

MICHAEL BISHOP

**LA GRANDE
ARBORESCENCE**

17 essais
sur la poésie féminine contemporaine

**REVUE NU(E) 81
NUMÉRO SPÉCIAL**

2023

TABLE DES MATIÈRES

- * *Quelques remarques préliminaires*
- * *Vénus Khoury-Ghata : applaudissant les herbes surgissant du goudron*
- * *Fabienne Courtade : risques, restes, rébus*
- * *Esther Tellermand : l'écume de l'envol et de l'enfoui suivi de Reflets : Quelques notes sur Nos racines se ressemblent*
- * *Claude Ber : rythmant interpertinence, radotage, rhizomaticité*
- * *Béatrice Bonhomme : l'énorme grâce du peu suivi de Palimpseste pour accompagner Deux paysages pour, entre les deux, dormir*
- * *Denise Le Dantec : le ton, le chant et la vision*
- * *Michèle Finck : compassion et mémoire, musique et beauté*
- * *Ariane Dreyfus : turbulence et traversée de la vastitude d'un oui*
- * *Fabienne Raphoz : émerveillement, célébration, baptême*
- * *Sylvie Fabre G. : sentir l'intouché, dire l'intouchable*
- * *Angèle Paoli : variations et bontés de l'immense*
- * *Claire Cuenot : corps et âme, innommable et miséricorde*
- * *Aurélié Foglia : peindre, peiner, poursuivre*
- * *Valérie Rouzeau : vérité, vrouzance, averse*
- * *Nohad Salameh : veillée, réveil, reconnaissance*
- * *Hélène Dorion : étrangeté et risque, choix et forêt de sens*
- * *Heather Dohollau : écrire le sublime*
- * *En guise de conclusion*
- * *Bibliographie choisie*

Note de l'éditrice

Le numéro 81 de la revue *NU(e)* est un numéro spécial. C'est un essai panoramique intitulé *La grande arborescence*, qui comporte un ensemble d'études de Michael Bishop sur 17 poètes contemporaines, dont plusieurs ont été publiées dans la revue *NU(e)* en particulier dans le cadre du projet *POET(e)S* porté par 5 universités.

Béatrice Bonhomme



L'auteur

Michael Bishop est né le 19 avril 1938 à Londres, il passe son enfance à Manchester où il prépare une licence d'honneur à l'Université de Manchester avec un séjour à l'Université de Montpellier. Randonnées dans les Pennines et le Lake District. Séjours dans le Sussex et le Shropshire. Joue au soccer, au cricket, au squash. Il épouse la brillante pharmacienne Anne Franklin en 1962, déménage au Canada après avoir enseigné à King's School, Macclesfield pendant trois ans. Naissance à Winnipeg de ses deux filles, Nadine et Katherine. Joue au rugby. Commence à écrire essais et poèmes. Revient en Angleterre après avoir fait une Maîtrise à l'université du Manitoba avec une thèse sur la psychologie du comique chez Stendal. Après une année passée à Newcastle-on-Tyne, revient au Canada où il accepte un poste de *lecturer* en littérature moderne et contemporaine à Dalhousie University tout en préparant une thèse de doctorat ('L'univers imaginaire de Pierre Reverdy', dir. Roger Cardinal, lect. ext. Malcolm Bowie) de l'Université du Kent à Cantorbéry où il passe six mois avant de reprendre son enseignement à Halifax, Nova Scotia. Correspondance et rencontres avec de nombreux poètes et artistes en France. Se remarie en 1982 avec la brillante *woman for all seasons* Colette Rose qui a deux filles, Danai et Sophia. De longs séjours en France et en Angleterre.

Nommé McCulloch Professor of French and Contemporary Studies. De nombreux livres sur Deguy, Char, Prévert, Titus-Carmel, Du Bouchet, la poésie contemporaine et celle du 19^e siècle, l'art français contemporain, la poésie féminine contemporaine; et des traductions de nombreux inédits de poètes contemporain.e.s; des recueils de poésie en anglais et en français.

Voir la *Bibliographie choisie*, en fin de volume, pour les détails de quelques-uns des livres publiés.

Quelques remarques préliminaires

Un rêve, aussi petit soit-il, aussi sauvage

Charlotte Mew

Un ouvrage critique composé de dix-sept études consacrées exclusivement à la poésie féminine contemporaine, d'où vient la motivation, la justification même, d'un tel geste, me demandent parfois collègues et ami.e.s. Je réponds d'habitude vite et avec concision. L'œuvre écrite de ces poètes me parle. Elle est riche, très diversifiée dans ses modes et ses insistances, ses beautés ; elle est autre, comme l'œuvre de Guillevic l'est face à celle de Frénaud, fondant c'est-à-dire, presque fatalement, instinctuellement et de façon subtile et importante, l'espace de ses nombreuses spécificités liées à des vécus, des perspectives et valeurs librement explorés, articulés. J'ajoute, dans ma brève réponse, que les deux tiers de nos étudiants sont des jeunes femmes ; que j'avais, me remariant, fini par être père ou beau-père de quatre jeunes filles ; et qu'après avoir écrit mon premier livre consacré à huit grandes voix masculines du vingtième siècle et ensuite des monographies sur Deguy, Char, Du Bouchet, Prévert, Titus-Carmel et Jaccottet, je m'étais dit qu'il me fallait faire un effort – que mes collègues n'avaient pas encore fait – pour découvrir la poésie contemporaine des femmes de nos jours au-delà de celle d'Andrée Chedid, ce qui m'a poussé à contacter vers 1990 tous les poètes que je connaissais pour leur demander des noms ou des titres. L'aide ici d'Anne Teyssiéras m'a été d'une immense valeur. Et cela m'a permis d'écrire trois livres dans les quatre années qui ont suivi mes découvertes – des découvertes qu'occultait souvent depuis longtemps la rareté relative des commentaires et recensions dans les revues, les anthologies, les ouvrages collectifs. Je conclus en disant à ceux-elles qui me poussent toujours à expliquer ma motivation, que, malgré quelques grands efforts relativement récents – les beaux entretiens orchestrés par John Stout, le livre rédigé par Liliane Giraudon et Henri Deluy, *29 femmes*, les derniers numéros de la revue *Nu(e)*, ceux de la revue *Terre des Femmes*, les petites notes critiques de *Poezibao*, un rare colloque en partie centré sur ce qui nous concerne ici –, persiste, royale et étonnante, l'absence totale

d'ouvrages critiques consacrés à la poésie contemporaine des femmes françaises. Si le canon poétique français s'est effectivement et radicalement transformé ces trente dernières années, cette transformation n'a pas été visiblement confirmée dans son riche et significatif devenir pour un public plus large. Le présent livre, donc, ose s'offrir comme une solide et manifeste preuve des beautés et des valeurs de certaines des nombreuses voix poétiques féminines de la France contemporaine que, souvent, seuls les lectrices et lecteurs assidus des revues susmentionnées et quelques autres risquent de connaître déjà. Il s'agit ainsi d'un livre espérant rééquilibrer notre conception de ce qui se passe aujourd'hui en France dans le monde poétique, montrer dans un bouquet d'essais indépendamment conçus et pensés la multiplication des voies féminines de cette grande arborescence poétique, en révéler les ambitions et les doutes, les joies et les tensions, ce que Céline Zins a appelé la *clairevoyance* et la *sombrevoyance*. Je souligne aussi, pour que tout soit clair, que je n'éprouve aucun désir radical, idéologisé de compartimenter, cloisonner, la voix de la femme, mon seul but, en rassemblant et présentant ensemble ces essais, consiste à permettre aux lecteurs et lectrices de voir l'immense diversité de la poésie féminine des dernières années et souvent des deux ou trois dernières années, diversité et production très souvent sous-estimées, négligées peut-être par ce que Gayatri Spivak nomme une 'ignorance sanctionnée', et certes peu commentées dans les quand même assez nombreux ouvrages consacrés chaque année à la poésie de nos jours.

Ces essais sont relativement brefs ; parfois denses, ils visent à dire beaucoup en peu de mots. Il y a des voix qui manquent faute d'espace et que j'aurais beaucoup aimé explorer ici, mais dont j'ai d'habitude parlé ailleurs. Rares aussi sont les voix que j'ai évoquées avec tant de plaisir dans les deux volumes publiés il y a plus de vingt-cinq ans, *Contemporary French Women Poets, I et II*. Trois essais de ce nouveau livre ont déjà paru ailleurs, mais ont été retouchés ; tous les autres sont inédits. Je ne cherche nullement ni à établir une poétique centralisante qui gouvernerait la génération et les différentes manières des œuvres examinées, ni à les classer les unes par rapport aux autres. Chacune est reine de son propre royaume. Comme écrit Nina Baym, la 'différence entre femme et femme' est ce qui prime. Et en effet c'est cette différence-là qui fascine et enrichit. Ce que Hannah Arendt a appelé 'la liberté d'être libre' suffit largement pour marquer définitivement une individuation qui ne nie nullement ni sororité ni fraternité. Le geste qui inscrit la voix du différent, de l'individu s'avère moins révolutionnaire que simplement voué à vivre cette réappropriation de tout ce qui appartient à une voix naturelle, donnée, irrépétable, ce 'seul bien radical', prétend Arendt. Simone Weil le considère, ce geste, comme celui d'une 'attention [qui], à son plus haut

degré, est la même chose que la prière [et] suppose la foi et l'amour'. Si les grandes réclamations, celles d'Annie Leclerc ou de Gisèle Halimi, par exemple, contre un phallogocentrisme dévalorisant le travail de la mère et la sensibilité qui peut la motiver dans les tâches qu'elle assume, ou pire, menant à des violences sexuelles ou autres insuffisamment criminalisées contre la femme – si de telles questions concernent nécessairement dans leur vie personnelle toutes les poètes dont je parle, tout comme chaque homme digne de son humanité, le poème est rarement conçu comme le site d'une protestation ou attaque frontale, ses ambitions se révélant presque toujours d'une grande et subtile complexité éthique et spirituelle, fuyant la flagrance de l'intention et de l'argument. L'acte de présence, de prise de possession de sa propre présence au monde que représente l'écriture aux yeux d'Hélène Cixous, intimement liée à ce que Bérénice Levet nomme 'l'enveloppe charnelle', voici plutôt la perspective selon laquelle ces grandes urgences socio-politiques sont digérées dans un geste d'attention à la fois plus vaste et intimement surgissant dans son inimitable particularité quoique frôlant ce têtard indicible au sein du dire. Geste d'attention qui sait embrasser les incessantes et mouvantes intrications de l'esprit capable de vivre, sentir, inscrire simultanément la beauté d'une aile d'abeille, le choc d'un corps saignant, la caresse mentale ou sensuelle des lèvres aimées ou désirées, un sentiment d'impuissance ou de futilité, le bruit du vent dans les hauts fûts, la générosité d'un inconnu, le besoin de rire ou pleurer où rien ne semble le justifier, toute la gamme du quotidien imbriqué inséparablement dans l'onirique, l'imaginaire, le phantasmatique.

Si, d'ailleurs, le rêve d'un modèle de poétique féminine englobante, harmonisée, que caressent certaines critiques féministes comme Joséphine Donovan, semblerait ainsi difficile à concrétiser dans une lecture théorisante de l'ensemble des œuvres analysées ici – j'y reviendrai dans ma conclusion – c'est non seulement à cause des particularités de ce geste d'attention braqué par chaque voix de femme sur son vécu, c'est aussi parce que chaque voix n'est jamais fixe, stable, étant intrinsèquement mouvance, devenir, vaste et inlassable continuité de ce que Derrida appelle les à jamais jaillissants 'restes' de ce qui est pensé, senti, articulé. Chaque voix, certes, une *theoria*, une incessante procession, un 'aller qui me suffit', comme disait René Char, mais un faire jamais achevé, dont on ne saurait jamais prononcer la fin toujours abrupte, ni la somme de ce qui a été articulé, ni le soi-disant centre de sa soi-disant logique. En plus, deux remarques qui compliquent la question : Bakhtine, qui déjà accentuait la dimension polyphonique et essentiellement insaisissable de toute œuvre, souligne également à quel point toute discussion ou analyse critique n'est jamais neutre, provenant de partis pris, préconceptions, idéologies tordant et gauchissant fatalement théorie et

interprétation. Bref, ma propre voix, prise dans la mouvance qu'elle aussi ne peut s'empêcher de vivre, ne peut qu'espérer avoir fait dans ces essais un geste d'attention aussi honnêtement ouvert, fuyant toute idée de réduction des foisonnements implicites à chaque page de chaque livre examiné, cherchant à en apprécier moins la définitivité d'un sens que les infinis sens – mouvements, directions, cheminements – de la voix scripturale occupée à explorer ses propres formes et modes à jamais surgissant au cœur de chaque ligne ou vers. Ce qui suit reconnaît et reste très sensible à l'extrême délicatesse de toute relation, tout échange, entre l'auctorial et le lectoral ; baigne dans les tensions et les hauts désirs d'un langage critique qui élucide et masque dans les insistances et les omissions qu'implique toute analyse compactée ; n'oserait prétendre avoir offert que quelque chose de fatalement partiel et partial au sein, quand même, d'un *enthousiasmos* cherchant à dire un petit maximum aussi vrai, juste, fidèle que possible.

*

NB. Pour toutes les références, veuillez consulter la *Bibliographie choisie*.

Vénus Khoury-Ghata :
applaudissant les herbes surgissant du goudron

*malgré l'impuissance et le leurre
des mots, malgré l'inutilité*
Béatrice Bonhomme

*

*En la fraude et la force,
n'aie aucune confiance*
Mary Sidney

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

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

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

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

Mais, au sein des disparitions, réductions et destructions qui assaillent et chagrinent, persiste le doute face à l'entreprise poétique. Son comment et son pourquoi ne cessent d'être interrogés. 'Avec quel crayon, demande la poète dans *Gens de l'eau*, écrire un cri avec quelle encre dessiner la peur' (GE, 83). 'Quel nom donner, persiste l'autointerrogation de l'auteure, à ceux qui déterrent les tablettes d'argile / et à ceux qui remplissent les barques de futurs naufragés' (GE, 98). 'Comment te réécrire démantelé que tu es', lit-on dans *Le livre des suppliques* (LS, 34), où Vénus exprime sa consternation devant l'instabilité du monde, demandant 'quel nom donner à la chose qui change sans cesse d'apparence / Tantôt tache d'humidité sur les pavés tantôt cercle lumineux qui se déplace sans raison' (LS, 71). Ou, dans le même livre, elle constate à quel point le vertige se généralise, s'écriant 'comment recenser les points cardinaux quand la terre ne cesse de bouger' (LS, 77). On pense à l'exclamation angoissée de Philippe Jaccottet face à la non-coïncidence du mot sang et du sang de la souffrance et de la mort, ce sentiment de culpabilité, d'impuissance sachant que ce gouffre reste impossible à combler et qu'il faut s'y faire. Ne demeure que ce que Vénus appelle, dans *Les ombres et leurs cris*, où le titre même est éloquent, 'l'écho de l'écho' (OC, 66), ce 'vent [que déclamaient les mots]', lit-on ailleurs (ML, 117), ce minimum représentationnel pointant le doigt vers ce qui est. Et, dans un beau poème de *Basse enfance*, elle 'm[et] en garde contre l'irascibilité des mots et leur entêtement à s'enchaîner pour barrer la voie à l'indicible' (AP, 50). Et, venant aggraver ce sentiment d'une improbable 'crédibilité' (cf. *Orties*, ML, 37) au cœur

des mots que chaque grand.e écrivain.e peut connaître, celui aussi de l'impermanence, cette mort que l'œuvre de Vénus traque infatigablement venant envahir, affirme-t-elle, lucide, sans illusion, 'la page [qui, bientôt,] cessera d'être et la main qui écrit [qui] sera buée sur le miroir' (*LS*, 23), tout ce qui est n'étant que 'ce qui se dit et s'oublie', souligne-t-elle dans la même suite (*LS*, 13). Terrible, en effet, peut s'avérer à certains moments ce sentiment de la relativité, de la quasi totale futilité de la parole, poétique ou autre. Là encore, *Le livre des suppliques* est effroyablement et si ironiquement éloquent :

Tu guettes l'instant où le crépuscule se faufile jusqu'à ta table pour noter ses
élucubrations

Poussière sur poussière les mots qu'il te dicte

la déception écrase tes épaules

pour quelle raison t'a-t-on convoqué au monde si tes doigts diluent les
messages qui te sont destinés

Affalé sur la page soudain obscurcie

tu te dis : Écrire est une invention d'alphabet atteint de surdité

les mots ne crient pas quand prend fin l'homme qui écrit (*LS*, 36)

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

Mais, si le poème risque de ne paraître, comme tant d'autres actions humaines, bonnes ou mauvaises, que ce que ce dernier livre nomme une 'stratégie d'occuper l'espace avec le rien' (*ED*, 13), nous n'oublierons jamais, comme dit Jacques Derrida à propos du geste, de l'œuvre, d'Hélène Cixous, que ceux-ci ne cessent de se fonder sur une ontologie vigoureusement 'pour-la-vie'. Crier-écrire : le geste de celle qui ne cesse d'êtreindre, de ne jamais fuir, les vivant de la façon la plus intimement passionnée, les défis du contradictoire, du paradoxal, du répulsif,

du désespérant. Et, pour ce faire, Vénus Khoury-Ghata, cherche, au cœur même des génocides et autres ‘malédiction[s]’ qui aveuglent et dépossèdent, ce minimum d’‘apaisement’ disparu au moment de la mort de son époux (cf. *AP*, 8) ; cette compassion, cette tendresse, cette revigoration de son être et de son dire. Elle *dit*, et elle ne s’arrêtera pas de *dire*. Elle choisit de ‘marche[r] à l’oblique d[‘elle-]même’ (*OC*, 50), de nager, être et écrire ‘au large en [elle]-même’, comme lui aurait suggéré sa mère (*OC*, 50). Et replongeant dans une langue puisant profond dans les arabesques et subtilités de l’arabe, trouve cette inimitable résonance qui lui est propre et qui permet de ‘raisonner’ (résonner), comme écrit Vénus dans *Le livre des suppliques*, en ‘bouscul[ant] l’ordre tribal des mots’ (*LS*, 34).

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

L’élément de l’arsenal stylistico-expressif de Vénus Khoury-Ghata qui frappe le plus souvent, c’est sans doute le mode richement et si diversement métaphorisant qu’elle porte comme son propre gant. Il y a au cœur de cette stratégie, qui, d’ailleurs, semble instinctive, comme si c’était sa langue maternelle, ce merveilleux si cher aux surréalistes, mais un surréel ajusté en fonction de l’impératif de sa vision critique du monde de l’humain. Le poème *Jetés sans ponctuation sans majuscules* que, par exemple, nous lisons dans *Le livre des suppliques* (*LS*, 84) nous plonge dans cet entre-deux où convergent magie et horreur, beauté de ce que l’enfant et la mère pourraient vivre et désastre d’un réel qui la défigure. Le poème *Défaire la mère*, de la suite *Où vont les arbres* (*LM*, 169), tout en évoquant la double abomination de la déconstruction de la femme et de sa réingénierie, sa terrible refabrication, réussit à exprimer l’ironie du miracle féminin, ici dévasté, exproprié : sa beauté physique, sa douceur maternelle, son

sourire naturel, rendus invisibles, mais redevenus présents. Le poème nous offre cette dernière strophe :

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

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

Partout les rapports de l'humain aux choses se trouvent bousculés par le métaphorique, le sujet métamorphosé en objet, l'objet en sujet, ce qui correspond si subtilement aux instables et si vite déshumanisées réalités de la mort, de la guerre, des 'dépeupleurs', des idéologues, tout en donnant aux arbres, aux fleurs, aux pierres, aux oiseaux, aux humbles choses de la terre, aux 'choses du simple' disait Bonnefoy, quelque chose de la beauté, de la haute valeur qu'elles savent offrir à l'humanité ayant retrouvé sa vraie et, peut-être, malgré les apparences, inaliénable sagesse. On lira le poème 113 des *Ombres et leurs cris* pour s'en convaincre :

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

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

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

Le deuxième élément stylistico-expressif de cette si admirable œuvre de notre temps, c'est, me semble-t-il, sa force rythmique. Le grand poème *Ils*, qui ouvre *Monologue du mort* (MM, 7-23) tire sa vigueur de l'emploi de l'anaphore, une des grandes stratégies rythmiques, accumulant, intensifiant, énergisant l'émotion centrale éprouvée. 'Ils nous inondent, lit-on, dans les creux / nous les séchons à terre basse // Ils nous désherbent dans les replis / nous les plumons à marée basse // Nous les vidons de leurs étreintes / les remplissons de nos foulées // Ils nous récoltent dans leur fuite / nous les sarclons à grandes enjambées / Ils nous soleillent dans les angles / nous enlunons leurs cavités' (MM, 18). Double système répétitif (*ils/nous*), danse des échanges, débordement cascasant d'une métaphoricité constamment changeante, c'est-à-dire d'un quasi indicible finalement susurré, sinon crié. Voici un rythme qui paraît s'offrir à Vénus Khoury-Ghata avec un étonnant naturel, une aisance exceptionnelle et distinctive. On le retrouve sous des formes et dans des contextes différents partout, dans *Peuple*

voué aux lentes prédictions du recueil *Les ombres et leurs cris* (AP, 125-7) ; dans le poème *Calmer dit-elle* dans *Un faux pas du soleil*, où l'avalanche des infinitifs trahit cette angoisse face aux objets délaissés du bien-aimé disparu qui semblent tourner indéfiniment dans la tête de la poète comme 'un manège qui tourne à vide' (AP,115) ; dans – mais les exemples sont multiples et si variés que je ne peux ici leur rendre toute leur grâce, tout leur dynamisme – le premier poème de la suite *Dépeupleurs*, dans *Gens de l'eau*, où la répétition des *il y a* s'incorpore plus subtilement dans des vers plus amples, une ampleur enfin coupée par les deux derniers vers – 'ils continuent à marcher mais personne ne les voit // c'était un temps avant le temps' – quand le poème cherche à réduire sa volubilité pour imposer, rythmiquement, l'abrupt message de la désolation de l'invisible, de la destruction, du dépeuplement et des pleurs.

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

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

Appréciations également ici – et soulignons à quel point il s'agit d'un aspect de grande importance rythmique partout dans cette œuvre – le caractère ou bipartite ou tripartite qui module la structure des vers, les orchestrant selon l'impulsion de la voix, énergisant le débit, permettant de donner cohérence et continuité là où l'abondance, la diversité sautillante, l'extraordinaire richesse imaginative des

métaphores exigent qu'on les savoure dans leur particularité. C'est une métrique qui, tout en élaborant, élargissant, réussit, curieusement, dans la rare accélération, si je peux dire, de son déploiement, à compacter le poème, à générer un nœud de sens touffu, serré, fusionné. Les trois derniers poèmes de la suite *Inhumations* qui appartient au recueil *Quelle est la nuit parmi les nuits* (ML, 87-9) – et je choisis au hasard, car les exemples sont légion – montrent la puissance et l'étonnante variété des tactiques spontanément adoptées pour offrir ce genre de complexes perceptions finement et rapidement nouées par un usage librement anaphorique, une métrique finement mathématisée, un rythme tantôt fluide, tantôt martelant, mais toujours accélérant, concentrant, synthétisant, cumulatif. Si je ne parle pas ici de ce que Tom Paulin appelle 'la vie secrète des poèmes' – leur intertextualité littéraire, le jeu des allitérations – ce n'est pas pour en nier les traces dans la poésie de Vénus Khoury-Ghata, mais plutôt parce que celle-ci ne tente pas de puiser dans de tels mécanismes, se laissant emporter, à mon sens, par des forces beaucoup plus viscérales, urgentes, moins intellectualisantes, moins esthétisantes. Rien d'artificiellement orchestré ici, mais plutôt l'énergie d'une voix jaillissante, offrant les riches fruits d'une grande musique instinctivement pensée dans ce que Gérard Titus-Carmel nomme 'sa seule et hautaine présence'.

Face à ce que Bonnefoy appelle 'l'improbable' de tout ce qui est, l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata, loin d'acquiescer à un geste ne permettant que de 'pleur[er] noir sur page blanche' (LS, 55), élève le fragile mais puissant monument de sa propre improbabilité : un monument chantant, rythmique, mouvant, une parole 'pour-la-vie', profondément 'écologique', dirait Jean-Claude Pinson, car, en fin de compte, à jamais pour la totalité de la Terre, ses habitants, sa Nature, ses beautés, tous ces grands mais vulnérables possibles que sont l'amour, l'amitié, la vérité et la justice. La mort a beau donner l'impression de dominer, car, partout, secrètement, improbablement, mais réellement, comme écrit Vénus dans *Le livre des suppliques*, 'la fin est commencement [comme] susurrent les herbes surgies du goudron' (LS, 90).

Fabienne Courtade : risques, restes, rébus

*le tout péniblement avec effort foi
Amour seul agrandit
Aurélie Foglia*

*

*Je méprisais le braséro,
tant était grand mon feu de passion
Wallada*

Remontons tout d'abord quelque peu et même jusqu'au premier des grands poèmes de Fabienne Courtade, *Nous, infiniment risqués*, afin de revenir, après deux autres détours, à l'objet principal de mes remarques, *Corps tranquille étendu*. Dès l'épigraphe rilkien de ce long poème de 1987, le poème nous plonge dans un univers de l'aventure infinie, ses limites éclatées, inexistantes, le récit généré à peine dicible, constituable. Un poème fuyant toute notion d'un lyrisme conventionnel, quoique centré sur le désir, la passion, leurs risques et périls. Une narration optant pour le vers libre, fragmentée, sautillante, non contextualisée. Le poème de 'lointaines / nuits sur quoi / sur qui viennent et s'érigent / ces mêmes levers / blancs morts vifs' (9). On peut lire ce livre comme un long poème dramatique, sans scènes ni actes, sans précisions temporelles, spatiales, identitaires, évoquant librement des actions et des émotions nageant dans la fluidité et l'intensité de ses moments-fragments. Flottent ou font surface de façon imprévisible songes et naufrages, tortures et spectres, crimes et trahisons, appels et implorations. Dominent partout les ambivalences et les incertitudes de l'humain, celle d'un si grand amour' (34) avec 'd'innombrables baisers' (42), le fait-souvenir-rêve-cauchemar d'être 'désirée assassinée ô tant aimée disait-il' (29), le sentiment d'être en attente, mort, 'à l'infini [se] sépar[ant]' (61), 'chut[ant] / ensemble' (35).

C'est sans aucun doute dans les trous et les ellipses de la narration que *Nous, infiniment risqués*, tout comme, d'ailleurs, *Lenteur d'horizon* (1999) ou *Table des bouchers* (2008), puise sa grande force. Cette force des non-dits et des

inavouables, des troublants paradoxes et des violents contrastes. ‘Tremblements / perte infinie, commence *Lenteur d’horizon*, // Rien d’autre ne peut nous apparaître’ (7). Aucun contexte ; ou plutôt celui de l’existence avec ses innommables, ses rébus, ses étrangetés, ses insondables. Auxquels il faudra peut-être ‘acquiescer’, lit-on (11), faute de savoir qui on est exactement, où on va et pourquoi. Le poème de Fabienne Courtade ouvre de petites fenêtres sur notre être-au-monde, offre des aperçus, ne théorise, ni n’explique ce que l’on voit à travers les vitres, si souvent souillées ou fracassées. Voir et même penser implique quelque chose comme une ‘éternité à étreindre / des ombres // et des passages sans recours’ (24), le poème traquant ‘le flot de nos vies / [dans] ce qu’il en restait’ (34), des formes incertaines, érodées, observées de loin, ‘tomb[ées] / de soi / par éclats // de jour en jour’ (42), leur ‘centre vide’ (50). Dire absolument s’avère improbable, sans doute ‘impossible’, comme dit le titre de ce livre de Bataille d’où vient l’épigraphe de *Table des bouchers*, grand poème qui, déclare Florence Trocmé ‘donne accès à des réalités très profondes de la psyché’ en nous offrant ce qu’elle appelle ‘une des plus fortes peintures de la solitude qu’il m’a été donné de lire’. ‘Laisse libre la langue / noire avec apparitions’, s’incite ce poème dès le début (9). Poème, presque fatalement, de l’amour, de la passion, de la mort, de la violence, de la douceur, poème puisant dans ‘toujours les mêmes images’ (85), vues, réimaginées, transformées par une mémoire à la fois obsédée et voilante, ombrante. ‘Des instants de la fiction de nous dans la fiction, se demande le poème, qu’y a-t-il d’autre ?’ (111), tout en semant un peu partout les traces d’un réel intensément vécu. Un récit-scénario, dramatico-cinématographique, mais royalement poétique, où ‘*les coups et les baisers c’est pareil*’ (259), où ‘l’amour [est] comme suicide’ (257), où ‘*me reste la beauté et le sang*’ (213). Jacques Darras parle d’un ‘effacement’ du *je* inscrivant, et le poème incorpore dans sa mouvance narrativisée les paroles d’Alejandra Pizarnik, ‘je me cacherais dans le langage / et pourquoi / j’ai peur’. Choisir de se cacher ne consiste nullement à éviter de dire vrai, mais au contraire comprend que la vérité est intrinsèquement complexe, variable dans le temps, peu satisfaite des désignations et explorations que chercheraient à lui proposer le rationnel, le catégorisant, le fatalement réducteur qui inhère à toute articulation refusant de laisser respirer, gonfler, s’ouvrir à l’air d’une réflexion libérée, possibilisante, sans fixité aucune. Procéder par répétitions, retours et sauts en avant, par à-coups et une parole émietlée, c’est espérer atteindre à une telle respiration, un tel élargissement des intrications de l’être éprouvé dans les délicates relativités et intermittences de la conscience que l’on en a. Traverser sa vie, c’est en perdre l’immédiateté de l’instant, la netteté de ce que l’on éprouve. C’est ce ‘quelque chose qui étincelle / persiste / même si tu me détruis’ (196) que moissonne le poème, nourri de ses ‘flashes’, ses spasmes,

ses frissons. Des vestiges, cela, dirait-on, ‘*qui ne nous appartient pas*’, ou presque, parfois (163). ‘Des restes d’amour [au fond desquels je suis cachée]’, affirme le poème sans pouvoir aller plus loin dans leur élaboration. En fin de compte le poème de la ‘douceur’ et de la ‘sauvagerie’ (243, 230) dépend entièrement des stratagèmes du trouble et de l’incohérent, de l’ouvert et de l’infinissable afin de déplier la pleine gamme de ses fragiles et lumineuses richesses. Tout autre mode de fonctionnement aurait manqué la cible.

‘Quel est ce silence’, se demande le grand poème éponyme de 1993. Et il me semble indéniable qu’au cœur de l’œuvre poétique de Fabienne Courtade réside, palpitant, murmurant, là, vécu, rêvé, souvent revisité, jamais explicitable, fuyant toute clarté, toute articulation simplifiante, ce silence que les mots ne sauraient traduire quelque peu que par le biais d’un *poïein* du secret, du subtil, du plus richement discret, du plus finement et tendrement élaboré. Un *poïein* de ces ‘restes’ dont parle Derrida dans ses inachevables cartouches offertes au *Pocket-size Tlingit Coffin de Titus-Carmel*. Et aujourd’hui Fabienne Courtade déplie les ‘petits / lambeaux / chair papier mémoire’ de son beau *Corps tranquille étendu*. Il y a, fatalement, essentiellement, dans l’œuvre poétique de Courtade, auteure également du *Même geste* (2012) et d’*Il reste* (2003), une vaste et délicate continuité puisant dans ce qu’Eschyle, cité en épigraphe dans *Il reste*, nomme ce ‘besoin d’une pensée profonde, [ce] besoin que descende dans l’abîme tel un plongeur un regard qui regarde’. Une pensée caressant ses propres restes fondateurs, d’un poème à l’autre.

Silence, restes, lambeaux et, dans *Corps tranquille étendu*, ce que Fabienne Courtade n’hésite pas à qualifier, dès son premier vers, de ‘notes sur le fleuve qui nous a perdus’ (7), le poème poursuivant :

le corps en premier plan

est immergé

un peu d’air chaque jour

se donne

on dégage des contours

mouvement lent

des grues

blanches

parfois

plus un rayon de soleil

Le blanc pénètre partout, disloque tout en reliant, rassemblant. Le regard s'ouvre à un large vécu où trouveront leurs souples interpertinences l'humain, les choses et objets, l'atmosphère, l'écrit. Le dépouillement, l'ellipse, la discrétion – 'il y a des phrases que l'on ne doit pas prononcer', lit-on (158) –, le non-savoir, les paradoxes, la tension entre le vaguement contextualisé (bus, métro, chambre, fleuve, souterrains) et un certain flou, une ambiguïté et des déplacements, n'empêchent nullement le mouvement-vers, le rêve-vers, qu'implique sans doute tout geste poétique, persistance du dire à chercher ce 'mot disparu' qui hante, comme dans le récent *Ballade des hommes-nuages* de Michèle Finck. La lente articulation poético-narrative du poème – et il faut insister sur le fait de l'unité inébranlable d'un livre qui n'est pas un recueil de poèmes d'inspiration disparate et qui caresse, embrasse, patient, au-delà de ce qui semblerait vouloir émettre, disperser – s'avère parfaitement sensible à la fragile, précaire, infiniment délicate tâche qu'exige son inscription. Voici, en effet, un grand poème tranquillement, solennellement lyrique, néo-lyrique, si je peux dire, lentement déroulé, évitant tout caprice, toute extravagance. Poème d'une curieuse et difficilement définissable intimité plongée dans l'étrangeté des choses qui sont, un temps instable qui flotte dans les eaux de ce qui semble se libérer de cela qui tenterait d'imposer fixité, une géométrie spatio-temporelle banalement traçable. 'J'emprunte des voies aériennes / et liquides', nous dit la voix du poème (153) ; ailleurs, il s'agit d''invente[r] / les airs' (134), le poème compris comme lieu de 'réponse', de responsabilité assumée, comme dirait Jean-Paul Michel. Ce qui n'impossibilise aucunement l'onirique, la confusion et l'enlacement des identités étant indémêlables, prises dans une intrication qui défie le rationnel malgré les sentiments, les sensations qui sous-tendent, complexes, réels, vibrants, obsédants, celle-ci.

De grandes questions circulent, posées, impavides, implicites, philosophiques ou provocatrices, partout dans *Corps tranquille étendu*, ce long poème de l'agonie, de la mort, de ce qui, aussi, improbable, inattendu, ose, du sein même de ce qui frôle le brutal et l'horrible, surgir, inscrire récupération et 'quelque chose de plus grand [qui] nous soulève' (19). Et disons-le tout de suite, l'incompris, le 'désordre'

de l'existence est sans doute la première des questions qu'il faut vivre, qui est vécue ici, sans d'ailleurs aucune réponse autre que sa si essentielle empreinte ineffaçable – le poème lui-même. Car la douleur, la souffrance, la mort *sont*. Elles font partie intégrante de ce que Bonnefoy appelle 'la dérive majeure' de l'incarnation. Protester, une futilité. Pleurer, une inadéquation. La compassion même un risque d'affaiblissement, à moins, comme le dit Manastabal, l'héroïne de *Virgile, non* de Monique Wittig, de devenir une force pour le bien et ainsi un dépassement en quelque sorte concevable, une caresse curative, par miracle quelque part transformatrice, compensatrice.

