



POESIBAO III, n° 3
Printemps 2025

Poesibao III : 3, le sommaire

Le numéro 3 de *Poesibao III* est complet. En voici ici le sommaire avec liens dirigeants vers tous les articles.

Voici le sommaire du numéro 3 de Poesibao III. Tous les titres en bleu sont des liens qui conduisent directement aux articles (sur le site)

On peut trouver dans ce PDF l'intégralité des articles de ce numéro

Les entretiens

[Entretien avec Guillaume Artous-Bouvet par Grégory Rateau \[Les entretiens\]](#)

[Entretien avec Philippe Beck, par Isabelle Baladine Howald \[Les entretiens\]](#)

[Entretien avec Hélène Sanguinetti, autour de « Jadis, Poïena » par Isabelle Baladine Howald](#)

[Entretien avec Jacques Darras par Murielle Compère-Demarcy \(MCDem.\) \[Les entretiens\]](#)

[Entretien avec Florence Pazzottu, par Anne Malaprade](#)

[Entretien avec Ana Blandania, par Grégory Rateau](#)

[Entretien avec Séverine Daucourt, par Florence Trocmé](#)

[Entretien avec Rosmarie Waldrop, par Isabelle Baladine Howald](#)

Les inédits

[Jean-Paul Klée, « Vel d'Iver » \[Les inédits\]](#)

[Maryvonne Coat, « Ne pas », \[Les inédits\]](#)

[Philippe Grand, « Aller ? » \(Les inédits\)](#)

[Ariane Dreyfus, « La plus douce façon de disparaître », \[Les inédits\]](#)

[Polina Barskova, inédits](#)

Les traductions

[Armand Schwerner, un dossier de traductions de Jean-René Lassalle](#)

[Anneke Brassinga, un dossier de traductions inédites de Jean-René Lassalle](#)

[Trois poètes polonais, par Liliana Orlowska](#)

L'anthologie permanente

[Margarita León, « Cendres », extraits \(L'anthologie permanente\)](#)

[Philippe Beck, « Abstraite et plaisantine »](#)

[Laurent Pépin, Extraits, \[Anthologie permanente\]](#)

[Marco Martella, « Le Jardin des Moutiers »](#)

Les séries

[Mathieu Jung, « Chemins d'azalées »](#)

[Isabelle Lartault, « Faux semblants/ Vrais semblables » \[Les inédits\]](#)

Les notes de lecture

[Philippe Beck, « Documentaires », lu par Isabelle Baladine Howald](#)

[Olivier Barbarant et Victor Laby, « Paul Eluard, comme un enfant devant le feu », lu par Pascal Dethurens](#)

[Joe Bousquet, « L'opium des songes », lu par Marc Wetzel \[Les notes de lecture\]](#)

[Aurélié Foglia, « On.e », lu par Yves Boudier, \[Les notes de lecture\]](#)

[Céline Walter, « Poèmes de gouttière, lu par Mazrim Ohrti, \[Les notes de lecture\]](#)

[Bernard Chambaz, « Sans savoir où la luge s'arrêtera », lu par Christian Travaux](#)

[Marie-Hélène Prouteau, « Paul Celan, sauver la clarté », lu par Isabelle Baladine Howald](#)

[Pascal Quignard, « Trésor caché », lu par Isabelle Baladine Howald](#)

[Hélène Cixous, « Et la mère pond vite un dernier œuf », lu par Michaël Bishop](#)

[Sophie Loizeau, « L'île du renard polaire de To Kirsikka », lu par Isabelle Baladine Howald](#)

[Emmanuelle Pireyre, « Machine anti-machine », lu par Anne Malaprade](#)

[Fernand Deligny, « Essi & autres copeaux, dernirs aphorismes », lu par Anne Malaprade](#)

[Laurent Albarracin et Christian Viguié, « Presque rien », lu par Christian Travaux](#)

[Roger Munier, « La Voix de l'érable, opus incertum VII, mars 1995 - septembre 1997\) lu par Marc Wetzel](#)

[Michèle Métail, « Les 500 Inconnues de l'ère Heisei », par Florence Trocmé](#)

[James Sacré, « Rue de la croix, à Celleneuve ses escaliers », lu par Marc Wetzel](#)

Hantologie

[Philippe Beck, « Le fantôme du jansénisme »](#)

Les dossiers, reportages et compte-rendus

[Pierre Drogi, Présentation des rencontres de poésie au lycée Racine](#)

Carte blanche

[Antoine Bertot, « Écrire et photographier »](#)

Numéro conçu, préparé et réalisé par Florence Trocmé, Isabelle Baladine Howald et Anne Malaprade.

Entretien avec Guillaume Artous-Bouvet par Grégory Rateau [Les entretiens]

Grégory Rateau interroge Guillaume Artous-Bouvet sur ses livres publiés, son usage de la prose, sa langue et son dernier livre.

Guillaume Artous-Bouvet est né à Paris en 1979. Ancien élève de l'École normale supérieure (Lyon) et agrégé de lettres modernes, il est directeur de programme au Collège international de philosophie et enseigne les lettres en classes préparatoires à Lyon. Il écrit et publie des poèmes, ainsi que des essais qui s'efforcent de penser l'expérience poétique. Il participe depuis 2014 au comité de la revue *Poésie*, qui a accueilli plusieurs extraits de son travail poétique. Il a également été publié dans les revues *Catastrophes* et *Place de la Sorbonne*. Il dirige la collection Raisons poétiques aux éditions La rumeur libre.

Grégory Rateau : Vos ouvrages : *Prose Lancelot* (2020) et *Glacis* (2021) puis *La Divulgue* (2024) forment un ensemble. Comment avez-vous construit un projet d'une telle ampleur ? Aviez-vous dès le départ une vision d'ensemble ? La Rumeur libre publie l'intégralité, votre éditeur vous a-t-il accompagné dès le départ en comprenant l'architecture finale de votre œuvre ?

Guillaume Artous-Bouvet : En réalité, il n'y a d'« ensemble » (ou de « projet ») que d'un point de vue rétrospectif. Quand j'ai écrit mon premier texte, *Prose Lancelot*, je n'avais aucune idée des livres à venir. Il n'y a donc pas, consciemment du moins, de système, ni même d'« œuvre » au sens totalisant du terme – malgré des effets d'insistance ou de « redite » dont je suis conscient, et qui tiennent, je pense, d'une part au procédé de l'écriture reliquaire (ou écriture « d'après »), d'autre part à l'impératif d'un phrasé.

Il m'apparaît cependant, avec le recul, que mon travail d'écriture pourrait s'organiser en trois cycles, non strictement chronologiques, toutefois :

1/ Le cycle du nom (*Prose Lancelot*, *Tantris*) : la poésie y interroge le geste de nommer comme condition de l'avènement d'un sujet. Ainsi de Lancelot, qui dans *Le Chevalier de la charrette*, reste anonyme jusqu'au premier duel, où la révélation de son nom par Guenièvre lui permet de recouvrer sa force ; ainsi encore de Tristan, qui sous le « nom secret » de *Tantris*, qui le déguise en fou, parvient à approcher Iseut et à lui déclarer son amour.

2/ Le cycle du monde (*Glacis*, *Vitré*, *La Divulgue*) : la poésie y questionne sa propre puissance de représentation, à travers, d'une part, une confrontation à certaines tentatives d'écrire le monde (celles, en particulier, de Balzac ou du bestiaire médiéval), et d'autre part, un affrontement à l'image.

3/ Le cycle du silence (*Silence*, *Fenues*, *Orphant*, encore inédits) : ce cycle en cours conçoit la poésie comme le tombeau de ce qui ne peut pas être dit, qu'il s'agisse du mystère du sexe et de ses réversions, dans l'histoire de Silence, ou de l'abîme du deuil et de son supposé « travail », dans la réécriture fractale de l'*Odyssée* constituée par *Fenues*.

J'ai – par ailleurs – un rapport assez inquiet à l'idée d'œuvre, sans doute parce qu'elle suppose justement une clôture qui ne peut être que rétrospective, c'est-à-dire en quelque manière posthume.

Pour préciser, disons que je considère que chaque phrase a vocation à « faire œuvre », en ce sens que chaque phrase, et même la première, pourrait bien être la dernière. Réciproquement, chaque phrase doit promettre une œuvre à venir, en se donnant toujours comme « première phrase » (c'est-à-dire comme inaugurale).

La Rumeur libre m'a accompagné avec une très grande générosité, bien sûr, mais j'ai aussi publié un ouvrage chez Tituli, un éditeur parisien (*Tantris*, en 2021), et un autre chez *Monologue*, revue et maison d'édition fondée par Gilles Jallet et Xavier Maurel (*Vitré*, en 2022). Même si c'est évidemment très précieux d'être ainsi porté et soutenu par un éditeur comme la Rumeur, il me paraît important d'explorer d'autres lieux de publication, ce qui est aussi une façon de faire l'épreuve de sa « publiabilité » (et donc d'une certaine façon de sa lisibilité). Je tiens aussi à mentionner ici Marie-Laure Dagoit, qui (après Deguy en revue) a été ma première éditrice avec *Neuvaine*, en 2017.

G.R. : Pourquoi avoir choisi la prose ?

G.A-B. : Je n'ai pas « choisi » la prose, malgré l'impression que peut donner le titre de mon premier livre, *Prose Lancelot*, et certains de mes textes dans lesquels, en effet, elle domine.

J'ai choisi, disons, une phrase, ou plutôt : une phrase s'est imposée, qui peut se définir comme l'articulation stricte d'un rythme qui ne s'ajuste pas exactement à celui du vers (ce qui fait que lorsque j'écris des vers, ils sont eux-mêmes soumis à la règle de ce rythme, et donc parfois disloqués, parfois débordés). Ce rythme, pour le dire très rapidement, c'est celui d'un hexasyllabe augmenté, tantôt de trois, tantôt de six syllabes supplémentaires.

On peut en lire un exemple au début de *La Divulgue* : « Oû boise, boise blanc (6), n'engrave densité (6). Ciel qu'emmure les siè (6) /cles, sauf trait (3) ».

Cette « phrase », ou ce phrasé m'oblige, pour des raisons que je suis incapable d'expliquer.

On peut la saisir comme l'effet de résurgence d'une forme spectrale, celle de l'alexandrin, qui ne revient donc pas « comme telle », mais selon la règle fantomatique de ses apparitions disrompues. Mais elle relève sans doute avant tout d'un rythme idiomatique (ou idiopathique), dans sa matérialité – c'est-à-dire comme un fait du corps parlant, dans les limites de sa « capacité métrique ».

G.R. : On peut vous lire comme un chant continu (je pense à Lautréamont), des images se suivent, se complètent, se nourrissent les unes des autres, c'est très visuel en écho aux gravures qui les accompagnent. Un souffle qui teste aussi notre propre endurance de lecteur... Je me trompe ?

G.A-B. : Non, c'est très juste, je crois. Cette continuité explique d'ailleurs que mes livres puissent apparaître comme un « ensemble », ou un « cycle ». Il y a une insistance, un acharnement, un impératif obsédant (au risque, j'en ai conscience, de la répétition, tout se passant donc comme s'il n'y avait jamais eu qu'une seule phrase, la première et la dernière).

Je préciserai toutefois deux choses :

1/ Cette continuité apparente reste tributaire d'une double discontinuité : celle de l'écriture au sens « grammaticale », ou « syntaxique », c'est-à-dire comprise comme une matière atomiquement dispersée en lettres, mots, phrases (voir ma remarque sur le fait que tout peut s'arrêter à chaque phrase).

2/ Il y faut de l' « endurance », comme vous dites, oui, car il s'agit d'abord pour moi d'endurer la langue, reçue comme une matière à travailler, et à éprouver, dans sa plasticité inquiète (ou « patmo », selon le mot inoubliable de Christophe Tarkos). Mais on peut justement, comme je viens de l'indiquer, lire « discontinûment », c'est-à-dire par fragments ou éclats, ce qui se donne au premier coup d'œil comme continu.

G.R. : Chez vous le choix de la langue est essentiel, c'est un vocabulaire très recherché, je prends pour exemple au hasard : « Une foudre d'oiseaux grammatiques ». Peut-on comprendre votre poésie sans en posséder tous les codes au préalable ?

G.A-B. : Il faudrait d'abord savoir si « il faut comprendre la poésie », ce qui n'est pas évident (je pense, en vous répondant, au livre de Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*).

Mais pour ne pas en rester à cette répartie un peu provocante, je dirais que ma poésie (et la poésie en général), si on n'est jamais parfaitement sûr de la comprendre, peut du moins toujours s'expliquer.

Si je prends votre exemple, il s'agit de nommer un envol d'oiseaux, visible sur une gravure de Dürer, dans un livre qui s'attèle justement à « dire » des images. Donc, pour le dire simplement, je compare les traits formés par les groupes d'oiseaux à des éclairs (c'est la foudre), et s'ils sont dits « grammatiques », c'est qu'ils sont tracés pas Dürer (qui les « grave », donc) comme des lettres (*gramma*). La phrase est-elle ainsi intégralement décryptée en sa force – si du moins on lui en reconnaît quelqu'une ? J'espère que non.

G.R. : Comment présenteriez-vous en quelques mots à nos lecteurs votre dernier recueil ?

G.A-B. : *La Divulgue* (le livre) rassemble trois « textes » : *La Divulgue*, ensemble éponyme qui s'écrit à partir des xylographies (gravures sur bois) de *L'Apocalypse* d'Albrecht Dürer ; *Aragne*, à quoi répondent des visuels du film *Le Château de l'Araignée* d'Akira Kurosawa, reproduits par Sébastien Merandet ; *Merveillement*, enfin, se lit en vis-à-vis des illustrations d'Arthur Rackham pour *Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carrol.

Il s'agit, comme dans l'un de mes recueils précédents (*Vitré*), d'affronter l'image, c'est-à-dire non pas de dire ce qu'on voit (c'est-à-dire au fond, de décrire), mais d'écrire (!) là où l'écriture échoue à « donner à voir », comme on dit. Or ce point, étrangement, c'est aussi celui où l'image même fait défaut : repli discret de l'invisible de l'image (et, disons, de l'inimaginable) où règne cela que l'image ne montre pas.

Le thème commun aux trois textes de *La Divulgue* est, comme le titre général l'indique, celui de la révélation – de cette révélation, singulièrement, qui se joue dans le silence interstitiel du rapport entre l'image et le texte : manifestation des fins dernières dans *L'Apocalypse* ; présage d'un destin dans *Le Château de l'Araignée* ; promesses métamorphiques de l'adolescence dans *Alice au pays des merveilles*.

G.R. : Quand la poésie s'est-elle imposée à vous ?

G.A-B. : La poésie, en tant que telle (pratiquée et assumée dans l'intention d'une publication), assez tardivement (malgré quelques essais d'enfance, bien sûr). La littérature, plus tôt (quand j'avais une vingtaine d'années).

G.R. : Vous organisez également des rencontres poétiques au Collège Supérieur de Lyon. Comment choisissez-vous vos invités ? Qu'est-ce qui en ressort pour le public en présence ?

G.A-B. : Je dois en effet à la confiance de Marie Grand, directrice du Collège supérieur, d'avoir pu inaugurer un cycle de rencontres, que j'ai appelé du nom (deguyen) de la [collection](#) que je dirige à la Rumeur libre, « Raisons poétiques »

Je choisis des invités (Hervé Micolet, Marine Riguet, Pascal Riou, pour les trois premiers d'entre eux) qui soient à la fois praticiens et théoriciens du poème, ce qui signifie : des poètes et poétesses qui écrivent, mais sont capables de s'interroger sur ce qu'ils font en le faisant, et acceptent de « répondre » publiquement de leur pratique et de leur réflexion.

Ce sont d'ailleurs les mêmes principes qui guident les choix éditoriaux de ma collection.

Ce qui intéresse le public, c'est, je crois (et si je peux parler à sa place), de rencontrer un écrivain qui parle de sa pratique sur un mode qui n'est pas celui du « résumé » ou de la promotion, mais de la « pensée », pour le dire d'un terme peut-être un peu immodeste.

G.R. : Le poète a-t-il encore un rôle à jouer dans nos sociétés ?

G.A-B. : Dès lors qu'on considère que le « langage », dans sa généralité, joue encore un rôle dans la socialisation des humains (c'est-à-dire, peut-être bien, dans leur « humanisation » elle-même), oui, puisque ledit langage est l'affaire même de la poésie. Sa « chose », sa « matière », son « enjeu ».

G.R. : À l'heure des réseaux sociaux, des Insta poètes, des performeurs, des textes chantés et accompagnés sur scène à grand renfort de musiques, pensez-vous que le « milieu » de la poésie est encore fait de chapelles ? Des courants existent-ils encore aujourd'hui ? Quelle place pour une certaine exigence de la langue ?

G.A-B. : Vous me posez deux questions en une. J'essaie donc d'y répondre :

1/ La première question est celle de la poésie « augmentée », par l'image, le son, la musique. Il me semble que cette « augmentation » est toujours déjà en jeu dans le poème traditionnel, qui quant à lui en cherche les moyens dans la langue et ce qu'on peut appeler, comme vous le faites, son exigence (ce qui revient, précisément, à « exiger » quelque chose du langage). Par conséquent, la poésie augmentée par d'autres moyens que ceux de la langue elle-même doit trouver la voie d'une *autre exigence*, qui laisse place aux intensités non linguistiques qu'elle accueille. Pour le dire de façon plus brutale, une poésie de langue « sophistiquée » (comme la mienne, assumons) se prête plus difficilement qu'une autre, à mon sens, à une dramatisation par le son ou l'image.

2/ La seconde est celle des « courants ». Elle m'échappe à bien des égards, comme le présent échappe toujours à ses contemporains, mais il me semble que la neutralisation apparente des « polémiques » (à teneur jadis théorique) sous le vernis d'une certaine politesse générale (c'est-à-dire d'une absence de critique) dissimule de profonds clivages, qui mériteraient peut-être d'être explicités.

G.R. : Un conseil ou plusieurs à donner à de jeunes gens qui rêveraient de se lancer et d'écrire de la poésie ?

G.A-B. : Simplement, et assez banalement, être attentifs à une certaine « nécessité » interne de l'écriture, en quoi seulement peut se promettre une vérité. Pour le reste (la publication), s'autoriser une certaine insistance, mais qui n'a de sens que si la première condition est remplie.

Extrait de la *La Divulgue* publié à la Rumeur libre :

Cabre ou cambre, ceci : et l'arcade du corps et le joug de salive, et le feu : et le ventre et le sexe et l'aisselle, au tissu : et la force ossuaire et la verve peignée : l'effleurante saline, et la soif : et la sorbe, silence : et la sorbe, silence : et la cire lapée lentement jusqu'à joue : et l'enfance mâchée : et l'enfance mâchée : et l'infus de la peau : et le sel où s'aveugle, et le jour : et le sel où s'aveugle, et l'émerveillement que soit corps et ceci : tant qu'un déhanchement brûle rêve, à midi.

Entretien avec Philippe Beck, par Isabelle Baladine Howald

Plusieurs parutions de et autour de Philippe Beck sont, pour Isabelle Baladine Howald, une occasion de l'interroger sur son travail.

C'est une belle année qui commence pour Philippe Beck qui publie *Abstraite et plaisantine*, un recueil de douzains ainsi que *Documentaires*, un choix de notes pleinement engagées (et réécrites) de sa page Facebook, chez Antoine Jaccottet au Bruit du temps ; et qui voit aussi son travail éclairé par un volume collectif consacré à sa poésie, *Le poème éclairé, Poétique de Philippe Beck*, sous la direction d'Alexander Dickow et Laurent Zimmermann chez Hermann.

Dans ce numéro de *Poesibao*, il y a un choix de poèmes de ce recueil qu'on peut consulter, ainsi qu'une note de lecture de *Documentaires*.

Ces parutions simultanées sont l'occasion de converser un peu avec ce poète que nous lisons depuis longtemps.

Entretien

Isabelle Baladine Howald : – Quel début d'année ! Que vous apporte cette floraison ?

Comment vit-on, outre le plaisir d'avoir son propre travail publié, le fait d'avoir des livres écrits sur soi, comme ce volume vraiment très intéressant chez Hermann, qui tourne essentiellement autour de votre récent recueil publié chez Flammarion, *Ryrkaipii* (ce n'est pas le premier, rappelons *Philippe Beck l'impersonnage* de Gérard Tessier chez Argol et les Actes du colloque de Cerisy qui vous a été consacré, publié chez Corti, ainsi que des *Entretiens*, *Une autre clarté*, au Bruit du temps) ?

Philippe Beck : – Je ne vis pas exactement ces parutions comme le fruit d'une étonnante floraison, même si le fait de parvenir à écrire un livre dans le monde comme il va a de quoi étonner (disant cela, je n'ignore en rien que la « cohue de livres » dont parle Platon est de nos jours la plus écrasante de toute l'Histoire). Si on suit votre métaphore, on peut tenir chaque poème pour un fruit spécifique, le citron, et non seulement pour un « pépin de citron jeté dans une crevasse de granit »... Je l'entends au sens que lui donne Mandelstam dans *l'Entretien sur Dante* il y a un siècle : « la forme est sécrétée lorsqu'on presse le contenu-idée, qui lui sert, en quelque sorte, de vêtement. Telle est précisément la conception de Dante : *io premerei di mio concetto il suco*, *Enfer*, XXXii, 4. » Le passage de Dante est traduit ainsi par Jacqueline Risset :

« Si j'avais les rimes âpres et rauques
comme il conviendrait à ce lugubre trou
sur lequel s'appuient tous les autres rocs,
j'exprimerais le suc de ma pensée
plus pleinement ; mais je ne les ai point,
non sans frayeur je m'apprête à parler... »

J'adopte volontiers la prudence dantesque au sujet d'une expression de l'enfer moderne, même si je tiens énormément à *Abstraite et plaisantine* en particulier. Le contenu-idée a été pressé de manière

à faire sentir le citron dans la forme engendrée. Mais vous avez plus insisté sur la fleur que sur le fruit (le résultat), pardon.

Quant à l'autre aspect de votre question : le plaisir de la publication n'est rien si le livre ne parvient pas à toucher les contemporains, auxquels il s'adresse – en tout cas, il est écrit en direction des « lecteurs providentiels » qui, peut-être, l'attendent ou en ont besoin. Que des contemporains continuent l'effort auquel je m'identifie, par des lectures, etc., est un bonheur profond, parce que la tentative que je suis doit impérativement rencontrer la tentative que constitue toute personne du même temps, en vue d'un monde meilleur. Le fait que de loin en loin de telles lectures, de telles recherches se produisent encourage à poursuivre l'effort ; l'étagage se situe à cet endroit précis, qui est le lieu de réponse aux communs besoins de l'époque.

I.B.H. : – Nous allons nous intéresser plus précisément à *Abstraite et plaisantine*, ce titre qui sonne, qui danse. Ce livre vous tient très à cœur je crois. C'est un recueil de douzains, « *cent douzains en vers libres et mesurés*. » Pourquoi ce titre *Abstraite et plaisantine* qui est une citation ?

Et qu'est-ce que vous aimez particulièrement dans la forme du douzain *en vers libres et mesurés* ?

Ph. B. : – Les deux adjectifs liés qui forment le titre du livre sont empruntés au pianiste Alfred Cortot (l'« Alfred » apparaissant au premier poème) qui, sous l'Occupation, rejeta comme « abstraite et plaisantine » la musique moderne en sa « facilité outrancière » (il visait notamment Satie). Vous imaginez bien que je revendique ces deux caractéristiques comme deux qualités intéressantes pour le poème. Leur liaison même est une affaire très sérieuse, que résume le titre en tant qu'il constitue le livre en petit. Le douzain irrégulier par sa fraîcheur (ponctuellement pratiqué par Baudelaire dans « L'invitation au voyage », ainsi) me semble posséder une force de frappe proche de celle du sonnet (dont la puissance semble moindre désormais, car toute forme s'use malgré les belles tentatives pour en préserver la vitalité) et les « vers libres mesurés » ont la même nature que la forme générale du poème : ce sont des vers demeurés vers jusque dans leur hétérométrie expressive. En somme, les caractères formels du poème correspondent à la pression de l'idée d'une poésie moderne rejetée au motif qu'elle obscurcirait les âmes et les corps attachés au principe qui les anime.

I.B.H. : – Votre titre, particulièrement, tel qu'il me semble, vise quelque chose, ou met les points sur les i, sans attaque, sans méchanceté, mais comme pour en finir avec un vieux débat sur la poésie, voire sur votre poésie. Ce point est commun avec certaines notes de *Documentaires* où l'on sent votre souci de la justesse. Votre poésie est-elle si moderne qu'on ait pu mal la traiter ?

Ph. B. : – Oui, et l'affaire dépasse le cas particulier de quelqu'un. Je me sens en tout cas solidaire de ces artistes modernes déclarés dégénérés. Mais si « en poésie, c'est toujours la guerre », c'est qu'il s'agit d'une guerre entre ceux qui prétendent savoir ce qui rend les poèmes dignes ou indignes de l'humanité vraie ; et il s'agit bientôt, au moins tendanciellement, dans un conflit d'allure purement littéraire, de dire qui est véritablement humain et qui, non seulement ne l'est pas, mais représente une menace pour l'humanité. « Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes » (Rimbaud, 1873.) Alors, de quoi est-il question quand on dit que la poésie doit être « concrète et

sérieuse » ? D'une part, on exclut l'abstraction comme si elle représentait une trahison du sérieux : malgré Baudelaire demandant « une poésie moderne et plus abstraite », on continue de définir l'abstraction un processus de refus de la réalité, alors qu'elle est analytique et attentive aux discrètes séries et composantes du monde. En elle se trouve le véritable sérieux, qui n'est pas l'esprit de sérieux, et qui fait attention aux dimensions hilarotragiques de l'Histoire ; ce qui ne signifie surtout pas qu'on doit rire de tout ni que tout prête à rire. L'humour est toujours noir et la poésie analyse rythmiquement la teneur de ses deuils accélérés.

I.B.H. : – Comme les *Documentaires*, *Abstraite et plaisantine* est un livre d'amitié(s). Dans votre Avertissement (ni préface, ni introduction, mais Avertissement !) « *Le livre médite le mode d'être des liens* » entre humains, certes parfois amicaux mais guerriers. En ce sens, me semble-t-il les deux livres sont très politiques. De quoi s'agit-il au juste ?

Ph. B. : – J'accepte absolument qu'on dise ces livres politiques et, comme dit Brecht, quand les poèmes décrivent les horreurs du monde ils restent optimistes. (*Documentaires*, en tant que livre de prose, relève plutôt d'un pessimisme exploratoire.) C'est pourquoi *Abstraite et plaisantine* est aussi le drame des liens, après l'ultime méditation de Giordano Bruno (le Bruno du livre). La phrase souvent citée de Paul Celan, « Je ne vois pas de différence de principe entre un poème et une poignée de main », ne se comprend qu'en fonction du « principe » mentionné : il faut encore qu'une poignée de main soit une « vraie » poignée de main, une poignée véritablement humaine, et la phrase précédente est décisive : « Seules de vraies mains écrivent de vrais poèmes. » Les mains inhumaines, fabriquant de faux poèmes, contribuent à l'impossibilité de l'humanité. Et s'il faut « méditer le mode d'être des liens », c'est parce que nous vivons dans un univers de liens négligés, ignorés ou trahis ; il faut s'y intéresser d'urgence, plutôt que de décréter sombrement l'incommunicabilité et la séparation des âmes et des corps individuels. Car le régime individualiste est une pure impossibilité malgré son triomphe aggravé aujourd'hui, une impossibilité source de mille souffrances, les humains se sachant liés d'une manière ou d'une autre. Kant avait résumé le paradoxe de la possible souffrance, féconde ou stérile, dans la formule anthropologique de « l'insociable sociabilité ». Il insistait fondamentalement sur l'impossibilité de se passer des autres malgré la tendance à s'en séparer. S'il y a « peu de poèmes » et « peu d'êtres humains » dans l'immense foule, on pourrait aussi bien dire à l'inverse qu'il y a seulement des humains qui vivent le principe de leur humanité dans l'intense réalité des liens qu'ils éprouvent. Ces liens sont en même temps les liaisons entre les humains et les relations entre les réalités auxquelles ils se sentent rattachés. La magie de la connexion entre les êtres dépend de la magie de « l'ordre et connexion des choses », auxquels l'être humain devient sensible en en parlant avec les autres. Si la vraie magie « n'est rien d'autre que marier le monde », on comprend que l'éventuelle magie du poème consiste dans le fait de révéler l'inséparation de tous les êtres, quels qu'ils soient. Comme le dit un commentateur de Bruno, l'homme, cette « nature dotée d'une main », doit encore acquérir une dignité morale dans l'ordre de la réalité, qui dépend de sa capacité magique, de son art des liens. L'homme-lien est faiseur et défaisant des liens. Le lié est aussi important que le liant, et de quoi parle la poésie depuis Orphée le « civilisateur » sinon de cette affaire, qui est aussi l'affaire du sentiment, de l'amour et de l'amitié ? « Être capable de lier un homme »... Tout dépend, malgré tout, de l'impressionnabilité de chacun, de cette réceptivité qui est le cœur de tout être vivant.

I.B.H. : – Les rappels et les appels, les échos (poétiques, mythologiques, historiques), comme toujours dans votre poésie, sont nombreux (je pense que je ne les vois pas tous mais ce n'est pas grave). Ils travaillent en profondeur dans votre langue particulière. Cette langue est-elle aussi impersonnelle que l'auteur, un personnage ? Peut-être pouvez-vous nous rappeler d'ailleurs ce que vous entendez par l'impersonnage, cet auteur pourtant ?

Ph. B. : – L'impersonnage reste un personnage qui apparaît dans l'espace public. Si on a « beaucoup d'impersonnalité », on n'apparaît pas pour disparaître, mais on disparaît en quelque manière (derrière le tissu des liens que le poème rend possible et auquel il renvoie) pour apparaître autrement. Nous avons besoin d'autres manières de nous apparaître les uns aux autres et, partant, de nous lier et délier mutuellement. Si un auteur est un principe d'augmentation de la force des liens, alors il est bien plus qu'un soleil magnétique ou une génialité suffisante ; il n'est qu'une référence commune, un principe de recommencement dans la mesure même où son « moi ne commence pas », selon la formule de Novalis. Il est seulement un lieu de rencontre.

I.B.H. : – Ce qui est repérable, parce que c'est indiqué avant et dans le texte, c'est le « *caractère à la fois tao et talmudique* » de ce recueil. Le poème 12 en est imprégné. Il serait intéressant que vous nous en disiez davantage...

Ph. B. : – Je ne suis pas le mieux placé pour commenter les poèmes qui, à leur façon, disent ce qu'ils disent en renvoyant à ce qu'ils évoquent. L'étonnement est ce qui incite à chercher. Naturellement, les forces musicales tao désignées par le poème 12 peuvent être interprétées textuellement, si on y tient. Elles dépendent de ce qui est dit au dernier vers : « Coquille attend l'éclair maintenant. » Et la coquille, c'est aussi le poème.

I.B.H. : – J'aime beaucoup vos P. : Pantagruel, Panurge (« sont sur un bateau » !), Pitchipoï et surtout Poésie. Il y a beaucoup de sons qui se répondent, dans vos poèmes, des *Hou, chou, bou-toun*, c'est un chant ?

Ph. B. : – Les références sont toujours lyriques. Les sons des mots lancés (adressés) appartiennent à l'ordre sémantico-mélodique de tout discours. Ce musicisme est le fondement du rapport au bout du monde où les « dégénérés » furent assassinés. Et la relation entre Pitchipoï et Houn-toun (le Chaos qui cherche sa forme), eh bien, c'est au lecteur de la dire.

I.B.H. : – Il y a pas mal de noms propres que je ne connais pas, dans les poèmes. Outre cet appel à la recherche que vous demandez éventuellement au lecteur, j'imagine que c'est une manière essentielle d'habiter dans le poème ainsi qu'une manière politique et historique (les noms évoqués ne sont, loin s'en faut, pas tous des poètes) ?

Ph. B. : – Les noms propres sont plus disponibles que jamais, maintenant que la Toile est devenue une extension de la bibliothèque générale. Je ne demande rien au lecteur. Il a ses propres demandes, ses besoins, et je suppose que, s'il va plus loin que mon nom imprimé sur la couverture, c'est qu'il est disposé à lire, à rencontrer ce que le livre propose, un battement du vrai où le lecteur (le lisant) se tient déjà, d'ailleurs : nous partageons tous le même monde dans l'état où il se trouve, les mêmes problèmes à des degrés divers, etc. Les personnages qui surgissent dans les poèmes sont comme des êtres chargés de poids historique et politique, et ils doivent apparaître selon leur mode, faire signe, dans la série des vers qui dramatisent les problèmes.

I.B.H. : – Il y a du jeu et de la joie dans votre virtuosité qu'on pourrait dire musicale. Il y a d'ailleurs de la musique. Comment la faire danser dans des vers contraints ?

Ph. B. : – Oui, j'ai repris l'idée d'une hilarotragédie de la vie ordinaire à Manganelli, l'écrivain du « Mandat des Marécages » (cf. *Lyre Dure*). Il y a de la joie, sans doute, et pourtant ni béatitude ni allégresse là-dedans, me semble-t-il. J'aimerais que la joie signifie une force d'affirmation comme mode d'apparition neuve auprès des uns et des autres. L'homme lié-liant est un joueur (*homo ludens*), inévitablement, et son jeu sérieux répond au drame joyeux de Mozart. Quant aux contraintes que subissent mes vers libres (qui ne dépassent jamais les quatorze syllabes et jouent constamment avec les vers identifiés, octosyllabes, ennéasyllabes, etc.), elles sont souples et j'aime l'idée pratique de la grande ligne suivant la série des vers. À l'intérieur des vers, le battement est le plus important, c'est certain. La joie dépend d'un rythme du sens, et si vous sentez une telle « danse des mots », je suis ravi ; elle n'en demeure pas moins une expérience du sens.

I.B.H. : – Si le sentimental, la sensiblerie sont absents, la lyre reste « rude », la beauté, elle ne l'est pas. Les vers sont souvent très beaux. Il y a du bateau dans votre vers, je veux dire, quelque chose qui épouse son soubassement tout en le soulevant avec légèreté. C'est une poésie de la mer, d'un horizontal mouvant, non de la montagne, non d'une verticalité raide. En avez-vous conscience, en comprenez-vous l'origine ?

Ph. B. : – Je n'en suis pas conscient, si la conscience désigne la réflexion séparée qui précède l'application. Vous vous rappelez l'importance du battement, et l'un des textes les plus obsédants qui soient à mes yeux reste la Cinquième Rêverie du « promeneur solitaire » (que Baudelaire transpose dans sa Lettre-préface aux *Petits poèmes en prose*), dans l'intervalle entre terre et eau :

« (...) j'allais me jeter seul dans un bateau que je conduisais au milieu du lac quand l'eau était calme, et là, m'étendant tout de mon long dans le bateau les yeux tournés vers le ciel, je me laissais aller et dériver lentement au gré de l'eau, quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille rêveries confuses mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant ne laissaient pas d'être à mon gré cent fois préférables à tout ce que j'avais trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie. (...)

Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse

aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image : mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort. »

Le bateau du poème est tantôt à terre au bord de l'eau (chargé de souvenirs scandés), tantôt à naviguer en rapport avec le rythme de la terre ferme. Mais la battue des eaux appartient à la Terre. Il n'y a pas d'*ailleurs* dont la nostalgie devrait bercer.

I.B.H. : – Êtes-vous comme poète, dans le « Commun » (l'humain, le politique et la poésie) un « *lieur* », un passeur mais qui tiendrait un fil ou sèmerait des cailloux ?

Ph. B. : – J'espère lier, mais aussi bien être lié. Chaque être est un réel traversé et il communique même à son insu ce qui le traverse. Quant à semer des cailloux : le petit Poucet est d'abord celui qui veut retrouver son chemin, le chemin objectif, que la tradition, dans sa misère, a voulu effacer. Et si, retrouvant son chemin, il aide ceux auxquels il est lié (et qui lui sont attachés) à retrouver quelque voie pour sortir de la Forêt aux mille dangers obscurs, eh bien, tant mieux. Le chemin de quelqu'un (son fil directeur) est toujours aussi le chemin du commun, à l'épreuve de la Forêt-Monde et de son *chaosmos*. Comme chacun, je suis une singularité générale, et il n'y a pas de langage privé.

Philippe Beck, *Abstraite et plaisantine*, Le Bruit du temps, 2025, 116 p, 12 €

Entretien avec Hélène Sanguinetti, autour de « Jadis, Poïena », par Isabelle Baladine Howald

Hélène Sanguinetti répond ici aux questions posées par Isabelle Baladine Howald à propos de son dernier livre paru, *Jadis, Poïena*

Isabelle Baladine Howald : - Hélène Sanguinetti, en voyant votre titre sur la couverture puis en lisant le livre, *Poïena* a pris pour moi différentes « allures » et diverses sonorités.

Un prénom, féminin – on l’entend page 47 avec *Poïenaaa* ! – qui n’est pas Poïema, mais semble un féminin du poëin grec, qui signifie faire, ici un faire au féminin.

« *Poïena, c’est d’abord l’autre nom de son amour (perdu), de la vie (continué)* », ce thème du deuil est le fil rouge de ce livre, nous y reviendrons.

Et peut-être une Muse que vous envoyez aussi bien promener par instants (j’entends presque : ouste !!) ?

Quand et d’où est venue *cette* personnage ?

Hélène Sanguinetti : - L’origine remonte à une statue en terre que j’ai faite en 2013 et qui d’ailleurs me regarde au moment où je vous réponds, une statue de 30 cm en terre rouge, engobée, polie au galet, polychrome. Je l’ai appelée « Poïena », comme mentionné en légende sur la 4^e de couverture : « *Poïena, terre cuite polychrome de l’auteure, 2013* » Et j’ai désiré la voir sur la 1^e, veillant en bas, à gauche, à demi-cachée puisque c’est « un secret ». Et sur la 4^e, plus enfouie encore, car de dos.

C’est la deuxième fois qu’une de mes créations est à l’origine d’un livre. Je pense ici à *Alparegho*, de plâtre, de carton, devenu *Alparegho-pareil-à-rien*¹.

Cette Poïena m’a été inspirée par une statue de style chinesco trouvée un jour dans l’un de mes ouvrages d’art précolombien. Drôle de « fille », fascinante avec sa tête ovoïde, et ses trois bandes rouge brique sur la joue droite, jambes coniques, écartées, en position d’accouchement. Le nom que je lui ai *naturellement* donné, formé, comme vous l’écrivez, à partir du « poien » grec, reçoit ce « a » final, marque de son féminin. Son aventure a commencé là, j’ignorais alors qu’elle deviendrait un livre.

Elle m’a ouvert tout le poème, et va habiter plusieurs « réalités », appartenant à des âges et des espaces très différents, des bonheurs et des catastrophes, de la joie et du désespoir, se transformant par des glissements imprévisibles, comme dans tout poème, qui existe par ce qui nous dépasse. Symbole de la parturiente qu’elle est, qui veillait aussi au bon voyage des morts dans les tombes à puits, c’est un peu comme si c’était toute la vie, et la mienne notamment, qui passait entre ses jambes, si je puis m’exprimer de la sorte, et la mort. La maladie, la disparition, ET la vie continuée, et ininterrompue.

Le sous-titre est une traduction du mot, et c’est le nom même de ce qu’elle est : poème.

Une poème, son côté féminin étant évidemment élue. Poïena, c’est finalement la volute sur la coquille de l’escargot. Comme une image d’éternité, de permanence. Sans début ni fin.

Quant aux Muses dont vous me parlez, oui, je les envoie promener ! J’ai toujours détesté obéir, être soumise, etc. OUSTE ! oui.

I.B.H. : - Il y a ce *e* de une *poème*, qui me fait terriblement rêver. Un *e* blanc, selon Rimbaud, un *e* qui ici pourtant n'est pas muet.

De plus la lettre *e* est souvent féminine, j'imagine que c'est volontaire, mais peut-être aussi presque une proposition grammaticale ?

H.S. : - C'est tout à fait volontaire et à notre époque où la question du genre est si importante, j'ai vécu joyeusement le fait d'attribuer à ce mot une liberté de sexe. Le "*e*" est féminin, voici donc le masculin « poème », devenu épïcène, ici, laissons un peu la place aux Filles ! Ce qui ne veut pas dire que les garçons auront disparu. 😊

I.B.H. : - N'oublions pas le Jadis, qui ouvre le titre. *Poïena* ne peut être qu'ancienne, voire antique, grecque. Et le *jadis* du texte de la fin du livre, *Fille de Jeanne-Félicie*, n'est pas le même que le *jadis* de *Poïena*, ils se croisent forcément dans le temps. Jadis étant d'un temps que nous ne pouvons plus dater, Pascal Quignard en a si bien parlé, en quelque sorte dans la nuit des temps. Ces deux *jadis* dans ces deux textes sont-ils les mêmes pour vous ?

H.S. : - Quand j'ai relu *Fille de Jeanne-Félicie* à la demande d'Yves di Manno, pour percevoir de possibles échos avec *Jadis*, *Poïena*, j'ai retrouvé un texte que je n'avais pas lu depuis longtemps, et qui m'était encore familier et presque étranger. Surprenante impression. Seule reconnaissable, en sourdine, la petite musique d'une « primitive confidence » comme je l'ai écrit dans l'avant-propos. Le terme de « primitive » correspond assez justement à mon ressenti, et il est là dans *Poïena* aussi, c'est-à-dire quelque chose de l'origine, d'un grand *jadis* « oublié » par nous. Mais vivant au présent dans le poème. Cela sort de la brume, c'est impalpable, la douceur de la robe d'un fantôme, le hennissement d'un petit cheval des cavernes, l'appel d'un corps calciné retrouvé sous la cendre de Pompéi, etc. La présence récurrente de ma passion pour les mythologies, les chants rituels, les poésies « premières », des deux côtés du monde, les arts premiers, les contes, grecs, celtes, latins, de la Rome antique, que sais-je ! m'entraînent intuitivement vers l'origine, et me pose la question du Qui suis-je. (Je ne suis personne tant je suis tout le monde !). Et c'était une question centrale à l'époque de l'écriture de *D'ici, de ce berceau*. Elle ne m'a pas vraiment quittée : « qui suis-je, d'où viens ? où/ vais ? » (p.48).

Et le poème va ainsi sur une double route : passé étroit, « anecdotique », du destin particulier, personnel, avec le grand passé de l'histoire universelle déposé dans les textes, les archives, les chroniques, aussi porté par les mythes.

Et c'est ici qu'est le point de jonction sur le *jadis* entre ces deux livres. Ce grand *jadis* qui existe depuis l'origine du monde, de l'humanité, de l'être dans toutes ses facultés de penser, et dans tout ce que l'histoire nous a transmis depuis toujours. Et le petit *jadis*, nourri dans ce terreau, qui aura sa place car il s'agit toujours que le poème *se charge* de tout, et le tout imbriqué, tressé, du plus grand au plus minuscule, l'un n'existant pas sans l'autre...

Je voudrais cependant ajouter qu'en poursuivant dans ce sens-là, je retrouve une de mes sensations majeures d'alors : le poème, permettant, et pour ma part exigeant, l'illimité dans l'espace et dans le temps, me dépoussède de mon petit « je ». Il n'y a plus de distance, tout communique. Qui suis-je quand mon sang, ma peau, mes doigts, sont faits de celles et ceux qui furent donc déjà ceux et celles qui seront ? Qu'est-ce qu'aujourd'hui qui porte hier et donc demain ? Émotion. Et j'ajoute

maintenant que nous sommes dans ce(s) jadis, le grand et le petit, ils nous contiennent, notre présent est le jadis de demain, demain deviendra hier : « tête est fracassée/ d'y penser », p.18.



I.B.H. : - Les *Enfuies* sont-elles aussi des muses (« *Dansez-vous encore/par rouge lune/vos voiles rubans fatrassés/ MUSES* » (p. 17), et que signifierait alors cette fuite, toujours vers le jadis ? Pouvons-nous les retrouver ? Le voulons-nous ? Pas sûr, si nous vous lisons : « *CREVEZ M.U.S.E.S. !* » Il y a là un vrai refus.

Cela pose la question de la forme du travail du poète qui ne connaîtrait plus la muse, qui compose sans elle, mais est-ce pour autant une absence de chant dans son oreille ?

H.S. : - Oui, Les *Enfuies* sont des Muses, des drôles de Muses, qui ont perdu de leur superbe et de leur beauté, et que le poème met au pilori jusqu'au « *CREVEZ* » que vous citez justement.

Non, il n'est pas question de les retrouver, elles ne seront plus nommées d'ailleurs, je dirais presque qu'elles sont là pour le « folklore » au sens familier du mot. Je reprends le cliché de la Muse. Avec toutes les images ressassées qui s'y rapportent qu'on trouve autant dans la littérature que dans la peinture ou la sculpture. Et notamment leurs attributs conventionnels : solitude, lune, bois, voile, danse. Ces dames-là (pourquoi pas des hommes, mais c'est une autre question, intéressant peut-être aussi de noter que le mot « muse » n'a pas de masculin), je me suis amusée (pardon du jeu de mots) ici à les interpeller façon vocatif latin des Parnassiens ou des Romantiques, leur collant « un cou de girafe » et « inventant » le lieu de leur disparition dans la nature : « gisement d'or désaffecté/ vu d'avion, elles vivraient là », p.43.

Je me souviens de cette répartie de Francis Bacon à David Sylvester : « Vous n'allez pas imaginer que je me crois 'inspiré' : je crois seulement que je reçois ».

Et qu'éponge, j'absorbe, on absorbe le monde et on l'exprime, « mon » poème n'est qu'un 'jus de monde'. 😊

Cela dit, les Muses appartiennent à ce jadis sur lequel vous m'interrogez précédemment, marquant un temps ancien, presque sans âge, de fait, elles appartiennent à ma mythologie personnelle, et nous avons peut-être en commun, vous et moi, la plainte de Du Bellay, quitté par son inspiration : « Et les Muses de moi, comme étranges, s'enfuient. » (*Les Regrets*). Évidemment, et avec le même phénomène que pour Du Bellay, elles continuent à exister, même si c'est pour ma part, côté refus. La forme de travail du poète a changé bien évidemment. Voyez, pour ma part, cela fait très longtemps que je n'écris plus avec mon stylo, que j'ai besoin du grand écran de mon ordinateur pour que dans ce vide je puisse m'en aller planter le corps du poème à naître, assister à la poussée des racines, les faire se croiser là-dedans, tailler, couper dans cette matière faite de tout, c'est extrêmement concret, visuel, sonore. Quel que soit le livre à venir, il va *coûter*, je parle du moins pour moi, qui suis lente et rarement satisfaite. Le travail d'un livre reste immense. Il faut menacer (ou séduire ?) nos « bourriques » pour qu'elles avancent, et je pense soudain à un vers de *Fille de Jeanne...*, « Hue, les mots ! », p.116, proche finalement de ce sentiment quelque peu marqué par le désespoir de ne pas, ou plus, y arriver, de ne plus pouvoir mener toutes les voix qui me traversent, ensemble et sens dessus dessous, pour que tout cela vive et vive rondement, absolument. Et dans *Fille de Jeanne-Félicie* encore, exemplaire en ce qu'elle marque le début de mon aventure, où je sentais bien qu'il n'y avait et n'y aurait pas de création sans destruction, p.144, strophe 57 :

« Assez de manières, coupons des jambes, tranchons des têtes, gommons à grands coups et qu'il ne reste rien ! ». Une razzia. Place nette. C'est ce que nous dit Bacon, cité par Gilles Deleuze² : « Avant même de commencer à peindre, il y a bien des choses qui se sont passées. Et que, précisément c'est pour ça que peindre ça implique une espèce de catastrophe. Une espèce de catastrophe sur la toile... pour se défaire de tout ce qui précède, de tout ce qui pèse sur le tableau avant même que le tableau ne soit commencé. Comme si le peintre avait à se débarrasser des clichés, de la bonne façon de..., etc. D'où l'ineptie et le stéréotype coriace de la page blanche. Elle est tout sauf blanche, la page ! La lutte, à cet instant, on le sait, ne fait que commencer.

Il y a encore autre chose qui ne va pas cesser de se développer et je reviens au désespoir :

la razzia dont il est question est déjà liée à l'idée de toc. Qu'est-ce que j'écris là ? ça sert à quoi ? on est qui ? servent à quoi les mots des poèmes ? à rien de rien.

Le doute obsessionnel envahit l'écriture à la fin de ce poème alors qu'il était une profession de foi tout du long, et cela va avoir de vraies répercussions sur la suite, dans la construction même du poème dans son ensemble : ponctuation, syntaxes, coexistence des genres, etc. Ce serait trop ennuyeux de développer plus avant.

Quant au chant, il a toujours été originairement à la naissance du poème : et je l'ai toujours entendu dans mes oreilles, et c'est bien évidemment du souffle, du rythme, ce poème, où tant de voix sont à l'œuvre, au point de devenir une sorte de partition*.

Mais le chant n'est plus le même. « Dans ce monde cassé et insensé, il me semble et je le veux et il le faut, un chant, quelque chose d'un chant reste. »³. Un chant cassé. Impossible pour moi qu'il en soit autrement aujourd'hui et c'est en cela que je suis loin de la langue (trop) « pure » de *Fille de Jeanne-Félicie*, ce texte-là a été le mien, je ne le renie pas mais il est loin de moi, j'y reviendrai.

*Partition : dans le sens où tous mes efforts visent à ce que mon texte existe, physiquement, qu'il se voie et s'entende dans l'espace de la page, notamment au travers de polices et graisses différentes, d'usages inattendues de la ponctuation, des capitales, comme de divers signes graphiques et sonores.

I.B.H. : - J'aime beaucoup ces « sorties » qui rabrouent le cérémonial, sorties que vous faites comme « ON S'EN FOUT/ON S'EN FOUT » (p. 21), « ON S'EN FOUT » (p. 29) répété que j'entends comme un cri de liberté essentielle, une rage salvatrice ! Il y a aussi « crever » qui revient plusieurs fois, crever, soi, ou des pneus ou ces bruits infernaux que l'on entend dehors quand on cherche le calme en soi.

C'est une colère folle, au départ ou progressive, une exigence radicale pour s'en sortir, une intransigeance comme devise ?

H.S. : - Ces « sorties », votre terme est très juste, appartiennent au chant cassé dont je parlais à l'instant. Elles me sont nécessaires et sont vitales pour la « santé » du poème. Interdit de s'endormir. Luttons. Existons. Oui, intransigeance, refus d'apitoiement, et colère. Ne pas oublier l'humour. Ma devise, mieux, mon étendard, c'est une sorte d'injonction ou de cri de ralliement : « En avant ! » décliné, proclamé ou murmuré quasiment dans tous mes livres, pas ici, ou plus exactement, pas sous cette forme.

Ici, il faut passer par la désespérance qui s'exprime dans les « crever », aller jusqu'au bout du bout, jusqu'au fond le plus désert et rasé. Et trouver la force de ces « crever », trouver leurs muscles. Car

dans cette mort inadmissible, il y a la vie. C'est le phénomène physique du coup de talon envoyé au fond, qui fait remonter à la surface, revoir le ciel, retrouver l'air.

I.B.H. : - Le terreau ou la hantise, c'est l'enfance, on la devine dans ses merveilles et ses enfers, sa violence, le combat fille-garçon déjà, si surprenant à cet âge (moi il me surprend beaucoup chez les enfants) ... La solitude et les combats intérieurs des enfants et surtout des petites filles sont infinis.

H.S. : - Le terreau, et la matière première, si je peux l'exprimer ainsi. Et, peut-être d'autant plus proche qu'on en est plus éloigné dans le temps. L'enfance reste. Elle ne hante pas, elle nous habite. « Le dedans des yeux ne vieillit pas », phrase que j'ai écrite je ne sais plus où et qui me paraît juste. Rien ne m'émeut davantage que de retrouver dans un visage, la marque, les traces de l'enfant qui a été.

Il y a des enfances oui. Une, merveilleuse. Faite de soleil, de mer, de vent, de calcaire blanc. L'enfance de la nage. De la course. Des jeux. Et dans cette enfance-là il y a pour moi *imprimée* par ces paysages, l'enfance de l'écriture.

« Le premier pays, c'est l'enfance. L'enfance, c'est la mer. Ce sont les impressions infinies, définitives, laissées dans l'œil et dans l'oreille, le corps entier. Qui reviendront évidemment dans le poème, il reste donc une couleur, une sorte de couleur, comme pour la joie. Quelle que soit la dépossession, la désujétisation que l'écriture du poème opère, et, même si cette origine individuelle, me paraît infiniment étroite et dérisoire, elle existe, elle est géographiquement localisable. La mer, la mer Méditerranée est l'élément premier, plus anecdotiquement celle qui baigne Marseille, et se balance sous les rochers de la Corniche, jusqu'aux Goudes, jusqu'à Maïre, repère absolu de la vie et du poème, Callelongue, Marseilleveyre, etc.

C'est cette mer-là. Celle de l'apprentissage de la nage très jeune, de l'amour du soleil, du calcaire éblouissant, tranchant, du bruit ruisselant de la caillasse dans les éboulis, de la lumière du mistral, sa folie. »⁴ Comme vient de l'écrire si justement Georges Guillain, « Fille de, c'est Fille de mère bien sûr mais aussi de tout un paysage, matériel et humain qui lui auront fait famille. »⁵

Ceci dit, et c'est banal, l'enfance a ses monstres. Comment les apprivoiser, et déjà les affronter ? La solitude est grande, elle a été, elle est, identifiée et secourue analytiquement, elle peut devenir malade, bon. J'ai eu enfant comme tant d'autres, de ces accès-là avec sans le savoir, des questions graves plantées dans le cœur, l'écriture va s'en souvenir :

« Dans le noir, questions viennent/ en foule, à peine la lampe éteinte, / c'est l'assaut Ah, mais que se/ passe-t-il, que s'est-il passé ?

Tu avances un petit caillou, puis/ l'autre mais ils ne font pas du tout/ une réponse. » (p.56)

Les combats des petites filles sont souvent rudes. Des petits garçons aussi, dans une moindre mesure. Regards des autres, jugements, étiquetages, etc. L'écriture s'en souvient : « Tu (...) siffles à t'en faire péter les joues. Pas beau pour une fille. » (p.40). Et p.41 et p.36, etc., comportement pré-machiste du petit garçon ? « et l'autre, rue Bernex, dans la pente, enfonce ses doigts dessous, entre tes cuisses, j'aime furer les blondes, pas toi Christian ? » (p.57)

Combats qui ne sont pas qu'intérieurs. Le monde, et combien cela devient insupportable aujourd'hui, se hérissant d'agressions, de crimes, d'horreurs qu'on n'imaginait même pas pouvoir exister.

I.B.H. : - En particulier dans les poèmes sur l'enfance, et on les retrouve dans votre anthologie, les contes apparaissent, notamment *La chèvre de monsieur Seguin*, (mon préféré avec *Les sept frères* des Grimm), « *Attention aux citernes sans grillage ! / si tu tombes, tu restes dedans, / chèvre tremble toute la nuit de/ froid. Le petit frère court, n'empê/ chera pas la mort.* » (P. 58).

On retrouve la peur qui règne dans les contes, le fait d'avoir un frère qui parfois vous sauve et parfois non. Quelque chose dans ces poèmes qui est très âpre si je puis dire, on ne voit plus la forêt, on n'entend plus les oiseaux ou le vent, plus rien ce sont des enfants comme hors de la nature, hors de tout, il ne reste que la peur et la solitude.

Mais il y a cette sorte d'injonction, d'encouragement de quelqu'un à l'enfant, à la petite fille : « *Perdras-tu/ courage/ fillette du bord* » (p.48). Je le trouve beau et fort, et surtout neuf dans le conte, avec cette issue possible.

H.S. : - Dans ces poèmes sur l'enfance, comme vous les appelez, il y a les contes, des mondes à l'atmosphère si particulière et qui m'appellent depuis toujours, un peuple, protéiforme, où circulent en pleine lumière des personnages très ambigus, capables, sans prévenir, du bien le plus grand comme du mal le plus horrible. J'en ai tellement lu et avec une telle passion qu'ils reviennent par éclats s'insinuant dans l'écriture, par surprise. Soudain, et cela fait partie pour moi de la vitalité dont j'ai besoin, ils déroutent le poème et ouvrent des chemins. Quand vous pensez à *La Chèvre de Monsieur Seguin*, je pensais à une fable de La Fontaine que j'aime beaucoup, « Le Renard et le Bouc », bouc que je change en chèvre (honneur aux Filles - je plaisante !) mais Seguin ou La Fontaine, peu importe vraiment, c'est le glissement et la superposition mystérieuse qui se font, à mon insu, qui provoquent dans ce genre de moments une grande joie d'écrire. Et il y avait des citernes sans grillage, très dangereuses, avec lesquelles nos parents nous faisaient peur avec raison, et soudain il y a ce petit frère, le réservoir, la nuit, vous connaissez cette nouvelle de Maupassant, « En voyage », elle est terrible. Le petit frère court, il ne pourra rien. J'en tremble encore. Usine de transformations que le poème.

Non, elle ne perdra pas courage, ni confiance. Les vraies Filles se battent jusqu'au bout. Mais on avance un peu me semble-t-il. Je lisais, il y a peu, une interview révélatrice et passionnante de Gabriella Papadakis sur son duo avec Hubbell: "C'était important pour nous de briser les codes"⁶, deux femmes patinent ensemble, quel symbole ! On avance.

I.B.H. : - *Poïena*, la personne *Poïena* meurt.

» *Dans les bois, je marchais, / Poïena, / sous mon bras, / et dans mon cœur, / chaque côté soutenant la vibrante et/ la morte la tête/ a cédé, a roulé sans s'abîmer/ sur le lit/ de la passion... je coupe des cheveux/ sur ton front/ qui me suivront partout... Après/ la porte de la rue a claqué/*

C'est fini, répète, c'est fini, / encore/ répète. FINI/ cherche mourir cherche pétard/ dans le ventre tu es où ? » (p.68).

» *Elle est très morte* » (p.19). *Poïena* est le cœur (« *POÏENA plus que toujours se niche dans la poitrine* » (p. 70), c'est le secret qui reste ... au secret ?

H.S. : - Oui, c'est le secret qui reste au secret, « cela » a été immense, et ne pourrait que se réduire d'être dit : « Certains jours il ne faut pas craindre de nommer les choses impossibles à décrire » René Char justement...⁷ « Mon » poème est là, je ne peux pas plus.

I.B.H. : - « *Poïena à célébrer/*, ce trésor d'éternité, vague a/ramené amour et vie dans nos/sacoches, c'est qu'il en faut/encore et encore ». (P. 73). Célébration, mais aussi interrogation : comment faire revenir le poème ?

H.S. : - Oui, célébration infinie de cette Poïena-là.