En 2016, un an avant la publication de *Corps tranquille étendu*, Fabienne Courtade publie une mince plaquette intitulée *Papiers retrouvés*, deux mots qui vont hanter de façon intermittente le long poème qui suivra. Deux mots et, avec ces deux mots, les quelques pages que déplie la plaquette, qui, ensemble, nous plongent dans la plus intense des dialectiques, celle de la perte-mort-destruction face aux forces de la redécouverte, de la présence, d'une possible résurrection. De l'écrit, certes, de tout ce que l'écrit représente, mais également de tout le vécu qui s'y cache, s'y révèle, s'y ressent dans le dansant silence de ses syllabes : la profonde étrangeté de la naissance, de la maturation, de la disparition ; leur logique, leur pourquoi, leur raison d'être, leur objectif, leur visée. Sommes-nous là dans une logique de la stricte finitude, ou publier des papiers retrouvés et les incorporer dans un puissant et tourbillonnant poème qui à la fois les honore et leur offre une existence amplifiée, vivante, un au-delà de la perte, de la mort, serait-ce générer quelque chose qui dépasserait 'la violence d'être', comme écrit Courtade dans *Il reste*, ou ce que la fin de *Corps tranquille étendu* appelle 'le désastre grand comme la mer' (211) ? Le feu de la destruction qu'évoque fatalement Fabienne Courtade, comment pourrait-il ne constituer qu'un mal incontournable, destinal, quand on lit que si c'est là où 'tout brûle', c'est là également que 'tout se rassemble]' (59), là, au sein de ce processus à peine imaginable et pourtant si souvent ritualisé, sacralisé, processus de la vie et de la mort entretissées, inséparables, qu'"un grand feu nous soulève' (115) ?

De grandes questions toujours, le poème au mieux un 'débat', disait Yves Bonnefoy, et qui prolifèrent dans les grands poèmes. Car celui que nous lisons ici sait, d'expérience, que la mémoire puise profond, que 'les morts nous suivent nous appartiennent' (61), que 'ce qui importe / m'emporte', entraînant, charriant sur les chemins, l'immense fleuve du rêve, du désir, des six sens, de la voyance, du *poïein*, de toute expérience qui résiste aux preuves matérielles, en excède les signes. Ce qui 'bouge[e] / sous la peau / les muscles / et les inscriptions' (99), insaisissable, flottant, fluide, brumeux, tout comme 'ce qui ne bouge plus' (62),

voici de quoi nous parle si souvent ce grand poème. La ‘disparition’ – d’un homme et d’un livre – coïncide avec la ‘page ouverte’ laissée ‘sur le chevet’, tout comme elle offre l’ouverture de ‘l’éternité’ (20), de tous les inconnus. La question de l’où de notre étance s’y loge, ainsi, obsessionnellement. ‘Où es-tu tombé, demande le poème, / où serai-je demain / dans mon cerveau se fait une large place / peut-être juste à côté / je t’ai entendu glisser // aspire le vide / si grand/ avec les autres // mais je n’y vois pas désormais / rendue à la grande cécité // terre remuée’ (84). L’insituable, l’inconcevable ne cessent de se glisser dans les interstices des vers, comme dans l’expérience du mortel, du moment, de la mémoire, du cœur. L’espace-temps ‘qui m’était destiné // [un petit espace entre l’éternité précédant et suivant]’, lit-on (133) et, ailleurs, au sein de cet espace, ‘c’est toujours le premier et le dernier moment // écrit // et déjà // on le rejoue / avec des inflexions’ (159). La vie et le poème inextricablement enchevêtrés, ‘un [même] fleuve / traversée infinie / un fleuve de dentelles / sans bord’, affirme la voix des mots inscrits, consciente sous toutes ses formes de la totalité effilochée (36). Traversée dans le noir, le froid, les grandes chaleurs, dans l’air qui suffoque et où on respire et aspire. Une expérience sans théorisation autre que la *theoria* des jours et nuits et des mots. Leur cascading déluge d’interrogatives autoauscultations axées non seulement sur l’où, mais sur le *qui*, l’identité, le ‘quelqu’un’ (153), l’échange de corps, d’être (139). Ce qui provoque cette profusion émiettée, cette ‘arborescence’, lit-on dans *Il reste*, au cœur de laquelle fourmille et foisonne le texte du poème. L’autre face de la semblance ontique ne cesse de fasciner, d’attirer l’immense voix de *Corps tranquille étendu* ‘« à qui, dit une des voix du poème, la vie humaine est une expérience à mener le plus loin possible »’ (118). Écrivain, sur les ailes de la profondeur, de l’extrême, de l’illimité, ce regard de l’intense, comme disait Eschyle, on l’a vu.

Dans le destinal on peut certes voir du mortifère, mais il est et il génère, surtout, indéniablement, ce que Derrida, on l’a vu ailleurs, identifie chez Hélène Cixous comme un *faire-pour*, ‘pour la vie’, pour-et-avec l’autre. Le ‘que dois-je faire’ (130) qui surgit, fatal, signe d’un faisable instinctivement compris comme étant là, attendant réponse sinon répons, chant, révélerait à quel point l’être est site de choix, de libre-arbitre, d’une improbable mais radicale liberté. ‘Nous sommes sans fin / appelés’ (45), écrit Fabienne Courtade dans *Quel est ce silence. Corps tranquille étendu* est le livre de ce qui appelle, aimante, pousse dans le sens d’un faire-et-être-avec. ‘Une marche rompue / l’un à l’autre / liés aux choses’ (*ibid*). Le *dois-je* est vécu comme ce devoir dont nous parle aussi et avec tant d’éloquente insistance Jean-Paul Michel, et il offre tout de suite la seule réponse que puisse donner le poème : ‘j’invente / les airs // j’invente / (l’eau) // la couleur sang entre

nous' (130). Inventer, chercher, trouver (*invenire*) ce qu'il faut, reconnaître l'inhérence de ce magnétisme, cette urgence vers un haut valoir, ce mieux-valoir qu'ose être le haut et digne 'blason' du poème, dirait Titus-Carmel. Car *Corps tranquille étendu* est le site d'une grande et moderne pureté poétique, un beau corps avec ses membres disloqués quoique cherchant inlassablement la douceur de leur cohérence. Un chant qui écoute, les entendant tantôt séparément, tantôt simultanément, les multiples voix des années, un chant rythmé et arythmique, fait de reprises, d'échos, qui ne cesse, têtu, désirant, de redémarrer, luttant car sachant mal où il ira, ce qu'il représentera. Il est urgence et patience, fracture et continuité, ses racines plongées dans l'enfance, dans l'aveuglement d'une intensité, d'une nécessité, dans le rêve d'une émergence, d'une espèce de grâce, celles que disent les dernières notes de sa longue partition (213-15). La scène s'ouvre 'à 5 heures du matin, près des Halles / sur / un banc / froid'. Et là, murmure le poème, rêvant, 'j'attends longtemps qu'il ouvre les yeux // je suis au milieu d'un océan / des mouettes passent au-dessus de nous', appelant, provoquant une 'brusque aspiration d'air'. Et c'est là qu'on répète les phrases / Je bouge les jambes / Un côté du corps reste endolori / Je mets des heures / pour me relever / Je sors de terre / Ce n'est pas le sommeil'. Et c'est ici que le poème s'enroule dans ce silence, ce secret qui est sa grande force :

le corps enseveli vivant

commence à bouger sous la terre

et l'eau

comme chambre fermée dont on veut sortir

expire, inspire, coups de pied, à plat

main dans la terre

dans la nuit

souffle coupé poings

orteils

vivants

à soulever

on ressort vivant

Ici, aussi, que le chant atteint à son crescendo, sa douceur, sa grâce, un certain ineffable au sein de l'adieu que signe le poème, essoufflé, respirant mieux car enfin libéré, prenant ses distances avec l'étouffement, lâchant prise, absous, devoir rempli. Grand poème, ouvert, à l'aise, au cœur de sa clôture, sur ses palpitations indicibles.

*Esther Tellermann : l'écume
de l'envol et de l'enfoui*

suivi de

Reflets

Quelques notes sur Nos racines se ressemblent

Le mot qui manque

Est le sous-œuvre

De tout poème

Michèle Finck

*

*Et tu joueras de nouveaux chants,
arrachant aux cordes de douces musiques*

Hroswitha

Que des choses, la vie avec, s'effritent, que le désespoir puisse surgir, que des corps se fassent éventrer, massacrer, on n'en doute pas (cf. *Éternité à coudre*, *EAC*, sp). 'Nul, lit-on dans *Encre plus rouge*, ne traduit / ce pieu / à l'intérieur. / Et oui pour tous les morts disjoints' (*EPR*, 56). Le rouge devient l'emblème, malgré les roses, d'un cru, d'un brut, d'un sang qui s'écoule et coagule, pénètre même l'écrit au cœur de son angoisse, avec son 'encre plus rouge qu'un vivant' (*EPR*, 125). Brièveté de l'être, souffrances, supplices, vulnérabilité, dirait-on, peut-être sans hésiter. Terre et existence 'exactes' (*Terre exacte*, *TE*, 269), leurs mathématiques infaillibles, exigeantes, intraitables, terriblement précises, justes, peut-on même penser. Un impossible se dresse, qui semble annuler toute initiative, toute promesse, toute altérité. Qui pousse à 'mang[er] dans l'assiette du fou', nous dit Esther Tellermann dans *Terre exacte* (*TE*, 243). Et qui 'désert[e celle qui

persiste à chercher] dans un vertige’, ce malaise face au vide, cet égarement après avoir entrevu ‘l’envers du point visible’, ce côté caché, spectral, purement mental mais senti, qui tente, que ‘vous m’aviez montré’, auquel on s’agrippe, *pangée* volatilisée, tout à coup inexistante, paraît-il (*Pangéia, P*, 63).

Faut-il s’autoriser à y voir un consentement, au-delà de tout acquiescement fatalement requis ? ‘Pétris à perte, lit-on dans *Encre plus rouge*, /Descellés dans l’Amen / des vents de sable’ (*EPR*, 96). Et, si, dans la même séquence, le statut de cette approbation s’avère complexifié par la question qui l’infléchit : ‘Qui m’étreint soudain / que la morte / éployée dans l’Amen ?’ (*EPR*, 98), reste que, ailleurs, toujours dans le même long poème tripartite, cette disparition, cette plongée de l’être dans l’informe, un informe qui trouble, inévitablement, au plus haut point – reste que ‘le plus lourd / [qui] est le dedans / [et] le plus proche [qui] est / l’ultime / l’un l’autre / [étant] fondus à perte / [s’offrent comme] éployés dans l’Amen’ (*EPR*, 127). Dans un oui, enfin, face à tout ce qui sous-tend et soulève l’horrifiant, le stupéfiant, l’inacceptable. Écrire, nous suggère si puissamment Virginia Woolf, ‘sans haine, sans amertume, sans peur, sans protester, sans prêcher’, ne serait-ce pas le signe du génie poétique, signe que Tellermann semble vouloir honorer partout dans son œuvre ? Choix, d’ailleurs, qui impose une condition d’attente, de patience, de probation et, si je peux dire, de noviciat ontologique. ‘Au creux d’une / main / j’ai attendu’, lit-on dans *Carnets à bruire* (*CAB*, 14), et, plus loin dans le même livre, la voix parlante affirme que ‘toujours / j’attendrai / un versant l’autre / s’inachève’ (*CAB*, 81).

Et, cette affirmation se faisant dans le *chiaroscuro* du vu, du senti, du cru, dans cette atmosphère collante, importune, mais essentielle, car possiblement refondatrice, de l’autointerrogation, les questions abondent d’un recueil à l’autre. ‘Qui gère le lieu d’ombre ?’, lit-on dans *Pangéia (P)*, 14 ; ‘Quel sens nous contraint ?’, demande-t-on dans *Guerre extrême (GE)*, 12 ; ‘Qui mène notre danse osseuse / sous la paupière / qui ouvre / un champ d’étoiles ?’, s’exclame, étonné, doutant, le poème d’*Encre plus rouge (EPR)*, 176). Les pages de Tellermann déploient incessamment ce foisonnant non-savoir par rapport au site de l’être, à l’énergie qui propulse l’humain, qui offre vue et vision sans contextualiser son offrande, son quoi, son pourquoi, son orientation. ‘Qui fûtes-vous, persiste *Le Troisième*, / lacs pierre / rose semence / [...] / étais-tu ce qui ne / fut / moi / orgues où puisent les aveugles ?’ ; ‘Qui désormais / habite / chevauche nos / sommeils ?’, cherche à comprendre le texte d’*Un Versant l’autre (UVLA)*, 125). Questions d’identité s’adressant non seulement aux êtres, vivants ou morts, à ce que l’on appelle soi-même ou l’autre, mais aussi aux choses qui, à leur tour, sont et disparaissent, énigmes plongées dans les brumes de ce qui est nommé temps et

espace ou, comme ces fleurs qui fascinent si souvent, prises dans leur rythmique solaire.

Mais si les questions restent sans réponse stabilisable, si elles refusent de s'effacer, étant critiquement essentielles à cet inachevable 'recit' qu'est toute grande œuvre poétique, elles constituent ce que *Terre exacte* nomme ce 'quelque chose qui pousse dans la bouche' (TE, 54), cette étrange et foncièrement anonyme force qui exige que l'autoauscultation poursuive son cours, acte et lieu, irremplaçables, de mortalité comme de son *méta*. 'Voix voix / dans la marge qui / se dérobe', lit-on dans *Carnets à bruire* (CAB, 14), échos et murmures qui se multiplient, cherchant leur bouche, leur delta où se jeter dans la mouvante, turbulente océanité d'un sens pressenti, purement subjectif malgré sa touche d'anonymat quasi inhumain, cet 'univers, dit le poème de 'l'encre plus rouge', jailli / comme / [...] / Voix où tu peux boire' (EPR, 159). Voix comme celles dont nous parle Yves Bonnefoy dans *Le Désordre* ou *La Grande Ourse* ; voix surgies au sein du rêve qui sait 'étouffe[r] le visible' (GE, 103) ; qui sait construire un lieu/non-lieu 'd'aucune larme' (EAC, sp) ; voix du poème qui fait miroiter cette 'eau où je te vis / en songe' (TE, 258) ; tout cela – on pense à ce Cela de la *Chandogya Upanishad* – qu'on rêve, entend, voit, ressent au cœur de chaque instant du quotidiennement vécu, du poétiquement médité, inscrit.

Et qui pousse à vouloir.

Car derrière les voix reste une absence, un manque, ces lacunes et murmurantes incertitudes d'où naissent le désir et un besoin, ineffaçables, indéracinables, même si le vouloir n'a ni fin ni but définitif, localisable, dicible. Toute l'œuvre d'Esther Tellermann est ce vouloir, cette patiente urgence. Un vouloir centré sur l'expérience du tellurique, du *hic et nunc*, de l'obscur voix des choses terrestres : 'Je voulais une langue opaque, lit-on dans *Guerre extrême*, / où soient advenus / fientes / senteurs et bouches' (GE, 133) ; un vouloir capable de fertiliser, enrichir l'interrogé en en modifiant peut-être les prémisses : 'je voulais / que terre amende la question', affirme la voix d'*Éternité à coudre* (EAC, sp) ; un vouloir visant loin et jusqu'à des expériences-limite : 'Je voulais, lit-on, toujours dans *Éternité à coudre*, que / nous habillent / les aubes / nager jusqu'aux bords' (EAC, sp) ; un vouloir désireux de 'fleurir et / grimper en dedans', de 'herser / éternités à coudre', comme il est dit dans le même recueil (EAC, sp), désir richement et fatalement allégorique, frôlant l'infini, puisant dans les fables que propose librement un imaginaire ouvert aux possibles d'un sixième sens où convergerait réel et surnaturel, au sens large de ces termes.

Le poétique, tel qu'Esther Tellermann le conçoit et, plutôt, le vit, s'offre comme le lieu par excellence d'une telle convergence, étant le site d'un geste méditatif, instinctuel, 'rassemblant', 'cousant', 'conjuguant', 'posant', 'inventant', 'ordonnant' – tels sont les stratagèmes spontanément et partout surgissant que la voix poétique adopte – les fragments entretissés de la conscience instinctuelle et de l'inconscient. Chaque poème, ainsi, se vit et s'inscrit selon l'impulsion d'un instant qui puise profond dans les affects et les visions, les fantasmes et les invisibles qui traversent esprit et corps. Sans espoir de mimésis, de représentation constante, inaltérable d'une telle intériorité (*UVLA*, 21), l'écrit se situe entre 'élargissement' et 'risibilité' (*EPR*, 195), les tropes qu'il génère sans cesse invitant leur propre 'descellement' (*LT*, sp). Car ce qu'arrive à poser le poétique, précaire, 'inquiétant' (*EAC*, sp), trouve son équilibre 'sur les abîmes' (*CAB*, 44). Si ses fruits que l'on pressent dans les seuils sont richement nourrissants, il faut que l'écriture les 'mâche', car de tels fruits restent quelque peu indigestes, leur goût étant parfois tragiquement amer. D'ailleurs, le voir qui sous-tend tout est celui d'un invisible, tout comme le croire dont dépend toute entreprise poétique doit lutter avec un implacable non-savoir. Ce qui n'empêche nullement le mouvement du poétique, son domaine s'avérant infailliblement celui de 'l'ouvert [où] je m'appuie', dit la voix de *Guerre extrême* (*GE*, 138), celui de cette 'nasse ouverte, lit-on dans *Un Versant l'autre*, attendant / que se déposent / les prophéties' (*UVLA*, 152).

Si, d'ailleurs, le poème tellermannien épouse la nécessité de faire exploser les tropes, d'en briser le sceau, une telle destruction reste simultanément un désir de pénétration de l'étrangeté de l'être et de son écrire, ce désir exigeant que l'on s'ouvre à d'autres tropes, tout mot étant figure et signe à la recherche du mystère qui les soulève et possibilise. Desceller un trope, c'est l'ouvrir à ses autres, à l'infinie *theoria* de la langue et de ses voix. Processus à la fois liturgique et exaltant, offrant des psaumes 'bâillonné[s] / ne répond[ant] à aucun' – à aucun mort, à aucun vivant sans doute aussi (*TE*, 126), offrant, lit-on dans le même livre, des 'psaume[s] enténébré[s] / de murmures non écrits / ne répond[ant] à / aucun' (*TE*, 120). Liturgie, chant solennel, funèbre, louange et glorification, inséparables, synonymes peut-être, unis dans le même rite, le même cérémonial qu'effectue chaque recueil, chœur de l'indicible cherchant ses difficiles harmonies. Cherchant ce lieu d'une terre exacte, d'une juste coïncidence avec l'être, où honorer, pleurer, accueillir, étreindre l'objet-sujet de son désir : 'Qu'être, demande la voix de *Guerre extrême*, / sans genuflection / sans porter le soleil ?' (*GE*, 35). Écrire le chant de l'être, sans savoir ce que c'est que l'être, exige que l'on demande hardiment à ce chant d'*être*, de vraiment *être*, ce que *Encre plus rouge* nomme

‘Aria Ange’ – ‘Sois, ajoute la voix écrivante, disperse la sonate / au fond rouge / dans toute chose / qui tombe’ (*EPR*, 227). Le poétique : moyen et site, symboliques tous les deux, de métamorphose ontique, loin de toute rationalisation de l’être, toute onto-*logique*, mais s’accomplissant au cœur du grand réel, du grand mystère qu’est l’*ontos* lui-même. Et où, dit *Le Troisième*, ‘[être] votre / minuit et votre / absence / [...] / être / en vous / l’aile / trop tard / dans le deuil / l’oubli / dans l’été / l’aubépine’ (*LT*, sp).

Cette traversée du poème de ce qu’il est au sein de ce qui est, vaste mouvement incessamment renouvelé, allant-dans-le-symbolique vers ce qu’on peut appeler ‘le centre de la / lumière’ (*UVLA*, 153), centre ontique, au-delà de tout paradoxe, toute contra-diction malgré peut-être l’expérience inaliénable de la différence, lieu/non-lieu où ‘[être] 2 /en son centre’ (*GE*, 11) – une telle traversée devient la scène de multiples ‘lisières’, ‘bords’, ‘seuils’, lieux/non-lieux de rencontres changeantes, transformatrices, haltes d’un instant, d’un mot, d’un affect, d’une impulsion visant, sans jamais pouvoir savoir ce que l’ici, le là, le ‘derrière’ révélera, ce que ‘l’extrême où / disparaît / le seuil’ (*CAB*, 92) va dévoiler. Mais tout moment-mot véhicule impératif, promesse, possible, urgence. Mais laquelle, demande, toujours incertaine, la voix d’*Encre plus rouge* : ‘urgence [qui] nous bascule / parmi les sentences / et les choucas’ – parmi les jugements, les vérités, les paroles, tout comme les infinis de la terre. Car ‘l’autre versant’ de ce qui a l’air d’être là, définitif quoique éphémère, mortel, cet ‘autre côté des horizons’, comme il est dit dans *Un Versant l’autre* (50), ‘cet envers qui ordonne’ (*EAC*, sp), est précisément cela qui ‘s’inachève’ (*CAB*, 91), lieu/non-lieu ‘où tout serait’ (*P*, 9), sans fin, se rouvrant indéfiniment, peut-être – et, surtout, constituant une altérité qui se déploie partout, dans les corps, dans les consciences, dans les fleurs et les oiseaux, dans tout phénomène. Mortel, immortel, deux mots plaqués sur l’*ontos* ; durée, éternité, deux autres. Le mouvement de l’existence s’avère, dirait-on, une forme de l’être ‘longeant, comme on lit dans *Encre plus rouge*, vers quel étrange / l’apparence ?’ (*EPR*, 51), traversant le paraître, corps, esprit et voix de ‘l’étrangère’ (*EPR*, 100) cherchant l’autre, elle aussi ‘étrangère’ (*EPR*, 129), dans les voiles et les brumes de l’insondable, de l’indicible, le mourir et le ‘hors du mourir’ (*TE*, 218). Fatalement, ce ‘centre de la lumière’, loin du manifeste et sans doute aussi au cœur du manifeste et des concepts qui le frôlent, se conçoit comme site de blancheur, d’éblouissement, de nudité, d’ultime révélation : son odeur est celle ‘d’où nous fûmes issus’, dit la voix de *Guerre extrême* (*GE*, 9) ; son site celui d’une ‘innocence / où nous nous avisions / et fûmes proférés’, déclare la voix de *Terre exacte* (*TE*, 9). Le rêve de l’origine, d’un sacré, d’un divin s’insinue, hésitant, obscur, nébuleux mais patient, persévérant partout dans l’œuvre d’Esther

Tellermann. Il est sans dogme, libre, mythique, viscéral, purement intuitif, se projetant dans les interstices du poème comme une précaire mais sentie nécessité de l'imaginaire face à l'invisible.

Et l'invisible dicte l'essentiel du poème. Pourquoi exiger que le mystère de l'*ontos*, de la présence-absence, soit visible, se demande la voix du *Troisième* (*LE*, sp) ? Restent au poétique fonctionnant 'sans les yeux des voyants' (*UVLA*, 134), sentiment, pressentiment, muse, intuition, imaginaire, les trouvailles de l'invention (*invenire* : trouver, tomber dessus), tout se tressant, se cousant 'au-dedans' (*UVLA*, 15), dans une intime, fuyante, subliminale intériorité de vision. Vision pourtant voilée, saisie précairement dans 'une langue opaque' (*GE*, 137), chaque mot étant site de clair-obscur, offrant fatalement 'brouillons' (*EPR*, 143), fragments, disjonctions, tâtonnements, ambiguïtés, équivoques, hermétismes, indécidabilités, énigmes – bref, tous les signes du poétique vécu dans son impuissance, comme dans sa pleine, profonde et secrète mouvance. Si la 'mesure de ce qui [a] lieu' (*UVLA*, 20) peut être considérée comme échappant à la main-voix qui cherche à l'inscrire, car nécessitant 'un autre alphabet' (*UVLA*, 30), reste que les lambeaux rassemblés visent haut, vont vers ce 'cercle de lumière', travaillent 'dans le lit [d'un] sens' qui, forcément 'apocryphe', jamais assez juste, inévitablement 'inexact', dirait-on, là où la terre ne perd pas son 'exactitude', nous aveugle tout en filtrant ses lueurs. Le *probable* et le *peut-être* qui reviennent, tout comme le *ô*, signe d'intensification, de stupeur, de grande émotion, d'incapacité de la voix, en disent long sur de telles tensions au sein du *poïein*. Ce qui explique pourquoi 'la langue foul[ant] / le dehors le rapporte / au vertige', lit-on dans *Carnets à bruire* (*CAB*, 94) ; pourquoi 'veill[ant] j'avance / et tombe', affirment ces mêmes carnets (*CAB*, 26) ; pourquoi la vision de l'invisible se fait rythmiquement, par 'ressacs' et 'refleurissements' (*cf.* *EAC*, sp), là où la nuit totale, l'aveuglement de la mort, de l'absence pourraient menacer de tout noyer. La marée de la voix du poétique génère fatalement ce que *Pangéia* appelle 'barrières d'écume', ces eaux mousseuses, agitées, blanchâtres, bavantes, lumineusement opaques, cette écume à laquelle on 'croit' pourtant (*cf.* *CAB*, 23), les 'frontières' s'effaçant, une 'por[osité] / accueill[ant] le centre / [...] / laissant en suspens // l'écume' (*UVLA*, 154). Une écume faite de violences et de beautés, site de douloureuse et aimante douceur.

Écrire, 'peindre' avec des signes spumescents l'histoire des 'âmes' (*cf.* *UVLA*, 75), des énergies qui nous insufflent le mystère de notre être, de notre faire, ne nous laisse, malgré cette abondance-simultanément-manque-insuffisance qu'est la poésie, 'jamais assez poètes', écrit Esther Tellermann. Cette longue, étincelante, gracieuse quête qu'est son œuvre, jamais prétentieuse, mais infatigable, avide, fervente, puisant profond dans les réserves que l'incarnation d'une voix lui offre,

repousse les limites de ce que le poème peut espérer accomplir face aux énigmes qui à la fois le subvertissent et l'aiguillonnent.

Mais ne perd jamais de vue à quel point, comme dit la voix d'*Un Versant l'autre*, 'tout [reste] à apprendre / encore / de l'envol et de / l'enfoui' (*UVLA*, 129).

Reflets

Quelques notes sur Nos racines se ressemblent

d'Esther Tellermand

Tout ce qui cascade et s'érige comme fluide stèle de l'être.

Terre d'invention, exacte, psychique, site de rassemblement, de semblance.

Parole pénétrant dans le fabuleux, une atemporalité des formes, l'ancrage d'une magie mémorielle, écrite.

Monologue qui se mue en dialogue, questionnement, exploration d'un éphémère et d'un sacré. Non-savoir, désir.

Quelque chose d'hiératique dans l'urgent, affirmation et spéculation entretissées.

L'à peine imaginable Un qui dissoudrait faire et défaire, vous et moi. Dont le nom est le signe de l'imagination.

Le cœur qui scrute, interroge, dans la sérénité et l'insatisfaction. Le rêve qui voyage, cherche, pressent la convergence d'un mot et d'une incipience.

L'immensité du peu, le feu d'une étance qui refuse de s'éteindre, ce qui brille au bord même des choses qui sont.

Un récit de la parole inscrite qui continue, stèle sur stèle, ellipse sur ellipse, dans la discrétion d'une intimité, d'une sensualité s'ouvrant sur une altérité indicible du langage et du temps.

Au sein de ce qui efface, sépare, aucune protestation, aucune plainte déposée, le nous imposant sa fragile puissance psalmodiée, résistant au mélancolique, au tragique.

Les parataxes, entre non-fini et infini. Perte subite du sentiment d'indivisibilité du moi et de l'autre. N'en restent que quelques traces. Vives pourtant, car inscrites.

La mémoire de l'autre qui rassure, soutient, transforme, illumine.

Un faire qui ne touche, ne garde qu'une extériorité, qui s'avère poussière, cette absence qui fait trembler, enfèvre, impossibilise tout accès au méta.

Au cœur du silence des choses leur langage qui va dans tous les sens, rhizomatique, étoilé, terreux, mortel.

Car, et puis, quoi, soudain, alors, aujourd'hui, question, impératif... navigation incessante du senti, du pensé, le poème fendant les eaux d'une présence au monde, aux mondes.

Ce qui semble s'absenter trouve sa place dans l'écrit, un immatériel s'y incarnant, murmurant, le comme odiférant du corps de l'être.

Inhaler un échange des différences d'une semblance du même, commencement dans le souffle d'un mot qui embrasse, unit.

S'offrir apaisement, vision mémorielle, accès à la fabrication d'une conjonction ici et maintenant.

Désir qui ressurgit entre le noir et le lumineux, s'adresse comme si, comme au céleste, comme à cette force qui refait la terre.

Invenire : trouver les signes qui transmutent, donner du réel, une chair transparente à la nécessité, connaître là où on ne savait pas.

Ô : cri du faisable assumé noyant ce cri d'une simple imaginabilité que vexait, meurtrissait la souffrance.

Convergence des désignations de l'autre, site foisonnant d'inconnu et d'initiation ; désir, toujours, de germination, d'un être-avec.

Claude Ber : rythmant
interpertinence, radotage, rhizomaticité

Mon inconnue qui ira
Jusqu'à toi
Ariane Dreyfus

*

Et ceci chantant la deuxième stance
j'ai failli casser les cordes de mon luth
Ts'ai Yen

‘Le poème n’a d’autre à dire, écrit Claude Ber dans son puissant *Il y a des choses que non* (2017), que lui-même burinant la parole / gouges, limes, râpes et rabots sur l’établi de l’atelier’, et ceci même si ce qui finit par résulter de ce processus, ce ne serait, concevablement, que ‘bourrative pitance’ (20), ce peu dont elle parlera ailleurs, trouvant sa place comme presque n’importe quoi peut le faire dans l’élastique, avide, à jamais insatisfaite ‘panse du poème’ (22). Et je suis tenté, le plus sérieusement possible, de demander aux lecteurs et lectrices, et tout simplement, de relire, lentement, avec l’étonnement qui lui est dû, toute l’œuvre poétique de Claude Ber et non seulement les quelques recueils que j’ai pris la décision d’explorer ici, ceci malgré, et richement conscient de, cette mise en garde contre tout geste, fatalement impuissant, de compression critique. Comment, en effet, parler mieux du poème que le poème lui-même.

Et *La mort n’est jamais comme* (2003/2019) nous plonge tout de suite dans cette écriture inimitable, incessamment se renouvelant, presque délirante parfois, dirait-on, mais, selon le conseil de la Marroune si souvent évoquée dans *Mues*, la ‘[cervelle exercée] vers l’arrière et vers le haut et le bas’ (95) dans un déluge de simultanéité, d’ubiquité que le poème tente de capter à la volée. De façon obsessionnelle, car l’obsession est vitalité, vigueur, vivacité, malgré, peut-être, la folie où elle plonge, folie, ici, issue du sentiment accablant de perte de la bien-

aimée, de l'irremplaçable, du sentiment également, au sein du deuil, des horreurs surgissant sur la rétine d'une mort dévoratrice, charnellement cauchemardesque. Le poème devient site d'une implacable arborescence langagière. D'une rhizomaticité qui va dans tous les sens, générant micropoèmes cascadants et flashes où rivalisent, dans le vaste et émouvant continuum du livre, expériences du tombal, du rien, du désespoir, et celles de la beauté, de la délicatesse, de la bonté, toutes perdues, fantomatiques, terriblement minées malgré la mémoire. Le recueil, qui est un long poème composé de 'découpes', de 'bribes', de 'polders de l'esprit', d''anamorphoses', d''effort[s] de clarté', de 'restes' de toutes sortes, et suivi d'un *Fragment in memoriam*, puise sa force dans le paradoxe, le caractère oxymorique des tensions opposant mort et absence et vide à un langage, un *poïein*, un faire, un créer richement et puissamment lexicalisé, rythmé, se constituant 'requiem' (55) là où tout est foisonnement, multiplication, 'stretching obsessionnel entre la fascination du jardin zen et celle de la callipyge fécondité de la vie' (45).

'Radotage' et 'bégaiement', Ber n'hésitera pas à appeler ainsi l'inscription de sa lamentation, consciente de l'aspect excessif et débordant du flux de paroles qui, instinctivement, formera son panégyrique simultanément funèbre et revivifiant, plainte et oraison. Si on peut parler de répétition ici, il n'y a aucune redondance ; ce qui domine c'est une rythmique d'intensification et de diversification de l'obsédant. Si on peut parler d'incohérence il faut penser à celle dont nous parle André du Bouchet, car le continuum reste manifeste, il rassemble et pénètre dans tous les coins et recoins du sentiment tels que le *poïein* parvient à les articuler dans leur délicate et vigoureusement jaillissante interpertinence. Voici *Découpe 24*, requiem du père – car ce grand poème reste le poème de la mort dans sa non comparable mais fatale figurativité qu'il place comme un petit joyau de valeur à jamais, par le poème même, contestable, sur son propre autel :

Domaine du père. Dans un soleil détruit. Il dit : « la douleur de l'amour est d'être refusé ». Il est seulement sang. Charbon du crâne. Il n'a pas dit. Seulement sans. Bloc de mort. Bloc tout court. Mort tout court. Mais aussi le compas et l'équerre, la trajectoire de l'orbe hors du rond vers une quadrature impossible. Une amplitude. Dont demeure une cadence rigoureuse de la pensée. Le parti pris du tranchant. Du legs sans prêt à rembourser. Des lignes sobres sur un papier millimétré d'architecte. Une règle d'ébène posée contre une mappemonde. La parole précise et le regard moqueur. C'était aussi un marcheur ample, qui porte sur son dos l'enfant par-dessus l'eau verte des launes dans les gorges étroites du Verdon. Il dit : « va, à moi ma mort, à toi la tienne ». Chacune et toutes inconsolées. (72)

'Sur l'eau morte de la parole, lit-on ailleurs, / la verticale de la parole' (44). Et, comme pour tout recueil, 'un poème par jour / comme' (79). Un macropoème dans

le mouvement cumulatif de ses micropoèmes, cette avancée vers la stèle, croulante, car mortelle de ce qu'il sera, dans la succession des fragments, proses, vers libres, strophes de longueur variée, phrases suspendues, blancs, torsions et distorsions syntaxiques, tout l'arsenal du dire, du créer. Et le poème, depuis le seuil de l'affolement de ses pertes, lui-même écho et fantôme, ce geste-vers-l'autre, cette mobilisation des procédés d'une rhétorique, surtout sans doute de la litote, vu une espèce d'impuissance ressentie face à l'idée de toute convergence de l'absent et du présent au cœur des mots.

Ce qui n'empêche nullement la soif, cet *ostinato* berien, déterminé, déterminant, ce besoin de pitié, de compassion, cette volonté de passion-avec que, à titre d'exemple, trahit, si bellement, avec tant d'improbable grâce, le *Fragment in memoriam* venant clore, impossiblement, le mouvement de ce 'viatique à défaut de prophétie' (137) qu'est *La mort n'est jamais comme*. S'agit-il dans ce mouvement de responsabilité ou de simple courage face à l'incompréhensible ? Le poème hésite, puisant – 'pillant' – plutôt dans la logique d'un 'ancestral atavisme de résistance' (139) qu'*Il y a des choses que non* évoquera explicitement et qui serait synonyme de la seule 'allégeance' envisageable, l'amour (144). Certes, ce dernier titre ne sous-estime, en cela avec Yves Bonnefoy, ni les tensions ni la 'félicité' vivable au sein de 'l'imperfection de la vie' (149) et *Il y a des choses que non* fonde sa vision à la fois de l'histoire et de son ontologie sur un maximal à chercher, assumer, faire-réaliser face à ce qui ne cesse de révéler le défi d'une minimalité. Mesurant tout, dans une double dédicace, à l'aune de la vie d'un père 'commandant de compagnie FF1 René Issaurat', tout comme de celle de René Char, maquisard lui aussi comme on sait. Le rapport aux autres domine la vision au cœur de ce beau livre, et c'est la langue, poétique, ancestrale, honnête, juste, qui propulse cette vision, malgré les réserves qui peuvent surgir de la main de la poète. Lisons l'ouverture de *Nous tous tant que nous sommes*, l'avant-dernier des sept volets qui forment *Il y a des choses que non* :

Au ventru des tulipes s'ouvrant sur les pistils
l'élan vivace et sa poussée
intense
dans le matin

*qu'est-ce qui reste, demande-t-elle, une fois rabattu le caquet de la
parole sur son impuissance ?*
Qui saura, je dis, arraisonner la langue à l'impossible ? La voilà qui
se couche

Chien tremblant, la queue entre les pattes
 au seuil de l'inutile.
 Pitié pour ceux qui s'obstinent et peinent aux mots comme au
 Silence. En l'un et l'autre rien que nos histoires
 de peu.
 Dans le débris de syllabes, il y a du vrai de nous. Et toujours les
 Démunis s'entêtent à formuler.
 Je ne, je n'ai, nous ne
 contre le trop grand tout de tout
 dans son muet et
 sa violence. (87)

Le poème affirme sa pleine conscience de l'énergie vitale au cœur de tout ce qui est, cet incessant jaillissement, cette intensité masquée, invisible si souvent, là pourtant, dans la déhiscence infatigable des fleurs, le mouvement des planètes qui l'excite. Mais ce qui s'affirme, se désaffirme. Est suspect. Quoique participant de cette même *energeia*, resurgit le poème du questionnement : il devient minimum, résidu dérisoire, impuissant à opérer une sorte d'au-delà de l'éphémère, du mortel. Questionner le faire du poème, comme la renaissance-mort des tulipes, de tout ce qui vit-meurt : geste implacable, fatal, dirait-on. Mais non, la réponse donnée comprend implicitement que cela ne change rien de l'extraordinaire au sein de toute étance, tout déploiement de tout ce qui sans cesse émerge de sa source : le problème résiderait dans la non-coïncidence rationnellement établissable de la chose/de l'être et du langage, même si le poème sait susciter une *imago* et une sensation immatérielle de ce que frôlent et caressent, fantomatiquement, ses syllabes. Le poème ainsi deviendrait *rappor*t à l'impossible. Ce peu, avec ses innombrables récits et figurations, se conçoit porteur, sans triomphe, de signes de relationalité, de fragiles et fébriles interpertinences, débris, au cœur de l'immense dans ses indicibles et ses 'violences', d'un 'vrai de nous' assumé dans toute sa relativité. Une espèce de négatif du vrai. Débris, loques, vestiges de persistance dont s'empare, toujours affamé, inlassable, le poème berien.

'La langue résistante / la langue consistante / la langue nourrissante', écrit si finement Claude Ber (15). La vie et les poèmes des deux René, 'du cousu-main', 'du joyeusement audacieusement libre' (18). Mais, au-delà des doutes braqués sur l'écrit comme loin de l'intime, *Il y a des choses que non* constitue une 'célébration de l'espèce' (27), et, par conséquent, un 'chant fondamental' (69) s'élevant, s'érigeant sur les ruines d'un tragique où on n'a pas dit *non* là où il fallait. 'Je marche', lit-on à la fin de ce puissant poème en prose qui clôt le livre, pour

continuer, s'évertuer à faire du bien, du juste, du beau, 'avec, contre, à la suite ou à rebours des autres et de moi-même dans l'alerte de l'amour et le difficile du temps' (104). Le *je* s'assurant dans tous ses gestes, toutes ses luttes, tous ses enthousiasmes, tous ses doutes, toutes ses caresses.

Prenant entre nos mains *Mues* (2020), peut-on s'autoriser à anticiper des transformations radicales ? Le moi au centre du poétisant peut-il jeter sa peau afin qu'on ne reconnaisse plus ce qu'elle cachait et, maintenant, révèle. Certes ce long poème choisit de tripler sa voix, comme l'explique la note préliminaire, ce qui me rappelle un micro-poème du premier recueil de Claude Ber, *Lieu des éparts* (1979) : 'Parfois les difficiles corps de soi-même, lit-on, Je suis quatre, irréconciliable sous les verrous' (16). Mais le trois ou le quatre, n'est-ce pas tout simplement le signe – arcanique, ésotérique, fatalement intérieur, obscurément psychique – des mathématiques jugées essentielles pour maintenir et consolider la structure de l'édifice ? Si *Lieu des éparts* s'avère, tout compte fait, 'pluriel', sa quadrature vocale puisant dans la force de tous ses membres et non seulement celle des entretoises et traverses, la structure trinitaire de *Mues*, tout en se révélant très visible – carnet en italiques tenu durant la résidence dans un monastère ; sonnets insérés rétrospectivement en caractères bâtons dans le texte du poème ; la voix du présent du 17 août en romains –, puise, à son tour, dans une vaste multiplicité que le livre ne cesse de méditer et évaluer. Car tout apporte de l'eau au moulin poétique de Ber : 'le haché menu de chaque instant' (14) ; 'ce que je relis' et 'la fraîcheur acide du matin' (16) ; 'la respiration de la terre couverte d'une écriture sensuelle' (24) ; la gamme des émotions, honte, dégoût, ahurissement, plaisir ; ce 'macro-système de signes [qui] respire dans l'air laineux' (50) ; l'enfance et les 'aïeux émigrés de Toscane' (56) ; 'l'indéterminé [du jour], sa course instinctive' (72) ; les 'petites perceptions / comme un alléluia emplis de paix profonde' (79) ; les rituels de la vie et les impératifs qui résistent à la routine (78, 75) ; 'l'inattendu' (87) ; 'le bonheur [qui] se rabote à la camarade[,] l'histoire à sa répétitive barbarie[,] les Ténèbres [...] sans leçon' (92) ; 'obstacles, empêchements' (96) ; 'l'absolu à portée de pupille[,] sa prophétie hermétique' (113) ; 'le tissu d'être, la trahison certaine des théories' (118). Bref, l'à jamais jaillissante pléthore des choses et phénomènes qui sont, ce que Ber nomme aussi 'le un son multiple' (86) qui ne cesse de faire appétrer dans le long 'cortège gourmand de sentir, voir, toucher, goûter, renifler, entendre[,] leur appétit increvable' (105).

Et, au cœur de ce déluge, tous les enlacements, entretissements et inséparations de l'immense, de l'intarissable. Et là, une conscience des mots, une autoréflexivité spontanément surgissante, librement et rapidement articulée,

viscérale, ne refusant aucun reproche, aucun consentement. Les ‘listes’, comme Ber peut les appeler, abondent, insatisfaites ; les autoanalyses deviennent kaléidoscopiques ; les rythmes se modifient constamment, sans aucun effort pour tout caresser vers des conventions stabilisantes ; le texte du poème plonge sans cesse, joyeux malgré une futilité imaginée, une inadéquation entre mot et monde et esprit, dans le ‘jeu de l’immensité’, et ‘sans mégoter, ajoute Ber, sans rechigner’ (89). Une poétique explose de l’aguet et de la disponibilité. Et le tout afin d’en ‘reconnaître [les fruits, pauvres ou riches] dans l’échappée des lignes et la dérobaie de l’être devant sa filandreuse étrangeté’ (99), une telle vigilance exigeant une saisie immédiate, ce que le poème nomme un ‘outre-passement de la conscience par elle-même’ dans un mouvement vertigineux puisant dans une ‘force antérieure aux mots’ (110-11).

Pour conclure je citerai ce passage remarquable et si caractéristique venant du pénultième volet, *VI. 11h05. Où se dispersent pollens et débris* :

Sensations-pluie (8 heures trente) Par éclipse. Tintant d’intermittence tiret-point-tiret il pleut de biais

i C I et

là pas

. La pluie

t ombe en

quin

conce et

disparate

sous le pin

u d e d

e s é l a

f g p l

i o a é

l u r e

e t é s

t t i

En stalactites et gmites. Leur gémellité dizygote traîne dans mon sac à viande lexical. C’est aussi avec des résidus de cette sorte que je vis, que je dors, que j’échappe à la paralysie intérieure, que je prends connaissance de certains types de

vérités bien qu'il soit difficile de mesurer le taux de langage qu'elles peuvent supporter sans s'effondrer. (114)

Le réel d'un instant précis, inimitable, irrépétable, transformé en ses autres. Gouttelettes lettrées, lettres s'égouttant, striant la fenêtre de la page donnant sur l'intransformé. Cercle amoureux. Fécondation et naissance. Gouttes et lettres nées dans un jumelage de la différence et d'une mêmeté s'avérant dizygote. Double scène de faux jumeaux, celle qui distingue entre lettre et lettre, goutte et goutte, celle qui distingue entre pluie du dehors et pluie de lettres-symboles. Les deux scènes semblant s'interpénétrer, ruisselant ensemble et séparément d'énergie comme d'un indicible, d'une étrangeté qui est grandeur et beauté et vie, et, simultanément, pure relativité et pure relationalité, non-ancrable mouvance entre plein sens et son minimum. Le tout à la recherche d'un au-delà du non-sens, de la folie, vivant cette intermittence du pressenti et du perdu, ce précaire équilibre qui dépendrait d'un instinct, d'une foi souvent aveugle et d'un désir irrépessible de vérités luisant dans les gouttes de pluie comme dans les alphabets du monde, cette plateforme chancelante mais résistante du poétique.

L'ambition d'une telle poésie ? Tout en relevant le défi de l'inachevable au sein du multiple, de l'infini même, le poème vise du vrai, cette vérité qu'offrent les premiers balbutiements dans une pureté qui évite le bavardage, l'explicatif, le prétentieux. Comme si, dit Claude Ber, de cette immédiateté 'allait [...] surgir révélation' (32), comme si on allait tomber dans 'du profond' (21). Et une profondeur intimement associée à un sentiment de sa 'justesse' et de sa 'justice' (54). Un devoir, en fin de compte, comme dirait aussi Jean-Paul Michel, mais un devoir qui, étrangement, permettrait de se 'reposer de [soi] et de tout' – comme si (ah, Deguy...) une telle tâche une fois accomplie permettrait de déposer tous les poids de l'incarnation qui auraient pesé si lourd, et Ber en parle ici, sans jamais insister, mais comprenant que ces poids font partie de son poème, en 'édifi[ant] le vif et le partageable' (97), sans jamais aucune accusation et plutôt 'amoureuusement dans la confusion embrassée de tout'. On ne demande pas mieux.

Béatrice Bonhomme : l'énorme grâce du peu

suivi de

Palimpseste pour accompagner

Deux paysages pour, entre les deux, dormir

fragments sur la grâce

Fabienne Courtade

*

si fluides tes rimes de combat

... elles habitent nos cœurs à jamais !

Al-Khansâ

Lire l'œuvre poétique de Béatrice Bonhomme, c'est comprendre, ressentir, à la fois toute la fragilité de l'acte d'écrire et toute la grâce qu'une voix humaine peut espérer parvenir à vivre, recevoir et donner.

Grâce de la discrétion de l'amour, de sa si délicate, si périssable splendeur au sein de la douce immensité de la passion. Un mortel que caresse un 'éternel / [qu'allongé et livré] / tu irradies', lit-on dans *Jeune homme marié nu* (1995, sp). Don de l'incalculable à même les mathématiques du terrestre et du corps. Don d'un immémorial, d'un inoubliable dans le maelström des jours perdus, oubliés.

Grâce de la jeunesse dans toute sa 'pur[été] de neige' (*ibid.*), dans l'échange d'intimes regards, dans l'envol de mains odorantes, fleuries, dans la nudité d'une charnelle étance étoilée, sacrée, vierge, absolue.

Grâce de ce peu, ni 'essentiel ou indispensable' et qui, pourtant, se centre sur cela qui reste essentiel et indispensable, écrit Béatrice dans le livre que Peter Collier et Ilda Tomas ont orchestré autour de l'œuvre de Béatrice en 2013 (*BB*, 41).

Grâce de la perte, de l'absence, du 'silence qui éclate au cœur', nous dit la voix de *La maison abandonnée* (2006, *MA*, sp). De l'expérience de l'irrépérable, de l'irremplaçable. Du senti plongé et replongé dans les eaux boueuses des jours devenus nuits, d'une lumière transmuée en l'opacité qui bloque, refuse, dépossède, emporte toute nomination.

Grâce des 'couleurs qui éclaboussent le matin', de la 'simplicité des pierres', de 'la tendresse désuète d'une plume posée avec le mousseux d'un flocon'. Charme et bénédiction de 'la vertu de patience ou d'indifférence / [qui] gagne jusqu'au granité de la pierre' (*ibid.*)

Grâce d'une écriture jamais considérée comme 'devant être livrée et [comme ayant] validité à l'être', dira Béatrice Bonhomme en 2013 (*BB*, 41).

Grâce d'une pensée qui ne cesse de caresser l'infinie altérité de la terre, la mystique étrangeté de l'herbe, de l'océan, des fleurs et des libellules, l'aveuglant secret de la terre qui enfouit et fait naître, de 'l'homme [qui] meurt / étouffé / avec un tampon d'ouate dans la bouche / et derrière les yeux'. *Poumon d'oiseau éphémère*, riche source d'énergie où puiser toute une vie (1998, *POE*, sp).

Caresse et remerciement pour la faveur même accordée à celle qui caresse. Beauté sans fragrance du don reçu et du donné offert, amoureuse réciprocité, équation de l'un. Grâce d'un terrible étreint, du lépreux embrassé sur la bouche. La bouche de celui qui 'croit qu'il est sauvé', disparaissant simultanément dans l'irrespirable, la mort de l'éphémère et l'impensable du poème qui sacre et rebaptise (*ibid.*).

Grâce d'une écriture où 'on risque tout', où se met en jeu, constamment, 'quelque chose de total, d'absolu, comme une nécessité, comme une respiration', lit-on dans le texte collectif qui l'honore (*BB*, 42).

Grâce de la pauvreté, qui est aussi accomplissement du soleil dans 'le grand poudroïement des fleurs'. Le tout, une infinie perte qui, pourtant, 'sait de quels chemins // tu bats tu bats contre le sang', nous dit la voix du *Dessaisissement des fleurs* (1997, *DF*, sp). Grâce d'une voix qui marie dépossession et promesse, qui a la force de vivre de ce qui est frêle, précaire, ce peu qui parle de sa face secrète.

Grâce de ce qui, celui qui, celle qui s'avance dans le mortel, sachant endosser enfin, dans ce non-temps qu'on appelle temps, la 'ballade, [le] rondeau de son linceul' (*ibid.*).

Grâce d'une écriture qui s'accomplit tout en 'se dépouillant des certitudes et en tâtonnant à travers les mots' (*BB*, 43).

Grâce, cette aumône, cette œuvre de charité que peut donner l'autre à ceux, celles qui cherchent. Grâce de celui, celle qui sait attendre l'autre, l'invisible, le senti, l'improbable. Don de braver, d'affronter l'absence, d'en pressentir l'envers, ce qui paraît se cacher dans un 'univers [qui], nous déclare le titre d'un poème de 1995, n'en sait rien' (*UNSR*, sp).

Bénédiction incessante de l'émotion, de l'amour, de cet échange mystique de 'présent[s]', de cadeaux innombrables, de présences, de vies (*ibid.*).

Grâce de ce peu qui reste méditation, approfondissement, 'relation à l'autre' (*BB*, 43).

Grâce de l'esprit qui sait prendre dans les bras de son cœur celui qui disparaît et qui trouvera dans ce non-lieu la continuité d'un amour sachant assumer son essence, sa diaphanéité. Don de ce non-lieu, ce nid de lumière où sait briller 'la neige originelle', lit-on dans *Passant de la lumière* (2008, *PL*, 9-14).

Grâce de la disparition des frontières de l'être dans le vrai berceau sans limites, ni temps ni espace, des passereaux et de l'amour (*ibid.*, 19-22).

Grâce d'une parole qui accepte que l'on 'se laiss[e] envahir sans chercher tout de suite à comprendre' (*BB*, 46).

Bénédiction, nous suggère *Variations du visage et de la rose* (2013), de la reconnaissance de la multiplicité parlante du visage, ses profondeurs et ses mutations, sa musique et ses rythmes ; grâce du don de la main de l'autre qui sait 'dire' et caresser les choses de la terre dans l'infini de leur être-là-avec-nous (*VVR*, 17).

Grâce de la multiplication de ce qui est qu'accomplit la voix écrivante d'un poème, puis d'un autre, et d'un autre, vaste accompagnement de l'autre à jamais s'élargissant, icône et guérison, disait encore un autre. Et qui ne cesse de brûler, comme une rose que l'on offre (*ibid.*, *passim*).

Grâce de l'esprit qui inscrit, sachant, sans 'trop rationaliser [que] l'essentiel est la rencontre' (*BB*, 46). Cela qui est derrière les mots, flottant dans le non-lieu de tout vrai échange, indicible que ne fait que frôler la main de la voix.

Grâce, aumône donnée et reçue, des 'il y a eu', des 'il y eut', des 'il y avait', des 'il y a', de leur chant cascasant, de l'énergie qu'ils génèrent, sachant voir et vivre ici et maintenant dans ce peu de quelques lettres murmurées qui, ainsi, s'illimite sans que l'on sache comment, ce qui compte n'étant que cette mémoire,

cette fidélité, cette détermination à ‘continuer’, comme nous déclare *Dialogue de l’anonyme* (2018, *DA*, sp).

Grâce, beauté, générosité, de ce peu qui plonge et replonge dans les eaux sans fond de ‘l’anonyme’, cet inconnu, cet innommable au sein de l’immensité de tout ce qui soulève et possibilise, tout ce qui masque et fait disparaître dans l’immense, tout ce qui, par le biais de quelques mots, ‘se poser[a] sur toi comme des plumes, des flocons, des miettes de vie, si précaires et si nues’ (*ibid.*).

Grâce de ce refus de se laisser envelopper par les séductions clinquantes des théories de l’écrit qui risquent de noyer l’aveuglante urgence de son surgissement, de sa viscéralité, de son foisonnant, son libre et impulsif cérémonial spirituel (*BB*, 46).

Élégance et simplicité, dans *Deux paysages pour, entre les deux, dormir* (2018), de ces phrases rythmées, harmonisées, formant ce lent, calme et assidu mouvement doucement symphonisant, venant caresser le flagrant et l’incertain, l’écorce de l’être et son pur noyau, fuyant l’abrupt, le violent, l’exclamatif, le criard, cela qui brusque, tranche, qui croit savoir, avoir, dire (*DPP*, *passim*).

Grâce, d’un don offert à l’autre et que reçoit aussi la voix du poème, de ce don qui s’installe dans l’aspatialité et l’intemporalité de la fusion d’une immanence vaporeuse, éphémère comme le vent, et d’une transcendance opaque, improbable, sentie comme ‘la dérive des poussières dans la lumière’, loin des ‘illusions’ et accueillant l’inconcevable rire des enfants, loin des réponses et articulant, habitant, des répons même questionnants (*ibid.*).

Grâce de celle qui, ‘malgré l’impuissance et le leurre des mots, malgré l’inutilité, [...] poursui[t]’, cherchant aveuglément un échange, d’habitude muet, au-delà de celui que permet le poème avec ce que l’on est et devient, l’écrivain, et qui l’emporte sur tout le reste, car immédiat, fatal, profond, total (*BB*, 46).

Grâce de cet impossible équilibre, cette terrible et ineffable équation que trace, avec sa complexe et si délicate énergie, à nulle autre pareille, la main du poème, liant dans la même gerbe d’émotions le tragique et cela qui le caresse, appelons cela l’amour, le tout ce nœud d’un sublime, loin du probable, mais senti, vécu, inlassablement, infailliblement. ‘Vie de rien, lit-on dans *Les boxeurs de l’absurde* (2019, *BA*), vie de simagrées et de masques / vie ressassée de vagues et d’algues / vie de temps raviné au rivage du granit’ ; autrement dit ‘notre élan et notre perte / contenus dans l’intensité’. Geste, *poïein*, faveur et bienveillance, d’un Un qui fait frémir et exulter, deuil et ardeur inséparables, mariés, dansant ensemble pour toujours (*BA*, 72, 70, 60).

Grâce, malgré ‘le mot / Fusillé d’espérance’, de ce mince et délicat ‘sourire devant la dureté d’un destin’. L’étrange et fragile beauté de quelques stèles offertes au mortel. La frêle et fuyante ‘danse de peupliers’ ; les enfants ‘rieurs et nus’ ; ‘le matin dans la réverbération du monde’. Faveur, indulgence, bonté de ce tout, peu probable mais vrai, troublant, douloureux, ‘précieux et sacré’, de cet être, cette infinie étance faite ‘d’os et d’amour’ devant laquelle on finit par s’agenouiller, sans rien savoir, peut-être dépourvu, qu’une curieuse ‘envie de faire éclater la nuit’, puisant dans l’horizontal comme dans le vertical, ‘mour[ant] d’amour’, boxant au milieu des ‘chardons jaunes dorés, [de] la brûlure du soleil’, contre l’absurde (*ibid.*, 54, 141, 34, 99, 170, 118, 95, 126, 94, 119).

Demandant juste ce si peu presque maximal, ‘s’[i] quelqu’un] a éprouvé un bonheur et de l’émotion’ en recréant, avec celle qui s’offre totale, ces verticalités et ces horizontalités (*BB*, 47).

Palimpseste pour accompagner
Deux paysages pour, entre les deux, dormir
de Béatrice Bonhomme

Vivre, rêver

Dormir entre. Un deux qui est sans distinction différence, séparation, échange, être-avec. Paysages, mondes, esprits liés, quasi unifiés par le non-espace, le non-temps d’un sommeil, d’une absence-présence, d’une presque dormition, d’un rêve, d’un songe. Le deux précisément pour un dormir-avec

I traverser l’amour

Le poème s’ouvre. Son ouverture, un fragment. Tout poème, le poème d’un sublime fatalement inaccompli, infaisable, que pourtant poursuit loyal, rêvant, le faire, l’improbable, le fidèle et le presque aveugle poëin. La nuit écarte tout d’un coup ses noirceurs et tout est émergence, incipience, une traversée qui sera la totalité. Cette force, cette ineffabilité qui fait pleurer, cette déflagration de ce qui

est, en nous, au-delà, naissance infinie de Cela, lit-on dans la Chandogya Upanishad. Qui est silence et lumière, jamais possédés, mais offerts dans une ubiquité sans espace ni temps, simplement là. L'illumination de ce qui est au sein de son indescriptibilité, tâche de tout esprit, de tout poëin. Une humilité qui se pressent illimitation. Une vastitude qui rien n'efface au cœur même de ce qu'on appelle l'ordinaire. Appelons cela amour. Le plus simple des gestes suffit : se donner la main face aux phénomènes qui sont afin de traverser monde et cosmos, flottant sur une non-appartenance qui ressemble pourtant comme une fusion, une indifférenciation. Énigme lumineuse d'un pas de deux, délicieux comme une enfance à jamais rêvée.

2 une offrande criée

Une lumière sentie dans le noir. Une découverte et une reconnaissance sans aucun savoir, loin de ce qui nomme, une réalité comme si. Transport, ravissement, extase d'une vérité songeante. L'insaisissable, l'impossédable, pourtant frôlé, touché. Un amour caressé sans pouvoir l'identifier, lui donner un visage absolu. Aimer, un geste à l'état pur, absolu, inconditionnel. Aimant dans la lumière d'une incertitude, dans le noir ardent, éblouissant d'une impossible gnose. Un silence qui n'est pas une aspiration, mais un vertige synonyme d'envol. Une offrande criée, sœur d'une simple, d'une pleine joie. Caressée comme par un enfant.

3 un visage fuyant

Cette mémoire, cette force, en nous, parmi perte et obscurité, qui foisonne de petites fenêtres donnant sur les choses d'une étance vécue, le lisse, le rugueux, le bigarré, le liquide de Cela qui est, parmi égarement, frisson, brûlure, vision, au sein de ce qui passe en nous, s'inscrivant, viscéral, dans le seuil de cette brèche du monde ouvrant sur son autre, les traits d'un visage fuyant, un sourire venant d'ailleurs, exigeant qu'on l'habite dans son non-lieu.

4 délire choisi

Flotter, épouser le vent et le mouvement des particules de la lumière, s'adonner à l'éphémère, au féérique, à la magique délicatesse de l'insaisissable, à ce qui jaillit, sans fondement, sans permanence, fugace, mortel, tellurique et pourtant presque métaphysique, mince et brumeux théâtre du peu, surgissant et disparaissant. Pénétration de la brèche, risque, légèreté, délire choisi.

5 fragments

Écrire au sein d'un intemporel, d'un institué. Poursuivre, sans attachement, à la dérive, laissant tomber les consignes du jour, se laissant absorber par un silence au-delà de la chaleur protectrice ancienne, au-delà des amours disparus. Que des fragments, des traces suivant la logique du broiement, de la pulvérisation. Que le soleil qui n'oublie pas ce qui reste, sa fidélité effaçant, pansant brillamment, tendrement, quelque chose de l'érosion. Que quelques vestiges logés dans la mémoire, la psyché, mais de qui au juste ?

6 l'autre à venir

Libre, car sans illusions, s'ouvrant, s'adonnant aux feuilles et limaces, aux merveilles de la terre, ses énergies, sa lumière, ses riantes spontanités et ses patiences. Tous les adieux accomplis, que le vent à accueillir, loin des tombeaux, que ce qu'il fallait pour que d'autres enfants puissent sauter, jouer, danser, rire et crier, un caillou dans sa pureté attendant sa renaissance, la redécouverte de sa force cosmique dormante.

7 précarité

Tous les anciens jalons balayés. Les règles inversées. Violence et douleur des transpositions, et une catharsis, une sanglante purification. Mémoire vécue d'un amour cru intemporel, d'une enfance souhaitée définitive, d'une vie faite des choses les plus simples d'une terre intense, viscérale, pleine. Pour se retrouver au cœur de l'ouvert, du précaire, lieu et non-lieu, enfin accueilli, choisi.

8 lieu et non-lieu

Blancheur et élasticité du temps. Présence spectrale d'une photo. Redécouverte et inaccès. Un voir s'installe, urgent, pénétrant, dans une lumière languide, amollie. Voix dans le silence. Une musique, une vibration pour rythmer toute une vie. Présences, toi et nous et vous et celles, à peine nommables, des phénomènes du cosmos, terre, ciel, vent et une paille où dormir à la belle étoile, lumineux, enchantés, comme elle.

9 un mythe vécu

Cette mince pellicule séparant-reliant le réel et le mythique. Héroïsme de ceux et celles qui traversent l'incarnation. Les subtilités et intrications de l'esprit et du

cœur, prises dans les douceurs et les rugosités de la terre. Ces moments où tout se détermine, où le contour d'une bouche, le geste d'une main ouvre une voie destinale dans le grondement de la vastitude enveloppante. Certitudes d'un ancrage tellurique, saisons et moisson, ciel, mer et champs ; vacillements de toute navigation de ce qui est, ce que l'on est, ce qu'est l'autre, eu sein du vent qui ne cesse de souffler.

10 la langue de l'être

Tomber amoureux d'une langue, des images qu'elle secrète, de cette profonde altérité qui nous contient. Se déplacer entre vision et immédiateté, se sentir entre, perdu, et pourtant ce fourmillant mystère de ce qu'on est, sauvage, immaculé. Errant dans les voies qu'on invente, le foisonnement de ses sentiments, de son corps, de l'inaliénable devenir-soi que l'on vit comme un sang qui détecte, tâtonnant, ses propres splendeurs et véhémences.

11 un sans-fin

Se parler au centre d'un univers inimitable, mien et nôtre, fait d'infinis microcosmes, précieux, obsédants, d'un être incessible. Odeurs, sons, choses vues, lumière, amours qui n'ont pas de fin. Entre hier et son implacable maintenant. Un coup d'œil et ce qui est figé revit, balcon toit, vent, silence. En nous.

12 fenêtre sur la totalité

Le monde perçu par la plus petite des fenêtres. L'extraordinaire de das was ist dans la semblance d'un dehors. Le réel restauré, repeint dans sa mouvante coloration. Soleil et chair, pluie et nuage, tout pris dans les plis d'un retable se multipliant dans le cinéma de la conscience d'un essentiel transcendant-immanent, scène doucement primitive donnant sur la sensation d'une étance rassemblée, totale, radieuse.

13 infini, intime

La mer et les plages, à jamais présentes. Les oiseaux qui nous accompagnent, autres, fidèles, diligents, délicats, centrés sur une nécessité incessante, là, dans l'intimité de ce qui les illumine, réchauffe, nourrit parmi odeurs et mouvements que ne remarque que l'œil qui écrit.

14 accueil et indicible

Ce qui est, comme il est, scène psychique profonde. Une souffrance dans sa pureté, une sensation d'indescriptible intensité, chaleur, froid, textures, couleurs, ineffables, tous, fontaine inépuisable d'émotions. Scène intérieure de dures, de douces, d'incompréhensibles et touchantes beautés surgissantes, disparaissantes, retrouvées, spectrales, comateuses. Silences de ce qui est, métaphores, miroitements. Inoubliables, indéterminables.

15 une grâce, malgré

Perdre ce que l'on aime, sans même s'en rendre compte. Se retrouver seul sans pouvoir regarder dans la psyché de l'autre. Porter caillou et pierre, témoins d'amour. Renaître à cela qui est, comme il est, par le biais d'une émergence de l'autre de l'autre. Grâce d'une continuité, d'un sourire qui refuse de mourir, d'un chant d'étance fusionnant deux, et même trois, dans l'invisible d'un Un. D'une beauté indivise.

16 caresse de beautés

Le soin, la sollicitude de celle qui aime. Splendeurs, au sein du matutinal, d'un intime accompagnement offrant parfums et clartés et tendresses.

17 au cœur de l'originel

Gloire de se sentir libre, absorbé par les extravagances du monde, le vent qui étreint corps et choses, la mer, mère incessante, originelle. Et les plantes et les couleurs et les odeurs qui vous caressent comme des amoureuses. L'infime se multipliant au cœur de l'infini. Rien ne vous appartient et tout tient à s'abandonner à vos sens, à votre cœur, à votre âme. Qui s'ouvrent à leur tour à la totalité arrivant sur l'aile du vent marin.

18 rythmes de l'indivis

Conscience et matière vécues inséparablement. Sel et larmes, soleil et peau, pierre et main, écartant toute différence, un maximum soudé à tout ce qu'on sent, touche, voit, respire. Devenir, dans le silence d'une présence au monde, une de ses choses, vivante, physique, spirituelle, vouée aux rythmes de la mystique terre de l'être.

19 recevoir l'improbable

Voir enfin ce qu'on a tardé à voir. Accueillir enfin le manifeste. S'ouvrir à sa propre présence, à la multitude bagarrée qu'elle place entre nos mains enfin tendues pour recevoir l'inconcevable, l'aveuglant éclat d'une petite bête, d'une plainte odoriférante, d'une averse qui rafraîchit, d'un soleil qui brûle dans un ciel improbable.

20 étrangeté du sublime

Les vestiges de ce qui s'élève pour retomber dans le lieu de l'origine. Le tout du temps caressé ici et maintenant, dans l'amitié, dans la cosmicité de l'éphémère. Quelques pierres, l'atmosphère de l'humain, l'étrangeté d'une planète fuyant avec sa cargaison d'herbes, de pavots, de sentiers, de marées.

21 ici, au-delà

Au sein de la disparition, une pérennité, une fidélité, un avènement, parmi l'eau du soleil, mousse et pierre, l'arbre d'un amour. Là, on se retrouve dans un au-delà de la déchirure. Là, la poussière, discrète, à peine visible, persiste à sourire, n'oubliant jamais.

22 profondeurs psychiques

Mémoire, tendresse, particularité des lieux traversés. Nuit et jour pris dans leur intermittence, ce jeu symbolique qui nous pénètre. Nous, les passants qui ne possédons rien. Qui occupons l'éblouissant mystère de la solitude et d'un entre-ensemble, d'un avec mémorable. Qui vivons la simultanéité de l'existence et de l'invisibilité. La dualité au cœur d'un entretissage. Deux espaces mentaux vécus comme une impossible équipollence pourtant imaginée. Se saluant par le biais d'une psyché magique.

23 pierre et invisible

La lumière s'impose, tout doucement, territoire presque invisible des petits oiseaux qui nichent dans le noir pour enfin donner naissance. Dans la magnificence passagère du simple.

24 songe du deux, du même

Dormant dans la différence de l'Un. Dans l'entre, l'outre, le plus-que-parfait, deux branches d'un même arbre.

*Denise Le Dantec : le ton,
le chant et la vision*

*tête grise
gorge assez claire
piquetée de points noirs
flancs roux
liserés blancs sur les ailes*
Fabienne Raphoz

*

*Je rémunérais les poètes
pour leurs paroles
avant que Dieu m'ait enlevé mes richesses*
Queen Gormley

‘Ouranienne, fluide, longue – engagée et engageante’ (9), voici comment Denise Le Dantec décrit dans son *Journal de l'estran* (2010), et dans un premier élan, cette île tant aimée en Pleumeur-Bodou, dans les Côtes d’Armor, cette Île Grande si richement extraordinaire où elle a fini par établir sa résidence et à laquelle elle offre ici ce que je lis comme un long poème, subtil, méditatif, élégiaque et extatique si souvent presque sans distinction. Là, surtout, dit-elle, ‘je m’exerce à admirer’ (12), premier geste, et fondateur, permettant de voir en profondeur, de faire briller le vu et le vécu par le biais d’une intime expérience des reflets et réflexions surgissant incessamment de ce qui est.

Le poème-journal se déploie ainsi selon les nécessités et les étonnements du moment, selon le rythme spontané des infinies explorations et découvertes survenues lors des nombreuses promenades à la recherche des ‘vérités’ de l’île comme de celles qui ne cessent de fonder l’être et le faire, le *poïein*. de celle qui ‘« [va] gaiement au jour la journée »’ (9). Comme toute chose, l’île partage avec celle qui la scrute, l’étrangeté de ses secrets, ses ‘abîmes’, ses ‘obscurs destins’ (25). Son énergie et sa ‘respiration’ viennent, comme les nôtres, d’un ‘temps

immense, anonyme’, originel, aveuglant. Ce qui pourrait sembler nous obliger à relativiser de façon importante toutes les observations, descriptions, catalogages et analyses qu’inscrit avec persistance et finesse la poète-philosophe-scientifique qu’est l’auteure – si l’on oubliait, follement, à quel point l’activité de celle-ci, comme quelque part de tous les roseaux pensants de la terre, est une longue, étrange et inachevable quête presque fatalement poétique fondée sur le mystère d’un désir d’être, de mieux savourer l’imaginable logique de cette étance, et ceci même si, malgré l’énorme beauté d’une telle entreprise, on est tenté, comme Le Dantec elle-même – mais c’est l’intelligence à son plus haut point – de s’exclamer ‘*que sais-je du monde*’ (193).

Désir d’être, et d’être-avec, dont le moteur est la spontanéité, la diligence, la concentration, la ‘désinvolture’ (11) et une jouissance ‘ayant renoncé à disjoindre mon destin de celui du monde’ (37). Ainsi ce poème-journal enregistre splendidement l’expérience d’une danse de la vie et de la mort, de ce qui se désagrège et se régénère dans le même mouvement, tumultueux et exaltant, où les fragrances de ce qui transcende et défie nos concepts semblent noyer les traces de l’humain, sans pourtant les invalider. Le monde animal et végétal des grèves dans ce *finis terrae*, cet espace matéro-aquatique en perpétuel devenir où ‘tout repère usuel, toute boussole, tout cadastre’ (67) se volatilisent incessamment, où ce qui est paraît s’offrir ‘sans partis pris ni justifications’ (44) – ce monde tant aimé où domine la mer dans toute sa sauvagerie, tout son tendre nourrissage, constitue pour Le Dantec, dans le théâtre de son infinie mouvance, une force épique, historique et anhistorique, poétique à la fois, un site sans limite de lyrisme, d’aventure, d’inventivité, de création.