Comment faire revenir le poème ? Quand je regarde en hiver la terre de mon jardin, il n'y a rien qui vaille que je m'y attarde mais, soudain, ce matin-là, quelque chose, oh, très peu, un rien, un minuscule départ de feuille... Vie ininterrompue. Rester à l'écoute, accueillant.e malgré une sorte de désespérance et de rage. Sans prévenir, à l'intérieur, un éclat de feu, un bout de désir, « amour et vie [de retour] dans nos sacoches », p.75. Et ce n'est pas qu'on revit. Nous avons voulu mourir, sans savoir que nous continuions à vivre.

I.B.H. : - La reprise de *Fille de Jeanne-Félicie*, un poème ancien, reprise souhaitée par Yves di Manno votre éditeur, vous a d'abord surprise, puis vous l'avez acceptée.

C'est un texte avec davantage de douceur que ceux que vous avez écrits ensuite, le percevez-vous ? Et avez-vous repris ou corrigé quelque chose pour que cela fonctionne aussi bien entre les deux textes ?

H.S. : - Non, je n'ai rien changé, je n'en ai eu nulle envie et je ne l'aurais sans doute pas pu. C'est loin. Derrière. Je pense à deux de mes livres qui ont été réédités chez Lurlure, *Et voici la chanson* et *Alparegho, Pareil-à-rien*, présents tous les deux dans l'anthologie, dans lesquels je n'ai jamais voulu « corriger » quoi que ce soit, remanier, modifier. Il faut poursuivre. Aller voir ailleurs.

Quant à la reprise de *Fille de Jeanne-Félicie*, j'ai déjà parlé dans mon avant-propos du sentiment éprouvé... Je sais avoir ressenti la nécessité dans mes livres ultérieurs, de me détacher de cette voix par moments un peu oraculaire, il me fallait casser cette forme-là, (trop ?) parfaite alors que certains moments néanmoins me satisfont et sont toujours justes. Oui, le poème est plus doux, c'est l'époque où j'affirmais dans un exergue « Poudre, désert » que nous n'avons pas pu publier ici : « Poésie : royauté du vide, minerai du silence. J'en suis là »⁸ J'en étais là. Et j'y croyais.

Je croyais dans le pouvoir des mots, du chant. J'écrivais souvent en musique et quand j'ai écrit *Fille de Jeanne-Félicie*, j'écoutais beaucoup Monteverdi, je me souviens, Et surtout le *Stabat Mater* (de Vivaldi). Il y a peut-être quelque chose de ces rythmes-là dans ce texte mêlé à la musique de la Bible, (notamment l'Ancien testament) que j'ai vraiment découverte à cette époque. Et puis, même si Char m'écrivait : « votre POÈME bien vôtre et admirable » (p.10), je me méfiais de cette moi-éponge, je ne voulais pas de maître, je voulais avoir « ma » parole, suivre « mon » chemin. Et j'ai beaucoup travaillé. Et vécu.

Je suis moins orgueilleuse aujourd'hui, du moins ai-je reconnu depuis que nous n'écrivons pas seulement contre celles et ceux qui nous ont précédé.e.s mais aussi avec. Nous n'inventons rien mais voyez, il m'importe définitivement que mon écriture ne ressemble à aucune autre.

I.B.H. : - Je pourrais dire de ce texte superbe qu'il est généalogique, par la question d'une remontée vers l'origine, du prénom, du passage des saisons, des espoirs et des questions de l'enfance - « *quel rêve formais-tu en lui faisant les tresses ?* » (P. 109) ou « *enfant, qu'as-tu caché qui ne soit perdu* » (p. 127). Les rêves sont-ils oubliés et non accomplis, reste-t-il quelque chose quelque part. Même si on ne s'en souvient pas et qui travaillerait le poème ?

H.S. : - Ah, les tresses des filles, et ces mères qui rêvent toujours d'un autre destin pour elles !!! Généalogique ? Je l'ai ainsi « voulu ». En 1986, je plantais avec ce texte l'emplacement de mon feu. Et je déclinais en quelque sorte mon « origine », je la déclarais, et je m'engageais dans l'écriture en leur nom, presque un dévouement. Et moi qui étais grande lectrice de Chrétien de Troyes, du cycle arthurien, etc., l'engagement pouvait se lire comme une sorte d'adoubement du chevalier ou même la participation à un rite d'amour courtois. Dans ce premier poème publié, ce qui domine, c'est cette confiance, cette foi, qui sera mise à rude épreuve régulièrement par la suite, je pense par exemple à « Car toujours, poesia : joie horreur »⁹, c'est cet engagement. Plusieurs strophes pourraient être citées.

Je crois que souvent tout travaille au poème, sans nous.

I.B.H. : - La question de la féminité et la liberté qu'il faut parfois obtenir par le refus, la désobéissance sont omniprésentes, dans *Poïëna*, ou de la découverte du corps à la différence des sexes jusqu'à l'affirmation absolue de cette petite fille qui découvre qu'il faut tant de fois aller « contre » ? Que vraiment entre fille et garçon, très tôt, quelque chose ne va pas ?

H.S. : - Il est évident que les petites filles de ma génération ont subi les pressions et les « manœuvres », les agressions, des garçons dès leur plus jeune âge. J'ai grandi avec trois frères aînés, et ce sont eux qui m'ont ouvert la voie de la beauté, de l'art, de la poésie. En ce sens, ils m'ont beaucoup apporté et souvent soutenue, encore aujourd'hui, mais ils n'ont pas toujours été conscients même du poids de leur regard ou de leurs déclarations, de leurs comportements. Cependant je n'ai jamais regretté d'être une fille et d'avoir dû me battre pour exister. Je pense avoir très tôt possédé dans mon être une force de combat et de rébellion. Ou peut-être l'ai-je acquise en traversant ces luttes ? En tous cas, ce n'est pas vraiment reposant. Mais c'est ainsi. Vous dites « Que vraiment entre fille et garçon, quelque chose ne va pas », je pense sans doute au même passage que vous beaucoup plus clair que tout ce que je pourrais ajouter :

« Pauvre jeune fille, /retourne vite sous la couverture/—NON » dit-elle/mais tous voulurent/entendre un oui/Depuis lutte est/terrible entre fille/ et garçon »

Tout se passe toujours entre un OUI et un NON. Ce sont mes deux mots préférés avec RIEN et TOUT.

Nous avons, les Filles, les petites, les jeunes, les grandes, les vieilles, un formidable rôle à jouer et nous le jouons, même si, pour ma part je me sens tellement inutile avec mes mots ! En tous cas, mon « Fille de », je l'entends quasiment comme un titre de *noblesse*.

Il y a tant de raisons de lutter : égalité des sexes, reconnaissance des genres, des communautés, droit à mourir dignement, etc., etc. Il n'y a qu'un seul mot qui les englobe toutes : la lutte pour la LIBERTÉ.

I.B.H. : - Est-ce vous qui avez fait le choix des poèmes pour l'anthologie qui paraît chez Lanskine ? Ces poèmes ont tellement d'allant, appellent tellement de voix, charrient tant de mondes, je les trouve vraiment remarquablement choisis tant ils forment au fond une unité, une concentration, pour quelle lecture avez-vous fait ces choix-là et pas d'autres ? Était-ce pour présenter un travail relativement plus ancien ou bien pour rendre visible le lien entre celui-ci et votre poésie actuelle ?

H.S. : - Oui, c'est moi bien sûr et cela n'a pas été facile. Je me suis, de fait, fiée à mon corps. Je veux dire que j'ai choisi sans hésiter les extraits que j'avais déjà oralisés, fait passer par voix, muscles, sang, nerfs, regards, etc., « incarnés » en public comme j'aime le faire. Car dire mon poème a toujours été essentiel pour moi. Comme si écrire et dire étaient le recto et le verso d'une page. Inséparables. Je dois sentir le poème exister pour me sentir vivante. C'est physique. Le dire est alors une « vérification » de ses forces. Car c'est la force que je cherche. Je voulais par ce choix que le lecteur sente une vitalité générale. Je voulais que toute mon anthologie traduise mon « En avant ! »

I.B.H. : - Avez-vous composé ce recueil de manière très travaillée ou est-il arrivé d'une façon fluide, au fond très chantée ?

H.S. : - Le chemin suivi est vite devenu une évidence, les extraits s'enchaînant naturellement. J'ai simplement cherché à maintenir l'énergie comme je vous le disais précédemment.

I.B.H. : - Pour terminer, je veux juste citer ce vers que je trouve à tomber : « *Oh sa fée, cernée d'adieu...* » (p.90)

Rien que pour ce vers et pour tous les autres, Hélène Sanguinetti, merci infiniment.

H.S. : - C'est moi qui vous remercie, pour le plaisir que vous semblez avoir pris à la lecture de mes livres. Que pourrais-je demander de plus ?

Hélène Sanguinetti, *Jadis, Poïena, une poème*, Flammarion, coll. dirigée par Yves di Manno 2025, 144 p., 18 €

Hélène Sanguinetti, *Cargo bleu sur fond rouge*, anthologie 1999-2017, Lanskine, 2025, 242 p, 12 € (bravo pour le prix !)

Notes

1 : *Alparegho, Pareil-à-rien* (Réédition, Lurlure, 2024, L'Amandier, 2015, Comp'Act, 2005)

2 : Cours du 31 mars 1981 (*Sur la Peinture*, Ed. de Minuit, 2023)

3 : 6 réponses à Jean-Baptiste Para, in *Domaine des englués* (La Lettre volée, 2017, p.153)

4 : Ibid., p.157

5 : « Sautons dans qui respire », (« Les Découvreurs2, blogpost », 11/02/20205, G. Guillaïn)

6 : [Eurosport, patinage artistique](#), - Gabriella Papadakis sur son duo avec Hubbell : "C'était important pour nous de briser les codes",

Et [aussi](#) : « Une femme avec une femme : Gabriella Papadakis et Madison Hubbel cassent les codes » le 06/02/2025,

7 : René Char, « Pauvreté et privilège » (*Recherche de la base et du sommet*, Gallimard,1965)

8 : *De la main gauche, exploratrice* (Flammarion, 1999, p.12)

9 : *Le Héros* (Flammarion, 2008, p.91)

10 : *Et voici la chanson* (Réédition Lurlure, 2021, L'Amandier, 2012)

Entretien avec Jacques Darras par Murielle Compère-Demarcy (MCDem.) [Les entretiens]

Le poète-traducteur et essayiste Jacques Darras vient de publier *Je m'approche de la fin* et il s'entretient avec Murielle Compère-Demarcy.

Murielle Compère-Demarcy : Bonjour Cher Jacques. Je vous remercie pour cette possibilité d'échanges. Je vous ai découvert en 2013 et depuis, vous lis, soulevée par votre élan créatif, comme je l'imagine tout amoureux de la littérature peut vous suivre, puisque vous êtes une voix majeure, à côté de postes de responsabilité que vous avez endossés tels que celui de Président du Marché de la Poésie à Paris, Place Saint Sulpice ; de Doyen de Faculté et tant d'autres phares dont vous aurez été le gardien, ... Depuis 2013, je n'ai jamais cessé de me ressourcer à votre souffle de poète, -une fidélité de lectrice partagée par tant d'autres lecteurs...

Lorsque je parle de vous et de votre œuvre littéraire autour de moi, je m'entends souvent dire : "*Jacques Darras, oui, le Poète du Nord*". Cette qualification vous convient-elle ? Et pourriez-vous nous en dire davantage ? La provenance géographique d'un auteur, son appartenance à une terre natale doit, je l'imagine, donner une couleur particulière à la langue qu'il façonne/déploie, avec l'émergence de ses paysages, de ses sonorités, ainsi qu'à l'univers de sa création...

Jacques Darras : Merci à vous, chère Murielle, d'attacher votre attention à mes poèmes. « Poète du Nord », dites-vous. Cela me plaît bien. J'imagine que dans la bouche de vos interlocuteurs l'expression a quelque chose de restrictif. Nul ne s'aventure en effet dans le Nord sans frissons. Le Grand Nord, du moins. Qui n'est pas le mien. Il se trouve que dans la géographie moyenne française, Nord commence dès la sortie de Paris, sur l'A 1 pour ne plus s'arrêter. Sauf au Pôle, peut-être, et encore ! Mon Nord à moi se dessine de la façon suivante : c'est un Nord/Nord-Ouest, plutôt. Traçons un triangle « renversé », si vous le voulez bien, dont le sommet serait la ville de Laon, dans l'Aisne, l'un des côtés montant tout droit vers Bruxelles puis Amsterdam, l'autre s'écartant vers l'Angleterre -les Cornouailles- et l'Irlande. Voilà l'aire géographique où je me promène. Europe du Nord-Ouest autrement dit. Enfant j'ai aimé les cartes qu'on accrochait au tableau noir de l'école primaire dont mes parents étaient les instituteurs. Aux vacances, eux, concrétisaient cette vision abstraite de l'espace en m'emmenant explorer toute la France, sources de fleuves, montagnes, plaines etc. La Loire prenait effectivement sa source au Mont Gerbier des Joncs, je le savais, je l'avais vue. Adolescent, me vint progressivement l'amour de l'Histoire, autre dimension. J'articulai le temps à l'espace, comprenant à quel point les narrations historiques en privilégiaient certains au détriment d'autres. Ainsi dans l'Histoire de France la monarchie capétienne avait déplacé l'empire carolingien, ouvrant tout grand les plaines du Nord à « l'invasion » parisienne. Voilà pourquoi Louis XIII puis Louis XIV étaient montés jusqu'à Arras, puis Lille, donc la Flandre, poser la frontière nationale juste au-dessus. Par crainte des Protestants bataves etc. La

Révolution, elle aussi, avait glorifié Valmy, lieu d'arrêt des troupes de l'Empire. Ce fameux saint Empire romain germanique dont aucun professeur ne nous avait jamais rien dit. J'ai donc continué à m'enseigner l'Histoire, l'Europe, la carte de l'Europe, montant moi-même avec ma petite auto - une Volkswagen GTI, diable !- jusqu'à Valenciennes et Chimay, voire poussant jusqu'à la Baltique, les falaises de Rügen. Qu'est-ce que cela a à voir avec la poésie me direz-vous ? Justement. La poésie française d'alors m'étouffait littéralement par son rapport vaporeux, allusif, à l'espace et l'Histoire. Bonnefoy ni du Bouchet ni Char ne nommaient directement les lieux qu'ils fréquentaient. C'était seulement par le biais d'éléments biographiques les concernant qu'on apprenait leur attachement à La Loire, à Grignan et aux Alpes de Provence ou à la Sorgue. C'était comme si l'espace poétique français était méridional depuis toujours. Par essence, en somme. Parlons-en de la Somme ! Où me retrouvais-je moi ? Certes il y avait bien Guillevic le Breton, Follain l'homme de la Manche pour m'attirer mais jamais l'Histoire chez eux. Je ne trouvais mon bien que chez Claudel et Saint John Perse. En Chine ? En Chine ! Toute une année je m'inculquai mot à mot *l'Anabase*, me promettant de ne paraître jamais aussi précieux ni exotique que son auteur. Voilà où j'en suis aujourd'hui sur l'échelle de Richter des sensations poétiques. Au Nord, crainte et tremblement ! Dans la proximité sensible l'une à l'autre des (anciennes) frontières. Poète **européen**, si vous préférez. Or je ne crois pas que la situation ait véritablement changé dans la poésie française « moderne » quant à l'espace et à l'Histoire. Sauf chez ceux -il y en a- qui saluent intimement ma témérité, sans oser le dire publiquement, par crainte, j'imagine, d'encourir les moqueries.

M.C.D. : Si j'ose dire, vous ne rebattez pas les cartes de l'espace géographique et historique, mais les remettez à leur juste place. Vous avez écrit, en hommage à la Picardie, et avec Chantal Delacroix photographe, *Voyage dans la couleur verte* publié par l'éditeur-libraire amiénois du Labyrinthe ; la couleur verte...

J'ai personnellement fait toute ma scolarité à Paris (de l'âge de 2 ans à 21 ans en finissant en face de « chez vous » qui étiez à Louis-le-Grand : au Lycée Fénelon, en Prépa' littéraire). J'étais, en école élémentaire, au pied de Montmartre... tout cela pour dire que, si je me sens parisienne par cette histoire-là, j'ai grandi aussi à l'adolescence en Picardie et, pour moi la Picardie est VERTE avec ses forêts... Mais, chez vous, la couleur BLEUE est importante également, avec les paysages de la Baie picarde... avec le Fleuve...plutôt les rivières... la Maye... Il y a le bleu de la waide, aussi, cette plante tinctoriale d'Amiens aux fleurs jaunes dont les feuilles nous donnent le bleu des textiles... sans oublier la luminosité si particulière du lieu picard... Rien ne semble plus inoubliables que les ciels de Picardie, vous ne trouvez pas ? ... Si vous deviez écrire votre univers -existentiel-poétique- en couleur(s), quelle(s) serai(en)t-elle(s) ?

J.D. : Les textes de *Voyage dans la couleur verte* datent de 1995/98 environ. Je les avais sagement laissé reposer dans un tiroir, ainsi qu'on recommande aux jeunes auteurs. Le temps a cette vertu, en effet, d'avoir de la patience pour vous. Je les ressortis au moment même où nous émigrions à Paris, près de la Seine et de la Tour Eiffel, pour suivre les études germaniques de notre fils au Lycée bilingue de Buc. Nostalgie, petit pincement au cœur (avant les grands pincements !). Je trouvais ces textes acceptables, quoiqu'un peu trop flamboyants et, par un coup du hasard, sympathisai avec une photographe rencontrée à Achères où elle exposait ses œuvres. Je lui remis les textes, dont elle s'imprégna longuement, ainsi que des lieux dont ils s'inspiraient. Travail d'un an de son côté, travail

vétilleux et sobre, mettant bien en relief les couleurs parfois sourdes de la Picardie. Donc le vert ! Revenant en auto chaque semaine donner mes cours à Amiens, me saisit tout de suite l'intensité printanière de la couleur verte, grands hectares de fraîcheur *viride*, dirait Rimbaud, dont la proximité du jaune des colzas, non moins absolu, rehaussait la force. Sous les ciels bleus de mai, il semblait que tous ces champs du Santerre ou de l'Amiénois fussent devenus verts par mélange des couleurs primaires, comme aucun peintre de ma connaissance (Levigoureux peut-être ?) n'eût osé les assembler. La Picardie est verte et jaune, me dis-je, en mai. Non mais quelle force, quel élan vers le ciel, souvent timide d'ailleurs, mais rassuré par les immenses étendues pastel de la fleur de lin ! Chevalet ou pas, on pouvait camper des heures de suite devant ce nuancier sans égal. Que j'ai d'ailleurs transporté dans quelques-uns de mes poèmes tant j'aime cette promesse nourricière de pain et de drap linier, tendus à plat sur la ligne d'horizon comme un confort de la vie. Si j'aime la Picardie, une des raisons du plaisir qu'elle m'offre du moins, ce sont ces couleurs qu'elle cultive en extension, dans toute leur originalité. On ne peut être qu'original ici, à condition d'aller débusquer la singularité sous la banalité apparente. Il y faut l'œil, un œil éduqué. Le mien s'était formé au contact de la peinture flamande depuis l'âge de dix ans. Inexplicable ! D'autant que je n'ai pas vraiment dévié. Adolescent ma violence me porta tout de suite vers Van Gogh (ah ! le jaune et le bleu de Van Gogh) et dans une moindre mesure vers Vlaminck. Puis au commencement de l'âge adulte, le bourgeonnement d'une neuve spiritualité m'envoya tomber en extase à Gand devant *l'Agneau Mystique* de Van Eyck. J'y restai à chaque fois plus d'une heure sur ma chaise, face au polyptique, tel un malade s'accrochant à sa foi au moment de partir. Puis vint Rembrandt en même temps que les premières atteintes de la mort. Mais allais-je oublier Brueghel, l'insolent Anversoïse, le Frère de la Charité aux côtés d'Ortelius, premier grand cartographe de la terre avec Mercator, tous deux surgis sur les rives de l'Escaut – ce grand frère fluvial de la Somme ? Non, parce que Brueghel *empaysanne* la foi par la danse païenne, reléguant le Christ aux Oliviers dans une implacable solitude. Appelons cela la Renaissance, si vous voulez. Et ensuite ? Ensuite il y eut Bosch, sur la Meuse, dont la Muse fut la Folie. Celle dont Érasme fait *l'Éloge*. Puis tout près de nous Ensor et Spilliaert les Ostendais, Permeke ce laboureur de vagues terrestres et encore plus près, totalement inconnus en France, les peintres de l'école de Laathem sur la Lys, De Saedeler etc.... Après cela tu te dis Picard ? Picard en Flandre, Flamand en Picardie par le lien de la mer, de la côte et de la fleur de lin, indispensable à l'huile des peintres.

M.C.D. : Vous parlez de Paul Claudel... Pourtant... je vous imagine davantage lire et relire Conrad, Whitman.... Mais... Claudel... peut-être pour l'appel de la verticalité qui porte son œuvre ?

J.D. : C'est un camarade d'hypokhâgne à Henry IV (pas Louis-le-Grand comme vous supposiez) qui m'a parlé le premier de Claudel. Catholique lui-même, passé par La Providence à Amiens, il était l'autre Picard de cette grande parade des Provinces de France qu'incarnaient, à la fin des années cinquante, nos condisciples (la Corrèze, la Corse, l'Algérie, Toulouse, le Cotentin, la Bretagne, Paris évidemment, la Lorraine etc.). Je n'avais pas lu Claudel jusque-là. Je dois ajouter que mon ami m'incita pareillement à lire Péguy. Ce que je fis plus laborieusement. Venant d'un milieu éminemment laïque, rien de la littérature dite « religieuse » ne m'était familier. Or l'inconnu attire, m'attirait du moins. Je commençai, il me semble, par le théâtre, *L'échange* en particulier dont les personnages affichent des noms improbables, Lechy Elbernon et Thomas Pollock Nageoire.

L'insolence de la pièce, un douloureux échange entre deux couples, me troubla, me plût. Ou peut-être commençai-je par les *Cinq grandes Odes*, que mon camarade appréciait en particulier. Il y avait là l'eau, la mer, tout ce qui allait me constituer mais à mesure que je relirais le poème par la suite je le trouverais de moins en moins satisfaisant. Sans doute parce que la spiritualité catholique l'obère. J'ai besoin de quelque chose de plus léger, de moins affirmatif. Qui est sans doute pourquoi, de Claudel à Whitman, le passage se fit inévitablement. Davantage de dynamisme, de questionnement, de désinvolture chez le New Yorkais -jazz et comédie musicale en gestation- que chez le Picard du Tardenois. N'en demeure pas moins que j'avalai toute l'œuvre poétique avec un appétit de néophyte. Ce furent les essais en prose qui, cependant, m'intriguèrent le plus durablement. Claudel le prosodiste est inégalable dans *Position et propositions*, réflexions sur le vers français. Plus somptueux encore, plus mystique son *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* où le Thomisme qui sous-tend l'essai nous parle de l'inachèvement divin du monde auquel collaborer par notre co-création. Pour moi un sommet de philosophie poétique. Enfin et pour revenir au théâtre, j'eus la chance d'assister à la mise en scène de *Partage de Midi* par Jean-Louis Barrault avec, présent dans la fosse d'orchestre, un jeune chef d'orchestre nommé Pierre Boulez. Plus tard, la mise en scène de la même pièce par Antoine Vitez, à quoi j'ajouterai ma propre lecture tardive de ce sommet du baroque qu'est *Le soulier de Satin*, confirmerait mon penchant pour le théâtre dans l'œuvre de Claudel. N'oublions pas non plus que ce dernier avait failli traduire Walt Whitman dans le projet avorté d'André Gide de publication complète de l'œuvre du poète américain. Voilà donc où toutes les pièces de mon propre puzzle s'assemblent. À quoi il faudrait ajouter plus tard mon déchiffrement mot à mot d'*Anabase* de Saint-John Perse et mes retours fréquents vers Apollinaire et Cendrars, pour faire le tour complet de mon héritage français, très loin, comme on le voit, du sacro-saint surréalisme !

M.C.D. : Jacques Roubaud avait une prédilection pour l'alexandrin. Il en a même fait une arme de guerre contre le vers libre, et un usage ironique. Mais, toute liberté prosodique préservée et sans aucune volonté de voir s'enfermer le rythme du poème dans une formule codifiée, la langue française, du moins dans son oralité, sa cadence, sa vivacité, son souffle, est-elle d'après vous aujourd'hui menacée, ou bien se relèvera-t-elle des défaillances de l'époque comme des querelles du temps passé (querelle des Anciens/des Modernes, querelle du vers libre contre l'alexandrin ou vice et versa de la fin du dix-neuvième siècle)... La perte substantielle de la langue aujourd'hui avec l'appauvrissement de son lexique, de sa richesse, de sa finesse, ... attestée par un niveau scolaire général en baisse ; le consumérisme d'une société de spectacle quasi-exclusivement médiatisée, etc. – cette évolution rend-elle pessimiste l'optimiste invétéré que vous êtes ?

J.D. : J'ai lu avec attention et plaisir Jacques Roubaud dans les années soixante-dix/quatre-vingt, du siècle dernier. Je l'ai connu de près, l'ai fréquenté dans les colloques ou les lectures. L'une en particulier consacrée à Ezra Pound, à Cogolin, en compagnie du poète moderniste brésilien Haroldo de Campos. J'ai beaucoup aimé le poète soucieux de troubadours, soucieux d'Occitanie, soucieux de poésie américaine contemporaine. Je fus brièvement l'ami du couple qu'il formait avec Alix Cleo la photographe à laquelle il élève une émouvante stèle dans *Quelque chose noir*, son livre le plus cité, je crois. Il est certain que ses réflexions sur la prosodie nous troublèrent intensément quand parut en 1978 *La vieillesse d'Alexandre*. Tous les poètes ou à peu près pratiquaient alors le vers

libre. Sans beaucoup de réflexion, démontrait plaisamment Roubaud. Plaisamment, certes, mais avec une sorte de nostalgie inavouée pour les années Aragon, qu'il fallait décrypter soi-même car le poète ne s'étendait pas sur sa propre « dépendance » ancienne au vers aragonien. Une brutale secousse sismique, donc, Roubaud, réplique de celle du *Mécri* de Denis Roche, six ans plus tôt, qu'avait à l'évidence séduit la poésie typographique de l'Américain E.E Cummings dont il introduisait le lettrisme dans ses propres poèmes. Nous les plus ou moins jeunes poètes assistions à une véritable crise de « formalisme », en phase avec l'obsession linguistique de l'époque. Le langage tremblait sous nos doigts, les touches de nos claviers se grippaient, nos vers libres se sentaient mal. Dans mon cas, mon démarrage tardif en poésie, retardé par mon apprentissage de la langue anglaise, m'empêcha de succomber à toutes ces modes, ces marottes. Dans les mêmes années je m'appliquai à reproduire des prosodies, des mesures quantifiées et variables, comme un artisan s'applique à reproduire d'anciens schémas. La littérature classique latine liée au décasyllabe naturel de la poésie anglaise m'imposaient un rythme dont je devais tenir compte. C'est ce qui me fit tenir tête au réveil de l'alexandrin par Roubaud, craignant une retombée vers l'arrière, tout en appréciant les essais de William Cliff et de Jacques Réda. Deux formes s'imposèrent alors à moi. D'une part l'alexandrin blanc que j'emploie dans *Avance à l'allumage sur moteur de marque alexandrine classique* (L'indiscipline de l'eau, 2016) et d'autre part l'octosyllabe médiéval arrageois dont j'ai usé dans *Le petit affluent de la Maye. Autobiographie de l'espèce humaine* (2016) sur la longueur de 5120 vers. Je crois avoir par ailleurs inventé le *Poème parlé marché* (*Moi j'aime la Belgique !*) et *Le Poème parlant pensant dansant* (*Je m'approche de la fin.*) Voilà pour mes contributions originales à la prosodie du vers français, ayant pratiqué par ailleurs toutes les mesures classiques avant moi. Polyphoniste de la prosodie, en somme.

Maintenant jugerai-je l'état de la langue française à l'heure où nous sommes ? Au moins suis-je protégé par mon métier d'angliciste contre son affligeante tendance à mimer l'anglais. Il faut croire que nous, anglicistes, avons totalement échoué à maintenir les deux langues sur leurs rives respectives. La traduction, en ce sens, a ses vertus. Qu'en sera-t-il lorsque l'intelligence artificielle nous outillera de traductions immédiates, en temps réel ? Écrivons-nous encore autrement qu'en tweets ? Je ne saurais répondre. Je n'ai jamais cru que le pire était devant nous et le meilleur derrière.

M.C.D. : La géographie... l'espace... le voyage... Votre poésie est une piste d'envol, un embarcadère, et lorsque vous lancez le poème, sur des hectomètres de phrases ou de vers (comme dans les tomes de La Maye), vous approfondissez l'espace, de cette profondeur évoquée par G. Genette dans *Poésie et Profondeur* ; vous défrayez la mise en orbite du lecteur qui, transporté par votre poème que vous mettez en voix, est entraîné, échauffé, comme les muscles s'échauffent à l'entraînement sportif. Le lecteur irrésistiblement vous suit et votre élan va crescendo, s'accélère sur la piste d'envol, jusqu'à décoller. D'ailleurs, il arrive que même l'estrade s'en émeuve (comme celle de la Bibliothèque Aragon à Amiens où, réinterprétant les *Gilles* avec Jacques Bonnaffé, l'estrade avait tremblé sous les pas inspirés de votre performance...). D'ailleurs, vous martelez le sol lorsque vous vivez et faites vivre votre poème, quand vous faites vivre au lecteur cette résonance des vibrations, ce corps à corps immanent, concret et transcendant avec votre poème... Il est question de porter et de donner puissamment de la Voix -cela peut même être assez époustouflant pour le spectateur qui vous écoute-. Votre souffle est ample, le contraire du souffle court ! Il est question de l'air par la colonne d'air du souffle ; il est question de la virtuosité et de la puissance de

l'inspiration ; il est question de muscles, dans la force énergétique poétique déployée... Antoine Spire avait écrit un essai intitulé *Plaisir poétique et plaisir musculaire...*

Autrement dit, telle une flèche fulgurant l'espace en une traversée sans cesse recommencée, vers une mire-palimpseste, vos poèmes traversent la tête du lecteur/auditeur/spectateur, jusqu'aux pieds. Plutôt, elle le traverse comme elle vous traverse, tel un éclair des pieds à la tête si l'on ne perd pas de vue que la marche (le talon-pointe-talon-pointe-talon des pieds) motorise votre élan/votre puissance poétique....

La poésie en tant que telle, ne pensez-vous pas que sa vocation consiste pour une belle part à déclencher notre imagination, afin qu'elle voyage dans l'au-delà ?

J.D. : Merci à vous, chère Murielle, pour tout ce que votre longue question dit de mon poème. Il m'arrive souvent d'être lecteur de ma poésie, sur la scène, vous le savez, je me sens alors traversé par ma propre parole, comme dans un état de légère transe rythmée. Je me comparerais presque à un chaman, dans ces moments-là. Chaman picard, dirais-je en souriant. Même au naturel, dans la vie de tous les jours, dès que je perçois, proche ou lointaine, une musique, une scansion rythmique quelconque, mon corps se met de lui-même à vibrer. Cette réactivité automatique a d'ailleurs le don, quelquefois, de m'attirer les reproches de mon entourage. À leur demande, je consens à mettre une sourdine à mes pulsions. Je comprends que mon comportement puisse leur paraître enfantin, indigne d'un adulte, mais je suis comme ça, je n'y peux rien. Enfant, oui, je le suis resté, mais enfant de l'univers entier dont j'entends à chaque instant l'inouïe vibration. Il y a une musique cosmique, ou plutôt une cosmicité de la musique qui provient des ondes auxquelles, à chaque seconde, notre corps est soumis. L'univers entier vibre, se diffuse, nous alerte. Nous sommes des veilleurs de sons, des engrangeurs d'ondes lumineuses. Car la lumière est une onde, révélatrice de nos couleurs selon ses fréquences plus ou moins longues. C'est peu dire, en l'occurrence, de parler de synesthésie, puisque notre rapport à l'univers est fondé sur les ondes dont il nous in-onde. Ainsi, pour être plus explicite encore, sans vouloir vous paraître extravagant, je sens plusieurs fois par jour la terre tourner sur son axe. Je la sens qui tourne, non pas en fonction du raisonnement auquel m'invite le déclin ou le lever de la lumière mais je sens corporellement, physiquement, le manège de cette grosse boule sur laquelle nous vivons. J'entends le quasi-silence de son bruit d'astre discret tournant sur lui-même. Léger vertige quelquefois. Je nous sais, je nous sens tous embarqués dans la même r-onde, sans possibilité de s'en écarter ni d'en sortir réellement. Sans autre possibilité que de l'accompagner par la danse. J'étais sérieux quand je me suis présenté à vous en inventeur du poème *parlant pensant dansant*, dans une de mes réponses précédentes. M'intrigue en effet, plus profondément, cette démultiplication des circularités astrales dans l'univers. Comme Giordano Bruno en son temps, Bruno le visionnaire, Bruno l'humaniste que le Vatican fit brûler au *Champ des fleurs* (Campo dei fiori) à Rome. L'hérésie astrale, si j'ose dire, a heureusement fait long feu depuis. Même s'il semble que resteraient, quelque part en Amérique, deux ou trois esprits convaincus que la terre est plate. Que nous laisserons s'enfermer dans leur béat isolationnisme, leur donnant, à tout hasard, l'adresse d'un certain Christophe Colomb qui pourrait les délivrer de leur réserve. Il faut comprendre que l'ouverture maximale à quoi nous a habitués l'astrophysique contemporaine, fait tourner trop vite les têtes, les pensées. Se ferait presque sentir le besoin d'un ralentissement. Moi l'astrophysique me passionne, la théorie de la relativité, l'espace-temps, la physique quantique, la danse conjugée des ondes et des électrons. Au mieux de ma poésie, j'en conviens avec vous, j'espère être parvenu à vous faire entendre les sensations que me procure cet

univers vivant, vibrant où nous avons séjourné. Quel mystère, vraiment, quelle joie ! Quand je pense qu'ailleurs en Europe, des hommes meurent par centaines de milliers pour l'annexion d'un lopin de terre ! Qu'ils s'occupent plutôt des galaxies !

M.C.D. : *Chaman picard*, disiez-vous de vous... Je ne peux m'empêcher de penser à l'univers littéraire de Patti Smith. Que vous avez traduite, d'ailleurs.... Lectrice fidèle de Patti Smith -j'ai adoré *M Train*- je trouve chez elle un univers hors dimension avec des sauts d'associations qui nous mènent comme dans une danse chamanique au long cours...

J.D. : Est-ce que je vais vous décevoir ? Oui sans doute. Je n'ai publié en traduction les poèmes de Patti Smith chez Christian Bourgois que par l'intervention d'une amie envers qui je me sentais une obligation. Ce n'est jamais un bon prétexte pour se lancer dans une traduction. Quelque chose comme de l'amour, du moins de l'attraction doit être là, en premier. Traduire c'est faire plus ample connaissance avec quelqu'un. Comme dans l'amour. Un texte est d'abord quelqu'un en effet. Dans le cas de Walt Whitman, mon attraction avait d'ailleurs dépassé le cadre d'amitié intense que son poème *Feuilles d'herbe* m'inspirait. C'était toute l'épopée américaine que j'embrassais à travers sa poésie. Whitman, en quelque sorte, était plus grand que lui-même. Il contenait, disait-il, « *des multitudes en lui* ». Ma génération aura aimé l'Amérique, depuis les westerns jusqu'à la comédie musicale, des plages de Los Angeles à la fièvre de Manhattan. Voir de ses propres yeux les lettres blanches d'Hollywood, posées à l'oblique sur la colline du même nom, était une manière d'accomplissement. J'avais donc aimé découvrir, dans la foulée du pionnier de Long Island, toute une constellation de poètes que j'aime toujours citer, allant de William Carlos Williams à Robert Frost, de Theodore Roethke à Robert Duncan, de Paul Blackburn à Robert Lowell, d'Emily Dickinson à Elizabeth Bishop. Bref j'aimais toute la poésie américaine, d'autant que l'irruption des Beatniks sur la scène internationale, dans les années soixante du siècle dernier, était venue confirmer une sorte de suprématie poétique absolue de l'Amérique. Le *Howl* de Ginsberg, les satires de Ferlinghetti, les poèmes japonais de Gary Snyder ou ceux de Jack Kerouac démultipliaient devant nous d'inépuisables sources d'énergie. Traduire les *Feuilles d'Herbe* du vieux patriarche, m'avait permis de remonter à la source fondatrice. J'avais attendu avec impatience l'année 1980 pour me rendre à la librairie City Lights de San Francisco et prendre langue avec deux poètes inconnus en France, David Antin et Jerome Rothenberg. Bref, l'Amérique était une découverte perpétuelle. Jusqu'à un certain point, faut-il croire, puisque je n'eus alors aucun contact d'aucune sorte avec Patti Smith, plus jeune que ses mentors Ginsberg & Co. et presque exclusivement considérée alors comme musicienne de rock. Jusqu'à ce que les éditions Christian Bourgois me contactent en 2007 pour la traduction de *Auguries of Innocence* (Présages d'Innocence). Avant de me mettre au travail et pour prendre la mesure du poète, j'écoutai son disque *Horses*, enregistré en 1975. Disque que j'aimai spontanément pour l'âpreté de ses paroles, la raucité de la voix de la chanteuse, comme une sorte de galop sauvage dans les plaines du Kansas. De là je passai à *Auguries of Innocence* et me frottai immédiatement les yeux. Comment la même personne, le même poète, avait-elle pu passer des grandes plaines de l'ouest à la mesure étriquée, presque vieillotte -victorienne d'inspiration- de la poésie que j'allais traduire. Rétrospectivement, je ne suis pas loin de m'accuser de lâcheté. J'eusse alors dû décliner l'entreprise de traduction. Ces courtes ballades un peu mièvres ne correspondaient pas le moins du monde à mon image de l'Amérique. Ni celle de Whitman ni celle de Dickinson,

pour faire référence aux deux figures majeures d'origine. L'amour, ici, n'était pas au rendez-vous. J'exécutai ma tâche sans enthousiasme. La situation devint problématique à mesure que croissait en France la réputation de l'auteure. Laquelle, d'ailleurs, s'était prise d'un amour de « groupie », pour la figure d'Arthur Rimbaud. Nous, poètes français, avons plutôt tendance à prendre nos distances avec l'icône écrasante du poète de Charleville. Patti Smith alla jusqu'à acheter, quant à elle, la ferme de Roche, la nouvelle du moins, pour sceller son idolâtrie. Lorsque Dominique Bourgois, la veuve de Christian et directrice des éditions du même nom m'invita à rencontrer Patti Smith, de passage à Paris, j'en tremblai de mal être et d'hésitation. Qu'allions-nous nous dire ? Je me souviens de la scène, dans un petit restaurant du côté de Denfert Rochereau où j'habitais alors. L'entretien à trois fut quasiment glacial. D'emblée je sentis que Patti Smith comprenait que je n'étais pas un enthousiaste de son poème. Je ne sais feindre ni l'estime ni la cordialité. Elle non plus, apparemment. Je vous imagine, vous, Murielle, me dire : comment avez-vous pu vous conduire en mufler en face d'une telle vedette ? J'ai répondu plus haut. La poésie est affaire d'amour, donc d'attraction, d'intensité, voire d'exigence. De même que nous ne sommes pas tous attirés par les mêmes personnes, dans la vie quotidienne, nos goûts pour les textes poétiques sont aussi divers qu'opposés. Il y a là une certaine cruauté, d'ailleurs, pour ne pas dire d'injustice à l'endroit d'œuvres objectivement respectables. À cette consolation près que nous évoluons dans nos goûts, dieu merci, au cours de l'existence. Vers plus de générosité ?

M.C. D. : Pour répondre à votre première remarque : non je ne suis pas déçue (je ne pense pas que vous me décevrez jamais d'ailleurs) je répliquerais que nous sommes, tous, des cœurs rapprochés par des affinités électives... et que oui, la poésie, mais la vie finalement en général, est affaire d'amour. Même si une part de mystère scelle parfois des amitiés étranges ou des amours difficiles, et tant mieux puisqu'ainsi vit/vibre la vie ! Au Marché de la Poésie, une année, où je prenais un café avec Werner Lambersy, un ami, nous avons souhaité alors immortaliser par une photo notre rencontre-discussion, en portant tous deux à bout de bras et en premier plan, l'œuvre de Dickinson... Vous, qu'en diriez-vous, si en quelques lignes vous pouviez parler de la poésie d'Emily Dickinson ? Pour ma part j'ai gardé l'image d'Entités personnifiées ou vivifiées par la poétesse en leur mettant une majuscule initiale et d'une mise au contact à sa lecture avec un univers aux antipodes de son existence cloîtrée, comme si le poème chez elle était une fenêtre qui s'ouvre...

J.D. : Une fenêtre qui s'ouvre, oui sans doute, mais à condition d'avoir la poigne qu'il faut pour l'ouvrir tant le cadre en bois est hermétiquement clos. Figurez-vous que je les ai vues ses fenêtres ainsi que la tablette, pas plus grande que cela, sur laquelle elle composait ses poèmes. À Amherst, de mes propres yeux, les ai vues. Amherst, dans le Massachusetts, où j'arrivai dans mon auto de location, en provenance de Concord. Un voyage de deux heures ou trois, je ne me souviens plus très bien. Ce dont je me souviens en revanche c'est que la route traversait d'interminables forêts de conifères, si denses, si ininterrompues par aucun village, aucune forme d'habitation ni de vie sociale, qu'on s'attendait à voir sortir tout à coup telle ou telle tribu indienne, Pequots ou Narragansets, nous barrant la route de leurs tomahawks. Ce n'est pas la première fois qu'une forêt américaine me donnait ce sentiment de malaise, l'espace interminable reculant, s'approfondissant jusqu'à l'horizon d'un temps antérieur, immémorial, d'avant la colonisation. Quiconque n'a pas voyagé dans l'espace américain n'a pas la moindre conscience des distances qui le constituent. Donc j'arrivais de Concord, ce village dans la forêt où naquit la pensée fondatrice américaine, une fois décantée la

religion des pères fondateurs, les Puritains. J'arrivais de la maison bourgeoise d'Emerson, le père du transcendentalisme mais aussi de Thoreau, son jardinier préféré ou encore de la maison à sept pignons d'Hawthorne, dont les fenêtres, justement, avaient l'hermétisme de celles d'Emily à Amherst. Un éclaircissement de la forêt tout à coup, une clairière somme toute, c'était Amherst. Pas difficile de trouver la maison d'Emily, dont elle ne sortait pour ainsi dire jamais, sauf pour rejoindre celle de son frère, Austin, à deux cents mètres de là, dans la même propriété, et participer à des rencontres sociales. Pas la recluse que l'on dit, donc. Ou, à ce titre-là, tous les habitants d'Amherst en son temps vivaient comme des reclus. Reclus forestiers, tous. Loin de New York, assurément. Encore plus loin de Washington dont je crois me souvenir que ce fut la seule destination étrangère qu'elle atteignit de son vivant. Mais il faut imaginer l'extrême difficulté des communications alors, la taille d'un état étant celle d'une nation européenne. Voyez aujourd'hui, à l'ère trumpienne, comment chaque état semble à nouveau se replier sur sa forêt. Moi je suis plutôt côté Whitman, côté expansion républicaine, vous ne serez pas surprise. Côté diffusion de la démocratie. De la démocratie urbaine. Contre toute forme de repli. Pas facile l'Amérique, quand on y pense, rétraction, expansion, on ne les trouve jamais satisfaisants. Pas à notre mesure, en vérité. Excessifs en tout, radicaux finis. Donc je visitai la maison d'Emily, la chambre à l'étage où elle attendait la nuit, semble-t-il, pour écrire sur sa petite tablette, une fois la maisonnée endormie. Près de la fenêtre favorite, une autre donnant sur le cimetière communal si je me souviens bien. Le silence de la nuit, le silence de la mort. Les majuscules divines accolées à tous les éléments de la Nature. Les fameux tirets typographiques dits *dashes*, incroyablement longs sous leur forme manuscrite. Chaque poème d'Emily est une maison intérieure, c'est vrai. La domesticité est sa marque de fabrique. Avec des réussites exceptionnelles comme cette description du vent, « *The Wind – tapped like a tired man – etc.* » (*Le vent heurtant la porte comme un homme épuisé*). Tout, ici, est à l'intérieur, elle le dit d'un seul vers « *The Brain – is wider than the Sky –* » (*Le cerveau est plus vaste que le ciel*). William Blake femme, l'image un peu incongrue me frappe. C'est le même postulat mystique. Thérèse d'Avila non plus n'est pas loin. Moi je suis un fou d'extérieur, de l'extérieur, convaincu que le cosmos est infiniment plus vaste que notre petite tête, comme un défi à notre folie d'exhaustivité. Peut-être nous rejoignons-nous, espace et temps, plaines et forêts, quelque part dans l'univers ? Deux fondateurs de la poésie américaine, disais-je, Whitman et Dickinson. Quasiment contemporains l'un de l'autre. S'ignorant l'un l'autre. Deux dimensions de la pensée exploratrice.

M.C.D. : Je vous remercie de nous permettre de garder le cap pour poursuivre cet échange. Actuellement, sur votre page publiée sur un réseau social, vous proposez aux Internauts depuis le 21 janvier 2025, de lire, à raison d'un quatrain chaque quinzaine, l'inédit *Deux cent dix-sept quatrains offensifs contre la passivité ambiante*. Il est vrai que la matière est là...

J.D. : L'envie m'est venue, au plus fort de la guerre d'agression de la Russie contre l'Ukraine mais aussi de la riposte disproportionnée d'Israël à l'affreux carnage perpétré par le Hamas, le 7 octobre, de poser des jalons personnels de réflexion. Avec le poème. Par le poème. Comme une sorte de réaction à l'horreur quotidienne telle que relayée et d'ailleurs lucidement analysée par la chaîne en continu LCI (Brunet, Rochebin, Pujadas etc. ses journalistes). J'avais réellement honte, comme beaucoup d'entre nous j'imagine, de ne pouvoir atteindre les médias par ma parole, sinon d'expert, du moins de poète témoin. Dès février 2022, sitôt l'entrée des troupes en Ukraine, j'avais envoyé

une tribune indignée au journal *Le Monde* qu'ils eurent la bonté de publier sur leur blog, à défaut des pages du journal lui-même. Je composai dans la foulée l'équivalent de 400 quatrains « offensifs », que je laissai reposer quelque temps, avant de n'en conserver que 217. Ce sont ceux-là même, qu'après hésitation, j'ai décidé de distiller sur Facebook à raison de deux par mois. Ce qui fait un total de neuf années, si je calcule bien. En espérant que j'y serai toujours alors – un pari ! Leur thème majeur est la liberté face à la tyrannie. Le thème secondaire concerne la sagesse que j'aurais accumulée au soir de la vie. Je n'ai de sagesse, en vérité, que contrainte par l'âge, ma fougue protestataire demeure intacte. D'ailleurs je déteste d'autant plus la tyrannie que je discerne son ombre en moi, comme en tout être masculin. Qu'un tyran puisse envoyer à la mort des centaines de milliers de jeunes hommes par soif de sang – lui dirait de sens – me révolte. Moi qui suis né à la veille même de la seconde Guerre Mondiale et qui nous croyais, en Europe, définitivement protégés, assiste, effondré, au retour cyclique de la violence. Nous régressons, nous n'avancons plus, nos récents siècles de progrès s'abîment dans la barbarie. Osera-t-on me reprocher que mon art poétique régresserait lui aussi ? En venir au quatrain pour un poète habitué aux grandes laisses, à la course du verset, n'est-il pas signe de régression, en effet ? J'ai, il y a très longtemps, commencé par imiter les formes classiques (alexandrin, octosyllabe etc.) avant de passer ensuite, d'abord par nécessité puis par goût, à la prosodie accentuelle de la langue anglaise, revenant enfin de ce côté-ci de l'Atlantique avec la ferme intention d'adapter notre « vieil alexandrin » à l'effacement de la rime, par le dynamisme du vers lui-même. J'ai donc introduit en contrebande le vers blanc (*blank verse*) décorsetant la tyrannie des « e » muets tels que codifiés par mon compatriote picard Jean Racine. De *Petite somme sonnante* (Mihaly, 1998) à *Quatre à quatre vers le Nord* (Courstoujours, 2022) en passant par le numéro 55 de la revue *In'hui* intitulé *Invisibilité du vers blanc** (Le Cri, Bruxelles, 2000), j'ai dérimé et blanchi l'alexandrin, lui laissant tout à la fois régularité et liberté. À Tokyo je me souviens avoir véhémentement soutenu face à un aréopage de poètes japonais que notre quatrain valait bien leur haïku. Comprenez, en somme, que je m'adapte à ma manière au siècle des tweets, réagissant en direct à l'actualité tout en préservant un lien filial à nos mœurs versificatrices anciennes. Enfin, la décision de publier ces quatrains à fréquence régulière plusieurs années durant, est un pacte que je passe avec l'infidélité du temps à mon égard.

M.C.D. : Je pense aussi à ce que vous répondiez à Yvon Le Men dans votre entretien *à ciel ouvert* publié aux Éditions La Passe du Vent, en 2009, à propos de notre persistance existentielle au-delà de la mort. Vous précisiez : (...) *personne n'a pu démontrer, jusqu'à preuve du contraire, que ce désir de persistance ne prouvait pas qu'il y ait une persistance. (...) cette déperdition de notre matière ne préjuge pas de la persistance ou non dans un temps invisible, incommensurable, d'une forme de ce que nous sommes.*

Vous rappeliez alors votre sens de la métamorphose, qui existe aussi au fond des religions indiennes derrière la notion de transmigration. Cette façon de ne s'en laisser conter par le néant est corrélatif à votre tempérament joyeux relié corps et âme avec votre gai savoir, non ?

J.D. : Oui Murielle, vous dites bien. Ce sujet est assurément le plus énigmatique de l'existence puisqu'il en est la clé. Une clé que nous n'avons pas. Qui nous fut refusée mais dont notre impatience naturelle questionne spontanément le bien-fondé de ce refus. Nous nous sentons tels des enfants qu'on aurait grondés et mis au coin sans raison paternelle apparente. Évidemment on me répondra, avec plus ou moins d'aménité, que la maturité, donc la sagesse, prend pour acquis

notre acceptation de n'avoir pas compris le pourquoi de la « punition ». Or, sans doute parce que je suis resté un enfant, tout au fond, un poète-enfant, je prétends ne pas me résigner, jusqu'au ridicule ou à l'absurde. Ainsi, alors que j'ai atteint l'âge où l'homme, logiquement, s'approche de sa propre disparition, après avoir subi dans mon cas une série d'accidents cardiaques d'intensité croissante, j'entends ne pas me plier devant cette fin sans contester. N'ai-je pas moi-même choisi pour titre de mon dernier livre *Je m'approche de la fin* ? Permettez-moi toutefois de faire remarquer la nuance qui sépare « la » fin de « ma » fin. On notera tout pareillement le « m' » réflexif » dont je dote cette approche. Autrement dit je n'approche pas objectivement de ma propre fin, je *m'en* approche avec toute la curiosité réflexive à laquelle j'ai droit et que je m'accorde bien volontiers. Il se trouve en effet, comme vous qui avez lu le livre le savez, Muriel, qu'un de mes accidents m'aura jeté par terre au cours d'une promenade automnale, à l'heure de chien et loup, aux lisières d'une forêt. Qu'allais-je faire à cette heure-là sur le chemin de terre sur lequel je me trouvais, à un bon kilomètre du village où je vis. Je marchais donc là-bas, à contre pente, quand tout à coup je me suis écroulé. À partir de là, je ne puis que conjecturer ce qui se sera produit. Sans avoir la moindre notion du temps que j'aurai passé là, étendu de tout mon long, d'autant que, précision capitale, ce chemin de terre n'est jamais emprunté, de jour ni *a fortiori* de nuit, par la moindre automobile. J'eusse ainsi pu ou dû attendre un éventuel réveil dans la solitude et le froid complets. Avec la pire conséquence envisageable, probablement. Mais, miracle absolu ! une auto s'est avancée vers moi, phares allumés – je surveille les verbes que j'emploie – et a stoppé alors que, percevant confusément son bruit, j'avais commencé de me traîner maladroitement dans l'herbe du bas-côté. Vous connaissez la suite, que je laisse découvrir à mes futurs lecteurs. Elle dépasse le miracle. C'est peu dire qu'elle m'intrigue, elle me tourmente depuis lors. D'une certaine façon elle m'inciterait presque à me faire prendre pour un « élu » tandis que de l'autre, une telle prétention m'accable. Bref elle me fait m'interroger sur la fin. Qu'est-ce qui fait que j'ai survécu à une telle séance et qui dois-je remercier d'un tel miracle ? J'ai, depuis toujours en moi, la volonté de survivre. Je fais adhésion de tout mon être à la vie avec une naïveté assumée. Le croire, fondamental chez moi, se heurte donc brutalement au savoir ou plutôt au non savoir quant à l'extrême issue, la mort. J'oscille, pour ainsi dire, au gré d'une infernale dialectique que je vis au premier degré. Je me sens l'homme déchiré par lui-même en lui-même, inapte à se confier sinon symboliquement aux images de la religion, pures projections humaines, pas plus qu'à un savoir définitif. Nous finissons, sans savoir rien de définitif sur notre fin. Vivant paradoxe qui m'agite et m'agitiera jusqu'à la fin. Par-delà toutes les postures religieuses aussi bien qu'athéistes. Car l'athée qui croit ne croire à rien, croit donc à « rien », son propre croire infirmant toute prétention à rien savoir. Je n'avancerai pas plus loin sur cet étroit chemin de terre où je suis tombé d'un bloc de ma monture, comme Paul de Tarse sur le sien, à cette différence que je me suis retrouvé plus que jamais à cheval. Entre la mort et la vie.

Entretien avec Florence Pazzottu, par Anne Malaprade

Anne Malaprade explore avec Florence Pazzottu sa double pratique de poète et de cinéaste et leurs relations dans sa création.

Anne Malaprade : Entre le film et le poème, votre cœur balance ? Votre raison hésite ou choisit ?

Florence Pazzottu : J'aime assez le verbe balancer, et j'aime aussi l'image de la balançoire, elle relie sol et ciel sans les confondre, elle rappelle la nécessité et la fragilité d'un suspens, la possibilité de la chute, et je n'aime pas seulement l'image, j'aime les balançoires (si-si, à présent aussi), l'élan donné par les pieds, l'impression d'un envol, la vivacité des sensations et les variations de vitesse... Toutefois, pas d'hésitation là, ou bien, si hésitation et doute il y a – du doute toujours, d'ailleurs, mais qui n'empêche pas l'action, qui d'une façon paradoxale la soutient, la rend éprouvante quelquefois, mais la soutient –, ils ne concernent pas ce point. Un mouvement intérieur a lieu, oui, venu d'une impulsion du dehors, mouvement qui pousse à ce que je travaille plutôt à un film ou à un livre ; cependant le choix ne porte jamais sur le point de savoir si le poème sera texte écrit ou film. Certes, ce n'est, quoi qu'il en soit, pas la même chose. D'abord, parce que si c'est un texte qui arrive, on peut l'accueillir même s'il ne s'est pas annoncé, tandis que pour qu'il y ait, ne serait-ce que le commencement d'un film, il faut bien avoir réuni d'abord un certain nombre de conditions, avoir emporté avec soi du matériel, une caméra, ce que je ne fais strictement que quand, justement, a surgi, s'est imposé... comment le nommer ? un désir de film lié à une intuition ? une idée ? Il faut avoir attendu que désir et idée mûrissent un peu, se développent, pour entrer dans le processus de fabrication d'un film ; ce qui n'est pas le cas pour un texte, évidemment, il peut très bien débiter aussitôt, quand on ne l'attendait pas, on peut le mémoriser en marchant par exemple, ou en faisant tout autre chose, ou en griffonner les premiers mots au café sur le journal qu'on était venu y lire. Enfin, c'est ainsi que cela se passe pour moi, et c'est sûrement très différent pour d'autres. Cœur et raison participent à l'opération, oui, sans doute, et des décisions sont prises, évidemment, mais de celles qui ne dépendent pas entièrement de la raison, qui, même, le plus souvent, ne se prennent pas à ce seuil de conscience où je pourrais d'emblée les reconnaître miennes, – des décisions proches, plutôt, de celles dont il s'agit dans une rencontre et qui ont pour conséquence que l'on voie et accueille, ou non, ce qui arrive et qu'on ne savait pas. Bref, pour l'heure, donc, et depuis que je fais des films (depuis près de quinze ans, mais j'écris depuis bien plus longtemps), je ne me suis jamais retrouvée à trancher cette question : un livre ou bien un film ? Il se peut d'ailleurs que je filme et écrive en même temps, et aussi que ni je n'écrive ni je ne filme pendant un certain temps. Ce n'était pas la même chose autrefois avec les dessins ou les gribouillis, par exemple. Ils arrivaient presque toujours dans des périodes d'absence de l'écriture. Ils lui étaient fortement liés, je le sentais, le savais, mais ils arrivaient presque toujours dans des moments où elle se taisait. Une sorte de balancement ou d'alternance, là, alors, peut-être, oui, se produisait.

A. M. : Ces « dessins et gribouillis », il y en a parfois à l'intérieur de vos livres et sur leurs couvertures. Le cinéma est-il venu dans la continuité de cette pratique ? Les films se seraient-ils substitués, en quelque sorte, aux dessins et gribouillis ?

F. P. : Il n'y a pas eu continuité, mais une rupture au contraire. Le cinéma a toujours été présent dans ma vie, d'une façon ou d'une autre (c'est une trop longue histoire pour que je la raconte ici, mais j'ai participé à plusieurs films, depuis très jeune, dans plusieurs parties de ma vie et à des places différentes), mais réaliser moi-même des films, et filmer et monter moi-même, était tout à fait impensable. Quand je dis impensable, je veux dire que même l'idée que ce n'était pas pensable ne l'était pas – pensable. Il a fallu une crise, un déchirement, une douleur inouïe, un bouleversement très profond de mon existence, pour que cela arrive, que je me mette à faire des films. Ainsi ai-je pris conscience d'une impossibilité au moment où je la dépassais, au moment où me devenaient soudain accessibles une audace et une liberté nouvelles. Mais les dessins et gribouillis n'ont pas pour autant disparu, ils existent encore. J'en fais moins, c'est certain, mais cela m'arrive. J'avais commencé à dessiner à vingt ans, à l'encre de chine, des miniatures figurant les entrées des neuf Cercles de l'*Enfer* de *La Divine comédie* de Dante. Puis quand j'ai écrit mon premier long texte en prose, *Sator...*, l'été précédent mes vingt-quatre ans, j'ai réalisé en même temps une série de grands dessins, qui ont été exposés vingt et un an plus tard, à l'occasion de la parution du livre dans la collection «Donc» que Bernard Noël créait aux éditions Cadastre8zéro. Des années durant, j'ai dessiné la même scène, ou presque : Dante suivant Virgile, une forêt, la ligne d'une montagne, un chemin, – scène de sortie du *Purgatoire* je crois... Mais au fond il s'agissait moins de représenter quelque chose, que de recréer un espace, la possibilité d'un espace, je n'ai jamais su le dire autrement, et il m'arrivait de me promener en rêve dans l'une ou l'autre de ces miniatures. Les gribouillis sont venus ensuite. C'est après l'écriture de *Sator...* que cette pratique, dessins ou gribouillis, s'est presque toujours imposée uniquement dans les temps où l'écriture n'était pas présente, ou très peu présente. Avec les films, encore une fois, cela se produit de manière très différente, et ils se sont mis d'ailleurs à dialoguer de plus en plus – par d'étranges sauts, détours et pirouettes – qui toujours me surprennent – avec les poèmes écrits ; et je n'éprouve pas cela : que les uns viendraient dans le silence ou l'absence des autres. D'ailleurs, depuis que je fais des films, et encore plus depuis que je filme et monte moi-même mes films (ce qui n'était pas le cas pour mon premier film, *La Place du sujet**), je ne distingue pas ma quête cinématographique de mon écriture poétique. L'acte ou le processus poétique, même s'il se déroule différemment et convoque des matériaux différents, me semble au fond le même acte, qu'il débouche sur un livre ou sur un film.