Site de l’Un, dirait-on, d’un *Urwelt* et d’un *Umwelt* où, ici, celle qui observe vit l’intensité de l’échange entre l’effarante splendeur de l’innommable et la douce et consolante caresse d’une appropriation nommante, entre *l’autre* dans toute sa résistance et le *sujet* qui observe, refusant toute idée d’aliénation, chérissant cette interpénétration, cet entretissage, générant à son tour une partition, une musique faite de microtableaux, de microscènes en harmonie, dans la mesure du possible, avec les infinies complexités du macrocosme qu’offre, réellement et symboliquement, l’inconcevable et émerveillant monde d’une petite mais si fabuleusement grande île que Denise Le Dantec a le privilège et le bonheur d’habiter, poétiquement.

Mais si ce poème-journal dépend de la curiosité de celle qui l’écrit, Denise Le Dantec comprend que ‘le support de la conscience’, c’est toujours les ‘choses du monde’ (198) dont elle inscrit et médite la magie, l’infinie poésie s’élaborant dans

sa rythmique miraculeuse et cosmique. ‘Tout ce que l’on reçoit, écrit-elle, est immérité, c’est ensuite qu’on a à en être digne’ (196), dans le travail du texte. La moindre ‘flaque d’estran est univers’, affirme le géographe Élisée Reclus, que cite l’auteure (219). Et les dernières pages du *Journal de l’estran* expriment avec éloquence l’énorme sentiment de gratitude qu’éprouve Denise Le Dantec d’avoir pu faire son maximum pour honorer dignement sa dette envers une petite île vécue dans toute sa magique grandeur. Voici, pour conclure, quelques fragments de ce remerciement :

1. Au cimetière marin d’Île Grande où les morts se dissolvent dans le sable, l’argile verdâtre, le granité à deux micas
 2. aux « semeurs de cendre » de l’île Agathon
 3. aux « bouilleurs de sel » de l’Âge de Fer
 4. aux quarante carcasses d’hommes et de chevaux trouvés à l’île d’Aval
 5. Aux crépidules en cloche ovale terminée en crochet comme un bonnet phrygien formant une pile de bols s’encastant les uns dans les autres
- [...]
28. À l’écaillé chinée callimorphe butinant sur une eupatoire chanvrine sur la dune de Pors Gelen, en laquelle j’ai reconnu le papillon peint sur la jambe droite de Vénus par Piero Cosimo vers 1490
 29. À Milli-Blanc qui a bandé la main de Fanch
 30. À Gilles Bentz, soigneur ès-cœur des oiseaux marins (289-91)

Les années qui suivent verront paraître d’autres recueils d’une grande vision exploratrice mariée avec cette pulsante puissance expressive qui souvent se déclare. Un des sommets que j’apprécie particulièrement de cette période est *Ô saisons* (2021), grand poème du grand ‘bal’ (104) de ce qui passe, coule, surgit et disparaît, saisons du ‘soleil et [de la] chair, de ‘la magique étude / Du bonheur, que nul n’élude’, si je peux dire, saisons, subtilement rimbaldiennes en effet, des micromoments et microévénements d’une vie face à sa mortalité, son irrépressible énergie. Poème ainsi du *hic et nunc*, de l’immédiat, du vu, du senti, du pensé, du rappelé et de l’imaginé, poème écrit depuis le centre (que l’on est, fatalement) de l’innombrable, et pourtant conscient de ce qui, en nous, reste flottant, nomade, ‘perdu’ même, lit-on, car ne sachant jamais où est ce qui est. Car, si la vigilance, la sensibilité, la voyance de ce très beau recueil de Denise Le Dantec sont partout manifestes, si *l’il y a* et le *c’est* ne cessent de fertiliser, de faire foisonner le lieu de son acte, ceci explicitement ou implicitement, reste que l’innommable, l’indicible,

‘ce qui se cache’, ce que l’on n’est pas, sous-tendent et hantent partout, au cœur du vu et de l’inscrit, ‘ce qui se montre’ (95) et se produit textuellement. *Ô saisons* offre, merveilleusement, ‘le monde et sa légende’ (85), cette lecture distinctive, lumineuse et gracieusement vigoureuse d’une femme dont l’œuvre remonte très loin, jusqu’à *Métropole* (1970) et *Le jour* (1975) pour s’élargir avec *Les fileuses d’étoupe* (1985) et *Le roman des jardins de France* (1987), *Le roman des roses* (1989) et *Opuscule d’Ouessant* (1993) et trouver enfin un épanouissement des plus riches avec *Encyclopédie poétique et raisonnée des herbes* (2004), *La seconde augmentée* (2019), *7 soleils et autres poèmes* (2020) et *Enheduanna* (2021).

Le mouvement du recueil, que je lis comme un ensemble, un seul poème, un ‘flux secret [qui] descendait sous l’ombre de ma main’ (23), entretisse, indistingue presque les infinies spécificités des ‘choses inouïes / et bouleversantes’ (27) que l’esprit déplie, mot après mot, vers après vers, les ficelant, nouant dans une espèce de totalité, taoïste, fluide, un Un indescriptible sauf par le biais d’une textualité ‘dansante’ (v. 92), ‘inachevable’ (v. 29), ‘cérémonie des voyelles et des coquelicots’, dit si bien Le Dantec. Ce bel entassement, par exemple : ‘J’articule la ligne dans le bleu / La terre pivote sur une perle / Il y a une musique sous la colline / Une brise précipite mon esprit / dans les mauvaises herbes / Bénie est ma *sky-academy* // « Printemps... / Trop long... / Gongula... » / (Sappho, Papyrus, *Canto* 8) / Je suis celle qui écoute Euterpe, assise sous les arbres, / dans la douceur et les voyelles / Les sauts mélodiques sont cachés dans les buissons – / dans les chambres de pollen de hasard et de bruit / Les fruits sont gonflés de graines et de mots / À 16 heures 30, le monde a fleuri / Les fleurs de sa jupe sont tombées’ (86). Cette incessante mise en scène de la vaste gamme de l’ordinaire et de l’exotique des choses qui sont se voit caressée simultanément par le cœur, l’esprit et le langage, tous les trois sautillant, cascasant, électrisés, émerveillés, émus. ‘Au fond de l’élan’ de l’instant (24), d’ailleurs, il y a de l’archaïque, du sacré, de l’éternel, de l’extatique. Des expériences, dans le fourmillant donné de la présence, de tout ce qui, comme disait Yves Bonnefoy, ‘en excède les signes’. Un vécu où ‘des formules magiques’ nous permettent de plonger ‘dans l’invisible’ (39), surtout là où le *non* risque de l’emporter sur le *oui*, comprenant pourtant que le *pharmakon* pousse à mal séparer l’un de l’autre (90), étant poison et remède, comme le bien et le mal, dit Bataille dans *Le coupable*, tellement inextricables qu’il faudrait, plus ou moins fatalement, un ‘divin’ afin de les loger.

7 Soleils et autres poèmes nous replonge dans le fourmillant monde des choses de la terre et de la mer. Si dès le début la chanson bretonne règne, sa musique, cet au-delà de tout savoir, musique accompagnée des couleurs vives et fraîches d’Alain Dulac, cela n’efface nullement le sentiment d’être submergé dans

les éléments d'un monde vécu, intimement chéri, caressé : 'La mer avançait. La lumière était belle. Le vent était puissant. // Les rocs se tenaient comme des plates-formes sacrées' (12). Domine ici un lyrisme discret, plongé dans l'expérience, l'immédiateté du tellurique, tout en vivant la délicate et profonde relativité des outils cherchant à en capter les traces senties. Vieille histoire, dira-t-on, d'un langage éprouvé à la fois dans la pleine force de sa promesse de symbiose, de fusionnalité, et celle de son caractère spectral, de cette non-coïncidence qui paraît miner le geste même qui le propulse. Le poème, comme toute poésie, sans doute, s'articule au sein de ce dilemme, cet argument que conteste pourtant, incessamment, intrinsèquement, hardiment, tout mouvement de la parole vers l'autre qu'elle n'est pas.

Certes, les moindres choses de la terre sont vécues dans leur contexte cosmique où, d'ailleurs, 'tout est épanchement dans l'universelle dérive' (14) et, parfois, dans un au-delà du temps où seule 'la mémoire tient ensemble les vivants et les morts', lit-on (15). Mais si une telle expérience est plongée dans le sentiment de l'éphémère, du précaire, du mortel, du brutal même, reste qu'elle ne cesse d'en savourer les merveilles, les dimensions extraordinaires, à peine concevables, de ce qui est. L'œil, l'oreille, tous les sens, se trouvent irrésistiblement aimantés par le foisonnant excès des phénomènes qui sont, catapultés dans un échange presque cérémoniel, un tête-à-tête qui, sans doute, cherche, peut-être illusoirement, à stabiliser l'apparente entropie de ce qui surgit et se modifie indéfiniment, à installer une espèce de cohérence là où peut sembler si souvent régner un splendide et stupéfiant désordre. Car le poème de Denise Le Dantec n'a rien de prétentieux, d'arrogant. *Opuscule d'Ouessant, Marche dans les abers, Mémoire des dunes* : de tels titres suggèrent à quel point le poème est surtout témoignage, écriture pour et avec ce que l'on vit et admire et offre en toute simplicité à ceux et celles qu'on aime, ami.e.s ou lecteurs-lectrices. 'Trop d'abrupt pour risquer au bord de l'océan, lit-on, / Et je m'éloigne à l'ombre descendante des haies – à l'écoute de la récitation lyrique qui soigne sans effort. / Je prends le ton et j'ai le chant et la vision' (31). La terre, la mer, les choses qui sont et s'offrent d'abord, et qui donnent le ton, permettent de chanter et de voir, au sens sans doute le plus large mais loin de l'orgueil des puissants savoirs séducteurs.

En 2021 Denise Le Dantec publie ce qui constitue peut-être le plus remarquable de tous ses poèmes, *Enheduanna*. Long chant qui s'inspire, plutôt indirectement – il n'y a aucune évocation précise des grands hymnes religieux – de l'œuvre d'Enheduanna, fille du roi Sargon d'Akkad, prêtresse sumérienne de la ville d'Ur au ^{xxiii}e siècle avant J.C., et poète dont l'œuvre s'identifie comme la plus ancienne connue. Le poème de Denise Le Dantec présente un splendide

déluge de paroles et il me semble que je ne peux faire mieux que d'en citer la première page dans toute la force de ses jeux de blancs, d'insistances et d'espacements :

Beau temps sur la planète

Une poudre d'étoiles dans le noir de l'univers
un chemin vert //

Un homme marche au soleil (la pluie est un rêve)
c'est ta bouche... l'eau de ta voix...

(j'habite un songe)

... **J'ouvre la fenêtre**... la parole s'envole le mot *etcetera*
des nuages d'ozone flottent sur la jachère céleste
une mousse d'émeraude / des écailles de hareng
tout est argent
les œufs au thé... la liqueur barbabaro (
3 peupliers... un cheval ((

EN-HEDU-ANNA

1 ligne fragmentée

2 lignes manquantes

4 lignes fragmentées

(ici s'interrompt la forêt ombreuse)

« **YOUR PRINCESS IS ON THE PURE HORIZON** » (5)

Voici le poème d'une *energeia* ruisselante, débordante, le poème d'une cérémonie de la totalité de ce qui est, ce que nous considérons comme ses dehors et, surtout, ce qui surgit d'une conscience subjective, spontanément allumée, multivocale, site de rêverie, de mémoire, moteur de sens, mais de sens irréductible, elliptique,

parataxique, foisonnant, librement musicalisé, dansant au cœur de ses infinies éclosions et floraisons que caressent si délicatement les dessins de Liliane Giraudon. ‘Mangeuse de mots’ à son tour, Denise Le Dantec, poète du Tao, d’un *poëin* coulant ‘dans le lit du poème’, comme disait Michel Deguy, de son sens fluvial, charroyant le bien et le mal, l’exaltant et le troublant, tout le sacré qui, innommé, porte tous les noms dont l’humain le couronne, plongé dans le sein de son inconnissance. Le flagrant et l’obscur fusionnent, tout comme le mortel et l’intemporel, l’hypercontemporain et le fabuleux. Quelque part se fonde une poétique de la femme, de l’amour qui reste possible au sein même de tout ce qui semble le refuser, amour à jamais à faire au milieu de cette multitude de voix dramatisées que génère la ritualité d’*Enheduanna*. Voici le poème de celle qui, comme Brodsky, persiste à veiller ‘à la fenêtre de l’univers’ où ‘vivre est une feuille dépliée les étoiles [étant] dans les plis’, où le rythme des constats et pénétrations d’un esprit exemplairement disponible témoigne d’une surprise après l’autre au cœur de l’incessant surgissement ontique et scriptural.

Pour conclure, je voudrais citer un autre passage de ce très beau poème qui ne fuit jamais ce torrent des choses et signes qui sont qui assaille, excite et agrandit la conscience de Denise Le Dantec :

L’UNIVERS RESSEMBLE À UN CORPS

Nous avons fait l’amour

sur un drap de soie Ti sur les berges du Loing sur des sentiers ronds sur des cartons étoilés sur des planches sur des matelas d’aromates sur une boucle de la Seine sur des planètes à fleurs sur le labyrinthe sans murs sur des lacs ondoyants sur ce qui tangue sur des choses toutes petites sur des champs de bataille sur la main du vent sur les coquelicots sur les 29 noms de la Nuit sur une hauteur de pluie sur ce qu’on ne peut pas compter sur des chuchotements sur l’oreille du Temps sur une mer oubliée sur des fleurs jaunes sur des grains de poussière sur l’île des Cygnes sur l’âme des vents sur le corps massif des vaches sur les pare-brises sur l’étang de l’Or sur les toits des voitures sur les pierres d’empyrée sur les vagues

*célestes sur les ailes des cigales sur les bosses des
chameaux sur des tas de vêtements sur les anneaux de
lunes sur des guirlandes d'oiseaux sur le silence des
sirènes*

sur les phrases oubliées d'un livre qui se déchire sans

bruit de papier...

(20-21)

Le poème ne doute pas de sa mission. Il est acte et lieu d'un accueil total, ne refusant aucune expérience, ni, comme disait Hugo, aucun mot pour articuler celle-ci. Il est étreinte et accolade, inscription du simple comme de l'insaisissable, du non-mathématisable. Bref, et malgré doutes et défis, il est cet amour incontournable du matériel, du physique, comme du mental, du psychologique, du spirituel, geste le plus précieux, déterminant, profond, souvent à peine compréhensible mais toujours senti dans son mouvement vers, avec et par. Par nos rapports à la matière, à la terre, nos voyages et randonnées, nos mouvements les plus ordinaires ; par nos lieux particulièrement aimés ou ceux qu'il faut honorer ; par le minuscule et le vaste, le cosmique ; par les fragrances et les mystères ; par le vortex du temps et le temps qu'il fait ; par tout ce qui nous parvient par le biais de l'étonnante merveille de nos cinq sens ; par les beautés et étrangetés de la flore et de la faune ; par ce qui nous murmure, ce qui se retire dans son silence ; par ce qu'on écrit, ce qu'on a oublié, ce qu'on n'a pas gardé... Infinis, en effet, le programme et le devoir du poétique comme les conçoit Denise Le Dantec, car ils exigent, par principe, témoignage de toute expérience vécue, création d'un acte et d'un site de reconnaissance, de caresse du rugueux comme du fragile, du manifeste comme des invisibles pourtant ressentis. Si *Enheduanna* s'avère, et de façon spectaculaire, ce site illuminé, divinateur, reste que son poème ne fait que couronner ce que Bonnefoy a appelé la 'dérive majeure', non pas des nuages ici, mais de la vision et de l'ambition de toute l'œuvre poétique de Denise Le Dantec. Toute lecture de, par exemple, *Les fileuses d'étoupe* ou, plus récemment, de *La seconde augmentée*, confirmera cette résolue continuité.

Michèle Finck :
compassion et mémoire, musique et beauté

*tout cela suspendu à un fil invisible
tendu entre deux nodules*
Angèle Paoli

*

*Réveille-toi, réveille-toi, Deborah,
donne-nous une chanson*
Anonyme, Israël ancien

L'épigraphe du premier des trois livres de Michèle Finck que je tiens ici à méditer vient de Marina Tsvétaïéva : 'Ô Muse des larmes, la plus belle des Muses !'. Et c'est avec ferveur, avec une haute sensibilité et une délicate touche d'originalité que Michèle Finck, écrivant *Connaissance par les larmes* (2017) et afin de répondre à cette déclaration quasi injonctive, puise profond dans son expérience personnelle, tout comme dans celle de grands artistes, musiciens et cinéastes pour qui l'acte de pleurer reste également le grand chemin de la vérité, de l'authenticité, du mystère de notre présence au monde. Et c'est le poétique qui ouvre ce chemin, celui de la connaissance de soi, mais, au-delà, d'une connaissance métaphysique, spirituelle, 'anonyme [et] universelle', écrit-elle (37). Le recueil, s'articule en sept suites, la première évoquant le court-circuitage des 'glandes lacrymales [soudain] électrocutées' (20) de l'auteure, ce qui la plonge dans une crise identitaire, existentielle : 'ne te crois plus digne du nom d'être humain, lit-on, / Qui n'a pas de larmes a-t-il encore visage ?' (21). C'est la mer, l'incessamment pleureuse et renaissante ancêtre, qui la sauve de cette 'malédiction' (*ibid.*) ; sa douceur et sa vigueur, sa caresse et son 'rituel' permettent de 'boire les larmes de la mer jusqu'à la dernière goutte / Dans la gourde de l'été où tremble l'éternité' (53), permettent de vivre l'infini, central et originel 'songe' de 'nos larmes de communion avec le cosmos, qui coulent, transparentes, sur nos

visages parfumés d'iode talismanique' (58). Et c'est là, faisant la planche dans cette mythique eau méditerranéenne, que, baignée d'une lumière qui ne cesse de se métamorphoser, l'inonde une très grande joie, rédemptrice, ressuscitante, lui offrant 'une raison suffisante de vivre' (62). 'Avec, affirme-t-elle, dans la bouche gercée, au plus profond de la vulve, le goût d'enfance éternelle des larmes de la mer'. Expérience 'utopique', puissante, déterminante, paraît-il, pour Michèle Finck, *poiétique* au plus haut degré, transformant sa vision même du possible du faire et de l'être.

Les trois suites suivantes, *Musique des larmes*, *Musée des larmes* et *Cinémathèque des larmes*, nous plongent dans le monde des arts qui ont toujours cherché à rivaliser avec cette sensation de l'indicible éprouvée au sein de l'infinie étreinte extatique des 'larmes du large' (39). Chacun des nombreux poèmes que nous proposent ces suites a pour projet précaire, vulnérable et puissamment senti, d''[avancer] / dans le labyrinthe / de tes larmes' (33), convaincue qu'est la voix poétique des vérités ontologiques que recèlent certains visages filmés, certaines formes picturales, certaines musiques quasi divines (75) qui cherchent à pénétrer dans les secrets les plus profonds de l'humain. Bach et sa *Passion selon saint Jean* : 'Qui écoute s'agenouille aussi et essaie de prier. / Comprendre *weinen* pour la première fois. / Sanglots du remords de n'avoir pas su / Aimer brûlent le corps jusqu'à l'os' (76) ; Verdi et son *Aïda* : 'S'écoute soudain la transmutation / Silencieuse et sonore de l'obscur en lumière. / Duo d'adieu hisse l'amour sur la plus haute cime. / Larmes : arches d'extase en vol' (83). Roger Van der Weyden et sa *Déposition de croix* : la sœur de la Vierge 's'essuie les yeux avec son voile, / Comme la femme qui pleure au pied de la Croix, / Pourquoi ne t'en souviens-tu pas ?, dans *Le Retable / Des sept sacrements*. Spectateur du tableau boîte / De larmes. Boîte. Titube devant le Mystère' (102). Van Gogh et sa *Femme qui pleure* : 'Femme : solitude, souffrance, tues. / Où Dieu ? Peut-être dans les larmes qu'on ne voit pas / Mais qu'on croit entendre. Comme dans *Le vieillard / Qui souffre*, mêmes poings serrés rongant la face. / L'oreille écoute les larmes que l'œil ne voit pas. / Larmes vues par l'ouïe : caillots mystiques' (104). Fellini et *La Strada* : 'À Zampano ivre qui s'écroule la nuit / Sur la plage et sanglote la tête dans le sable. / Blanc des vagues dans le noir du monde. / À Federico Fellini. À Nino Rota. Qui laissent / Béante l'énigme. Des visages. De la vie' (125). Rossellini et *L'Amore. La voix humaine* : 'Muet / Le téléphone. Elle pleure. Sanglots de chat-huant. / Elle hurle. Larmes changent la carnation de la peau. « Pronto ». Noces de la caméra et de la chair. « Ti amo ». / Rossellini filme le visage comme une vulve. Offerte. / Caméra fait trembler la béance. Ouverte. Vulnérable. En pleurs' (141-2). Et, toujours, dans *Le Chant de la terre* de Mahler ou *Die*

Einsame de Webern ; dans *Autoportait à la colonne cassée* de Frida Kahlo ou *Larmes d'Enak (Formes terrestres)* de Hans Arp ; dans *Théorème* de Pasolini ou *Le sacrifice* de Tarkovski – toujours la même intensité, la même tension entre l'effroi, la terreur et le mystère, ce qui pousse à y voir, écouter, vivre leur face secrète qu'est la tremblante force de l'amour, d'un indicible, d'une transcendance au sein même de toute vie, tout geste.

Le 'chœur' qui ouvre la sixième suite de *Connaissance par les larmes* pousse plus loin cette idée – mieux – sensation d'un refleurissement, d'un reverdissement, possible, viscéral, sensible et implicitement ontique, grâce à un art résolu à êtreindre *la totalité* de ce qui est, tout le bien, tout le mal de l'expérience vécue directement ou par procuration (l'art de l'autre) – autrement dit, comme écrit Bataille, l'expérience de l'innommable ou du 'divin' perçu ici au sein de l'acte de pleurer. C'est dans ce sens que face à ce qui est, ce qui reste fondamental, c'est le caractère/geste lacrymal, simultanément, inséparablement tragique et extatique du poème, de tout grand art assimilable au poétique. Pour 'qui ne peut plus pleurer, poèmes lui soient larmes impersonnelles enfin versées, lit-on, / Partageables. / Anonymes' (156). D'où la nécessité de procéder, écrivant, à un compactage de l'amour, de la mort et de la poésie : 'une seule et même œuvre', écrit Michèle Finck (161). Ce qui n'a pas été pleuré pousse à écrire, 'lutt[ant] contre langue et la fai[sant] pleurer' (165), générant des larmes à la fois 'noires' et 'blanches' : désossement et calcination, catharsis et exorcisme, ajoute le poème (*cf.* 167).

'Pleurer' poétiquement implique un grand risque, ce risque qui exige qu'on plonge dans les profondeurs mêmes de son être. Dans un au-delà du strictement subjectif, vers un 'intime obscur', lit-on (183). Son geste implique simultanément une immense persistance et une résistance qui se sait simultanément magie, assentiment, 'traversée' transmutatrice (185). Tout le recueil de Michèle Finck accueille la nécessaire et extrême subtilité d'un acte qui n'offre que des 'notes de neige / ou de souffle' (196). Terriblement 'infinitésimales', ajoute la voix du poème, mais superbement 'galactiques' (*ibid.*) aussi. Acte qui hésite entre perte, disparition, invisibilité, et quelque chose qui frôle la totalité, refusant implacablement ce qui se nomme 'néant'.

Trois ans plus tard, après la parution de ce recueil admirable, si finement conçu et authentiquement articulé, Michèle Finck nous donne son *Sur un piano de paille* (2020). Grand poème centré sur la totalité d'une existence, tous les possibles et toutes les angoisses, l'enfance, la famille, ceux et celles qui, selon différents modes de l'intime, nous accompagnent jusqu'à la mort et au-delà, *Sur un piano de paille* trace avec une grâce exceptionnelle une difficile et délicate trajectoire

hantée de mille cris tout en étant simultanément résolue à y puiser une transfiguration. Le poème s'orchestre selon le modèle des *Goldberg Variations* de Bach, avec son aria, ses trente variations et son aria da capo, mais offre à chaque variation un 'cri', parfois plusieurs, ce qui permet d'évoquer avec insistance le caractère bariolé, contrastivement modulé de ce que l'on vit et fait, crée, à l'intérieur de son *ostinato*, de cette 'basse fondamentale' (16) qui rythme tout le vécu et qui, certes souvent sombre, solennelle, solitaire, pénible, peut s'avérer subtilement radieuse, exaltante, harmonieuse. C'est ainsi que la 'caresse' (*passim*), l'amour, luttent, inlassables, avec les cris de douleur, terriblement constants à leur tour, le poème cherchant partout à offrir une 'consonance' là où menace de régner une 'dissonance' (16). Voici une histoire, devenue création, poème, qui commence avec un 'piano de paille', celui de l'enfant à qui le père apprend à jouer une musique, celle de Bach, compensatrice, guérissante, à bien des égards transcendante face aux défis, doutes et déceptions des jours, face aussi à la disparition du père comme du poète longtemps admiré, Yves Bonnefoy, à qui sont dédiées les deux arias de *Sur un piano de paille*. 'Musica medicina dolorum', dit le père à sa fille (17).

Si 'consentir' (9, 171) à la pleine et exigeante complexité de l'existence fait partie de l'optique selon laquelle Michèle Finck comprend la traversée humaine de ce qui est dans l'étrange et éprouvant silence qui l'enveloppe, le désir, la détermination, un sentiment d'urgence ne cessent de propulser le poème, cette musique autre, cette pure rythmicité de l'esprit, vers ce que l'on peut considérer comme un au-delà des binarités pourtant souvent si puissamment senties. Vers un au-delà, on peut le penser, me semble-t-il, du sens même tel que l'on le conçoit rationnellement. C'est ainsi que la solitude de la poète est vécue dans l'ambiguïté même qui l'habite, la dissociation qu'elle impose et son site choisi de créativité, son geste vers l'autre en nous, son partage ; que le 'mutisme' du père excède son propre signe par le biais de son geste d'orientation vers la musique ; que, plus généralement, 'du *mutisme-et-du-cri* [on parvient à] faire poésie (30)', celle-ci étreignant même les apories de ceux-là ; que 'crier' s'avère terriblement et miraculeusement synonyme d' 'écrire' dans cette danse du *schreien-schreiben* dont le père souligne le paradoxe fusionnel (24).

Le consentement à l'éphémère, au sentiment d'une certaine absence au sein du vivant n'empêche ainsi nullement le désir, synonyme à son tour de manque mais aussi, simultanément, d'une vision sans arrogance, sans illusion – voici les éléments fondateurs de l'ontologie qui, à mon sens, colore si gracieusement, si harmonieusement et si humblement ce grand poème qui, mariant prose et versification, alternant caractères italiques et romains, opte aussi très souvent pour

un léger espacement entre les mots versifiés, ce qui produit un effet de ralentissement du débit de parole, ceci peut-être en harmonie avec le deuxième enregistrement des *Variations* fait en 1981 par Glenn Gould (31) et afin d'insister sur le caractère non descriptif du poème *Sur un piano de paille* compris comme puisant à son tour dans 'le grand corps organique de la musique' (25).

Cette vaste et profonde organicité poético-musicale, Michèle Finck y reste sensible explicitement ou implicitement dans toute son œuvre, me semble-t-il, non seulement dans sa poésie personnelle, *Connaissance par les larmes* (2017), *Poésie Shéhé Résistance/Fragments pour voix* (2019) ou *Sur un piano de paille*, mais aussi dans ses essais sur l'œuvre d'Yves Bonnefoy, dans sa fascination pour la sculpture de Giacometti ou face aux vastes déploiements poétiques de Salah Stétié, par exemple. Le geste créateur finckien répond en effet à un devoir de présence, à une responsabilité de 'communication', d'assumption de soi face au risque d'une dérive, d'une 'folie', même (21-2). On pourrait y voir, poussant plus loin cette logique de la création, l'immense pertinence de l'amour, ce besoin de donner, de recevoir, de partager avec d'autres – les allusions à l'œuvre de beaucoup de grand.e.s artistes, Trakl, Duras, Juarroz, Rouch, Shakespeare, Berg, Rilke, Bergman, Antoniono, Picasso, Poulenc, Dazzi, Plath, Tsvétaiéva, à titre d'exemple, sont éloquentes à cet égard – la gamme des émotions éprouvées quand, écrivant, on reste 'sexe ouvert / Sur le centre alchimique' (66), à 'joue[r / S]a vie à chaque mot' (45). La poésie, ainsi, écrit Michèle Finck, est cela qui ouvre, libère, s'expose à la totalité de l'*ontos* dans sa stricte matérialité comme dans tout le *méta*, la musique de son indicible qui le sous-tend et qui, 'cantillation pour les enténébrés' (144), ose espérer illuminer, s'offrir comme une lumineuse caresse.

Car, lit-on partout, c'est le vœu que 'Caresse / Soit / Ma / Cathédrale' (25-6) qui dynamise la logique du poétique telle qu'elle s'articule dans *Sur un piano de paille*. Logique qui semble frôler le rêve d'un divin, oserait-on penser lisant la question que se pose Michèle Finck : 'sans doute aucune musique ne saurait-elle être athée ?' (142), ou en méditant l'épigraphe de son poème, où Brodsky, 'barde de la camelote', dit-il dans ses *Élégies romaines*, déclare ici, plus audacieusement, 'dans chaque musique / Bach / Dans chaque homme / Dieu'. Mais ce que le poème nomme le 'cri personnel [le] cri universel' s'avère trop fort, trop présent, la réalité du non-dit que trahissent le cri et 'la douleur devant soi comme une question' (171) empêchant fatalement d'épouser le rêve de son au-delà dans l'absolu.

Ceci dit, la poésie, quoique conçue comme une 'résistance' (157) qui anime l'activité non seulement de grand.e.s artistes partout dans le monde, mais aussi

d'innombrables personnes 'écriv[ant] à contre-terreur / Témoign[ant] à contre-mensonge' (158), restera surtout 'l'acte et le lieu', disait Bonnefoy, de cela qui 'chante sous les étoiles dansantes' (103), cela qui, au-delà de toute idée de résistance, transcende, régénère, rétablit, délicatement, précairement, offrant un horizon strictement mortel mais vivace, ici et maintenant, là où les cris semblent peut-être tout étouffer, mais sans y parvenir. Et c'est ainsi, à mon sens, que *Sur un piano de paille* devient ce chant, spacieux, radieux, haut, simple, infaillible, dans 'la *selva oscura* [où on risque parfois de se perdre]' (156). Un grand poème pour les défis de notre temps.

Un livre vraiment hors de l'ordinaire, *La Ballade des hommes-nuages* (2022) renouvelle pourtant, différemment, cette tentative de tour de passe-passe, se présentant comme un grand poème où le tragique parvient à se transformer en un plaidoyer plein de tension et d'anxiété mais, au-delà, un chant radicalement ré-esthétisé de vision, de compassion et d'amour. Le poème s'orchestre en sept volets, *Catabase*, descente vers le bas, l'inférieur, *Anabase*, montée ou expédition vers l'intérieur, *Ce que murmure la mer*, avec la pleine gamme de notions associée aux mouvements de l'océan, *Catanabase*, néologisme qui suggère le mouvement entre le haut et le bas, *Suite nuages*, suivi d'*Envoi* et de *Miserere*.

Au cœur du recueil s'élabore une lutte entre la mémoire et 'le mot-qui-manque' (85 et *passim*), cette quasi-impossibilité de dire, de nommer. Mais cette tension n'implique nullement l'autoréflexivité d'un texte qui se lamente de son impuissance ontologique oisivement méditée face au réel extérieur. Si impuissance il y a ici, elle est urgente, viscérale, mais ce qui est visé, ce n'est pas le mot en tant que tel, c'est ce qui empêche de dire, de comprendre la souffrance de l'autre, du bien-aimé, incarcéré 'sous camisole chimique', 'équarri de souffrance' dans sa chambre d'asile, 'vent soufflant dans crâne' (12-13). Ce qui hante c'est, d'un côté, l'absence, si souvent remarquée dans les 'carnets d'hôpital', de compassion, d'amour ; de l'autre, le sentiment terrible, si intense, qu'éprouve si intimement la poète, d'une 'séparation [qui] est une mort', une 'amputation' (31). Surgit le désir de quelque vrai et profond mouvement de notre être vers l'autre, appelons cela un *être-comme-l'autre*, comme dirait peut-être Michel Deguy, un *être-avec*, comme Jean-Luc Nancy a écrit récemment, une authentique et poétique 'attente' (230), aussi, une impulsivité humaine, vers une guérison imaginable et même réalisable.

Une telle mémoire veut que le poème installe une histoire, un vécu qui est sens, sentiment, intuition, détermination. *La Ballade* fonctionne ainsi 'entre poésie et conte' (136), le poème, chacun de ses volets, doit, se doit de, devenir l'histoire vraie d'une plaie cherchant sa cicatrisation, et ceci tout comme le vécu narrativisé

de diverses façons doit, se doit de, devenir poème. Réponse, responsabilité, répons, voici le poème du grand bal de la douleur et de sa transmutation vue et rêvée. Car, en fin compte, le poème se doit aussi de devenir le site de tout ce qui pèse, léger et lourd, dans la précaire équation-prière du sens qu'il inscrit. 'Pas de « beau » poème, lit-on, / Juste des bribes. Loques d'un phrasé' (208). Et, à certains égards, *La Ballade des hommes-nuages* restera le poème de l'incomplétude, de l'inaccès, de l'inabouti, du non-transformable. 'Entaille dans l'intime' (9), le poème devient supplique, prière, cri de désespoir et d'insoumission délirante et hardie, intrépide à la fois. Un poème *contre* : contre le mal, le malheur, la maladie ; qui sera aussi un poème *pour* : pour la compassion, l'amour, une vraie, profonde et universelle humanité.

Et, ainsi, contre toute attente, Michèle Finck nous régale, loin de toute intention banale, de toute recherche d'un 'style' (225), avec les spontanités, les mouvantes formes de son inscription de ce qui constitue pour elle la profonde pertinence de son émouvante obsession. Suivent de longues, cascadantes strophes libres, loin de toute esthétique contraignante, tout système, toute orchestration refusant les nécessaires intensités du moment ; de sautillantes proses autobiographiques qui contextualisent ; de petits extraits d'un carnet d'hôpital ; des scénarios d'opéra superbement sensibles à la force émotive de la musique et des voix ; des fragments de conversation qui intensifient et aèrent le récit poétique ; de minces colonnes qui divergent des autres modèles rythmiques ; ces minuscules poèmes de trois vers, fragiles, évanescents, visionnaires qui forment la *Suite Nuages*. Le tout comme une vaste partition, faite de syncopes, d'ellipses, de silences, d'anaphores et d'autres insistances, d'hésitations et de reprises, bref de mille et un mouvements et mutations formels et diversement harmoniques, murmurants et perçants, longs et courts.