A. M. : Néanmoins cette double pratique n'est pas courante. Les poètes qui sont aussi cinéastes sont très peu nombreux. Qu'est-ce que le poème peut que le film ne veut pas ? Qu'est-ce que le film peut que le poème redoute ?

F. P. : Le texte, le poème écrit, est très fortement lié au réel par la langue ; le cinéma a, lui, cette capacité incomparable de répondre à une soif de réalités. Le poème n'a peur de rien. Pas même de remettre en jeu sa qualité de poème. J'ai toujours pensé que c'est en poème, qu'on le compose et l'adresse ou qu'on le reçoive, que s'exerce la liberté la plus ample (cette liberté dont nous, les humains, avons si peur, comme Pasolini, parmi d'autres, l'a clairement énoncé). Toutefois, il ne

serait pas juste d'opposer livres et films, et ils ne sont pas en concurrence. Du fait de la place prise par les écrans et les images dans nos existences, le cinéma offre davantage de possibilités de partage, semble, aujourd'hui, en capacité de toucher bien plus de monde, mais le travail sur la langue est un travail nécessaire et vital, de plus en plus vital je dirais, pour des raisons politiques évidemment, mais aussi existentielles. Les actes de destruction des guerres et d'un capitalisme planétaire vorace que plus rien n'arrête, entraînant la disparition de femmes et d'hommes, de tant d'enfants, de ressources, de paysages, d'espèces animales et végétales, mais aussi de langues, de semences, de savoirs, de métiers et d'activités, de façons de vivre, tout ceci s'accompagne, dans les pays où les conditions de survie ne sont pas les plus difficiles, d'une colonisation des esprits par une logique mortifère unique qui a pour effet de provoquer un désespoir passif, et, de plus en plus, une sidération et une impression de déréalisation. À travers eux, ces actes de destruction et cette colonisation, ce n'est pas seulement la possibilité de penser la complexité du réel (et avec elle la possibilité d'inventer), mais c'est la richesse, même, des réalités et la densité du vivre qui sont atteints. Or, film et poème peuvent parler de tout – et ils le tentent, s'y risquent, en faisant unité de matériaux hétérogènes –, peuvent vivifier les sens et travailler à contre-pente, en énonçant et dénonçant, en débusquant et contrecarrant ce qui étouffe, pervertit, amoindrit, et ils veillent aussi, c'est essentiel, à ce que tout l'être (corps et esprit) ne soit pas entièrement absorbé dans les actes de résistance.

A. M. : Est-ce qu'il y a encore du cinéma dans vos poèmes ? Je me dis qu'on y trouve en tout cas beaucoup de mouvements... qui est le sens étymologique grec de cinéma. Et est-il juste, pertinent de qualifier un film de poétique ? N'y a-t-il de poésie que dans la langue et dans la matière son ?

F. P. : Du mouvement, oui, sans doute... – j'ai pensé souvent (et j'ai écrit parfois, notamment dans mes livres chez Flammarion, dans *L'inadéquat...* et *Alors*), que mes poèmes étaient des lancers –, et il y a dans mon dernier livre, paru chez LansKine il y a quelques mois, *Fantômes et gens perspicaces*, une sorte de vitesse, des changements de rythme... mais est-ce qu'il y a du cinéma ?... Il existe en tant que motif, en tout cas. Le dernier chapitre *La Tête de l'Homme* s'articule autour du souvenir d'une scène de film qui m'avait profondément marquée. Elle se déroule dans une forêt, un père y lâche sans le vouloir la main de sa fille. Or cette scène, je l'ai découvert bien plus tard, cette scène du premier film qui ne soit pas d'animation que j'aie vu enfant au cinéma, scène qui a laissé en moi une trace incandescente, qui a fait sur moi une si forte impression qu'elle m'habite encore, eh bien, elle n'est pas dans le film. Ou plutôt elle y est, mais pas en images filmées, elle est sobrement racontée par une jeune fille à un homme froid en uniforme. Le cinéma est sans doute encore davantage et autrement présent dans *Fantômes et gens perspicaces*. Au-delà des liens avec mon propre cinéma, puisque le livre tient son titre d'un poème de Jack Spicer dont j'ai fait un film et que j'y ai intégré des lettres que je venais d'écrire (ou de récrire) pour un autre film, *Continûment occupé des choses de l'amour* (ce que Vasari dit de Giorgione), on y trouve un poème d'hommage à Buster Keaton, et un plan du *Memoria* d'Apichtapong Werestakul s'est invité dans une lettre à un crâne Asmat (car *Fantômes et gens perspicaces* est constitué pour l'essentiel de poèmes-lettres ou lettres-poèmes). De plus, le dernier texte du livre est présenté sous l'intitulé « scénario » ...

Bien sûr, de même qu'il y a du mouvement dans les autres arts, et pas seulement dans le cinéma, le qualificatif poétique n'est pas l'apanage de la poésie écrite. Mais tout ceci demanderait à être

examiné de façon précise et critique ; une réflexion plus approfondie exigerait que l'on s'entende sur les termes, car il y a du mouvement dans la peinture et cependant l'image est fixe, et le mot poésie est constamment utilisé pour toutes sortes d'impressions ou émotions diffuses, évanescences, gracieuses ou extatiques, or un poème, ça tranche parfois, et c'est extrêmement précis. Et un film peut être un poème, même, bien sûr, quand il n'y a en lui pas le moindre vers ou texte en prose cité, ni lu ni dit, ni composé sur des cartons. Mais pour revenir à votre première question (y a-t-il encore du cinéma dans mes poèmes ?), et l'approcher sous un angle non thématique, qui n'est sans doute pas le plus intéressant (bien sûr, un poème peut évoquer un film, peut parler de cinéma, encore une fois il peut parler de tout !), je me suis fait récemment la réflexion suivante : j'ai toujours écrit une poésie assez peu imagée, contrairement à celles des poètes français que j'avais lus ou lisis (je n'ai jamais fait d'études de Lettres, mais je lisis tout ce qui arrivait jusqu'à moi, pas seulement de la poésie, j'étais toujours en quête, comme si ma vie en dépendait – elle en dépendait d'ailleurs peut-être) ; j'ai toujours écrit, je crois, une poésie mouvante, oui, et profondément rythmique, organique, plus rythmique et syntaxique (avec une ponctuation très active) que créatrice d'images mentales et de nouvelles métaphores. Peut-être est-ce en partie dû à l'influence de la poésie russe, au fait que j'ai appris le russe en première langue au collège, à l'âge de onze ans, et que j'ai découvert tôt la poésie en langue russe (et aussi certains cinéastes soviétiques, comme Paradjanov) ... C'est possible, mais je ne sais pas au fond... Et d'ailleurs, il faut que je clarifie mon affirmation. Parce qu'il y a dans mes livres, et plus notablement dans les derniers, *Fantômes et gens perspicaces*, et *J'aime le mot homme et sa distance* (cadrage-débordement), des poèmes assez narratifs – mais discursifs aussi, osant la rhétorique –, poèmes qui, sans appartenir du tout à ce que j'entendais tout à l'heure par « poésie d'images », convoquent et provoquent de très nombreuses images, les déplacent, les débordent, jouent avec elles... Évidemment, une image dans un poème et au cinéma, ce n'est pas la même chose, bien que, dans les deux cas, il y ait inévitablement construction. J'ai parlé tout à l'heure de soif de réalités... Si le film répond plus directement à cette soif, cela ne signifie pas qu'il y autoriserait un accès direct : ce que la caméra montre est toujours une construction et quelque chose du regard y est aussi montré, mais, justement, composition n'est pas effacement, ni tromperie, ni perversion ; le poème toujours dit qu'il est poème, et en ne niant pas ce qui du regard et de l'écoute s'attache à ce qui est présenté, en l'affirmant au contraire, il peut parfois donner (un peu ?) accès à ce qui est. Les images qui, en revanche, mentent, brouillent la perception des réalités en neutralisant tout sens critique, et qui, finalement, déréalisent, ce sont celles qui prétendent, elles, avoir totalement effacé le regard dans l'image et capter une réalité nue. Elles sont comme ces gens qui affichent leur 'franchise', et énoncent brutalement des opinions, ce que nul ne leur a demandé la plupart du temps, en les disant 'vérités'. C'est pourquoi, si, en poésie, on écrit à contre-pente, à contre-éloquence souvent, et avec une attention extrême à ce qui se joue dans le langage, à ce qui, dans le langage, se joue de nous, nous agit ou nous anime, mais aussi à ce qui peut surgir de neuf, ouvrant à de nouvelles façons de percevoir et d'éprouver, alors en cinéma, on travaille aussi à contre-image. Certes, monter un film, ce n'est pas la même opération que composer un poème. Pourtant, les deux opérations ont quelque chose en commun : je l'éprouve chaque fois que je monte un film et qu'il se met à faire son propre cirque. La logique de construction qu'il offre alors, et qui s'appuie sur le rythme, les mouvements, les couleurs, sur les associations ou disjonctions et frottements de formes et de sons, prime sur le sens, prime sur une logique de sens, et, ainsi, elle ouvre à des perceptions et à des jeux de sens auxquels on ne s'attendait nullement, et dont on

n'avait qu'une intuition incertaine (incertaine, cependant, cette intuition est le plus souvent ce qui oriente le travail).

A. M. : Comment écrit-on un film ? Est-ce que ce verbe est pertinent pour dire ce qu'il en est de la production et de la génération de ce dernier ?

F. P. : Je ne sais pas du tout comment on écrit un film, dans ce sens-là. Aucun des films que j'ai réalisés pour l'instant n'a eu sa source dans un projet écrit. La seule fois où j'ai essayé, très honnêtement essayé, c'était pour entrer, justement, dans une véritable démarche de production (la seule voie pour non seulement obtenir des financements mais aussi avoir accès à une diffusion plus large), je n'ai pas fait le film. Pour l'heure, en tout cas. Mes films jusqu'à présent sont accompagnés, disons, par une petite association, et sont présentés en festivals, plusieurs ont notamment été sélectionnés par le FID (festival international de cinéma) Marseille, et ils ont parfois la chance, aussi, d'intéresser quelques directrices ou directeurs de salles de cinémas indépendantes ou des lieux d'art ou Maisons de la poésie (comme celle de Paris, de Nantes, ou encore le CipM), et cette façon de circuler, de se partager, convient très bien, je pense, à certains films. Je suis même prête à soutenir, et je ne suis pas la seule (et cela a lieu, ça se fait !), qu'il faut inventer des modes de partage autres, qui ne soient pas pris entièrement dans le circuit de la distribution dite commerciale (car ici aussi, sinon, il y a formatage, uniformisation, standardisation). Mais si vous réalisez un film dont vous pensez qu'il pourrait, par son sujet, sa forme, je ne sais, bénéficier d'une diffusion plus large, qu'il pourrait susciter une curiosité plus ample, et donc éventuellement convaincre un distributeur de le proposer à plusieurs salles, ce n'est envisageable que si vous avez obtenu un soutien à la production (et il faut donc que votre projet soit porté par une société de production), car les deux types d'aides (à la production et à la diffusion) sont liées dans le système de soutien au cinéma qui (fort heureusement) existe en France. Je n'ai pas renoncé, malgré... tout. Ni à ce film que je n'ai pas encore fait et qui me hante depuis quelques années, ni, donc, à l'espoir de parvenir un jour à écrire un dossier et à obtenir des moyens de travailler. Pour ma propre survie, mais aussi pour travailler différemment, pour découvrir d'autres façons de travailler. Mais je ne dirais pas que rédiger un dossier de projet de film, ce soit écrire (au sens fort du mot écriture, tel que je l'emploie quand je dis que j'écris par exemple). Un scénario, peut-être, oui, un scénario c'est autre chose. Certains scénarios sont des poèmes.

A. M. : On adapte des romans au cinéma... s'agit-il d'adapter des poèmes par l'image ? L'image de son côté adopterait le texte ?

F. P. : Une adoption du texte par l'image, oui, cela arrive, en tout cas cela m'est arrivé. Par deux fois, pendant le tournage ou montage d'un film, tout à coup un texte que j'avais déjà écrit m'est revenu en mémoire, a ressurgi, et c'est comme si le film l'avait appelé. Dit comme cela, ça semble sans doute un peu stupide, mais il se trouve que le film l'a réellement aussitôt adopté et que la nécessité de sa présence a semblé alors évident, si bien qu'on ne voyait pas ensuite comme il aurait pu s'en passer et qu'il se peut qu'on pense, en voyant le film, que je l'ai réalisé pour ce texte, à partir de la pensée préalable de ce texte, alors que j'ignorais totalement au départ cette alliance entre les

deux. Peut-être qu'une partie de moi en était avertie, mais cela restait alors très inconscient. Pour d'autres de mes films, le texte ne préexistait pas du tout, je l'ai écrit pendant le processus de réalisation du film : l'écriture du texte a fait partie de ce processus, s'est mêlée au tournage ou au montage. Et pour certains encore, plus rares, le texte n'était pas nécessaire ; ils sont sans texte. Pas sans parole, mais sans texte. Même quand texte il y a, je ne parlerais pas d'adaptation, car le texte n'est pas alors à l'origine du film, il n'est qu'un élément de ce film et nullement son fil conducteur. Le seul pour lequel on pourrait parler d'adaptation, c'est *Un faux roman sur la vie d'Arthur Rimbaud*, mais ce n'est pas à proprement parler une adaptation, pas comme l'on fait pour un roman justement ; le texte du poète américain Jack Spicer y est, pas tout à fait intégralement mais en grande partie, et je n'y ai pas changé un mot : j'ai posé moi-même un par un, en sous-titres, le texte original anglais, et la traduction française d'Éric Suchère est, elle, soit dite ou lue par diverses personnes, parfois rencontrées par hasard, soit déployée en grand sur des cartons (où elle compose alors avec le texte original). Je préfère l'idée d'une traduction cinématographique plutôt, comme l'a écrit Cyril Neyrat dans sa présentation du film pour la première mondiale au FID : il y parle du cinéma comme un 'opérateur de traduction'. Mais, même pour ce film-là, l'image était première d'une certaine façon. J'étais à la fenêtre de la vieille maison de montagne qui est la maison de mes films, je regardais l'ancienne poste, et je pensais que je n'avais jamais filmé encore certains lieux (car il n'y avait eu aucune raison de le faire), l'escalier reliant l'ancienne poste à l'ancienne école, le musée de la moto, et, plus loin, les carrières de marbre... et tout à coup j'ai baissé les yeux vers la petite étagère qui est juste sous la fenêtre, et est apparu ce numéro de 2002 de la revue *If* (la revue créée à Marseille par Liliane Giraudon et Jean-Jacques Viton après *Banana Split*) avec le nom de Spicer sur la couverture. Il contenait la première traduction faite par Éric du poème « Un faux roman... » (qu'il avait alors traduit par « roman raté »). Trois jours plus tard je commençais le film (mais avec sa nouvelle traduction, qu'Éric m'a aussitôt envoyée). Et c'est seulement le film une fois commencé, que j'ai vu ce portrait d'Arthur imprimé au pochoir sur de vieilles portes en bois par l'ancien instituteur du village passionné de Rimbaud (ce que j'ignorais complètement). Regarder, ce n'est pas donné une fois pour toutes, ça s'apprend.

A. M : Est-ce qu'on peut s'abandonner quand on filme, comme on s'abandonne parfois quand on écrit ?

F. P. : Oui, on le peut. D'une façon différente. Tenir une caméra, décider d'un plan tout en guettant la raréfaction de la lumière et l'effraction du son d'une voiture ou d'un avion dans le champ sonore, tout en entrant en relation avec quelqu'un dont on va enregistrer la réaction, ou éventuellement en demandant à deux personnes de dire un texte ou un dialogue, ou de faire un déplacement, ce n'est pas la même chose que composer mentalement un texte ou le fixer/raturer sur un papier avec crayon ou stylo, ou en déplaçant les doigts sur un clavier, l'œil fixé sur les lettres et les mots projetés. Mais on s'abandonne, oui, dans le sens où, il faut, pour faire un film, comme pour écrire, oublier ce que l'on croit savoir de soi (l'opération poétique étant une opération d'étrangéisation). Il faut oublier aussi ce que l'on croit savoir du film (du poème) à venir. Par ailleurs, l'écoute que le travail exige est autant une forme d'attention extrême – attention à la fois à l'ensemble et au moindre détail – qu'une forme d'abandon. C'est extrêmement fort dans le montage (autant qu'en écriture), où ce

qui s'invente, espace, rythme et durée, semble se substituer au temps réel, peut même en abolir la perception consciente.

A. M. : Le poème peut-il accueillir autant de voix qu'un film ?

F. P. : Bien sûr, un poème peut accueillir plusieurs voix, et pourquoi pas autant qu'un film. Il y a d'ailleurs des poèmes-dialogues, et j'en écris quelquefois. Il peut être traversé de citations ou de paroles prises sur le vif, être peuplé de présences multiples. Il peut aussi être constitué de strates de discours divers, de positions d'énonciation diverses. Pasolini fait cela admirablement dans le recueil *Trasumanar e organizzar* (*Transhumaner et organiser*), le dernier recueil entièrement original publié par Pasolini de son vivant, et que je viens de traduire (il paraîtra cette année chez LansKine, avec une postface d'Hervé Joubert-Laurencin). Il fait parler Nixon par exemple, ou le pape Pie XII, puis reprend la parole, et tout ça dans le même poème et en articulant les voix et les positions d'énonciation sans jamais avoir recours aux guillemets, sans atténuer l'audace de sa proposition par l'usage d'une syntaxe conventionnelle. Au contraire, sa syntaxe soutient l'audace, accompagne les risques qu'il prend en poussant le poème jusqu'à ses limites, là où aucune assise poétique ne peut être assurée.

A. M. : Est-ce que vous écrivez/composez/filmez sous la dictée de fantômes ? « Le poète est une radio, et les poèmes arrivent en série » (Spicer). Le cinéaste est-il lui aussi à l'écoute ?

F. P. : Ah ah. Sous la dictée de fantômes est l'expression de Jack Spicer, oui, et j'aime beaucoup la façon dont il en parle, je me sens assez en fraternité avec lui quand il parle d'écriture dans les leçons de poétique qu'il a données à Vancouver peu de temps avant sa mort. Mais Spicer disait fantômes et aussi martiens, pour affirmer en fait que cela venait du dehors. Et il soutenait que le poète était alors plus un récepteur qu'un émetteur. Je crois qu'il emploie aussi cette expression : voix du dehors. En ce sens, oui, en ce qui concerne mon travail, l'impulsion vient toujours du dehors. C'est aussi façon de dire l'importance de l'inconnu et du hasard dans les processus de création. L'importance de la rencontre. Dans mon premier film long, *La pomme chinoise* (2019), il y a quelque part vers le milieu du film ce carton : « plutôt que l'errance dans une forêt de signes, une discipline d'accueil des coïncidences ». Il s'agit d'une sorte de pensée-manifeste, qui est née pendant ce montage et qui unit assez fortement mon existence et ma création. Cette discipline d'accueil des coïncidences est la même, je crois, que j'écrive ou que je fasse un film. J'entends par coïncidence, non pas bien sûr ce qui colle et correspond de prime abord, mais comme ce qui arrive et qui imprévisiblement s'accorde – sans nier le vide ni annuler l'écart, car, sans eux, il n'y aurait bien sûr ni jeu ni vie. Alors, quand je fais un film, quand je filme et aussi quand je monte, oui, je regarde et j'écoute. Les lieux, les voix, les visages, les histoires, les paysages (et comment ils se mettent à résonner avec d'autres lieux, visages, paysages et histoires pourtant très lointains). Les gens, les vaches, les ânes, les dessins sur les portes. J'écoute le film, c'est le minimum. J'imagine que Spicer était à l'écoute de Rimbaud en écrivant son poème « A fake Novel... » (qui est la partie centrale d'une trilogie explicitement référée par Spicer à celle de Dante – « Un faux roman... » étant le Purgatoire donc), comme moi j'ai été à son écoute en faisant le film. Et c'est dans le mouvement, en me déplaçant, que j'écoute

le mieux. Le poème de Spicer avait donné voix à Rimbaud tout en l'emmenant là où Rimbaud n'avait jamais mis les pieds de son vivant, et mon film a procédé de la même façon avec Spicer. Et c'est au moment du montage que je me suis rendu compte, en lisant alors les *Leçons de poétique*, que parmi les rushs (qui ne sont jamais très nombreux dans mes films, en tout cas par rapport à ceux de films réalisés plus conventionnellement je dirais), se trouvaient, de façon tout à fait imprévisible, de nombreux plans faisant écho à des motifs utilisés par Spicer pour se faire comprendre à Vancouver, – comme le motif du monocycle par exemple... Ce n'était pas du tout voulu, et, bien sûr, si on ne lit pas ses *Leçons*, on l'ignore, mais alors, oui, j'ai eu l'impression que Spicer m'accompagnait un peu (il n'était pas là comme une présence physique penchée sur mon épaule, pas comme Spicer dit que Lorca était collé à son oreille pour l'écriture *D'après Lorca*, mais j'étais en lien avec lui, et ce dont il parlait, je le comprenais, pas seulement intellectuellement, je dirais). Mais c'est là entendre le mot fantôme dans un sens plus classique – et mon livre *Fantômes et gens perspicaces* est en effet fait de lettres s'adressant à des vivants et à des morts, associant des morts à l'adresse aux vivants. Des morts qui ne sont pas des zombies, pas des morts-vivants nous traquant pour se nourrir de nous, des morts dont la fréquentation au contraire (celle de leurs pensées, de leurs œuvres) intensifie et élargit nos existences. Mais sans reprendre à mon compte le terme de « dictée », ni l'idée que le poète serait une radio, j'éprouve et pense depuis longtemps en revanche (bien avant de lire Spicer) que le poème fait son propre cirque (c'est mon expression, cette fois), et qu'il se porte bien mieux si l'on n'interfère pas trop (ça, Spicer le dit clairement, et aussi qu'il « préfère de loin l'inconnu » et qu'il y a un insavoir préalable au poème). Et à plusieurs reprises les poèmes me sont aussi arrivés en séries. Plusieurs de mes livres sont constitués de séries, et comme Jack, j'ai vérifié chaque fois, très étrangement, que l'ordre chronologique est celui que le livre presque toujours adopte quand il achève sa construction, et même quand je m'entête à essayer de perturber cet ordre, ou tout au moins à le mettre à l'épreuve (car mes livres ne sont pas des recueils – je l'affirme sans sous-estimer pour autant les recueils et sans nier du tout qu'il y a, bien sûr, du travail dans la conception d'un recueil). Mais ces quelques points communs sont sûrement bien moins nombreux que nos différences, et c'est aussi à partir des différences, de l'écart, que l'on dialogue et que l'on crée. J'accorde la plus grande importance à ce dialogue avec les œuvres des autres, passées et présentes (même passées, encore une fois, elles se regardent et se lisent au présent), ce dialogue prend place dans mon propre travail, et non seulement le nourrit, mais y trouve place. De même que mes propres livres et mes films se sont mis peu à peu, je m'en étonne chaque fois, à jouer entre eux, à se citer, à dialoguer. À résonner avec le réel aussi. Ce qui est parfois drôle ou bouleversant, mais jamais sans risque.

A. M. : Les êtres humains de vos films sont-ils des acteurs ? S'agit-il de jouer pour et avec eux ? Pouvez-vous nous dire quels partenaires extra-ordinaires sont Hugues Breton et Juliette Penblanc dans vos films ? Leurs figures traversent-elles également quelques-uns de vos textes ?

F. P. : Cela dépend comment l'on entend ce mot. Ils sont acteurs dans le sens où ils agissent, mais presque toujours ils ne sont pas des acteurs professionnels, ce sont des personnes que je rencontre pendant le tournage et qui acceptent de participer au film, dans l'instant, dans l'élan de la rencontre. En particulier quand il s'agit de poèmes documentaires (comme je qualifie, mais sans certitude, quelques-uns de mes films). Concernant Juliette Penblanc et Hugues Breton, c'est différent.

Comme ils sont présents dans tous mes derniers films, et qu'ils sont de véritables compagnons de ces films, sans doute sont-ils de plus en plus acteurs. Et je me suis mise il y a peu à écrire directement pour eux certains dialogues ou textes. De plus, Hugues est plasticien (il est aussi médecin-urgentiste et très engagé dans son travail), nous avons fait ensemble *Le joueur de flûte* (Hugues l'a illustré), il expose, a réalisé des poèmes-vidéo à partir de poèmes de Juliette et, récemment, un film court (sans parole), et Juliette est poète, a publié deux livres et va prochainement en publier deux autres, et elle pratique la lecture publique (de ses textes, mais pas seulement). Nous avons une véritable complicité, et une grande confiance mutuelle, ce qui fait qu'ils acceptent de me suivre dans des aventures dont ils ne savent presque rien au départ (mais auxquelles ils participent ensuite pleinement), puisque le projet n'est pas écrit (et que je partage bien mieux dans l'action, en faisant). Il se trouve que tous deux apparaissent dans mon dernier livre, oui, notamment dans la partie qui se présente comme une correspondance avec Charles Pennequin (correspondance dont je n'ai publié qu'une partie, celle que j'ai écrite, à l'exception d'un texte de Charles, tout ceci avec son accord bien sûr, et je m'en explique, en poèmes, dans le livre). Ils sont nommés plusieurs fois, d'une part parce que Juliette était là quand l'idée de cette correspondance est née (l'idée est née, d'ailleurs, d'une phrase par elle lancée), et que nous étions tous trois ensemble quand Charles Pennequin et moi avons échangé certains de ces poèmes-mails (il s'agissait de tenter de répondre aussitôt le texte reçu). Je vous l'ai dit, films et livres se sont mis aussi à jouer entre eux. Peut-être ce jeu, et l'humour qui va avec (en tout cas, je l'espère), ainsi que la multiplicité des adresses et des formes d'adresse – un poème est toujours adressé, mais ceux de Fantômes et gens perspicaces le sont, je crois, particulièrement, et ils sont adressés bien sûr au-delà de leurs destinataires (ou par eux, à travers eux), à l'inconnu, à n'importe qui –, peut-être sont-ils l'expression d'un désir de monde, d'un appel à faire monde, une façon aussi de résister à la dissolution, à l'indifférence, et de faire exister une fraternité/sororité ample... Parfois la lettre se perd, parfois le jeu reste inaperçu... mais il se peut aussi que... Et alors n'importe laquelle de ces fois où le jeu se partage, où la lettre ne se perd pas, ou bien se perd mais par un tour inouï vous revient – pas la même, bien sûr, une autre (l'enfer, c'est le pas-d'autre) – oui, chacune de ces fois compte. Et permet de poursuivre.

* *La Place du sujet* est aussi le titre d'un de mes livres (publié chez l'Amourier en 2007, avec des photographies de Giney Ayme), livre qui n'a en commun avec le film que le texte d'ouverture et le lieu, le Panier: le film y a été intégralement tourné, en 2007 justement, et les textes y avaient été écrits en 1991 (certains ont paru dans le dernier numéro de la revue *Banana Split*).

Le dernier livre de Florence Pazzottu, *Fantômes et gens perspicaces* a paru chez LansKine en novembre 2024

Son dernier film : *Continûment occupé des choses de l'amour (ce que Vasari dit de Giorgione)*, 30', sélection du FID (Festival international de cinéma) Marseille en 2022

Entretien avec Séverine Daucourt, autour d'une collection, autour d'un livre, par Florence Trocmé

Cet entretien est consacré à une nouvelle collection, 'Poésie commune', chez MF, avec un de ses livres, signé Séverine Daucourt.

Avant-propos

C'est grâce à Séverine Daucourt que *Poesibao* a eu connaissance de la création d'une nouvelle collection, au sein des éditions MF.

[Les éditions MF](#), axées sur trois pôles, la musique d'aujourd'hui, la littérature et la philosophie, viennent en effet de créer une nouvelle collection à l'initiative de Laure Gauthier et du responsable éditorial Bastien Gallet. « Poésie Commune ».

Nous avons souhaité en savoir plus sur cette collection au projet bien précis en rencontrant Séverine Daucourt qui en signe un des premiers livres et bien sûr, nous l'avons aussi interrogée, dans la deuxième partie de cet entretien, sur son livre, *Poudreuse*, qui nous a semblé emblématique de la collection.

Sont sortis en ce printemps 2025 les quatre premiers livres de la collection Poésie Commune de MF, accompagnés d'un livret original de présentation. Les livres sont :

Séverine Daucourt, *Poudreuse*

Gabrielle Schaff, *Veules-les-Roses*

Florence Jou, *Xixi*

Camille Sova, *Les branches des autres*

Entretien

Sur la collection « Poésie Commune » des éditions M.F.

Florence Trocmé : j'ai reçu il y a peu 4 livres + 1. Quatre livres de petit format, 9,5 x 13 cm, très agréables à tenir en main, cartonnés, à courte pagination, entre 75 et 110 pages et au prix de 10€. Livres de quatre femmes, pour cette première livraison, dans une collection qui veut largement leur donner la place. Que pouvez-vous nous dire de cette collection, comment elle est née ?

Séverine Daucourt :

Cette collection est née en réaction à un frémissement que nous avons toutes et tous senti dès la pandémie de 2020 et même avant. La poésie a émergé, essaimé, elle est devenue visible, d'abord sur les réseaux puis dans les médias, y compris ceux qui l'ignoraient pourtant depuis des décennies.

On peut dire qu'elle est l'objet d'une mode, ce qui engendre la production de nombreux textes. Ecrire de la poésie est désormais un acte assez ordinaire, revendiqué, là où il restait secret, voire honteux ou réservé à une élite auto-désignée. Résultat : en dépit de l'éclosion de nouveaux espaces éditoriaux, les maisons d'édition de poésie existantes font face depuis quelques temps déjà à une déferlante de manuscrits.

Bastien Gallet, responsable éditorial aux éditions MF, au sein desquelles la collection « Inventions » dédiée à l'expérimentation accueillait régulièrement des textes poétiques, remarquait comme d'autres cette intensification. Les textes qu'il recevait, majoritairement envoyés par des poétesses — fait remarquable au vu de la longue domination masculine du genre (comme du reste) — étaient intrigants et lui semblaient refléter la mutation du paysage poétique. Alors qu'il s'ouvrait de ce constat à l'écrivaine Laure Gauthier, lors d'un rendez-vous amical, et qu'elle lui confirmait sentir elle aussi ce tremblé des lignes, leur est venue à tous deux l'idée de créer une collection chez MF, une collection dédiée à la poésie, à ce genre dénué de frontières claires, suffisamment indéfini pour accueillir non pas tout ce qui passait, mais ce qu'il se passait, cette effervescence tangible, cette foison de singularités. En ouvrant l'espace des éditions MF, la nouvelle collection permettrait de rendre compte de pratiques multiples – l'écriture poétique – qui semblaient contaminer le paysage artistique, social et politique, laissant dans leur sillage la question de leur simultanéité et de leur nombre, donc du commun. Le nom fut choisi spontanément par Laure et Bastien qui convinrent de nommer la collection « Poésie commune ». Pour incarner jusqu'au bout l'idée d'un *Simul et singulis*, un collectif fut aussitôt constitué, composé de Patrice Blouin, Léniaïg Cariou, Frédérique Cosnier, Elsa Boyer, Bastien Gallet, Laure Gauthier, Elke de Rijcke et moi-même. Ce groupe dirige et anime la collection dans une démarche collaborative.

F.T. : Comment définiriez-vous le concept de « commun » en poésie et quel rôle peut jouer la poésie pour protéger et développer le commun ?

S.D. : C'est justement grâce à l'étendue de son territoire sans limite que la poésie peut être le bastion du commun, ce que devrait d'ailleurs être l'art en général, d'autant plus que la dynamique de développement capitaliste a évacué le(s) commun(s) de la politique, alors même que tous les défis de l'époque appellent des réponses communes. Bref, pour savoir ce qu'est le *commun* en poésie, il faut commencer par interroger le mot, en entendre toutes les acceptions.

Le commun est d'abord ce qui appartient au plus grand nombre. La poésie commune, c'est donc une poésie partageable, une poésie qui est simultanément le fait de plusieurs choses ou personnes différentes voire contradictoires, une poésie qui n'est pas réservée à une fictive élite sociale ou intellectuelle, une poésie qui inclue tout, y compris bien sûr l'ordinaire.

La poésie commune ignore les exigences communautaires. Pour moi, comme pour le comité éditorial, dont je reprends les propos, elle « témoigne du bouillonnement d'une pratique plurielle qui dépasse les vieilles antinomies entre lyrisme et formalisme, individu et société ». Elle peut faire de l'intime une matière impersonnelle, du choral un espace non assignable. Elle n'est pas pour autant le fait de « rimailleurs » ni de « poètes du dimanche » ni de « cafards », ni d'amateur·ices revendiqué·es ni de professionnel·es assermenté·es, encore moins d'influenceur·euses ou de personnalités labellisées. La poésie est une tentative, partagée par des individus qui n'ont parfois

rien en commun que la vie et la mort, mais dont l'altérité nourrit ce qui finit par être une communauté, constamment réinventée par celles et ceux qui l'écrivent.

La poésie n'a pas de super-pouvoirs, mais parce qu'elle a pour matériau les langues, y compris les langues minorées, avec ce qui s'y trouve aisément et en abondance comme ce qui s'y raréfie et s'y dissimule, elle peut résister à la négation, à l'oblitération des êtres en évitant celle des mots, idiomes, expressions menacées, en revitalisant ne serait-ce que la prosodie. Elle peut désigner l'un, l'autre ou l'ensemble des problèmes ou avantages de notre ère en restaurant leur importance, leur gravité. Elle ne se prend pourtant pas au sérieux. Elle réveille. Elle amuse. Elle dérange. Elle réinjecte une touche de subversion quand la zombification gagne. Pour résumer : elle manifeste. Ce qu'elle protège et renouvelle, c'est le langage, qui est l'un des communs du monde humain dans tous ses états (l'autre étant la nature).

F.T. : Quel sera le rythme de parution des livres, combien par an et à quelle période ? Paraîtront-ils tous ensemble ? Cette première série de quatre est accompagnée d'un livret en accordéon, présentant des extraits des quatre premiers livres, accompagnés à chaque fois de deux notes sur le livre, par deux membres du comité éditorial. Je rappelle que celui-ci est constitué de Patrice Blouin, Lénaïg Cariou, Frédérique Cosnier, Elsa Boyer, Séverine Daucourt, Bastien Gallet, Laure Gauthier, Elke de Rijcke.

S.D. : Quatre voix singulières seront publiées en une salve, chaque printemps – une autre façon d'affirmer le commun et le paradoxe indispensable d'être ensemble en restant soi-même. Quatre livres par an donc, pour une saison unique. De petits livres à 10 euros, qui tiennent dans la main et dont les couvertures se complètent comme un puzzle si on les aligne. Le remarquable travail graphique effectué sur ces objets-livres par Alice Jauneau et David Vallance joue du lien entre les voix et les temps, invitant aux interactions, au déploiement, aux retours d'un ouvrage à l'autre. L'idée de la continuité nous était chère également. Il ne s'agit pas là de passer d'un objet à celui qui suit comme la société nous y incite, mais de réfléchir au fil mystérieux qui relie des objets entre eux. Un cinquième livre, offert si l'on en achète au moins deux autres, reflète à son tour, en les rassemblant, nos réflexions et nos différences. Cette année, il nous importait d'y présenter la genèse de la collection, et de rendre visibles non seulement les textes que nous publions et allons publier, mais aussi d'offrir ces quelques clés d'entrée dans les textes des autres que sont nos propres impressions de lecteur·ices. Nous lire entre nous nous a semblé être aussi une manière d'affirmer le collectif. Leporello cette année, ce livret sera peut-être différent, fond et forme, au fil des ans, mais il comprendra toujours les voix de tous et toutes, auteur·ices publié·es et membres du comité.

F.T. : Ce projet prend également la forme d'une chronique dans la revue en ligne [Les Temps qui restent](#). Pouvez-vous nous rappeler ce qu'est cette revue et en quoi consiste ce travail en commun ?

S.D. : *Les Temps qui restent* (TQR) est un collectif multimédia et une revue généraliste en ligne, initié en 2024 par d'anciens membres des *Temps Modernes*, après l'arrêt de cette dernière par Gallimard en 2018. Fondé par Patrice Maniglier et Juliette Simont, TQR entend prolonger l'engagement intellectuel sartrien en l'adaptant aux enjeux contemporains, notamment ceux liés à l'Anthropocène

et aux crises écologiques et sociales. Avec des publications trimestrielles et d'autres en continu (textes, vidéos, événements), la revue tente une réinvention de l'action collective. Inspirée par Bruno Latour, elle cherche à « faire revenir la Modernité sur Terre » en interrogeant les dynamiques sociotechniques dominantes selon quatre axes : héritage des *Temps Modernes*, urgence d'agir avant qu'il ne soit trop tard, nécessité de composer avec les restes de la Modernité et exploration de futurs alternatifs. *TQR* se distingue par une gouvernance horizontale. Un Comité scientifique garantit la rigueur des contenus.

Au sein de cet espace, outre des rubriques, des dossiers, il existe une vingtaine de chroniques dont l'une est animée par notre collectif. Cette contribution mensuelle nous permet d'inscrire dans le temps une vision intellectuelle et sensible de ce que recouvre le titre de la chronique (qui s'appelle aussi « Poésie commune »). Pour donner une idée de la diversité des voix, je cite les poètes invité·es jusque-là (outre les membres du collectif qui ont un à un ouvert la chronique avec leurs propres textes) : Florence Andoka, Hortense Raynal, Philippe Beck, Coline Fournout, Antoine Mouton, Anna Gianferrari, Elise Légal, Jacqueline Frost, Rebecca Chaillon, Maria Raluca Hanea, Dominique Quélen, Théo Robine Langlois, Rodolphe Perez...

J'ajouterais, mais vous l'aurez sans doute compris, que plus qu'une simple revue, *TQR* se veut un espace de réflexion et d'action pour réévaluer la Modernité et esquisser des alternatives.

Sur votre propre livre, *Poudreuse*.

Florence Trocmé : Il m'a semblé que votre livre s'interroge sur le commun, l'explore. Ce serait presque de la socio-poétique. Pouvez-vous nous dire ce que représente la neige ? Qui n'apparaît pas du tout ici comme une entité lyrique, si souvent présente dans la poésie, la musique (je pense au *Voyage d'hiver* de Schubert par exemple) ? Elle est indéniablement le fil et le liant du texte, pouvez-vous nous expliquer pourquoi avoir choisi la neige et comment elle articule votre propos ?

S.D. : *Poudreuse* est une réflexion poétique qui prend naissance dans le malaise contemporain et cherche à le nommer, le détourner, à en réchapper aussi. Le terme socio-poétique est donc bienvenu, merci ! Le texte déploie la violence de la dislocation, de la perte de soi qui touchent « les gens » – personnage principal du livre – contraints de s'ajuster au système d'injonctions paradoxales qui leur tombent dessus, en avalanche : aller vite et aller bien ; vivre l'essentiel et consommer ; être vrai·e et gérer son image ; être humain·e et ultra-rationnel·e ; rester libre et s'abonner à tout ; éviter d'être instrumentalisé·e et devoir s'adapter ; se recentrer mais dépendre à chaque minute de l'approbation d'autrui, etc. Cette avalanche traverse littéralement le texte : la présence graphique de la neige scande les neuf sections du livre, infiltre les recoins perdus des paroles sans signifiante, menace parfois de tout tapisser d'une blancheur continue. Mais la neige fait aussi office de ponctuation. Sa présence permet de respirer ; les emplacements des flocons ne sont pas aléatoires. Je remercie d'ailleurs Delphine Gauly, qui a réussi la prouesse graphique de les insérer à des moments précis du texte tout en gardant cohérent le design de chaque double page.

Comme vous le soulignez, la neige n'est effectivement pas une entité lyrique. À l'origine de mon livre, il y a d'ailleurs un autre type de *neige* (ainsi l'appellent joliment ses adeptes) : la cocaïne. Je m'interrogeais sur l'augmentation déjà notable de la consommation des psychostimulants, dont la

cocaïne est le chef de file. Ces drogues « propres » permettent d'éprouver une toute-puissance, qui tend à se normaliser et nie en bloc les limites de chacun·e, qu'il s'agisse de travail, de fête, de sexe, de sommeil. J'avais rencontré des consommateurs de *neige* (quand j'ai arrêté mes entretiens, je n'avais vu que des hommes), j'avais recueilli leurs propos et j'avais commencé à faire cheminer leur parole dans un texte qui explorait les méandres de leur dépendance, ses effets, ses bienfaits, ses conséquences. Activité mentale aiguisée, fatigue réduite, performances intellectuelles augmentées..., les nouveaux junkies que je croisais n'avaient rien des héroïnomanes marginaux des années 70-90. Ils étaient au contraire sur-adaptés ; même si leurs descentes étaient cauchemardesques, ils incarnaient une vie modèle sur l'autel de laquelle ils sacrifiaient dans le plus grand secret leur santé – et pour finir, tout ce qu'ils auraient voulu garantir : leurs amours, leurs familles, leur métier.

Au fil de l'écriture, j'ai fini par m'intéresser à ce que l'abus de substances permettait, à ce qu'il occultait, ce qu'il autorisait et qui était, en définitive : supporter l'avalanche des injonctions précédemment énumérées – survivre à ce que le profit érigé partout en principe cardinal faisait tomber sans relâche sur les gens. La neige s'est alors mise à devenir autre chose dans mon esprit. Il ne s'agissait plus de décrire un ensemble de comportements dysfonctionnels ni de les rendre sensibles, mais de laisser se dégager un phénomène social (certes non dénué d'effets psychopathologiques) qui m'apparut alors comme un paysage, celui d'un monde enneigé qui devenait de plus en plus blanc, une blancheur dont l'opacité grandissante empêchait de voir le système, donc de s'en extraire pour réfléchir *sur* lui et non dedans, un système dont la crise était devenue le moteur. Les flocons, leur chute imperturbable se mirent alors à métaphoriser la permanence de cette société « paradoxante » aussi rebutante qu'alléchante.

Le système néolibéral nous drogue massivement. Et comme toute drogue, il détruit ses pourtant précieux·ses consommateur·ices. Je pense là au processus de « merdification » évoqué par le journaliste canadien Cory Doctorow : au nom de la croissance, on laisse dégénérer des services au départ performants tout en transformant leurs utilisateur·ices en rats de laboratoire et/ou en accros définitifs, dans le but de tirer tout l'argent possible de ces interactions malades. Cette pluie de merde (décidément moins lyrique que la neige qui choit) a inondé les services numériques, mais c'est le monde dans son entier et toute forme de vie qui s'y déploie qui subissent à présent les effets d'un type de dégradation qui se généralise.

La neige, que j'adore comme élément naturel (j'ai eu pendant vingt ans une relation avec une île dont la langue – l'islandais – compte une cinquantaine de mots pour désigner le phénomène), la neige donc, c'est joli quand ça tombe, mais ça finit par uniformiser le réel et le paralyser. La neige a cette grande polyvalence imaginaire. Il suffit de voir l'usage que les cinéastes en ont fait : des miracles qu'elle accomplit par exemple avec les premiers pas de *Bambi* ou en tombant sur Venise dans *Nuit blanche* de Visconti ou encore sur Cherbourg dans *Les parapluies...* de Jacques Demy, à l'angoisse qu'elle renforce dans *Shining* de Stanley Kubrick ou dans l'apocalyptique *Snowpiercer* de Bong Joon Ho. Elle peut symboliser tous les états, contenir tous les paradoxes.

F.T. : J'ai repéré deux grands ensembles, deux grands univers qui sont aussi métaphoriques, au fil des pages. L'orchestre symphonique et les départements de ressources humaines des entreprises ? Pourquoi avoir choisi ces milieux bien particuliers ?

S.D. : Vous parliez de Schubert dans votre question précédente. J'ai répondu à cette évocation musicale par l'image et le cinéma. Mais le monde enneigé de mon livre est bruyant – le finale du

grand concert de l'époque –, comme l'est la mutation à l'œuvre du *Dysphoria Mundi* de Paul B. Preciado, sous-titré *le son du monde qui s'écroule*. Je ne peux d'ailleurs pas envisager d'incarner *Poudreuse* sans musique. Pour lire ce texte, j'ai besoin que l'espace d'abstraction qui s'en dégage soit plein. Je travaille avec le musicien et compositeur Pierre Joslowski à l'élaboration d'une forme scénique que nous présenterons une première fois à la Maison de la Poésie de Paris le 29 avril 2025.

Dans *Poudreuse*, il est question du temps qui manque, que la communication marketing nous dérobe, du manque de repos économique et numérique, de cadence imposée et d'absence de pause. Cadence et pause sont des termes qui appartiennent au champ lexical du solfège comme à celui de l'entreprise, même si les deux domaines ont un rapport différent... à la mesure. « Lorsque nous passons le temps en faisant de la musique quelque chose dans le temps cesse de passer » écrit Pascal Quignard. Là où la musique sait s'arrêter, le productivisme cavale sans respirer. Quand on accélère trop, on finit par bâcler. En musique, la vitesse est plurielle, l'attention au tempo est capitale. Dans le management néolibéral, où l'on va justement parfois plus vite que la musique, la rapidité prime souvent sur la justesse — et toujours sur la justice. Vous le voyez, j'aime les glissements de sens, ce jeu des confusions possibles qui met en lumière ce qui nous tient, nous retient et comment notre temps, nos corps, mais aussi nos mots en sont atteints.

Je ne crois pas avoir *choisi* ces deux milieux, orchestre symphonique versus départements de ressources humaines des entreprises. Disons que ce qui les lie a découlé du texte qui s'écrivait, le parallèle s'imposant comme une évidence dans les mots : orchestration et coordination, harmonie et cohésion d'équipe, rythme et dynamique de projet, improvisation et réactivité, partition et business plan, chef d'orchestre et manager, performance et... performance. Dans ces superpositions ou ces écarts, j'entendais et voulais faire entendre un désaccordage, entre le monde actuel et les individus qui le peuplent.

F.T. : il y a aussi deux grands groupes de protagonistes, les « solistes » et « les gens ». Et là aussi, inversion des valeurs en quelque sorte. Comme pour la neige, le mot « soliste » fait surgir une idée de prestige, voire de beauté, de talent. Or, dans ce livre, ce sont, n'ayons pas peur des mots, surtout les salauds. Alors que « les gens » (on pense au *Petit Nicolas* !) ce sont messieurs et mesdames toulemonde, les « enneigés » dites-vous, ceux qui sont asservis, exploités, effacés. Comment avez-vous eu l'idée de ces glissements sémantiques ? Faut-il notamment y voir une dénonciation de ce que nos temps font à la langue ?

S.D. : Les solistes du capitalisme ne me semblent pas devoir recevoir les honneurs – les puissants, porteurs du pouvoir ou des armes, dirigent l'implacable chute de la neige, lui donnant des airs de symphonie harmonieuse pour enrober le vide de leurs propos. Vous parlez de salauds, mais à notre époque, ils ont bons dos, non ? Les narcisses, les cochons, les sadiques, les pervers sont au sommet de leur gloire, même si certains tombent parfois de leur piédestal. Un de tombé, dix de remontés. Il est devenu impossible d'entrer dans les cercles de visibilité et de décision sans employer leurs méthodes. Donc les solistes du système sont, oui, presque à coup sûr des salauds.

Ce n'est pas moi qui fais glisser le sens, c'est le sens qui glisse partout, sans prévenir, depuis quelques temps déjà, en proie à une distorsion exponentielle. On le sait, un mot peut en cacher un autre (*relation* peut cacher *communication*, *écologie* peut cacher *marketing*, *révolution* (néolibérale) cache *anti-révolution*...) On le sait, il y a des activités qui auraient dû cacher leur nom (*les métiers de l'influence*,

l'économie de l'attention). Des personnes en revanche en sont encore à tricher en prétendant par exemple *alléger* le code du travail. On le sait, il y a des mots absurdes, mais qui ont dû être créés ou importés : *autoentrepreneurs*, *brain rot*, *créateurs de contenu*, *fake news*... Tout cela sans compter les individus, souvent les mêmes et on n'entend qu'eux, qui disent n'importe quoi : » *Une gare, c'est un lieu où l'on croise les gens qui réussissent et les gens qui ne sont rien.* » (propos tenus par un soliste, le Président de la République française, le 28 juin 2017). Pire encore, les cadors du solo, comme les trumpettistes (je reprends votre formule du *Flotoir*), commencent à interdire des mots.

Ces détournements, on les connaît, on les dépiste, on les déteste, ce qui n'empêche, on les répète, on les emploie. Ils sont là, de moins en moins masqués, carrément assumés. Tellement assumés que les gens en oublient de s'inquiéter de cette langue désincarnée. La vigilance baisse. Alors oui, je dénonce ce que nos temps font à la langue, par seulement parce que la langue en souffre, mais parce que certaines façons de la triturer à des fins non poétiques véhiculent des idéologies néfastes voire meurtrières. Éclairer cet abus est une des seules choses que je puisse faire.

Pour finir sur une note positive, je dirais que dans *Poudreuse*, les gens sont les gens — musiciens lambda de l'orchestre ou spectateurs passifs, réduits à devenir des exécutants soumis à des normes bureaucratiques. Mais pas seulement. Il y a aussi, parmi eux, ceux dont la communauté, faute d'avoir été désignée, ne sait pas vraiment qu'elle existe. Cette communauté s'érige à la fin du livre, dans le *nous* qui s'empare du texte en même temps que l'écriture inclusive s'y intègre. Cette communauté que *Poudreuse* espère et appelle est la communauté des inquiet·ètes, qui prennent l'existence au sérieux et qui en ont assez de la neige. Ensemble, iels concentrent une énergie immense, une vitalité à retrouver pour contrer la négation du politique portée par le néolibéralisme. C'est cet espoir que mon texte veut porter et partager.

Entretien avec la poète roumaine Ana Blandiana, par Gregory Rateau

Grégory Rateau est allé à la rencontre de l'une des poétesses vivantes parmi les plus connues de Roumanie, Ana Blandiana.

Ana Blandiana, une des poétesses vivantes les plus connues de Roumanie, a été interdite pendant le régime communiste ; elle est aujourd'hui devenue un symbole de la résistance pour une jeunesse en colère. Elle tente, pour paraphraser Albert Camus, un autre grand résistant des mots, d'empêcher « que le monde ne se défasse » à défaut de pouvoir le changer.

Grégory Rateau : Jacques André [publie](#) aujourd'hui *Poèmes résistants*, le début d'une trilogie à venir traduite par Jean Poncet. Pour commencer, j'aimerais vous demander en quoi votre poésie résiste ? Et si la poésie peut encore être considérée comme un acte de résistance en soi ?

Ana Blandiana : Le verbe résister a deux significations bien différentes : on peut résister contre quelque chose et on peut résister en soi, rester en vie. Mes *Poèmes résistants* ont résisté pendant des décennies contre le totalitarisme, les mensonges, les manipulations, mais dans le même temps, et justement pour ça, ils sont restés vifs et ils ont donné voix à la résistance de la majorité silencieuse. Ce n'était pas la première fois que la poésie était utilisée comme une forme de survivance. Dans des conditions extrêmes, quand les gens sentent l'essence même de leur humanité menacée, la force de cette résistance a été non seulement surprenante, mais presque magique. Dans les années 50 du siècle passé, dans les prisons communistes de Roumanie a existé une véritable résistance par la poésie. Il y a, dans le premier Mémorial des Victimes du Communisme du monde, une salle avec les murs et le plafond entièrement couverts par des poèmes faits dans les prisons (absence du crayon et le papier était interdit), gardés dans la mémoire et publiés par l'alphabet Morse, gravés sur les murs. Mais, évidemment, la résistance contre l'histoire est seulement un cas particulier de la capacité de résistance de la poésie. Elle peut résister en soi.

Grégory Rateau : Quel accueil avez-vous déjà reçu en France avec vos précédentes traductions ?

Ana Blandiana : La France est le seul pays européen dans lequel, traduite, je n'ai pas eu du succès.

Grégory Rateau : Vous avez connu le régime communiste, à la lumière de la récente crise politique qui secoue le pays, avez-vous peur que la Roumanie bascule de nouveau dans des régimes autoritaires ?

Ana Blandiana : Malheureusement, cette menace existe aujourd'hui pour n'importe quel pays démocratique européen envahi par des vagues extrémistes antisystèmes, justifiées en partie par les imperfections du système, mais soutenues et manipulées par les grands pouvoirs totalitaires de la

planète. Je n'ai pas peur pour la Roumanie plus que pour les autres pays, notre classe politique est trop incapable même pour générer une dictature.

Grégory Rateau : Quelle est selon-vous la place de la poésie et plus précisément celle du poète dans nos sociétés ?

Ana Blandiana : C'est tellement évident que les poètes n'ont pas, et n'ont jamais eu, une place officielle en société, que l'existence des dizaines des poètes par génération dans tous les pays est presque un miracle. C'est clair que notre place n'est pas dans ce monde, mais quelle force d'esprit de croire qu'il y aura un autre monde nommé La Postérité !

Grégory Rateau : Dans votre célèbre poème « Moi je crois », vous comparez les Roumains à des végétaux incapables de se révolter :

« Moi je crois que nous sommes un peuple végétal,

Sinon où prendrions-nous ce calme

Dans l'attente de la défeuillaison ?

Où trouverions-nous le courage

De nous laisser glisser sur le toboggan du sommeil

Jusqu'au seuil de la mort ou presque,

Avec la certitude

Que nous serons capables de naître

À nouveau ?

Moi je crois que nous sommes un peuple végétal –

A-t-on vu jamais

Arbre se révolter ? »

Le pensez-vous toujours car vous êtes souvent dans la rue avec ce même peuple depuis une dizaine d'années pour vous révolter précisément ?

Ana Blandiana : Je ne doute pas que l'histoire a toujours été portée par des minorités intellectuelles et que ceux qui comprennent sont obligés d'être responsables pour ce qu'ils ont compris. En ce qui concerne la rue, malheureusement en Roumanie s'y trouvent maintenant les extrémistes.

Grégory Rateau : Vous êtes également une grande francophile, y'a-t-il des écrivains/poètes francophones d'hier et d'aujourd'hui qui vous ont particulièrement influencée ?

Ana Blandiana : La langue française a été ma première langue étrangère. Adolescente, j'ai lu, j'ai admiré et je suis tombé amoureux de tous les grands noms de la littérature française jusqu'aux frontières du Surréalisme, qui m'a troublée et m'a inquiétée. Plus tard, j'ai découvert que la poésie ne doit pas briller, mais éclairer. Parmi les écrivains français du XXème siècle, Albert Camus est celui qui a influencé le plus ma formation intellectuelle et morale.

Grégory Rateau : Quand vous relisez vos premières publications, qu'aimeriez-vous dire aujourd'hui à la Ana Blandiana de vos jeunes années ?

Ana Blandiana : J'ai un étrange sentiment en face de mes pages. Celles écrites il y a un demi-siècle et celles écrites hier m'étonnent également. Je ne peux pas croire que c'est moi l'auteur de ces vers, que j'ai été capable de penser tout ça. La distance n'est pas dans le temps, mais entre mon esprit critique et le mystère de la poésie.

Grégory Rateau : Comment avez-vous su préserver votre inspiration, cette flamme de l'écriture, depuis toutes ces années ?

Ana Blandiana : La flamme de l'écriture a toujours existé indépendamment de ma volonté (d'ailleurs j'ai fait des vers avant de savoir écrire, dans la prime enfance) et je n'ai pas été sa protectrice, mais - au contraire - la personne qui l'a empêchée de brûler par d'autres passions et agitations. Par exemple, dix ans après 1989, quand j'ai été mêlée dramatiquement à la vie publique, j'ai écrit très peu de poésie. Elle a été remplacée par des manifestations, des appels, des slogans, dans l'illusion stupide que l'histoire est plus importante que l'histoire littéraire. La plus grande victoire de ma vie a été la force de redevenir seulement écrivaine. Je suis encore en train de récupérer de la décennie perdue.

Grégory Rateau : Un conseil à donner à la jeunesse roumaine qui aimerait comme vous écrire de la poésie ?

Ana Blandiana : La poésie c'est un domaine dans lequel les conseils ne fonctionnent pas, chacun doit découvrir seul la définition des choses.

Extrait du recueil :

NOUS AVONS TOUT

Feuilles, mots, larmes,
boîtes d'allumettes, chats,
tramways quelquefois, queues pour la farine,
charançons, bouteilles vides, discours,
images étalées sur le téléviseur,
doryphores, essence,
fanions, portraits de gens importants,
Coupe des clubs champions européens,
autobus marchant au gaz, pommes refusées à l'exportation,
journaux, pain blanc, huile mixte, œillets,
rencontres à l'aéroport, Cico, bâtons de chocolat,

saucisson de Bucarest, yaourt diététique,
tsiganes vendant des Kent à la sauvette, œufs de Crevedia,
rumeurs, feuilleton du samedi soir,
ersatz de café,
lutte des peuples pour la paix, chœurs,
production à l'hectare, Gérovital, anniversaires,
compote bulgare, rassemblement des hommes du Travail,
vin du terroir qualité supérieure, Adidas,
blagues, gars déambulant sur l'Allée de la Victoire,
poisson surgelé, Ode à la Roumanie,
nous avons tout

Nous qui voyageons, nous venons toujours
Après une Iliade, et dans ce périple
Nous allons toujours vers une autre Iliade,

Que pourtant nous cherchons à éviter,
Mais tout autour de nous ce n'est que ça :
Iliade, Iliade, Iliade, à chaque instant.

Ana Blandiana, *Poèmes résistants*, édition bilingue roumain-français, Jacques André éditeur, 2025, 320 p., 25€.

Entretien avec Rosmarie Waldrop, à l'occasion de la parution de « Répéter les symptômes », par Isabelle Baladine Howald

Isabelle Baladine Howald a passé en revue de nombreux livres anciens de Rosmarie Waldrop pour mener cet entretien avec elle.

Conversation avec Rosmarie Waldrop

*« J'ai aimé la Rosmarie que j'étais avec Keith. Donc je suis
devenue Rosmarie Waldrop et à présent je m'y tiens »
R.W.*

Faut-il présenter Rosmarie Waldrop qui, avec son mari Keith Waldrop, a tant fait pour la poésie française aux États-Unis ? Je n'ai pas eu la chance d'aller à Providence dans la maison souvent décrite par les poètes français, bourrée de livres, avec la presse de leur mythique revue puis maison d'édition Burning Deck. Mais je l'ai toujours lue, cette poète si dense, en me sentant très proche de son travail et Répéter les symptômes m'a bouleversée par sa tenue, son émotion, sa maturité. Un grand merci à Paol Keineg pour sa traduction des réponses de Rosmarie Waldrop.

Isabelle Baladine Howald : - « *de corps/de différentes/taille de/vibrations* » écriviez-vous dans un minuscule fascicule édité par Contrat maint en 1999. Au fond, Rosmarie Waldrop, le sujet, ça a toujours été le corps ?

Rosmarie Waldrop : - Oui, je me souviens de mon émotion à la lecture de *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, de Paul Valéry :

« Cette image... sert à joindre et à opposer la vie organique profonde à la vie superficielle que nous nommons esprit. » Cela me paraissait reconnaître le corps pour lui-même, lui qui, dans mon éducation, avait été relégué au rang de simple soutien de l'esprit.

Cependant, les surfaces sont tout ce par quoi nous avons accès. Et comme la peau et le cerveau de l'embryon se forment tous deux à partir de l'ectoderme, il ne semble pas qu'il y ait perte : la surface et le centre sont un.

I.B.H. : - L'autre sujet, c'était, c'est toujours, la langue ? (Je pense tout à coup au *Manuel de mandarin* (Contrat maint, 2016).

R.W. : - Dans cette série la langue est mise en avant, mais elle reste un thème très présent dans toute mon œuvre. Même dans mon premier recueil où je parle des « mots sur lesquels je me tiens » – bien qu'ils s'avèrent être un perchoir vertigineux : la première lettre d'un mot ouvre en grand toutes les possibilités d'une langue.

le ventre d'un a et

vertige
 précipite les mots sur lesquels je me tiens
 dans le silence
 blanc chargé de
 toutes les
 pluies possibles du monde...

*(the belly of an "a" and
 vertigo
 throws the words I stand on
 into the white
 silence charged with
 all the
 possible rains in the world...)*

I.B.H. : Ce qui me frappe, en parcourant les livres sans doute introuvables que j'ai le bonheur d'avoir collectés durant toutes ces années, c'est que le monde semble intense autour de vous, de votre corps, vraiment tout autour, pas seulement devant mais tout autour. Je ne sais pas si j'ai déjà ressenti une impression aussi physique en lisant des poèmes, ça me frappe beaucoup dans *La reproduction des profils* (édité par la Tuilerie tropicale puis réédité par l'irremplaçable Alain Veinstein dans sa maison d'édition Melville). La traversée des rues, les bruits, les couleurs, les odeurs, font corps de sensations *autour* de vous. On sent, nous, la chaleur, la pluie, l'odeur entêtante de la suie. Pour autant on sait, parce que vous l'avez écrit dans *Répéter les symptômes* en particulier et qu'il y a toujours eu cette sorte de hiatus entre le monde et vous, que ce ne sont pas *vos* sensations (la pluie, la chaleur, les odeurs).

Par ailleurs, dans *La reproduction des profils* : « *Le corps est utile. Je peux l'envoyer faire des courses pendant que je reste au lit et tire la couverture bleue jusqu'au cou.* » ou : « *la chambre à l'intérieur de moi a disparu* ». Donc est-ce que ce hiatus peut devenir dans l'écriture un geste d'abstraction ?

R.W. - : Je suis heureuse que vous ressentiez la présence physique du poème, mais c'est exact, un hiatus persiste. Je dirais que la langue, qui est déjà abstraction, incarne ce hiatus.

Quand j'étais très jeune, je ressentais l'écart entre « moi » et tout le reste, y compris mon propre corps, et c'était une souffrance, mais en grandissant nous découvrons qu'il est la condition de l'individuation. Comme l'écrivait Jabès : « N'oublions pas que dire *je*, c'est déjà dire la *différence*. »

Quand j'écris, j'essaie de composer avec le hiatus en introduisant dans mes poèmes des bouts de textes appartenant à d'autres (trop courts pour constituer des citations). J'envisage le tout comme un chœur de voix, un palimpseste, un *je* multiple qui pose la question de « mes » mots, de « mes » sensations, à la puissance deux.

I.B.H. : - Cela vaut aussi bien pour ce qu'on appelle la communication, en particulier dans la relation d'amour. Je pense à « *Tu n'es pas là/pas/où tu es.* » (*Répéter les symptômes*) Le corps de l'autre

s'absente aussi (*Comme si nous n'avions pas besoin de parler*, Terriers, 1980, trad Roger Giroux). « *Nous n'avions pas besoin de parler* », qu'on entend bien comme une grande complicité, pose aussi peut-être à sa manière la question du langage ?

Et plusieurs fois dans vos livres apparaît quelque chose comme ceci : « *restriction de ma grammaire* », comme un empêchement. Était-ce dû au fait que vous êtes passée de l'allemand à l'anglais ?

R.W. : - Oui, ce titre indique sans aucun doute une grande complicité, une intimité, mais n'oublions pas le *comme si*. Le fait est que nous devons parler pour essayer de combler l'écart qui, oui, ne disparaît pas, même entre les amants. Nous ne pouvons pas échapper à la langue. Elle nous définit. Et les *restrictions*, les limites de ma langue sont, comme disait Wittgenstein, les limites de mon monde, de mon entendement.

Quant au passage de l'allemand à l'anglais, je l'ai vécu comme un enrichissement plus que comme une limitation. Comme l'apport d'une autre perspective. De plus, je ne suis pas passée d'une langue à l'autre de façon nette. Un de mes premiers poèmes en anglais s'intitule « *Between* » et j'y figure prisonnière de l'Atlantique, entre les continents, sous la forme d'une « créature dotée de branchies et de bronches »

I.B.H. Vous vous appelez Rosmarie Sebald, au départ. Avec le recul, qu'est-ce que ça fait de s'appeler Sebald ?

Je pense bien sûr à l'écrivain de langue allemande W.G. Sebald, ayant lui aussi trouvé abri dans un autre pays anglophone, l'Angleterre, ne supportant plus l'Allemagne de la Shoah. Vous, vous aviez changé de langue puis de nationalité, était-ce pour les mêmes raisons ?

Et j'ai mis cette phrase de vous sur « *Rosmarie Waldrop* » en exergue pour rendre hommage « aux Waldrop » des poètes français, mais aussi parce que cela dit que dans ces « *Waldrop* », Rosmarie avait trouvé sa place, biographique, si je puis dire...

R.W. - : La raison pour laquelle j'ai changé de langue et de nationalité est tout simplement celle que vous avez placée en exergue : J'ai rencontré Keith Waldrop.

I.B.H. : - Vous avez été traduite très tôt en France, citons Roger Giroux, Jacques Roubaud, Françoise de Laroque, Pascal Poyet, Paol Keineg.

Vous avez tout autant servi la poésie française, que vous apportait-elle, quelle était sa particularité ?

R.W. : Je suis très reconnaissante envers les merveilleux écrivains qui ont traduit mon œuvre. Et la poésie française ne m'a pas apporté que du plaisir, elle m'a offert tant de nouvelles façons de penser, tant de filets pour capter le monde.

I.B.H. : - Vous êtes une femme, et une femme mariée. (Ça compte, c'est encore autre chose qu'être une femme tout court parce que cela évoque un quotidien, un rapport à l'amour quotidien). Vous avez dédié un recueil à Anne- Marie Albiach (*Quand elles sont douées de sens* chez Spectres familiers,

1989) et un à Cole Swensen (*En un éclair*, Contrat maint, 2013), deux femmes. Quel est votre rapport aux femmes poètes ?

R.W. : L'œuvre des femmes que vous mentionnez, et je dois y ajouter en particulier Mei-mei Berssenbrugge et Lyn Hejinian, m'a profondément marquée (et j'y retourne sans cesse). Cependant, il ne s'agit pas de *toutes* les femmes poètes. Je rechigne un peu à cette généralisation. Ce qui m'intéresse, ce sont les textes, bien que je lise avec un intérêt particulier tout ce que les femmes écrivent. Et quand je vibre à la lecture d'un poème et que je découvre qu'il est écrit par une femme, mon plaisir en est accru.

I.B.H. : - Revenons au corps. « *Mon corps me suit partout* » (*En un éclair*, Contrat maint, 2013) Ce corps vieillit, c'est le sujet principal de votre dernier livre *Répéter les symptômes* (la Barque). *Vouloir ce corps possible, toujours* est le premier vers de ce recueil.

Parallèlement à ce corps revient toujours la question des moi et de la sensation, non de division mais de multiplication, que ces moi engendrent : « *j'ai souvent l'impression d'être une autre selon la personne que j'ai en face de moi* ».

Est-ce que cette sensation ou perception-là a changé avec le temps, en quoi ?

R.W. : - Le grand changement qu'apporte l'âge est que le corps exige de plus en plus d'attention et de soins. Malgré tout, le sens que j'ai du *moi* en tant qu'unité instable et aux facettes multiples n'a pas changé.

I.B.H. : - J'espère que vous écrivez ?

R.W. : - *I'm trying to write a memoir of my life with Keith Waldrop.*
(*Je m'efforce d'écrire un mémoire au sujet de ma vie avec Keith Waldrop.*)

I.B.H. : - Merci infiniment, Rosmarie Waldrop, de nous avoir accordé cet entretien...

Rosmarie Waldrop, *Répéter les symptômes*, trad par Paol Keineg, La Barque, 2025, 38 p.,
14 €

Entretien réalisé par Isabelle Baladine Howald. Les réponses de Rosmarie Waldrop ont été traduites par Paol Keineg.

Jean-Paul Klée, « Vel d'Iver » [les inédits]

Jean-Paul Klée a bien voulu nous confier ce texte écrit après visionnage d'un film sur la rafle du Vel d'Hiv.

Ce texte a été publié en PDF pour respecter la mise en page. On peut y accéder [en cliquant sur ce lien](#).

Texte saisi et transmis par Louis Castanyo – Merci également à Mathieu Jung.

Maryvonne Coat, « ne pas », [Les inédits]

Poesibao propose ces textes inédits de la poète Maryvonne Coat, née en 1967 et publiée par les éditions Isabelle Sauvage.

Les deux textes sont ici publiés au format PDF pour respecter leur mise en page.
Pour y accéder, [cliquer sur ce lien](#).

Philippe Grand, « Aller ? » (Les inédits)

Philippe Grand nous offre cette compilation de textes sur un thème bien intéressant !
Aller ? (mais pas *Allez* !)

Pour respecter la mise en page, toujours très importante chez Philippe Grand, nous publions ce texte au format PDF. On peut le lire ci-dessous, ou l'ouvrir, le télécharger et l'imprimer [en cliquant sur ce lien](#).

Philippe Grand, « Aller ? »

Ariane Dreyfus, « La plus douce façon de disparaître », [Les inédits]

Ariane Dreyfus a proposé à Poesibao ce choix de poèmes inédits qui tournent autour de l'absence, la disparition, la mort.

S'ARRÊTER

Tout près de moi, car la plage est peuplée, un couple au milieu de leur vie se parle en s'embrassant souvent. A un moment l'homme se penche

Pour lui embrasser
L'épaule aussi.

Embrasser ce qui ne peut pas rendre le baiser, toujours.

Être vivant et le savoir. C'est plus qu'un titre qu'Alain Cavalier a donné à son film. Il y pense à voix murmurante et les yeux ouverts à la mort.

Courges posées debout, gracieuses elles attendent.

S'il attend encore sans les bouger, courges pourrissantes. Une nouvelle couleur déborde, grumeleuse. Ne pas les bouger, les aimer aussi, par les yeux.

Être vivant, c'est savoir qu'on n'est pas encore mort.

C'est la condition

Pour aimer l'amie morte, la retrouver dans le profil

Des deux pétales qui se dégagent par le hasard désiré

Du plan sur le bouquet de fleurs d'oranger.

L'une caresse l'épaule de la courge flétrie, l'autre croit

Au ciel devant le papier bleu. Tout cela vu

Le plus près possible, d'où la voix qui murmure.

J'attends encore. Un poème dont je ne connais pas la forme.

Le chien affamé s'approche, en rampant de peur sur la route

En tordant sa figure s'il faut mordre mais gémit aussi

Une main le saisit par la nuque, les pleurs se font plus aigus

Disparaissent quand l'autre main le caresse et il lèche, enfin trouvé,

Tout le visage de l'homme

Est-ce que je rentre dans mon propre poème, en fait ?

Je vais tâtonnante sauf la musique

Et ce poème mais je ne crois pas y respirer
Assez

Alain Cavalier filme en murmurant :
« J'ai gardé ça, cette chose qui pousse sous mes yeux »
On ne raconte jamais que le temps, rapide ou lent.
Le corps d'une pomme de terre, couché sur le bureau,
A laissé sortir d'elle plusieurs pousses qui ont déjà des feuilles
Je ne connaissais pas cette forêt, sa fraîcheur depuis une pas jetée
Pas enterrée
Elle est là, si tranquille

Entre les murs de la maison

Quand tu t'endors je caresse ton visage.
Repose-toi bien pour vivre plus longtemps.

LE CINÉASTE MURMURANT

« Elle va porter à ses lèvres le breuvage de départ »
Alain n'arrive pas à allumer tout de suite la bougie
À l'heure exacte où elle a décidé sa disparition
À midi trente
Comme elle lui a demandé car il est loin

La flamme se met à bouger
Bouge encore plus faiblement la photo qu'il tient devant l'objectif
Anne y a 19 ans,
Il a son visage sur ce bout de papier
Il le lève jusqu'à ses yeux pour qu'elle le regarde un peu

Elle a tourné la tête vers lui
Le noir et blanc rend la ville encore plus désirable
Et qu'elle soit à la fenêtre, avec autant de ciel que de pierres

Il lève un peu la photo, la rapproche
Il sait que la fille d'Anne est en train de s'allonger
Contre elle tout au long d'elle
D'appuyer sa joue contre le doigt qui porte la bague
Verte, presque translucide, la pierre s'imprime sur sa peau
Mais ce sont les mots qui cherchent
La transparence où ils pourraient se poser

Alain n'a pas voulu manger le gâteau qu'elle lui a donné
Pour son voyage de retour, il l'a posé sur son billet de train
Qu'il ne jettera pas non plus sans doute, sauf que l'attente
Est trop saisissante, et tant de courage pour y penser

On pourrait croire que c'est une brûlure, c'est plutôt un fil
Il s'aventure, les secondes ne sont pas immobiles,
Même pour la morte
Sur la pointe des pieds. Dès que je filme
Je vois que tout bouge
Ma main tremble seulement un peu plus

MA LISTE POUR Y PENSER

Quand je serai en train de mourir aurai-je envie
De me blottir dans mes mains au bord de mes bras
Que ce soit déjà le printemps le jardin est tout seul vivant
Mes enfants auraient encore de la force je les vois
Envie de me souvenir ou, me vidant de moi, dérivant
Dans un livre mais lequel aimé pour être le dernier ?
Près de la mort aurai-je pour y poser mon visage
Son pelage, le flanc du chat en train de respirer
Car sans doute tu ne seras plus là déjà ?
Et mes amis, mes pauvres amis, parfois un fantôme
Vu dans la rue j'en sursaute

Et je ne dis rien à personne

Mais il est là, tout en bas. Au bord de mourir
Pourrai-je encore dans la nuit descendre jusqu'au piano
Silencieux il ne demande qu'à s'ouvrir, je l'ouvre
Pour que la musique ne soit pas là sans moi
Parfois j'ai trop hâte, le chant veut trop recevoir la chaleur
Des arpèges allant là où il va, il en frémit, jamais seul si
Ce que la main droite veut dire rencontre ce que dit la main gauche
Trop hâte de mettre les mains ensemble, alors qu'il ne faut pas
Car sinon comment ne pas se tromper aux mêmes endroits ?
Pourtant rien n'est grave car c'est déjà beau à l'instant de commencer
Et la première mesure l'immense caresse de ce qui viendra

LA PROXIMITÉ

À Gérard Schlosser

Le peintre en très vieil homme m'ouvre la porte
Derrière lui et partout, enfin
Je vois, plus immenses et ardents que dans un livre
Ses tableaux et chacun me brûle en profondeur
Ce sont des corps souvent allongés, parfois même
Me tournent le dos, et les plis des tissus disent
Le souvenir du mouvement

Ce jour-là je portais une jupe de velours noir
Fermée par une rangée de boutons dorés
Né en 1931 moi en 1958 nous étions en 2019
En calculant on prendrait la mesure de mon trouble
De dire oui pour des photos, assise,
Les six derniers boutons défaits pour augmenter
L'échancrure sur mes jambes croisées, le temps
Avait fait son œuvre, nous posant très au bord
Une légère poussée suffirait

Autrefois j'aurais serré le corps du peintre dans mes bras
Pour le remercier d'avoir pris soin des nôtres
Allais-je devenir l'un d'eux, en pleine lumière
Agrandis sur la toile, et dans quelle série
Celle des vagues, celle des parcs, des prairies
Des portes ou des ponts, ou même des serrures ? Pour l'instant,
Longues minutes où j'attends de devenir une photo
Je suis inerte et en équilibre, bouleversée par autre chose
Que l'amour ou le désir, même quand il a déplacé de ma jupe
L'ouverture. À force de ne plus bouger je comprends
C'est la première fois où je glisse lentement et passive
Vers une œuvre possible et qui n'est pas la mienne,
Dont il ne dépend pas de moi qu'elle se fasse
Il me le fait vivre

Je pense que ce tableau n'existe pas, je le pensais déjà
Gérard accumulait des photos, il y puisait, il y en avait beaucoup
Comme dans ce sac des vêtements achetés au gré des courses
Certains encore en boule dans des sacs plastiques
Souvent vulgaires, pas faits pour être portés dans la vie,

Mais nécessaires aux tableaux, pour que tout un bras nu
S'appuie sur des cercles orange qu'il creuse entre les cuisses
Et l'orange devient sombre
Pour qu'un sein qui apparaît bouscule les larges pétales
De fleurs répétées, si vives en leur pistil
Pour le plaisir de peindre le motif dans le motif, les boutons défaits
De la robe à carreaux vert acide laissant le mamelon
S'ériger sous le ciel, plus loin la colline
Comme un orfèvre reproduire une dentelle compliquée
À même la peau, sans négliger l'élastique d'un slip
La bretelle d'un tee-shirt qui baille pendant qu'un homme
(il a remonté la manche de son pull, plis de la laine
Épaisse, pas aussi douce que les poils que l'on voit
Sur son avant-bras)
Et une femme s'étreignent, porte à demi-ouverte

LÀ AUSSI, DES CORPS

Si je la revois, l'image se laisse ouvrir

Elle couvre pourtant son visage de sa main
Le bas de sa joue est marqué, sans que personne
L'ait approchée
D'une trace qui fut humide, terre mêlée de pluie ?
Ce bras en arrière d'elle, puissant, inerte
Comme pour dire « Je n'y vais plus, d'ailleurs
Je me suis fermé les yeux »

Quelques pages plus loin une autre statue
Seul son dos apparaît, ses omoplates là où
Ne seront jamais des ailes si on les voit
Ce n'est que par sa maigreur et qu'elle se tient mal

Le sculpteur a fait d'elle une femme qui se serre
Tout contre la pierre fendue où tenir son corps
Et qui s'écarte assez pour qu'elle s'y blottisse
À demi et jusqu'aux reins
C'est comme s'il lui avait ouvert à coups de marteau
Cette porte à ses contours, même l'angle du coude
S'est posé dans un creux et ne bouge plus

Elle a trop vécu, en a assez vu,

Se réfugie dans sa propre pierre, cheveux emmêlés
Pétrifiés à la façon des algues à même la roche sèche
Elle y enfouit un visage qui n'existe pas
Le ciseau du sculpteur n'a pas touché cet endroit
Alors il est le sien, uniquement le sien

Nous savons bien, mais peu importe, que l'homme
Un outil dans chaque main, a attaqué ce bloc
Chaque éclat tombant à ses pieds pour la créer si douloureuse
Peu importe qu'il faille croire à un corps en cette apparence
Personne n'aura assez de force pour l'en arracher ou simplement
Passer devant et n'y voir que matière, personne

Quel est ce buisson follement grimpant dont l'hiver
A fait une fine parure comme en lambeaux
Elle en a partout, jeune fille là-bas, la plante
Continuera à pousser, elle traverse en chemin
Le front renversé, s'accroche à elle-même
Depuis tout ce temps

Je garde la page ouverte
Elle avance sa poitrine pour longtemps encore

ELLE S'ENDORT

Elle s'endort sur lui
Est-ce un début
Une fin ?
Seulement une image
Qui va durer

Isabelle Lartault « Faux semblants / Vrais semblables » [Les inédits]

Poesibao publie ici une nouvelle série de textes inédits de la poète et artiste Isabelle Lartault (voir aussi [ces textes](#)).

Tu fais du combien ?
C'est vrai ce mensonge ?
Combien tu pèses ?
On dirait pas.
Je te soulève comme un rien !
Combien tu mesures ?
Ça se peut pas.
Tu m'arrives là !
T'as eu combien ?
Tu peux pas passer.
Tu passeras jamais !
Tu comptes jusqu'à combien ?
Pas plus loin ?
Tu fais pas le poids.
Tu seras pas à la hauteur !

Celui qui franchit la ligne celui qui passe de l'autre côté est éliminé

Alignez-vous par ordre de grandeur !
Rangez-vous par tranches d'âge !
Regroupez-vous par genres et par couleurs !

Rendez-vous !

Rendez-vous compte... !

Vous, vous, pas vous, vous, vous non, vous, vous non, vous, vous, pas vous, vous, ...
Vous voyez comment ça fait quand c'est vous ?
Vous voyez comment ça fait quand ça n'est pas vous ?

Arrêtez, il a son compte !

Sur l'échelle de la douleur, vous êtes à combien ?

Je m'en fous, je sens rien ! De toute façon, j'ai pas mal ! Tu peux continuer, j'ai pas mal, alors ! J'ai même pas mal !

Combien sont-ils ?
Il en manque !
Il en manque combien ?
Qui manque ?

Qui ressemble à qui ?
Qui se reconnaît ?
Qui n'arrive pas à se reconnaître ?
Qui n'arrive pas à se faire reconnaître ?
Qui veut être reconnu ?
Qui veut rester inconnu ?

Lui, c'est quelqu'un !
L'autre est quelconque.

Qu'est-ce que vous en pensez ?
D'un côté, oui, d'un côté non, mais d'un autre côté...
Il y a des choses qui ne pèsent pas lourds et d'autres qui emportent le ballant.
Qui peut parier que tout va s'équilibrer sur la distance ?

*Si l'on sait qu'**1** personne sur **3** se range à l'avis de la majorité...*

Le centre n'est pas toujours dans le juste milieu.
Le centre penche souvent du même côté.
Une partie de la droite se rapproche de l'extrême droite.
L'extrême droite cache ses extrémités.
Une partie de la droite essaie de passer pour de la gauche.
Une partie de la gauche se rapproche de la droite.
La gauche de gauche apparaît à l'extrême gauche.
L'extrême gauche n'apparaît pas dans les tendances.

Si l'on tient compte du fait qu'une goutte peut faire déborder un vase et que la vie peut basculer du jour au lendemain...

Il faut tout mettre dans la balance !
La veille, ils étaient tous du même côté.
Le lendemain, le mouvement était inversé.

Vous ici ?

Le monde est petit !

Si l'on constate qu'il est difficile de reconnaître quelqu'un qu'on a toujours vu au même endroit dès lors qu'il nous apparaît dans un contexte différent, mais qu'un visage « qui dit quelque chose » aperçu loin de chez soi est ressenti d'emblée comme positif...

Quand on pense au nombre d'habitants qu'il y a sur la planète...

Quand on pense au nombre de gens qui se côtoient quotidiennement, on se dit qu'on se supporte plutôt bien finalement...

Quand on pense au nombre de gens qui se déclarent artiste ou écrivain chaque année, on se demande comment on pourrait se faire remarquer...

Quand on pense au nombre d'habitants qu'il y a sur la planète, on se demande de combien de personnes on pourrait être amoureux et comment localiser celle avec laquelle on serait le plus heureux...

Quand on pense au nombre...

Si l'on mesure le fait qu'il existe chez les êtres humains une intuition des nombres mais que le sens exact du nombre n'est pas une capacité naturelle mais une invention de l'humanité, que plus les nombres à comparer sont grands moins la capacité à les estimer est précise, qu'il est plus facile de comprendre que l'on puisse toujours ajouter que d'accepter de diviser encore et encore et que jouer à citer le nombre le plus grand est un jeu sans fin...

Il faut faire du chiffre !

Combien ?

Pour moi, personnellement, le monde est grand !

Moi, je suis franc.

Moi, je dis tout.

Je dis ce que je pense.

Je pense ce que je dis.

Je fais ce que je dis.

Je fais ce que je veux.

Personne ne peut dire le contraire.

Personne ne peut me dire quoi faire.

Moi, je sais ce que j'ai à faire.

Moi, on me l'a fait pas.

Personne ne peut me faire faire ce que je ne veux pas faire.

Personne ne peut venir me dire ce que j'ai à faire.
Personne ne peut me faire dire ce que je n'ai pas dit.
Je fais ce que j'ai à faire.
Je dis ce que j'ai à dire.
Je sais ce que j'ai à faire.
Moi, je dis tout.
Moi, je suis franc.
C'est tout !

Croyez-vous qu'il croie ce qu'il dit ?
C'est impossible, il n'y croit pas lui-même.
Vous croyez ?
C'est difficile à croire !
Il croit peut-être qu'il croit.
Il a peut-être fini par croire à sa propre histoire...

Si l'on mesure le fait qu'une goutte d'eau que l'on se représente ronde avec une pointe en haut est en réalité ronde avec une pointe en bas...

Elle a l'air fragile, mais au fond elle est forte.
Elle n'est pas aussi forte qu'elle en a l'air.
Elle a l'air forte, mais au fond elle est fragile.
Elle n'est pas aussi fragile qu'elle en a l'air.
Ce n'est pas parce qu'elle a l'air forte qu'au fond elle n'est pas fragile.
C'est peut-être un signe de fragilité de vouloir se montrer aussi forte.
Elle doit être forte pour ne pas montrer sa fragilité.

La veille, il était tout pour elle.
Le lendemain, pour lui, elle n'était plus rien.

Ça va ?
Plus ou moins...
Plus ça va, moins ça va !

Plus on avance en âge moins on en fait.
Plus on avance en âge plus on essaie de faire moins.

Il est né la même année que moi...

Il fait moins !

Elle est née la même année que moi...

Elle fait plus !

Quel âge avez-vous ?

J'ai arrêté de compter.

Quel âge vous avez ?

Quel âge vous me donnez ?

Il balance entre deux âges.

Il y a deux poids, deux mesures, et bien plus encore.

Il y a le pour et le contre sans parler du reste,

De tout le reste...

Tout le reste, c'est des mots.

Si l'on sait que quand on demande aux gens de déclarer leur taille et leur poids, ils se déclarent tous un peu plus grands et un peu moins gros qu'ils ne sont, que pour le poids ce sont les obèses et les sujets célibataires qui déclarent l'écart le plus élevé et que plus les gens sont grands moins ils trichent sur les centimètres.

Nous, ce qu'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre.

On ne peut pas avoir moins, qu'est-ce qui leur faut de plus !

Tout est question ou presque

Tout est question d'équilibre

Quand on fait la différence

Ça ne tombe pas juste

Tout n'a pas été mis dans la balance !

Qu'est-ce que j'étais venue faire déjà ?
Repars et reviens !
Ça va te revenir.

Sa tête ne me dit rien.

C'est quoi l'histoire déjà ?
Je suis perdu à la fin...
Je sais plus qui est qui...
Lui, c'est qui ?
Ah, c'est l'autre !
Tu ne trouves pas qu'il lui ressemble ?
C'est lesquels les méchants ?
C'est les blonds ou les bruns ?
Le barbu, il est méchant, t'es sûr ?
Alors, c'est l'autre le gentil...
C'est le cow-boy le gentil ?
Non ! Mais alors, le gentil, c'est qui ?

On a du mal à s'y retrouver.
On n'est pas dans la tête des gens.

Moi, si j'étais toi...
Moi, à ta place...
Je resterais là où je suis.
Je ne bougerais pas.
Je m'accrocherais à ma place.
Je resterais à ma place, moi.
Je ne partirais pas.
Des places, il n'y en a déjà pas !
Moi, je ne quitterais pas ma place.
Si tu t'en vas tu verras.
Elle ne restera pas.
On te la prendra !
Personne ne va garder la place à ta place.
Tu ne la retrouveras pas.

Et tu regretteras.
Il y en a tellement qui attendent la place.
Il y en a qui n'attendent que ça !

Si l'on se rend compte du fait que nous passons notre temps à essayer de nous représenter des expériences affectives que nous n'avons pas forcément vécues, que la douleur est difficile à se remémorer et à décrire et qu'il est donc difficile, a fortiori, de se représenter et d'évaluer celle de l'autre...

Moi, à ta place, je m'estimerai heureux.

Du jour au lendemain, c'est arrivé...

La veille, ils disaient : « Demain, vous verrez... ».
Le lendemain, ils n'étaient plus là pour voir.

Vous ! Vous ! Vous !
Vous me reconnaissez ?

Moi, je reconnais toujours quelqu'un...
Quelqu'un dans quelqu'un d'autre...
Quelqu'un d'autre dans quelqu'un...

Faux semblants ?
Vrais semblables ?
Ça passe à rien !

Isabelle Lartault est née en 1960. On peut visiter [son site](#), riche de très nombreuses ressources. Poète et artiste, elle travaille depuis de nombreuses années sur les interactions entre la force et la fragilité des individus et le poids des sujets de société : omniprésence du quantitatif, inégalités, détérioration de l'environnement, etc. Ses écrits sont principalement constitués d'énoncés tantôt prosaïques, tantôt poétiques, entrecoupés de données informatives multiples. Ils peuvent être prolongés de la feuille de papier à l'espace d'exposition, de la mise en page à la mise en scène à travers des lectures performées poétiques, des installations, des dessins, des pièces sonores ou de la vidéo.

Publications en revues : *Java*, *Sarrazine*, *Laura*, *D-Fiction*, *Sitaudis*, *Dissonances*, etc.

Publications personnelles : *Les Grandes Occasions*, 1980-2000 et *Les Grandes Occasions 2000-2020*, éditions Les Archives Modernes ; *NOM DE MON DE*, éditions Passage d'encre ; affiches et livres-objets en éditions à tirages limités, *Tout le reste va sans dire* ; *D'un bout à l'autre* ; *Une somme & des inconnu(e)s*.

Polina Barskova, inédits

Les éditions Circé ont confié à *Poesibao* ces textes de la poète Polina Barskova, d'une anthologie à paraître en 2026.

D'après Emily Dickinson

Personne ne suis, mais qui es-tu toi ?
Déjà les yeux sont pleins et creux,
Hors des ténèbres fuient déjà
Les buissons trempés des chemins,
Crapauds-chéneaux, granges et bois.
En eux la nuit gronde et gémit.
Du front nocturne j'essuie
L'enflure des affronts quotidiens.
Qui es-tu ? Oh non, ne dis rien,
La terre écoute et nous épie.
Tel un crapaud, bout et gargouille
Le brouet de mal courant, banal,
En m'aspergeant de brûlants crachats
Rien qu'à entendre : qui suis-je moi ?
Sur le sentier gît une grenouille
Sans défense, et de honte m'entoi
Le la moindre de tes nouvelles
Qui clame faussement : JE SUIS SANS TOI.

*

2. Gor

Le corbeau regardait et j'aurais dû...
Guennadi Gor

Longtemps j'observe deux corbeaux.
Autour, des couronnes de narcisses.
De tous côtés ils se hérissent.
Mâle et femelle ont l'air pressés –
Comme au sortir de funérailles,
La neige en large écran s'étale
Reflet tremblant de puanteur
Un cri dans la gorge se meurt
Puis s'envole tombe s'enflamme,
Son visage à lui illuminé d'angoisse
Enjoint de ne pas s'énervier

Et c'est alors qu'elle lui dit :
Je n'ai eu aucun mot de toi
Je ne vis plus qu'en tiraillant
Du regard ton visage ardent
Mais il me faut autre chose encore

Le corbeau menteur répond merde alors
N'est-ce pas moi qui pour ce corps
Ai créé un nuage à frange écarlate
Un vrai paradis une cascade
N'est-ce pas moi qui entre ces lèvres
Ai arraché cela planté ceci
Je suis ta langue mon amie
Que veux-tu donc de moi encore ?
L'autre corbeau tireille un ver de terre
Du bec tombe un peu d'humus noir
Et je détourne mon regard

*

**Auschwitz-Birkenau, visite guidée
pour étudiants américains**

I
Le minibus aborde la bourgade polonaise O.
Je suis surprise de ne rien sentir aussitôt.

L'âme comme une gencive anesthésiée,
amusement de dentiste, Bruges de Rodenbach ensommeillée.
Surtout ne bouger, marcher que comme une eau stagnante.
À peine remues-tu un bras,
ta paix se peuple d'ombres démentes.

Tous ces Rosa, Ludwig numérotés avec emphase,
à recompter cependant qu'arrive le gaz.

À recompter un peu autrement : prothèses, lunettes
cernées de rouge, souliers féeriques à bordure noire,

valises, cheveux, cendres, nuages suspendus,
la main d'une étudiante, violette de froid,
s'agrippe au parapluie. Coucou tête
de Birkenau, dis-moi combien d'années encore
vais-je devoir visiter ces baraquements édifiants ?

Froid froid chaud brûlant :
colin-maillard de la conscience civilisée.

Je ne ressens rien d'autre que la honte
de secouer la cendre de Marlboro
sur les cendres produites ici, déversées là.

II

Ce caillou-là est un monument à quelqu'un.
Et ce nuage ce mégot pavot ou chien –
tout ce qu'il n'a pu emporter vers les ténèbres,
bien qu'il ait porté jusqu'au bout sans se plaindre.

Et cet arbre banc bouton d'or petit coin –
déchets de l'horreur, merde du désespoir,
moi le mage bien attifé, infatué et vain,
je t'apporte tout ça : vas-y, regarde le film

des objets s'ébattant comme dans un rêve.
Le pince-nez cabossé te fait un clin d'œil,
la casserole grogne, le réveil corrige la nuit,
un crayon mordu a griffonné ceci :
Maître qui nous nourrit et nous abreuve,
nous serions heureux de t'aider,
mais comment ?
Ce caillou est le dernier signe de toi qui survit.
Point de non-exclamation. Épine. Pépin. Épi.

Traductions d'Henri Abril.

Polina Barskova, née en 1976 à Léninegrad, est apparue dès son premier recueil *Nativité*, publié en 1991, l'année même de l'effondrement de l'Union Soviétique, comme l'« enfant prodige » de la nouvelle poésie russe. Ayant elle-même accueilli ce qualificatif avec un détachement ironique, elle a confirmé et développé son talent dans une douzaine de livres suivants, dont l'exceptionnelle plurivocité est source de riches variations sonores et rythmiques, intonationnelles et thématiques. Après la faculté des lettres classiques à l'université de Saint-Pétersbourg, elle a poursuivi ses études en Californie, puis enseigné la littérature russe au Hampshire College d'Amherst, la ville d'Emily Dickinson, et aujourd'hui à l'université de Berkeley. D'abord spécialiste de la culture des années 1920 et 1930, elle s'est ensuite consacrée à l'étude de l'époque du Siège de Léninegrad qui, outre un essai sur les poètes d'alors et un remarquable récit de non-fiction *Tableaux vivants*, n'aura cessé de projeter sur sa propre poésie les flammes du destin particulièrement tragique de sa ville natale. Avec d'autant plus de douleur qu'elles sont désormais avivées par le reflet que lui en renvoie, comme

dans un miroir, le sort infligé à l'Ukraine. « Rien n'est plus fort que la peur et la honte qui gouvernent le monde, c'est pourquoi il est si important que s'y opposent de temps en temps les frêles escadrons volants de l'audace et de la liberté ».

Plusieurs livres de Polina Barskova ont déjà paru aux États-Unis, ainsi qu'en Allemagne, au Danemark, en Israël. La présente anthologie vise à donner pour la première fois aux lecteurs francophones une idée aussi juste que possible de sa trajectoire, depuis un poème écrit à l'âge de 13 ans jusqu'à ceux nés sous sa plume après le début de l'invasion russe. Henri Abril, traducteur de nombreux poètes russes et ukrainiens, a tenté de demeurer fidèle aux exigeants critères de transfert poétique que l'auteure elle-même préconise. Les notes en fin de volume sont par ailleurs destinées à éclairer un contexte parfois difficile d'accès hors de l'aire linguistique et culturelle russe.

Traductions Henri Abril

Ce recueil sera publié en mars 2026.

Armand Schwerner, un dossier de traductions de Jean-René Lassalle

Jean-René Lassalle propose un dossier de traductions de poèmes d'Armand Schwerner (1927-1999) poète anglophone né en Belgique, émigré aux USA.

là où passe la barque, improviser

il est assis avec La-Pierre-Mort
et mastique près de la porte
mangera-t-il le papyrus
dans le couloir du tambourineur ?
il me quitte suis triste il grimpe
à l'aiguille pour regarder ;
quel œil ! doucement
maintenant funambule
et tant le désert captive
Adam-Égypte, aérien
garçon dansant en extase, léger
roc de pyramide ah
pleurant dans le corridor
une fois encore
Pierre-La-Mort
joue une vieille chanson –
il bondira au travers, il tournera les anneaux
il est assis parmi les nombreuses
figurines, il me quitte.
Ils s'inclinent, ils comptent ;
combien de temps cela prend ;
calmement ils voguent ils
voguent calmement

Source : Armand Schwerner : *A Brief Survey*, dans le site thing.net, 2004. Traduit de l'anglais (américain) par Jean-René Lassalle.

where the boat passes, improvise

he sits with Stone the Death
and munches by the door
will he eat papyrus
in the drummer's hallway?
he leaves me I'm sad he climbs

the needle to see;
what an eye! careful
now rope-dancer
how the desert holds
Adam the Egypt, dancing
flyboy in a groove, light
pyramid rock oh
cries in the corridor
once more
Stone the Death
plays an old song-
he'll jump through he'll turn rings
he sits among the many
figurines, he leaves me.
They bow they count;
how long it takes;
they sail quietly they
sail quietly

Source : Armand Schwerner : *A Brief Survey*, dans le site thing.net, 2004.

tribunal

il laisse dériver le bateau
toujours j'ai désiré imiter un rameur qui s'est embarqué
ses rames envahissent mon entier dispositif spinal, moi si fervent avec ma voix
si douce oui
son bateau à fine quille ; lacustres
grignotant la découpe de la rive –
Quand le Veilleur disparaît, répondit-il
– la noire
terre dévore le daim noirci –
cela doit-il être
encore et toujours l'hémorragie
jusqu'à une révision suis épuisé par cette faim rouge
de délivrance, a-t-il importe-t-il était-ce qu'il dise *la mort*
est une racine médicinale et avait-il saisi le daim transpercé
en professeur ? disparition,
le monastère
violence de ce qui submerge la sensation, personne ne sait
ce qui façonne une bonne école, image d'un bateau, imaginer
un bateau vert, le mot Bateau, la classe de prédicats Bateau, imiter un rameur ? rameur

sur le dos, étendu, tête basculée dans son bateau vert il ne voit
que du ciel

la danse pingouine des grèbes hors de la perception
périphérique, régent de monastère, qui pourrait supporter cela ?

Source : Armand Schwerner : *A Brief Survey*, dans le site thing.net, 2004. Traduit de l'anglais (américain) par Jean-René Lassalle.

the courthouse

he lets the boat drift
I've longed to imitate a rower who has shipped
his oars totally inhabit my spinal process, me so devoted so soft-
voiced yes
-his small-keeled boat; lake-bounds
eating the shoreline –
When the Watcher disappears, he answered
-black
earth eats blackened deer-
must it be
again always hemorrhage
into revision I'm worn by this red greed
for release, did he was it matter was he said *death*
is a medical root and had he seized upon the pierced deer
as teacher? disappearance,
the monastery
violence of what overrides sensation, no one knows
what makes a good school, picture of a boat, picture
a green boat, word Boat, predicate class Boat, imitate a rower? a rower
who lies on his back, stretched, head down in his green boat he sees
nothing but sky
the penguin-dance of the grebes out of peripheral
apprehension, monastery Regent, and who could bear that?

Source : Armand Schwerner : *A Brief Survey*, dans le site thing.net, 2004.

Tablette I : Le vidage du jaune

+ + + + + + + +
+ + + + + + + + + + + + + + + +

+ + + + +
+ + + + +
+ + + + +

il se nomme lui-même « celui des chevaux gris »

il est « possédant de beaux bœufs verts »

avec (une intention ?) + + + + + dans le rêve (cauchemar ?)

+ + + + + d'une lame aiguisée

[testicules]pour le sol

excrément (sueur ?) sur le

pluie sur le.....

salive sur le.....

sang de cœur sur le.....

des enfants un étrange (beau ?) premier sang dans le.....

.....depuis l'ancienne sécheresse (linge de corps ?)

vomissure (jaune ? Nord ?) n'assouvit pas le sol

pus (ocre ? / NNE ?) n'étanche pas les blessures dans le sol

bile (ocre-jaune ? / NNNE ?) nepas + + + + +

il est écartelé sur le..... comme un porc (dieu ?) éreinté

il est in- + + + + +

il est dys- + + + + +

il est sans- + + + + +

il est dé- + + + + +

il est impossible sur le sol sec + + + + + avant + + + + +

il est non- + + + + +

il est pré- + + + + + *

* ces résidus de préfixes isolés sont curieux. La tablette semble avoir été effacée avec précaution. Ce segment est-il une tentative précoce d'unir le sens et la forme. Un vide aussi substantiel que graphique ?

les fourmis recherchent (grappillent ?) leur nourriture

le porc terrien (dieu inférieur ?) lèche une souillure sèche pour trouver de l'eau

les palais sont jaunes (vomissure ? N ?)

regardez les pêcheurs dans leurs motifs (chaussures ?) !

ils comptent les directions du vide avec des noms de poissons

N alose

E morue

S maquereau

O thon

avec l'alose aucune pluie ne pèse sur la brise

avec la morue le vent grondeur est sec (impitoyable ?) *

* intéressant. Nous nous trouvons exactement ou pas loin du point dans le temps où le mot, concret dans son origine, se voile d'une abstraction.

maquereau-pendu-queue-dressée-fumée-mort *

* virtuellement intraduisible. C'est ici la tentative d'une nominalisation indo-européenne de *kilt-pap-smad-ur-plonz*. Nous ne pouvons transmettre que peu de la catégorie conceptuelle « mort-

poisson », plutôt de « haut-bas-poisson-mourant-devenant » qui dans une métaphysique visionnaire connexe se réfère autant à des organismes soumis au temps (comme l'aurochs, disons) qu'au Dieu de la Mort, plonz, dans sa rumination éternelle.

le thon est puissant le thon est puissant la voie haut-bas, mort-fumée

les hommes dansent autour de la pierre

les pierres dansent au-dessus du puits

les puits dansent au-delà des corps comme le porc aérien (dieu des nuages bas de pluie ?)

les corps les corps les corps les corps les corps les corps

au-delà des corps dansent les arbres

les corps désirent baiser les arbres

les (impitoyables ?) corps secs attendent 28 jours

le sang des quatre corps alose

le sang des quatre corps morue

le sang des quatre corps maquereau

le sang des quatre corps thon

* quatre corps ici ; mais six mentionnés auparavant. Étrange.

ils changeront la bile

ils changeront le pus froid à moins.....car.....mort-poisson

ils pourront-pourraient-auraient pu-peuvent-changer* l'hiver du NNE

* temps intraduisible ; hors des catégories indo-européennes

est-ce qu'ils détruisent l'ocre, l'a/alose-maquereau ? mangent-ils ?

ils attendent le porc gras (dieu ?)

+ + + + + + + +

+ + + + + + + + + + +

+ + + + + + + +

+ + + + + + + + + + + + + + +

+ + + + + + +

+ +

.....des grands Uniques (Un)*

*majuscules clairement évoquées. Le nombre est douteux. Est-ce le porc ou une incroyable prémonition de l'Élohim primitif ?

+ + + + + + + +

+ + + + + + + + + + + + +

+ + + + + + + + + motif (chaussures ?).....

+ + + + + + + + + +

+ + + + + +

+ + + + + + + + + + + + + + +

+ + + + + + + + + + + + +

Source : Armand Schwerner : *The Tablets*, (1973) National Poetry Foundation, 1999. Traduit de l'anglais (américain) par Jean-René Lassalle.

Tablet I : the emptying of yellow

+ + + + + + + + + + +
 + + + + + + + + + + + + + + + +
 + + + + +
 + + + + +
 + + + + +
 he calls himself 'with grey horses'
 he is 'having fine green oxen'
 with (purpose?) + + + + + + + + + + + + + + in the dream (nightmare?)
 + + + + + + + + + + + + + + + + + + of a sharp blade
 [testicles] for the ground
 shit (sweat?) upon the
 rain upon the
 saliva upon the
 heart's blood upon the
 children's strange (beautiful?) early blood in the
 from the old dryness (underwear?)
 vomit (yellow?/north?) does not slake ground
 pus (ochre?/NNE?) does not stanch the wounds in the ground
 bile (yellow-ochre?/NNNE?) does not + + + + + + + + + +
 he is splayed on the like a worn-out pig (god?)
 he is un- + + + + + + + + + +
 he is dis- + + + + + + + + + + + + + +
 he is + + + + + + + + + + + -less
 he is de- + + + + + + + + + + + + + +
 he is impossible on the dry ground + + + + + + + + + + before
 he is non- + + + + + + + + + +
 he is pre- + + + + + + + + + + +*

*the isolated prefix remnants are curious. The tablet seems rubbed out
 with care. Is this segment an early attempt to unite form and meaning? graph-
 ic as well as substantial emptiness?
 the ants look (scrounge?) for food
 the ground-pig (lower god?) sucks dry filth for water
 the palaces are yellow (vomit/N?)
 look at the fishermen in their patterns (shoes?) !
 they count the directions of emptiness by fish-names
 N shad
 E cod
 S mackerel
 W tuna
 from the shad no rain weighs on the breeze
 from the cod the loud wind is dry (unforgiving?)*

*interesting. We find ourselves at or near the very point in time where

the word, concrete in origin, shades off into an abstraction.

hanging-mackerel-tail-up-smoke-death*

*virtually untranslatable. This is an attempt at an Indo-European nominalization of *kili-pap-swad-ur-plonꝥ*. We can convey little of the conceptual category ‘fish-death,’ rather ‘up-down-fish-dying-becoming’ which refers in a coterminous visionary metaphysic to both time-bound organisms (like the urus, say) and the Death God, *plonꝥ*, in his timeless brooding.

the tuna is mighty the tuna is mighty the way up-down, smoke-death

the men dance around the stone

the stones dance over the pit

the pits dance beyond bodies like the air-hog (god of low rain-clouds?)

the bodies the bodies the bodies the bodies the bodies the bodies

beyond the bodies the trees dance

the bodies need to fuck the trees

the dry (unforgiving?) bodies wait twenty-eight days

the blood of the four bodies shad

the blood of the four bodies cod

the blood of the four bodies mackerel

the blood of the four bodies tuna*

*four bodies here; six of them in the previous mention. Odd.

they will change the bile

they will change the cold pus unless because fish-death

they will-would-might-have-can-change* the winter of NNE

*tense untranslatable; outside Indo-European categories

do they destroy the ochre, the sha/shad-cod? do they eat?

they wait for the fat pig (god?)

+

+

+ + + + +

+

+

+

..... of the great Ones (One)*

*capitalization clearly indicated. The number is in doubt. Is this the pig, or an incredible presage of the early Elohim?

+

+

+++++ pattern (shoes?)

+

$$+ \quad + \quad + \quad + \quad + \quad +$$

+

+

Armand Schwerner (1927-1999) est un poète anglophone né en Belgique et émigré aux USA à 8 ans. Il a enseigné dans une université de New York. Il était aussi un clarinettiste improvisateur et un des correspondants de la belle revue DOC(K)S de Julien Blaine. La troupe du Living Theater a mis en scène plusieurs de ses textes vers 1970-80. Dans sa poésie il se situe dans la mouvance « ethnopoétique » qui cherche à réintégrer dans la modernité une base humaine archaïque en poétisant les analyses ethnologiques, comme dans l'imposante anthologie des « Techniciens du sacré » de Jerome Rothenberg (éditée en français par Yves Di Manno chez Flammarion). L'originalité de Schwerner est de ne pas séparer le mythe et son commentaire mais de les intégrer dans une complexe poésie-fiction à plusieurs niveaux de sens. Ainsi dans sa grande œuvre *The Tablets*, qu'il a continuée toute sa vie, un chercheur déchiffre des tablettes d'argile gravées possiblement sumériennes d'il y a 4000 ans (mais il n'y a aucune indication précise de lieu ou de temps) et recrée leur déconcertante poésie antique, liturgique, sacrée, érotique ou palimpsestique, en y insérant directement ses notes de traducteur, parfois ironique ou même burlesque, parfois décontenancé par l'impossibilité de son entreprise à cause de l'éloignement temporel, culturel et linguistique. Chaque tablette comprend un système de signes qui ponctue visuellement les « textes » : lignes de points pour les passages intraduisibles, de croix pour les mots manquants, points d'interrogation pour les variantes possibles, crochets pour les ajouts du traducteur, astérisques ouvrant des notes et réflexions anthropologiques, pictogrammes hiéroglyphiques hermétiques. Par-delà certains aspects carnavalesques une émouvante mélancolie se glisse dans cette poésie qui sonde l'humain et se situe souvent, selon l'auteur, dans l'interaction entre vers et prose. Les éditions Vies Parallèles en ont publié une superbe édition en français, *Les Tablettes*, en 2018. Vers la fin de sa vie, Schwerner préparait une nouvelle traduction de *La Divine Comédie* mais il n'a pu l'achever.

Bibliographie sélective :

The Lightfall (Hawk's Well Press, 1963)
Seaweed (Black Sparrow Press, 1969)
The Tablets I-XV (Grossman, 1971)
The Bacchae Sonnets (Cummington Press, 1974)
The Work, the Joy & the Triumph of the Will (New Rivers Press, 1977)
Sounds of the River Naranjana (Station Hill, 1983)
Selected Shorter Poems (Junction Press, 1999)
The Tablets (National Poetry Foundation, 1999)

Traduction en français :

Les Tablettes (Vies Parallèles, 2018) traduction d'Emmanuel Requette

Sitographie :

Quelques [aperçus en fac-similé](#) de l'édition des *Tablettes* en français sur le site de son maquettiste

[Lecture audio](#) des *Tablets* I à XVIII par Armand Schwerner en 1975 dans l'audiothèque PennSound : en particulier la Tablette I traduite ici pour *Poesibao*, après une introduction : placer le

curseur à 3'32 et écouter jusqu'à 8'20. On notera les intonations de voix diverses et les « untranslatable » (intraduisible) marmonnés répétitivement par le chercheur-traducteur

[Petite anthologie en anglais](#) de la poésie d'Armand Schwerner éditée par son fils

[Un long entretien d'Armand Schwerner](#) à lire en anglais en 1994 dans la revue *Hambone* de Nathaniel MacKey

Le cinéaste et musicien expérimental Phill Niblock a réalisé [un film de 10 minutes](#) en 1973 sur Armand Schwerner récitant la *Tablet II* et plus

Dossier et traductions établis par Jean-René Lassalle

Anneke Brassinga, un dossier de traductions inédites de Jean-René Lassalle

Jean-René Lassalle propose pour ce numéro 3 de Poesibao III, un nouveau dossier de traductions inédites, consacré à Anneke Brassinga.

Concerto

Si par fifres, pépientes gorges, orguant,
le tumulte tonal de la beauté vocalisant
notre existence tourmentée périt dans l'ordure
et la saturation de la rue – si entre puanteur et poussière
par larynx et ondes vocales de ténus chants s'échappent,
sonore écume parfumée fabulamment infusée
par la fanfare de la Voie Lactée qui déflagre dans des mondes
d'une nature éthérée, alors demeure *quelque chose*
par quoi nous sommes de bien beaux animaux.

Source : Anneke Brassinga : *Wachtwoorden*, De Bezige Bij 2015. Traduit du néerlandais par Jean-René Lassalle avec les traductions anglaise et allemande et l'original.

Concerto

Als met schalmeien, gorgelpijp en orgelend
het aangeheven schoonlawaai bezingend ons
gekweld bestaan, teloorgaat in de vuilte,
volte van de straat – als tussen stof en stank
uit strot en galmbuis wellen ijle liederen,
welriekend klankenschuim beziend gewaand met
de melkwegfanfare die uitbarst in werelden
van etherischer aard; dan is er nog iets
waarin wij schone beesten zijn.

Source : Anneke Brassinga : *Wachtwoorden*, De Bezige Bij 2015.

Allée

Une pièce pleine de chaussures abandonnées.
Mais de toutes ces chaussures elle se lève, ressuscite
sous de multiples formes : celle unique qui a disparu

qui ici comme autrefois revient marcher fièrement
souriante, traversant l'obscur de la Porte des Lions –
derrière brille le soleil. Elle est

une ombre qui repose sous les fleurs, sous l'herbe,
et je titube comme un singe dans ses chaussures défuntes
dans son vieux manteau dans ce vent froid

qui toujours chasse les rêves hors de la vie. J'irai
dans des lieux inconnus imprimer
tes traces enfonçant les talons dans le sable.

Source : Anneke Brassinga : *Wachtwoorden*, De Bezige Bij 2015. Traduit du néerlandais par Jean-
Rene Lassalle avec les traductions anglaise et allemande et l'original.

Weg

Een kamer vol verlaten schoenen.
Maar uit al haar schoenen staat zij op, verrijst
in vele gestalten: de ene verdwenene

die nu als toen weer fier komt aangelopen,
lachend, door het donker van de Leeuwenpoort –
erachter schrijnt de zon. Zij is

een schaduw rustend onder bloemen, onder gras
en ik hink als een aap in haar gestorven schoenen
in haar oude jas in de koude wind

die droom van leven na blijft jagen. Ik zal
op onbekende plekken komen, daar
jouw sporen prenten, de hakken in het zand.

Source : Anneke Brassinga : *Wachtwoorden*, De Bezige Bij 2015.

Haydn en Irlande – Trio en mi

Fuis Muse, qui soupîres ruisselantes perles, mords la nuque des juments,
piaffant embrases lucioles aux sabots, grandiose tierce.
La chasse s'égaille en théâtre miniature sillonnant les prairies,
virevolte exige crasetuyaucraquebarrière :
fossés casse-cou obstaclant sauts pizzicato.

Une taupe à noires loques active ses roses griffes de clown
catalysant le souterrain marais qui incube. La tourbe
flamboie grise et se consume blanche. Ses creusements réverbèrent
l'errance bien tempérée des fugues à travers cieux,
intime comme l'acte d'amour dans la mille et unième heure.

Automnal déclin en ces jours des Lumières. La bruine
sous soleil bas ne désire que la terre, brasillant
patrimoine où cuit une soupe de pluie. Telles un pâli
ciel fragile les désuètes assiettes en porcelaine
dans le vaisselier de ta tête : les plus exquis éclats après repas.

Source : Anneke Brassinga : *Wachtwoorden*, De Bezige Bij 2015. Traduit du néerlandais par Jean-Rene Lassalle avec les traductions anglaise et allemande et l'original.

Haydn in Ierland – Trio en E

Vlucht, muze die parelend zucht, in merriehalzen bijt,
vuurvliegjes stampst uit hoeven, grote terts.
De drijfjacht scharminkelt kijkdoosklein door dreven,
het bochtenwerk vergt rimpelbuisobstakelbeveiligers:
greppels brekebeense pizzicatosprongen stremmend.

Een knipselzwaarte mol met roze clownsklauwtjes
als gangmaker in onderwerelds smeulend veen.
Turf grijsvlammend wit verteerd. Zijn graven spiegelt
wohltemperiert wandelen van fuga's door de hemel,
innig als minnekozen voor de duizend en eerste keer.

Herfstig de nadagen der verlichting. Gemiezer
bij lage zon verlangt niets dan aarde, doorgloeid
erfstuk waar je regensoep in kookt. Als verblekende
lucht zo breekbaar dat oud servies in de porselein-
kast van je hoofd: schoonste scherven na het maal.

Source : Anneke Brassinga : *Wachtwoorden*, De Bezige Bij 2015.

Orphique II

Enlève ces doigts souillés – ce que c'est,
qu'exister, doit rester insondé, malgré son
implacable présence, exemplairement

ici où huilée dans la forêt une explosion
de lumière descend et son déferlement se compacte
en granit dans un miroitement glaïeul. Sur grand piano

on voudrait le marteler, le plus désaccordé mieux c'est, éparpiller
des partitions de notes adamantines, clinquants
clous frappés tintants, mais seules

les constellations s'approchent autour de la fosse où toi,
le plus tendre adverse de leur insolent
scintillement, ne respire ni ne dors, plutôt

te rétractes : demeurant substance illimitée
ta mince forme dans la terre entre les arbres,
ici où c'est la nuit et toujours pas nous ne

comprenons pourquoi sont si lourdes nos mains vides.

Source : Anneke Brassinga : *Wachtwoorden*, De Bezige Bij 2015. Traduit du néerlandais par Jean-
Rene Lassalle avec les traductions anglaise et allemande et l'original.

Orphisch II

Afblijven met die vuile vingers – wat het is,
bestaan, hoort ondoorgrond te zijn, hoezeer ook
alom overweldigend present bijvoorbeeld zoals

nu in het geboomte daalt gesmeerd een bom
van licht, en het omvloeide dicht zich timmert tot
graniet en zwaardlelieweerschijn. Op een vleugel

wou men raggen, hoe valser hoe beter, vellen
laten wapperen vol keihard schrift, blinkende

spijkers geslagen klinkend – maar alleen

de constellaties komen, rond het ruim waar jij,
zachtste tegendeel van hun onvervroren
schittering, ademt noch slaapt, eenvoudig

vergaat: verst reikende inhoud blijvend
je kleine vorm in de aarde tussen bomen,
nu het nacht is en wij nog altijd niet

begrijpen hoe onze lege handen zo zwaar.