Une telle poésie exige que l'on 'tombe en soi-même profondément' (71), que l'on reconnaisse 'l'étranger/l'étrangère en soi', 'l'étrangère noire' (91) dans cette sorte d'expérience symbiotique que génère une pitié qui n'est pas reddition, abandon, mais force, vision, persistance, *poïein* au sens fort, un faire, une visée pleinement incarnée au-delà de toute idée d'inefficacité, de futilité, '[with] more heart', comme disait 'le père' (11). Tous les mouvements du poème, catabasique, anabasique, catanabasique, océanique, céleste, celui de l'envoi-hommage comme celui du psaume d'adieu – tous ces mouvements sont le signe de cette énergie sans cesse déployée devant le mystère de ce qui est, site de la totalité terrifiante et extatique et ainsi site du mot-clé imprononçable auquel aspire, rebelle et quelque part divinateur, le poème. Le 'coup de canif dans la mémoire' (134-6) qu'opère le poème n'étonne nullement, car il puise sa force dans des rapports intimes de bien

des années, là où murmurent dans une foisonnante simultanée vocale, mentale, spirituelle où l'inconscient, le rêve, la supplication et une féroce sensibilité entrent, alternativement, en scène. *La Ballade des hommes-nuages* s'offre comme un thrène où, miraculeusement, le chant de l'angoisse qui frôle le funèbre parvient à se muer en ce *Miserere* qui est chant visionnaire, métamorphose entr'aperçue, prière dans le seuil même d'une transcendance vue, vécue, profondément et irréversiblement sentie – malgré l'absence du 'mot-qui-manque', car celui-ci s'avère surtout désir et clairvoyance, une ouverture d'esprit totale, cosmique presque, divine, 'originelle' (85). La 'réponse' que constitue le poème face à ce qui le perturbe reste ainsi un devoir, vaste, irrépressible, plongé dans un non-savoir lui aussi immense et ineffaçable, un devoir qui accepte, bonniefidennement, de 'consentir à l'imperfection' (166), d'acquiescer à un improbable, un non-absolu, un innommé, ceci sans jamais lâcher les rênes de son impulsion.

Ce qui importerait ici en fin de compte pour Michèle Finck, ce serait peut-être que le poème d'une débordante pitié puisse voir à l'horizon de l'humain les infinies grâces de l'amour, de la liberté, d'une profonde dignité qui serait la plus belle des beautés. Ce serait, d'ailleurs, pour celles-ci que la poésie, la musique, la peinture, tous les arts, existeraient afin de les promouvoir, ces grâces et beautés, les créer, réaliser, humblement, puissamment.

Ariane Dreyfus : turbulence et traversée de la vastitude d'un oui

*j'imagine : traces et tracés donnant
sur valeur
dans la distance du vertige*
Claire Cuenot

*

*Nuit noire comme
fleur aux léopards*
Ono no Komachi

Parler du *Double été* d'Ariane Dreyfus impose d'abord une longue parenthèse, qui n'en sera pas une, car toute grande œuvre comme disait Gérard Titus-Carmel à Jacques Darras déroule, implacable, urgente, sentie et cohérente, parfois malgré les apparences, sa longue 'ligne rouge', continue, infrangible, seul site de cette 'présence au monde' autrement presque 'inhabitable', comme semble vouloir souligner le recueil éponyme de 2006. *Les compagnies silencieuses* (2001), obéissant à l'idée de la poésie comme 'espace de projection, âme et corps confondus, pour sortir' de ce qui veut se constituer comme impasse de la peur et de la honte, comme Dreyfus explique dans sa *Lampe allumée* (98), restera, résolu, choisi, site remarquable d'une gratitude et d'une fabulation excédant les signes de la détresse qui le sous-tend. 'Tout poème que j'ai écrit, dira-t-elle plus tard, aboutira donc à me faire dire « oui' »' (*ibid*, 88). Le poème devient traversée, barque d'amour et de tout ce qui, le mimant, ne l'est nullement, lieu ainsi d'un improbable 'consentement', bonniefidien, dans un monde où 'l'imperfection, comme écrit l'auteur précisément de *L'improbable*, est la cime'. Dire vrai, pour Dreyfus, 'le plus nécessaire et le moins lointain des horizons', effaçant silence et tout ce qu'il contient de meurtrissant, d'humiliant, de falsifiant. Si *Les compagnies silencieuses* opte pour un délicat équilibre entre l'implicite, ce que Char nommait 'l'obscur' – ce 'je suis cachée dans toute la forêt', lit-on – et le quasi-avoué, l'épigraphe du *Port crépusculaire*, révèle sans ambiguïté, à quel point 'j'ai trop

pleuré' (23). Sensualité, sexualité, le corps dans toute sa vulnérable ouverture, le drame des désirs, des actes, des déceptions, certes, mais voici également le poème de l'attente de 'l'amour qui prendrait le même accent que l'âme' (57), qui ne cessera de chercher le geste qui correspond à l'innocente et belle et vraie simplicité du *oui*.

Ce 'oui, écrira Ariane Dreyfus la même année (2001), dans *Quelques branches vivantes*, comme le trésor de la personne' (22). Don de soi, du vrai et de l'ouvert de soi, où 'faire est si pur', où le plus pauvre et le plus riche de ce que l'on est puissent entrer en scène afin de se vivre, pleinement (22). Où 'la soif d'une liberté' puisse s'assouvir (47). Où le 'visage puisse cont[enir] des choses humaines' (47). Une poésie confessionnelle, comme celle d'Anne Sexton ? Où domineraient le moi et ses miroirs, fatalement narcissiques ? Mais nous sommes loin ici d'une telle obsession. Une autoauscultation, un grand geste qui serait simultanément grande geste, certes ; une détermination, aussi, jamais prétentieuse, franche, claire, qui pousse au vœu, rimbaldien, d'une connaissance de soi ; désir également de cette rencontre définitive, marquante, avec soi-même que Reverdy jugeait, à juste titre, essentielle, au-delà de toutes les autres. Grand geste, pourtant, qui exige un regard plus ample, un mouvement allant vers l'autre de la rencontre, vers l'amant, l'amoureux, comme vers la sœur, la fille qu'on élève, l'autre dans la pleine complexité de son propre besoin d'élévation comme dans le maelström de ses propres turbulences. Le vivant, le vivace, dans tous ses branchements aériens et ses rhizomes souterrains. Lisons pour mieux savourer les complexes simplicités de cette voix dreyfusienne le poème intitulé *C'est envoyé* :

Livre en deux

Je suis proche de ceux qui écrivent

Un fin passage de la seule main

Et le front pour se cogner

Le front me cogne

Ceux qui écrivent

Me serrent les genoux parce que parce que

Je me penche plus là où c'est écrit

Quand on dit dans le noir que c'est fait

On couche dans la voix

C'est quelque chose pour être humaine

Je m'approche pour écrire.

Introduite

Et invisible.

Toutes les lettres se ressemblent

Toutes les lettres s'aiment. (65)

L'acte d'écrire, l'écrivain.e, le corps, la voix, l'humain, l'invisible, la ressemblance, l'amour – expériences et notions tourbillonnant sans contexte, sans ancrage, sans argument. Dedicacé à Roland Barthes et baignant dans l'eau mouvante de l'épigraphe venant de *L'incomparable promenade* de Francis Dannemark (« Il y a toujours ce qui est et ce qui aurait pu exister, et les ponts qu'on jette pour ne pas tomber »), on saisit à quel point ce poème, comme tous les autres de *Quelques branches vivantes*, est site, non pas de structures stabilisantes offrant la garantie d'un sens logiquement cohérent et construit, mais plutôt de ces 'bruissements' de langage, riches au sein de leur articulation concise, abrupte et fragmentée, mais ouverts, loin de toute *doxa* comme de tout espoir d'*aletheia*. Leur vérité réside dans leur capacité à évoquer l'insaisissable du réel avec ses fourmillants et indicibles 'réalèmes' tout en fuyant toute possibilité de transformer ceux-ci en idéologèmes. Et ce qui rend possible cette libération, cette douce déconstruction de nos mythes, préjugés et croyances, c'est la disparition, même si le *je* reste explicite ou implicite, de ce que l'on considère comme l'auteur.e. L'auteure, ici, dans les coulisses de son propre théâtre, s'introduisant quoiqu'invisible, si je peux dire, dans une proximité qui ne saurait signifier une convergence, non pas pour jouer, offrir un petit jouet textuel, mais vivant une authenticité que ne saurait capter vraiment aucune parole. Exigeant un *poïein* qui espère épouser *comme* une sensation de vérité innommable les signes s'inscrivant noir sur blanc. Un *poïein* d'une dansante signifiante-signification, *amoureux*, x marié avec z, et toutes les autres lettres du poème.

Comme nous confirmera l'épigraphe de *L'inhabitable* où Dreyfus cite Robert Creeley, 'le poème n'a pas peur de ce que je peux ressentir'. Loin des 'intentions', des thèses-théories-idéologies, la poétique dreyfusienne, comme dirait Jean-Claude Pinson, ici et partout, se centre sur le senti, le vécu, la vie de l'instant, du fuyant, du mortel. Et ainsi de l'intense, de l'immédiat. 'Une journée, c'est la vie' (31), insiste le poème. Son devoir puise profond dans le sentiment de cette

urgence, cette nécessité, cette saisie. Rien de banalement érotique ici ; ce ‘mystère entre tes jambes’, cette ‘beauté’, c’est toujours l’occasion d’humaniser la sexualité grâce à la parole’, lit-on dans *La lampe allumée* (113), le corps étant vécu non pas comme une chose, un objet, mais dans son indivisibilité d’avec l’âme. Vivre l’amour exige que l’on en honore la fragilité, cette quasi-insaisissabilité spirituelle qui le propulse. ‘Je t’aime d’amour, dit le poème, / C’est le temps / Qui n’a plus de chair à toucher’ (27). *L’inhabitable* devient, effectivement, le grand poème composé de mille miettes-ellipses-télescopes où se dramatise l’avènement d’une pleine conscience de la mort, patiente, incorporée à chaque instant, à chaque geste, et, comme on a vu, à chaque mot également. Dans l’incessante rythmique du naissant et du changeant, d’un précieux périssable. ‘Berçant la vie, écrit si bien Ariane Dreyfus, et berçant la mort / Entre les draps’ (62). Entre, simultanément, ce qu’elle nomme le ‘sévère’ et ‘le muscle de l’espoir’ (108), cet entre-deux où on peut toujours *choisir* entre souffrance et exultation (50), cette *energeia* que l’amour seul sait ‘dénuder’, révéler dans sa pleine évidence, suggère-t-elle dans *La lampe allumée* (86).

Le double été, que je lis ici sous sa forme inédite, reprend dans son beau poème *Non plus deux mais une* (69) une phrase, hugolienne, en effet, nous confirme une note, qui m’avait déjà frappé quand je lisais *L’inhabitable* où Ariane Dreyfus évoque cette notion d’une ‘greffe incompréhensible des amours successifs sur le moi persistant’. Car *Le double été* est le long poème tripartite de l’inséparation de la mort et de la vie, de la perte de la bien-aimée et du deuil qui en résulte, et d’un lent et hésitant ‘passage, comme dit Billeter, que cite le poème, d’un bonheur à un autre’, traversant une ‘tourmente éprouvante’ (55), mais traçant un implacable mouvement vers ce que le poème nomme ‘le royaume’ grâce à un ‘élan infini’ (27) qui ne cesse de se faire sentir dans le site même du manque. Si le recueil s’inspire d’un film non identifié et plus généralement d’un cinéma qui visualise ‘l’exactitude et l’insaisissable’, comme dit Germaine Dulac, citée en épigraphe (5), et si cette influence laisse des traces d’une certaine narrativité dans l’ensemble des poèmes, qui, même, présente l’histoire de plusieurs ‘personnages’, et surtout celle d’Anders, veuf de Sasha, reste que la grande force du recueil tourne infiniment moins autour du récit généré que d’une fine poétique de l’œil et du regard, et d’une délicate et compatissante écriture intimement alerte qui la soutend et l’énergise. Car l’œil dreyfusien caresse partout les mille et un éléments de la présence humaine, ses complexités observables ou ses profondeurs invisibles mais pressenties. Les blancs entre les strophes, les sautilllements descriptifs, les petites ellipses qui sont simultanément des lieux-instants de connexion, des interfaces, permettent d’esquisser une imaginable logique – qui reste pourtant *pure*

mouvance – des gestes, des choses et des moments, évoquant ainsi ce que l’articulation directe ne dit jamais, murmurant les infinies subtilités du vécu. Tout dépend ici de la sensibilité exceptionnelle de la main qui sait transférer dans un langage sans prétention, richement et ambitieusement simple, les fruits que moissonnent l’œil et l’esprit. Si les corps et ses incessants mouvements impulsifs, si les objets dans leur étrange accompagnement de l’humain, si la lumière, la pénombre, leurs entre-deux constituent dans leur inconcevable et à jamais mouvante et spiralante convergence les éléments essentiels des scènes que *Le double été* déroule, ce qui l’emporte pour Ariane Dreyfus, c’est la vie intérieure, secrète, à peine dicible de l’homme et de la femme.

Mais lisons ce *Danser*, un des poèmes-scènes de *Lisa 2019*, dernier des trois volets du *Double été* :

Respirer le grand parfum sombre

Des canapés ont été tirés jusqu’au toit, June assise au fond
Le regarde venir, jambe droite pliée pour y tenir en équilibre
Son menton, derrière elle les milliers d’étoiles électriques
Palpitent, sont presque toutes bleues
C’est le don de la nuit où elles sont suspendues

Anders avance encore

Lisa aussi le regarde, pas de chignon ce soir
Son visage a une autre forme, est-elle donc infinie ?

J’attends que toi bouleversante
Entre

*Oui je veux bien je veux bien dire oui à tout
Si c’est comme ça seulement qu’il y a tout*

Oui, ils sont tous là, y compris Ben aux yeux humides

Les conversations sans cesse et doucement brisées
Par les rires, puis on danse

Si facile de prendre des mains, déjà ses épaules bougent
Dans sa robe sans la détacher
Anders la serre à peine, il a déjà à ressentir
Lisa, la franchise parfois de ses yeux quand elle ose
Ses doigts reviennent toujours se poser sur ses paumes
Comme un oiseau qu'il peut retenir sans le faire mourir
Qu'il libère et reprend

Je me quitte lentement, la barque à côté j'y pose mon pied
Ne vais pas basculer
Presque aussi simple que toi toute articulée mon vertige

Je m'accroche à ce que je vois, que tu me tends la main (63)

Blancs, ellipses, sautilllements sont l'immense, fragile mais sûre trace de nos ambiguïtés, de nos inavouables ou non-dits, de notre présence-au-monde et notre être-avec-l'autre plongés dans les eaux d'un intransmissible, d'un souvent difficilement admissible, d'un déroulement inconscient de ce qu'on est. Ici, le texte se déploie de façon fragmentaire, par morceaux, loques, des minima ; le contexte est presque cosmique quoique enraciné ; on ne pénètre jamais dans l'esprit des 'actants' que par bribes, ceci dans une scène où quelqu'un qui n'a pas de nom tire les ficelles, ne révélant que la surface de 'l'action', du profond du vécu ; les regards n'offrent que très peu, les yeux également ; il y a pourtant de l'infini qui circule au sein des traces de finitude ; le psychologique plane partout mais ne reste qu'implicite ; le moral garde ses distances, la douceur de l'existence suffit, faite de silencieuse gratitude. Les questions que le poème se pose depuis ses déclarations apparentes restent ainsi sans réponse autre que la complexité purement implicite des sentiments, le poème n'étant un site ni d'expérimentation ni d'une quelconque idéologisation. L'imagination, l'infiniment délicat processus inventif d'une mise en images 'silencieuses', quasi-cinématographiques, voici ce qui anime ces élégants poèmes-flashes d'une présence flottante, peu sûre mais là, vécue par procuration et orientée par la muette logique de l'élan infatigable de l'amour.

Orientée. Car se fait sentir dans *Le doublé été*, comme partout dans son œuvre, ce volontarisme dreyfusien qui pousse vers le bonheur ; qui glisse dans le *que faire*, le *où aller* (27), la certitude d'un possible, d'un horizon. Tous les parcs et toutes les chambres deviennent le site d'une option. Si on ne s'empare de celle-ci, lit-on dans le poème-scène *Une blancheur égale*, 'ce n'est que moi qui me fais / Du malheur à respirer / Là où je cherche de la place où je suis' (20). Les fragrances du physique s'imbriquent, indivisiblement, dans un infini et le défi de son rébus existentiel, ontique même. Rien d'étonnant si le songe et le rêve puisent profond dans ce rébus, tout comme les silences qui règnent dans les échanges de tous les jours. Toute image révèle peut-être surtout son *imago*, son masque, une certaine précarité moins personnellement identitaire que par rapport à la structure psychologique de l'autre, même si l'autre restera toujours celui-celle à aider, accompagner, soulever, à 'aimer [même] sans voir' (40-41). Vivre 'comme si c'était / Toujours le moment de mourir' (49), c'est peut-être le mantra émouvant de Sasha, qui mourra ; mais c'est aussi une formule qui contient implicitement l'idée de 'rebondir plus fort / Pour le jour où la vie continuera' (67), ce mouvement traversant audacieusement peur et pudeur vers '*une respiration fiancée*', comme dit le poème *Shadow Factory*, citant Mathieu Bénézet (68).

'Se confier l'un à l'autre' (74) s'offre comme une clé imaginable de ce 'royaume' de l'idéal de l'amour dreyfusien. Confiance, foi, don de soi, réciprocité, et, sans doute, ce 'remerciement que la vie reçoit', comme écrit Bénézet, cité en épigraphe au tout début du *Double été* (7). Et, pour accomplir le plein épanouissement de ce que peut offrir un tel amour, le poème, qui est le modèle du faire, du créer, se déploie, symboliquement, comme l'acte et le lieu d'un accueil et d'un assentiment au sein de chaque instant, celui-ci contenant tout le possible (23). Sasha est ainsi, certes, l'emblème de l'assumption de l'éphémère de l'amour charnel, de la souffrance que peut donner celui-ci – c'est, en effet, un de ses dons – mais elle est aussi et simultanément la source d'un 'bonheur qu'elle a mis dans ma vie [et qui] continue à couler à flots' (27). Aimer, c'est un *poïein* qui va jusqu'au bout de tout ce qu'il a été, est, sera. Dont le destin poussera à 'rendre heureux l'autre jusqu'au bout du possible' (28). Traversée d'une finitude, d'une mortalité, celles-ci comprises, vécues dans un infini au-delà même de toute articulation de leur dimension métaphysique, aveuglante mais ressentie si on s'y ouvre. Le très beau poème *En attendant les hirondelles (novembre)* (46-8), avec sa dédicace au cinéaste Karim Moussaoui, semble compliquer le mouvement narratif du *Double été* en introduisant avec grâce et discrétion dans l'histoire d'Anders et Sasha celle, pénible, déconcertante, d'Aïcha et Djaliil. Mais loin de briser le rythme du recueil, cette 'différence' en consacre la poétique globale de la compassion tout comme

l'harmonieuse beauté de l'écriture. Il y a dans *Le double été*, au sein même des tensions d'une ontologie de l'effondrement et du recommencement, de la continuité ou de son rêve, ce que je nommerais une éthique du bien – 'tout le bien qu'elle m'a fait et qui perdure', lit-on dans la deuxième suite intitulée *Zoé*. Un bien qui inhère à l'amour, à l'amitié, au-delà de la vie des corps, mais y circulant, pur, intrinsèque, spirituel. Une force loin aussi de se limiter à celui-celle qui est l'objet majeur de l'amour, de l'*éros* qui oriente ; un *agapè* ouvert, sensible à la nécessité d'aider l'autre dans sa détresse, un être-avec qui obéit à un instinct plus large, moins intéressé, instinctuel et tacitement reconnu, dirais-je, comme faisant partie intégrante de toute vie fondée sur le sentiment d'une valeur et d'une visée, universelles, et qui cherche à caresser comme sacrées toutes les 'formes vivantes' (74).

Fabienne Raphoz :
émerveillement, célébration, baptême

*Arcadies minuscules à l'ombre
des frondaisons*
Denise Le Dantec

*

*Nous revenons au jardin des arbres,
Les bras pleins de fleurs*
Anonyme, Égypte

Un poème pas comme les autres, *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide, augures* (2011) exige qu'on ouvre les bras afin d'accueillir un *poëin* lui-même ouvert sur les fraîcheurs d'une conception et d'un façonnement inexplorés, autant que je sache, jusqu'ici. Long poème en prose, en vers, en citations, en microdescriptions et microcommentaires, le tout centré sur un seul phénomène, creusé, explosé, révélé dans sa presque-infinité où chaque geste taxinomique inhère intimement à l'aventure poétique risquée, *Jeux d'oiseaux* s'offre comme le site d'une réorchestration du lyrique, réimagination scientifique, philosophique, politique, langagière accomplie sans thèse aucune, le poème du *jeu* – entretissement, complexité, rhizomaticité, liberté – des oiseaux s'imposant, délicatement, royalement. Si esthétique il y a, elle déborde le taxinomique, le subjectif se faufilant partout avec subtilité et joie dans l'objectif, un bel ébouriffement dans l'ordre. Dès l'épigraphe citant Caroline Sagot Duvaux – 'On revient au ras mais on a vu / les oiseaux bleus et goûté le sel d'œil / jusqu'au miel des corolles' – le ton est donné ; et le *Prélude* le confirme splendidement : 'L'oiseau / aussi dit // doiga avis ornis ave àe avicelus aucellus oisel aucèl aucéu aceddu ausèth ocell ocellu oxellu uccello utschi usél lind lindu lod'de ibon langgam pispis parèvè pasàre passaro paxaro pájaro para pigióni pice hegaztin ciriklo ch'iich' tototl collol lau madàr manu manulete bird birdo böd burung...' (11).

Le long poème, se divisant joliment en deux parties, *Uccelli* et *Uccellini*, plonge son remarquable catalogage dans une atmosphère d'imprévisibilité où affleurent sans cesse fantaisie et excentricité, un plaisir éclectique et un charmant sourire. Le caractère quasi encyclopédique du poème trouve son complément idéal, riche, varié, *funky*, spirituel, à jamais inattendu, dans les mille et un éléments glissés entre, mais aussi au sein des vagues taxinomiques : notes historiques, poèmes personnels ou cités, détails géographiques, notes de carnet, 'premier commandement de tous les ardéides : marcher lentement mais s'envoler vite' (37), remarques de spécialistes ornithologiques, descriptions originales, amusantes, textes folkloriques ou anciens, psaume, poèmes en anglais, poèmes imitant le chant d'un oiseau, textes sur la chasse, etc., etc. Très nombreux sont les modes scripturaux adoptés sans hésitation, finement et harmonieusement intégrés dans la trame de *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide*. Le poème est sûrement hommage, mémorial vivant, chant. Rien d'épique, rien de dramatique et rien non plus de tragique ou même d'élégiaque, malgré les rappels venant presque fatalement à la fin de chaque classification : 'Le Cormoran de Palla est éteint' (33) ; 'Le Mégapode maléo le Mégapode de La Pérouse le Mégapode de Pritchard sont en danger' (52) ; 'Le Martinet à plastron blanc le Martinet de Schouteden le Martinet de l'Assam La Salangane des Seychelles la Salangane de Whitehead sont vulnérables' (106). Ce qui pousse à méditer la pertinence du sous-titre, offert en bas de casse : *augures*. Car, si le poème ne développe aucun argument, il puise sa force dans une longue et méticuleuse observation-interprétation des signes que donnent les oiseaux du monde entier, des 'auspices' : *avis – spicere*. C'est ainsi que, malgré la joie, l'énergie, l'inépuisable souffle de ce long poème, reste que cet examen (de conscience, presque, si j'ose dire) des oiseaux, de tout ce qui les concerne, mouvement, habitat, couleur, chant, etc., constitue aussi une espèce de présage, favorable-défavorable, signe de confiance, signe d'avertissement. Le poème, comme tout grand poème n'hésitera pas à tout êtreindre. Il n'a pas peur ; c'est même un devoir.

Et *Terre sentinelle* (2014) maintient à sa guise cette vigilance, tout en n'oubliant jamais que le poème se doit de rester surtout *energeia*, multiplicité, ouverture, étonnement, jubilation car acte et lieu d'infinis possibles au-delà des doutes et turbulences. Le recueil se compose de neuf suites de longueur très variée, où la blancheur de la page s'impose de plus en plus, révélant le non-dit, l'indicible, l'in-fini, l'à jamais pensable, créable. Si la Terre est sentinelle, gardienne, la poète, alertée, reste aux aguets, devoir et travail à accomplir ensemble, dirait-on. Les deux premiers volets, *Deep Mother* et *Ur*, montrent que l'œil-esprit de la poète est braqué non seulement sur les manifestations du *hic et nunc* mais aussi sur la

longue histoire d'où celles-ci émergent : 'ma passion ? // l'évolution', lit-on (13). Si conscience il y a des pertes et vulnérabilités des choses de la terre, leur naissance, leur 'segmentation', leur continuité et cet incessant mouvement 'vers' (18), ce versement perpétuel de ce qui est dans ce qu'elles sont et deviennent, voilà ce qui palpite au cœur du poème, du *poïein* qui le soulève. Le secret, le 'merveilleux', de cette immense arborescence du vivant, visible et invisible, restant toujours une 'question' (20) des différences et unicités logées au sein d'un Un. D'une 'étance', d'un *ontos*, question d'ailleurs peut-être plus fascinante, pertinente que celle de la 'survivance' (24).

L'épigraphe d'*Ur*, 'tout récit est une sélection arbitraire d'instantanés au sein d'un continuum', semble vouloir évoquer la nature nécessairement partielle et partielle de tout écrit et la troisième suite, *L'évolution des formes s'étend à toute la couleur*, puise profond, tout comme les autres suites, d'ailleurs, dans un *poïein* et une esthétique libres de toute contrainte : l'inspiration est très diversifiée, l'objet de sa fascination bougeant constamment : fragments de lecture référencés, textes personnels qui les accompagnent, animaux, insectes, poissons, oiseaux, constellations, voyages, carnets de voyageurs, topologie, géologie, végétation, fleuve, forêt, catalogages occasionnels, noms de ponts, photos, dessins d'Ianna Andréadis, contes, récit, couleurs des choses-créatures, formes, familles, mutation, langage, étymologie, l'acte de regarder-connaître, l'acte d'écrire censé 'secondaire', merveille et beauté, etc., etc : un *poïein* inlassablement poreux, en effet, tout poème devenant 'porème' (43). Forme, manière et ton ne cessent d'êtreindre cette liberté, le vers libre dominant dans ses souvent vastes territoires blancs où surgissent une textualité fragmentée, souvent elliptique, sautillante, avec, parfois, ce que Du Bouchet appellerait ses 'incohérences', évocatrices du 'chaos' des phénomènes de l'être de la Terre. Globalement, pourtant, un naturel, une simplicité, un écho peut-être de l'objectivisme d'un George Oppen à qui on fait une discrète allusion : sincérité, honnêteté, observation, discernement. On pourrait parler d'un très riche, délicatement pensé minimalisme dans les poèmes, si je peux dire, proprement dits, personnels, mais enfin il ne faut pas ici séparer les différents éléments des textes, chaque suite constituant un lieu *poiétique*, le lieu d'un faire-créer où le *je* ne fait surface que pour, souvent, disparaître dans la mouvance d'une totalité de complexe entretissement. La tonalité est vive, entraînante, souple mais décidée, enthousiaste, le recueil, comme toute l'œuvre de Fabienne Raphoz, générant à bien des égards un long éloge intriqué, une vénération évitant moralisme et élégie.

L'intimité du monde qui clôt le recueil obéit avec grâce à cette poétique du libre, de l'ouvert, de l'entrelacé. L'intimité qu'évoque le titre n'implique pas

simplement celle vécue entre poète et monde, mais également, et plutôt, celle au sein même de la structure, du fonctionnement, de la totalité terrestre, comprise même, implicitement, dans le contexte de son immersion dans le mystère cosmique. C'est ce qui explique l'épigraphe du poème et la première strophe : 'il faut que j'oublie / le merle de mon jardin / mais pas le merle / ni le jardin' : un certain besoin de relativiser l'idée d'un monde à posséder, penser selon une perspective axée sur la vie de l'individu, perspective trop repliée sur l'observateur-observatrice, même si le poème dépend incontournablelement de l'intimité d'une connaissance, d'une expérience fatalement individualisée. Le planétaire, l'universel à ne jamais écarter, et, ainsi, à ne jamais oublier non plus cet invisible, cet inconnaissable de ce qui est et qui, partout sur la Terre, déploie ses traces. 'Écoute[r] le grillon / sous la pluie / écoute[r] les merles / qui sont cinq', ce serait échapper quelque peu à une espèce de narcissisme ; 'offrir' (156-7) les choses, 'tout le vivant' (157), ce serait en reconnaître la profonde et 'merveilleuse' valeur ; ce serait donner, partager plutôt que garder comme un secret pour soi-même ; ce serait déclencher un mouvement en soi impossible à arrêter, celui de l'étonnement de l'instant, de ses voix, de ses clartés, ceci au cœur palpitant du mortel. Ce serait, par exemple, vivre la vivacité de ce qui est, 'au ras des herbes', ce 'beaucoup' qui serait '*année à foin année à rien / que le relief des couleurs / dans le vert*' (160) ; ce serait 'dire le nom des choses / [écouter] se dénoue[r ce quelque chose] // qui n'est pas encore / le poème / et ce / pendant / un peu / plus / que lui / déjà / soudain // le chant du loriot' (160). Écouter, regarder, ce serait également ôter peur et tristesse voilant la vérité, accéder à une 'joie' qui durerait au-delà de la 'menace' (161). Et c'est comme cela que le poème sauterait par-dessus la 'question' qui le hante, en restant conscient et sachant 'les limites / qu'il franchit' par le biais de son 'rêve' (162). Le poème saurait ainsi, reconnaissant les choses, rester poème au sein même de ses défaillances-omissions, et ceci grâce à l'authenticité de ce rêve incarné. Et le poème, celui qu'inscrit Fabienne Raphoz dans l'ici et le maintenant, c'est ainsi qu'il saura devenir site de l'instant du chant de la fauvette, du 'bruit du vent / intense dans le noyer / fort dans le frêne / léger dans le peuplier' (164). Site où *peser*, comme le père, de tels instants dans le maintenant (165). Chaque instant étant l'expérience d'une quasi indicible fusion du moi et de l'autre, d'une 'intimité', réelle et symbolique, où le *pour-pourquoi* des entrelacements ne devient, peut-être, dans l'esprit de la poète, ni clé du monde, ni clé du poème où pourtant il s'inscrit, mais simplement la 'mesure' des deux, simultanément. Et le poème de Fabienne Raphoz de déplier certains instants exemplaires : 'un matin', 'ce matin', 'un trois janvier', 'midi', 'dans la forêt de Kibale', '(dans la forêt impénétrable de Bwindi)' (167-72), pour finir, '(dans l'erreur)', humble, à jamais vrai, sincère, par miner – ou serait-ce pour l'affirmer ? – sa propre poétique de

l'intime en se demandant parenthétiquement '(ai-je jamais rencontré vert vraiment)' (173), comprenant la pleine délicatesse de l'équation liant rêve et réel : 'ne peux / rêver revoir Forêt / sans geler Rêve', lit-on (174). Le poème, ainsi, semble vouloir accepter et avouer sa vulnérabilité, sa prétention, la précarité de son rêve. Comme l'ami, George (Oppen ?), le mortel, l'infini au-delà de l'aventure inachevable dans l'intimité du réel, saura s'imposer. Le poème qui s'inscrit ici et maintenant s'accomplit pleinement conscient de sa délicatesse, d'une tensionnalité dans son centre. 'Et tant de voix, écrit, toujours parenthétiquement, le *je* du poème, plus fortes que la mienne quand suis trop faible pour me taire entre elles' (175-7).

Avant d'explorer certains aspects du beau recueil *Ce qui reste de nous* (2021), j'aimerais parler de façon condensée de *Blanche baleine* (2017) où on retrouve la même orchestration libre, fragmentée, souvent elliptique des textes dominés par la blancheur de la page. Et, surprise, une présence très relative de la baleine même dans la première suite, *Yucatan*, lieu synonyme de son abondance. Serait-ce un clin d'œil à la question que semblait poser le dernier poème de *Terre sentinelle*, la baleine blanche, *the great white whale*, évoquant l'idée d'un objectif passionnément poursuivi – ici, une 'intimité du monde' vraiment, authentiquement vivable – et pourtant difficile, peut-être impossible à atteindre, un simple rêve ? Certes, à plusieurs reprises les cinq poèmes de *Blanche baleine* parlent, succinctement, télégraphiquement, il est vrai, de ce qui est/n'est pas 'à portée de vers' (11), de la tension entre description et rêve (13), de la précarité du désir d'être ce qu'on a vu (20), du défi de nouer des relations avec les choses et êtres plongés dans '*such deep time*' (31), pris dans leur processus 'orogénique' (50). 'Qu'es-tu pour le pays', se demandent simultanément le poème et son auteure (37). Une vraie réciprocité de preuves, un échange, un *pour* allant dans les deux sens, tous les sens, et un 'chant commun' (23) ? Le poème se contentera de présumer une '*mystique*' à l'œuvre face à, par exemple, la montagne, un 'état d'âme' (44), un 'jeu' ou mouvement d'alliances (44), un 'sentiment' (48) scellant une étance partageable '*dans de la - et / retour - (nature)*' (77). Ce qui rend au poème ce que je vais appeler la viabilité de son action. 'Dedans le livre, recommande le poème, / ramène au bois / un chant nouveau' (79) – tout comme le chant de la fauvette 'rembarque / un paysage' (80). Tout n'est pas perdu ; loin de là.

Les cinq volets du recueil de 2021 continuent à approfondir à la fois textuellement et notionnellement cette poétique en perpétuel devenir des rapports de l'individu et son poème au monde. Y domine l'urgence de la tendresse, d'une chaleur, d'une espèce de foi, de confiance. 'Amour pour ainsi dire, lit-on, / sinon rien' (38) ; ailleurs, 'se presser d'aimer' (92). Il y a quelque chose de 'nuptial' (31) dans le poème de Raphoz qui s'avère simultanément célébration, consécration et

‘baptême’ (12). Puisant dans des connaissances scientifiques, n’empêche pas le poétique de ‘fai[re] ce tour de passe-passe’ (24). Le rythme des expériences ‘sur le terrain’ rendrait impossible le rêve d’un mode épique apte à capter la massivité des splendeurs de tout ce qui est et impose un mode lyrique aux prises avec l’objectif. ‘Écrire toute une vie, s’exclame le poème, / sans autre connaissance / que – la perte – / des chants et des fleurs’ (27). Si l’instant est site de perte, il reste surtout site de surrection, de surgissement, d’une confirmation de la vivante et étonnante créativité d’un monde logé au sein de ‘toutes ces étoiles’ d’un inconcevable cosmos (56) et là, le mariage entrepris se confirme, la ‘science [qui] fait merveille augmente / l’énigme comme poème’ (57).