Source : Anneke Brassinga : *Wachtwoorden*, De Bezige Bij 2015.

Anneke Brassinga, née en 1948, est une des grandes poètes hollandaises actuelles. Couverte de prix littéraires nationaux, elle croit que sa pratique de la traduction (de Nabokov, Auden, Sylvia Plath, etc.) lui a laissé un trop-plein de langage qu'elle a eu besoin de transformer en sa propre écriture. Sa poésie, qu'elle qualifie modestement de conservatrice, est plutôt un lyrisme baroque à sensations cosmiques sur un ton désespéré ou enragé qui ne recule pas devant un écartèlement du sens et des métaphores à plusieurs niveaux. Anneke Brassinga pense que la poésie a perdu le prestige central qu'elle avait dans la culture mais qu'elle reste un moyen d'immortaliser un être aimé dans une tradition orphique. Nombre de ses poèmes sont aussi des métamorphoses de pièces musicales (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven). Au Centre international de poésie de Marseille (CipM) elle a rencontré le poète Dominique Meens : ils se sont traduits réciproquement et ils ont réalisé ensemble un album numérique de poésie, « Les Embrasseurs d'arbres », avec musique de Francis Gorgé (du groupe Un Drame musical instantané).

Bibliographie sélective

Aurora, De Bezige Bij, Amsterdam, 1987
Landgoed, De Bezige Bij, Amsterdam, 1990
Thule, De Bezige Bij, Amsterdam, 1991
Zeemeeuw in boomwork, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994
Huisraad, De Bezige Bij, Amsterdam, 1998
Verschiet, De Bezige Bij, Amsterdam, 2001
Timiditeiten, De Bezige Bij, Amsterdam, 2003
Wachtwoorden (collected Works), De Bezige Bij, Amsterdam, 2005
Ijsgang, De Bezige Bij, Amsterdam, 2006
Ontij, De Bezige Bij, Amsterdam, 2010
Het nederkerige, De Bezige Bij, Amsterdam, 2014
Broodkruimel, Eikeldoornpers, Apeldoorn, 2015
Herinnering, Stichting CPNB, Amsterdam, 2016
Verborgen tuinen, De Bezige Bij, Amsterdam, 2019

Traduction en français

Anneke Brassinga : *Descendance*, Maison de la Poésie Nord-Pas de Calais 1993 (traduit par Patrick Burgaud)

D'autres traductions sont dans des revues (*La Polygraphe* n°36, *Poésie* n° 103, *Nunc* n° 47) et dans les anthologies *Poésie néerlandaise de la modernité* éditée par Henri Deluy au Temps des Cerises, et *Poésie néerlandaise contemporaine* au Castor Astral.

Sitographie

- . Anneke Brassinga dans Poesibao : [extrait 1](#)
- . [Ecouter](#) Anneke Brassinga dire son poème « Weg » (« Allée » dans notre traduction pour Poesibao) sur l'audiothèque Lyrikline
- . Un [extrait poético-musical](#) à écouter de la collaboration entre Brassinga, Meens et Gorgé
- . [Dossier en anglais](#) sur Anneke Brassinga dans le site Poetry International
- . [Interview](#) d'Anneke Brassinga en anglais à lire dans la revue américaine *Tupelo Review*
- . [Vidéo](#) du festival international de poésie de Rotterdam : Anneke Brassinga lit 2 poèmes dont « Concerto » traduit ici (curseur de 1h24'30" jusqu'à 1h28')

Dossier et traductions inédites de Jean-René Lassalle

**Julia Fiedorczuk, Maciej Niemiec, Krzysztof Czyżewski, trois
poètes polonais traduits par Liliana Orlowska**

Trois poètes polonais, vifs et profonds, en écho à la présidence polonaise du Conseil de l'U.E, traduits par Liliana Orlowska

Julia Fiedorczuk
Compost

Petits êtres qui mangent le corps des feuilles sur le sol de la forêt.
Je broie entre mes doigts une motte de terre froide,
la cendre remplit le niveau à bulle d'une carte exotique.

Dans mes artères un concert de musique inconnue,
bruissement du sang et de vie qui m'accueille temporairement telle une rivière
la feuille inattendue :
voyage cahoteux en contrebass des chutes étincelantes avec vue sur le ciel.

Je m'allonge sur la mousse.
Plomb du ciel découpé par les nervures des branches,
soleil blanc, vent, mouvement d'ailes,
insignifiant, yeux, griffes et plumes,

insignifiante étincelle au cœur des ténèbres.
Inspiration et expiration. Inspiration et expiration
hors de moi,
parce que je suis l'inflexion d'une immense bache du temps,
j'habite l'exil,
ride à la surface de l'eau obscure comme le silence.

Une feuille se jette dans la rivière, et la rivière dans la mer.
Les anémones de mer ont fleuri la mer en rouge.
Par-delà cette étonnante prairie, sous la voûte d'une vague,
des poissons indifférents se meuvent lentement.

Sorella la luna

Lumière prodigieuse dans cette nuit grandiose.
Qui n'a pas de source.
Qui ne faiblit pas.

Visage de la lune barré par les lignes des branches,

labeur de la fourmi qui sans répit
monte vers le ciel.

Parce que la fourmi fait partie du cycle de l'évolution,
la danse des vieux pins dans cette sombre cathédrale,
où une obscurité en rejoint une autre.

Parce qu'une feuille aussi fait partie du cycle de l'évolution,
juste vivre et mourir, vivre et mourir,
vivre et mourir lentement telle une étoile. Celles-ci nous fascinent,
infimes explosions de l'âme immense du monde,
qui n'a pas de source et qui grandit.
Maman, combien graaande est cette musique !
A la jonction des saisons,
dans le temps transparent comme un menu cristal de sable,
la tendresse du hérisson qui dort tout près du poulx de la terre.

Haut entre les branches chuchotements et appels.
Premiers pétales de neige sur les joues d'un enfant,
lorsque nous courons chercher un cadeau :
un novembre étoilé
au-dessus de Narew. *

*une rivière, affluent de la Vistule, aussi un parc national au nord-est de la Pologne.

Poème

Des songes égarés concernaient l'avenir de verre
de l'acier inodore des lumières colorées
dans cette variante j'avance vers toi à travers la forêt
au travers d'un vert frais de la vallée
de grandes eaux ne parviendront pas à apaiser l'amour
dans cette variante j'avance vers toi à travers une décharge
sachets, bouteilles en plastique, vieux sièges d'automobiles
oh, sérieux ?
le figuier a donné une ébauche de fruits
mais eux envisagent déjà d'en faire quelque chose
vert frais de la vallée
des songes égarés concernaient des contours simples de la victoire
c'est tout
sans nuances
vivons maintenant puis nous verrons
dans cette variante j'avance vers toi à travers la ville
grisaille pleine de lumières humides moi je te les apporte

petites billes d'argent
des songes égarés concernaient des villes superbes
mon bien-aimé est à moi, et je suis à lui
nous avons un chien un frigidaire un écran à plasma et un bouddha
l'amour est bon pour la santé
et la longévité
dans cette variante j'avance vers toi à travers l'eau et me noie
avant notre rencontre

Julia Fiedorczuk (née en 1975) est écrivaine, poète, traductrice et chargée de cours à l'université de Varsovie en littérature américaine. De nombreux recueils de poésie: *Bio*, *Planeta rzeczy zagubionych* (Planète des choses perdues), *Tlen* (Oxygène). Ses textes ont été traduits en vingt langues. Lauréate du prix Wisława Szymborska pour *Psalmy* (Psaumes, 2018). A publié un roman *Pod słońcem* (Sous le soleil) en 2020. Membre de l'Association for the Study of Literature and Environment (ASLE).

Traduit par Liliana Orlowska en collaboration avec Pierre Zeidler.

Pierre Zeidler (né en 1956 à Strasbourg) est poète, musicien, comédien et peintre.

Maciej Niemiec
Blanc insaisissable

1

Janvier, la neige, ma question qui y-a-t-il plus loin, derrière les étoiles,
et le Père qui m'explique avec embarras que là-bas il n'y a rien,
l'espace sans fin, l'infini. C'était il y a bien longtemps

puis vint un moment, une saison, où j'avais mûri
à la colère, puis à l'indifférence, à un accord avec moi-même,
le destin sera une sombre transcription sur des feuilles blanches,

à l'inverse du destin des étoiles qui blanchissent au cœur d'une nuit sombre.

2

Qui m'a aidé à croire qu'il y a peut-être quand même quelque chose ?

Je pense à présent que c'était aussi le père, me disant brièvement et
visiblement sans foi que sans doute Dieu existe, qui est...
il n'a pas fini sa phrase, l'une des deux

qui me donnaient plus que je ne pouvais accueillir ou rejeter
à l'époque. C'était il y a bien longtemps. Varsovie, années cinquante.

Des ruines encore présentes à chaque coin de rue, les tramways, la nostalgie.
Je ne comprenais pas. Peut-être maintenant comprendrais-je mieux mais
je ne vois pas la nécessité. Je sais que je devrais.

3

L'enfance forme un modèle qui évolue en une équation
ou il se désintègre et on n'arrive plus à la résoudre.

Tsadik

Je m'égare dans mon art,
Mais à la façon d'un télescope – dans les deux sens.

Présence lunatique des nuages,
Immenses et lointains comme des villes ;

Indéfinis, sans appartenance.

Détails plus proches : ongle mal coupé,
cheveu blanc sur une nappe couleur de vin séché.

Jours et nuits on parvient à les traverser, mais matinées et soirées vides et longues.
A la lumière d'une lampe je lis avec difficulté.

S'éloigne ce qui fut sombre, inconnu, inadmissible.
S'approche ce qui sera clair, inconnu, inadmissible.

L'air tremble comme s'il était mien.
Des préparatifs pleins d'obstacles, mais le voyage toujours possible.

Des objets profitent en silence de mon inattention,
ils se déplacent aux endroits mêmes où ils étaient.

Des rideaux successifs dévoilés, encore une porte ouverte,
mais je n'en verrai pas plus, peut-être verrai-je le même différemment.

Des portes, sans doute il y en a davantage, peut-être sont-elles collées
les unes aux autres par strates,
ou bien soudées les unes aux autres dans une trop longue durée close.

– Pourquoi tout si tard ? –
Car tout vient toujours tard, ou trop tôt.

Lorsqu'il portait dans les mains son visage
offert par Dieu, il sentait que sans être banquier
il n'avait nulle chance de devenir un vrai failli.

Malheureusement, il ne s'intéressait qu'à l'écriture. Sans avoir femme, malgré toutes ces femmes ;
presque sans disciples. – Avec l'âge, de moins en moins ;
mais les miracles qu'il accomplissait, étaient comme ils devaient être,
invisibles.

Il disait souvent : – La première phrase sur la Grâce fut écrite par ce vieux Grec :
La foudre gouverne tout. –

Vague

Elle vient de l'intérieur comme de l'extérieur,
Frappe, se retire, et frappe.

La désagrégation arrive de l'intérieur comme de l'extérieur.

Elle grandit avec l'âge, tel un arbre, vers l'intérieur comme vers l'extérieur.

Des paroles simples et aimables, ne signifiant rien –
c'est tout ce qui reste à raconter.

Non pas sur le fond de la mer, le fond de la mer lèche
Ce qui cherche à être assouvi.

En parlant avec toi je marche, ici nul paysage visible.

Pour autant qu'on sache ce que sont les éléments,
presque jamais ils n'agissent ensemble, à l'exception de trêves momentanées.

L'arme rendue à leur garde. La garde rendue à leur arme.

Qui reconnaîtra le geste qui va les concilier, nous appellera
comme des premiers. Ainsi viendrons-nous ?

Il faudrait décrire à nouveau ce que les autres ont accompli, hier
Ou bien il y a mille ans de cela.

Dernier, nouveau. Répétition, simplification,
Enfin le silence, mais la parole qui ne peut résonner n'en est pas à son terme.

Il faudrait détruire les lèvres, les miennes comme les tiennes.
Nuls médiateurs dans cette affaire. Seuls des exécutants.

Faut-il vraiment en parler ? Est-ce une histoire ?

En hommage à Maciej Niemiec

Poèmes tirés du recueil posthume « Geranium » (Instytut Mikołowski, 2014)

Traduit par Liliana Orłowska.

Maciej Niemiec (1953-2012) est poète, écrivain et traducteur polonais qui a vécu à Paris.

En Pologne, il collabora avec *Zeszyty Literackie*, et en France avec la revue *Po&sie*. Il traduisit les poèmes de M. Deguy, Ch. Baudelaire et P. Eluard. Il fut traduit en français par Fernand Cambon (*Le quatrième roi mage raconte, Trente poèmes pour une femme*) et par Jacques Burko (*Trois poètes polonais : Maciej Niemiec, Jacek Podsiadło, Tomasz Różycki*).

Krzysztof Czyżewski
et si

la mort n'existait pas
celle sans prénom sans visage sans cœur ?

si la mort était née avec toi
en toi éclore ?

si votre double racine était
cette seconde aile ?

et si en elle vivait ta lumière ?

peut-être que ta mort
ne meurt pas ?

peut-être que lorsque ton cœur s'arrêtera
elle s'en ira plus loin ?

peut-être qu'elle emportera tout
ce qu'elle a aimé en toi ?

En cette journée mondiale de la poésie

Odessa est en feu, il y a des morts à Gaza
le racisme sort de son trou
des oligarques investissent dans le fascisme
des lâches au pouvoir s'amuse à la guerre et à la paix
en jouant aux cartes la vie des autres

en cette journée mondiale de la poésie
des drones tuent la métaphore, la métonymie est violée par la barbarie
le confort des riches, la peur des pauvres astreignent la parole au silence
et le point d'exclamation est fusillé devant des millions résolument silencieux

ils souhaitaient pourtant sublimer la douleur et le mal par la beauté
un discours altier destiné à ceux que l'on brime et qu'on amoindrit
mais, comme chaque année en ce monde, la fête de la poésie
est un jour ordinaire

(mars 2025)

Poèmes traduits par Liliana Orlowska en collaboration avec Pierre Zeidler.
Pierre Zeidler (né en 1956 à Strasbourg) est poète, musicien, comédien et peintre.

Krzysztof Czyżewski (né en 1958 à Varsovie) est poète, essayiste, traducteur, rédacteur et metteur en scène. Cofondateur de la fondation Pogranicze (Borderland) et du Centre « Pogranicze - sztuk, kultur, narodów » à Sejny, ainsi que du Centre international du Dialogue à Krasnogruda. Initiateur de programmes de dialogues culturels à travers le monde, professeur de l'université de Bologne et de Rutgers university. Auteur d'essais et de recueils de poésie. Il publia *Żegaryszki* (haikus), *W stronę Xenopolis* (En direction de Xenopolis) et *Łza klauna* (Larme d'un clown), poème sur la guerre en Ukraine traduit en plusieurs langues. Il a reçu de nombreux prix, entre autres, le Prix Dan David Prize, le Prix Princesse Margrit (Amsterdam) et le Prix du Dialogue (Berlin).

Liliana Orlowska (née en 1973 à Varsovie), est une traductrice littéraire et historienne d'art vivant à Strasbourg, également auteure et dessinatrice. Elle traduit à la fois en français et en polonais : la poésie et la littérature contemporaine, ainsi que des textes en lien avec l'art. Elle a travaillé, entre autres, à la Librairie polonaise de Paris, et auprès des Musées de la ville de Strasbourg.

J'adresse mes vifs remerciements à Freddy Raphaël, Pierre Zeidler et Laurent Pinon, pour leur relecture et leur soutien fidèle.

Dossier préparé par Liliana Orlowska et suivi par Isabelle Baladine Howald.

Margarita León, « Cendres », extraits (L'anthologie permanente)

Les éditions Alidades publient un beau livre de poèmes de Margarita León, écrits dans une langue ancienne du Mexique, l'otomi.

LES PIEDS

Tous les jours entourés
sous l'arbre aux racines d'ixtle
pieds d'arrivée
empreintes dans le ciment
on entend les yeux qui se taisent.

Pieds du vent, de la pluie, des montagnes,
des oiseaux de l'eau, de la jungle,
des chemins de nuage,
pieds de révoltes, de rustine
d'orages, de mort silencieuse,
pieds en ruine.

Frôler le précipice
et les graines roulées entre les doigts
pieds poussiéreux,
pieds derrière ma grille,
le maléfice de la pluie,
pieds qui coulent dans destinée,
pieds de terre.

Pieds des enfants qui cherchent l'aliment
parmi des corps mourants.

CENDRES

Mon monde
Dans le ventre
d'un ver de terre perdu,
qui cherche le chemin.

Ver de terre
qui inonde ta bouche,
bouche qui ne sait plus parler.

OTOMI

Mots endormis,
Sous ta langue féconde,
Langue de glotte,
Langue de soufflés,
Langues de tons,
Idiome qui griffe
Langue, langue,
Idiome, idiome.
Langue qui ricoche dans les oreilles,
Grâce au passé durable.

Symboles, peinture du regard,
rivées sous tes pieds,
les empreintes de l'oubli
Dans l'aridité du soleil.

Qui es-tu ?

kiliwua
quechua
cora
aymara
tubar
allemand
pame
chocho
chuj
chatino
chinois
chapaya
chinanteco
mazateco
mayo
mam
français
jacalteco
zapoteco
italien
wuayuu
anglais
seri
yaqui
guarani
triqui

tzeltal
ixil
portugais
[kikapú](#)
papabuco
popoloc
tlahuica
espagnol

Noblesse du chêne, saules souriants,
au milieu des miroirs secs,
vallée de noblesse qui vit au creux
de la magie.

Margarita León, *Cendres*, traduits de la langue otomi (Mexique) et présentés par Léa López Métayer
Editions Alidades, 54 p., 7 €

Margarita León est née en 1983. Sa mère était brodeuse, silencieuse, et lui a transmis la langue et la culture otomi au cœur du Mexique, langues et cultures anciennes, imaginatives, en voie de disparition. Son travail creuse cette disparition sous le thème central des « cendres », qu'il faut réchauffer et si possible rendre à la vie. Elle est très impliquée dans les ateliers linguistiques.

Cendres est son premier recueil paru en France.

[La langue otomi](#) est une des plus anciennes des 68 familles de langues indigènes parlées au Mexique.

On peut découvrir ces très intéressants éléments dans la présentation du recueil par Léa López Métayer

Philippe Beck, « Abstraite et plaisantine », extraits [Anthologie permanente]

En lien avec un [entretien](#) et une [note de lecture](#), Isabelle Baladine Howald a choisi ces extraits de Philippe Beck.

12.

Corde Chang répond à Tuyau Nan.
A l'automne, vent frais
et fruits mûrs. Puis Corde Kiao
répond à Cloche de Printemps,
Cloche Kia : vent chaud,
pièces de bois aux bonds agiles,
les plantes refleurissent.
L'été pince Corde U,
Répondant à Clochette Hoang,
La clochette d'Hiver de Castor Mouvant :
neige tombe et eau gèle.
Coquille attend l'éclair maintenant.

41.

Abstraite et plaisantine, poésie
des commençants, des fusées
à la Prairie des Cendres
un cerceau roulé parmi des fleurs.
Jeter de l'air en l'air, les idées
contre la toupie voisine,
c'est le fait de commençants.
La contenance de leurs sentiments
est d'une fumée revenante, qui demande
grosse cordes, baguettes,
barrages-poids, musements et poussières
de la Hache. La maison du marais prévenu.

56.

Étoiles ne racontent pas la gloire
des Gestes plissés. Les êtres capables

de lier prennent les esprits vifs *pour dire*.
L'abondance de facultés,
qui façonne le principe animal,
fait désirer voir davantage
de parties, de circonstance et de fins,
et ce désir général en lui
augmente les appétits à deux chambres.
La marche est éclairée par cœur.
Sous l'empire d'un seul objet allumé,
quelqu'un s'arrête à décembre.

97.

Je parle des images, longtemps délaissées
dans de la pierre. Le décor, marginal savant,
a une aura mélodramatique d'alouette
loin du nid, rivière et falaise, le délié
de Généralité, et l'impliqué
dépendant. Un froid lumineux et sec,
loups, renards et léopards
dansent avec leurs ombres.
Puis, le mur blanc et la nuit noire des pics.
Crâne est sculpture de porcelaine non vaine,
ménagerie des fictions comme cage,
adaptation au tracé de parois.

Philippe Beck, *Abstraite et plaisantine*, Le Bruit du temps, 2025, 11 €

Laurent Pépin, Extraits, [Anthologie permanente]

Isabelle Baladine Howald a choisi pour *Poesibao*, avec le poète, des extraits de chacun de ses trois livres déjà publiés.

Laurent Pépin exerce le métier de psychologue clinicien, et il est poète. Il a publié trois ouvrages dont nous proposons un extrait de chaque. Nous l'avons découvert sur Facebook (comme quoi...) et aimé son monde onirique, son écriture très précise des formes d'une folie, à chaque fois différente.

I.B.H.

« Ses propres fragilités et notre tendresse réciproque nous permettaient néanmoins de nous retrouver, en ce temps-là. Lorsqu'elle me racontait ses journées au centre de thalasso, par exemple, il fallait que je la tiensse – que je me cramponne à elle, pour qu'elle ne se dissolve et ne s'éparpille pas dans la pièce en une nuée de poussières flottantes.

Parce que ce qui était difficile pour elle, en tant qu'hydrothérapeute, c'était sa peur de s'investir dans l'expérience au point de n'en pouvoir plus revenir. Lorsque son corps épousait la forme de l'eau, ça étonnait toujours les curistes, cette façon qu'elle avait de s'écouler, soudain, de devenir diaphane, puis de disparaître. Un trait d'écume, des vaguelettes lumineuses marquaient le lieu de la vaporisation de son corps. Ils devaient se dire qu'il était tout de

Même rudement perfectionné, ce centre.

Elle parlait, et je sentais les points de scission dans son corps. Je l'enveloppais alors en tâchant de maintenir une unité, là où je ne ressentais que brisures de chairs et de rêves éparpillés... Elle m'en savait gré, mais très vite, il fallait la relâcher pour laisser circuler cette infinité d'ailleurs dont elle parsemait son univers. Ou peut-être était-ce mon gouffre intime – lequel m'absorbait de plus en plus souvent – qui rendait ces charmes éphémères.

Quoi qu'il en soit, si je renâclais d'abord à me décoller d'elle, une colère électrique, violente, remontait à la surface puis l'orage passait de son corps au mien. Je sentais quelque chose se pétrifier dans ma tête, puis ma façon si particulière de me transformer en pantin articulé prenait alors le dessus en vue d'appriivoiser mes émotions. Je me muais en automate, animé seulement de fonctions primaires et appelé, espérais-je ainsi, à disparaître. Mon agitation insignifiante creu-

Sait comme une rigole de pas perdus derrière moi.

Ça aussi, je crois qu'elle le supportait mal.

Alors je cessais mon morne ballet et j'allais à la fenêtre regarder la pluie. Elle ne tombait au-dehors que pour m'en débarrasser en dedans. Elle essayait simplement de m'aider. Et je tâchais de mesurer les battements de mon cœur et mon cinémastoche personnel à l'empan du toc-toc qui bavait du ciel en

Rebondissant contre les feuilles. Les frondaisons mouillées réverbéraient parfois un éclat de soleil et ce miroir brisé reflétait un instant mon visage éteint, blanchâtre, gonflé... Je détournais les yeux, empreint d'une pesanteur de plomb.

Alors c'est vrai qu'il y a des histoires qui sortent de ma tête. J'en emprunte à gauche, à droite, je les mélange avec les miennes. Mais c'est comme ça que je combats les Monstres, moi, en lançant des histoires au ciel que je regarde voler comme des oiseaux. De toute façon, la vérité, c'est comme la fin du monde. J'y suis allé, moi, à la fin du monde. Seulement, il ne faut pas croire, il n'y avait rien, après. Les bords du Monde, c'est juste un fin rideau peint aux couleurs d'un ciel étoilé. Quand on le soulève en tirant dessus par la languette, il n'y a rien derrière. La vérité, c'est pareil. Alors, j'ai choisi de revenir. Pour être vivant. Je ne vais pas abandonner sous prétexte que j'ai été élevé par des gens morts. »

Laurent Pépin, *Monstrueuse féerie*, éditions Fables Fertiles, 2022.

« Elle a pris un air songeur, tout à coup. « Il faudra lui trouver un nom, maintenant. Et il faut qu'on réfléchisse à ce que tu vas faire des traits unaires. Il faudra que tu les gardes avec toi. À moins que tu ouvres les bouches pour qu'ils s'en aillent. Ils iront rencontrer les gens qui n'ont rien pour rêver. Tu sais, pour ne pas qu'ils s'effacent sans s'en rendre compte... »

Elle s'est tue de nouveau, parce que les bris d'air qui venaient taper contre les parois de son long cou cartilagineux faisaient voler des petits moutons de poussière d'os au-dessus de son oreiller. Je pleurais, en silence, espérant seulement qu'elle ne s'en rendait pas compte. Mais elle s'est mise à laper mes yeux et mes joues. Sa langue était sèche et infiniment douce, pareille à celle d'un chaton mourant, et elle faisait frissonner ma peau, dont les pores se dilataient avec des petits bruits de gouttes de rosée qu'on aspire. Lucy lapait, et je sentais sa soif et la profondeur asséchée qui l'éventrait.

Quand elle a semblé désaltérée, ou trop épuisée pour continuer, elle a dit encore : « J'existerai dans tes souvenirs et quand tu regarderas tes Monstres sur l'étagère, tu penseras à moi et à mon corps dessiné. Et tu te rappelleras quand on y peignait des partitions, et tu riras en pensant à la musique que ça faisait quand tu m'enlaçais. Et chaque fois que tu verras le jour entrer dans ta chambre, tu te rappelleras quand je me mettais de profil devant la fenêtre pour filtrer la lumière à travers mes côtes, et tu pleureras en regardant le soleil se lever. »

Elle a ri, doucement, comme autrefois, mais son sang continuait de dégringoler de ses flancs sur le drap avec un clapotis sinistre. « Ça fait mal, mais ce n'est pas grave... »

Et elle a dit encore :

« N'aie pas peur, tu ne seras pas seul. Je vais prélever mon trait unaire en dormant. Ce sera comme un rêve. Et quand tu te réveilleras, j'aurai seulement changé de forme et tu pourras m'emmener avec toi. Comme ça, les Monstres ne pourront plus te faire de mal. » Puis elle s'est mise à tousser. J'entendais les os se briser dans sa poitrine. Je lui ai fait un signe de tête. Je ne voulais plus entendre sa voix se déchirer. Et je ne voulais plus voir son corps décharné, transpercé, comme une araignée éventrée aux longues pattes fines. Alors, je l'ai serrée plus fort dans mes bras, tout contre moi, pour qu'elle niche en fouissant de la tête dans le creux de ma poitrine. Je percevais le léger murmure qui s'éteignait dans sa gorge. Quand je la laissais s'écarter pour qu'elle aille chercher une respiration lointaine, je voyais s'estomper peu à peu les couleurs et les paysages qui habillaient l'absence sur son corps. J'ai posé mon oreille sur sa bouche. Elle respirait encore. »

Laurent Pépin, *L'angélus des ogres*, éditions Fables Fertiles, 2023

« Autrefois, dans les limbes, la salle d'attente où j'ai attendu dix-sept ans que maman revienne me chercher, il y avait un petit garçon, enfin un bébé jamais né, comme moi. Il a dû grandir, depuis. Je me dis que, peut-être, il est revenu sur terre un peu en même temps que moi et que nous devons avoir le même âge. Après-tout, il habitait encore dans un coin de ma tête, quand je suis apparue sur cette plage, sur le sable enneigé, peut-être qu'il a éclos comme ça, lui aussi, sur une autre plage, ou dans un lac, sous la montagne, dans un océan de coquelicots, ou parmi les feuillages ardens d'une forêt de ventilateurs. Je voudrais le retrouver, comme dans ce mythe où on nous coupe en deux à la naissance et où on est condamné à errer à travers le monde pour retrouver sa moitié manquante. C'est papa qui me l'a raconté. Mais je ne sais pas comment il s'appelle, ni où il se trouve. Je ne suis pas certaine non plus de ce à quoi il ressemble. Je me souviens seulement d'un bébé calme, qui riait parmi les ombres quand la lumière blanche s'atténuait un peu. Lorsque son visage pouvait apparaître, si la lumière baissait et que les dimensions du monde reprenaient des formes, une texture, des perspectives envisageables, on voyait bien qu'il avait des cheveux dorés, un peu trop cuits sur les pointes, même, qui rebiquaient. »

Laurent Pépin, *Clapotille*, éditions Fables Fertiles, 2024

Marco Martella, « Le jardin des Moutiers »

Le texte que nous proposons ici est paru « Dans le jardin-forêt » de Marco Martella et Louis Gaillard (photographies)

Nous l'éditions au format PDF pour en respecter la mise en page.

On peut voir le livre dont le texte est extrait [ici](#).

Mathieu Jung, « Chemins d'azalées », 2. [les séries]

Mathieu Jung poursuit dans cette seconde série ses lectures-fusées de Malcolm de Chazal. Un vrai feu d'artifice en tous sens !

« Chemins d'azalées », 2/4

La grande voix des choses

« L'analogie est l'unique preuve absolue. Si une seule analogie ne jouait pas et faisait *exception*, l'Univers s'abolirait, la vie cesserait. » (*L'Homme et la connaissance*).

*

Il y a une actualité discrète, mais réelle, de Malcolm dans le poème d'aujourd'hui. En témoignent Boris Wolowiec (voir ses [Admirations](#), par exemple) ou encore *La Boîte à proverbes* de Laurent Albarracin et Jean-Daniel Botta. Dans ce dernier ouvrage, c'est bel et bien la forme courte du proverbe qui est mise à l'honneur, dans un esprit tout chazalien. Ainsi : « Les carpes sont étanches et suffoquent dans leurs joues d'ardoise. Dans le poème on aiguisé le couteau contre le courant. » Le proverbe est également au cœur des préoccupations d'Albarracin, qui fait de la tautologie (x = x) la matrice de l'image.

Quelque chose d'essentiel se joue dans le signe d'égalité (=). L'identité permet un échange de l'un à l'autre, un croisement éminemment crucial des termes mis en jeu dans l'analogie. C'est l'un dans l'autre, du pareil au même que surgit l'image. La frappe du proverbe, de la forme courte, place ce signe « = » au cœur des choses, comme une faille essentielle par où elles peuvent se dire et se révéler, par où elles nous regardent, dans leur étanche différence même. Ce signe désigne l'unique transformateur du Même en l'Autre.

*

Poesia = poesia, affirmait Roberto Juarroz. Les poèmes de Malcolm me font quelquefois penser aux *Poésies verticales* de Juarroz. Et c'est souvent qu'on a pu voir Juarroz se promener dans les sentiers d'azalées.

*

Malcolm décrasse nos perceptions. Pour un peu, il serait comparable à William Blake. Le proverbe est aussi une forme adoptée par le poète anglais, dans *The Marriage of Heaven and Hell*. Pour Blake, la nudité de la femme est l'œuvre de Dieu. Malcolm ne dit pas autre chose : « C'est par la nudité absolue de sa divine face que s'explique la Transfiguration du Christ sur la Montagne. » (*Sens-plastique*). Il faudrait étudier de plus près la manière dont Chazal vise à faire de la nudité un trait primordial. « Le vêtement de la couleur, sur la plante, est plus ou moins lâche, selon la teinte. C'est pour cela que le Crépuscule déshabille les fleurs une à une, et que par sa lenteur à se dégrafer la gaine serrée du jaune, le Crépuscule fera gicler dans les échappées du jour qui se prolonge, des échancrures de sa couleur-chair et de courts éclairs du blanc, en attendant que la nuit happe ses formes sveltes. » (*Sens-plastique*). On assiste à une sorte de strip-tease, où la nature est mise à nu par son adorateur, même. Mais, réversibilité oblige, Malcolm vise à naturer le nu.

*

« Dans la volupté, il n'y a que des goinfres. La volupté est tout excès, ou elle n'est rien. » (*Sens-plastique*). Ceci fait évidemment signe au *Proverbs of Hell* de Blake : « You never know what is enough

unless you know what is more than enough. » ; « Enough, or Too much ! ». Une certaine excentricité rapproche Malcolm de Blake, ces deux poètes visionnaires et peintres. Malcolm est lié à Blake, ne serait-ce que par un goût de l'occulte ou du mystère.

Raymond Abellio disait de Malcolm qu'il détenait la gnose. Soit.

Entendre « la grande voix des choses », c'est une des leçons du *Corpus Hermeticum*, mais aussi de l'œuvre passablement mystique, hermétique, ésotérique ou foutraque (comme on voudra) de Malcolm de Chazal, descendant de Chazal de la Genesté, qui aurait croisé le comte de Saint Germain.

Faire jouir l'univers

Je lisais dernièrement la critique que Susan Sontag a fait du *Saint Genet* : « la solution de Sartre à l'angoisse de la conscience confrontée à la réalité brutale des choses est la cosmophagie, la dévoration du monde par la conscience. Plus exactement, la conscience est comprise comme constituant le monde et comme le dévorant. » Malcolm est lui aussi un cosmophage. Il mange le monde. (Georges Bataille dit également cela de Raymond Roussel, qu'il voit comme un « mangeur d'étoiles ».) C'est sa manière à lui de se maintenir aux origines, en refusant de séparer le sujet de l'objet, dans une sorte de constante déglutition, de volupté dévorante. La Genèse se fonde sur une série de séparations (l'eau de la terre, la terre du ciel, etc.), or Malcolm favorise ce qu'il nomme « aggenèse »...

Sontag nous rappelle ce que dit Sartre de Genet : il masturbe le monde, il le mène à la jouissance. Elle ne fait que paraphraser Sartre, qui écrit : « Sade rêvait d'éteindre avec son sperme les feux de l'Etna ; la folie orgueilleuse de Genet va plus loin : il branle l'Univers. » Malcolm est animé par une semblable folie. Son solipsisme grandiose et exaspérant relève d'une impossible création onaniste. *Jerking off the universe*, tout un poème.

De la volupté

Faire jouir l'univers, cela passe, onanisme ou non, par la volupté, dont il est souvent question dans *Sens-Plastique*.

« La volupté est un accouchement mutuel entre deux tombeaux charnels dans le cimetière désertique de l'esprit. »

« La volupté, c'est la poste qui ne revient pas. C'est la bouteille à la mer voguant vers l'éternité. C'est la seule sensation sans choc en retour. Comme l'eau ne peut remonter à sa source, c'est le seul plaisir qu'on ne reprend pas. »

« Dans la volupté, les cinq sens descendent dans le corps, laissant le sixième sens seul garder l'esprit. Si tout homme ne possédait à un certain point un sixième sens, le cerf-volant de l'esprit briserait ses amarres dans la volupté, l'esprit s'arracherait de terre, et l'homme mourrait dans le spasme. »

« La volupté est une naissance-nuit et une mort-lumière — participant du chaos et de la vie, en doses égales. »

Etc.

Dire des images chazaliennes qu'elles mettent en jeu des rapports « éloignés » mais « justes », c'est presque ne rien dire d'elles. Souvent, elles surprennent par une forme de baroquisme ou de bizarreté, qui les rend ni belles ni laides : « le monte-charge de l'imagination » (*Sens-plastique*) serait plutôt de l'ordre du fonctionnel. L'image chazalienne n'est pas une fin en soi. Ainsi, la théorie reverdyenne

de l'image semble d'autant plus inadéquate à la caractériser ; la libération surréaliste de l'image (Breton, dans le *Premier Manifeste*, escamotant la justesse exigée par Reverdy), cet essentiel lâcher-prise, est dépassée par Chazal, qui met l'image au service de la volupté, de cette Nature qu'il dit réinventer.

Ni belle ni laide, essentielle selon un plan sans cesse réinventé, l'image chazalienne travaille ou envoûte la langue. Par la synesthésie et la volupté, mais aussi par la réversibilité dont le moment focal est celui du regard de la fleur d'azalée : « c'est alors que je me suis véritablement mis *au-delà de l'intelligence*, quand voyant une fleur au Jardin Botanique de Curepipe, je vis la fleur me regarder./ La fleur qui *nous* regarde porte le Regard de Dieu. » (*Demi-confidences*).

La volupté est bordée de mort. « La volupté est une double impasse entre deux cités charnelles, où chaque corps se heurte au mur de l'autre, et qu'on forcerait en vain. Si l'on pouvait enjamber ce mur, on tomberait dans l'au-delà. » (*Sens-plastique*). Il n'est guère étonnant que la volupté chazalienne ait retenu Georges Bataille.

Malcolm le dit excellemment : « j'entre par les sens dans le monde » (lettre à Jean Paulhan, 14 septembre 1947). Mais cela touche également à la ligne droite : « La volupté est en ligne droite, et n'a pas de tournants. En aurait-elle, que, dans la vitesse effrénée de sa course, l'âme, dans les courbes, "chasserait" hors du corps. » (*Sens-plastique*).

Philippe Beck, « Documentaires », lu par Isabelle Baladine Howald [Les notes de lecture]

Isabelle Baladine Howald propose ici une lecture approfondie de cette sorte de journal qu'est Le livre *Documentaires* de Philippe Beck.

Vigilance et lisibilité

« ... il ne faut pas de contenter d'émotions esthétiques, et de considérations au sujet de la poésie ou de la musique. Je ne m'en contente pas. L'art pour l'art est une hypocrisie. ... toujours une politique s'abrite dans la déclaration esthétique. » Ph. B.

Parallèlement à la sortie d'*Abstraite et plaisantine*, un recueil de douzains au sujet duquel nous proposons un entretien avec Philippe Beck, dans ce même numéro de *Poesibao*, paraît *Documentaires*, toujours au Bruit du temps, sorte de journal du fil d'actualité tenu par Philippe Beck sur Facebook, « un documentaire et non un pur et simple document d'existence et de témoignages au fur et à mesure qu'on existe ». Chronologiques, livrés à partir de 2015 jusqu'à aujourd'hui, dix ans après, « oeuvre de poétique et méditation politique, critique et évocation », ces *Documentaires* revus et corrigés pour la parution dont un des grands thèmes est *la prose du monde*, pour reprendre un mot de Merleau-Ponty. Je crois aussi que c'est, son exergue en témoigne mais aussi de nombreux signes dans les textes, un livre d'amis, que ne renierait pas Hofmannsthal.

D'ailleurs Philippe Beck est-il un poète allemand ? Tout le monde va sursauter tant sa poésie est française, du français de la nuit des temps, de ce français incroyable qu'il soulève littéralement de son limon de poèmes. Sa réécriture constante des poèmes et des contes est sans âge donc d'une modernité absolue. Il brasse et ce qui arrive est ultra contemporain. Et pourtant, cette forme de pensée qu'est sa poésie nous vient bien de là, du pays des Grimm en premier. De tout ce terreau et de toute cette inventivité est née et est très travaillée, une œuvre réputée difficile voire illisible, sujet sur lequel Philippe Beck donne son interprétation (proposition au lecteur, devoir du lecteur) dans ce livre. Je me souviens alors que Jacques Derrida – dont je ne comprenais pas non plus tout – disait : « pour me lire, il faut avoir lu », ce n'est pas une pose, ce n'est pas de l'élitisme, c'est le fait de certains œuvres, fait à accepter comme tel, sans se sentir rejeté, à l'écart. Il cite Stevenson, un « déclin de la foi » : « Il s'agit d'un manque de confiance dans sa propre aptitude à susciter l'effort de lire. Si je ne crois pas que l'autre va me lire, alors l'autre ne croira pas non plus qu'il doit me lire, et conséquemment, ne croira pas vraiment qu'il doit lui-même être lu. » (p 93). Bim pour les partisans du moindre effort. Et il enfonce le clou, après une analyse entre lisibles (souhait sociétal) et illisibles (communauté non identifiable) pour conclure : « la littérature illisible est rarement impossible ». (p. 107) Il ne s'agit pas de défendre l'illisibilité mais de la penser comme possiblement lisible. Re bim.

On peut se sentir provoqué et Philippe Beck provoque et ne déteste pas batailler, mais c'est pour faire sortir et travailler la force possible de la pensée.

Une fois encore, c'est un peu ma marque de compréhension, je ne comprends pas tout. Je crois au fond, c'est à partir de cela que les choses m'intéressent. J'essaie de ne pas en faire un complexe mais de travailler sur ce triple point d'interrogation : mais qu'est-ce qu'il veut dire ??? Le travail

commence ici. Et lui, que fait-il en écrivant ? Veut-il ouvrir le ventre du « *Loup du Langage* » (p.42) dans un double geste, « *comblé* » ou être « *comblé* » ?

Livre d'amis, livre de l'autre. Ce poète a sa version de l'amitié, intranquille, inconfortable et dérangement parfois et fidèle, il y revient souvent dans ce volume. L'amitié est un thème magnifique, et est le thème de la signification du poème, quand elle passe par la réflexion sur un poème de Celan : « *je ne vois pas de différence entre une poignée de main et un poème* ». Ce vers, politique également, reste toujours à penser et à repenser, on n'en aura jamais fini.

Les amis convergent les uns vers les autres, avec les diverses attitudes et différences de leur confrontation au monde : « *chacun rencontre déjà le monde où il est : aucun être n'y échappe.* » (p.16).

L'« inutilité » du poème ne change rien à sa nécessité : « *un inquiet ordinaire peut choisir de ne pas cesser de peser ses pensées en langue* » (p. 17). C'est une très belle définition de la poésie. Le chant, toujours premier, est assumé, notamment dans l'espace qui nous est donné – une promenade, ou l'amour – et l'amitié –, c'est toujours une question d'espace, leitmotiv également de ce livre, belle notion : « *j'aime, donc j'aime l'espace et ses modulations* ». (P 21.) Faire place, laisser la place, laisser de la place pour accueillir toutes ces mouvances, ces migrations.

La condition du poète est abordée, sous l'angle de ce que le social lui demanderait, qu'il fournit (« *société des poètes* »), ou pas (c'est alors « *un loup* »). Le poème de ce loup politique fait peur, comme Mandelstam à Staline. « *Si la surface publique offrait la possibilité de voir des poèmes vrais et de les penser ou discuter, les conditions d'une disparition du dédain, ou, du moins, d'un respect commençant, pourraient être réunies.* » Et il ajoute : « *Et la sainte peur du poème pourrait jouer un rôle dans la psyché des politiques* ». (p.32) On arrive alors au « *corps privé toujours atteint* » dans lequel « *commence le corps public* » tant il est vrai que le poète comme tout le monde vit dans sa république (quand il a de la chance). Se pose pour Philippe Beck la question (corollaire de la stupéfaction) de « *l'indifférence à la promesse que désigne le terme d'humanité (elle s'accompagne d'ailleurs d'une forme d'indifférence à la disparition de pans entiers de telle ou telle population à la faveur de décisions politique)* » (p 38, écrit en 2017 ! Que dire aujourd'hui ! Ukraine, Israël, Palestine, Ouïgours, et toujours le Tibet, par exemple...). Et il cite longuement Umberto Eco sur le fascisme, en 14 affirmations implacables et ajoute :

« *Il faut parler des scandales et des horreurs qui se multiplient sur la planète. Ce qui veut dire de surcroît : il ne faut pas de contenter d'émotions esthétiques, et de considérations au sujet de la poésie ou de la musique. Je ne m'en contente pas. L'art pour l'art est une hypocrisie. ...toujours une politique s'abrite dans la déclaration esthétique.* » (p 212)

La poésie, c'est une forme de la pensée. Cette forme prend plusieurs expressions dans le poème. La préoccupation de Philippe Beck à l'égard de l'histoire de la poésie et de ses mutations dans la langue française est constante depuis toujours. De la prose est dans le poème et le poème soutient la prose là où peut-être elle manque. Et si le poème était respecté de la « *surface publique* » (p 32), on pourrait commencer à sortir des cabanes en toile des marchés à trois francs six sous, des sourires condescendants du haut du panier, et aussi de l'entre-soi.

Bien sûr d'autres choses sont abordées (délicatesse infinie envers la musique... par exemple, quelques mots aux récents disparus, John Ashbery, Michel Deguy, Jean-Luc Nancy, Michelle Grangaud...). Deux poèmes sont cités en entier : *I'm Nobody* de Dickinson, notre fée à tous, et *La concorde des deux langages* par Jean Lemaire des Belges (1511). La personne et le chant, ou « *l'aptitude à s'entendre avec ce qu'on fait, voilà le secret sans secret de l'art* ». Et « *quoi qu'on pense du monde actuel, c'est un monde où il y a des œuvres* ». C'est à ça que sert la vigilance de Philippe Beck.

Isabelle Baladine Howald

Philippe Beck, *Documentaires*, Le Bruit du temps, 2025, 248 p., 22 €

Olivier Barbarant et Victor Laby, « Paul Éluard, comme un enfant devant le feu », lu par Pascal Dethurens

Pascal Dethurens montre comment les deux auteurs s'attachent à donner une image plus juste de la poésie de Paul Éluard.

Y a-t-il une poésie insupportable ? Un roman, on le savait, depuis que Jean-Pierre Morel avait publié, bientôt quarante ans de cela en arrière, son essai sur *Le Roman insupportable*, qui étudiait les liens entre littérature, communisme et révolution dans la France de l'entre-deux-guerres. D'un côté, comme le montrait l'ouvrage, c'est le roman occidental qui était vilipendé comme inacceptable, de l'autre le roman prolétarien qui était tenu pour négligeable. C'est peu dire, un siècle plus tard, que les rapports entre littérature et politique sont toujours houleux : ils infléchissent la lecture, faussent les questions, minent la réflexion, bref, ils mettent mal à l'aise. Passe encore pour le roman : qui lit encore, aujourd'hui, Babel, Pilniak ou Döblin, sans même parler, en France, de Barbusse, de Nizan ou de Guilloux ? Mais la poésie ? Mais Aragon ? Mais Breton ? Et Éluard ? Par quel miracle – et miracle il y a, puisqu'on les lit – s'en sont-ils mieux sortis ?

Il faut savoir gré à Olivier Barbarant et Victor Laby, l'un et l'autre spécialistes du poète de *Capitale de la douleur*, de consacrer un essai à la question et de proposer des réponses. Du dernier, on connaissait ses travaux sur Baudelaire, du premier, outre ses poèmes, ses recherches sur Aragon : voici qu'ils unissent leurs voix, en cette année qui commémore le centenaire du surréalisme, pour parler d'Éluard. Et pour le faire, par bonheur, maintenant que les procès du XXe siècle ont été tenus, sans dessein hagiographique ni visée polémique. Éluard, donc, relu et présenté de son enfance à sa mort, l'Éluard adolescent à la santé fragile, jeune mousquetaire du surréalisme, engagé dans la lutte antifasciste et dans la résistance, pris dans l'enfermement idéologique de la guerre froide, constamment présent au rendez-vous de l'Histoire. Une vie brève (1895-1952) pour une œuvre foisonnante dont on ne retient le plus souvent que les poèmes les plus brillants et dont c'est le mérite de l'ouvrage de dire l'importance et la profondeur.

Trop d'images toutes faites, trop de mythes faussent la lecture des poètes, ça n'est pas nouveau. Dans le cas d'Éluard ils font écran. De lui on n'a que trop voulu garder, comme sa silhouette par Picasso, trop pure, trop fine, celle de l'idéaliste dans un monde coupé de toute forme d'idéal. Rien à faire, l'imagerie est toute-puissante, et c'est alors le poète surréaliste, l'amoureux, le proche des peintres, le chantre de la fraternité humaine, le stalinien aussi qui prend le dessus. Olivier Barbarant et Victor Laby n'en font pas mystère, ces images et ces mythes n'ont pas pour rien la vie dure : « Éluard ne se limite pas à écrire quelques textes en hommage aux dirigeants communistes. Entre 1948 et sa mort en 1952, le poète vit littéralement au rythme des événements internationaux organisés par le parti communiste » — même si, aujourd'hui, ajoutent-ils à juste titre, « la réputation de stalinien d'Éluard joue a posteriori contre lui ». De l'art, décidément, de se couper des textes et de ce qui nous attache, envers et contre tout, à ce qui fait qu'ils nous parlent encore.

De quoi donc parle Éluard, puisque le but de l'essai est de montrer qu'il est encore lisible ? D'un désir d'échapper à l'ici-maintenant, d'abord, et de ces rêves dérisoires qui sont au début de la poésie parfois. Un poème de jeunesse dit ainsi, un peu maladroitement, mais sans complaisance :

« Dans les méandres de ma chambre
Fermée aux yeux de l'impatience
Je ne rêvais que de fenêtres

Et je riais et je criais
A faire fondre le soleil
Mais je pleurais à faire rire
De mon chagrin la terre entière »

Ce désir exprimé (et refoulé ?), Éluard dit ensuite la révolte, l'élan, l'affolement et l'urgence du feu. Où la vindicte prend un tour oraculaire en même temps qu'un ton sibyllin :

« Il n'y a pas d'ordre supérieur, il n'y a que déchéance. Tout homme satisfait est une brute. Le plus commun spécimen en est le guerrier qui se repose sur ses lauriers. Où donc peut s'arrêter le désir de liberté, où donc peut-on fixer l'éternité ? L'incendie allumé, nous courrons vers l'incombustible ».

Comment lire, un siècle après, les imprécations lancées à la face de la société par un Éluard littéralement hors de lui, dans *La Vie immédiate* ? Le propos, massif, excessif, relève presque de l'auto-persuasion :

« C'est entendu je hais le règne des bourgeois / Le règne des flics et des prêtres [...]. / Je crache à la face de l'homme plus petit que nature ».

Non, ce qui rend Éluard encore lisible, passé le déferlement de haine, oubliée aussi une certaine violence gratuite, c'est le geste de l'affranchissement, de la liberté conquise sur le groupe, bref, le poète de l'écart, à la recherche d'une fraternité neuve. « Quelque chose se dessine d'un refus désormais de toute dépendance intellectuelle et d'un renoncement à la manifestation de solidarité systématique dans les prises de position et les déclarations de Breton ». On n'est pas plus clair : la rupture consommée avec Breton restitue Éluard à cette forme de liberté à quoi il aspirait dès le début (« j'ai un peu l'impression d'aller à l'aventure », écrit-il à Gala en 1936) et qui est, hors groupe, hors institution, l'autre nom de la poésie.

La poésie, alors. Elle explose comme elle ne l'avait jamais fait avant, au moment où elle connaît, du temps de Guernica, « l'entrée fracassante de l'Histoire ». Le poème consacré à Guernica (composé en mai 1937), avec une photo de la toile de Picasso, au lieu de déplorer le crime, chante au contraire la victoire. Dans son allocution sur « L'avenir de la poésie » prononcée à la Comédie des Champs-Élysées en octobre de la même année, Éluard aura ces paroles : « l'égalité du bonheur entre les hommes [...] portera celui-ci à une hauteur dont nous ne pouvons encore avoir que de faibles notions ». Toute son œuvre ultérieure portera la trace de ce message d'espoir.

Et de solidarité — là où, semble-t-il, reste le meilleur d'Éluard lu d'aujourd'hui. Sans doute a-t-il joué avec le feu, ou s'en est-il trop approché, inconsidérément, comme le sous-entend le titre de l'essai. Mais de ce feu une part de chaleur subsiste quand Éluard dit, plus que le dur désir de durer,

plus simplement que cela, la difficulté de vivre. « Courage », publié sans nom d'auteur dans les *Lettres françaises* en janvier 1943, en a fini avec la révolte dada bon teint et l'esbroufe surréaliste :

« Paris a froid Paris a faim
Paris ne mange plus de marrons dans les rues
Paris a mis de vieux vêtements de vieille
Paris dort tout debout sans air dans le métro [...]
Tu vas te libérer Paris
Paris tremblant comme une étoile ».

Cette solidarité, c'est celle qui se dit encore, pour le meilleur, dans *L'Honneur des poètes*, au si beau titre. « Il est temps de redire, de proclamer que les poètes sont des hommes comme les autres, puisque les meilleurs d'entre eux ne cessent de soutenir que tous les hommes sont ou peuvent être à l'échelle du poète ». Les « meilleurs, les chantres de la fraternité ont ici pour noms Whitman, Hugo, Rimbaud et Maïakovski. Gageons que le nom d'Éluard trouvera sa place à leur suite : c'est ce pari que l'essai nous incite à faire.

Pascal Dethurens

Olivier Barbarant et Victor Laby, *Paul Éluard, comme un enfant devant le feu*, Paris, Seghers, 2024, 286 pages, 19 €

Joe Bousquet, « L'opium des songes », lu par Marc Wetzel, [Les notes de lecture]

Marc Wetzel rend ici compte d'une correspondance échangée par Joe Bousquet, entre 1938 et 1945, avec la jeune Ginette Lauer.

Une fois encore (mi-juillet 1938, Bousquet a 41 ans) une jeune femme (24 ans), la carcassonnaise Ginette Lauer, – elle-même poète débutante, fervente catholique, dont il connaît et estime le mari – le contacte, le visite, lui écrit. Paul Giro – le remarquable maître d'œuvre de cette publication (des lettres à elle du poète) – rappelle franchement l'ordinaire stratégie d'accueil de Bousquet en le citant dans son introduction : « *L'idée de l'amour, je la trouve régulièrement sous la forme d'une très jeune fille à rendre intellectuellement tributaire de mon esprit et qui gravirait le plus haut degré de l'initiation intellectuelle en me donnant son corps* ». Mais le chaperon blessé n'aura guère, cette fois, malgré d'astucieuses louanges (« *vous savez créer l'urgence de la vérité* »..., p.32) de très fins encouragements, ambigus conseils, exemplaires maximes, méthodiques aveux, prodigieuses contorsions (« *il est admis que l'on blesse une femme en ne lui parlant que de son esprit* » ..., p.31), que son âme. Il y sera pourtant superbement éloquent, et assez vite beau joueur, malgré l'euphémisme un peu complaisant de ses constats d'étape, comme : « *Du fond du cœur, sur le salut de mon âme, je vous jure que je suis reconnaissant à Dieu de m'avoir révélé un amour qui ne reconnaisse pas les droits de la vie* ». Elle n'était donc pas hémiplegique de la fidélité maritale, tout arrive. Et lui, l'admirant au fond de ne pas l'aimer, et ne se cachant pour autant pas aimer être admiré (comme le narcissisme d'un grabataire s'y rabat volontiers), va, une fois encore, lutter victorieusement contre l'oubli (« *Ce que nous vivons à l'oubli, nous nous le dérobons. Il faut ne rien taire pour avoir sa taille* », comme il l'écrit au chanoine Sarraute) en ... produisant ici une prose inoubliable. Car elle l'est, comme un long et simple (un peu gnostique !) passage le montrera :

« *Chassez toute idée de ce qui devrait être. Si vous devez juger l'amour dans son rapport avec un monde que vous voulez parfait, il vaut mieux que je me taise. D'ailleurs, en acceptant le dogme religieux, vous absorbez un ordre social qui n'a rien de divin. Dire non à l'amour parce qu'il contredit aux préceptes du catholicisme, c'est se conformer héroïquement aux injonctions d'une société et romaine mais non destituer une vérité magique. Car l'amour est magique : l'amour vrai. Mortel aux institutions, justement prohibé, interdit aux époux qui l'ont attelé à la même charrue qu'eux, défendu, oui, oui, mais niable ? Allons donc ! Niez la lumière, la transparence des eaux (...). Voyez, vous n'avez que la ressource de rigoler gentiment, de dire avec votre confesseur que ce sont des phrases et que des hommes comme moi n'ont jamais vu la nuit s'entr'ouvrir... Cela m'est égal : je vous répète que l'amour est la lumière d'un monde dont nous sommes la mort, que nous le voyons creuser l'abjecte réalité en dévêtant notre âme sur un corps de femme qui nous est la vision de notre lumière originelle dans un éclair pur comme un sanglot, dans un mot qui est l'amour du langage, dans une prière qui dit : Si c'est elle, ce n'est plus moi. Instants où, de toute notre chair, nous gageons la réalité dont le monde n'est que l'ombre. Rencontres où l'univers s'illumine et où la vie se suspend sur son néant, s'offre et l'on croit bêtement que c'est pour être vécue, non pour être brûlée !... Car ici réside tout le mystère. Nous ne ferons jamais accepter à la vie l'aurore qu'elle a chassée de son sein ... » (p.123-124)*

Tout a été écrit sur les conséquences « littéraires » (et spirituelles ?) de la paralysie de Bousquet, parce que tout a été formulé des questions que cela lui a posé. Des questions, bien sûr, de développement, d'ouverture, de confiance, d'objectivité, comme celles-ci : comment se mettre au monde, si l'on ne peut pas (en tout cas directement ou sans intermédiaire) s'y déplacer ? Comment

négocier et toréer les contraintes vitales quand le corps est pour lui-même la première d'entre elles ? Comment arriver et parvenir à soi quand on ne peut aller (en tout cas marcher) vers personne ? Et peut-être surtout : comment surplomber authentiquement son enfance sans pouvoir « avoir sa taille » et se redresser ?

On connaît la réponse logique (et pourtant géniale) de Bousquet : ce que son corps acquis ne peut lui garantir, sa vie reconstruite dans le langage le lui fournira. (« *Un homme, qu'est-ce qu'un homme ? Il n'est rien, il n'est que l'ombre de son cœur ! Tout ce qui le limite à lui-même l'approche de la nuit* » (p.30). Le « moi » né d'un corps détruit est un foyer illusoire de présence et n'assure que notre « inexistence » : la seule identité qui tienne est ce que la vie nous fait formuler d'elle, et ce que cette formulation nous assure de devenir en retour. Il l'exprime ainsi : « *Je crois de plus en plus que le grand secret de notre vie est dans notre inexistence. Nous ne sommes pas, nous devenons. Ayons le courage de savoir que nos croyances mêmes ne sont que réalité d'emprunt. Des dogmes inattaquables (grandeur de la religion, de l'art) nous voilent notre insuffisance. Nous sommes dans l'illusion de quelqu'un qui croit nous connaître. Il nous faut répondre de ce crédit qui nous est alloué : l'effort est énorme* » (p.111). L'effort, précise-t-il un peu plus tard, « *de se vouer à la vie, de faire de sa vie son hypnose* », car « *à chaque instant, il intervient un fait pour me rappeler que je suis égaré, que, dans ma vie, je suis moi, non elle* » (p.137). S'égarer à rester soi dans la vie, et se réorienter en laissant, sous la seule surveillance du langage, notre vie nous être : tout est dit. (« *La vie est magnifique à la condition que nous ne prenions pas sa place* », p.29) Et la laisser nous être jusqu'à la mort, car d'une part elle ne nous devait rien, d'autre part c'est elle-même, la vie (et non du tout le moi volontaire et pensant), qui, dans sa mort, se fait connaître en supprimant, pour nous, sa propre illusion. La vie qui finit « *nous donne cela : de connaître son essence dans les instants où elle dissipe ces apparences* » (p.136).

Ce qui frappe, dans cette correspondance, c'est l'absence totale (et assumée) de tout objet et de tout vivant naturel. On y trouve tous les élans, motifs, invites, sentiments et manœuvres intérieures qu'on voudra (extraordinaire entreprise psycho-rhétorique !), mais les choses n'y existent tout simplement pas. Même les tableaux, les volets et les tentures qui cernent le poète sont ici ignorés. Ce n'est pas seulement que les choses sont hors d'atteinte, et qu'il se passera d'elles qui se passent si bien de lui, c'est qu'elles n'ont pas besoin de ses mots (mots, d'ailleurs, qui ne les atteindraient pas sans se mentir). Ce qui, par contre, a besoin des mots pour subsister objectivement, ce sont les événements. Comme chez les stoïciens, ou Deleuze, « *l'événement peut être dit, sa nature est celle des mots* » (commentait Alquié), et voici pourquoi Bousquet, ajoute-t-il, « *se préfère le langage, et, avec lui, le tissu objectif de sa vie* ». Un événement n'a, en effet, forme et appui que dans les mots, sa visibilité ne dure qu'en eux : son « mauvais invisible » (comme Hegel parle du « mauvais infini ») se répare de leur exclusif exorcisme. Et, par exemple, l'impuissance est ici cette mauvaise invisibilité du désir, alors que la correspondance poético-amoureuse dressera (brandira) seule l'événement désirant qu'elle formule.

C'est pourquoi les innombrables « aveux » (et confidences) qui parsèment ses lettres ont cette raison d'être : si la parole emportait avec elle les secrets de la vie, alors nous n'aurions mérité que l'irréalité de la vie ou dans nos vies, en n'étant capables de n'en rencontrer (de n'en « réveiller » dit-il) la réalité qu'au moment de la perdre. « *C'est là le ferment dramatique – et déchirant – de ce chagrin que je combats en éliminant de ma vie ce qui n'est pas à portée de ma voix* » (p.142). Au contraire, la vérité dite complète aussitôt la vie (« *La vérité n'est pas un fait, mais une lumière. Il faut l'aimer pour ce qu'elle va nous révéler de plus vrai qu'elle, et qui disparaîtra à son tour parce qu'il sera l'ombre de ce qui fait les aveux* » p.69). D'ailleurs, sa vie est déjà trop tronquée pour qu'il en supporte les légendaires rumeurs :

« Je n'ouvre pas tout mon courrier, c'est vrai. Pour les mêmes raisons qui me dissuadent de distribuer les services de presse de mon dernier livre. Par le dégoût que j'ai de la figure conventionnelle où l'on m'enferme. Je voudrais éliminer de ma vie tout ce qui ne s'y est pas développé avec moi et n'a pas ses racines mêlées aux miennes. Ne vivant qu'à moitié et cherchant à me refaire une réalité, comment accepterais-je tout ce qui s'ajoute de mythique à mon personnage déjà fictif ? » (p.142)

C'est donc le prince de la confidence sélective, mais véridique. Sa dernière lettre (fin juillet 1945) l'explicite enfin : *« Ma chère Ginette, pourquoi tailler des flèches dans mes confidences ? Y avait-il en elles à prendre et à laisser ? Non, une confidence est toujours un chiffre écrit sur un sentiment. Il ne faut pas éliminer le sentiment et effacer les zéros » (p.141).*

Un exemple : le père de Ginette Lauer (que Bousquet connaissait bien), atteint de sclérose en plaques – dont il mourra bientôt – ne sait plus, lui dit-elle, comment accepter d'en souffrir. Réponse, admirable de pertinence et de rouerie, du poète, par son jeu exemplaire avec son à peu près comparable infirmité : *« Mais sachez ceci : et dites-le à votre père si cela peut l'aider. J'ai fait l'oubli sur mon mal. J'ai fraudé mon sort : ce n'est pas du courage, mais de l'étourderie. J'ai respiré l'opium des paroles, des songes. Ce doit être une très grave faute. Et quelques êtres qui m'ont compris ont semblé en porter le poids. Il y a des façons très subtiles de se révolter. Et peut-être avec ma sérénité de contrebande, suis-je quelqu'un d'assez méprisable. Ne bondissez pas ! Tous les jugements des hommes sont absurdes, sauf peut-être le mien quand je me condamne » (p.30)* Là, c'est au moment même où il se sentait mourir qu'il refuse tout accommodement. Que l'homme de Dieu aille alors au diable s'il ne comprend pas qu'une âme doit tout attendre d'elle seule quand elle n'a plus qu'elle (puisque *« notre âme ne vit que de connaître des âmes »* p.89, c'est donc elle-même qu'elle veut, sans intermédiaire ni diversion, saisir en baissant son rideau). Elle compte alors bien, dit-il étonnamment, appeler son propre « taxi » !

« Cet été, le jour où j'ai été le plus malade, le curé de Villalier est venu dans le désir de m'emballer (ne prenez pas ce mot en mauvaise part). J'étais très malade, hoquets, spasmes, recroquevillé dans les ténèbres, il s'est penché sur moi, m'a fait un pissou-pissou dans l'oreille, enfin je ne sais quoi que je n'ai pas compris, tandis que, de mon bras agité au-dessus de ma tête, je faisais de violents gestes de refus, comme pour choisir un taxi. Mais cela ne signifiait qu'une chose, que je voulais la paix et qu'il ne fallait pas me déranger. Si j'avais été moins malade, peut-être me serais-je confessé, ne fût-ce que pour faire plaisir à tous les cagots de la famille, qui sont de très bonne foi » (p.88)

Là, encore, quelques jours terribles : son père (et médecin – qui, habitant au même étage, veillait sur lui) meurt, et la capitulation de juin 40, apprend-il, est actée. Sa réaction, qu'il confie, est à la fois subtilement égoïste et d'une lucide et ambitieuse noblesse :

« Si douloureuses que soient les nouvelles reçues, je n'ai plus trouvé le moyen d'en souffrir, il n'y avait plus en moi d'illusion, aucun espoir du haut duquel tomber. Depuis la mort de mon père, je vis un véritable cauchemar. Je comprends pourquoi ce pays a été voué à la souffrance. Tout y a été dénaturé, et les plus hautes vertus lui ont été mortelles. Ce sont les meilleurs d'entre nous qui ont été le plus funestes. La sagesse, la prévoyance, l'épargne, l'horreur du neuf ont lentement préparé dans le concret des intérêts particuliers la ruine de l'intérêt général. Hélas ! je peux en porter témoignage : j'étais ce qu'on appelle un grand mutilé, un de ceux qui avaient beaucoup donné. Honnêtement, je dois avouer qu'il n'y avait plus de place pour moi dans la société moderne (...) J'ai eu la lâcheté de me faire le complice de cet abaissement. Nous exigeons d'être heureux. Un temps est fini, un autre commence. Ce qui meurt, c'est ce que la vie avait abandonné (...) Une autre vie commence pour moi avec cette ère de désastres. Je n'attendrai pas un jour pour devenir – et pour le temps qui me sépare de ma mort – l'homme de demain. J'oublie tout ce que j'ai écrit, je ne veux penser qu'à l'avenir. La meilleure revanche à prendre contre un vainqueur impitoyable, c'est d'écrire des livres qu'il soit obligé de traduire dans sa langue. Je vais travailler comme un forcené. » (p.121-122)

On lira donc avec grande curiosité, et profit, ce jeu de lettres inédites (un recueil sobrement présenté, et proposant des notes précises et particulièrement utiles). Ajoutons enfin que c'est de première main qu'il peut être sans illusions sur les femmes, car il connaît bien sa propre féminité. Et l'avoue : « *Je m'écris un peu à moi-même en vous écrivant à vous, et, souvent personne n'aurait autant besoin que moi de ce que j'énonce* » (p.76). Mais c'est là comme une féminité d'emprunt, ou de précaution (« *il est sage de ne pas habiter continuellement l'endroit le plus lumineux de sa maison* », p.99), justifiant sa propre préventive et défensive sinuosité (« *Les femmes n'habitent pas tout à fait leur être. Elles ont le réalisme de tout ce qui est fuyant, insaisissable : elles vivent ce qui est leur vie, rêvent leur être. Ainsi sont-elles plus près que nous de ce que la mort ne saurait toucher ...* » p.100). Ambigu par fantaisie ou par destin, cet incomparable épistolier est de toute façon un artiste, et sait ce qui fait son art :

« *L'art est l'avènement poétique du réel. Il dépend d'une faculté à perfectionner : l'attention créatrice : il délie la langue de la vie* » (Journal dirigé).

Marc Wetzel

Joe Bousquet, *L'opium des songes*, Correspondance établie, annotée et préfacée par Paul Giro, éditions Fata Morgana.

Aurélie Foglia, « On.e », lu par Yves Boudier, [Les notes de lecture]

Yves Boudier s'interroge ici sur le livre *On.e* d'Aurélie Foglia, autour de la blessure vécue par la peintre et poète.

En 2020, Aurélie Foglia publiait *Comment dépeindre*, un livre dans le sillage duquel naissait le concept d'« articide ». En effet, victime d'une agression à la fois d'elle-même et de son œuvre peinte, la poétesse cherchait par l'écriture du poème comment combler les fissures d'une vie démembrée et meurtrie au plus haut point, comment penser et dépasser la violence laissée par les traces d'une destruction gratuite de ce qu'elle croyait le fruit de son intimité, une œuvre protégée car vécue comme inaccessible à l'outrage névrotique d'un conjoint amer. Dans une note critique, j'écrivais alors : « C'est bien connu, l'agresseur renverse l'effet et la cause pour faire de l'agressée la source même de l'acte violent. L'écriture alors se resserre, comme les bras autour d'un corps noué, prostré sur une douleur qui appelle, qui crie en silence et cherche une voie vers l'autre avec pudeur et refus d'être plainte. »

Chez Aurélie Foglia, la blessure réelle et vécue, tant physique qu'intérieure, se transcende d'elle-même dans l'œuvre par sa propre violence, une énergie négative mutée en pulsion de vie. Le passage à l'écriture du poème n'a pas seulement la valeur d'un transfert et d'une tentative de délivrance. Il y a là surtout une poussée de l'angoisse qui cherche à s'imposer une forme et à s'objectiver pour elle-même. Le poème veut se faire objet pour se voir lui-même. Il tend à précipiter sa marche pour connaître sa fin et se représenter l'issue qui lui est réservée. Il se donne ainsi une matérialité, qui lui permettra peut-être de savoir enfin à quoi s'en prendre pour trancher dans la chair meurtrie et instruire les ferments d'une cicatrisation des affects, une presque guérison. La langue du poème se veut la plus exacte possible, rigoureuse, mais elle est à la fois l'objet de sa création, comme elle est dialectiquement l'objet de sa destruction. La question posée est exigeante et paradoxale : faut-il, pour conjurer l'agression et la pérennité de sa douleur, détruire dans l'écriture même du poème son énergie salvatrice ? Le chemin est bien chemin de crête, le vide en lisière guette chaque vers dans son avancement strophique autant que sémantique.

Avec *On.e*, Aurélie Foglia déplace plus encore son point de vue, son point de « vie » et, défaite des marques laissées par l'agresseur, *in corpore et anima* peut-on dire, elle ouvre un nouvel espace poétique pour accueillir en grande sororité l'histoire partagée de celles dont l'anonymat est rompu par l'invention féminisée du pronom *on*, sujet impersonnel de l'opacité sous laquelle les victimes sont maintenues, comme emmurées.

On s'apparente à un infinitif. Il ne conjugue pas du singulier, du personnel, car il indifférencie. Il ne marque pas, ne génère pas un procès qui engendre possiblement une place pour un sujet. *On* est un infinitif désincarné qui inaugure une programmation sans contenu autre que celui des absents qu'il désigne dans l'indifférenciation et la négation implicite d'un jeu de contrastes qui identifieraient les êtres en tant que sujets. *On* représente l'impersonnel d'un monde, d'un procès dé-substantivé. En revanche, *On.e* restitue une substance, partant une identité, une ouverture à l'infini des possibles d'une langue vécue comme la part idiosyncrasique, personnelle au sens propre, du langage commun à tous. La substance nominale (qui nomme) impose la subjectivation, c'est-à-dire la singularité d'une

parole, d'une pensée, d'une vie. Autrement dit, la dimension aporétique du *on* est contesté et dépassé par *on.e*. car la féminisation du pronom rend visible par contraste et différence la masculinité derrière laquelle l'agresseur se dissimule, refusant d'assumer la responsabilité identitaire d'un sujet désigné par un pronom proprement personnel, se masquant derrière l'impersonnel *on*, de plus et ce n'est pas anodin, toujours neutre.

La voie est alors ouverte pour (re)personnaliser l'impersonnel *on*, marquer le féminin, atteindre le pronom *elle*. Il s'agit désormais pour Aurélie Foglia d'exclure les valeurs polysémiques du *on*, (nous / je / tu) pour imposer *elle*, et d'ouvrir ainsi le champ d'un travail d'une réparation fondée sur la crédibilité que l'on accorde à la parole féminine : comment être *cru.e* ?

Telle pourrait être l'incipit de ces poèmes distiques, leur cœur ardent. Ce livre s'inscrit dans une tradition, mémoire profonde de notre littérature, celle du conte cruel, le type de texte sûrement le plus proche des affects humains premiers, les plus sensibles pour attester de l'humanité dans ses errances tragiques. La violence propre aux contes est mise en scène dans l'implicite du poème autant que très explicitement, en particulier dans la séquence *Le cinquième acte* et plus encore dans la pénultième, *Assassinat d'un pronom sans*, dans laquelle la figure emblématique du loup métaphorise les crimes commis à l'égard des femmes, depuis la forêt jusqu'aux terrains vagues de nos villes obscures. Cette présence insidieuse, insistante pourrait-on dire, est une mise « en *cru.e* » de corps démembrés dont le violeur, l'agresseur ne sait se libérer. Certes, il veut effacer un corps mais ne sait qu'en faire car sa jouissance lui impose une double pulsion qui peut se dire ainsi : je jouis de détruire, or si je fais disparaître l'objet de ma jouissance, je m'impose de recommencer pour retrouver l'objet fétiche et aliment du recommencement. Aucune pause, aucune rémission ne semblent possibles. Pour échapper à ce cercle d'une mort répétée et qui ne peut se soustraire à elle-même, à son constant retour, pour en témoigner car c'est là l'essentiel, Aurélie Foglia s'impose de fragmenter sa langue, d'aller au-delà d'un seul déplacement de l'ordre syntaxique pour oser travailler au niveau même du lexème, de mettre à jour dans un jeu de coupes la dimension anagrammatique de la langue et parfois, plus subtilement mais non moins efficacement, de jouer sur la présence-absence de l'accent sur la lettre e, comme l'exergue du livre le pointe : « aux *tu.e.s* et / aux *tu.é.es* ». Ainsi, ces choix d'écriture installent et accentuent le bégaiement provoqué dans la parole par l'horreur de l'agression. Cette palpitation interne des poèmes, rigoureusement disposés en distiques (dont parfois un monostique final contient l'essence même de la strophe) devient une manière de faire entendre ce qui gît d'espoir dans les mots, postulant que le mot n'est jamais seul mais une alliance probable-improbable offrant une diversion possible vers une sortie de la nuit de l'agression. En divisant, quasiment en disséquant le vers et ses composants, ces coupes lexicales expriment de l'intérieur même des éléments premiers du langage ce que l'usage attendu des mots ne rend pas visible : *Ravalé-e. S'ac // croupissant urine valruve. (...) Descend directe / ment par la fe. // nêtre. (...) On.e sus / pendu.e dans le vide. (...) Pour tout dé / nouement. (...) Tout silence / perpé // tue la tuerie.*

Une autre voie est parallèlement mise en œuvre, celle de jouer sur les affixes, cette caractéristique fondatrice de notre système de langue. De la sorte, *amourante* se donne comme l'exemple le plus fort, jouant de plus sur une paronymie phonique des éléments, métamorphosant en l'occurrence l'usage du participe présent adjectivé.

Toutefois, *Même le poème / déplacé. en personne // mesure / mal. l'ampleur // du massacre.* Voilà pourquoi, Aurélie Foglia a choisi de s'en prendre aux *organes de la parole*, pour passer de la violence, analysée et mise à distance, à « l'amendement », dernière partie du livre, d'un parcours poétique en forme de course salvatrice. La pluralité de sens du terme est de grande importance. Le poème l'entend au

sens que lui donnaient Lamartine ou Péguy, par exemple, en tant qu'une modification de la parole dépassant le repentir pour aller vers une expiation possible. Mais, cela ne peut suffire car ce serait de nouveau rester « enfermé.e » dans le cercle impalpable d'une culpabilité intériorisée liée à la terreur produite par l'agresseur. Alors, il convient d'entendre amendement autrement, comme resourcement, amélioration des possibles à venir, amendement comme fertilisation de l'avenir.

Ainsi, on.e peut / se dire je. Autrice / de soi-même. // Émerger / à la première // personne. Se lever. / en son nom. // S'inventer son / propre pronom. (...) devenir personne / d'autre. C'est là.

On.e s'efface, le travail est accompli, passant du *Elle* au *Je*. Le déplacement féminin de l'impersonnel (on/on.e) a permis à Aurélie Foglia d'en finir avec la double assignation d'accepter d'être victime car « femme », inscrite dans une tradition donnée comme indépassable, atavique, (*On.e l'ange. Pisse / le lait / Nourricière // de tout son corps. / Saigne du sexe.*), et « féministe », à l'aune contemporaine d'un courant souvent détourné dans ses fondements et valeurs par l'idéologie dominante d'une politique de récupération et d'accaparement de ce qui échappe à la marchandisation globalisée.

Quand un.e langue / est mûr.e elle éclate. (...) ... remodeler l'homme / par la grammaire... // malgré son désossement / Surgir sujet..., pouvait-on lire au mitan du livre. Ce qui s'écrivait alors sur le mode infinitif, car le parcours rédempteur nécessitait encore de nombreuses « stations », a atteint son but dans le dernier poème au titre évocateur, *Relève*. Mais, ici point de sentiment théologique ou mystique, aucun acte de foi naïf ou de volonté de pardon. La question n'est pas, n'est plus là. Replaçant ce qui fut proprement singulier dans une mémoire élargie des agressions faites au féminin, Aurélie Foglia a su à la fois tenir mémoire par le poème et transcender l'individuel pour dessiner un collectif où chacun.e peut exercer alors autrement son allant pour une vie partagée.

Yves Boudier

Aurélie Foglia, *On.e*, Lanskine, 2024.

Céline Walter, « Poèmes de gouttière », lu par Mazrim Ohrti, [Les notes de lecture]

Mazrim Ohrti lit, pour *Poesibao*, ces poèmes de Céline Walter qu'il compare à un chat sur le mur d'une parole.

Céline Walter est un chat qui hante d'abord ses propres jours et nuits. Elle est cette « autre poète de gouttière » qui évolue sous un regard vigilant mais tranquille, sur le mur d'une parole qui sépare la pudeur du dévoilement, suivant les contours de sa mémoire. Ce genre de mémoire dont on écarte d'emblée les rejets nuisibles et sur laquelle on ne dépose pas de reliques, qu'on refait roborative de son temps présent au contraire. « Ces petits pas devant soi / Qu'il faut compter quand même » garantissent une déambulation mesurée, féline par son degré d'assurance. *Poèmes de gouttière* déroule une versification dans un souffle dense et au rythme soutenu. Les éléments naturels sont à l'honneur. Ils créent un espace de recueillement pour la femme-auteure visant une unité avec le monde, et par-là même un lien avec son enfance. Pour « Être au monde / Quand naître ne suffit plus... ». À ce titre, Céline Walter s'offre quelques flashbacks en guise de simple balade, sous couvert d'une mélancolie sans faille pour autant sous ses pas : « De nos dix doigts sur une vitre / Deux paumes ouvertes / Comme une peinture d'enfant / Encore fraîche / Qui ne sèchera plus // De l'autre côté du monde / On s'en remettra ». Ces mots témoignent de la puissance diachronique d'une conscience singulière qui s'est fait jour très tôt. Comme dans nombre de ses recueils, l'enfance est ramenée d'une contrée à la fois proche et lointaine, avec acceptation, un minimum d'aplomb. Une enfance prise en otage par un présent qui ne lui concède rien de salutaire ni de pernicieux (« Dans des histoires de course en sac / d'enfance à emporter »). La revisitation de cet espace-temps s'instruit alors comme une re-vie. Et si résidus de souffrance il y a, non seulement ils se voient absorbés par le poème mais encore ils préservent une position d'équilibre à l'encontre de toute position victimaire. C'est en ce sens que les poèmes de Céline Walter marqués d'une empreinte romantique s'accordent à l'*amor fati*.

« À la place du temps / j'ai un visage », ainsi commence le long poème « Ombre sans épine ». Magnifique parole qui se recentre au cœur du monde, subordonnée à l'ordre universel contre quoi nostalgie facile ou toute tentative de réflexion sur la fuite du temps seraient vaines. L'impermanence laisse place à l'ombre qui contient sa réalité propre, aussi vivante et puissante que l'être ou l'objet dont elle émane, donnant d'accorder un sens profond au monde invisible au moins aussi légitimement qu'à la réalité visible. Ce poème précis « qui arrive des quatre saisons / il lui faut / naître / d'une cinquième vérité ». On entendrait presque « cinquième vérité » comme quatrième dimension. Quoi qu'il en soit, c'est d'une ode véritable qu'il s'agit ici. Ode à la vie intérieure de l'auteure, indéfectible de sa parade mythologique immanente, hors temps, hors espace. Céline Walter invite son ombre à chanter dans l'espoir d'une fusion achevée, pour parfaire son être, en « ce nous innombrable / (...) dégoulinant / de l'onde première », embrassant ainsi la totalité du monde.

À la lecture des « poèmes de gouttière », une porte s'ouvre sur la générosité. La générosité d'une écrivaine que ne trahit aucune posture, qui va l'amble, de recueil en recueil, sans faire de bruit. « Poèmes de gouttière » peut se lire d'une traite tant fluidité et magnétisme se confondent. D'une

parole, légère, privée d'un orgueil synonyme de pesanteur qui s'élève au-dessus de la page. Parole guidant un monde peuplé d'ombres passant d'une dimension à une autre, de parfums, de rumeurs, de soupirs, d'incantations subtiles à Éros pour mieux clouer la mort au pilori. Céline Walter écrit avec ses tripes, son sang et ses sens, flirtant avec un certain romantisme. En elle flotte un esprit qui hante le présent d'une manière plutôt réussie.

Mazrim Ohrti

Céline Walter, *Poèmes de gouttière*, Editions de Corlevour, 2024, 15€ (num. 8€)

**Bernard Chambaz, « Sans savoir où la luge s'arrêtera », lu par
Christian Travaux**

Christian Travaux souligne l'urgence à lire ce livre de deuil écrit par Bernard Chambaz après la mort de sa femme, Anne.

Qu'on se rassemble, qu'on
éclaire au dehors,
qu'on inscrive sur des papiers de couleur
tous les détails
afin que chacun sache,
sur les plages, dans les impasses, les
hôpitaux,
que quelqu'un d'unique vient de mourir
et que maintenant
tout s'arrête.
Claude Esteban

Urgence.

Il y a urgence, pour le lecteur, à lire ce livre, comme il y en a eu, certainement, pour Bernard Chambaz, à l'écrire. Juillet 2023. Anne est morte, son amoureuse, son aimée, sa plus-que-reine. Celle dont la présence suffisait à éclairer la moindre pièce, le moindre instant, chaque parcelle de l'existence. Et, soudain, comme un vide immense, comme une perte irréparable, une solitude, une « vie d'après », « effondrée », à tout jamais (p. 142). Et seuls des mots où s'accrocher, désormais, qui donneront ce livre : *Sans savoir où la luge s'arrêtera*. Déjà, pendant deux ans, il avait fallu s'agripper à leur être de papier et d'encre. Tenir, coûte que coûte, faire face à la maladie qui s'installe, puis s'éclipse, puis se réinstalle de façon définitive. Et être aux côtés d'Anne, chaque jour, ne rien dire, toujours lutter pour sourire, pour tenir debout, quand on voudrait, là, s'écrouler, là, tomber, tout abandonner, et faire en sorte que la boue noire de la vie nous emporte avec tout le reste. Avec la pluie.

Deux parties, certes. Dix sections de 7 à 19 laisses, plus une coda, déjà publiée dans l'anthologie *Ma-plus-que-reine*, en 2024. Mais, surtout, deux phases d'écriture, deux époques, des dates précises : 16 novembre 2021 – 6 janvier 2022 (pour la partie I). 15 janvier – 23 février 2023 (pour la partie II). 26 juillet 2023 (pour la coda). Autant dire un compte à rebours, un décompte des jours pour sentir le passage des heures enfuies, comme le si peu de temps qui reste, de moins en moins, de jour en jour, jusqu'au dernier. Le décompte de tous les derniers : dernier jour, dernière question, dernière volonté, dernier mot, apparaît, d'ailleurs, *in fine* (p.138-139). L'existence, alors, suit un fil si fragile, si dérisoire, qu'on cherche – en vain – où se tenir, où s'accrocher, quand la maladie refait surface, et s'impose, et ne désarme plus – jusqu'à la fin.

Dès lors, ce sont les moindres choses, les moindres gestes, les plus petits mots prononcés, qui servent de bouée de sauvetage. La lampe, choisie il y a vingt ans (p. 11). Le mouchoir, toujours tenu, toujours serré (p. 13, 14, 32, 36). L'étui à lunettes (p. 14, 32). La tisane, le café, la confiture,

servis au petit déjeuner (p. 65), et jusqu'aux bonbonnes d'oxygène (p. 14, 26, 59), aux poches de substances chimiques (p. 36), au cathéter (p. 36), au boîtier placé sous la peau (p. 61), ou au casque réfrigérant (p. 119), lors des séances de thérapie, dont le seul souvenir, précis, presque clinique, suffit à créer un tel choc, dans l'intérieur de la mémoire, qu'on sait que l'on ne pourra jamais plus les oublier – une fois vécus. Les promenades, aussi, rappelées (p. 14, 59, 93-96), d'abord, comme des temps de détente, puis comme de fragiles victoires, trop dérisoires, face à l'urgence du temps qui presse, qui oppresse et dérègle tout. Les allers-retours perpétuels à l'hôpital, comme un rituel (p. 12, 19, 24, 26, 31, 56, 76, 86, 110). Les séances de thérapie (p. 36, 67, 119), comme la sortie inespérée, mais temporaire, de l'hôpital (p. 62). Les imageries (p. 19, 72, 110, 117). Et l'attente des résultats (p. 21, 72, 86-87). Tant de faits que la maladie impose à l'existence elle-même qu'on ne peut plus, qu'on ne sait plus comment vivre, dorénavant, qu'on agit, alors, « sans savoir » un jour » où la luge s'arrêtera » (p. 100). Et sans savoir comment lutter.

La maladie impose son rythme, et ses choix, et ses avancées, ou ses reculs, jusqu'à la fin. Aussi l'écriture se doit-elle, comme Bernard Chambaz l'a compris, d'être à l'amble, diastole – systole, comme un cœur qui bat par à-coups, qui espère, qui désespère, qui craint toujours. Le vers libre, cassé, coupé, heurté, aide à cela. Nous ne pouvons pas faire autrement, face à l'urgence même de vivre, aux maigres jours qui s'effilochent, que d'écrire cette déroute. La langue elle-même doit dire le rythme de ce quotidien qui se perd. Langue précise, langue transparente, de l'ordinaire ou de la vie, ou langue de la concrétude au point que le vers se poursuit, parfois, en paragraphes, dans une prose énumérative. Un simple constat, littéral et prosaïque, de ce qu'est la vie dans son être, dans son essence, ou de ce qu'elle nous laisse comme traces matérielles, avant de sombrer.

Les symptômes sont guettés sans cesse, interrogés, de la clavicule trop saillante, déjà (p. 9), à la toux persistante (p. 16, 17, 20, 64, 114, 123, 127, 131), jusqu'aux taches brunes sur le dos (p. 13), aux doigts gonflés (p. 27), aux deux métastases (p. 30), et puis celle qui « a migré au bas du dos » (p. 35), à la « fatigue fatigue fatigue » (p. 106), aux ganglions qui gagnent le cou (p. 137). Et il n'y a pas jusqu'au visage de l'aimée qu'on contemple, en vain, éperdument : « tu étais magnifique » (p. 18) ; « ton visage restait aussi beau » (p. 32) ; « vivante et admirable // là-bas sur ton lit à l'hôpital » (p. 52) ; « impossiblement belle » (p. 138) ; « tu es restée magnifique » (p. 139). Ces formules émaillent le livre, comme autant d'éclats d'eau de lune dans la nuit noire de l'existence, autant d'espairs, autant d'appels à autre chose qu'à mourir dans l'emportement de nos vies vers la fosse, vers le trou d'ombre.

Alors, les mots sont encore là, dont on se souvient pour toujours, pour saisir la dégradation du corps, comme la force de vivre, ou l'aveuglement nécessaire, pour tenir bon, coûte que coûte. « Je n'ai pas ta chance » (p. 17) ; « je suis en train de mourir » (p. 137) ; « j'suis en train de crever » (p. 133) : autant de phrases dites par Anne (dont on entend encore la voix, ainsi, entre ces pages), et dont on ressent la présence, et la détresse. « J'suis en train de crever ». Mais, aussi, « mamour » (p. 43, 139) ; « merci mamour » (p. 134) ; « bonne année mamour à nous deux » (p. 74). Tant de tendresse dans ces trois mots, comme dans le dernier, « amoureux » (p. 142), qui clôt le livre.

Vivre avec la maladie, en soi ou à côté, est une épreuve insupportable, dont on ne se remet jamais. De toutes les façons, on en meurt. Le corps cède et s'effondre enfin, pour la malade. Et, pour l'aidant, l'esprit en reste tétanisé, marqué au fer, au point qu'après, la vie d'après, n'est plus guère envisageable. « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement », disait La Rochefoucauld. Mais le soleil est là, là-haut, là devant, et si je le vois, c'est que je suis vivant au monde, encore ici. Aujourd'hui, c'est jour de printemps, et j'écris face à la fenêtre. Un peu de lumière vient jouer sur

le rebord de mon papier. Levant les yeux, je vois (je sens plus que je ne vois) le soleil poser ses filets sur la mer étale du jour. Je ferme les yeux. Je dérive. Et je remercie d'exister, d'exister encore, avant que le vent ne tourne au nord, que la nuit ne tombe, et que la pluie n'emporte tout. Décidément, dans le court temps qui nous sera alloué, il y a urgence à lire ce livre, comme il y a urgence à vivre, intensément, et puissamment. Terriblement.

Christian Travaux

Bernard Chambaz, *Sans savoir où la luge s'arrêtera*, Julliard, 2024, 144 p., 19€

Marie-Hélène Prouteau, « Paul Celan, sauver la clarté », lu par
Isabelle Baladine Howald

Isabelle Baladine Howald lit pour Poesibao ce livre de Marie-Hélène Prouteau autour de la 'contrainte de lumière' chez Paul Celan

Paul Celan et la lumière

*« Mais nous ne pouvions pas
ténébrer vers toi :
il régnait
la contrainte de lumière »*

*Paul Celan
Contraintes de lumière*

Paul Celan, l'obscur, avant tout, pour son lecteur. Celan tourmenté, Celan envahi d'ombres et des fantômes de la Shoah.

Oui mais Celan a également écrit : *Contrainte de lumière*, *Lichtzwang*, en 1967, ce n'est pas rien. Le double sens du titre (obligation de lumière aussi bien que lumière contraignante) est à lui seul abyssal dans sa poésie.

Et Marie-Hélène Prouteau nous donne d'autres indices de la recherche par le poète d'« éclats de clarté » comme elle l'écrit dans *Paul Celan, sauver la clarté*, paru récemment chez Unicité. Ce qui sous-entend qu'il la recherchait mais également qu'il en était par instants, le porteur, c'est-à-dire celui qui porte la langue à la lumière, la rend lisible et visible. Ce souhait de Celan de *sauver la clarté* est explicite dans un extrait d'une lettre du poète à Nelly Sachs (*Correspondance*, Belin, 1999), qui l'appelait le *Hölderlin* d'aujourd'hui. Et en effet, les liens ne manquent pas, comme cela a souvent été étudié.

La référence à Nelly Sachs est cruciale, ils se sont beaucoup soutenus l'un l'autre et ont justement partagé ce goût de la lumière et de la métaphore or. Il l'encourage quand elle surmonte un terrible épisode psychiatrique en 1960 : « Oui il fait de nouveau clair – le sombre filet a été retiré – n'est-ce-pas, Nelly, tu le vois maintenant, tu vois que tu es à l'air libre, libre et avec nous, entre amis ? » (9 août 1960), « regarde : il se fait clair ! » (19 août 1960), et de même plus tard en 1968, Nelly Sachs lui écrit « Paul, cher Paul, si un peu d'or t'est arrivé quelque part, c'est avec le cœur que je voudrais te l'envoyer » (23 mars 1968). En 67 il écrit *Contraintes de lumière* puis *Soleil-fils, ou Soleils-filaments* (*Fadensonnen*, non encore traduit). Il reste encore quelques filaments de lumière très fins dans la correspondance amoureuse avec Ilana Shmueli, correspondance déchirante, les derniers mois avant la mort de Celan (Ilana rappelle dans sa préface que Celan écrit, aux premiers temps du mariage avec Gisèle Celan-Lestrange en 1952, *Leuchten*, difficile à traduire, entre lueurs et lumières, et qui interroge : « est-ce un rayon qui revient jusqu'à

moi ? ». Ce « revient », qui lui est « rendu » comme le suggère Bertrand Badiou avec finesse, bien sûr serait à explorer avec toute la patience nécessaire...)

Mais on pourrait consacrer une étude entière à ce thème !

Marie-Hélène Prouteau évoque principalement deux poèmes de la période des années 60 vraiment abordables grâce à son approche très informée mais aussi tendre. Il faut dire qu'elle est bretonne de naissance et qu'elle sait de quels paysages, chers à son cœur également, parle Celan, quelle est la qualité de la lumière en Bretagne quand il y séjourne en 1961. Ce lien sous-jacent est très important pour la lecture de ce livre, l'empathie envers son sujet, la compréhension d'un poète réputé difficile apportée par cette lectrice attentive. Elle date ce souhait de *sauver la clarté* de 1961. Une date chez Paul Celan c'est un signe, et il y est infiniment sensible, Celan étant un poète des dates-schibboleth, c'est-à-dire des dates clefs mais cryptées. Il y faut un mot de passe qu'il ne délivre pas toujours mais qui a à voir avec l'étoile jaune des juifs, et l'étoile de minuit, c'est-à-dire celle des éditions de Minuit, l'éditeur de la résistance, et l'étoile du ciel. Une date c'est ce qui n'a lieu qu'une seule fois, rappelle Jacques Derrida dans *Schibboleth pour Paul Celan* (Galilée, 1986), expérience unique qui même si elle se répète (telle date revient l'année d'après) ne répète jamais la même chose. La date de la mort par exemple chaque année qui suit est le souvenir de cette date primitive. Elle pose un sceau, celui du secret, le schibboleth, lisible par le porteur de la date seul.

Celan est également comme le rappelle Marie-Hélène Prouteau le poète des analogies ; elles aussi cryptées, jeux de mots, fabrication de mots comme l'allemand le permet si bien, lieux personnels remémorés de leur enfouissement. Celan n'écrit jamais seul, il est hanté par le *miteinander* (avec un autre), le *mitsammen*, ensemble, devenu impossible avec la séparation d'avec les êtres aimés durant la nuit de la Shoah. Ce *mitsammen* l'oblige envers les disparus et l'oblige à se tenir, *Stehen in der Luft*, se tenir dans l'air écrira-t-il dans *Renverse du souffle*.

C'est très compliqué de lire Celan sans être fortement éclairé par ses traducteurs souvent remarquables.

Cet été 1961 Paul Celan est en vacances à Kermovan avec sa femme et son fils, ils sont heureux. À Kermovan, il se passe quelque chose avec la mer qui miroite, la lumière qui change, le mouvement des vagues, un éclat et comme une respiration du souffle. Le poète aimait beaucoup la lumière de la rade de Brest qu'il évoque dans *Après-midi avec cirque et citadelle*, écrit en écho direct à Mandelstam, qu'il avait traduit (« *et je t'ai vu, Mandelstam* » écrit-il dans ce poème). Quelques années plus tard en 1968, il récidive vers la lumière, à Paris, avec *Du fond des marais*. C'est aussi l'année de mai 68... Celan est très sensible à l'Histoire, engagé politiquement et cet air dans un Paris révolutionnaire le mobilise. Il y a là, tout à coup, comme une respiration possible dans son air si raréfié, dans la concentration si oppressée de ses poèmes. Paul Celan élargit son vers, « *il habite en amitié* » vis-à-vis de Mandelstam et de nombreux autres poètes (Saint-Pol-Roux en particulier, et ses chers poètes russes).

C'est la découverte de poèmes-fresques peintes par deux artistes différents à Leyde et à Paris, Jan Wilhelm Bruins et Giuseppe Caccavale, qui va inciter Marie-Hélène Prouteau à s'intéresser à ces échos de poète à peintre, à cette recherche désespérée de la lumière chez un poète très tourmenté, à dégager ces deux poèmes du corpus celanien pour les étudier.

Ces deux œuvres appellent en écho un petit sapin de Klee sur une carte postale envoyée par Celan à son fils Eric, « *un sapin solitaire, émouvant comme un dessin d'enfant* » nous décrit-elle, un qui se tient, « *steht* » dans l'air, dans la lumière, dans la forêt.

Poètes, poèmes, amours, paysages, tableaux, tout se meut sans fin en Paul Celan, et Marie-Hélène Prouteau nous en donne un bel aperçu dans ce livre dense et aimant, et nous rappelle que Paul Celan a eu ses moments d'or.

Ce faisant, Marie-Hélène Prouteau dégage l'idée d'un méridien, cette idée essentielle chez Celan. Ce méridien c'est à travers paysages, rencontres, lectures, le poème. Un méridien d'origine « *slave* », le précise l'auteur du livre, car « *au fond je suis bien un poète russe* » ajoute Celan. Quelque chose a beau être perdu pour toujours pour lui – sa mère abattue d'une balle dans la nuit, et la Solution finale engagée par les nazis – il poursuit coûte que coûte son immense effort de sauver la langue allemande. Malgré son suicide personnel, il a atteint un but universel. Celan est aussi un « frère » du si lucide Kafka – et lucide vient de *luce*, lumière –, qu'il aimait, lisait et traduisait, ces pages sont parmi les passages les plus passionnants du livre. Un frère qu'il reconnaît dans ce monde sans secours, déshumanisé, en qui cependant, au contraire de Kafka, Celan ne cessait pas d'espérer.

Dans ses Carpates natales et dans la Bretagne de ses étés, une petite fleur, qui est presque la même, a la même origine en tout cas, une petite centaurée bleue, une fleur ravissante, aime écheveler ses étamines dans le vent. Celan adorait les fleurs, et l'on sait de quel amour, à la suite de Rilke dont il est aussi un héritier (il faudrait également une étude à cela !). Il aimait la lumière ce *reflet qui était sur le mur* lors de ses promenades avec Nelly Sachs. Même s'il n'a pu se *tenir dans l'air* jusqu'au bout, même s'il a littéralement plongé dans l'eau obscure de la Seine, Paul Celan s'est plié à la « contrainte de lumière » et parfois, l'a trouvée.

Isabelle Baladine Howald

Marie-Hélène Prouteau, *Paul Celan, sauver la clarté*, préface de Mireille Gansel, ed Unicité, 2024, 142 p, 14 €.

PS. *Fadensonnen* (*Soleils-fils*), le tout dernier livre de Celan (1968) n'est toujours pas traduit, mais on peut en lire une quinzaine de poèmes dans la traduction annotée de Bertrand Badiou parue dans Po&sie https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2019/02/69_1994_p3_30.pdf
Jean-Pierre Lefèbvre lui traduit *Fadensonnen* par *Soleils-filaments*.

Pascal Quignard, « Trésor caché, » lu par Isabelle Baladine Howald

Isabelle Baladine Howald qui connaît très bien l'œuvre de Pascal Quignard ouvre les pages de son dernier livre, *Trésor caché*

« *L'âme de l'âme, c'est le corps* »

Je ne vais pas raconter, l'histoire est simple comme toujours. Le chat de Louise meurt, Louise s'en va. Ce chat lui ayant laissé un trésor enfoui au jardin, elle voyage en Italie, vit un peu à Ischia avec l'homme aux trois prénoms (Luigi, Ludwig, Ludovic), passe par Paris, revient à Sens, voit son amour mourir – les sentiments qui s'éteignent de part et d'autre et la maladie – et revient près de la tombe de son chat vieillir au bord de l'eau.

Sa communion avec la nature est extraordinaire, de même avec la peau, avec les parfums, avec les goûts, avec le toucher...

Je pensais ce matin que les femmes de Philippe Sollers sont vives, un peu rondes, socialement à l'aise, celles de Pierre Michon, blanches et rousses, mythologiques, celles de Pascal Quignard silencieuses, longilignes, solitaires. Pour autant elles n'en sont pas moins vibrantes et vivantes, pas moins libres. On ne sait pas trop ce qu'elles font mais elles se débrouillent, celles de *Villa Amalia*, des *Solidarités mystérieuses*, de *Trésor caché*. Elles n'ont rien à défendre, à prouver, à revendiquer, elles vivent intensément par leur corps, qui est la seule chose qu'on puisse peut-être donner, bien qu'on ne puisse jamais recevoir le corps de l'autre de la même manière qu'on donne le sien. « *L'âme de l'âme c'est le corps* », comme celui du violon recèle la petite pièce maîtresse nommée âme.

Dans *Trésor caché* le corps est le roi, ou peut-être le corps est celui de la reine, une femme qui aime nager, qui aime la pluie, l'orage, la chaleur, les éléments, la météorologie, la Nature.

Une femme qui aime être seule, qui ressemble comme une sœur à Ann Hidden dans *Villa Amalia*. Pascal Quignard fait depuis toujours de la différence sexuelle son champ d'exploration, d'incompréhension, de fascination. Pour autant quand je le lis, je me dis qu'il est l'écrivain qui s'en approche le mieux, parce qu'il ne cherche pas à la maîtriser, ni même forcément à la comprendre. Il regarde, observe, il s'étonne. Les corps si différents et si différents entre eux le stupéfient même. Il écoute les femmes « *rire comme des folles* » sur le sentier du soir au retour de la mer dans *Les heures heureuses*. Il n'est pas comme elles, il le sait. Mais il est enchanté. Et ni les uns ni les autres n'essaient au fond de percer ce mystère si attirant, même dans l'acte de l'amour.

Louise est certainement, à sa façon, un chat.

Pascal Quignard est certainement, à sa façon, un chat. Immobile au bord de l'eau, aux aguets, la pupille fixe. Il est solitaire et il aime les solitaires. Sa tendresse avouée me semble plus grande qu'autrefois.

Les chats sont le cœur du livre, un cœur soyeux et chaud. Sur des pages et des pages, les chats s'ébattent, se promènent, fixent un point invisible de nous. Pages de toute beauté, éblouissantes, fluides, profondes et douces. Un poème, je crois. Ce qui demeure longtemps après la lecture, c'est ce rythme. Cette beauté et cette force des liens avec ce que l'on aime, humain, animal, nature. Tout est absolument vibrant, tout est vivant, palpitant, et aussi originaire, puissant, violent, tout est fragile et mortel, tout est éternel.

Il parle toujours du vin blanc glacé dans ses livres, ça me fait sourire.

Il écrit merveilleusement bien, et sur l'essentiel.

Isabelle Baladine Howald

Pascal Quignard, *Trésor caché*, Albin Michel, collection littéraire dirigée par Martine Saada, 2024, 293 p., 21,90€

Hélène Cixous, « Et la mère pond vite un dernier œuf », lu par Michaël Bishop

Michaël Bishop explore pour nous quelques-uns des onze essais datant de différentes époques qui constituent ce nouveau livre d'Hélène Cixous.

Un livre composé de onze essais de longueur variée et datant d'époques fort différentes, constitués comme un ensemble hétéroclite mais étonnamment cohérent. Et un livre que couronne emblématiquement le dernier de ces textes, *Le chat et le château*, où Hélène Cixous creuse et approfondit sa conception de la 'déconstruction', implicitement derridienne, mais personnalisée. Celle-ci, écrit-elle, 'c'est la vie ordinaire, son souffle. L'ordinaire extraordinaire. Et vice versa' (113). L'ordinaire, non pas comme une routine, une banalité répétitive, mais comme ce qui 'ne s'arrête pas d'arriver' (113). Surgissement de l'inattendu, jaillissement de l'infini du pensable, d'un non-fixe, de cela qui 'joue', indéfiniment, 'indécidable' (comme les chats de Cixous) au cœur d'une fatalité qui, pourtant, comme disait Derrida, de sa juiveté, nous 'décide'. Penser, ce long dialogue-monologue qui permet de 's'aiguiser, s'affûter, se polir, s'apaiser' face à l'autre, tout ce qui est autre, 'amitié' dans tous ses états (114). Car, se dit Cixous, 'tout signe, fait signe, in-signifie, rien n'insignifie, tu m'entends? Je t'entends, il n'y a pas de nainsignifiance' (116). La parole, acte et lieu d'un jeu de 'Traduction', de tissement-entretissement-contretissement, entre-deux où tout se joue, affirme ses enjeux, 'où on coupe, saigne, signe, recoud, sépare, *trennt*, recoud, blesse-guérit' (120). Acte où règne un 'impossible', 'magma' à creuser sans cesse, 'comme on peut', car 'la force est cachée sous le nom' (130). La déconstruction-traduction ainsi un simple mais inlassable 'faire', ce *poëin*-créer qui ferait de Derrida, écrit Cixous, 'un grand poète tragique' (125).

'[Être] à la porte, ne sa[chant] pas de quel côté' (12) : une préoccupation qui se déclare dès le début du livre, tout en en diversifiant constamment la pertinence, l'application : écoutant les Hagenauer raconter la vie des camps de concentration, vivant ce clivage-proximité, cette initiation dans le seuil d'un impossible; lisant-imaginant le carnet d'adresses de sa mère, cette invitation virtuelle à parler-avec, à entrer dans la complexe intimité de l'autre, des autres, disparus; se trouvant au carrefour du mal et d'un bien à la fois relatif et rêvable, d'une 'criminalité', d'une 'honte', et d'une 'innocence', d'une écriture-'nécriture' (23) et d'un 'sans-nom' (30). Toujours l'image de la porte provoque le sentiment de l'aporétique, du paradoxal, de ce que l'on frôle sans pouvoir-savoir le toucher, y pénétrer, le vivant par le biais de la parole, d'une écriture mouvante, jamais la même, 'chassante' (13), implacablement braquée sur une proie insaisissable, hors d'atteinte, quoique d'une centralité, d'une urgence, ontologiques. 'Le pire c'est de perdre la catastrophe', lit-on; ce qui pousse le livre, partout, et malgré tout, à 'tradui[re], [...] extradui[re, être] la traduction en faible de la catastrophe, cendres et bégaiements de Babel' (26, 28). Bien sûr, la catastrophe, c'est la Shoah, le génocide des Khmers rouges, mais aussi toutes les violences et agressivités, tous les dogmatismes et fanatismes auxquels s'oppose Cixous, comme Derrida, 'homme pour la paix', dit son amie (136). Car le livre n'oubliera jamais, souvent dans les interstices de son étrangeté sereine et même rieuse virulence et malgré une insistance sur ce qui nie, bloque, frustre, horrifie, à quel point peut régner, humainement, une énorme 'innocence, [forte], aussi forte que fragile, comme la vie. Comme mes chats ont confiance en moi' (38). À quel point la 'littérature [tout en étant] ce très long grattement

de plaies, le résidu, l'écume réitéré' (50), 'voudrait [se reconnaître] plein[e] de barricades et de massacres' (61), barricades hugoliennes, dit-elle, défensives et libératrices à la fois. Une littérature ainsi puissamment contre toute censure, attaque, prête à encourir tous les périls, toutes les oppressions (45).

Deux essais reprennent sous des formes distinctives l'immense obsession de la mort et celle de l'héritage, du legs : *Le legs empoisonné* (77-93) et *Max et Moritz et ma mère* (94-112), histoire de la mort imaginée de Derrida, comme celle, vécue viscéralement, du père et de sa bibliothèque qui doit compenser l'absence de l'homme; histoire de l'œuvre de Wilhelm Busch héritée de la mère où l'horreur et le rire entrent en scène, simultanément, indissociables. 'J'ai hérité de Georges [mon père]', dit Cixous, 'le besoin géorgique de déterrer les mots, de descendre sous le taire, de nettoyer, d'arroser, et d'écouter ce qui erre le long du silence' (79). La mort, que Cixous définit ici comme 'les infinis, les immortalités, toutes les quêtes et les pèlerinages' (82), autrement dit la totalité imaginable de l'incarné-désincarné, qui reste à chaque instant 'à vivre, à penser, à intérioriser, à expectorer, à suivre, à saluer et démentir à essayer et répéter' – une telle 'mort' est comprise comme un vaste cadeau, plein de 'tourments' et de 'jubilation', un 'trésor inestimable' (93) ouvert sur l'humour tragico-comique juif ou la monstruosité fictionnelle que raconte Busch et le rire '*überunmöglich*' (surimpossible) que celle-ci peut provoquer chez la mère et sa fille – la pleine gerbe, c'est-à-dire, de notre mystère, d'une espèce de sacré au cœur même des contradictions, des 'vérités' de nos désirs, nos rancunes, nos 'résistance[s] aux autorités du Bien pur' (99). Toujours installé.e.s que nous sommes *à la porte* de notre être au monde.

Et la même porte, ce lieu de rencontre de tous nos paradoxes, resurgit, presque fatalement, comme nécessairement blasonné, dans l'essai intitulé *La fugitive* (63-76), tout tournant autour des mots arabes *el bab* enfin compris comme symbole de ce seuil où s'accompliraient, unifiés, espoir et exaspération. Comme souvent chez Cixous, l'Algérie s'avère ici la scène, presque primitive, de cette auto-auscultation : cette Algérie, où elle est née, voilée-dévoilée, désirée-lointaine, promise-'jamais accordée' (63). La petite fille, comme la femme adulte, 'dénationalisée dénaturalisée', 'jamais identifiée aux identités' (64). Se trouver coincée dans cet interstice, cet espace-non-espace, cette appartenance jamais vraiment recevable, impose une chasse qui chasse la chasseuse. La fugitive, c'est l'enfant-femme qui finit par fuir, mais, inséparablement, le pays adoré qui ne peut la prendre dans ses bras. Ces blocages, impossibles, 'inracinements', inappropriables, 'mes premières ruines', comme Cixous les appelle, resteront pourtant, toujours destinalement, 'mes premiers trésors' (65). Qu'elle ne cessera de caresser, revoir, repenser, retisser. 'Algérie Allergie Ah j'ai ri', écrit-elle (67), à jamais creusant, cherchant dans le coincé, le figé, une espèce d'au-delà, de liberté, de 'pour', disait Derrida de toute l'œuvre de son amie, là où son contraire aurait pu peser, l'emporter.

Un beau livre, riche, honnête, une audace sans prétention.

Michaël Bishop

Hélène Cixous, *Et la mère pond vite un dernier œuf*, Gallimard, 2024, 144 pages, 17,50 euros.

Sophie Loizeau, « L'île du renard polaire de To Kirsikka », lu par Isabelle Baladine Howald

Isabelle Baladine Howald explore le livre de Sophie Loizeau en écho avec d'autres ouvrages, autour de l'animal et du féminin.

Quand je me suis mise à lire *L'île du renard polaire de To Kirsikka* de Sophie Loizeau, je pensai à un livre de Bérangère Cournut, *De pierre et d'os*, paru au Tripode il y a quelques années. C'était l'histoire d'une femme qu'un bloc de glace détaché éloigne de sa famille et fait dériver, seule, avec juste un chien. Elle ne peut compter que sur elle-même pour survivre. Je pense aussi à *Croire aux fauves* de Natasha Martin (Verticales, maintenant en folio), une anthropologue qui rencontre un ours sur la banquise et y laisse une partie d'elle, réellement et symboliquement. L'ours lui laisse une dent dans le visage. L'échange entre femme et bête, si dangereux puisse-t-il être, est la chance possible d'une métamorphose. C'est ici que Sophie Loizeau rejoint ces lectures, comme en un triangle.

J'ai beaucoup, beaucoup aimé ces trois livres que je continue à offrir, les personnages de femmes sont magnifiques, forts, complètement habités par leur corps féminin, maternel, mammifère, par l'instant de sauvagerie qui les protège des incursions dans ces corps trop accessibles, sauf quand elles le veulent, et quand elles le veulent, elles le veulent fort.

Et dans une autre mesure, je pense aussi à l'ours, « l'animal-guide » du *Rykekaipii* (Flammarion), de Philippe Beck. J'aime tellement dans ces poésies les métamorphoses en pierre, en plumes, en poils, en peaux auxquelles on fait enfin attention.

Sophie Loizeau est une femme-renne, une femme-renarde, une femme-louve, une poète sauvage, elle envoie sa Robinsonne traduire la femme poète finlandaise du fin fond des îles, To Kirsikka.

J'ai croisé Sophie Loizeau il y a vingt ans, lors de Poétiques de Strasbourg organisées par Jacques Goorma qui se trouva fort dépourvu mais riant aux éclats lorsque cette petite assemblée de poètes-femmes dont nous étions protesta haut et fort que la poésie féminine n'était pas à mettre à part, le thème étant la poésie au féminin.

Je gage que notre réponse aujourd'hui serait bien différente !!! Il s'agissait à l'époque bien sûr de refuser l'image sentimentale et fleurie qu'on pouvait avoir de la poésie des femmes.

Entretemps, eau et sang ont coulé sous les ponts... et la visibilité de la poésie des femmes a explosé, déployant ses multiples différences.

Sophie Loizeau mène la chasse en se laissant réhabiter par la sauvagerie, cette part presque folle des femmes que si peu comprennent. Le sang, la chair, la sexualité, le combat charrient tous ses textes, donc ces poèmes « retrouvés » de To Kirsikka, dont les textes furent découverts dans un grenier, et dont s'empare son double Sophie Loizeau, la traductrice.

Dans « l'avant-poème », Sophie Loizeau écrit : « *Finale*ment L'île du regard polaire de To Kirsikka (puisque c'est son livre) est moins un essai de traduction fictive qu'une translation véritable – c'est-à-dire qu'en déplaçant le poème du côté de l'écriture, l'écriture opère un changement d'état ». C'est dire que de se mettre véritablement dans la peau de To Kirsikka modifie la peau de l'écriture. Écrire dans la nature sauvage de la Finlande modifie aussi l'écriture, comme la peau de phoque trouvée épouse quasiment le corps. Écrire en poète-ermite sur une île habitée de bêtes, réelles ou non, modifie le corps et la

perception et propose un maelström d'extériorité et d'intériorité, tant la psyché entre puissamment dans le corps de cette « femelle » (merveilleuse trouvaille!) et inversement.

La métamorphose est telle que parfois ce jeu se dédouble en une voix proche, « *le froissement de sa robe sans être sûre de son sexe* » (p. 35) la frôle, « *cette femme à qui je jette de la terre noire depuis un tertre/je l'attends chaque fois en plein visage et la pousse/à reculer* » (p. 39). Parfois les femelles se rejoignent : « *j'ai immobilisé ma monture (j'étais ma propre monture ce jour-là)* » (p. 44). Le danger guette partout, entre les branches, sur l'île, ennemi mâle ou trop sauvage mais l'accouplement a parfois lieu : « *écarte les cuisses pour le faune du bois de houx/et ris/oui/ris-lui au nez en les refermant/d'un coup sec* », dont on ne sait de quel désir charnel ou de meurtre il naît. Elle cherche les dents du renard polaire dont elle a trouvé le crâne, pour les enterrer. À quelle croyance cette femme mythologique s'adonne...

La fin du livre est en rouge sang, c'est To la sauvage qui tue : « *en posture de mante adoucie, les bras le long du corps, même comme ça je les effraie. Il n'y a qu'accroupie. Accroupie ou à genoux. Tue. Immobile* ». (P 107) Suivent photos et dessins que l'on croirait sortis d'un carnet d'anthropologue. Ce sont ses « *réveries de la femme sauvage* » (H. Cixous)

Qui est-ce ? Elle mêlée de il ?

C'est à lire, dans ce livre qui est le flux du fleuve d'une femme.

« *Moi qui suis à peine humaine* » - écrit-elle : Une femme à la queue de poisson et à la dent de loup avec des ailes de Loizeau.

Isabelle Baladine Howald

Sophie Loizeau, *L'île du renard polaire de To Kirsikka*, Champ Vallon, 2024, 120 p., 19,50 €

Extrait :

Nettoyé l'envers est
doux comme une doublure et n'empeste plus le poisson
des ocelles apparaissent dans le gris
elle défroisse du mieux qu'elle peut s'acharne
à tirer et à lisser pour ne pas voir qu'à la place
des jambes c'est la queue
elle observe l'extrémité bifide la capuche aussi est fascinante
entre les fentes des yeux et de la bouche
une tête entière surgit lorsqu'elle étale le bout de peau
sur son genou
une authentique mue de phoque mais comment survivre
à cette épreuve ? Pas une mue facile d'après
les filaments les caillots de sang

Vieux visage sans fin
Fabuleux cheval à bois
Et à bosse
Ta voix
Que j'imité grâce à un cornet

D'écorce planquée dans les herbes

De la berge

À laquelle tu réponds

Interloqué

Pour te voir surgir dans un grand

Remue-ménage de branches

...

Veille à ne pas mâcher avec trop de passion

Car il ne s'agit pas de toi mais de l'Elan

Qui va mourir

Alors je prémâche doucement et la lui

Glisserai dans la bouche selon sa volonté

le moment venu pour que mâcher

Jusqu'au bout soit facile/lui se sera caché

Et je devrai passer par d'étranges portions de forêts

Emmanuelle Pireyre, « Machine anti-machine », lu par Anne Malaprade

Anne Malaprade démonte pour nous une partie de ce « Machine anti-machine » d'Emmanuelle Pireyre, un sujet bien actuel !

La collection *Diaporama* a proposé depuis 2019 à huit écrivains (Tanguy Viel, Maylis de Kerangal, Thomas Clerc, Philippe Artières, Olivia Rosenthal, Stéphane Bouquet et Olivier Cadiot) de parler de leur travail en s'appuyant sur des images qu'ils choisissent et mettent en scène dans l'espace d'un livre. Ils ont composé ainsi une sorte de roman-photo de leur écriture. Ils regardent en soi tout en parlant d'ailleurs — ou parlent du monde tout en regardant de quoi ils sont faits.