Ne cesse, fatalement, dirais-je, de surgir, face à une libellule, un calice, un bouvreuil, la conscience de l’impensable *energeia* au cœur de tout phénomène. Énigme du poème, car énigme du *sympétrum strié* (77). Énigme du créé, de ce qui ne cesse de se créer. *Naturantes*, titre de la suite centrale de *Ce qui reste de nous* (62-78), nous plonge implicitement, me semble-t-il, dans les grandes questions ontologiques, spinoziennes, aquiniennes, celle de la connaissance intuitive au-delà du strict rationalisme, celle du désir et d’une liberté synonyme de nécessité, celle d’une nature site mouvant, éternel, d’un divin incessamment naturant, faisant naître. Mais que trouve-t-on dans cette suite ? Rien d’abstrait, aucun argument, juste son titre qui pousse à se demander comment la naturante peut, doit, être comprise. La seule réponse, c’est l’ensemble des micropoèmes, très diversifiés quant à leur forme comme à leur centre d’intérêt, souvent diffus, laconique. Mais ce qui fonde leur profonde interpertinence, c’est que chaque micropoème-naturante (car tout le créé fait partie des équations de Cela – comme disent les *Upanishads* – qui ‘nature’, fait naître) est *simultanément* évocation de choses vivantes – welwitchia, sequoïa, nautile, amblypyge, ellébore, bourdon, ornithorhénique, hulotte, paon, tortue géante, herbe et sa fleur, savane, sterne – ou d’activités humaines, ‘positives’ ou ‘négatives’, fascinées par les animaux, les plantes, toute la nature dont elles font partie et dépendent elles-mêmes ; *et* acte et lieu d’un chant issu d’un *poïein*, dont le caractère ici est vastement diversifié (poétique, visuel, auditif, sensuel, psychologique, éthique, historique, scientifique, linguistique, etc., etc.), adressé à de telles choses et activités. *Naturantes*, suite de micropoèmes tournée ainsi sur elle-même et braquée en même temps sur la totalité horizontale et temporellement verticale des phénomènes du monde de la Terre. Son là, son ici, son maintenant, comme cette *Deep Mother*, enracinée dans *such deep time*. Et comme pour, une fois pour toutes, insister sur l’étonnante, exquise et complexe beauté d’une simple ‘herbe de 1.7m de hauteur’, voici un long poème de la langue qui s’en vient l’habiller de ses propres ornements et finesses, ses

sonorités et couleurs, son vécu et son admiration (72-3). Le tout suivi de cette photo d'un *sympétrum strié* (77) nous invitant, à mon sens, à sauter les intrications philosophiques l'entourant, dieu ou produit incarné de son imagination, pour en apprécier, caresser, et longuement, et, idéalement, dans un jardin ou une forêt, l'inimitable et étrange et fabuleuse vérité de sa présence, là, ici, maintenant, baigné de la lumière de son passé, son émergence cosmique. Présence et lumière presque aveuglantes.

Sylvie Fabre G. :
sentir l'intouché, dire l'intouchable

*Nous sommes les hiéroglyphes
de la profondeur
Dans la profondeur même
Heather Dohollau*

*

*Je déteste tellement cette robe de soie
Qui cache une poète
Yü Hsüan-chi*

Parmi les derniers titres qu'a publiés Sylvie Favre G., *Accoster le jour* (2021) me semble, avec un élégant naturel, ouvrir la voie à une appréciation de son œuvre, sa manière énonciative comme la conception qui la sous-tend. Et tout d'abord on notera que ce recueil s'offre comme un échange de deux voix, l'autre étant celle de Patricia Castex-Menier. Le poème, ainsi, n'a rien d'orgueilleusement égocentrique ; il n'a pas peur du partage, de l'enlacement ; il est à l'aise dans cet effleurement réciproque. 'Accostant le jour', il va vers l'autre, vers la surprise de l'être-avec, se relançant à partir de l'autre. Une intimité au cœur de la différence, 'sans rien savoir' de ce que cela va donner (5), en accueillant le 'tremblé' (7). Les deux voix adoptent un rythme délicat, léger, de petites strophes de deux, trois vers si souvent, sans insistance, fluides, sans fixité métrique, un lyrisme discret qui ne cherche pas à épuiser ce qu'il entreprend d'explorer, préférant ce que Castex-Menier nomme les 'petites touches' (10). Le poème est site et geste de 'patience' face à son propre faire qui est pénétration dans le temps et l'espace vécus dans la fraîcheur de leur surgissement, dans le 'secret' et l' 'épiphanique' qu'en dégagerait peut-être le mot, à jamais quêtant (13). Et, si les deux voix 'conversent // avec le oui / gong vibrant du poème' (17), reste que son voyage, son dépliement, est risqué, s'accomplissant entre attente et adieu, 'beauté' et 'blessure', écrit l'autre (12), le peut-être du *poëin* s'avérant brûlure et fontaine, inséparables, métaphore

jointe d'un innommable inlassablement poursuivi (21). Tourne et tourne le poème, 'roue' terrestre et cosmique, 'séjour des ombres / et gardien des métamorphoses' (23). Le poétique, site du *méta*, de ce qui est à côté, vient après et avant, s'offre plus haut, plus bas, ailleurs, au-delà. Site destinal d'une non-coïncidence qui cherche fusion, entretissement, parfait enlacement de deux, de tout. Accostage et étreinte.

Toute la délicatesse de l'écriture de Sylvie Favre G. se manifeste, discrète, loin de toute prétention oisive, dans le petit ensemble intitulé *De petite fille, d'oiseau et de voix* (2013) avec ses cinquains, non rimés, jamais précieux, sensibles plutôt au rythme, au phrasé, à l'expérience qui sous-tend le mot, à 'la grâce que le manque / semble à jamais combler' (4). Manque et grâce au cœur de la parole de l'enfance, sa naissance, son innocence, son essor, son fluide élan. Le poème est mémoire d'une telle 'offrande', naturelle, accueillie ; gratitude, étonnement, 'joie panique', excitée, divine car don de Pan. Et le poème qui tombe de ces lèvres – on ne sait pas lesquelles, celles de celle qui inscrit le poème, celles de la mère d'un 'pays perdu', d'une autre ? –, peu importe, elles *ont été*, elles *sont*. Et leurs paroles résonnent d'un vécu reconnu comme fondateur d'une réalité fourmillant d'esprits, de haute et simple beauté où 'énigme' et 'évidence' s'embrassent (9), où tout vide devient plein. 'Découpe de branches dans la flaque, lit-on, / vagues de pierres, maisons, collines rêches / Ou fleuries, petites bêtes, sources / nuages, feux et fenêtres, tant de visages / (un relevé d'étoiles dessus la montagne)' (10), voici ce qui nourrit, 'énergie invincible des signes' de ce qui est, la voix du poème. Sans besoin de théorisation, de quelque structuration idéologisante ; c'est le viscéral, l'instinctuel, qui l'emporte sur tout forçage intellectualisant et permet de vivre à la fois la spécificité et l'enchevêtrement réel et symbolique des phénomènes de l'être que ne cessent de véhiculer 'tous les sens et sentiments' (13). Dont, d'ailleurs, l'amour restera chez Favre G. le facteur le plus puissant, le plus créateur. Et un amour qui ose voir au sein du contrasté, du débat vivant qui semblerait inhérent à l'être, son secret, une inséparation que peuvent 'habiter' poète et parole, 'dans la basse continue du chant / d'où celle-ci vient et où elle retourne' (18). Osmose et circularité, fragilité et indestructibilité de la voix du poème : au-delà de sa simple profération, celui-ci, de Sylvie Favre G., est site de vision et de puissante affirmation.

La prose, comme on sait, mais une prose sensiblement poétique, refusant l'anecdotique, l'argument, l'épique, domine dans les premiers recueils de Sylvie Favre G. Dans le beau poème de 1998, *Dans la lenteur*, le compact règne partout, génère des poèmes souvent de deux, trois, quatre lignes, offre une densification qui n'empêche nullement la clarté et l'élégance d'une absence de décoration, de

superfluité expressive. On est manifestement loin du télescopage codé du haïku, mais aussi de celui d'autres formes ou rythmiques prescrites. Et cette épaisseur telle que la comprenaient Mallarmé ou John Donne ne tente pas non plus. Si beauté et élégance expressives il y a, elles me paraissent pourtant loin des préoccupations du poème ici. 'Éclaboussures d'ocre, nous déclarons le premier texte de trois petites phrases, terre, soleil, nous ne possédons rien, que l'essentiel. C'est à la surface du corps, dans la profondeur du cœur que je te trouve comme je trouve la vie. Dans le geste et son signe gravé réside l'accord' (15). Le poème ne se replie pas sur ses attributs, s'ouvre plutôt au sensoriel, au sensoriel, compris comme éphémères, tout en croyant à une profondeur ontique où 'trouver' un 'essentiel' de l'être, loin de tout sentiment d'un avoir. Tout geste peut être conçu comme mouvement-vers et -pour, geste d'amour sans doute, 'essentiellement' ; geste également d'inscription et d'archivage, sans doute poétique, de ce mouvement-vers et -pour. Le poème rêverait ainsi au-delà de ce qu'il est formellement, matériellement, son squelette étant là pour que quelque chose de non matériel s'offre et, même, puisse affirmer la haute pertinence de sa visée qui serait 'accord', harmonie entre et avec. Loin de tout narcissisme. On note les dédicaces, *à* et *pour*, non négligeables (9, 19, 30, 56) ; et l'épigraphe d'un texte d'Hélène Dorion, qui parle de possible transmutation et de la question de l'intention, autrement dit de la valeur de ce que l'on cherche, fait, crée. Nous sommes ici, pourtant, au cœur du poème du deuil, acte et site d'une angoisse 'au bord de l'évanouissement' où surgit la 'vérité' du nu, de l'effacé (21). Essentielle, par conséquent, une méditation de son faire face à une telle vérité. S'effondrer, lutter, protester, accepter ? Le poème tranche : il sera à la fois témoignage du 'désert', car 'rien ne peut être exclu', et désir, 'oasis' de germination et de fleurissement (27). Renaissance, origine, primauté à jamais refrôlable, nomination d'un indicible, 'seul visage de lumière' (33-4). Nomination baignant pourtant dans son non-savoir qui empêche de parler de 'l'expérience corporelle du bleu' (37) sans toutefois bloquer l'élan de l'acte et de la symbolique suprasensible du poétique. La voix de l'autre comme de l'Autre, rêvée 'dans le destin du poème', lisons-nous (43). Et le poème devenu lieu d'un donnant-donnant, dirait Michel Deguy, d'une réciprocité de preuves, ajouterait Mallarmé. Lieu où 'brûler, dit si finement le poème dans sa caressante lenteur et son abandon, le feu du mystère', où brûle la présence pour devenir, dans ce que j'appellerais son mourissement, 'Présence' (51). Non, aucun effort, conscient, harcelant, dans cette prose, pour privilégier forme et structure, style et esthétique : *Dans la lenteur* plonge et continue à nager dans l'intensité de l'intime expérience de 'la pensée de la mort [qui] s'est faite aussi légère que celle de la vie', expérience d'un mystère, certes, on l'a vu, mais aussi, et cruciallement chez Sylvie

Favre G., d'une 'bonté', infinie, fondatrice de tout le reste (62) et sans laquelle ne peut 's'apais[er] le cri sans nom' de ceux et celles qui sont (54).

Je me tournerai, ne pouvant évoquer ici qu'elliptiquement d'autres recueils admirables, vers le très beau poème tripartite de 2019, *Pays perdu d'avance*. Je soulignerai tout d'abord la pertinence de la dédicace à la mère de la poète, comme à 'nos éternités', la totalité des évocations des inoubliables beautés terrestres de ce long poème baignant dans les douceurs d'une vision métaphysique de notre être-au-monde où vécu et rêve, comme dit l'épigraphe de François Cheng s'entretiennent, inséparables, réciproquement transcendants, dans la continuité d'un indicible où visible et invisible sont le nom d'un Un. Ce qui frappe au moment de plonger dans le texte proprement dit du poème, c'est l'emploi du cinquain, sans rime, métriquement variable, quoique toujours composé d'une trentaine de mots, ponctué, et, le premier vers fonctionnant comme un mantra, cette première partie de 24 cinquains se constituant comme un ensemble litannique, chant de perte, prière de restitution. La deuxième suite, beaucoup plus longue, offre d'abord son *Envoi* de 8 cinquains, suivi de onze suites offrant un total de 138 sixains et 2 strophes de douze vers, toujours sans contraintes métriques ou autres, et d'un *Finale* de 10 cinquains, le long poème revenant enfin au litannique avec 26 cinquains. Après les poèmes en prose des années '90 une orchestration versifiée s'affirme souvent, mais sans rien enlever de la libre et fluide manière qui domine dans les proses. Certes, la strophe permet de véhiculer la pensée et l'émotion qui la sous-tend par le biais d'une légère et touchante caresse à la fois visuelle et rythmique. Mais, comme avec les petits nœuds de sens des paragraphes de, par exemple, *Dans la lenteur*, cela ne déclenche jamais une exploration de la forme pure, ses délicats mécanismes, sa stricte intériorité musicale. Chez Sylvie Favre G. l'intériorité qui continue à l'emporter, et de loin, reste celle de l'esprit, du cœur, de l'âme.

Et le premier cinquain de la première partie de *Pays perdu d'avance* confirme les grands éléments de la longue méditation que celui-ci va déployer :

*Quand la lumière tombe,
que tombe ta mère dans la tombe
s'égrènent, à rebours d'aube, tes jours.
Sous l'arbre dépouillé du temps,
vieille enfant, tu sanglotes.* (15)

Ce sera ainsi le poème de la mort, du deuil, le poème du poème aussi qui honore la mère disparue tout en en pleurant la disparition. Ce sera également le poème de la

continuité de celles – et ceux, comme nous le verrons – qui s’aiment, mère, fille, ici, mais d’une longue suite de vies tissées ensemble au cours des années ; et ainsi le poème ne cessera d’être celui de la naissance, de l’enfance-enfantement, renaissance. Et ce sera aussi, implicitement, le poème d’une lumière perdue, reparaissant dans la conscience de la fille, fidèle, secrètement jubilatoire, dans son *poëin* – le créer qui est offrande et mémoire. Partout, ainsi, dès le début, ce que Angèle Paoli nomme le *zeugma* de la conscience de Favre G., cette extension et cet accouplement de ce qui semble séparé. C’est, certes, le rêve, le visionnaire, ‘l’hallucina[nt]’ (17), le pressentant, qui permet à l’esprit de vivre ce *zeugma* ; mais le sentiment puise profond dans l’être, l’ontologique cachant toujours une psychologie fondatrice, originelle, fonctionnant de façon ‘alchimique’, cousant ensemble ‘vécu [...] invécu et [...] rêvé’ (19). C’est ainsi que le poème ‘emprunte [le millénaire chemin de] l’illusoire’ (19), lit-on, puisant dans un ‘ciel [qui] garde sa réserve spirituelle’ (21), défiant l’improbable, cherchant un ‘horizon’ et un ‘centre’, un ‘envers – intemporel’ au cœur du poétique (21-2). Les métaphores du bleu (des yeux de la mère, des hirondelles), de l’aimantation d’éléments disjoints, de la scintillation des lucioles reviennent plusieurs fois, toujours signes de l’inversion de l’équation vie > mort, d’une réinvention de la lumière tombale. L’axe de la verticalité mène au noir comme au lumineux, à l’enterrement comme à l’éclosion et l’envol, au silence comme au chant. Toute l’imagination de la jeune fille de l’*Envoi* de la deuxième partie du grand poème s’adonne à ce qu’une ‘fête invisible’ des ‘réalités irréelles du monde et de la langue’ (34) – ah, Philippe Jaccottet et Gabrielle Althen ! – puisse ‘présentifier’, disait Claude Simon, *être*, au sein de tout ce qui semble la nier, ce ‘socle gris de la poussière’ (39).

Pays perdu d’avance s’avère ainsi le poème de la naissance-renaissance-réinvention de la poésie, l’histoire d’un ne-pas-savoir-dire, d’un désir pourtant inébranlable de ‘faire rayonner le secret’ (40) des ‘choses simples’ (45), de la complexe mère, de ce qui déchire, de ce qui exalte et transcende le poème même face au ciel, ce ‘rien qui est tout’ (62). Poème surgi et toujours surgissant de la ‘mort qui fonde le geste d’écrire’, lieu de ‘visitation’, de mémoire d’un ‘transfiguré’, d’un ‘immatériel’ au sein du quotidien, d’un ‘legs’ poussant, comme la mère, à choisir ‘les sommets’ plutôt que ‘les ombres’, car la poésie est peut-être surtout choix, choix de faire, d’opter pour un bien, une beauté (45-7). Ce qui ne l’empêche pas de rester site de questionnement, d’exclamation, doute et non-savoir à jamais guettant, prêts à saper la force de la parole maternelle que sublimaient lune, arbres, ‘les âmes fantômes le long des talus’ (50). Ce qui sauve le *poëin* du poème de Favre G., c’est la conscience que celui-ci finit par reconnaître de la mêmeté du triste et du joyeux, une même ‘substance’ qui fait que le lamento soit

inséparablement ode, chant, hymne. Acte et lieu invariablement de gratitude et d'amour. Et de vérité, *'tout cela a[yant] été'*, comme affirme le poème (60). C'est aussi sans doute par le biais de ses vérités, vécues, senties, rêvées, que le poème, si souvent jugé sans utilité, puisse, comme ce poème vivant qu'est la mère, *'serv[ir] la vie et les vies'* (68). En cela il devient une de ces *'contrées étranges du bien'*, site d'un *oui* irréprouvable, d'un don appartenant à l'intelligence / d'un cœur' (68) qui puise dans une *'foi [en] l'amour'*, une confiance plus forte que ce qui voudrait parfois la miner (75). *'Quand rayonne la nuit, nous dit le refrain des dernières 'litanies de la vieille enfant' (99-114), son trop plein désir d'être aimée et d'aimer / encore te déborde, tes mots, / ronces-roses au cimetière où s'enchevêtrent sa plainte / sa demande et ta fièvre à fleurir sur les ruines'* (110). La *'vocation'* du poème, lit-on, est claire, *'sentir l'intouché, dire l'intouchable'* (110). Sentir amoureux. Que demander de plus à un poème, ai-je écrit ailleurs, lisant une autre poète où les différences marquent pourtant une profonde et complexe affinité avec ce que ce dernier poème de Sylvie Favre G. finit par alléguer par rapport à ce qu'il est : insatisfait, désirant, cherchant un improbable pressenti pourtant comme *poïétiquement* accomplissable, voici sa seule et digne et spirituelle fierté.

Je conclus en offrant quelques remarques sur le très récent *Nos voix persistent dans le noir* (2021), grand poème lyrico-épique en trois volets, composé de cinquante-huit décasyllabes et orné des belles et quelque peu austères peintures de Jean-Gilles Badaire. Voici le long poème d'une vigilance, d'une difficile continuité et, par conséquent, d'une vision. Il est le poème-*pour*, comme disais, je l'ai cité ailleurs, Jacques Derrida du travail d'Hélène Cixous, pour les enfants qu'elle connaît, pour un à-venir incertain mais vu, rêvé, reflet d'un originel, d'un fusionnel imaginable et senti comme toujours réinventable. Si *'nous ne sommes pas la lumière [que nous voyons]'*, comme dit l'épigraphe d'André Dhôtel, reste que ce long poème de Sylvie Fabre G. en capte, résolu, sibyllin, une trace chatoyante. Rien de manifestement mystique, de métaphysique ne s'y loge, même si tout dépend d'un invisible, le poème s'adressant plutôt à une humanité incarnée, ici et maintenant, celle qui, malgré le passage du temps, se vautre si souvent dans l'horreur de *'tortures attentats génocides'* (49), *'la menace de tyrannies sans fin'* et l'oppression des femmes qui *'instille son froid poison / dans nos veines, coagule nos larmes et peu à peu / inexorablement resserre l'étau qui nous étrangle'* (48). Rien non plus ici de strictement personnel, la perspective étant celle d'une compassion planétaire et collective qui est aussi colère et impatience. Une transformation globale, est-ce concevable ? La *'structure'* psychologique de l'incarnation terrestre ne serait-elle pas destinalement contrastive, axée peut-être sur un lent apprentissage éthique, spirituel, mais se produisant sur une planète faite

pour ce genre d'expérience où cruauté et bonté seraient le nom entretissé du drame essentiel à vivre et à méditer ? Le poème est certes site de non-savoir. Mais il est aussi site de conscience et d'intuition, d'instinct et d'imagination. Peut-être, également, d'une connaissance de soi inhérente qui excède nos langues mais non pas celle, silencieuse, viscérale, jugée comme originellement offerte, transcendante, jamais parlée. C'est sans doute selon l'optique d'une telle mémoire de notre étance intrinsèque que le poème de Sylvie Fabre G. trace sa trajectoire, son mouvement vers la faisabilité, l'imaginabilité d'une humanité transmutée, devenue un *nous* au lieu d'une multitude de *moi*. Lisons le pénultième poème du dernier des trois volets de *Nos voix persistent dans le noir* :

L'attention, *prière de l'âme* et mesure du cœur,
est l'énergie gardienne qui nous aide à accepter
la vie, aussi claire qu'impénétrable source.
Nous vivons pour voir, prendre soin et apprendre
dans l'adresse et la conversation. En elles,
la profondeur des âges les vertiges de l'altérité,
tous les mondes. Si loin nous portent
le *non* de la révolte et si haut le *oui* du consentement.
Quand leur lumière sourd, elle transcende le noir
Donne au Nous ses noms ses visages et ses voix. (87)

Le poème ici trouve sa dernière caractérisation. Il devient vigilance et prévenance, sa forme celle d'une prière, intime, intérieure, essentielle, cette prière, qui n'est pas simple requête, car profonde dans sa pertinence et son ambition, devenant échange des différentes formes d'altérité : l'ancienne, qui surgit du plus profond du temps de l'être, et la vertigineuse, celle vers laquelle tend l'être, ses autres se créant, s'inventant sans cesse, où *non* et *oui*, lutte et consentement sauraient se dépasser. 'Aube claire' (53), écrit Sylvie Fabre G. (53), loin de 'l'hémorragie morale' (56) de cette 'planète en loques' (88). Tâche certes inaccomplie ; visée imaginable et rêve spirituel des plus nobles, pourtant. Car le poème ici reste, doit rester, incipience, espoir fervent de neuve genèse, de genèse poussée vers les extrêmes limites de l'humain, du terrestre. Refiguration imaginaire, volonté de l'à peine reconnaissable, transfiguration du nommable. Si, depuis tout temps, le monde offre un vivant symbole d'une telle transfiguration, ce serait, d'ailleurs, l'enfant, l'à-jamais-surgissant-naissant, accompagné de sa mère. Le mystère ancien, le mystère éclosant. Le possible, l'invincible. Et pour Sylvie Fabre G., ce

qui porterait haut et infaillible ce symbole et son réel sous-jacent, ce serait la poésie, son insistance visionnaire au-delà de sa résistance.

Angèle Paoli :
variations et bontés de l'immense

*l'humus de chaque vie où se pose
légère une aile
qui va au cœur
Hélène Dorion*

*

*J'ai essayé de saisir
L'informé
Dans le temps éternel
Hadewijch*

Traverses, passages, mouvements-vers, -autour, -entre ; entretoises, soutènements, solidifications structurelles variables. Si le beau poème en vingt suites intitulé *Traverses* (2021) fonde plus particulièrement son esthétique sur de telles notions, celles-ci ne cesseront, me semble-t-il, de garder leur haute pertinence dans des poèmes – je pense à *Lauzes*, à *L'instant Noailles* et au *Dernier rêve de Patinir* qui s'aventurent dans des domaines et des formes largement distincts. Et ce sera une esthétique qui étreindra, intimement, inextricablement, mais avec souplesse et une caresse d'indicible, une éthique, une ontologie qu'évoquent dès la première suite la mouvante trajectoire des oiseaux 'traçant des cercles' et ce 'fin tremblé / des anémones sauvages plumes brunes sur pétales / roses' (suite I).

Partout l'œil paolien, lui-même à jamais mobile, fluide, traque les signes d'une présence, puise dans la langue un langage adéquat à sa vision, quoique impossiblement, le poème conscient de cet ondoyant, cet errant écart qu'il inscrit, tendrement, amoureuxment, 'épiant', dans la silencieuse, intemporelle rumeur des choses qui sont, leur 'danse', leur géométrie, élégante et changeante, 'dessin[ant] le vide / au-dessus de la mer' (I). De tels rythmes matériels-immatériels, là,

insaisissables, non-mathématisables, le poème, dans l'imprévisible et le liquide de ses propres mouvements, semble en garder les traces et les sveltes, leur rythmique aisance. Leur sautillerment, leur planement, leur flottement. Fusionnement de l'inhumain des mille et un phénomènes de la terre, et de l'humain du *poiein*, du faire de la main et de l'esprit. Fusionnement délicat également de cette sérénité que sait présenter, respirer, si je peux dire, une certaine présence vécue, et de celle au sein de ces vagues de mots, jamais turbulentes, calmement mesurées, ces laisses avec leurs strophes de longueur très variée déposées sur la plage des pages.

Toujours domine l'expérience de la foisonnante luxuriance végétale et animale, le sentiment d'une immersion dans l'immense, celui certes du ciel, de la mer, du cosmos même où règne un lumineux soleil, celui aussi des microvies qui abondent, riches, fascinantes, secrètes, celles surtout de ces insectes qui, dit-on, pèsent mondialement autant que tout le reste. Expérience plongée à la fois dans la vigilance du poème et dans le non-savoir de celui-ci, ancré dans ses effleurements. Le temps se trouvant également pris dans cette espèce d'incomplétude, cet inachevable, les imposant même par le biais de ses oublis, ses pertes et autres formes de passage, de traverse négative, d'éphémère, de mortalité ; ceci, malgré l'énergie de la mémoire et de l'inscription poétique, pourtant puissante, résolue, en pressentant la haute valeur fondatrice. Persiste toutefois, et fatalement, au cœur de ce poème d'un quasi édénique, d'une improbable et éblouissante générativité terrestre, le sentiment d'un irrécupérable, d'un 'trop tard' (IV), où habiter sa vie comme son poème s'avère problématisé par sa traversée même, l'expérience d'un être-au-monde miné quelque part par sa propre mouvance, une érosion où la prière, le désir peuvent avouer incertitude, mélancolie, une fuyante impuissance. Marcher, sortir dans l'immense, continuer, aller de l'avant, se replonger dans le traversable, la pleine gamme de son être-au-monde, voici en fin de compte ce que le poème de la traverse-comme-devenir choisit afin d'affirmer, en consolidant la pertinence, le devoir. *Traverses* ne pleure pas. Il peut hésiter, douter. Mais il choisit le 'vif', le fugitif vivace et bel aujourd'hui. Et il écrira 'sur le vif' et 'sans ordre précis' (VI), libre, spontané, vrai, aussi juste que possible. Accueillant le mortel, bravant 'les peurs et les angoisses [qui] surgissent' dans une société 'désemparée', désorientée, où menacent les 'vitupérations' et la 'haine' (IX).

Mais c'est ici que l'humain est compris également comme site, fragile, mortel, mouvant, d'une belle et rassurante intimité au-delà des conflits et rancœurs, mariant ses forces à celles des beautés du maquis, de la mer, fidèles, sûres. Ici que les petits gestes du quotidien retrouvent leur sens, peut-être aussi profond que le faire du poème qui ne les oublie pas, les consacre même. On est

sensible au symbolique de chercher des oranges dans les branches les plus inaccessibles, les plus hautes (XIII) ; l'inestimable pertinence se réaffirme de la vie intérieure capable de puiser dans le beau, le mémorable, le partageable ; mer, oiseaux, forêt, fruits, soleil sont compris comme ce qu'ils ont toujours été : les éléments d'une scène fondatrice, originelle qui hante, inlassable, l'imaginaire, projette la scintillante lumière d'un être-parmi, -dans et -avec. *Traverses*, pourtant, déploie, destinal, un va-et-vient entre le désiré et ce qui l'interroge et le mine. La scène de la beauté parfaite du corps féminin, là dans la splendeur de sa nudité ((XVII) fait place à celle de la dernière suite où l'été se métamorphose en un automne, signe d'un mouvement vers une nudité autre, d'un vieillissement, d'un passage 'menant, comme une des épigraphes l'avait dit, d'un lieu à un autre', cet autre vécu comme site d'un implacable entretissement du 'temps des vivants / [du] temps des morts', dualité et unité qu'embrasse le poème finissant. C'est ainsi que le poème d'Angèle Paoli atteint au bout de sa lente et hiératique traversée de la conscience de son étance, de cette grâce à peine nommable avec ses 'ombres [qui] vaquent / dans les allées' (XX), son regarder et son penser-à, infatigables, le tout pour 'se tenir droite', pour 'se rendre à la bienveillance', tantôt *jubilatio*, tantôt *consolatio*, jamais *desolatio*.

Lauzes (2021), une différence ? Des proses en poème, chacune couronnée d'un petit joyau, pierre, écrite, comme dirait Bonnefoy, mais, comme écrit Marie-Hélène Prouteau dans sa préface, 'marques et blasons d'anonymes généalogies [qui] font signe vers des traces humaines familières à la marcheuse'. Marcher, regarder, écrire, soubassement trinitaire des lauzes paoliennes. Proses où le *poëin* choisit le bariolé, le diversifié, l'inattendu, le réel, le vrai et le vécu que flatte un art du capricieux, de l'insolite, de l'émerveillant. *Regards* (16), le premier des dix-sept textes qui composent *Lauzes*, commence ainsi : 'La lumière projette sur l'écran de lecture la silhouette de l'homme au visage tendre regard doux effleurant ses lèvres. Ce n'est pas la première fois qu'elle perçoit cette tendresse aile légère qui frôle son visage s'égare un instant sur son cou'. Sans contexte, un moment parmi des millions qui surgissent, fuient, effleurent la conscience, une femme médite la pertinence du regard de l'autre, comprend qu'elle n'en sait rien, en écarte les probables banalités qui 'fertilise[nt] la vie du grand nombre', car pour elle 'seul mérite de vivre et d'exister le mouvement qui motive l'écriture'. Ce que semble vouloir confirmer, sans qu'aucun lien ne soit explicité, le poème-lauze qui suit, projeté sur l'écran de sa page blanche :

Lumière fauve
blondit les feuilles

l'or s'insinue
doux entre les branches
encore gris, vert-de-gris, vert de lauze (17)

La présence humaine, dans l'infini de ses formes, gestes et instants, persistera à fasciner partout dans ce beau recueil, questions d'identité, de semblance et de 'vérité' d'une hôtesse de l'air dans *Est-ce la même est-ce une autre ?* (18-20) ; l'histoire de Jeanne et de Nicolas de Staël que raconte *Le jardin des Hespérides*, histoire des relativités de l'art, de ses beautés, celles du corps féminin, du modèle, de la famille, de l'anecdotique du quotidien et de l'au-delà imaginable de l'abstrait ; le récit (26-32) de la vie imaginée d'un personnage mythique, Aïta, prise dans les rets d'un tribalisme primitif, contraignant, faussement protecteur de la femme, celle qui réfléchit, cherche à nommer son monde, comprendre le sens et l'étrange beauté d'un galet qu'elle trouve, la place qu'il occupe comme elle dans l'immensité où elle rêve de partir avec Ötzi, de découvrir l'ailleurs, pénétrer dans ses mystères, se réaliser autre, plus pleinement.

Toutes les lauzes – et c'est ainsi que je conçois et appellerai ici chaque prose de *Lauzes* suivie de son petit joyau de pierre écrite comme un ensemble inséparable, ce blason que la main inscrit dans sa traversée des phénomènes d'une terre scintillant, ruisselant de ses multiplicités réelles et imaginables – cherchent à révéler en effet l'extraordinaire richesse non seulement de la présence humaine mais aussi des rapports de l'humain aux choses de la planète, ceci avec l'élégance d'une économie narrative, une manière d'intensification dramatique, cet œil qui interroge, nomme sans jamais clore le débat, ces rythmes qui accélèrent sans saccades, optant pour le lisse, la caresse et jamais l'abrupt, la réflexion et ses reflets, sans thèse ni théorie. Que le mode choisi soit ekphrastique, comme dans *La Vénus aux euphorbes* (70-73) ou *La jeune fille et la mort* (74-77), finement descriptif au sein de sa songerie comme dans *Myriapode*, pure narration de l'affrontement-fusionnement de l'industriel et de l'art, comme dans *De la T.A.M. à la Centrale Montemartini*, ou encore phantasmagorique, irréel, toujours règne l'implicite questionnement des valeurs, des défis et des choix de l'humain là où, nous dit le poème paraissant pourtant se contredire en se signant, 'les signes ont déserté le monde' (115). Une différence, alors ? Non, plutôt de vastes, splendides, complexifiantes 'variations' (105) où ne cesse de briller le *poiétique*.

L'urgence de l'espoir, d'une ample perspective ontologique, que déclare l'épigraphe de *L'instant Noailles* (2022), à la fois lamentation et douce, lente et généreuse caresse de ce qui semblait perdu mais que le poème ressuscite à sa guise

dans un geste d'adieu et de mémorialisation – une telle urgence marque tendrement et vigoureusement l'œuvre d'Angèle Paoli. Ainsi, si le moment de la mort paraît figer le temps, cet 'instant Noailles', le poème opère cet *improbable*, bonniefidien, inscrivant un consentement face à l'irréversible et versant dans le moment sa petite mais cruciale goutte d'éternel, comme dirait aussi Bonnefoy. Comme dans *Traverses*, *L'instant Noailles*, avec patience et discrétion et ce regard, si délicat, si subtilement divinatoire, qui situe la mort au cœur même des beautés des 'grands pins' et des 'massifs d'hibiscus' (16), déplie, calmement et avec cette sagesse sans prétention de ce que Salah Stétié appelle *l'inconnaissance*, ses vingt-huit suites composées de microstrophes prises pourtant dans la lisse continuité d'un seul poème. Celui-ci devient le site d'une parole où se retrouvent les mots du simple ; où l'autre cesse d'être l'étranger-ère, comprenant, reconnaissant, la nécessité de lui faire confiance ; où la mémoire inscrit ce qui y reflue, réjouit, se partage ; où une mêmeté de ce que l'on est se confirme au cœur même de 'la voix qui tâtonne' ; où la pleine beauté d'un être-avec, d'une appartenance se ressent en dépit de ce qui la fragilise. Et le poème du deuil traverse les logiques de la lutte, du renoncement, de l'assentiment, et même du rêve d'en 'sortir indemne / neuve d'une vie nouvelle' (33). Car le poème est, parmi ses mille sites vus et rêvés, le lieu d'un indicible, d'une beauté, d'une grâce loin du 'chaos', du 'mal [...] qui rôde et qui guette' dont avait parlé la dernière lauze de *Lauzes* (114-115), et une grâce, d'ailleurs, que le dernier poème-lauze réaffirmait sans sourciller : '*Une rumeur sourde monte / rumeur étale ample sans à-coups / s'imprègne de sa houle / se fait conquie marine / et abrite la mer*'.

Lire *Lauzes* (2021), *Traverses* (2021) ou *L'instant Noailles* (2022) d'Angèle Paoli, titres déjà si bellement distinctifs dans leurs manières respectives, comme dans leur pertinence vécue, explorée, semble nous préparer peu aux surprises que nous réserve ce beau poème en dix volets qu'est *Le dernier rêve de Patinir*. Mais ne retrouve-t-on pas ici cette même grâce, cette même beauté, cette même sensibilité qui embellissent ces autres longs poèmes que nous a offerts récemment Paoli, les surprises résidant dans la différence de contexte, d'application, de topique, de focus d'un œil, d'une main, d'un esprit à jamais s'ouvrant aux phénomènes et gestes qui attirent, riches en profondeur et puissance, sensuelles, affectives, métaphysiques ? Car l'œuvre paolienne, diversement orientée, reste une œuvre de constance, de persévérance, de fidélité au sein de sa mouvance, sa liberté. Pourquoi Paoli, en effet, écrirait-elle ce livre si ce n'est pas afin de traverser, avec *Patinir*, les grandes questions existentielles qui, manifestement, restent, aujourd'hui, urgentes, universelles, atemporelles et, si souvent, toujours mal comprises ? Certes, l'art est au cœur de ce choix, quoique non pas pour des

raisons strictement esthétiques, afin de vénérer la pure inhérence plastique de l'art de ce peintre de paysages, comme on a surtout vu Patinir. Ce serait tomber dans le piège d'une abstraction, d'une orchestration technique, formelle, matérielle, d'un génie déployé sans visée, sans sens autrement que mathématique, chimique, déplié sur lui-même. Car Patinir lui-même, pourquoi aurait-il peint ? Oui, pour puiser aussi profond que possible dans ce talent qu'il trouve et chérit dans son œil et ses mains. Mais aussi pour rendre visibles, presque tangibles, et surtout méditables, des gestes, actes, doutes et décisions qui sont humainement pertinents.