Emmanuelle Pireyre a écrit en 2024, pour répondre à cette commande, un *Machine anti-machine* réjouissant et deleuzien. Elle invente un dispositif qu'elle met en place à partir de l'expression circonstanciée et franco-française du « 20 heures ». Revisitant les notions d'inspiration et de voix intérieure, son « 20 heures » singulier consiste à laisser émettre en elle et par elle des images, des voix, des scènes, des anecdotes, des souvenirs, et ce chaque soir autour de 20 heures, dans un lieu qui peut être intime, connu, dans un intérieur plus ou moins familier qui permet l'isolement, — la concentration ouvrant à une forme d'autoscopie. Elle restitue cette expérience renouvelée une dizaine de fois par de courts fragments de prose accompagnés de photographies qui donnent naissance à un art poétique aussi fructueux que malicieux.

Rappelons que le terme *machine* vient du grec *machina* qui signifiait astuce, invention ingénieuse, dispositif. Avec quelles machines vivons-nous aujourd'hui ? Dans quelle mesure ces dernières nous aident-elles à exister et nous réaliser ? Nous offrent-elles une liberté élargie, des possibilités d'action et de réflexion amplifiées et privilégiées ? Menacent-elles notre autonomie ? La machine, ici, est un terme polysémique. C'est, par exemple, un autre nom pour le livre : « Les livres sont du mouvement, de l'énergie animant une matière. Je bâtis, me suis-je dit, une machine pièce par pièce, puis je fais passer le réel à l'intérieur pour le transformer. Un livre, ce sont des moteurs qui pulsent, du mouvement, des arbres pour transmettre les forces, des routes dentées qui tournent. J'assemble, je branche, je vérifie la température, je relie au secteur, tout ça dans le noir, au jugé. » Mais dans le livre, les personnages fonctionnent eux aussi sur ce modèle de la machine : « Chaque personnage est mû par son moteur interne, il y a des moteurs plus ou moins volumineux, plus ou moins agissants. » Les forces sociales qui ébranlent ces personnages ? Machines elles aussi ! Et ainsi, si le réel lui-même est une machine éminemment complexe, l'écrivain doit s'en inspirer mais aussi savoir s'en détourner, voire s'en préserver. C'est bien une machine-fiction qu'il s'efforce d'élaborer : cette dernière désautomatise celle qui fonctionne quotidiennement sous et dans nos yeux, celle que nous avons incorporée et dont nous devons apprendre à nous défaire.

Mais la liste des machines n'est pas close... Bien sûr il y a les machines à laver (chez Emmanuelle Pireyre elles lavent et essorent le linge certes, mais aussi l'inconscient), les ordinateurs domestiques, les monte-escaliers, les téléphones portables, sans oublier les accordéons ! Et le je, le moi, la conscience, le mécanisme de culpabilité ne relèvent-ils pas eux aussi du modèle machine ? Autant d'interrogations qui conduisent l'écrivain à faire un retour sur ses livres passés et prendre conscience que le temps d'une machine à venir est imminent. Après la machine thermo-dynamique

(qui chauffe et qui avance, qui conduit et qui carbure) encore pilotée par son inventeur, s'impose la machine contemporaine qui fonctionne à l'algorithme et au laser. Cette dernière soigne peut-être, mais, surtout, surveille, repère, identifie, classe, exclut. Ne faudrait-il pas alors revenir à une forme de bricolage, ou tout au moins réinventer une mécanique lyrique et dansante, qui intègre le hasard, la fuite et la défaillance ?

Art poétique deleuzien, on l'a dit, que ce *Machine* qui s'ouvre à l'*Anti-machine*. Le livre s'ouvre sur la mention d'un élégant cochon noir puis se ferme avec l'image d'un sanglier intempestif, capturé, cette fois, par l'appareil photo. Peut-être que le devenir des hommes consiste aussi à apprivoiser le furtif et fugitif animal qu'il est en partie afin de continuer à inventer d'autres mondes qui ne confondent plus la fin et le moyen.

Anne Malaprade

Emmanuelle Pireyre, *Machine anti-machine*, Imec/Diaporama, 46 p., 2024, 9#

Fernand Deligny, « Essi & Copeaux, derniers écrits et aphorismes », lu par Anne Malaprade

Anne Malaprade explore ces « Essi et copeaux », série d'hypothèses qui retournent la parole et le langage sur eux-mêmes.

Fernand Deligny a vécu toute sa vie auprès d'êtres humains sans parole. Je me souviens du générique d'une émission que je regardais, enfant, qui s'appelait *Histoire sans paroles*. Cela faisait du bien d'oublier, un temps, le verbe, pour se tourner vers les images et la musique. C'était reposant, les conflits paraissaient lointains et absurdes. On était, dans un moment suspendu, avec les marionnettes, les silhouettes découpées, la musique, et l'ensemble formait un paysage vivant, agité, aventureux.

Fernand Deligny a, toute sa vie, écrit des paroles, des romans, des notes et des remarques qu'il a *montés* dans un jeu constant sur les polices, les caractères, les signes. Écrire tracer dessiner sur la page, comme pour faire écho aux lignes d'erre que les enfants et adultes autistes inventaient et reproduisaient sur le territoire qu'ils occupaient avec des éducateurs plus ou moins silencieux. Ses dessins, des silhouettes de vagabonds, des enfants et des adolescents en bande, des êtres « arriérés, caractériels, déficients, délinquants, en danger moral, retardés, vagabonds, etc., etc., etc. » me parlent silencieusement, griffent mes certitudes, me racontent qu'il faut parfois ne rien avoir à faire avec le temps et la raison. La langue dans la bouche, l'organe, est-elle destinée aux mots ou à la salive ?

Pour Deligny, les questions fondamentales sont les suivantes : comment vivre avec des humains qui n'ont pas accès à la parole ? Comment concevoir une parole qui ne soit pas une possession, une victoire ou une force, une maîtrise de l'autre ? Comment agir, avancer, accomplir dans la vacance du langage ? Sans parole on ne ment pas, on est difficilement domestiqué, or l'humain d'être existe avant l'homme. Contre les philosophes et les médecins, les psychanalystes et les professeurs qui définissent l'homme comme sujet parlant et communiquant, Deligny, certes, reconnaît comme essentielle la sortie du silence qui caractérise la plupart d'entre nous, mais il souligne la nécessité de savoir encore vivre avec et dans ce silence. La parole, on y croit, et cette croyance est la matrice de toutes nos autres croyances. Le langage parle et se parle. Et pourtant, cette réalité n'est pas toute la réalité, et il faut bien faire avec et faire pour tous ceux qui lui préfèrent l'image, ceux qui en restent à l'image, par incapacité, maladie, refus, selon en tout cas une histoire à laquelle nous n'avons le plus souvent pas accès. Ignorer le signe et le langage, avoir trois doigts plutôt que cinq, refuser le détour des mots, accepter l'animal qui est en nous et l'animal que nous sommes, se défarcir du verbe, observer le lichen qui nous détermine, devenir trilobite, respirer alors que les autres croient qu'on se tait : voici quelques-uns des déplacements possibles que Deligny évoque dans cet ouvrage. Pas un essai, donc, mais, un *essi*, soit une série d'hypothèses (et si...) qui retournent la parole et le langage sur eux-mêmes. Pas un meuble ni un objet fini, donc, mais des restes (les copeaux) qui marquent la réalité d'un travail qui n'a jamais cessé de bricoler son destin et son sens.

Anne Malaprade

Fernand Deligny, *Essi & Copeaux, derniers écrits et aphorismes*, Le mot et le reste, 2024, 350 p., 24 euros.

Laurent Albarracin / Christian Viguié, « Presque rien » suivi de
« Là », lu par Christian Travaux.

Christian Travaux explore ici ce livre à quatre mains, qui tourne jusqu'au vertige autour du *presque rien* et du *là*.

Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet,
qui pourraient vite ruer dans la folie !
Arthur Rimbaud

Interroger les mots, dans leur nature ou dans leur sens, dans leurs manières d'être au monde ou leurs façons de signifier, c'est entrer dans une forêt. Des expressions y sont déjà alignées, prêtes à l'emploi. Des mots s'appellent et se répondent. Des syntagmes dessinent le jour des ombrages, comme des images réfléchissent la nuit du sens et ses mystères. Des lacs nominaux y miroitent. Et des verbes, et des adjectifs, y poussent comme des herbes vivaces. Tout y parle. Tout y est écho. Et l'on se surprend à se perdre dans ces sentiers signifiants, sous ces frondaisons de syllabes et ses feuillages lexicaux, heureux qu'une telle forêt de langage nous soit ouverte. Ainsi Laurent Albarracin et Christian Viguié dans *Presque rien*, suivi de *Là*. L'un et l'autre, dans un dialogue à deux voix et à quatre mains, se saisissent de simples mots, une syllabe « là », ou d'expressions « presque rien », et en investiguent les parages, les sombres dédales. Et c'est un plaisir de les suivre.

12 sections de 7 fragments, plus 14 sections de 7 fragments. Au total, 26 sections. Autant dire, rien. Ou presque rien. C'est-à-dire peu de chose. Mais, tout de même, un petit livre d'une centaine de pages à peine. Des textes courts d'un vers jusqu'à 16 vers, pas plus. Et toujours, avec des vers courts. Rien, ou à peine quelque chose, ce qui n'est pas rien, toutefois, puisque c'est un livre, cela forme un livre, mais sur rien, ou sur presque rien, ou bien sur là, là-bas, ici. Que m'importe ? Je me perds dans cet ouvrage, comme je m'y promène, tête au vent, les pieds nus, le cœur enivré. Car ce que font ces deux auteurs, dans ce livre à double entrée – presque rien, là – ce n'est pas que jeter en l'air une idée « venue sur un coin de table », comme ils le rappellent dans une note (p. 103), « une boutade [...] à prendre à la légère et au sérieux tout à la fois » (id.). C'est, plutôt, se risquer à une effeuillage habile, méthodique, de deux expressions, deux petits mots : là, presque rien, pour fouler des chemins nouveaux et savoureux.

L'un comme l'autre sont, d'abord, soumis à une interrogation en règle. Qu'est-ce que « presque rien » ? Que veut dire « là » ? L'évidence ne saute pas aux yeux. Derrière un mot, il y a toujours d'autres mots, d'autres expressions. Il faut rapprocher « presque rien » de « rien », de « tout », de « quelque chose », et « presque » de « davantage » ou de « quand même », pour essayer des les comprendre. Et ainsi, stratifier la langue, la feuilleter, ou en déployer le feuillage innombrable, les feuilles, les branches, et tout le paysage autour, pour trouver des clairières de sens. Même chose pour « là ». Où est « là » ? Où finit « ici » ? Où commence « là » ? Est-ce là, là-bas, plus près, plus loin ? Et qu'y a-t-il dans ce « là » ? Quelle note *la*, pour donner le ton, lancer la voix ? Quel adverbe,

quelle particule adverbiale –là, pour désigner quoi, pour montrer du doigt, et insister, et situer, mais quoi et où ?

Force est, alors, de définir ces deux termes, tenter d'y voir clair. Et c'est là le plus épineux. Le langage n'est pas une terre au cordeau, semée de bosquets, un jardin à la française. C'est, plutôt, une forêt primaire, où tout est enchevêtré, mêlé de ronces et d'herbes folles, de branchages et d'arbres immenses, de chemins que l'on rebrousse (avec, en dessous, tout un monde de racines et de larves sombres). Il faut, dès lors, partir d'un fait de langage, une définition : « pas tout à fait n'importe quoi le presque rien » (p. 9), un constat : « l'ironie du là / de se trouver là / si près du loin » (p. 53) – et en tirer des déductions, des conclusions, émettre des hypothèses en anaphore (pp. 39-40), s'appuyer sur des évidences pour avancer timidement. Car la langue est faite de chausse-trappes, d'abîmes quand on pose le pas, de clairières vers la lumière du soleil, quand on s'arrête.

Aussi découvre-t-on, ainsi, avec Laurent Albarracin et Christian Viguié, que rien pourrait être quelque chose (p. 15), qu'il y a des degrés du rien, des strates du rien différentes, un presque rien a minima impliquant un davantage rien (p. 11). Que presque rien, mine de rien, quand on y pense, c'est comme quelqu'un qui se penche sur le rebord d'un abîme, et s'en effraie (p. 9). Ou que ce peut être une couleur, du moins, presque, pas tout à fait (p. 10). Décidément, indéfinissable cette expression ! De même que là. Ce serait comme un lieu sans lieu, un quelque part, quelque part, mais on ne sait où, qui se déplace continûment avec nous (p. 55), comme tout déictique, qui est possiblement partout (p. 56) et nulle part, puisqu'il définit autant l'ailleurs que l'ici-bas (p. 61), ou que le chant d'un oiseau qui donne le *la*, la note claire du réel et du langage (p. 62). Et qu'encore il n'est pas seulement espace, un mot pour dire l'espace, mais aussi temps, moment, instant, lieu et durée conjointement.

Aussi le travail des deux auteurs, dans ce livre, n'est-il pas seulement de tenter de définir, en vain, l'insaisissable, l'insituable. Il est, encore, de réactiver, ce faisant, les mots usuels, les expressions du quotidien, et de rallumer le bois mort du langage – dont on fait du feu –, les mots comme des branches tombées, ou des brindilles, les syntagmes figés, les catachrèses, que l'on dit sans trop soupçonner que dort, en eux, un incendie métaphorique prêt à flamber. Feu, soudain, quand on frotte deux mots au silex de la poésie ! Et c'est, alors, la parole qui nous revient dans toute « la fraîcheur / de ce qu'elle est » (p. 43). C'est l'évidence de ce qui est, des mots, du réel, qui nous saute aux yeux avec force dans son étrangeté singulière, dedans/dehors pouvant, dès lors, être identiques, comme ici/là, rien/quelque chose. L'éclat de la tautologie, comme du contraste, fait briller d'une lumière neuve ce que nous avons sous les yeux, tous les jours, que nous ne voyons plus.

Et la leçon de ces deux mots, interrogés continûment – là, presque rien – est bien celle d'une goutte d'eau, d'un peu de vent, d'une lumière, d'un vol de poussières, qui contiennent tout l'essentiel de notre vie et de l'existant. « Presque rien » serait ce que peut être la poésie face au réel, en posant la question de l'être, quand « là » pose celle de la présence, de notre présence face au monde. Je, ici, et maintenant sont les repères fondamentaux que ces deux expressions partagent, et renversent, et font osciller, trembler un peu sur leur base dans la nuit profonde du langage. Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver, dans cette recherche et cette interrogation de deux mots des plus usuels, le recours au paradoxe – « un feuillage qui bougerait sans vent », « un orchestre silencieux », « une mer sans le bruit de la mer » (p. 90) – qui donne toute sa saveur du monde.

La poésie est là présente, vibrante avec ses ailes d'air. Presque rien, là, dans le grand Tout. C'est-à-dire tellement beaucoup, ici, là-bas, et partout, avec bonheur.

Christian Travaux

Laurent Albarracin / Christian Viguié : *presque rien suivi de Là*, éditions Le Silence qui roule, 114 pages, 17€

Roger Munier, « La Voix de l'érable, Opus incertum VII, mars 1995-septembre 1997 », lu par Marc Wetzel [Les notes de lecture]

Marc Wetzel explore ici ces pensées que, mois après mois, Roger Munier a notées pour son Opus Incertum (Tome VII).

La mouche ne se déplace pas : elle s'expulse de son lieu à une vitesse de vertige, qui serait pour nous mortelle
(p.290)

Le néant serre de près cette mouche que je vais écraser. Il la couvre déjà. Ainsi plane-t-il dans le monde, comme ajusté aux choses, prêt à les perdre en lui... (p. 201)

Mois après mois, pendant des dizaines d'années, Munier notera les pensées qui veulent bien lui venir. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer : par exemple, dans le seul mois de mai 1996, son sens de la formule (*J'aime que je sois, mais je n'aime pas qui je suis*) ; sa sobre justesse (*Attendre, ce n'est pas seulement éprouver, c'est épouser le temps*) ; son sens de l'observation animale et végétale (*Un ou deux chiens errants parcourent le village, rapides, hagards. Ils sont en rut. et La belle fleur jaune vif du pissenlit, éclatante il y a peu, porte à présent l'affliction de ses graines, dans la boule diaphane sans beauté qui se défait au vent*) ; son acuité de jugement (*De la ferveur humanitaire comme solidarité carcérale*) ; sa fulgurante intuition (*La plante qui pousse croît hors du monde. Elle ne le rejoindra qu'en devenant légume ou fruit*) ; sa provocante lucidité (*Toujours ne vaut que pour le temps. Jamais est le mot de l'éternité*) ; sa franchise d'inspiration (*J'ai souvent voulu dire, mais, pour le meilleur : je me suis laissé dire*) ; ou, tout simplement, sa rebelle et délicieuse profondeur (*L'indifférence au divin témoigne de la part divine en nous, seule capable de permettre une telle indifférence*, ou, tout de suite après (!) : *Le temps se fait vieux, au moins se fatigue, aspire à regagner le présent éternel*).

Vieillir impressionnait en effet Roger Munier (il a entre 71 et 73 ans quand il rédige ce septième volume de ses carnets) : la maison hantée ("visitée", inspirée, "traversée", "happée" ... *J'ai toujours été happé, ne gouvernant qu'après coup le rapt*, p.102) qu'il lui semblait avoir toujours été tourne autrement : *Avec l'âge, on est peu à peu déserté. L'une après l'autre en nous les pièces se vident, se font rêveuses. La maison s'engourdit dans le demi-jour des volets qui se ferment et le silence ...* (p.31). La jeunesse qui, écrit-il, va plus vite que la vie, est – infailliblement – rattrapée par elle. Et prétendre "savoir" son "crépuscule" se rend à l'évidence que *à partir d'un certain point, vivre, c'est continuer - continuer et rien de plus* (p.299). Et que ce "volume incongru" qu'on finit par occuper dans l'espace, *l'espace n'en a que faire* (p.132). Le corps se dérobe en s'avouant simple instrument, usé, de survie. Mais la puissance, qui recule désormais, que savait-elle faire ? Seulement opérer, mesurer, *aveuglément éclore*, dépenser, abolir - ainsi n'atteignait-elle rien, et *l'on ne peut espérer l'accès que lorsque les forces déclinent* (p.144). Il faut donc *se laisser épuiser, vider de soi lentement* (p.157). Et, puisque *toutes les voies d'évasion, d'illusion se ferment l'une après l'autre : chair, santé, pouvoir*, la vieillesse est l'unique occasion – qui ne se représentera pas – d'apprendre à disparaître ! Ne soyons donc pas cette *feuille morte, encore attenante à l'arbre après l'hiver*, qui *considère avec stupeur les jeunes bourgeons* (p.258). Deux fragments qui se suivent page 259 nous résument tout ainsi :

Fatigué, désœuvré, je n'ai fait aujourd'hui que vieillir

Habiter l'opaque, pour un autre savoir : un savoir de l'opaque.

Et la consigne de justesse tardive est des plus simples : *Pour faire le vide en soi, il suffit de veiller à ne pas le remplir. Lente mort* (p.130)

Un documentaire datant de cette époque nous montre un Roger Munier, chez lui, nous parlant et disant ses textes d'une voix sûre, onctueuse : un phrasé réussi, admirablement maîtrisé, à l'articulation apaisante et précieuse. Mais quelque chose dérange, comme si ce profond et secret penseur, interrogé, se faisait devant nous orateur civil et prudent, officiellement lisse, comme se surveillant dire. La distance de la teneur orale à la radicalité écrite étonne – mais on devine bientôt les raisons de cette voix trop bien élevée, faisant diversion, qui veut comme nous *épargner* la très rude leçon de son contenu, nous cache courtoisement l'inflexibilité de sa création de pensée. Car l'homme qui écrit, lui (le seul qui nous intéresse et interpelle en ce volume) sait qu'il tire, non de lui-même, mais du néant, ses pensées. Là-bas, écrivant, il est sans confort, ni solution, ni profit, ni espoir. Écrivant, il attend la pensée (là où, ne pouvant, interviewé, laisser se construire ses réponses, il tirait de ce qu'on attend de lui, non de ce qu'il attend de la vérité, ce qu'il énonçait) ! Si c'est à partir de ce que nous possédons que nous parlons (et bien, souvent, pour en déposséder qui nous écoute), *c'est à partir de ce qui nous manque que nous écrivons. Pour que d'autres le possèdent, en nous lisant* (p.74). S'il écrit tant, si profondément, si à la fois lentement et régulièrement, c'est par l'impossibilité de toute *prise ferme sur ce qu'il consigne* (p.113) : c'est, plus nettement encore, par la prise ferme (toujours implacable, seule adorable) du néant sur lui :

Le texte tire ce qu'il dit du néant. D'un néant qui pourrait rester tel s'il n'y avait dire. Seul ce néant compte encore et toujours pour le dire" (p.252)

C'est comme si l'être du monde encourageait, se faisant dans l'écrivain, ce travail du néant par lequel il change et renomme, via son porte-voix et du dehors, le monde ! Munier le constate ainsi : *Quand j'écris, ce que j'ai à dire et pense dire tait un instant tout le reste. Le monde s'efface devant lui, le rehaussant dans ce "hors de" qu'il exige pour être dit* (p.284)

Ce pur écrivain est, on le sait, à la fois poète, penseur et mystique. Mais ce qu'il n'est pas du tout le marque mieux encore. Il n'est aucunement *psychologue* (la façon dont autrui s'arrange ou non de sa propre humanité ne l'intéresse pas, ne l'instruirait visiblement pas), ni *scientifique* – malgré ses fonctions dans les organisations professionnelles de la sidérurgie ! – il considère la science comme une façon neutre, discrète et détournée – ne prétendant chercher que le pouvoir sur les phénomènes, non l'ouverture de leurs secrets – de remonter ainsi à bon compte, sans éveiller de soupçons, dans l'Arbre de la connaissance (p.108) : la science ne fait, selon lui, qu'habituer à notre esquive du monde, mettre *brillamment tout à plat*, restant ignare sur l'être car inapte au néant (p. 178), et échouant par principe à fonder quoi que ce soit sur la seule mesure (p.247); mais il n'est pas davantage *esthète*, car la beauté du monde lui semble être soit *un chant de sirènes* (p.101) que l'on doit donc se garder de saisir, soit une énigme, une présence fondée sur un centre qu'elle cache, et qui *dans son éclat donne tant qu'elle ne permet pas de prendre* (p.135) – beauté que la fascination de l'esthète croit posséder, alors qu'il n'y a de rapport avec elle que d'elle à nous (p.135), et que *la beauté qui ravage* ne sait dire que : *c'est moi* (p.261). Ainsi ne lui reste-t-il, et probablement dans cet ordre, que la poésie, la philosophie et la mystique : *la poésie est première* parce que la pensée, *un peu folle d'être libre*, à l'état natif, *chante* (p.149). La poésie, qui fait surgir ce qu'elle affirme (comme l'indiquait Jean-Luc Marion

dans un décisif hommage à l'auteur en 2014), ne pense que ce qu'elle aura d'abord dit ; la philosophie, par le concept, ne dit, elle, dans son discours, que ce qu'elle aura d'abord pensé après et contre le chant de l'esprit poétique. La mystique, elle, ne parle en rien (parce que, contrairement à la poésie, elle n'interrompt pas le silence de l'Être) et ne parle de rien (parce que, à l'inverse de la philosophie, elle s'adresse à Tout depuis le principe de celui-ci, qui est pour Munier le néant, ce rien même qu'est *le rien d'autre que Tout*). Munier veut rendre la présence des choses au néant qu'il estime la fonder. Car cette folle intuition (ce qui n'est rien du monde y fait tout paraître ; n'avoir pas l'être offre seul à toutes choses d'être ; ce qui efface tout dans son rien ne peut être rien !) est le cœur de sa pensée :

Dire le monde, opposé au néant dans sa force et beauté, comme reflet du néant dans cette force et beauté. Ne dire qu'en ce reflet cette force et beauté (p.46)

Oui, autant que de sommeil, l'homme a besoin du néant. Et d'abord, tant qu'il vit, du néant par acomptes du sommeil (p.50). C'est que, estime-t-il, le néant se repose en nous enveloppant (p.51) ; il est repos, comme extase immobile (p.55) ; il nous faut trouver place là où l'être se flétrit et le néant s'annonce, trouver place entre l'être qui ne peut suffire et le néant que l'être interdit (p.53). Mais il s'annonce : le rien n'est pas inaccessible. Il est ce qui se dit dans ce qui est, sans être rien de ce qui est (p.90). Et même, l'éternel de l'effacement et de l'oubli a sa sorte de division du travail : le rien, le néant.

Il n'y a d'abolition que par reprise au sein de ce qui abolit. Si le rien abolit, il reprend dans son sein. Ce sein est le néant. Le rien est la pointe active. Le néant l'élément" (p.100). Ou : *Le rien n'est que ce qui efface, pour faire de ce qui est le néant* (p.101)

Ce chant du rien est sans désespoir. Parfois mâtinée d'humour (*avant que je ne vienne au monde, j'avais le néant pour moi tout seul ...* p.125), de bonhomie (*le néant n'est négatif que pour ce qui lui résiste*, p.180), de ponctualité (*Le néant commence, non au-delà du territoire, mais quand il n'y a plus de territoire*, p.133), et même d'hospitalité spirituelle : (*On peut, en pensée, n'être plus nulle part. C'est une épreuve du néant, réelle dans la pensée qui, comme pensée, relève du néant. Ce "nulle part" est un "partout" : le partout de la pensée* (p.227), la réponse de Roger Munier à la fameuse question de Leibniz (Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ?) est sobrement géniale : d'une part pour que rien puisse être quelque chose ("il ne peut y avoir de rien sans quelque chose"), d'autre part (et surtout ?) : *pour qu'il y ait finalement plutôt rien que quelque chose*. (p.185). L'unique incertitude religieuse, ose-t-il écrire, étant alors de savoir si *le néant nous aime* (p.199)

Là où la langue se tourne, ténébreusement, vers elle-même, *les mots n'ont plus court ou s'étranglent* (p.270), et chacun délire. Mais là où seule la parole est tournée vers les autres, les mots bavardent et s'équivalent tous bientôt. *Ce n'est que dans l'écriture*, estime et met en œuvre Munier, que, prodigieusement, *la langue est tournée vers les autres*. Elle le fait ici lucidement (*Le gardien dans sa tour est autant le prisonnier de ceux qui tournent en bas*, p.269), gracieusement (*Pensée que j'ai volontairement laissé fuir, bien qu'elle fût bonne. Simplement pour lui éviter d'aller grossir mon troupeau*, p.271), dignement (*Une belle architecture est celle qui fera une belle ruine*, p. 267) et gravement (*Tout le mal, envers les autres, envers nous-même, vient d'assouvir un autre en nous*, p. 134). Mais est-ce au fond si grave, puisque, comme *lié au temps, au monde*, (p.124) *le mal n'est que réel ?!...*

Marc Wetzel

Roger Munier, *La Voix de l'érable, Opus incertum VII, mars 1995-septembre 1997*, Édition intégrale établie par Jacques Munier et Gérard Pfister, Arfuyen, mars 2025, 320 pages, 22€

Michèle Métail, « Les 500 inconnues de l'ère Heisei », lu par Florence Trocmé

Michèle Métail propose dans ce livre une galerie de 500 femmes en contrepoint des représentations des 500 disciples de Bouddha.

Le lecteur a le sentiment ici d'avancer dans une foule étrangère et en même temps familière, celle de 500 femmes que Michèle Métail a rencontrées dans ses voyages en Extrême-Orient et qu'elle tient à dresser, fièrement, face aux représentations si nombreuses des 500 arhats (disciples) de Bouddha.

On a l'impression dans ce livre de s'ouvrir un chemin dans un taillis serré de silhouettes. Ces dernières ne sont pas sans rappeler ces jeux d'autrefois, grandes planches de papier cartonné où se trouvaient des figurines en sous-vêtement, homme ou femme, enfant, voire animaux, qu'il s'agissait d'habiller avec les vêtements à découper sur la même planche.

C'est que la disposition typographique invite à cette analogie ! Quatre silhouettes sur chaque double page, tout en hauteur, texte centré, avec un seul mot en petites capitales par ligne.

C'est à un formidable voyage à la rencontre de ces 500 inconnues contemporaines* que Michèle Métail, grande spécialiste de dispositifs et autres inventions textuelles, invite ici. C'est aussi une sorte d'archivage poétique d'une époque, avec toutes ces femmes si bien typées dans leurs vêtements, leurs postures, leurs gestes.

Pas d'anecdotes, pas de hiérarchie, ces femmes ont les croise avec Michèle Métail mais elle, elle les observe très finement, formes, couleurs, leur associe des mots précis, leur donne une sorte de statut ethnographique fort : il n'y a pas que des hommes (disciples de Bouddha ou non) qui soient représentables dans ces sociétés très conservatrices ! Au lecteur d'apprécier le degré d'émancipation, d'originalité, de fantaisie, de liberté de chaque silhouette. Rien de superflu dans les descriptions, pas d'interprétation, mais l'image que chacune aura renvoyée à l'instant T où Michèle Métail l'aura croisée.

Ce livre est un extraordinaire révélateur de postures, de micro-gestes, de marqueurs sociaux, d'indicateurs d'âge ou de saisons de l'année. Et un bel hommage aux femmes anonymes du Japon, de la Chine, de Taïwan, si souvent occultées.

Il faut parler des couleurs aussi ! Écoutons Michèle Métail, à la fin du livre, qui explique ce qu'elle nomme « le nuancier » : « L'harmonie des couleurs, le soin apporté à leur assemblage font partie de la culture japonaise. En 1933 furent publiés les six volumes de *La collection complète des combinaisons de*

couleurs. Prenant cet ouvrage comme référence, j'ai relevé sur chaque inconnue quatre couleurs. Elles sont regroupées dans un texte indépendant. Quand nommer les couleurs devient une autre forme de la représentation. »

On peut trouver quelques exemples ci-dessous.

Florence Trocmé

*L'ère Heisei, 1989-2019, correspond à une période critique pour le Japon, marquée par stagnation économique, vieillissement démographique et des crises institutionnelles. Sans parler de la catastrophe nucléaire de Fukushima le 11 mars 2011. Il ne semble pas que dans ce livre Michèle Métail fasse allusion à la catastrophe, mais dans un autre de ses livres, elle avait fait le portrait d'une « Miss Fukushima. » Ce cadre temporel permet à Michèle Métail de mener une vraie enquête anthropologique par l'observation, au hasard, de 500 sujets féminins tous porteurs de signes de leur époque, de leur inscription dans leur société, de la mode, des usages, du contexte urbain, etc.

Michèle Métail, *les 500 inconnues de l'ère Heisei*, 2024, 288 p., 20€

Extraits :

234
Béret
assorti
au
manteau
en
lainage
et
bottines
lacées
devant
le
sanctuaire
elle
glisse
une
pièce
dans
l
urne
agite
le
grelot
tape

deux
fois
dans
les
mains
espère
attirer
l
attention
d
esprits
bienveillants
qui
exauceront

son
vœu
peut
être
(234)

*

*

297

visage
émacié
tout
comme
le
reste
de
son
corps
est
maigre
chemisier
lavallière
en
tissu
polyester
imprimé
petits
carreaux
sous
un
trench

ceinture
à
boucle
de
cuir
sac
en
bandoulière
elle
lit
debout
se
tient
d
une
main
a
une
poignée
suspendue
*
*
173
les
cheveux
ras
le
blouson
matelassé
le
pantalon
large
les
chaussures
lacées
le
sac
en
bandoulière
sur
la
hanche
tout
devrait

évoquer
l
allure
dynamique
d
une
sportive
pourtant
elle
marche
avec
une
canne
dans
la
file
réservée
aux
cyclistes
*
*
338
elle
est
jeune
le
crâne
déjà
dégarni
et
sa
tenue
vestimentaire
banale
se
confond
avec
tant
d
autres
t
shirt
pull
ras

du
cou
pantalon
large
baskets
mais
elle
s
éclate
côté
accessoires
sac
fluo
écouteurs
flashy
une
coque
de
portable
miami
beach

*

Extrait du nuancier, pour le portrait 338 :
rose dragée • vert fluo • bleu turquoise • vert vif

James Sacré, « Rue de la Croix, à Celleneuve ses escaliers, puis d'autres », lu par Marc Wetzel

Sur les marches de la Rue de la Croix, à Montpellier, James Sacré démontre sa science du véritable esprit d'escalier.

C'est un écrivain (un de nos plus respectés poètes) : quelqu'un qui, depuis plus de soixante ans, s'est donc aventuré dans la formulation des choses du monde. Montpelliérain, il connaît bien, à Celleneuve (une ancienne commune rurale, proche de la ville, devenue simple quartier, avalée par l'urbanisation de la Métropole) une *rue de la Croix*, célèbre ici pour les escaliers extérieurs des maisons vigneronnes alignées qui, remarquablement, y subsistent. C'est à côté de chez lui (et de la seule église romane de Montpellier) : il y vient souvent, arpente l'étrange série d'escaliers - tous cimentés, tous extérieurs, tous désuets et charmants, si singuliers qu'on dirait que la droite rue passe pour eux (et non eux en bordures d'elle) – et en écrit ici quelque chose, de simple, indécis et profond, se demandant : cette série d'escaliers, qui donne prétexte (?) à une série de poèmes – toutes deux renvoyant à la série des faits d'une vie, au destin finissant d'un pur écrivain – lui apprendra-t-elle quelque chose de ce qu'il a fait de lui-même ?

D'abord, un escalier (même extérieur, nu et appuyé sur un mur de rue) n'est pas, spontanément, un paysage – même s'il est élément ici d'un "paysage urbain", et si la série d'escaliers se donne en pittoresque enfilade. James Sacré, amateur (comme tout le monde) de paysages, et usant souvent d'eux comme écrivain de la touche et du mouvement des êtres, s'est aussi souvent méfié de la réelle capacité d'un poème à les restituer :

*"Écrire un paysage c'est peut-être l'entendre
Et savoir qu'on l'a vu, ou même
Savoir qu'on le voit, pourtant
On ne voit que de l'encre
On n'entend que des mots"*
(Broussaille de bleus, p.34)

Et il ajoute :

*"Tu pourrais par exemple dire :
Ah ! le beau paysage de mots !
Mais sans odeur, et pas de gestes qu'on pourrait faire
Dedans"*
(id., p.38).

Bref, le paysage s'évanouit dès que des mots prétendent se poser dessus, et le poème paysager ne fait alors, au mieux, plus que "son bruit de poème". L'œil l'aura, dit rudement le poète, perdu "*comme on perd dans la mort le visage de quelqu'un*" (p.49). Mais ce n'est justement pas comme paysage que la

série d'escaliers extérieurs ("hors oeuvre", comme disaient les architectes) ici impressionne et instruit. Sacré les "décrit" à peine (des marches à l'assaut d'un petit palier, une rampe, leur mur de soutien côté rue, un arceau plus sombre s'ouvrant en cagibi sous lui, quelques teintes fatiguées, un recul peu aisé sur leur série), les "explique" moins encore (accès public aux pièces habitables ? sentier gradué vers des greniers ? prudente impraticabilité pour l'âne et les ruminants du rez-de-chaussée ? gain de place corrélatif dans l'espace intérieur ?) - mais que fait ici l'auteur, puisqu'il ne prie certainement pas (Dieu n'est pas le genre d'écrivains qui l'intrigue), il ne pleure pas, il ne peint pas (Daniel Dezeuze, dans ses dessins et collages, s'en charge ici) ? Eh bien, il s'essaye à écrire :

"Les couleurs fortes de trois maisons prises dans un seul bloc :

Un rouge sombre, un jaune et la joue d'un crépi orange.

Mais les mots n'étaient pas vraiment là pour dire.

J'ai marché, dépassé les dernières façades de la rue.

Rentré chez moi

J'ai laissé filer la journée, puis d'autres :

Ce qui semblait devoir me donner ces mots s'en est allé.

Et ceux que voilà maintenant

D'où sont-ils venus vraiment ?" (p.6)

Si la vie propre des escaliers ne l'arrête pas trop, c'est que l'escalier de la vie (et leur série comme étalée devant tous) est son souci. Tout escalier est fonctionnel (nul ne s'attend à en voir un auprès d'un arc-en-ciel, dans une hutte, un cimetière, au milieu d'un mirage, ou dans un confessionnal), permanent (même escamotable, il reste où il se cache), dynamique (où qu'il soit placé dans l'édifice, tout escalier suggère deux choses : il faut grimper pour savoir habiter, et construire pour pouvoir grimper !) et risqué (l'ascenseur, lui, risque la panne ou la rupture de câble – mais seul l'escalier est, et rend, valeureux). Comme dit Bachelard : *" Les ascenseurs détruisent les héroïsmes de l'escalier. On n'a plus guère de mérite d'habiter près du ciel"*. L'escalier domestique est le plus méritant des moyens, au sens où, avec lui, disait Éluard (cité par Bachelard dans *"La poésie de l'espace"*, p.191), on côtoie *"les géographies solennelles des limites humaines"*. Même élevé, il est homogène (il unit des étages égaux, on n'en verra pas dressé entre une chaumière et un palais) ; même exposé à l'air libre, il rappelle (dit Rilke) *"l'obscurité dans laquelle avance le sang dans les veines"* ; même vertigineux, il humanise les dénivelés, civilise la verticalité, il octroie son intimité à la pesanteur même. Même les gigantesques pyramides à degrés ne prétendent pas offrir leurs paliers aux dieux, mais aux seules âmes humaines qui s'y élancent ou s'en retirent. Surtout : nul escalier n'a de "contenu", et s'il aide à monter ou descendre du sens, il n'a pas à en avoir par lui-même. Et cette identité *en lui* de monter et descendre présente comme la plus grave des questions : le "sens" – que nous cherchons tant à ce que nous sommes – est-ce charge ou décharge de pensée ? L'auteur, qui ne prétend jamais spéculer, l'évoque, comme concrètement, – et humblement ! – avec une précision saisissante :

"Pourquoi je suis là en train d'écrire justement et de mettre des pourquoi autour de mon peu d'existence, comme si j'allais en justifier la persistance ? Comme si je montais ou descendais des escaliers à l'intérieur d'une machine à penser qui aurait l'apparence de mon corps et qui ne saurait finalement que produire cette chose sans définition possible à laquelle je donne le nom de poème. Oui, pourquoi ? Le mot pourquoi comme la solitude d'une petite fille qui n'espère pas qu'elle va mourir, mais qu'une longue maladie interroge" (p.22)

On comprend alors, peut-être, que la poésie est comme un escalier de mots construit dans le langage même, pour l'habiter autrement. Jamais facilement, puisque la libre syntaxe d'un poète isole d'abord les mots "*comme des blocs de pierre ou de musique – dictionnaire éboulé !*" (in : *La poésie comment dire*, p.50), avant de les refaçonner graduellement ensemble, pour que, écrit-il encore, "*l'obscurité de vivre*" sache venir se mêler à la leur. Ainsi, comme un escalier ignore souverainement les tâches qu'il soutient et les finalités qu'il sert, la "*jetée de mots*" d'un poème ne sait légitimement rien de ce qui vient se tramer (ou boudier, jubiler ou trembler) en elle, dans ce va-et-vient interne à l'esprit :

"Écrire des poèmes et ne pas savoir ce qu'est la poésie ne devrait pas surprendre, ni scandaliser personne. Ne faisons-nous pas tous des actes de vivants sans savoir vraiment ce qu'est la vie ? Nul ne s'étonne que tous les vivants ne soient pas de fins biologistes. Et les biologistes vivent-ils mieux, ou davantage, que le commun des mortels ?" (id., p.7)

Seule certitude : la pensée animale n'est pas poète, car tout escalier de sens suppose sa cristallisation dans des degrés verbaux, les mots seuls formant appui et contremarche pour qu'images ou idées puissent agréablement et rigoureusement découler les unes des autres. Un escalier propose certes, par lui-même, peu de réalité (il n'est guère présent que lorsqu'on s'y essouffle, s'y casse la gueule ou croise une inconnue !), mais il étage superbement le possible, et gradue infailliblement le nécessaire. Pourtant, conclut malicieusement (et plutôt tragiquement) l'auteur ici, "*l'esprit d'escalier*" exclusivement humain comprend d'abord ses limites et sa fatalité en cette anachronique, délicieuse et déchirante rue de la Croix, si à la fois indépassable et décevante :

"Avoir l'esprit d'escalier, c'est penser à contre-temps à ce qu'on aurait pu dire, faire preuve de lenteur dans les raisonnements qui peuvent nous venir à propos de n'importe quoi. Me va falloir penser qu'écrire un poème, c'est peut-être emprunter cet escalier mental et ce n'est pas celui qu'a rêvé Jacob : on le descend, on se retrouve en bas surpris par les images et formulations auxquelles on s'accroche. Un escalier dont on se demande s'il prend appui contre le mur du présent, ou s'il menace de s'écrouler dans les ruines du passé. Demain dans les ruines du présent d'aujourd'hui. Escalier de toute une vie celle d'un esprit qui ne sait plus trop ce qu'il découvre aujourd'hui, un peu bêtement émerveillé pour pas grand-chose, dans cette rue de la Croix à Celleneuve, ni ce qu'il a vécu dans l'insignifiance d'un lent passé qui l'aurait mené jusqu'à ce sentiment de n'être plus rien avant de disparaître bientôt. Et de n'avoir pas su le dire au bon moment pour vivre maintenant sans y penser" (p.22)

Marc Wetzel

James Sacré, *Rue de la Croix, à Celleneuve ses escaliers, puis d'autres*, Dessins et collages de Daniel Dezeuze, Méridianes, novembre 2024, 32 pages, 20 €

Philippe Beck, « Le Fantôme du jansénisme », [Hantologie]

Pour la rubrique Hantologie, Philippe Beck s'attarde en profondeur sur son rapport avec Pascal, le roseau pensant et la peur.

Le Fantôme du jansénisme

Il n'est pas interdit de penser que tout écrivain est d'abord un lecteur. Sous une telle évidence, je n'entends pas seulement le fait que l'aptitude à écrire ait pour condition l'aptitude à lire. J'y entends aussi le fait obscur qu'écrivant on cherche encore à dire autrement ce qu'exprimait le premier livre auquel nous a conduit le désir. Puisque *Poesibao* m'invite à dire mon « hantologie », il s'agira ici du volume de poche des *Pensées* de Pascal, qu'incité par la ferme discrétion de notre professeur de français Madame Hamm je suis allé acheter à la Librairie Ehrengart de Neudorf (Strasbourg), l'année de mes onze ans. Il s'agit du premier livre vers lequel je suis allé. D'autres livres m'étaient venus auparavant ; je distinguerai par commodité ceux vers lesquels nous allons et ceux qui viennent à nous. Il n'y avait que peu de livres dans notre appartement, et la bibliothèque se constitua peu à peu. Le premier livre, janséniste, dont il est question est par hantise continue celui qui m'écrit encore d'une certaine manière à préciser, et il ne serait pas absurde d'en chercher les traces ici ou là dans les livres que j'ai commis en poète juif. Non que je sois à proprement parler un *pascalien* ni que je me retrouve pleinement (hystériquement) dans la passionnante folie doctrinaire du jansénisme. J'y reviendrai.

D'abord, ce mot, hantologie, emprunté à Derrida, il faut y revenir. Le choix d'un livre, la détermination de morceaux choisis, le fameux bouquet de fleurs, seraient l'acte d'un fantôme, et peut-être une élection fantôme où se désigne ce qui traverse l'âme et le corps, des motifs, des pensées sensibles réunies dans un contour, une silhouette spirituelle. Et le choix même devient obsédant comme un ver d'oreille. Il se voit et s'entend à la fois. En renvoyant l'anthologie au fantôme qui hante les vivants, on dit que le choix du bouquet lui donne l'apparence d'une vitalité qui doit se confirmer. Comment un livre peut-il changer la vie s'il n'est qu'un mirage cohérent de pensées sensibles ou d'images suivies, une épiphanie inconsistante malgré tout ? L'existence elle-même dépend des séries de phrases où son enjeu se déploie et s'approfondit. Si je suis écrit par le livre qui continue de me lire à travers ses pans mémorables, c'est parce que, grâce à lui, ou par sa faute, je continue de l'écrire. Et écrire, c'est aussi, en effet, écrire un fantôme, lui donner une consistance qu'il ne peut guère tenir de lui-même.

Pascal est l'une des plus puissantes figures de celui qu'on appellera un *hantologue*. Pourquoi ? Pour deux raisons liées. La première est la poursuite ; la seconde est la peur.

L'écrivain qui hante nos pensées et leur inscription est d'abord hanté par ce qu'il note. Le fragment est l'indice d'un besoin de noter le difficile, qui poursuit, et qui fait peur ; on ne va pas trop loin dans l'exploration inhumaine, et c'est déjà très loin, comme d'aller et venir du fond d'une caverne riche en apparitions. Le célèbre fragment qui m'incita à franchir le seuil d'une librairie est connu de tous, et revient dans tous les florilèges : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. »

Pascal est un praticien de la peur. La peur est le ressort de l'écriture : on écrit parce qu'on a peur, c'est-à-dire parce que des pensées inscrites nous ont fait peur. Or, il est essentiel au janséniste de faire peur également, dans la mesure où l'existence ordinaire est fondée sur l'oubli des motifs de

crainte, pour continuer de vivre. Une vie dans la peur est impossible. Alors, pourquoi les écrits doivent-ils réveiller l'effroi qui sommeille en nous ? Dire aux humains qu'ils sont des roseaux, un janséniste ambigu et allègre, La Fontaine, le dit aussi. Or, la peur profonde est indirecte : la peur est donnée avec son remède comme une apparente consolation. L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, *mais* c'est un roseau pensant. L'enfant comprend : ma seule force sera de penser ma faiblesse, et la peur de la tempête ne me quittera pas, qui oblige à tenter de comprendre les causes du bouleversement. Comme si le bouleversement pouvait causer la conversion. Si je ne pense pas ce qui m'oblige à prendre une courbe, je disparaîtrai. C'est ainsi que la peur indirecte rentre dans un corps animé, plus que les paroles directement menaçantes d'un « Tu dois travailler, sinon tu deviendras clochard », et le poète ressemble au laboureur de la fable, qui *fait comprendre* à ses enfants lecteurs la nature du vrai trésor. Le paradoxe intéressant, dont je prends conscience en tentant de comprendre la hantise du roseau, c'est que la peur est poursuivie : on a besoin de la peur pour mieux regretter le futur, et prévenir les conséquences. Le problème tient dans le plaisir de la peur : les enfants apprennent des contes qui les terrifient. Or, apprennent-ils réellement ? Si La Fontaine montre la supériorité du roseau qui résiste mieux que le chêne à l'ouragan, il indique la force d'une courbure vivante par laquelle je m'adapte au monde redoutable, comme la branche qui ploie sous la neige. Comment bien faire peur ? Quand une pensée suivie, dans la série discrète qu'elle instaure, devient un fantôme, elle prend la forme d'un déplaisir ou d'une irritation acceptés, car il faut être irrité pour continuer de tenter de penser la difficulté. Le jansénisme représente l'enseignement de l'effroi (l'infini doit effrayer), c'est-à-dire l'enseignement venu de la peur et qui enseigne la peur à ceux qui, comme dans le conte, doivent connaître la peur qu'ils ignorent. L'enseignant et l'éducateur font peur (sont censés élever à la crainte), parce qu'ils tentent de saisir le sens même de la peur en le faisant comprendre. Pascal ne sait pas tout de ce qui l'effraie. Il l'appelle : l'infini. Si la leçon est le nerf de la littérature, c'est en vérité que le terrible leçonneur essaie d'entendre les raisons de la peur que l'infini provoque en lui.

Le roseau sent battre son cœur pensant et se heurte aux limites qui lui imposent de poursuivre les idées qui l'agitent. Chaque corps animé est une harpe éolienne, la silhouette d'un chant dépendant, et ce chant même qui le traverse : un fantôme réel ? Non. Si je fais peur, c'est réellement, et mes hantises n'expriment que la réalité de l'irritante poursuite appelée une existence, où mon existence rencontre celle d'autrui dans le bruit et la fureur. Entre les êtres se loge l'infini qui oblige à sentir que « l'homme passe infiniment l'homme » : l'homme est l'impossible limitation ou contour qui repousse indéfiniment son propre infini senti. Il arrive souvent qu'on en conclue à la finitude. Pourtant, dès que l'infini est poursuivi et repoussé comme un fantôme (une inconsistance effroyable), l'existence finie cesse d'être une privation.

Pourquoi choisir le texte d'un janséniste effrayé comme il se doit ? Et pourquoi être allé aux *Pensées* au moment où la rencontre du Talmud laisserait une marque profonde en moi et le désir-besoin de continuer les textes lus ? Suis-je un juif christianisé ? Je ne le crois pas. La notion même du « judéo-christianisme » est piégée. Quand Port-Royal déploie ses pensées d'avertissement analytique, les juifs sont interdits de séjour depuis l'édit de Philippe le Bel en 1306, que Louis XIII a renouvelé en 1615. Port-Royal n'accuse pas les juifs de déicide. Depuis Abel, c'est l'humanité tout entière qui aurait tué Dieu ! Parmi les Solitaires, qui ignorent l'antisémitisme, il y a plein d'hébraïsants. Pascal ne suit pas Augustin dans sa pente antijudaïque et s'en tient au fait que « la religion chrétienne » est « fondée sur la précédente ». La précédente est « toute divine dans son autorité, dans sa durée, dans sa perpétuité, dans sa morale, dans sa conduite, dans sa doctrine, dans ses effets. » Il trouve dans

le Talmud une « tradition ample du péché originel ». Bien sûr, Pascal est aussi typologue. Il s'intéresse à la « grandeur prédite » du Messie, qui n'est pas du tout mon sujet, et en tient cependant pour la « preuve des deux testaments à la fois. » Ce point théologico-politique (cet *à la fois* indéfiniment impraticable), je n'en ai guère conscience à onze ans, bien que vivant l'antisémitisme tous les jours, et l'occasion de revenir aujourd'hui à la hantise me fait prendre conscience d'un goût pour ce chrétien occupé à la « science du cœur », « intelligible au cœur droit », cet « ardent et sensible » dont parle Gilberte, capable de lire Joseph de Voisin à fond, de bâtir une bibliographie talmudique, dans le but évident de ne pas délirer sur les juifs. Mon inconscient, dirigé par le sentiment des guerres de religion, guidait les pas dont le sens apparaît peu à peu grâce à la reconstitution ou *l'anamnèse du fantôme*. Je n'ai donc pas sans raison parlé de « jansénisme expérimental » dans *Contre un Boileau*. L'expérience de la peur aide à penser la peur de l'expérience, qui est la crainte d'accepter le sens de ce qui est vécu. Or, le sens de ce que nous vivons nous poursuit. Quant à La Fontaine, dont on peut relire « L'Oracle et l'Impie », il est tout nourri de la Bible hébraïque, et ses fables ressemblent souvent au Midrash, à commencer par « La Cigale et la Fourmi », disposition contre disposition. Mais c'est en principe une autre histoire.

Texte inédit, ©Philippe Beck

Présentation des « Rencontres de poésie au lycée Racine » (pénultième)

Pierre Drogi, qui en est l'initiateur, rend compte de treize années de rencontres de poésie au Lycée Racine à Paris.

La pénultième édition des « Rencontres de poésie contemporaine au lycée Racine » (Paris) fournit l'occasion de dresser un bref bilan de ces treize années qui ont vu quelque quarante poètes rencontrer plus d'un millier d'élèves du lycée.

À titre d'exemple, on a choisi de laisser une trace de l'année où le fil conducteur des rencontres fut la traduction et où quatre traducteurs, pour le moins confirmés, sont venus exposer aux élèves leur pratique et les difficultés de la traduction de poésie.

L'année suivante, une ancienne élève du lycée interrogeait son ancien professeur précisément au sujet de la traduction... et de l'organisation des rencontres, pour préparer le mémoire qui lui était demandé. On proposera cet entretien après les résumés des séances qui ont amené, dans l'ordre de leurs visites, Jean-Baptiste Para, Jan Mysjkin, Marion Graf et Laurence Breysse-Chanet à s'entretenir, cette année-là, avec leurs interlocuteurs adolescents.

Pour une présentation rapide de ce en quoi consistent ces rencontres, reproduction ici de la « Déclaration d'intention » initiale, rédigée il y a treize ans et remise à jour chaque année, depuis.

Sommaire :

Présentation des rencontres, déclaration d'intention

8 décembre 2022, intervention de Jean-Baptiste Para

Deuxième rencontre avec Jean-Baptiste Para

12 décembre 2022, intervention de Jan Mysjkin

21 avril 2023, avec Marion Graf

17 avril 2023, avec Laurence Breysse-Chanet

Naïla El Zouagha, questions à Pierre DROGI à propos des métiers du livre

**Présentation des « Rencontres de poésie contemporaine au lycée Racine »
(treizième édition, année scolaire 2024-2025)**

Déclaration d'intention

Ces rencontres, inaugurées en 2012, proposent à des auteurs et à des lycéens, mis en présence les uns des autres, de dialoguer autant que possible sans barrière, mais aussi dans une certaine « connaissance de cause », informés préalablement les uns sur les autres – et ce, grâce à la complicité des deux documentalistes des sites Naples et Rocher, dans un espace qui n'est ni celui d'une salle de classe, ni un lieu de spectacle, ni un lieu comportant même une estrade et supposant ou imposant une distance – bien qu'à l'intérieur d'un lycée.

Il est donc question ici d'échange.

Du côté des lycéens, il s'agit de faire venir jusqu'à eux des auteurs et de mettre en contact direct la parole de ceux-ci avec un auditoire qui s'ignore de plain-pied avec elle. Il s'agit donc de donner des clés à ceux qui ignorent encore être capables de les utiliser pour ouvrir ensuite d'autres portes.

Il s'agit, dans l'autre sens, de faire voir et éprouver à des auteurs que leur parole est parfaitement audible hors des cadres littéraires traditionnels, pourvu qu'on ôte les obstacles qui d'ordinaire limitent l'audience à des initiés.

Les lycéens savent donc qu'ils pourront aborder sans tabou tous les points qui les tracassent, que ceux-ci concernent les textes lus ou la pratique des auteurs.

Les auteurs savent de même qu'ils seront attendus par de jeunes lecteurs, déjà intrigués par ce qu'ils auront lu, et qui attendent juste qu'on leur explique un peu du sens de cet exercice étonnant.

Ces rencontres souhaitent ensuite s'ouvrir à tous dans le lycée – et au-delà.

Une séance pompeusement appelée « plénière » réunit donc, généralement en mai, en soirée, au Préau du 20, rue du Rocher, les intervenants de l'année pour un nouvel échange fait de lectures suivies d'un débat, sous le patronage bienveillant du Marché de la Poésie.

Pierre Drogi

Résumé de la séance du 8 décembre 2022, intervention de Jean-Baptiste Para auprès d'une terminale, dans le cadre de la spécialité « Humanités, littérature et philosophie »

Les propos de Jean-Baptiste Para étaient d'une grande densité et il est assez malaisé de les résumer en leur gardant leur caractère à la fois très élaboré et improvisé. Je me contenterai de rappeler quelques motifs frappants qu'il a développés. La paraphrase ci-dessous est plus abstraite que le chemin parsemé d'exemples et d'images qui a été emprunté par notre invité.

Le poème, dit-il, est un moyen de « se réajuster » par rapport à la fausseté des discours tenu *par* et *sur* le monde. Le poème ne tient aucun discours, il propose une expérience. Le poème serait en quête de notre *vraie* humanité, celle qui est commune à tous les hommes, ainsi que de notre *vraie* identité, complexe, « feuilletée », faite de plusieurs temporalités superposées, entremêlées, coexistantes même dans leur éventuelle contradiction.

Le poème nous rendrait ainsi (en multipliant nos possibles ou en nous les rendant éprouvables) à notre complexité humaine, non résumée, non réduite, non aplatie, non devenue adhésion à une « opinion » ou à un « clan ». Il constituerait le lieu propre à accueillir cette identité dégagée des assignations : une identité faite de tout ce qui fait un humain, de toute l'épaisseur et de toutes les dimensions du vécu. Le poème constituerait une résistance à « l'inhumanité » d'un temps réduit à des quantités mathématiques, où les choses se règlent automatiquement à l'aide de machines, à l'échelle de la nanoseconde. « Aucun humain ne peut ni ne pourra jamais vivre une nanoseconde ni la percevoir ».

Jean-Baptiste Para oppose « le présentisme », le culte de l'immédiateté et de l'instant présent, et la temporalité du poème qui permet à l'homme de se percevoir dans une continuité ouverte.

Il prend l'exemple de l'outil dont la durée autrefois dépassait la durée d'une vie humaine et permettait une continuité de génération en génération et une transmission. Il l'oppose à l'obsolescence programmée de produits destinés simplement à être vendus et consommés le plus vite possible : à être remplacés. Il parle de « chronomachie », de guerre des temps. Il évoque, en exemple, la vie de ses grands-parents ancrée dans une tradition immémoriale de petits paysans de montagne – une « civilisation », dit-il, qu'il a vu disparaître.

Jean-Baptiste Para, pour donner à saisir la complexité d'un poème tiré de *La Faim des ombres**, montre comment, chez Virgile déjà, le lieu du poème était un lieu fictif, utopique, constitué par le poème lui-même et uniquement par le poème, à destination du lecteur ; il en parle comme d'un « lieu de l'âme », un lieu mental où le lecteur est appelé à se confronter à de l'étrange et à y être accueilli : par cette étrangeté il est confronté à l'autre et à soi – et doit s'en faire l'interprète, toujours en route.

Il évoque l'image d'une fresque, partiellement détruite, devenu survivante et témoignant d'un tout perdu qu'on peut deviner seulement. Le poème serait le résidu d'une expérience, éphémère comme nous, dont toute une partie est appelée à rester secrète, tenue dans le mystère par sa perte même. Le poème, enfin, volontairement comme les tapis persans, est toujours imparfait, inachevé de façon à manifester l'infini. Car l'humilité de cet imparfait est un gage d'ouverture préservée.

* *La Faim des ombres*, Obsidiane, 2006, cycle « Où luisent les loutres » (la question portait sur la localisation exacte du cycle) ; deux autres textes du recueil, « Tribut » et « Briser des os », avaient également été lus et commentés auparavant en classe.

Deuxième Rencontre avec Jean-Baptiste Para (séance consacrée aux secondes 10)

Avec la classe de seconde 10, Jean-Baptiste Para est parti de l'étrangeté du poème, qui paraît rebutante, voire folle au premier abord, à celui qui n'en lit pas ou qui n'a pas l'habitude d'en lire, mais qui se révèle accueillante si on sait l'apprivoiser.

Pour prouver qu'il ne parlait pas « en l'air », depuis un point de vue abstrait et coupé de la vie, ou juste pour une « élite » sans rapport avec le réel, il a parlé de ses interventions en prison où la poésie devient pour des personnes issues de tous les niveaux sociaux et parfois sans instruction le dernier espace de liberté intérieure, le dernier bout de bois à quoi raccrocher sa dignité. Depuis des années, Jean-Baptiste Para intervient au sein d'une association par des ateliers de lecture au sein des prisons, partout en France.

« Un poème ne juge pas », disait-il.