Déjà, dans *Traversées* et *L'instant Noailles*, s'affirment centrales la beauté de la terre, de ses moindres créatures, la question du comportement humain, de ses énigmes et paradoxes, le rôle de l'art comme moyen d'exploration au-delà de sa 'simple' matérialité du grand puzzle que constituent la vie et sa mort. Et l'ekphrasis s'est révélée fondamentale dans certaines 'lauzes' où de très beaux tableaux de Giorgione, de Carpaccio, de Da Vinci, de Guirlandaio sont approfondis pour leur valeur éthique, spirituelle, pour leur haute pertinence, comme ici avec Patinir, par rapport à notre quotidien, sa logique, son orientation essentielle au-delà de ses scintillantes et souvent aveuglantes surfaces. Choisir Patinir, c'est le suivre dans sa complexe représentation plastique des riches et mouvants débats que provoquent les scènes remarquables des sept tableaux médités par le poème de Paoli ; c'est habiter poétiquement ces tableaux, et c'est surtout creuser ce que son œuvre a toujours mis en lumière : les rapports à l'autre dans le contexte du rapport à l'Autre.

Suivre ainsi simultanément Patinir et ses différents personnages – Saint Jérôme, Saint-Christophe, Charon, Joseph, la Vierge, l'enfant Jésus –, c'est, certes, apprécier les célèbres paysages que rêve l'artiste : désert, montagnes, vallées, fleuves, cavernes, refuges ; c'est, certes, saisir l'orchestration de tels espaces, complexes, stratifiés, contrastés, offrant presque toujours une vaste universalité, nécessairement riches en inventivité, nostalgiques aussi car souvent évocateurs de tout ce qui l'entoure dans son pays flamand ; et, certes, c'est devenir sensible à cet au-delà du réalisme que favorise Patinir, cette 'vision de visionnaire' (28), cette 'imagination / qui rend l'irréel / plus vivant que ce qui est' (24). Mais, au-delà de ces fascinations ou plutôt au cœur palpitant de ces considérations, restent les grandes interrogations qui hantent Patinir comme Paoli regardant, créant-recréant, méditant 'tout l'humain réuni en une même toile / un même paysage' (78) : la solitude de tout artiste philosophe, tout humain ; les tentations du profane et l'intuition d'un sacré, d'un divin ; les violences et les folies que perpétue l'humain ; la naissance, la mort et le mystère de leur au-delà ; les tensions du visible et de l'invisible ; l'humilité, l'amour, la bonté, le 'sourire de l'ange'. Et,

peut-être surtout, le choix, le quoi-faire, la question d'un *poëin* à inventer face à l'énigme, à l'inconnu. *Le dernier rêve de Patinir* est le beau poème qui traverse la pleine gamme de toutes ces questions, celles de notre être-là, parmi, avec, coincé entre aveuglement et désir, non-savoir et pressentiment, tristesse et tendresse, cherchant d'un jour à l'autre ce noyau qu'est le *pour* de notre étance, de notre agir.

Claire Cuenot :
corps et âme, innommable et miséricorde

*et votre prise
lente
ô touffeur
plus lente que le signe*
Esther Tellermann

*

*Quelle que soit la distance parcourue,
Toujours si loin dans un ciel inconnu...*
Kaga no Chiyo

Les deux derniers poèmes de Claire Cuenot paraissant dans la revue *NU(e)* en 2022 (117-121) en disent long sur l'évolution de son œuvre poétique, sa fabrique comme ses visées. Deux longs poèmes de vers libres, fluidement conçus, d'un lyrisme de haute splendeur, sans aucun désir d'esthétisation musicale, maniérée, rare, offrant plutôt le franc et droit déluge méditatif d'une expérience vécue, quotidienne, fondamentale et fondatrice, de l'étrange énigme de ce que l'on est, énigme assumée, comprise comme la matière même d'une conscience et d'un faire qui en découle, devoir drapé de viscérale portée, de pertinence à peine déchiffrable et pourtant instinctuelle, pressentie. *Où le corps*, titre du premier de ces deux poèmes, semble poser une question fondamentale, sans réponse. Quel corps, celui des innombrables 'personnages' que Cuenot sculpte et peint ; celui des peintures de Jean Rustin qui la hantent peut-être toujours ; son propre corps de femme dans un monde où on les brûle, maltraite, viole, tue, les 'aimant' même ? C'est surtout le mystère du corps qui règne, son indicible, son origine, immatérielle, son surgissement matériel, son pourquoi, sa logique, son simple et si complexifié être-là et la question du faire qui lui incombe, physiquement, mentalement, entre des sentiments d'éternité et de mortalité. La force du corps, sa 'droiture', sa précarité, sa solitude et sa disparition, voici ce qui nourrit le face-à-face avec ce qu'il est

dans le ‘regard’ qu’il braque sur lui-même. Regard étonnamment, merveilleusement ‘s’auto-engendrant’, avec un devoir ressenti d’illumination, d’apothéose même, ‘sans perdre les pieds au sol’. Regard du corps, ‘droit même maigre même autrement’, site d’un appel, ‘sans réponse même’, site d’amour envers ce qu’il est, ce que l’on est, cet univers qu’il est, que l’on est. Et le tout sans savoir même où tout cela se passe. Sauf cette conscience de son corps-esprit-faire comme lieu et acte de son mystère. Sauf tous les ‘possibles’, là, avec le corps, malgré ‘guerres’, ‘haines’ ; ‘tout ce que tu veux mais pas n’importe quoi’, là, avec tous les autres corps, parmi, seul, chair et conscience, nomination et ‘ombre’, relativité et absolu, cette ancienneté, cette présence ‘comme avant dans l’antre des espérances’.

‘Ce rouge qui vacille toujours’, comme dit le titre du deuxième poème de *NU(e)*, semble s’offrir comme le poème de son propre faire, son propre *poïein*, cette lumière-chaueur-façonnement dans le ‘creuset’-‘lampe’ de l’autel où s’agenouille le corps regardant, et même si, souvent, ‘les bras tombent ballants’. Et toujours au sein de ces deux poèmes, le corps, sa conscience et le désir qui les dynamise. Et la ‘foi’, sœur jumelle du désir, peut-être, ‘l’état de foi sous l’enclume du jour’, lit-on, la foi, ironique ou symbolique mais toujours batailleuse sous le poids de l’oppression d’un être-au-monde, ‘serr[ant] le chagrin’, ‘le noir sans limite’, le cœur impacté fatalement, reine du corps, reine de l’amour, simultanément. ‘Poussière’ et ‘cendres’ tourbillonnent dans l’imaginaire du poème, le dire, son *poïein*, ‘tourn[ant] dans la bouche fermée’, multipliant apories et blocages, la reine ‘sous son palais clos’ plongée dans ce silence à la fois du non-dit et de l’indicible. Et pourtant le poème persiste à faire pleuvoir ses gouttes et ‘bruines’, ‘épel[ant] / le nom que je ne connais pas’, poème de ‘lambeaux’, bribes, presque-riens ‘que la langue happe / et visite en extase’. Et si le visage – la ‘sainte face’, écrivait André Frénaud – de cela que cherche le poème disparaît – je pense aux personnages, aquarelles, sculptures, de Claire Cuenot, traits effacés, aveugles –, restent et persistent les mains, hiératiques, obéissant à ce ‘vouloir profond’ qu’elles incarnent, ‘pri[a]nt te suppli[a]nt’. Et cette persistance offre ses fruits, défie le ‘morose’, le ‘transi’, le troublant, fruit toutefois d’un ‘langage / autrement muet’, le poème étant à jamais ‘tumulte / la peine dans le regard’, aux prises, dans sa sobriété, sa solennité, avec un imperceptible et un ineffable. Toute la ‘vanité’ du *poïein* semble destinalement assurée. Ne resterait que ce désir, comme en parlent Reverdy et Char dans leurs célèbres formules, synonyme de manque à combler. Le rouge des ‘braises’ du feu du ‘désir d’être’ – ces ‘baisers’ qui ne font qu’effleurer ta lèvre’ – semblerait voué, comme le regard, à s’effondrer, perdre sa force, sa lumière, sa chaleur. Le poème, acte et site de cet ‘indéfait’, frôlerait ainsi le

désastre. ‘Pas de lumière sans regard, lit-on, / et ta voix idem disparue / dans le vacarme des vertèbres’. Disjonction et dysfonction partout dans le corps vécu, le corps qu’incarnent poème, peinture, sculpture, dirait-on, fatalement ; peut-être. Mais, au-delà de son vacillement, infatigable, s’inscrivant ici et maintenant, le corps, ‘comme devant / la petite lampe d’autrefois / rouge sur l’autel’, brûlé, brûle, illuminé, illumine. Le corps, tous les corps, là, *comme* devant, *comme* sacré(s). Corps du poème, de la peinture, cet *être-comme*, dirait Michel Deguy, sa chaleur, sa lumière, son étance provenant, comparution-comparaison-comparure, de sa fragile, sa vacillante et pourtant résolue inscription-corporisation figurale.

Remontons d’une vingtaine d’années le cours de la poésie de Claire Cuenot. Daniel Leuwers trouve profondément troublant, consternant, dans son excellent essai de 2002, tout ce qu’il lit et médite. Il est vrai que l’impact de l’irrationnel, de l’inconscient, de la folie au cœur de l’œuvre de Jean Rustin semble impacter les titres dont parle Leuwers, *Lèvres violettes* (1991), *La nuit, celle* (1995), *Aumône de la nuit* (1999) ; et que les ‘personnages’ de l’art pictural de la poète paraissent témoigner d’un monde d’ombres, de voiles, d’effacements, de clonages, de violences. Mais Rustin lui-même parle non seulement du cauchemardesque, de ‘la folie, de l’obscène, de l’enfermement’, pensant sans doute à son expérience dans un hôpital psychiatrique, ses ‘scènes très dures, très émouvantes’ ; son œuvre incline aussi vers ‘la tendresse de l’amour, du sacré’ qui auraient accompagné de tels comportements. Vers, enfin, ce que Leuwers nomme une ‘commisération’ face à l’autre. Que l’œuvre de Claire Cuenot puise profond, longuement et authentiquement dans certains traumatismes vécus me semble manifeste, même si les racines matérielles et affectives de son art demeurent nébuleuses, au mieux implicites. Une œuvre tragique qui cherche à se transcender mais où les signes d’un tiraillement, d’une haute tensionnalité persistent également à fleurir, noirs, gris, déchirants, ambiguïsants.

Nuance vespérale (2005) et *Aube et consolation* (2006) réussissent, au milieu de ces forces conflictuelles et fondatrices, à transformer celles-ci en un chant des plus délicats, des plus tendrement émouvants, le dessin d’une mère avec son enfant dans ses bras ouvrant le premier de ces deux très beaux longs poèmes, silencieux mais si éloquent dans le seuil du tensionnel. En voici la première strophe, dense, elliptique, puissamment évocatrice :

proximité souterraine
les mains croisées de supplication
et par autopsie

au flanc les myrtilles immolées
la paresse agenouillée
au tabernacle rouge
le suicide des bras avancés (sp)

Rassemblés, honorés, protégés, consacrés, dirais-je, dans l'immensité de la page les enveloppant de son intense blancheur, quelques mots pour situer le poème et son vécu dans la hantise de la mort, d'une célébration liturgique manquée, de ce rouge qui est sans doute inextricablement sang et lumière, d'une scène richement implicite, intense, les termes de son articulation obsédants, familiers, choquants, presque sereinement dans leurs intimations nuancées, 'distancées', comme écrit Claude Louis-Combet. Proximité 'sans attouchement', absence et désir, le *comme* régnant dans les sentiments de l'être-là, de l'être-avec, le *tu* et le *je* pris entre 'prière' et mendicité', toute étreinte problématisée, 'affolante', brutalité inséparable de 'la disparition / accélérée / [comme de l']apparition soudaine // le feu inoubliable', le poème déroulant le lent, discret et douloureusement beau récit d'une angoisse de 'l'existence chancelante / l'élan prononcé / en situation de flamme'. Et le poème ouvrant simultanément son espace de sacralité, de mains croisées, de 'doigts multipliés / par dix par vingt / croisés sur la patience', cet improbable mais *vu* espace d'une fragile mais murmurante 'épaisseur des *je t'aime* [là même où les signes s'effilochent]'. Sur le visage de la souffrance, des cris, de 'l'exil d'enfance', de la 'psyché désolée' le poème vient placer, tendrement et malgré 'la confusion géante', un 'je t'aime' et un 'tuto[iement de] l'inconnu', même 'les bras ballants / ballants de peur / d'être tendus'. *Nuance vespérale* réussit, presque'aveuglément, quasi miraculeusement, au-delà des 'seins abandonnés' et des calcinations et déflagrations, des imperfections de la langue même, à se fier à la rythmique et guérissante caresse de son pénible chant de pardon et d'embellissement.

Le titre du grand poème de 2006, *Aube et consolation*, semble confirmer cette 'fièvre et guérison de l'icône', dirait Salah Stétié, surgissant du corps *poïétique*, ce faire-et-refaire que celui-ci parvient à placer sur l'autel du mystère du vécu. Aube et consolation, jamais l'une sans l'autre, écrit Claude Louis-Combet. Renouveau, possible, regard rafraîchi, réconfort, apaisement, grâce. Délicat équilibre, pourtant, la mémoire fouillant, retrouvant l'inoublié, cela dont on ne se débarrasse pas, jamais peut-être, et pour cause, pour garder intact le sentiment du bien et du beau et de tout ce qui contraste, détonne, chante faux, résiste. Devoir de vérité et d'absoluité du poème qui fait que persistent, à l'aube et au sein même de la consolation de son chant, matutinal ici plutôt que vespéral, les lambeaux de la

blesse, le tissu cicatriciel d'un vécu mortel. Persiste, ainsi, fatal, un meurtri dans les draps caressants de l'obscur musique de la voix renée, avec une conscience d'un révéralle au sein de la totalité de tout ce qui est. C'est ainsi que nous pouvons lire la strophe d'ouverture d'*Aube et consolation* où des tiraillements et tensions restent palpables malgré la promesse du titre où ils baignent :

cycles de mémoires
surveillés de rouge
devant le tabernacle
l'odeur vacillante
et la guerre trouant les mots
à genoux écartelés
tombant de solitude
les paumes retroussées
que la tendresse renverse
incessante répétition (3)

Partout, encore, 'c'est boursoufflure / retenue en arrière des yeux / la nuance du noir / dans les catacombes' (4), confirme le poème dans son désir de chanter, s'épanouir ; partout, encore, 'le cœur nécrosé' (5), 'les psaumes enroutés / dans la voix' (12), 'le massacre [...] fidèle / à l'éventration' (9), la tentation de 'croire la violence où la fusion / s'effondre' (11). Et ceci même si 'je t'aime est toujours vrai' (8) et, en fin de compte, si 'les mots [même] s'évanouiss[a]nt / [s'avèrent] scellés comme pour / tenir le cou' (32), cou de la mère, cou de l'enfant ; le coup, tous les coups. Car la haute vérité que le poème donne, ce sont ses vagues d'amour, ébranlé-inébranlable, ce souffle rythmé, cette musique murmurée jonglant avec ses termes obsédants, fuyants, travaillant leurs implications, leur poids à jamais mouvant, ce glissement du *poëin* entre certitudes et obscurités, l'émouvante grâce de son long égrènement qui berce, bascule, s'élève, tombe dans l'atmosphère sacrale qu'il traverse, lent, patient, méditant, chantant le vécu qui le sous-tend, à peine dicible.

J'aimerais terminer ces réflexions sur l'œuvre poétique de Claire Cuenot en examinant ce très beau poème qu'est *Cette fissure* (2019), un long poème en neuf volets accompagnant et centré sur une série de six dessins d'Ernest Pignon-Ernest. D'abord, le premier et le plus pleinement articulé des dessins, lui-même issu du Chant vingt et un de *L'Enfer* de *La Divine Comédie* de Dante, où, selon la traduction de René de Ceccaty, les 'épaules pointues [d'un homme] portaient / Un

damné qui le chevauchait, / Le maintenant par les chevilles' (sp). Le dessin semble vouloir évoquer simultanément l'être humain, sa présence et sa disparition, l'entre-deux du profane et, sans doute, d'un sacré. Voici le premier des neuf volets du poème de Claire Cuenot :

les mots sens
les mots sans dessus dessous
les mots qui t'appellent
les mots vrac
ventre de terre et moignons d'abandon
les chairs s'enchaînent se toisent
se croisent
se divisent
drap tombé
œil de regard dans l'ombre vespérale
le désir de nuit te va
comme si
comme (sp)

Écrire le dessin, c'est tout de suite tomber dans le langage et le sens, l'orientation du langage, ce vers quoi il se déploie. Et ici le sens des corps, déjà en désordre, à l'envers ; posant dès le début de grandes questions sur leur logique, leur étance, si je peux dire, leur être-dans-le-monde. Car le sens du corps humain devient interrogation, flotte, fluctue, se suspend, le langage de ces deux corps, informulé mais appelant, arrivant pêle-mêle, multiple mais instable, peu sûr, car en masse. Car comment dire un corps entre son être-là et 'l'abandon' de ces membres ? Cette fissure. Comment dire ces deux corps liés l'un à l'autre, mais distincts, détachés ? Fissure également. Et quel est ce drap que voit le poème dans le dessin qui n'en a pas ? Linceul par terre, invisible, disparu dans le blanc qui encadre et avale le dessin ? Comme le regard, celui du damné, comme peut-être celui du langage poétique, disparaissant dans une lumière faiblissante, à l'aise dans le noir enveloppant, correspondant au désir du mourant, comme, peut-être au poème, y voyant l'absolu du sens, l'indicible, le tout dominé par cette autre fissure, celle du *comme*, de l'à-côté fatal du dire, du poème en train de s'inscrire ? Le *comme si*, cette ellipse, cette obscurité, cette fissure qui se veut, et parfois se rêve, conjonction, union, harmonisation, totalité.

Face à un deuxième dessin, plus nu, minimal, quelques traits, ‘le corps t’attend’, dit le poème, autre, ‘l’ombre cachée’. Il se signifie, lit-on, de par sa tension, cette tensionnalité qui l’offre, l’érige, quoique porté par l’autre, dans son isolement ‘totémique’ et son innommable profondeur ‘ancestrale’. Cette double fissure, peut-être, celle de sa séparation d’avec l’autre qui le porte ; celle aussi qui le sépare du mystère de ce qu’il aura été, au-delà de sa damnation. Là, dans cette ‘nuit de vacation’ où travailler sa propre étance-disparition qui lui offre le poids de cette blancheur qui ici recouvre, drape invisiblement, blanchement, ses membres, se déroule la scène d’une interrogation ‘sourde’, aveugle, et d’un ‘baiser insondable’ : celui du poème, celui de l’homme qui porte ce corps-cadavre ? Et ce baiser, serait-il celui ‘des mots en corps / figés et prêts’ – la syntaxe, le rythme du continu-discontinu ne permettant pas de trancher. Le poème, ainsi, s’avérant lui-même fissure où disparaît et foisonne *en même temps* un sens qui cherche sa voie et en découvre la complexité, les multiples plis concevables. ‘Le corps, dit la voix du poème, s’éprouve / comme une mue vive’, en perpétuel devenir, toujours entre ce qu’il paraît et ce qu’il a été, site de fissure, et ceci, lit-on, tout comme le poème toujours ‘fissure [s’ouvrant] à t’offrir’, ‘faille de danse’, mouvance trouée, étreinte mimant l’impossible geste des ‘bras d’embrasse’. Dans la mouvance de ses *comme*, ses désirantes non-coïncidences qui persistent à régner dans les troisième et quatrième volets du poème : d’abord face, cette fois, à la page blanche, sur le dos du deuxième dessin, où les deux corps, ‘pliés tordus arqués’, tout en s’enlaçant, restent ‘cœurs détachés’, ensemble et séparés, et le corps du damné, ‘le pus mêlé d’un sang’ est tombé dans une ‘ignorance’ de ce qu’il est, vivant la crevasse au centre de son être ; ensuite, dès le premier vers du quatrième volet, ‘comme si / tu étais montagne enivrée / lourd et nu’. Le poème, conjecture, supposition, invention, un *poëin* libre labourant ses vers, ses *versus*, ses sillons, ses ‘mots sans dessus dessous / décharnés’, le ‘sens non sens des prières / articulées sur les vertèbres / à vif’, et ceci sans doute tout comme murmure le mourant et même celui qui le porte, et sans doute aussi celui qui les peint, ces corps, les caresse, maintes fois, sériellement. Toujours dans le *comme*, là où ‘le long des bras s’arrache un espoir / comme si ton dessein portait / le temps qui te suspend’.

Le volet suivant commence ainsi : ‘mot à mot / homme à homme / le corps se graphe se meut / dans l’espace de confusion / d’un autre corps / charnière du vivant à l’impérissable / trace de souffrance’. Mots comme corps ‘s’embrassant’, confus, fusionnant, créant dans la fissure qui les unit-désunit ce mariage du mortel et de l’immortel, du péniblement vécu et de cela qui, invisible, au fond de la fissure, peut être rêvé comme transcendant, un sacré au sein du sang et du pus. On

est là ‘à la fourche du temps’, comme dit le sixième volet, là où ‘peurs’ et ‘lumière’ convergent, là où ‘ton regard / vers le haut’ – regard du damné, de l’artiste, de la poète, tous ensemble ? – révèle ‘cette tension / [... qui] tenaille / résiste / se fend / rompue dans sa force / comme si’. Tension qui clive et joint, se maintient et éclate. Fissure, ce mot-comme, cette étance-comme, infiniment méditable. Et toujours l’espace blanc qui envahit poème et dessin, offre aux mots et aux corps le lieu de leur rythmique, de la tension de leur inscription entre l’affirmé et l’indécidé, le dit-peint et le muet des signes et des formes, ce non-dit, ce comme-dit-peint qui est aussi un ineffable désirant frôlant un sublime.

Les trois volets qui suivent, souples, patients, inlassablement fascinés par la scène symbolique que creusent à leur guise Dante et Pignon-Ernest, et bataillant comme les corps pour en écrire la vérité multiples fissurée, déclinent lentement les derniers éléments d’une interrogation surgissant de leur imaginaire fondateur : la question de comment soutenir ‘l’insoutenable’ ; l’invaincu et [le] brillant’, seraient-ils les attributs du damné mourant ou ceux plutôt de l’insoutenable lui-même ; comment distinguer, du reste, entre le terrible et le lumineux, et est-ce même pertinent, car ce qui l’est, c’est le fait même d’une brillance, d’un éclat qui persisterait au cœur de l’inférieur, simple mot, d’ailleurs, incapable de dire l’entretien de A et X au sein de tout ce qui est fissure, site de tensionnalité ? Et ce ‘mystère [qui s’ouvre pour [...] tutoyer / [l’âme éteinte de ses loques de chair’, que représente-t-il, d’où vient-il, et l’âme elle-même, ‘confidente et mère / dans l’obscurité obstinée / silencieuse’, que serait-elle pour nous aujourd’hui dans notre monde qui semble en avoir oublié la profonde étance ? Les deux volets, sept et huit, finissant par murmurer – ou serait-ce crier, hurler ? – le *comme si*, signe de la face secrète de l’inexprimable qu’est cette impossible-possible opposition-fusionnement du poids de la nuit se voulant nuit et d’un ‘fardeau de lumière / qui t’accompagne’, orientant vers le haut. Le volet neuf, plongé dans le blanc, face à une blancheur totale n’offre que quelques mots fatalement signés :

comme si la montagne était moins lourde

avec toi

Présomption d’un être-avec qui serait compassion, assumption de la détresse de l’autre, saut dans la fissure afin d’offrir une semblance de cicatrisation, de régénération, de résurrection concevable dans et au-delà de l’inférieur. Le *comme si*

de quelques mots qui seraient le poème puisant profond dans le muet des dessins.
Double caresse, double grandeur, double générosité.

Aurélie Foglia : peindre, peiner, poursuivre

*La mer au bout
de la rue
dans l'Hosanna des palmiers*
Claude Ber

*

*trop haut pour que parlent
les Syllabes*
Anne de Winchilsea

Commencer par parler de *Comment dépeindre* me paraît saisir les deux bouts, inséparables, finement entretissés, menacés, de l'œuvre d'Aurélie Foglia. D'un côté, la joie des gestes du simple dans leur rapport à ces 'choses du simple' dont parle Bonnefoy ; celle d'une créativité comprise dans l'innocence d'une aventure qui ajoute, multiplie, vise haut et sans orgueil, prétention ; celle d'une enfance retrouvée aussi, de sa liberté, de cette distance prise, sans y penser, sans programme, face au langage qui, lui, exige analyse, catégorie, jugement, division. Décrivant tout cela, en offrant même le manuel d'usage, ravie de pouvoir le faire. Et là le livre devient chant, ce lyrisme dont *Lirisme* ne sera peut-être pas, selon la notice publicitaire, l'avocat, l'intercesseur. Mais *Comment dépeindre* est aussi le livre de l'horreur de saisir, viscéralement et non pas intellectuellement, ce que c'est que tous ces autres gestes, contradictoires, inimaginables, destructeurs, cruels, qui abondent dans notre monde, font partie de l'humain, dé-peignant, dys-peignant, dé-crétant, dé-chantant, dé-crivant un contre-manuel visant la mort, violentant la vie, le simple, l'innocent, acte et signe de cette contrastivité qui semble se constituer, au sein de ce que nous sommes, pouvons être, faire, comme site de toutes les impulsions ou dysfonctionnements qui ne cessent de nous défier, tous et toutes.

Mais j'ajouterai, tout de suite, qu'au-delà de cette tensionnalité qui finit par risquer de submerger, accabler, le livre, *Comment dépeindre* reste un poème, le

grand poème de cette contrastivité, le poème qui résiste à sa submersion dans le noir, la ‘peine’, la soumission, le silence d’un mouroir. Il est site de résurrection d’une *energeia* exemplaire, de cette ‘résistance’ dont parle Jean-Luc Nancy, de ce ‘hasard et feu’ qu’êtreint Jean-Paul Michel, de cet être-avec qui témoigne de l’amour d’un Michel Deguy. Hommes d’un autre bois, comme Antoine Émaz, Jean-Claude Pinson, Tristan Hordé à en juger par leurs commentaires consacrés à ce livre. Un poème donc, flamme et éclat, lumière et vision. Et dans son fond et dans sa forme, sa stricte *poiéticité*, plein de surprise, de fraîcheur, de révolte, de revigoration.

Comme pour l’arbre des chemins et des champs, l’arbre peint d’Aurélie Foglia traverse ses saisons, sa peintre devenant a *woman for all seasons*. Le poème devient musique, son auteure cheffe d’orchestre, cheffe et musique inattendues surgissant dans les turbulences de l’être, de notre être-ensemble. Et ce, parce que le poème du peindre ne cesse de se dérouler au moment où la destruction cherche à en annuler l’énergie. Celle d’un ‘devenir-espace’ (9) dont ni le corps ni l’esprit n’avaient rêvé l’allégresse, la liberté, la simple immensité de ce don partagé, échangé, ce ‘don’ que les arbres ‘désirent’ faire à l’art et que les mains transforment en don fait au monde (14). Spontanéité d’une ‘respiration’ sans ‘repentir’ (15-16), possibilité de savourer pleinement, ontiquement-figuralement l’inimitable ‘liquide fluidité’ des arbres (20), le tout sans ‘mots ni moi’, dit Foglia, sans doute oubliant ce que c’est qu’une main et le poème qui en chante ici les mouvements et les inventions. Sachant pourtant que sa main gauche a quelque chose de divin, de ‘gauchement divin’ (22), c’est vrai, mais d’improbablement créateur, fondateur, refondateur, une main qui ‘tâtonne’, prête à ‘attendre’, agir ‘sans hésitation ni doute’, et qui, trouvant, s’offre les fruits d’une ‘joie urgente’ (23-7). Peindre pour Aurélie Foglia ne comporte aucune idée d’asservissement’ de l’arbre, le sentiment plutôt de le ‘vivre’ (32) par la main, le regard ‘dans le sans mots’ (41). Comme si le corps n’avait jusque-là jamais éprouvé, senti, vécu le réel, le Grand Réel, la main et les yeux permettant de ‘se rattraper au réel’, sans l’intermédiaire de ‘l’intelligible’ (44), en savourant plutôt ‘l’hymne’ (45), la joie de la ‘musique’ des couleurs de ce qui est (50) qui a tellement marqué un Yves Bonnefoy. Peindre pourtant est compris comme n’accomplissant aucune fusion du réel et du peint, plutôt une ‘justesse’, comme dirait Reverdy, qui ‘manque la réalité’ – précisément parce que l’art n’imite, ni ne reproduit (53), ‘délégant’ ontologiquement à la fois objet et sujet (54), l’art étant ce geste qui modifie infiniment sa rythmique, la danse des couleurs et des émotions que génèrent celles-ci (57). Reste également central le sentiment de l’aspect enfantin et sauvage, primordial, primitif de l’acte de peindre comme Foglia le sent, le conçoit (63). Le

corps devient site mouvant, ritualisé-ritualisant, ‘s’extravasant’ (66) par le biais de la main, des yeux, de la langue, se répandant là où il n’est pas, sur la toile qui l’absorbe. Et là, chose curieuse, le corps de la peintre n’est plus ‘reconnaissable’, tout en en affirmant l’étance (69) : il ‘est’, mais autre, pris dans son devenir-agir-autrement. Et, ainsi, le corps peignant deviendrait, serait, étrangement, naturellement, sa propre ‘œuvre’ (76), site d’onticité autre, transvasée, tout en restant ‘attelée au réel’, la tâche essentielle, ‘pressante’ consistant à ‘vivre’ (84) : trouver l’urgence de son être par son faire, son *poiein*, une urgence donnant à voir ce qui n’a pas de voix, ni dans l’arbre, ni dans le corps, et la parole qui en résulte juste un murmure, une espèce d’éloquence silencieuse (87), ‘chanson de gestes’ sous la protection du laconisme d’un arbre (88). Peindre ici sauterait par-dessus sa propre ombre, éviterait logique, rationalité (94), défierait tout ‘refroidissement’ qui risquerait de détruire le ‘sourire’ (93-5), maintiendrait ‘l’étonnement’ qu’offre le corps (98), à jamais dans l’attente comme dans ‘l’accueil’ (99), baigné de ‘lumière’ et de ‘beauté’, sans ‘représentation’ (104-7).

Tout ceci pour souligner l’*energeia* de ces trois premières ‘saisons’, leur exubérance, leur humour, le plaisir des tournures fusionnant deux énoncés, tous les petits *concetti* qui aèrent ou densifient et qui, imprévus, *funky*, ornent d’une innocence non prétentieuse le poème de l’innombrable métaphore du peindre. Mais, au lieu de parler de la saison IV de *Comment dépendre*, où déborde toute l’horreur ressentie face à un acte qui, vu l’équation établie entre peinture et corps, constitue une violation de la personne, agression des plus condamnables, je voudrais évoquer ici *Gens de peine* (2014). Antoine Émaz y lit une brutalité lucide, ces ‘gens’ seraient ‘une masse humaine remuant de façon anarchique et absurde’ dans un monde ‘*post-beckettien*’, sans progrès, sans sens, ‘aucun Godot à attendre’ ; évaluation légèrement modifiée, me semble-t-il, par Mazeim Orthi qui y verrait peut-être, implicitement, une allusion aux peines et souffrances du tiers monde et une accusation braquée sur les riches et les insensibles qui risqueraient une peine d’un autre ordre ; tandis que Tristan Hordé semblerait y pressentir une compassion de la part de Foglia, ce dont je ne doute pas. Certes, abondent partout pauvreté, souffrance, violence, injustice, tensions sociales de toutes sortes ; indéniables, également, arrogance, exploitation, indifférence, et un sentiment d’impuissance, de désespérance de la part de ceux et celles qui en éprouvent l’impact. Mais *Gens de peine* est un poème qui refuse de se contextualiser, reste richement implicite, son texte est elliptique, plein de blancs, de sauts, minimaliste et pourtant partant dans tous les sens. On hésite à parler de misérabilisme ou d’un nihilisme spirituel, non seulement parce que le poème vise son *je* (‘Gens dont je’), et insiste sur cette inclusivité (50). Le poème une longue élégie en quatre volets ?

Une tragédie en quatre actes ? Un poème confessionnel où domine un dépressif sans asthénie ? J’y vois plutôt un long geste/une longue geste voulant déployer la question de ce que nous sommes, cherchons à être sans savoir les paramètres mêmes de notre incarnation, incapables de valoriser nos bontés, nos beautés, nos possibles, sur le plan à la fois individuel et collectif, incertains aussi quant à ce *comment faire*, existentiel, ontologique, dont parlera toutefois *Comment dépeindre*. En cela *Gens de peine* reste un poème expérimental, exploratoire, creusant le défi de l’humain, sans juger (malgré un vocabulaire qui frôle le jugement, la langue exigeant spécificité, catégorie, partition), sans préjuger de l’issue de ce procès, ce *faire provisoire* entrepris *poïétiquement*. Et c’est en ceci que *Gens de peine* devient un poème à ne pas sous-estimer, spirituellement, politiquement, aussi. La lecture de l’entretien avec Mathieu Brosseau m’en a convaincu. Même si la place de la passion et de l’amour dans ce débat reste plutôt vide, tandis qu’elle prend une place explicite et centrale dans *Comment Dépeindre*.

C’est peut-être dans son *Grand-Monde* (2018) que la poétique au sens le plus large d’Aurélié Foglia atteint à son expression la plus finement articulée. Ceci, pourtant, se fiant à un mode elliptique, fragmentant, son déploiement fluide mais sautillant, cascasant même, sans jamais chercher la cohérence d’un argument, ses intentions restant implicitement écologiques, par conséquent sociales, ontologiques plutôt que strictement morales. Et le tout bien ancré dans une vision affective des choses et des êtres qui sont, ici-bas, vivants, mortels, ne frôlant que rarement et de façon peut-être inconsciente quelque mystique de l’*ontos*. L’arbre reste implacable, emblématique, au cœur de ce qui fascine et obsède Foglia. Dans sa généricité, sa présence universelle, planétaire, plutôt, d’ailleurs, car on ne passe pas ici d’un érable à un chêne, d’un hêtre à un sapin, afin d’évoquer la spécificité de son étance et de son rôle précis dans le fonctionnement de la machinerie terrestre. C’est presque l’étrangeté ontique, vivante mais non humaine qui parfois semble l’emporter. Ils ne bougent pas, ces arbres ; n’ont aucun besoin ; ils ne possèdent pas ; ne parlent pas, sont sans aucun pouvoir, ‘*n’iront jamais jusqu’au / je*’ (15), sont ‘long vivant’ (16) mais mortels, ‘*ne nous prient pas*’ (19), hébergent et partagent, sont ‘hermétiques à l’Histoire / [et] imperméables à la pitié’ (38), ni ne se souviennent, ni ne jugent. Si tout ceci paraît jaillir d’une pure subjectivité, souvent indéfensible, c’est qu’il s’agit d’un poème et d’un poème éthiquement partial. Les arbres ‘ne nous souffrent pas’, nous dit le dernier vers des *Longtemps*, ce premier des six volets de *Grand-Monde*, ce qui permet à Foglia de dresser une petite liste de nos péchés contre les arbres : nous, humains, des déséquilibres, tandis que les arbres sont des ‘équilibres’ ; nous, des extincteurs d’arbres, ceux-ci ‘se laissant faire’ (36), ‘en voie / d’extinction’ (28) ; nous, des indifférents, poètes,

même, se faisant publier, eux, les arbres, des innocents, ‘hauts héros impotents’ (30) – liste qui explique la tendresse et l’admiration de celle qui médite poéthiquement la socio/onto-logique de nos rapports aux choses vivantes, non humaines.