Mieux, un poème peut aider fraternellement à porter une partie de soi qui resterait autrement difficile à porter ou difficile à assumer – afin de pouvoir la *dépasser* : en rouvrant un avenir, en restaurant un rapport plus apaisé au passé, en permettant de s'orienter dans un temps « entier » non réduit à la tyrannie du présent carcéral. Reportez-vous au fichier principal pour comprendre comment le poème rouvre le temps qui peut nous être ôté ou confisqué, comme il l'est (de manière maximale !) en prison ou dans un camp.

Jean-Baptiste Para a raconté l'anecdote de ces femmes, mortes de honte au départ et regardant leurs pieds sans oser lever le regard jusqu'à leur visiteur, et tout à coup réconfortées à l'idée

qu'» Apollinaire, un grand poète » avait écrit des poèmes en prison, prouvant ainsi que même leur réalité pouvait passer en mots. Qu'elles n'étaient pas étrangères à l'humanité. Que le poème ne les jugeait pas indignes. Même un cliché, en l'occurrence, « Apollinaire, un grand poète », peut alors concourir à rendre confiance (pensez au texte d'Anna Akhmatova sur « la femme aux lèvres bleuâtres » « à qui mon nom ne disait rien »*). La fonction (poète) prend alors le pas sur le nom (« qui ne lui disait rien »).

Cette anecdote mettait aussi en scène, dans un premier temps, une prisonnière qui écrivait, la seule à ne pas avoir gardé les yeux baissés : « Il paraît que vous êtes poète ? Alors moi aussi, j'écris ». Cette femme incarcérée offrait à son enfant resté au dehors de la prison, chaque semaine, un cadeau sous la forme d'un poème (pas une lettre), où elle décrivait la seule réalité échappant un peu à son quotidien carcéral : un arbre, le seul de la cour, et des fourmis qui en parcouraient le tronc.

On pourrait facilement rapprocher cette nécessité d'offrir quelque chose de beau, la seule « chose belle » à portée de regard et devenue communicable par des mots, de la certitude où était Vladimirova* que sa parole la rendait libre.

* Anna Akhmatova, *Requiem*, « En guise de préface », traduction de Paul Valet, éd. de Minuit, 1991. Quatre traductions en français de ce texte avaient alors été comparées.

** Elena Vladimirova, « Kolyma », traduction et présentation par Jean-Baptiste Para, *Europe*, n° 1041-1042, janvier-février 2016, « Témoigner en littérature » ; des extraits de ce dossier avaient été lus et commentés en classe.

Résumé de la séance du 12 décembre 2022, intervention de Jan Mysjkin auprès d'une première, spécialité « Humanités, littérature et philosophie »

Malgré un handicap de départ (un peu moins de dix minutes de retard) dû à une erreur de pilotage de notre invité de ce matin pour trouver le lycée (sans GPS, pourtant !), la rencontre a pu se dérouler tout à fait normalement.

Les élèves étaient presque tous présents (deux absents excusés auprès des CPE) et, pour une fois, « tous en avance ». Un élève de seconde 10 est venu spécialement pour entendre l'invité et a beaucoup apprécié l'intervention. Les questions sont venues d'elles-mêmes sans difficulté, tout au long de l'intervention, et tout naturellement, comme si l'invité se trouvait dès le début de plain-pied avec les élèves.

Jan Mysjkin a parlé essentiellement des rapports entre la traduction et l'écriture, la traduction étant devenue pour lui une sorte de nécessité destinée à vérifier et à mettre à l'épreuve l'écriture – même de ses propres textes, et même pour un texte en cours d'élaboration. Il a expliqué travailler sur deux colonnes et avancer le poème d'un côté en néerlandais, tout en traduisant à mesure, de l'autre, en français – quitte à modifier ensuite l'original si la traduction révélait un problème jusque là pas repéré dans la langue d'origine : la traduction comme révélateur des éventuelles faiblesses du poème, en quelque sorte.

Par un paradoxe proche de l'intitulé de nos rencontres (« écrire, c'est déjà traduire »), il affirme qu'on « ne devrait pas publier un poème avant qu'il ait été traduit ». La traduction devient ainsi pour lui le garant de la validité du texte original, et la traductibilité (le fait de pouvoir traduire... ou pas), un gage du fait que le texte *tient* (et offre un intérêt) dans sa propre langue. Son point de vue est évidemment celui d'un citoyen belge quasi trilingue, qui passe aisément d'une langue à l'autre. Il a également expliqué comment il avait appris d'autres langues, par curiosité des littératures écrites dans ces langues.

Il a par ailleurs insisté sur la nécessité en poésie d'une forme et de contraintes, servant d'échafaudage au texte. Il s'est même défini à un moment comme « un formaliste », passionné par les avant-gardes du XX^{ème} siècle et pas insensible à la littérature sous contrainte pratiquée par l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle : illustré notamment par *La Disparition* de Georges Perec, écrit en se privant radicalement de la lettre *e*, la plus représentée en français). Mais le poème n'existe pour lui que s'il sait se projeter au-delà de ces contraintes et absorber la forme en route jusqu'à la rendre invisible. La forme n'est donc là que pour être dépassée et effacée dans un poème dont seule l'évidence obtenue au terme compte pour le lecteur.

Il a également longuement parlé de la condition de traducteur « libre », choisissant de traduire uniquement ce qu'il a envie de traduire, dans l'optique de « faire toujours du nouveau » (citation d'Ezra Pound), se définissant ainsi lui-même, tant du point de vue de sa pratique de traducteur professionnel que comme poète, en « franc-tireur ».

Jan H. Mysjkin, *Jeu de miroirs / sonnets en mouvement*, traduit du flamand, traduction collective Royaumeumont, Creaphis, 2003

Trois poètes flamands (Johan de Boose, Delphine Lecomte / Jan H. Mysjkin), préface et traduction par Jan H. Mysjkin, éd. le murmure, 2015

Paul Van Ostaijen, *Le Dada pour cochons*, traduction par Jan H. Mysjkin et Pierre Gallissaires, éd. Textuel, 2003

Marion Graf au lycée Racine

Compte-rendu de la rencontre du vendredi 21 avril 2023 avec Marion Graf au CDI Rocher, 8h-10h (2des 10) / 10h-12h (THLP) / 12h-13h (1G3)

Ce compte-rendu proposera un parcours sinueux à travers les trois interventions successives, en adoptant un peu le style capricieux du Danube (évoqué dans un des textes étudiés pour préparer la rencontre*), de façon à donner une idée, mais une idée seulement, des domaines et des thèmes nombreux qui ont été traversés.

Les élèves des trois classes ou groupes ont été extrêmement vivants, posant leurs questions avec finesse et vivacité.

Des trois groupes, le plus actif, réduit tout de même de onze élèves en raison d'une fête religieuse, a été celui des secondes 10 dont les interventions ont dépassé toutes les espérances. Un feu roulant de questions s'enchaînant sagement, avec logique, a permis d'aborder les aspects les plus variés de l'activité éditoriale, de l'écriture ou de la traduction.

Le groupe de THLP s'est montré plus réservé, disons réfléchi, mais les échanges se sont tout de même déroulés sans lourdeur ni aucune obligation de remplacer des interventions qui auraient été défailtantes. Toutes les questions posées ont été pertinentes et même *justes*.

Les 1G3 se sont montrés attentifs et concentrés ; l'échange a été vivant et n'a pas emprunté les mêmes chemins que lors des deux interventions précédentes : les rapprochements avec la musique et une comparaison entre lecture d'un texte, commentaire, traduction et transcription ou interprétation ont permis une approche légèrement différente.

Des élèves d'autres classes (sept environ ?) se sont joints aux élèves des classes ou groupes mentionnés, lors des deux dernières séances.

Ont été abordés des aspects très variés, dont suit un rapide florilège.

Le choix des textes traduits relève le plus souvent des éditeurs et non des traducteurs eux-mêmes. « Le rôle de l'éditeur est primordial, c'est lui qui choisit, s'il y croit ». En général, il faut savoir dire non tout de suite avant de s'engager dans un travail qui déplairait au traducteur ou se révélerait en cours de route sans issue. Trouver le bon éditeur, l'éditeur fiable ou fidèle (en l'occurrence les éditions Zoé, de Genève, dans le cas de Marion Graf), a donc été pour elle quelque chose d'essentiel qui lui a permis d'assurer la sécurité de son activité de traductrice.

Marion Graf avoue sa prédilection pour les petites formes, souvent plus exigeantes, ou qui mettent davantage le traducteur à l'épreuve ou au défi. Ces dernières permettent de surcroît de « lire en prenant le temps ». Elle évoque néanmoins la difficulté de trouver un éditeur prêt à publier les petites proses de Robert Walser, par exemple ; les « gros éditeurs » préfèrent généralement les romans. La littérature enfantine, pour elle, doit être conçue « comme une sorte de poésie ». Elle peut porter des discours graves, comme ce livre pour enfants qui aborde la question de la mort en fondant la vie sur l'acceptation de son caractère éphémère et dont la dernière phrase sonne ainsi : « C'est depuis ce temps-là [la conscience de la mort possible dans le monde à chaque instant] qu'on se demande comment on va ».

Se battre pour faire éditer un texte est une lutte et la déception est parfois si grande en cas de refus que Marion Graf préfère rester dans la traduction elle-même (dans la bataille avec le texte, toujours source de joie quand elle aboutit), plutôt que de préparer des dossiers pour démarcher les éditeurs ou d'engager de longues négociations qu'elle considère étrangères à l'enjeu véritable de son activité. Elle parle de la solitude du traducteur, et de sa nécessaire distance, même avec les auteurs, quand elle les consulte. Une traduction est une interprétation personnelle qui doit viser la cohérence et ne pas se laisser entraîner par des influences extérieures à ce qu'on sent. C'est au texte avant tout qu'on a affaire. Elle avoue traduire parfois pour elle-même, sans nécessité de montrer autour d'elle.

« Traduire, c'est être entre les langues », être attentif ou attentive à leurs moindres inflexions. Elle raconte avec humour ces moments de son enfance où dans un village près de Carcassonne les enfants du village disaient d'elle, en raison d'expressions propres au français de Suisse : « On comprend pas toujours ce qu'elle dit, elle parle suisse » !

Sont abordées ensuite les étapes de la traduction, différentes selon le genre traduit (roman, essai, poème). L'approche du texte et la stratégie de lecture varie selon chacun des cas.

Les idiomatismes réputés intraduisibles et les jeux de mots fournissent au traducteur l'occasion de déplacer le problème vers un autre endroit du texte (afin de lui créer des échos de substitution) ou de répondre à l'intention du texte par d'autres moyens que ceux du texte original. Elle donne ainsi quelques exemples de transpositions ou de déplacements : un oiseau (*Eisvogel*, littéralement « oiseau

de glace » alias martin-pêcheur en français) devient, parce qu'il faut maintenir l'allusion au froid dans le contexte, une fleur de « boule de neige » – avec l'assentiment de l'auteur).

Pour juger d'une traduction, le critère est celui de la cohérence : on peut ne pas être d'accord avec des principes de traduction mais dans la mesure où la traduction tient et présente du texte, comme en musique, une interprétation *cohérente*, elle est acceptable et mieux elle apporte quelque chose, elle révèle une dimension de l'œuvre qui serait restée peut-être sinon inaperçue.

À la question : écrivez-vous ? elle répond que chaque traduction ouvre pour elle une nouvelle fenêtre. « Je ne me supporterais pas, dit-elle, moi-même comme écrivain, avec la même fenêtre », regardant toujours le monde depuis le même point de vue.

« Considérez-vous les traducteurs comme des artistes ? », lui demandent les secondes. Oui, répond-elle, dans la mesure où, « comme un comédien, on incarne quelqu'un, mais on n'est pas des mirlitons ».

À la question traditionnelle : « Estimez-vous que le traducteur soit forcément un traître [le fameux dicton italien : *Traduttore, traditore...*] ? », elle répond simplement que traduire, en fait, c'est traduire « d'humain à humain », que ce qu'il s'agit de traduire ne relève pas des mots ou de la syntaxe ou d'une transposition technique (qu'une machine pourrait peut-être effectuer) mais qu'il s'agit de transmettre une part impondérable, une émotion, et de la mettre suffisamment à distance en même temps pour qu'on puisse la partager, d'une langue à une autre, avec un lecteur.

* Zsuzsanna Gahse, *Cubes danubiens*, traduction de Marion Graf, Hippocampe éditions, 2019.

Un numéro de *la revue de belles lettres* alors dirigée par Marion Graf (« un danube poétique », 2016, 2) présentait déjà un choix de poèmes tirés de ce livre. L'approche « danubienne » et la traversée d'un continent à travers un fleuve a pu être rapprochée du cycle « Rhénanes » d'Apollinaire, au programme des premières.

Compte-rendu de la rencontre du lundi 17 avril 2023 avec Laurence Breyse-Chanet au CDI Rocher, 8h-10h

Rencontre avec le groupe de PHLP de M. Drogi. Pas d'élèves extérieurs au groupe, cette fois ; quatre absents ; vingt-six présents dignes de louange par leur attitude : l'autrice a beaucoup apprécié leur accueil, leur attention immédiatement perceptible, leur vivacité.

La rencontre avec Laurence Breyse-Chanet, poète, traductrice, universitaire (elle enseigne la littérature espagnole à Paris IV, Sorbonne-Université) a été placée par elle dès le début sous le signe de la « conversation ». Une conversation qu'elle a souhaitée libre et ouverte et qui a pris très vite des chemins inattendus puisque, selon elle, la littérature fait aussi converser les morts avec les vivants. « Morts et vivants cohabitent », a-t-elle notamment déclaré. C'est un des privilèges accordé par les livres et la littérature. Elle a aussitôt donné plusieurs exemples de ces rencontres que l'on peut faire par des livres alors qu'on ne peut pas rencontrer matériellement leurs auteurs, et de

l'influence capitale que ces rencontres-là peuvent exercer sur une vie (Baudelaire ou Rimbaud, en langue française, Jean de la Croix, Gongora ou Lorca, en langue espagnole).

La poésie pour elle se définit comme cette possibilité de « dire des choses impossibles qui deviennent vraies ». C'est par cette découverte d'un impossible qui, *parce qu'il est dit*, devient *vrai* que s'est opéré pour elle son accès à la poésie. Elle ajoute qu'à la lecture d'un poème qui parle au lecteur, « le poème devient comme une maison », un lieu qui abrite et qui résonne d'une voix indéfiniment prolongée et audible.

Avec passion elle a retracé les étapes de son parcours vers la poésie qui « oriente » et structure « [s]a vie », en présentant à la fois son cheminement vers la profession qui est devenue la sienne (enseignant-chercheur), vers une activité qui est arrivée un peu par hasard (à la sollicitation d'une revue : la traduction puis la publication de livres traduits), et vers la poésie exercée en première personne, comme auteur.

Elle a souligné l'importance de ses professeurs, parfois aussi poètes comme Jacques Ancet, à Chambéry, ou, plus tard, Claude Esteban, à Paris, qui l'ont orientée peu à peu vers le choix de l'espagnol (au détriment de l'anglais ou de l'italien qui aurait pu être son choix le plus probable, vue la localisation du lieu de ses études). Elle rapporte ce conseil de Jacques Ancet qu'elle estime avoir été essentiel pour elle : « Trouvez votre lieu, faites ce qui répond à votre plus secrète attente, faites ce que vous voulez profondément ».

Elle a ensuite évoqué des revues (notamment la revue *Polyphonies*) qui ont élargi son accès aux textes de langue espagnole et l'ont confrontée matériellement à ce que signifie *traduire*.

Elle a raconté avec beaucoup de détails concrets des lectures qui l'ont bouleversée et qui l'ont mise sur le chemin de la traduction, en insistant sur les circonstances matérielles de ces lectures (saison, lieux, lumière...) – lectures qu'elle a qualifiées de foudroyantes ou fulgurantes et qui l'ont parfois poussée à s'enfermer pour traduire ensuite, « compulsivement », avant même d'avoir l'idée de publier.

Elle a ainsi présenté aux élèves une série d'auteurs, vivants ou morts, d'Espagne ou d'Amérique latine, qui ont changé sa vie et qu'elle a fait passer en français. Parmi eux, il a été beaucoup question de Federico Garcia Lorca, dont elle a traduit récemment *Le Divan du Tamarit*^{*}, et d'Esther Ramón^{**}, dont elle est la première à avoir publié en français la traduction d'un livre entier.

Elle a évoqué, en passant, les différences entre les métriques d'une langue tonique, comme l'espagnol, ou non accentuée, comme celle du français, pour insister sur le caractère finalement non universel voire conventionnel des règles de versification et sur la difficulté qu'il y a de les transposer d'une langue à l'autre. Elle a parlé de plusieurs solutions adoptées par elle pour réussir au mieux cette transposition. Elle a souligné qu'en se mesurant aux règles métriques d'une langue, on dialogue avec ses prédécesseurs pour se frayer un espace de liberté, comme le fit par exemple Lorca à son retour de New-York en revisitant à la fois des formes arabo-andalouses anciennes et le vers castillan.

La traduction est pour elle cette activité « qui va prendre les poèmes dans leur langue d'origine pour les faire [s]iens » ; la traduction agit ainsi comme une lecture plus active du texte traduit et comme un commentaire. Laurence Breyse-Chanet organise d'ailleurs désormais presque systématiquement des ateliers de traduction des auteurs étudiés dans ses séminaires de littérature, afin de montrer aux étudiants combien il est nécessaire de peser chaque mot pour entrer dans un texte et pouvoir espérer le comprendre ou l'interpréter.

Mais la traduction va aussi *chercher l'autre* et ne constitue pas une pure et simple appropriation. « Mon rapport au poème correspond à une sortie de soi-même », il s'agit « d'abandonner son univers et de déporter sa voix vers l'autre » pour faire entendre la voix de ce dernier.

Elle souligne à plusieurs reprises l'importance de la matérialité vivante de celui qui écrit, comme tout aussi précieuse que l'écrit lui-même, et elle décrit par exemple très précisément la démarche d'un poète qu'elle a rencontré et qu'elle voit s'éloigner dans la rue, d'un pas hésitant : « Il y avait du rythme dans son pas ». Comme si poésie et vie se trouvaient, dans ce pas, inextricablement mêlées et *d'accord*, en harmonie. Comme si la marche du corps épousait celle du vers et de la voix.

« Les poètes tombent beaucoup », lui avait-on expliqué à la Maison de la Poésie de Paris le jour où, pour Esther Ramón qui venait de se fouler la cheville juste à la porte, il avait été besoin d'une poche de glace, paraît-il toujours prête à la Maison de la Poésie, à l'intention des poètes venus lire. La poésie serait-elle une question de pas ? Ou de faux pas ? Ou encore un *pharmakon*, boitant entre ses deux sens de *poison* et de *remède*, selon l'usage qu'on en fait !

La rencontre s'est conclue par une lecture de poèmes d'elle en français, puis d'Esther Ramón (extraits des deux parties de *Scellée* : « ce qui fait mal » / « ce qui guérit »). Laurence Breysse-Chanet a avoué son hésitation initiale, lorsqu'il s'est agi d'écrire pour son propre compte : amoureuse, au départ, avant tout d'une langue qui lui faisait dédaigner un peu le français, comment revenir à cette langue pour y écrire et y dégager sa propre voix ?

* Federigo Garcia Lorca, *Le Divan du Tamarit*, La rumeur libre, 2022.

** Esther Ramón, *Scellée*, Cheyne, 2022.

Naïla El Zouagha, questions à Pierre Drogi à propos des métiers du livre

Chère Naïla,

je ne suis pas tout à fait sûr d'être le bon interlocuteur ni même un bon interlocuteur. Il y a quelque chose de très marginal dans ce que vous lirez ci-dessous : échappent complètement à mon champ de vision les grandes maisons d'édition, les éditeurs autres que de poésie etc. etc.

Pourriez-vous nous parler de votre parcours scolaire ? Quel a été votre cursus, votre choix d'études.

Factuellement : le parcours scolaire a été assez traditionnel, fondé dès le départ sur un goût très prononcé pour la lecture et l'écriture.

Scolarité en province jusqu'au bac ; classe préparatoire à Paris (en raison du fait que deux lycées seulement en France préparaient le concours initialement choisi) – sinon la classe préparatoire se serait déroulée en province. Changement d'épaule peu avant la rentrée scolaire avec option pour une hypokhâgne, dans le lycée parisien en question, lorsque j'ai compris que le concours initialement visé ne correspondait pas vraiment à mes aspirations profondes et pouvait au contraire m'enfermer dans une voie consacrée à l'érudition plus qu'à la création.

Choix de ne pas continuer vers le concours, après l'hypokhâgne, après une année rendue difficile notamment par les conditions matérielles, et préférence accordée à l'université, avec hésitation initiale (double équivalence obtenue) entre inscription en philosophie ou lettres modernes.

À l'issue du parcours universitaire, concours d'enseignement.

Qu'est-ce qui vous a motivé à choisir cette orientation ?

Je reçois des auteurs au lycée Racine tous les ans, comme vous le savez. La réponse invariable de tous ces auteurs, quelle que soit la profession choisie ou le mode de vie choisi, quand on les interroge sur ce point, est que leur choix résulte d'un souci de liberté et d'indépendance.

Sachant que pour tous, « écrire » occupe une place importante voire centrale dans leur existence, comment organiser le reste en tenant compte de ce centre ? L'accent est placé par chacun autrement : vis-à-vis de quoi souhaite-t-on le plus être libre ? Vis-à-vis des institutions, des parents, de cette passion même qu'on veut préserver en n'en faisant surtout pas un métier (Kafka) ?

Transmettre, raconter des histoires me paraissait « dans mes cordes ». L'envie de pouvoir subvenir à ma vie matérielle de façon indépendante a joué un rôle important. Enfin, l'idée, que je partage avec Kafka, que « l'écriture » ou « la littérature » échappe à tout cadre et donc à toute tentative d'en faire une profession.

L'enseignement m'a beaucoup apporté en échange. Il oblige, d'une autre manière que la lecture, à sortir de soi, à se confronter à l'autre, à ne jamais perdre de vue le « réel » et la responsabilité qui nous engage vis-à-vis de ceux qu'on a en face de soi.

La littérature au lycée ou en collège, par ailleurs, n'est pas une évidence : en montrer la justesse, la validité, son rapport étroit avec la vie, est un défi, quand on enseigne ou qu'on « s'efforce d'enseigner », comme je préfère le dire.

Un cours se construit en commun. Un cours réussi a quelque chose à voir avec un poème par sa gratuité, son caractère singulier et la responsabilité qui y est engagée.

Si vous aviez pu avoir un autre métier, lequel serait-ce ?

C'est peut-être un peu par défaut, et dans la suite logique d'études universitaires dirigées vers les concours d'enseignement, que je me suis retrouvé enseignant.

Je ne le regrette pas.

La part de liberté accordée, jusqu'à il y a peu, par les cours, le choix des œuvres étudiées et des façons de les aborder au sein même des contraintes a permis de « rester vivant » intellectuellement et de se frotter en permanence à la réalité rugueuse.

Avec le temps, je me dis que d'autres activités en lien avec la création ou la littérature auraient peut-être pu convenir, sans que je puisse préciser lesquelles.

Vous avez publié différents ouvrages de poésie, des essais, et des traductions. Serait-il possible pour vous de parler du processus d'écriture ?

Je dirais qu'il n'existe pas de « processus », en ce sens qu'il n'y a pas de recette et que tout dans l'écriture est toujours à contrarier, pour ne pas retomber dans ses propres sentiers battus. Tout y est toujours à réinventer.

L'écriture (et je ne suis même pas sûr que ce soit le bon terme) participe de la respiration générale d'une vie, du moins si on n'écrit pas que « pour écrire » mais bien plutôt dans l'espérance de s'affronter au réel, de partager éventuellement des expériences, comme une nécessité.

On peut écrire trop, Verlaine l'a prouvé, lui dont Corbière disait qu'à partir d'un certain moment « il écrivait sous lui » !

Non, écrire n'est pas un métier et ne peut ou (selon moi) ne doit pas l'être. C'est une activité instable mais essentielle, qu'il faut trimballer avec les autres parce qu'elle est nécessaire, vitale pour continuer à respirer. Elle témoigne, dans un monde qui n'en veut pas, de la gratuité, de la singularité et de la responsabilité déjà évoquées plus haut. Le texte littéraire s'adresse librement à un lecteur qu'il ne souhaite pas asservir, qu'il traite comme être singulier dont il se sent responsable.

Maintenant, si vous voulez parler du processus qui mène à l'achèvement d'un livre ou d'un poème, il est généralement lent, plein d'étapes. Parfois il peut aussi se produire d'un coup, et le texte débouler comme la foudre. Il dépend beaucoup d'une disponibilité intérieure, rendue possible ou empêchée par toutes sortes de facteurs qui ne dépendent pas de nous. Il nécessite donc de la patience et une extrême attention, quand on est disponible. Attention dirigée aussi bien vers ce qui survient que vers les mots qui vont tenter d'accompagner ou de recueillir cette survenue.

L'acte d'écrire peut se traduire par des notes prises fiévreusement, sur le terrain (les peintres disent « sur le motif »), dans un carnet, puis des reprises et reprises, des recopiations du texte, avec des essais de variantes et la recherche du mot juste, de l'expression juste, de l'emplacement juste des mots... tout un affinage qui cherche à restituer quelque chose de l'émotion initiale ou de ce qui nous a touchés à travers des mots. Et quand je dis « à travers », je veux dire que ce qui *pass*e ne se situe pas dans les mots mêmes mais les traverse vers *quelque chose* et surtout s'adresse à *quelqu'un*.

Pourriez-vous nous parler du processus d'édition avant qu'un ouvrage puisse être publié ?

Quelles sont les règles à prendre en compte ?

C'est une autre gymnastique, une fois qu'un texte, un cycle de textes ou un livre paraît achevé ou accompli, de le transmettre à des lecteurs. Pour Michaux, rapporte Georges Séféris, on n'est vraiment écrivain que quand on dépasse deux lecteurs !

Le paradoxe veut que l'écriture d'un texte, son aboutissement, ou l'accomplissement d'un poème, se suffise « en soi » et que pourtant il faille, pour détacher le texte et pouvoir en tenter d'autres, le publier, couper le cordon qui le relie à vous pour ne plus en être en charge. Seulement alors on peut en être délivré.

Le hasard joue un rôle très important. Tous mes livres ont toujours été publiés à la suite de rencontres personnelles et jamais d'envois en aveugle. C'est tout ce que je peux en dire, n'étant pas bon pour cette partie « négociation du travail accompli en vue de le partager avec des lecteurs ».

Le monde de l'édition est un monde quasi fermé, avec un fonctionnement opaque. Mais il y a des exceptions. Beaucoup d'écrivains ont commencé par être refusés à la publication, comme s'il fallait d'abord un mûrissement de l'époque pour les accepter (version optimiste) ou, réciproquement, comme s'il leur fallait ne pas s'ajuster trop tôt à « leur » temps ou à l'époque pour conserver leur élan (version « prudente »). C'est toute la question de la contemporanéité chez Mandelstam (être ou ne pas être de son temps / être ou ne pas être dans l'air du temps). Ce que Nichita Stănescu comprenait et traduisait ainsi : il s'agit d'« être au moins contemporain avec soi-même » – et qui signifie peut-être accompagner son propre mûrissement au rythme nécessaire pour que quelque chose s'accomplisse dans une direction singulière, « authentique », non troublée par des considérations ou des enjeux de pouvoir ou d'image, non immédiatement rabattue sur du conformisme, des modes ou des conventions.

Il n'est d'ailleurs pas certain qu'il soit bon d'être publié immédiatement. Il y a peut-être même danger à être exposé trop tôt au regard toujours normalisateur ou idéologique des critiques, des censeurs... et des encenseurs, éventuellement ! Il faut être devenu assez fort, s'être déjà éprouvé et avoir été mis à l'épreuve suffisamment, pour pouvoir résister à la pression extérieure (ou même la sienne propre, intérieure !) quand on débute. Penser par soi-même, s'orienter par soi-même, sans se laisser abuser par soi-même. Voyez comment se défend Michaux contre les intrusions du dehors et quel art martial il pratique pour éviter l'aliénation et la réduction.

Lors du processus de traduction, quel est l'un des points primordiaux auquel il faut faire attention ?

L'exercice de la traduction est le plus formateur pour qui souhaiterait écrire. Il oblige à une mobilisation de « tout soi », c'est-à-dire tout ce qu'on a lu, entendu, vécu, pour faire passer l'effet ressenti dans une langue à une autre langue (généralement la sienne, dans laquelle on se sent plus à l'aise et dans laquelle la palette offerte pour exprimer le sentiment ou l'idée est la plus ouverte). Il s'agit donc de tâtonner à travers le français pour restituer la part d'émotion ressentie en langue étrangère et pour la restituer *comme on l'a ressentie* en lisant le texte « étranger ». Il s'agit, d'une certaine façon, d'aimer suffisamment ce que le texte lu au départ nous a fait éprouver pour faire traverser à cela la frontière de la langue.

L'exercice de la traduction montre que le choix de chaque mot peut faire bifurquer le texte dans une autre direction, l'infléchir dans un autre sens. Exercice qui montre l'importance des choix qu'il faut ensuite assumer. Comment traduirai-je ceci ? Quels effets procure chacun des mots qui s'offriraient à moi ? Sur quoi mettrai-je l'accent ? C'est l'exercice d'une responsabilité immense (de fidélité « au plus important », « à l'essentiel » qu'on veut transmettre et que le texte recèle), au sein de sa propre liberté de choix, exactement comme quand on écrit un poème. Le « processus », comme vous dites, est alors le même. Il s'agit de se laisser guider par le texte, de se laisser attirer comme l'aiguille de la boussole vers le nord, ou la limaille de fer par l'aimant, dans la bonne direction. On s'oriente dans la multiplicité des possibles, on fait advenir le texte à lui-même (on l'accouche) à travers les choix qu'on opère pour cette traversée (une odyssée ?) dans la langue.

Quel est votre objectif lorsque vous écrivez ? Souhaitez-vous faire passer un message, toucher le lecteur, vous exprimer ?

Vous employez des mots que la poésie évite : « objectif », « message », et même « s'exprimer », tous marqués par une optique de communication directe, commerciale ou pas, qui attend quelque chose, un troc, un échange de l'ordre d'un échange d'objets, ou d'informations, ou d'opinions, ou encore une compensation d'ordre personnel. La poésie (celle que j'aime, celle que j'essaie de pratiquer ou de rejoindre) se soustrait à toutes les relations de pouvoir et elle n'a rien à vendre. Elle ne se calcule pas.

La poésie n'aurait pas d'autre objectif que de se laisser dépasser par ce qui, précisément, outrepasser ses intentions et les nôtres, ou ce que nous tiendrions pour des « objectifs ». La poésie épouserait ainsi la vie en ce qu'elle nous déborde, comme la vie.

D'où sa difficulté et sa simplicité en même temps ; elle s'offre à l'imprévisible et cela rejoint la notion, développée plus haut, de liberté.

La poésie répond à une écoute, pas à une intention. Elle ne vaut que comme expérience réverbérée d'une question à laquelle elle apparaît comme la seule à pouvoir répondre.

On n'écrit, en fait, que pour répondre à une assignation qui s'appelle la vie. On le fait avec des mots pour « donner sens » à l'expérience traversée selon notre position de témoin, le sens tenant peut-être à l'adresse, au fait d'adresser des mots au prochain ou à l'autre – au fait de partager. La poésie me semble une expérience ou une traversée en mots de la conscience. D'où la proximité de la poésie avec les questions soulevées par la philosophie.

Pour moi (mais il serait trop long de parler ici d'Ossip Mandelstam, de Max Jacob, d'Emily Dickinson, d'Antonio Machado, d'Henri Michaux et d'autres pour préciser ce qu'on pourrait dire de la poésie), je la définirais comme « parole cherchant un acte », cet acte tenant à l'offrande d'une prière ou d'un sourire au lecteur – ou d'une poignée de main, pour parler comme Paul Celan.

Et pour revenir au dernier mot de votre question : bizarrement, ce n'est pas « soi » qu'on « exprime » ou que le poème « exprime » – mais bien quelque chose qui nous a traversés.

Selon vous, quel est le rôle de la poésie ? Sur l'effet qu'elle peut avoir sur les Hommes ?

Posée ainsi, la question ne peut pas obtenir de réponse. Même la majuscule à « hommes » me paraît problématique.

Je crois avoir partiellement répondu plus haut. Je crois que la poésie ne peut répondre qu'en poème(s). D'où peut-être sa surdité aux questions qui ne sont pas posées en (langage de) poème ou sous forme de poème ou depuis le poème ? Un poème répond à la vie, à une assignation, à une question existentielle (pourquoi moi ? pourquoi ici ? et en charge de quoi ?), exactement comme nous avons à répondre de notre existence. Il est toujours de l'ordre de l'écho (mais un écho qui échapperait à Narcisse parce qu'attentif à ce qu'il permet d'entendre résonner). Ou encore, c'est un feu qui répond à un autre feu : poème répondant à la conscience. Il répond mieux qu'un discours parce que ce qui l'anime est précisément de répondre d'une autre façon que ne le ferait le discours, dont les mots sont toujours insuffisants pour capturer le réel. Le poème *se sait* insuffisant – à la différence du discours. Il est vrai que le discours aussi se sait insuffisant dans certains cas, si c'est un discours philosophique et non la communication d'un savoir ou un exercice analytique.

Il y a dans *En mode turbulent* plusieurs cycles de poèmes qui répondraient mieux que moi et « ailleurs », depuis le « lieu » de la poésie, depuis son utopie, à la question que vous posez ci-dessus. Dans mes cours du lycée Racine, lorsque vous y étiez élève, je parlais de la poésie comme Utopie. Je vous renverrais volontiers au cours sur Rabelais si vous l'avez encore !

Lors de vos cours au lycée Racine, vous avez pu permettre de nombreuses rencontres avec des auteurs, poètes. Quelle est votre motivation derrière cela ? Souhaitez-vous permettre à vos élèves de révéler leurs capacités d'écriture ? ou bien de réveiller leur esprit critique ?

Cela pourrait tenir à un mot de Michaux : « déconditionner ». Cela pourrait aussi se dire ainsi : pour permettre à des êtres singuliers (le monde nous a appris à nous méfier du mot *individu*) à se reconnaître comme devant répondre eux aussi de leur existence. Leur apporter des instruments ou des « armes » pour pouvoir affronter un peu mieux *la question*.

Leur rappeler que, comme telle boucle d'oreille égyptienne, ils sont irremplaçables, n'ont pas à s'en enorgueillir mais doivent, aussi difficile que cela puisse paraître, « devenir eux-mêmes » ou plutôt accomplir ce pour quoi ils pensent être là. La poésie offre l'un des chemins vers cette prise de conscience qu'on n'est pas le centre du monde mais que toute la valeur de la vie tient à la question qui nous est posée (adressée) et qu'il nous faudra résoudre ou tout au moins assumer en nom propre et je dirais *en situation*, à partir du lieu où nous nous tenons et du moment dont nous

participons. L'écriture est un chemin vers la sortie de soi et l'exposition à ce que Celan appelle « ce qui vaut ».

La poésie « s'occupe de cela » et même « ne s'occupe que de cela », dans l'urgence.

Inviter des poètes essentiellement, c'est vouloir poser cette question dans ce sens-là.

Je me souviens avoir pu participer à l'un de vos concours d'écriture. Avez-vous toujours un lien avec la revue *Sarrazine* ? Organisez-vous toujours des concours ? Si cela n'est pas le cas, essayez-vous toujours de motiver vos élèves à écrire ?

C'est difficile, de plus en plus (manque de temps, programmes qui plombent la progression et limitent les libertés, possibilité de continuer à publier des « dossiers Racine » dans *Sarrazine*), mais nécessaire.

Certes, la revue ne peut pas accueillir indéfiniment chaque année des élèves de Racine « parce qu'ils sont à Racine ». D'un autre côté, permettre à des émotions de sortir, au lieu de fermenter – de se manifester, de se mettre à distance, me paraît de plus en plus indispensable dans une structure (l'éducation nationale) et un monde où les interlocuteurs que l'on a en cours « vont mal » et sont niés la plupart du temps comme « ce qu'ils sont ».

Le dossier de cette année destiné à *Sarrazine*, plus petit, s'annonce comme « le dernier » mais il est vital de continuer à faire écrire, même sans débouché assuré et sans publication en revue. Lire et écrire se tiennent. J'aurais voulu abandonner cette collecte annuelle de textes pour abandonner cette charge de travail mais je sens bien qu'il ne le faut pas. La lecture anonyme des textes réalisés en classe fait comprendre aux auteurs et auditeurs qu'eux aussi peuvent dire et transmettre. La motivation à faire aboutir un texte rend attentifs des « élèves » au fait qu'on n'arrive pas d'un seul coup à un résultat, que l'écoute du texte en dehors de soi, fait entendre ce qu'il a de bon et de moins bon, qu'il permet de réagir, qu'il fait entendre ce qu'on a d'autre en soi... L'écho qui parvient ainsi à celui qui a écrit l'arrache à son statut possible de Narcisse.

Une fois au moins, on aura donné l'occasion, dans un cadre normatif mais en opposition à lui, d'écouter des voix (de prendre en compte leurs inflexions singulières). Ces textes créent d'ailleurs une confiance qui déborde la relation traditionnelle enseignant-élève : « l'élève » y devient un interlocuteur qui apporte l'inattendu, « l'imprévisible » de sa singularité et de son altérité, et qui l'offre. Un bon enseignement devrait intégrer obligatoirement cet aspect de la possibilité de donner voix à la singularité de chacun. Et la lecture des textes offre chaque année des expériences bouleversantes.

Lors des rencontres entre auteurs et élèves, que souhaitez-vous voir se créer sur le long terme ?

On estimera que j'ai répondu plus haut, si vous le voulez bien. Toutes ces questions sont des questions « lourdes » (de vraies questions), qui nécessiteraient des pages de réponses si on voulait nuancer et ne pas botter en touche.

Auriez-vous des conseils à apporter aux étudiants intéressés par les métiers du livre tels que ceux de l'édition, de la traduction ou bien de l'écriture ?

Cette fois, je vous renvoie à mon dernier message : il y a des filières spécialisées dans plusieurs universités.

J'ai invité l'an passé quatre traducteurs qui, quoique tous professionnels et particulièrement aguerris, conseillaient aux traducteurs, de poésie tout au moins, de ne jamais tenir pour acquise l'expérience de la traduction : toute traduction doit tout réinventer depuis le début pour rester vivante. Comme un poème ! Elle demande au traducteur de puiser dans toutes ses ressources, si du moins son ambition est de traduire un poème en un autre poème.

Mais il est vrai que la traduction de poésie ne rapporte rien et ceux qui la pratiquent ont choisi une forme de gratuité ou d'ascétisme qui les autorise à mettre la même exigence dans l'écriture d'un poème et dans sa traduction !

L'aventure de l'édition est encore plus périlleuse lorsqu'il s'agit de ceux qu'on appelle » les petits éditeurs indépendants ».

Pour les personnes souhaitant rencontrer, ou discuter, avec des auteurs ou personnes travaillant dans les métiers du livre, que conseilleriez-vous de faire ? Connaissez-vous des lieux ou de telles rencontres seraient possibles ?

C'est très facile : une multitude de librairies organise des lectures et des rencontres, notamment sur Paris. La Maison de la Poésie de Paris, et les autres « Maisons de la poésie » (Nantes, Marseille, Rennes...), également.

Je suppose que le Centre National du Livre (CNL) doit aussi fournir des informations.

Beaucoup de mes invités ont été rencontrés dans des lectures, ou encore au Marché de la Poésie et sur les stands du Salon de la Revue.

Vous êtes privilégiée d'habiter Paris. Je vous encourage à guetter ce qui se fait et à multiplier les expériences pour pouvoir vous forger votre propre sens critique dans ce domaine.

Paris, 8 mars 2024

Pierre Drogi

Antoine Bertot, « Écrire et photographe » [Carte blanche]

Antoine Bertot réfléchit ici à sa double pratique de poète et de photographe et à leurs liens ou conflits potentiels.

De l'écriture à la photographie...

L'écriture de poèmes et la prise de vue photographique partagent pour moi un territoire commun : les pentes du Haut-Jura, plus précisément la forêt du Creux de l'Envers. C'est, souvent, en y marchant que l'amorce d'un texte peut me venir et la marche elle-même est rythmée par les arrêts successifs qu'un désir de photographie impose. Ce peut être un même arbre, un même pré, une même lisière, une même flaque qui se trouvent à l'origine d'un texte ou d'une image.

Et pourtant, longtemps (lors de mes premières années argentiques et durant mes années numériques), si j'écrivais, je ne photographiais quasiment pas. L'inverse était juste, aussi. Si je photographiais, l'écriture disparaissait. Je ne l'explique pas. Je le constate. Forcer les choses, se balader avec le calepin et l'appareil tout à la fois, n'y changeait rien. Les yeux – car je crois que, pour la poésie comme pour la photographie, il va de soi, l'affaire est celle de la lumière, donc du regard – voyaient, semble-t-il, différemment. C'était comme si l'élan de l'écriture coupait celui de la prise de vue. Combien de fois, d'ailleurs, de manière définitive et donc grotesque, je me suis exclamé que jamais plus je n'écrirais car la photographie, je le savais, était la seule pratique qui m'intéressait. Et puis, quelques semaines plus tard, l'appareil finissait par dormir tranquillement sur l'étagère, une pellicule en cours ou une carte mémoire pleine dans le ventre. Les pages se tournaient à nouveau. La main droite, celle du déclenchement, laissait la place à la main gauche, celle de l'écriture. Rien, dans la photographie, ne me manquait alors.

J'aurais du mal cependant à parler de véritable conflit. Ce n'était même pas une simple mésentente entre deux camarades un peu forcés à coexister. Poésie et photographie regardaient bien dans la même direction. Je ne cherchais rien d'autre qu'un reflet, qu'une texture, qu'une lumière, qu'un contraste qui viennent provoquer le déclenchement, les premiers mots. C'est ce qui rend cette affaire un peu compliquée.

Le plus simple est sans doute de dire qu'une pratique s'épuisait, et ce d'autant plus qu'un seul et même terrain en était, en est encore véritablement la source. Après tout, on peut douter que chaque jour apporte son lot de singularités capables de nous murmurer quelques mots qu'on ressassera, qu'on ordonnera de telle manière qu'un poème advienne. On peut douter tout autant que la lumière de la veille soit si différente de celle du jour et qu'arpenter sans fin les mêmes sentiers soit suffisant pour nous distraire de l'impression de voir, dans le viseur, toujours la même chose.

Mais cela ne tient pas tout à fait. Ce n'est pas à l'échelle de quelques jours qu'il faut réfléchir. La pratique ne s'épuisait pas à cause de la monotonie, qui n'est qu'apparente, mais sans doute plus parce que, sur le temps relativement long de quelques mois (et donc sans que je ne m'en rende compte), quelque chose avait fini par se dire. Un coup d'œil, après coup, à l'ensemble qui s'était constitué (et dont je n'avais qu'une trop vague idée, la tête occupée aux vers du jour, aux photographies du jour) pouvait permettre de voir que j'étais arrivé, sans le savoir, à la fin d'un travail (qui correspond d'ailleurs régulièrement à la fin d'une saison). Je voyais l'arrêt brutal et sans

raison plus que la construction, saisi de dégoût pour telle pratique et d'aveuglement pour ce qui avait été accompli. La construction n'était visible qu'en prenant le temps d'un recul, d'une pause dans l'écriture, dans la prise de vue. Horreur du vide, je commençais autrement, l'appareil à l'épaule ou le carnet à la poche, c'est selon, jusqu'à ce que...

Ces fins successives n'étaient donc, après tout, pas un problème. La seconde pratique permettait une nouvelle respiration, un temps bienvenu de repos durant lequel le regard retrouvait sa fraîcheur. Elle en prenait le relai plus qu'elle ne s'opposait à elle. Il y avait finalement quelque chose de réconfortant, quasiment de rassurant dans le fait de ne pas se retrouver démuni lorsque le mutisme arrivait.

Deux regards

Au-delà de cet épuisement, y aurait-il deux regards ? Deux manières de regarder, l'une favorable à la poésie, l'autre à la photographie ? Car, si l'on part des sensations, le rapport entre le travail poétique et le travail photographique n'est pas évident à cerner. Il y a bien comme deux corps, bien que je parcoure les mêmes chemins lorsque je réfléchis à écrire ou à photographier et qu'en apparence, les choses se ressemblent.

Il est plus aisé de décrire d'abord la prise de vue et l'instant où l'on voit (qui est peut-être, plus que l'instant du déclenchement, l'instant décisif).

On voit. Mais que voit-on ?

Une lumière, une courbe, la densité de l'ombre, la blancheur de l'eau qui file et les rives sombres, le renflement d'une veine sur une main... Ou bien on ne sait pas exactement mais une étrangeté du visible retient. Il faut tout arrêter car il y a un effet grossissant du désir photographique. On ne voit plus que cela. Les conversations peuvent continuer, l'amie poursuivre la marche ; nous sommes un peu ailleurs, quelques pas en retard. Pleinement, plutôt, dans ce recoin des choses qui obsède, subitement. Cela dépasse l'ordre du langage puisque dire « blancheur de l'eau », « veine », « lignes des feuilles », « courbe d'une branche », c'est ne pas dire grand-chose. Ces mots ne désignent pas assez ou trop sur le moment. Ce qui compte d'ailleurs est moins de dire ce que c'est, de nommer, que de faire pleine place à la sensation exclamative qui saisit alors. C'est à ce sursaut de l'attention que vient répondre le déclenchement. Il n'y a plus que cela ; il y a tout cela. L'appareil est porté au niveau de l'œil : cadrer, faire la mise au point, la lumière. Dans le viseur, on redispose un peu la vue car le viseur fait voir autrement. Car le viseur concentre. Quelques pas doivent être faits, en avant, à gauche... La respiration est retenue pour éviter tout flou de bougé lorsque, pour une fraction de seconde, les rideaux s'écarteront pour laisser passer la lumière.

Le monde réapparaît. La tension s'atténue. Il faut réarmer pour la prochaine prise de vue, si tant est que l'on travaille à l'argentique. La marche reprend. On peut, paradoxalement, oublier en partie ce que l'on vient de voir, passer à autre chose, maintenant que la lumière s'est inscrite sur un support ou a été codée dans les circuits d'une carte mémoire.

Détailler les gestes et sensations de la prise de vue permet d'entrevoir des différences avec les instants où l'amorce d'un poème se dégage du flux de pensée. Mais il y a d'abord la même attente. Une attente vague, qui est une forme d'attention. On laisse venir on ne sait trop quoi qui nous

saisira, nous provoquera. C'est une bonne part du travail de poète, comme de photographe, que d'être disponible à ce que le visible fasse soudainement écart, écho en soi. Je ne suis pas sûr qu'il y ait grande différence à propos de cette disposition d'esprit, pour moi du moins.

Bref, une phrase commence à se formuler, prenant appui sur un effet de lumière parmi les branches, sur la peau, ou bien sur une simple remarque météorologique concernant la couleur du ciel, d'un nuage... Mais s'il peut y avoir poème, ce ne sera pas par la même fixation que le regard photographique opère. Ce sera même à l'inverse, parce qu'on continuera de voir, de se nourrir de tout ce qu'il y a autour, de l'atmosphère. Je ne dis pas que la photographie est étrangère à cela : on déclenche parfois parce que les oiseaux chantent ou que la rivière souffle fort même si, dans le cadre, rien de cela n'est présent. Sans doute. Mais le développement du poème ne nécessite pas l'arrêt, la coupe. Au contraire, il prend vie grâce aux pas d'avant, certes, et surtout aux impressions du pas d'après. Grâce au déplacement, au heurt, à la rupture, ou à la réponse que ce pas d'après apporte aux premiers mots esquissés. La photographie a tout dans son cadre (même si, bien sûr, ce dernier peut laisser deviner le hors-champ spatial et temporel et peut, de cela, susciter l'émotion). Il n'y a bien, dès la prise de vue et à la fin, que ce que l'on voit. Le poème a besoin d'abord, lui, de s'étendre. De s'ouvrir. De résonner. De se souvenir. De relier ce qui est là et à ce qui est absent, à venir, simplement pressenti. Car, écrivant, on cherche le mot, l'idée, la manière d'aborder la sensation. Et la suite viendra autant de la rumination de ce qui sera arrivé que de son développement par ce qui arrive encore à nos yeux. Ainsi, de nombreux poèmes que j'ai écrits raccordent plusieurs séquences entre elles. Ce ne sont pas des fragments de temps ; c'est un entrelacs.

Je crois qu'il faut pointer explicitement le rôle du corps dans ce que je viens de dire. A l'image fixe, la marche interrompue. Au poème, le pas ininterrompu. Deux regards, donc : celui qui accorde dans l'espace du viseur, celui qui raccorde les vues dans l'espace de la page. Notons d'ailleurs que ce que le poème fait, bien qu'atténuant souvent les traces de raccords, la photographie le retrouve à une autre échelle. Celle de la série qui, d'image en image, doit mener, progressivement, vers une unité de sens (qui n'empêche aucunement nuances, ruptures, contradictions), ainsi qu'une phrase.

Recommencements de l'argentique

Mais photographie et poésie se retrouvent. Cet équilibre, pour moi, coïncide avec un retour à la pratique argentique, après une dizaine d'années uniquement numériques (pour des raisons de coût, avant tout). La technique contraint, influence. Cette fois, je ne me contente plus de photographier sur pellicule, mais je développe et tire, ce qui n'est pas sans incidence. Je photographie autant avec des pellicules 135 que 120, c'est-à-dire, respectivement avec 36 et 10 à 12 vues par pellicule, le négatif passant alors de 24x36 mm à 56x56 ou 69,5 mm.

On pourrait expliquer comment le rythme change entre l'appareil télémétrique petit format, le reflex, l'appareil, télémétrique aussi, moyen format ou l'appareil à viseur poitrine ; comment je déclenche, avec les premiers, beaucoup et, avec les seconds, assez peu. On pourrait supposer que le poids de l'appareil joue un rôle non-négligeable, comme la taille du viseur, de l'objectif. Les gestes sont plus lents, le regard est plus lent. Sans doute. Mais, avec les deux formats de pellicules, un fait s'impose. La photographie, avec ce retour à l'argentique, n'a pas véritablement de période d'arrêt, depuis maintenant deux ans.

A quoi cela tient-il ? Je me demande si cela ne relève pas d'une contrainte technique d'abord. Le nombre de prises de vue limité par pellicule engendre un changement régulier de pellicule. Chacune, dans mon esprit, devient un ensemble. Cela ne signifie pas que je conserverai toutes les images de la bobine, qu'elles se valent toutes. Mais chaque image se construit bien en rapport avec les précédentes, ou plutôt en rapport avec ce que j'imagine qu'elles sont. D'une marche à l'autre, si la pellicule n'a pas été terminée, je garde au moins vaguement en mémoire ce qu'elle contient, pour la poursuivre. C'est un chemin de vue éphémère. Je peux d'ailleurs changer d'appareil d'une marche sur l'autre mais je reprends, pour chaque pellicule, le chemin singulier qu'elle trace. La mémoire n'est pas exacte, mais je sais quelles impressions telle pellicule en cours est en train de travailler (et ce d'autant plus que je consacre tel appareil à une sensibilité de 400 iso, tel autre pour 800, tel autre pour 1600...). Je déclenche dans ce vague souvenir. Parfois, même, je ne déclenche pas alors que quelque chose m'arrête car cela ne fait pas lien avec les images précédentes (peut-être d'ailleurs que cette image aurait pu être faite avec un autre appareil). Je n'en vois pas le sens, même si, semble-t-il, il se trouve sous mes yeux comme une image.

Ainsi, une continuité se fait, continuité autant sur le support que dans l'esprit. Il n'est pas rare, en fin de compte, que je garde trois-quatre photos qui, sur la pellicule, se suivent car elles dialoguent. Et que parfois, aussi, ces liens que je voyais n'existent pas vraiment. En somme, finir une pellicule veut dire aussi finir cette narration visuelle intime faite de reprises de motifs, d'échos d'ombres et de lumières. La nouvelle pellicule n'est pas un support véritablement vierge non plus, mais elle entame tout de même une nouvelle séquence, elle relance le regard.

A l'inverse, la carte mémoire de l'appareil numérique n'impose pas ces coupures. On peut atteindre des centaines d'images sans sortir la carte et faire défiler ces centaines d'images sous nos yeux sans interruption. Le compteur ne revient pas à zéro ; aucun geste ne permet d'avoir cette impression de recommencer : rembobiner et sentir le décrochement du support des engrenages, ouvrir le dos de l'appareil, sortir la bobine, et, pour le moyen format, lécher la languette afin de la coller contre le papier noir, pour éviter toute fuite de lumière, sortir la nouvelle boîte en carton, l'ouvrir, récupérer la bobine, ranger la précédente dans cette même nouvelle boîte, tirer le papier protecteur, le placer dans l'engrenage préalablement redressé, armer pour arriver au chiffre 1... Le bonheur des fins, des commencements. L'importance des gestes et du rituel.

Le poème, du fait de cette contrainte argentique, a pu trouver à se loger dans cet imaginaire de la bobine. Parce qu'il n'y a d'abord qu'une image latente, une autre, à partir d'elle, peut se tracer en quelques mots. Le regard photographique enclenche le regard poétique, parfois par simple formulation de ce qui a été vu, parfois par formulation de ce qui réapparaît lorsque que je replace l'appareil à l'épaule. Les poèmes écrits dernièrement sont des esquisses de la future image qui, une fois développée et tirée, n'aura finalement que peu de choses en commun avec les mots. Ou bien le poème ajoute, ouvre le cadre, continuant sur l'erre du déclenchement. Le point de départ est commun. Le poème ouvre une bifurcation. Je pense d'ailleurs que, si cela peut avoir lieu de manière consciente (je formule à partir de ce que je viens de photographier), cela se fait aussi de manière inconsciente, sans décision de ma part, bien après coup. Je peux savoir quel poème est tiré directement d'une prise de vue, je ne peux savoir quels poèmes sont tirés d'une prise de vue oubliée (et même d'une prise de vue que, finalement, je n'ai pas faite), lointaine que la mémoire, à l'instant des mots, ne me rappelle pas. Le numérique bloquait cela puisque l'image s'affichait sans délai à l'écran. Je n'en pensais plus rien.

Il y a donc, grâce à l'argentique, à la fois complicité (les mots viennent de l'image à venir) et distance (les mots partent de l'image, s'en écartent peu à peu car le temps entre le déclenchement et le développement, le temps où l'image reste latente, au frais, dans la porte du frigo, permet de laisser travailler le texte). Le poème n'est pas la description ni la transcription de l'image (comme un simple passage du négatif au positif), mais plus un écho, d'abord. Il en est la suite. Et, de l'interstice entre l'imaginaire et l'image, il finit par exister pour lui-même. Disons donc que la prise de vue ne dépose pas de la lumière uniquement sur la pellicule, qu'elle se dépose ailleurs, différemment.

La chambre

Il reste à aborder ce que la chambre noire apporte à l'écriture de la poésie. Il faut avant tout se débarrasser de tout le vocabulaire de la photographie argentique trop facilement applicable à la poésie. Laissons à la photographie ce qui est à la photographie. Et à la poésie... Il serait tentant de voir un phénomène de « révélation » progressive du poème au fur et à mesure que les lettres sont tracées, le sens venant peu à peu se faire jour, le réel se refigurer sur la page, comme à l'instant du premier bain, dans le révélateur, pour le papier photographique. Mais on ne révèle, chimiquement et mathématiquement, en photographie, qu'une image latente, qu'elle soit sur une pellicule ou sur le papier après le passage sous l'agrandisseur. Il me semble, au contraire, que le poème ne préexiste pas à lui-même sous la forme d'un presque-poème et qu'il n'y aurait qu'à le laisser venir grâce à je ne sais quel bain psychique et lyrique. Il y a, dans le travail de l'image argentique, des procédés, des passages obligés de bain en bain (toujours les mêmes) dont je ne vois pas d'équivalents dans l'écriture.

Cela dit, je reviens à ce trajet de l'image latente au poème car ce trajet se retrouve dans les différentes étapes du processus argentique. Précisons d'abord que, lorsque je déclenche, j'ai tendance à imaginer moins l'image future que le négatif. Le paysage sous mes yeux se transpose : les prairies claires ou enneigées deviennent noires, les ombres des arbres se tracent légèrement, translucides. Je suppose que cela vient du fait que c'est bien là la première ébauche de cette image que je verrai, lorsque la pellicule pendra pour sécher, après développement, au-dessus de la baignoire. Puis, du négatif, j' imagine un tirage possible, en fonction de la densité et de la transparence. Enfin, des premières bandes-tests et aperçus du tirage sous l'agrandisseur, la vision du tirage définitif change légèrement encore. De manière récurrente aussi, une fois le tirage effectué, collé par l'humidité au carrelage de la chambre noire, je me rends compte que l'équilibre des gris n'est pas idéal. Qu'il faut repartir dans les essais... Ce que je dis en détaillant ainsi se résume par le fait que l'image argentique, avant d'être sur papier, passe par différents supports certes, mais aussi par différentes projections. Elle existe dans ce mouvement, par ces passages.

Si j'écris à nouveau de la poésie depuis le retour à l'argentique, c'est que le travail de laboratoire ouvre la porte à cette transition de l'image vers une autre qu'elle-même, matériellement et dans la tête, ce que ne permet le numérique où l'image, tout juste codée, existe dès le déclenchement – je veux dire est visible sans délai. La photographie argentique commence à exister avant les bains, sans être visible. Et, à l'autre bout de la chaîne d'apparition, elle continuera à bouger légèrement, une fois tirée pourtant, puisqu'elle s'assombrit jusqu'à être sèche. Elle ne cesse de migrer. De passer de possible en possible. Il n'y a pas, contrairement au numérique, d'image première, brute, et après

tout suffisante. L'image argentique demande toujours d'abord à être interprétée pour exister, à être projetée. Les mots s'y retrouvent. C'est cela, je pense, qui ouvre à la poésie.

Ainsi, dernièrement, de quelques essais de poèmes de chambre, écrits en tirant, sous la lumière rouge, les mains sur l'image du plateau, pourtant sans matière, à bloquer la lumière, à masquer un visage, une feuille pour qu'ils ne ternissent pas trop. Ainsi, aussi, l'écriture à même les marges, à même le tirage. Lors d'une relecture du carnet, des vers, écrits sans rapport direct avec une photographie, se relie à elle comme s'ils l'avaient préparée (si, chronologiquement, ils la précédent) ou qu'ils lui répondaient (s'ils sont écrits après). Ce qui ne fut pas pensé ensemble finit par se réfléchir.

Antoine Bertot

On peut voir des photos d'Antoine Bertot, ainsi que des poèmes, [sur son site](#).

Numéro préparé et réalisé par Isabelle Baladine Howald, Anne Malaprade et Florence Trocmé.

Tous textes en droits réservés.

Le prochain numéro paraîtra début juin.