Comme des mouches (43-64) pousse plus loin cette méditation de *Grand-Monde*. Ses petites ellipses, syntaxiques mais surtout notionnelles, se multiplient, les vers souvent obligés de porter le poids de ce que Char appelait ‘l’obscur’, Du Bouchet ‘l’incohérence’, essentiels tous les deux, à leurs yeux, au poétique qui n’est jamais discours, thèse, sermon. Voici la première partie de ce deuxième long volet :

qu’est-ce que c’est

beau

leur trémoussement peupliers de discothèque

dont on a coupé

le son

comme des mouches

supplient attaquent semblent

apothéoses de parenthèses

deux brumisateurs du divin

caducs

comme des montagnes (43)

Vont fasciner partout ici l’entrelacement, l’interdépendance de la vie des arbres et de celle des insectes et des oiseaux ; la beauté à la fois visuelle et sonore des branches et cimes contre le ciel et dans le vent, ‘la part / de poésie existante’ (49), donnée, loin du virtuel, le regard, si souvent tourné ailleurs, ‘grandissant’, rendant splendide, noble, le vu, l’entendu ; ‘la magie de n’attendre / rien’, jouissant de ce simple regard, oublié, retrouvé, pressentant une présence qui remonte à ‘l’origine’

(52), un ‘réel’, un ‘vrai’, ‘comme peints par Apelle’ (53) ; toute la grâce et ce ‘sublime’ qu’incarnent sans prétention les arbres (58). Le poème ici frôle le chant, un peu ébouriffé, échevelé, avec pas mal d’endroits atteints d’alopécie, anxieux et même attristé aussi, mais résolu, persistant, pris entre la joie et la stoïque souffrance de ce ‘grand monde // dont les bras se rejettent / le soleil / tantôt balle tantôt bombe’, entre le sentiment de sa vulnérabilité et celui d’une force de résistance, d’une ‘im presque / mort[alité]’ (62-4).

Ils nous font est le titre de la troisième suite poétique et évoque cette imbrication fondatrice de l’arbre et de l’humain, tout en suggérant la pleine gamme des émotions de cet être-ensemble, cette inséparation : ils nous font rire, pleurer, etc., étant la force créatrice peut-être principale de cet *avec* vite oubliable, un *faire* que mime comme il peut le poème un peu désordonné, un peu affolé, sans vraie mesure de l’enchevêtrement. Car le poème ne sait même pas ‘ce que ça fait d’être / arbre’ (68). Il le personnifie, l’embrasse dans son arbricité, lui donne la voix qu’il n’a pas, cherche à le rendre ‘intelligible’ (75), même si le ‘discontinu’ l’emporte (76), subit la fascination de son immensité, sa multiplicité comme cette désirabilité qui le rend vulnérable, le transformant en objet, ‘planté [comme il est, pourtant] dans du dieu / tourbe’ (72), dans son au-delà de l’humain.

Avec *Hors-lieu* (83-98) le poème reprend quelque chose de la lente complainte que va entonner la quatrième ‘saison’ de *Comment dépendre*, l’orientant pourtant vers la lente mais sûre disparition de l’arbre urbain. Voici le poème du hors-cadre, de l’incapacité, de l’exil, du désir revenu à son manque. Gratte-ciels, chantiers, l’arbre se voit expulsé, ‘rasé[s] mes fous hir / sutes’ (87), ‘arbres que n’héberge plus / mon fleuve’ (95), ‘aujourd’hui feuillages ne parlent qu’argent / [...] le réel émond[ant] leur règne’ (98). Perte, absence, partout se fracture le rêve de l’enfant de ‘vivr[e] dans l’aubier / en plein amour de tout / et de quelqu’un’, la ville imposant avidité et indifférence, couleurs, odeurs et fraîcheurs disparaissant, le poème obligé de déchanter, son lyrisme déchiqueté, devenu improbable, à peine envisageable. Exigeant, presque fatalement, l’espace des forêts, de ces grands fûts dont semble vouloir chanter les louanges le volet éponyme qui fait suite à *Hors-lieu*. Le texte ne cesse de se densifier, se complexifier, comme si le poème cherchait à épouser l’enchevêtrement des branches et feuilles de l’arbre, se perdant dans ses ombres, la mouvance de ses formes, refusant la fermeté d’un sens, n’offrant que des flashes allusifs dans l’ubiquité du blanc et l’excentricité de l’énonciation. ‘Je ne veux pas me / ressembler, lit-on, // à vous // dont les feuilles impri-/ment leurs ombres sur/les feuilles // forment des formes se/cachent la seule clarté/menace de découvrir // ma tête nue entre les ani-/maux rôdés à se fondre // des mains se masquent/des mains

concluent/le pacte caché des/houppiers // signent dans le blanc me/vide // sur place dans l'incapacité de fuir/fleurs au masculin trop grandes/exagèrent' (101-3). Certes, le poème de l'entretien tantôt inquiétant, tantôt exaltant, de l'arbre et de 'l'arbre', de l'humanisant qui peut disjoindre et défigurer, mais havre malgré tout, offre des oasis de relative limpidité, affirmant à quel point '*mes arbres se branchent les uns aux hommes*' (105), à quel point 'je me prends/pour un ramier une poète un/tronc bref je suis parmi // j'écris à la limite' (107). Et écrire à la limite, voici, me semble-t-il, la tâche de cet étrangeté grand poème d'Aurélie Foglia, sans sentimentalisme, stoïque, souffrant, parfois se ressourçant dans le souvenir d'une enfance, dans la gloire résiduelle d'un fût, d'une forêt, dans le sentiment de sa propre hybridation d'oiseau-arbre-poète, dans le 'vieux chant [même] navré d'être / en terre // jusqu'à corps casse' (109), et pourtant amie féale de ses nobles amis feuillus, ailés (115). En fin de compte, *Grand-Monde* reste le poème d'une fidélité, d'une promesse de non-abandon, de reconnaissance, d'amour, inébranlables. Une ode à l'envers, des plus curieuses, des plus hirsutes.

Valérie Rouzeau :
vérité, vrouzance, averse

*cueillir ton souffle de soleil
au bord extrême du langage*
Nohad Salameh

*

*Et puis je ferai l'éloge du ciel,
des arbres, de la terre*
Anne Bradstreet

Si c'est surtout de *Sens averse* (2018) et d'*Éphéméride* (2020) que je tiens ici à parler, je ne vois pas trop bien comment je pourrais passer sous silence des livres comme *Pas revoir* (1999) et *Neige rien* (2000), *Va où* (2002) et *Vrouz* (2012). Je ne me priverai donc pas de ces plaisirs issus des premiers gestes de Valérie Rouzeau et de ceux qui suivront, mûrissant, délicats et explosifs à la fois, même si ma caresse ne peut que les effleurer. Et voici un des premiers poèmes de ce beau 'thrène déchiré' qu'est, déclare André Velter, *Pas revoir* :

Neige les yeux rouges ça leur fait mal.
Dans la danse des flocons main gourde ça chauffe un peu.
Qui va botter le derrière viser le dos ?
C'était quand les vaches chantaient que les pies riaient.
Le monsieur de la ville vient pour tout balayer.
La neige se salit vite comme lieu commun dit-il.
Que les vaches chantaient. (15)

Rien de spectaculaire, rien de prétentieux, un petit poème parmi plus de soixante-dix pour faire le deuil d'un père bien-aimé. Quelques phrases pour planter le

décor, l'hiver, la neige qui tombe ; et, tout d'un coup, tournoyant, le ton change, on est transporté un instant vers un été de joie, de musique, vaches et oiseaux un chœur célébrant, riant, le sombre liturgique devenu chant jubilatoire, avant de nous replonger, abruptement dans la neige, les platitudes qu'on échange, l'écho des voix des vaches, pourtant inoubliable. Et partout des fragments d'humour, leur simplicité, leur rapidité avant que ne tombe le rideau du poème. Et tout le recueil de risquer cet entretissement, ce sourire, ce cocasse et à jamais surgissant refus de céder au sentimental, au dépressif, à ce qui en réalité pèse. Le poème s'avère résistance, petit chant d'un au-delà du réel qui pourtant ne cesse de fournir la matière brute du poème. Bref, chaque poème est assumption d'un faire, d'un *poëin* qui est continuité, vision, volonté de vie, d'amour. Un deuil à l'envers, un poème et un recueil capables de *tout* transmuter, ne cassant rien, au contraire, mais cherchant l'énergie vitale de ce qui est, de ce que l'on est, ses improbables, ses imprévus, ses spontanités au sein de ce tout, le langage de Rouzeau réalisant le rêve, instinctuel et intarissable chez elle, d'une telle transmutation : fragmentation, inversion, jeux de mots, télescopage, fluidité et brièveté, allitérations et autres petites musicalisations, etc. Le tout plein de charme, musclé, subtil, désarmant :

Mon père qu'on opéra mon opéra mon père fusé dans les nuées.

Père passé sous les azalées dans la terre jaune et noire et bée.

Ce qu'il devient ce que j'en sais mon sentiment dans les allées quand le vent
gueule. (88)

La force d'un esprit original, en mouvement, sautillant, jamais fixe, se révèle partout dans *Pas revoir* et *Neige rien*. Ce que l'on nomme le quotidien, le banal, le poème rouzaldien y puise sa substance ; il ne reste qu'à la caresser, l'embrasser, la modeler, façonner à sa guise. Introduire l'oral, le langage des rues dans l'écrit, s'ouvrir à ce précieux 'engagement total de l'être' que Velter juge si essentiel, tordre le conventionnel, ironiser, écrire dans et pour la fragilité du moment qui surgit et passe. Et rien de didactique, de moralisateur ; plutôt une édification du cœur, de l'âme, une adresse ouverte, avec ses ambiguïtés, ses incertitudes, ses touches d'obscur provenant du bref, du compacté, d'une syntaxe légèrement trouée, touches qui interrogent et, souriant, poussent à méditer. *Hommes*, par exemple, dans *Neige rien* :

L'amour naître se trouve dans l'amour

L'âme où renaître se perd dans l'amour

Couilles con cœur et pieds ventre nuque
Des yeux yeux aux genoux chevilles et poignets
Poitrine et cheveux de nous hommes hommes
Ho...mm...es...
L'âme en vienne en nous l'âme hors de nous (115)

Ajoutons à quel point le titre de ce petit volume de 2000 en dit long sur ce minimum logé au cœur de la vie du poème, offrant son éphémère beauté, disparaissant, sans orgueil, sans regret, avec la même vitesse qui l'a vu naître, petit maximum quand même. Car s'il y a souvent dans l'œuvre de Valérie Rouzeau une teinte de mélancolie, de réticence par rapport aux défis et exigences du quotidien, reste que flotte presque toujours ce que je nommerais un instinct de gratitude, d'hommage et d'éloge dans ces poèmes qui remplissent tous les jours ses carnets et ses cahiers. Refuser risquerait de se faner, dépérir, mourir, là où l'incessante vigueur des choses et des gens, laissant de côté toute critique imaginable, persiste à étonner, inciter, revivifier, pousser à danser, crier, rire.

Le titre de *Va où* (2002) semblerait toujours nourrir de telles hésitations – où aller, que faire ? – tout en confirmant que le désir sait orienter, revigore et en voici la preuve, l'action du poème, avec sa dédicace et son épigraphe venant d'un poème au titre si peu prétentieux (*Herbe*) de Tomaz Salamun, qu'admire particulièrement Rouzeau. Lisons ce beau poème si largement ouvert sur la vie vécue de son auteure :

Je pars le cœur tapant prendre le train en marche
Pile au signal sonore monterai mon bagage avec ma vie entière
Sur les rails je penserai à toute vitesse au bonheur étrange de sentir mon poids de
chagrin lancé par des plaines jamais vues
J'apercevrai peut-être un vrai oiseau dont on me dira que c'était un hiatus
Tant de vide où se jeter qu'on parle de ciel pour remettre les choses à leur place
qu'on croit
Un vrai oiseau une authentique joie ça va où
Nous serons bien avancés quand j'aurai posé pour moi cette question waouh
Et cette question de ma peine et des plaines pleines de ma peine et de vent je la laisse
en suspens
On m'attendra sur le quai à l'heure exacte je saluerai coucou par la fenêtre j'aurai fait
bon voyage

La nourriture sera bonne le lit confortable je n'aurai ni faim ni sommeil mais je ferai
comme si parce que ça ne mange pas de pain contrairement aux oiseaux

Puis je repartirai le cœur en miettes toujours tapant et éperdu

pour Cabou (29-30)

Poème du drame de la vie d'une femme sans de grandes ressources, vaguement inquiète, hantée de questions quant à son corps, enthousiaste, excitée par le nouveau, prête à ironiser sur sa propre personne, se posant des questions sur son cheminement, incertaine de son avenir, entre abattement et passion. Et partout ces calembours, ce besoin de dire deux choses à la fois, ce qui ne masque nullement la tension au cœur de ce jonglage du réconfortant-persévérant et du déchirant-dégrisant. Mais, c'est sûr, on lit et chérit Valérie Rouzeau précisément pour savourer cette aptitude à exécuter son numéro d'équilibrisme accompagné de sa rythmique, sa musique, sa voix inimitable, vraie et vrouzante. Un lyrisme ? Oui, mais loin des conventions habituelles, tout en explorant une intimité peu visitée, en élargissant le champ et en transcendant là encore les modes et manières prévisibles. Inutile de chercher, le poème qui suit celui que je viens de citer, reprenant le mode concis très souvent préféré, étonnamment éloquent au sein de cette concision, suffira :

Un jour je resterai si longtemps qu'au matin

J'aurai un oiseau sur l'épaule un oiseau sur l'épaule un oiseau sur la tête

Un jour jamais plus je ne saurai retourner dans ma vie (31)

Des ambiguïtés très touchantes abondent : où va-t-on rester ? Où, au lit ; devant la tombe du père ; simplement en vie ? L'irréel d'un sommeil, les trois oiseaux venant se percher sur le corps rêvant ? Une maladie qui s'avère fatale, les oiseaux venant se poser sur la tombe ? Un long moment de méditation devant le tombeau du père, acte si souvent répété pour honorer, réfléchir, s'interroger ? Chaque scénario exigeant la même pensée, sa propre mort empêchera tout retour à la vie telle qu'elle était avant le rêve, la visite du tombeau du père, l'arrivée de sa propre mort. Le physique et le métaphysique, la finitude et son au-delà, finement entretissés. Richesse de la poésie, audace de cette confrontation de la mortalité, tendresse de l'image des oiseaux, l'esprit verbal. Le tout accompli en un clin d'œil. Génialement, et sans fanfare ni trompettes ; car ce qui ne cesse de frapper dans *Va où*, comme ailleurs, c'est la modestie, cette simple sagesse qui s'infiltré partout dans le *poëin* de Rouzeau. Une grâce, une légèreté de ton et de touche.

Que se passe-t-il dans *Vrouz* (2012) ? Son titre, signifierait-il un changement de mode poétique, un besoin de renouvellement ? Le beau poème *Négatif je ne sais pas photographier non...* (55) parle de ce ‘cliché que j’écris / Magie féerie quelques syllabes pauvres flocons / Si encore je les attrapais en tourbillon / De joie vrouz avant que mon cœur fond...’, et là on est tenté de voir une équivalence entre ‘vrouzer’ et faire vite, très vite, avec beaucoup de bruit, pour le simple plaisir d’une accélération (rythmique) – ressentie en plus comme urgente, nécessaire (avant que). Un whooshing, un zooming, peut-être. Car il y a du pain sur la planche, mille choses à dire, ce qui donne 151 poèmes, chacun un tourbillon, un turbopoème. Et le choix du sonnet, mais simplement pour la longueur, le souffle, car sans rime, sans métrique fixe. La dédicace à Christian Bachelin en dit long aussi sur la manière poétique qu’admire Valérie Rouzeau, tout comme la petite note qui précède où on saisit à quel point le ludique, le pirouettant, le fantaisiste garderont leur place : ‘TEST AMI EN VERS’. Ce sera un testament (à faire vite...), parfois un rébus, en vers, en signe d’amitié, mais aussi un témoignage de la haute pertinence dans sa vie et son œuvre de la créativité de beaucoup d’autres écrivains et artistes – d’où la dimension intertextuelle de beaucoup de poèmes, ce que les notes à la fin du recueil rendront clair. Et, si tout ceci n’explique qu’insuffisamment la raison d’être de *Vrouz*, le premier vers du premier sonnet, pensant à Beckett, clôt le débat : ‘Bonne qu’à ça ou rien’ (11). Voilà donc pour le pourquoi ; voici pour le quoi : le n’importe quoi, ce poisson qui glisse, que l’on rêve, pense, ‘pêche à la ligne’, un ‘ineffable que l’on n’hameçonne / pour ainsi dire jamais’ (13), et, par exemple, une promenade, un voyage en train, voyage en avion, une chute dans le métro, mentir dans son rêve, le PMU, regarder par la fenêtre des autres, le refus de l’habitude, une voiture garée, l’acte d’écrire, la santé, réparation du plafond, un arbre, sortir dans la rue après avoir dormi quatorze heures, le temps qui passe, les cartes de crédit, ce qu’on ne sait plus faire, les inconnus qu’on voit dans la rue, l’âme sœur, un ami qui meurt, l’évolution, un clochard et une belle femme, etc., etc. Et puis Cervantès, Beckett, Hergé, Rimbaud, Tardieu, Plath, Hughes, Joyce, Sautou, Baudelaire, Montaigne, Verlaine, Whitman, Salamun, Larkin, Leiris, Queneau, Desnos, etc., même si rares sont les références qui constituent l’essentiel du/de la geste. L’esprit de Rouzeau va partout plutôt que où, si je peux dire, interroge, suit l’impulsion du moment, y puise vite sa substance, zigzaguant, jamais s’immobilisant, changeant d’un vers à l’autre l’angle de vision, se prenant au sérieux tout en déconstruisant le sobre, le clair, le normal, cherchant non seulement l’humour, ses ironies, une autodérision, mais le plaisir du texte, la saveur des mots, l’échange que cela implique et qui se réalisera également dans ces nombreuses prestations que donne la poète, là encore

un peu partout. Lisons le sonnet suivant de ce beau recueil avant de repartir vers quelques remarques sur les poèmes de *Sens averse* (2018) :

Par les fenêtres je ne me jette mais me projette
Depuis la rue le chemin l'allée d'où je passe
Dans tous les impossibles des vies des autres
Je penche à un balcon je lis au coin d'un feu
Déguste dans le potiron creusé son velouté
Joue à un petit train plein d'électricité
Gagne une partie de rebelote
Pleure dans un téléphone sans fil
M'embrasse avec quelqu'un casse
Un verre m'embarrasse d'un pli
Administratif à mon pantalon
Tords une cuillère à soupe une serpillière
Me cogne la tête contre un œuf dur
Ou le contraire et prends mon congé. (25)

Sens averse me pousse à offrir cinq observations nécessairement comprimées ici. La question du sens tout d'abord. Comme toujours le jeu, le mouvement-entre x-et-y-et-z domine et le sens de ce titre en témoigne, le mot averse parlant simultanément d'un petit déluge de sens, des contrariétés, contreparties et contrepèteries du sens, tout en murmurant l'idée d'un sens ici s'inscrivant à-vers-e, en vers et adversely, de façon négative, offrant peu, presque rien. Car il est vrai, me semble-et-il, que le poème de Rouzeau n'atteint jamais que la somme de ses fragments de sens, ne cherche pas à les nouer, à leur imposer un argument, une observation totalisante, son étoffe étant faite de loques, bribes, miettes, celles-ci délicieuses mais la synthèse des saveurs restant inidentifiable. Si sens il y a dans un poème rouzaldien il réside dans un multiple, un patchwork d'éléments, une mouvance, ce qui le pousse à se replier sur lui-même, non pas comme un poème de Mallarmé, au contraire, car il est toujours don simple, désinvolte, sans ésotérisme, offrande de ce petit jouet-joiyet qu'il est, plein de surprises, un colifichet richement fascinant qui réjouit sans que l'on en exige la logique, la théorie, la thèse. Deuxièmement, on ne parlera jamais ici de non-sens ; le vécu, le quotidien, rien de plus précieux. Le poème existe pour honorer la vie, ses hauts et

ses bas, son mystère et ses fragrances, son ‘peu’ et la gloire de sa plénitude, son infini au sein de sa finitude. Le troisième facteur que je trouve central, réaffirmé comme tel, c’est l’expérience de l’amour, expérience là encore multicolore, frôlant l’extatique, plongeant dans le désespoir, compris comme impliquant toute la gamme des émotions et des gestes physiques, beautés et douceurs, violences et inquiétudes. Et, si souvent, se profilant à l’horizon de la conscience et du désir de la poésie de Valérie Rouzeau. Quatrièmement, je voudrais souligner la complexité du moi en tant que phénomène psychologique, ces infinis plis émotionnels, observés ou intérieurs, viscéraux, que déballe, consciemment ou implicitement, chaque poème, des plis, faut-il insister, jamais systématisés, auxquels jamais ne sont offerts leur ‘logie’, onto-, idéo-, socio- ou même psycho-. Et, dernière remarque, si le sourire sous ses nombreuses formes constitue l’élément directeur de cette œuvre, reste que nombreux également sont les défis, les doutes, les grimaces et les anxiétés qui paraissent sous-tendre les accomplissements textuels. Écrire, quelque part, et souvent, constituerait une lutte ; si le désir est là, une menace ne le quitte pas. Bref, écrire devient un acte hautement tensionnel qui est souvent synonyme de courage, de force de caractère. Évitant tout apitoiement sur soi-même, toute reddition, résolu à s’en sortir par un poëin d’attaque, un tour de passe-passe magique.

Éphéméride, ‘quelque chose de nouveau’, lit-on (9), ‘notes, fragments, lettres et courriels, traductions, commentaires, poèmes [...], un recueil de « miscellanées »’. Mais le tout site de ‘poésie’, car ce terme accompagne toujours le titre du livre. Un grand patchwork qui ressemble à celui, plus fluide et rapidement déployé, de tous les poèmes de Valérie Rouzeau. Un recueil qui confirme tout ce que nous avons déjà compris ou senti en lisant ou en écoutant leur performance dans les nombreuses villes françaises, belges, irlandaises, anglaises, américaines etc. où elle est invitée : les tactiques énonciatives si souvent instinctivement employées (‘mots forgés ou détournés, des télescopages verbaux, homophonies, assonances, allitérations, holorimes, contrepèteries, paronomases’ [35] ; une préférence pour l’alexandrin, le décasyllabe, l’octosyllabe, ceci pour des besoins strictement respiratoires liés à la performance (30) ; la nécessité de maintenir les spécificités qui inhèrent à sa façon de parler-écrire, cette ‘patte’, cette ‘empreinte’ inimitable, quitte à perdre le contact avec ‘le courant vivant de la poésie’ (40). Se réaffirment ici également le soubassement du sourire, l’angoisse, les ‘cauchemars’, la nervosité, un sentiment de ‘vulnérabilité [d’insecte] dans le monde énorme’ (21, 30, 116) ; le besoin essentiel de ‘partager [...] même avec du malentendu’ (36), de communiquer, mais pas pour l’utilité du geste et sans jamais penser que la poésie est là pour ‘sauver le monde’ (74), même si elle peut ‘réparer

ce qui ne marche pas dans la vie' (40), les tracas du moment ; ce besoin aussi, qu'elle discerne partout dans l'œuvre de Christian Bachelin, peut-être plus féroce que chez elle, de '[rendre hommage] à la misère intime et universelle de l'existence humaine, à son absurdité flagrante, à son drame quotidien, à son mystère familial, à ses joies et ses peines, à ses absences, à ses amours' (27).

Si *Éphéméride* rend manifeste cet attachement particulier à l'œuvre de Bachelin dont elle avait préfacé *Neige exterminatrice* en 2004, ce recueil de 2020 tient à révéler aussi, d'un côté, la pleine gamme des poètes qui auraient impacté ses propres modes et manières : Desnos, Apollinaire, Rimbaud, Salamun, Ginsberg, Biga, Baudelaire, Émaz, Ariane Dreyfus, Sautou, Charnet, Sacré, Cliff, la liste étant très longue (40-41 et passim), d'autres poètes l'impressionnant pour des raisons très variées : Ponge, Pozzi, Villon, Celan, Breton, par exemple – en effet Rouzeau semble avoir fait des lectures considérables, traversant les siècles comme les frontières, impatiente de savourer le poème dans l'immense diversité de ses formes, ses insistances, ses pertinences. Son projet d'anthologie du vers unique' dont elle nous offre quelques premiers échantillons (122-129) en témoigne, me semble-t-il, brillamment. 'Penser aux personnes merveilleuses de ma vie...', commence un poème dédicacé ici à Sophie Brunet (90-91). Voici en effet un poème nous rappelant à quel point l'autre, l'humain dans tout son habillement caméléonesque – offrant tous les rapports concevables, amis, parents, poètes, artistes, inconnus qui fascinent, font peur, font sourire, etc., etc – est à bien des égards au cœur d'une œuvre, d'une vie, centrées sur le partage et, idéalement, le don, de ce qu'on a, de ce qu'on est. Inutile, sans doute, de souligner que la traduction poétique fait partie intégrante de ce geste, comme de son œuvre poétique écrite. *Éphéméride* nous propose un choix de ses précieux gestes consacrés à Sylvia Plath, une suite pour son père, spécialiste des abeilles et des bourdons (51-64) ; à William Carlos Williams, avec ce beau poème *Le moineau* que le poète américain dédicace aussi à son père (65-69) ; et à Bachelin, le premier poème de *Neige exterminatrice*, traduit en anglais, *Everyday Testament* (19-20). Et, éparpillés un peu partout dans ce recueil, d'autres poèmes en français, spontanément écrits, repris ici, à partir d'une photo de Doisneau, *Les amoureux aux poireaux* (21) ; une suite de sept poèmes pour remercier, ironiquement mais gentiment, La Serre à Saint-Étienne (78-84) ; un poème pour fêter les mères (95) ; neuf quatrains 'dans l'humeur du temps' (119) ; d'autres beaux quintils, plus longs, pour Michel Nedjar (132). Et dans ce pot-pourri de textes, de riches pages sur la traduction et des commentaires consacrés à l'œuvre de Daniel Biga et Christian Bachelin. *Éphéméride*, un livre de poésie ? Pour, sur et dans le poétique, en effet. Car partout, dans la moindre phrase, luit un petit sourire de remerciement,

de sautillant plaisir, la trace d'un indéfinissable, de ce *poëin* de 'marabout, bout d'ficelle, selle de ch'val' (31).

Nohad Salameh :
veillée, réveil, reconnaissance

*Le vacarme des enfants
qui jouent sous terre
tarit le lait du figuier
Vénus Khoury-Ghata*

*

*C'était un vent-miracle, un esprit,
un être créatif*
Catharina Regina von Greiffenberg

Naître au Liban implique presque fatalement une vie, et si on écrit, une œuvre, profondément marquées par l'histoire du pays. L'œuvre poétique de Nohad Salameh plonge ses racines dans les premières heures de la guerre civile avec ses *Enfants d'avril*, petit carnet de poèmes en prose commencé en juillet 1976 et publié quatre ans plus tard. En voici l'ouverture :

Le goût laiteux du vertige à même la langue, et dans le regard les jouets brisés de l'existence. Maintes fois, nous périssons et renaissions sur les rivages de la Méditerranée, où les filles de la mort modulent le requiem des eaux. (47)

L'acte d'écrire ne sait plus que rester 'éveillé, 'émettant notre fragile souffle au ras des choses', réduit dans Beyrouth à 't'inventer caresses d'immortelle' (57), à rêver au-delà de l'apocalyptique, créant de l'improbable, de l'invisible, continuant selon les moyens, précaires, intermittents, de quelques mots, d'un faire qui vibre, persiste malgré 'la fusée éclatante de la panique' (57).

D'autres recueils suivront bientôt, *Folie couleur de mer* (1983) et *L'autre écriture* (1987), où le poème de Salameh hésite, mais avec cette vigueur, cette

étonnante détermination qu'on lui connaît, entre l'élégiaque et le sentiment d'une résistance assumée comme un devoir instinctif. Et où l'amour glissera ses délicates et puissantes énergies dans le *poïein* qui propulsera son écriture pendant ces années. Et partout ce langage à la fois surréalisant, parfois onirique, presque délirant à certains moments, mais orienté aussi, conscient de ses tâches, sa visée fondatrice. 'Solaire et nocturne, dira-t-elle, préfaçant *D'autres annonces* qui reprend en 2012 la plupart de ses recueils, festif et déchirant' (10), un langage se sachant pris entre cette luxuriance lyrique qui, sans doute intrinsèquement libanaise, trouve d'autres riches échos chez Salah Stétié et Vénus Khoury-Ghata, et une conscience du terrible, de l'inhumain, qui pousse vers le désespoir face au cauchemardesque qui surgit, destinal et simultanément refusé dans les cascadantes strophes qu'orchestre déjà la main poétique de Salameh. Folie de la guerre, d'une part, folie de l'amour, de l'autre, celle-ci poussant 'deux presque nés / prisonniers / [...] / éperdus de stupeur / [à] consent[ir] enfin à naître / chacun remettant l'autre au monde' (17) ; deux poètes, elle-même et son amour, Marc Alyn, naviguant les turbulentes eaux de leur existence où il faut se garder de 'prendre la mesure de la mort / tant que vacille en nous / le feu grégeois du désir' (25). Et pour Nohad Salameh cette navigation à deux est simultanément culturelle, linguistique et, manifestement, émotionnelle avec la disparition de ses proches, un grave accident qui trouve son écho dans *Folie couleur de mer*, enfin le départ en France en 1989.

Chants de l'avant-songe (1993) nous propose des poèmes plus amples, plus fluides, où fusionnent le mélancolique et l'exalté, le sens du perdu et l'énergie d'un lyrisme qui peut s'avérer louange, désir, quête, vision, pure cadence et déhiscence d'une parole de transcendance implicite, sentie. *Élégie blanche* est éloquente à cet égard ; en voici les deux strophes centrales :

Tu dors
une croix de pluie dans la poitrine
une gondole de phrases
sous le pont de tes dents
et moi je distribue ton sourire
aux orphelins aux anges sans ailes :
que sur leur chair s'ouvre
l'éventail de ton jasmin
que ton nom devienne flûte en leur gorge !

Je marche dans les labyrinthes de ta mort
l'âme trouée d'herbes sanglantes. (76)

Brutalité et tendresse, étreinte de la douleur du fugitif et geste et musique au-delà, voici le cocktail qui permet au poème de faire deux choses à la fois, d'accueillir le mortel tout en en traversant les voiles. *Un albatros au centre du cœur* comme maint autre poème de ce beau recueil offre à son tour des vers d'égale puissance, évocatrice de la complexité spirituelle du regard intrépide de Nohad Salameh. 'La pesanteur de son rire, lit-on dans ce poème qui honore magiquement la mort d'une femme sans nom, déflorera / la sainteté de la Voyante / tandis que sur l'aile de la grive / je suivrai la dissolution de sa présence' (77). Le 'sortilège', le paradoxal, cette 'par[ole] en plein sommeil' (83), ce langage du 'pressentiment' et du 'présage' (85) génèrent une atmosphère appartenant intimement au *hic et nunc* tout en s'envolant haut, mais toujours vrai, 'chant du loriot', comme dira Salameh dans *La promise* (2000) ou voix de 'la terre d'Hélios [où], écrit-elle dans *L'invitée d'Hélios de Baalbek* (2007), toute plaie est constellation, toute ténèbre une aube en train de poindre' (126).

Après *Baalbek*, qui chante les extraordinaires splendeurs de sa ville natale, et les tendres et émouvantes suites poétiques de *La revenante* qui honore et caresse la mémoire de 'ces morts fouillés de piverts / qui modulent avec allégresse / derrière la vitre brisée des jasmins / respirent par ma poitrine / aérés de proximité / touffus d'appels' (142), viendra *Passagère de la durée* (2010), suivi d'une petite suite de poèmes inédits, intitulée *Danse de l'une*. Avant de parler moins compactement du recueil le plus récent, *Les Éveilleuses*, je voudrais souligner deux choses : d'abord, la conceptualisation du poème comme l'article le poème liminaire de *Passagère de la durée*, où Salameh, s'adressant au 'lecteur', décrit 'le secret de mon chant' comme un 'verger d'éclairs au-dessus de la mer' (159), lieu à la fois ouvert et clos, lieu d'une intense et brève lumière issue d'un temps orageux et offrant la subsistance de ses quelques fruits, lieu élevé, donnant sur une immensité océanique, cet *au-dessus* impliquant en même temps la magie insituable, jamais rationnellement nommable de son fonctionnement, son faire, d'où le rôle intimement essentiel du lecteur, de la lectrice. *Danse de l'une* donne, ensuite, une image de la poète, 'voyageuse de minuit', comme 'celle surgie des vergers d'Ève / [...] / progress[ant] d'un pas de désert / vers le Centre / où se concentrent / l'exil et la mémoire de la rose' (187), ceci pour tout de suite après, dans *Blessure d'Orient*, lancer un appel aux femmes, cet appel auquel *Les Éveilleuses* va répondre si vigoureusement. 'Je me penche vers vous, dit-elle dans sa belle formule, / afin de me perdre en moi-même' (189-90).

Blessure et lévitation, écorchement et danse structurent alternativement et inséparablement ces poèmes inédits qui closent ce gros volume anthologique qu'est *D'autres annonces* (2012) ; et c'est ainsi que s'ouvre la première suite des *Éveilleuses* (2019), car ce qui la sous-tend comme si souvent les poèmes de ses deux dernières suites, c'est la solitude, la lutte, la souffrance, ce que les derniers vers de *Danse de l'une* – cette *une* qui pointe déjà vers un vaste rassemblement des voix de femmes – ont attribué à 'l'indifférence des hommes' (202), cet oubli des peines et injustices si souvent infligées par ceux que, quand même et si ironiquement, ces mêmes femmes cherchent à aimer. Ces 'invisibles' dont nous parlera *Le livre des présences*, ces 'bienveillantes de fraîche solitude', ces 'récitantes du silence', 'dispensatrices itinérantes de l'imaginaire' et 'guerrières des pages vierges' (9-18), ce sera précisément vers elles que se tournera le poème tel que repensé, renouvelé, réimaginé de ce nouveau recueil. 'L'infini servage de la femme', titre venant de Rimbaud que cite l'épigraphe de la deuxième suite éponyme, devient ainsi un rappel à l'ordre, non pas une accusation, mais un signal pour amener ceux et même celles qui refusent de voir à prendre conscience des horreurs, atrocités et pratiques si souvent infligées même aujourd'hui aux femmes comme aux jeunes filles et aux enfants. *La malvenue*, (21-6), *L'éborgée* (27-34) et *L'excisée* (35-8) proposent de courts ensembles de poèmes, chaque ensemble écrit avec une sobre élégance, jamais rimé, fuyant les ressources d'une consolation musicale, les vers étant de longueur variée pour mieux rythmer les insistances affectives, le tout centré sur le tragique du féminicide, de l'infanticide, du 'fœtus [jugé] indésirable' (21) et des différentes formes de violence sexuelle contre les jeunes filles. Lisons, par exemple, le poème *V* de la suite *L'éborgée* :

À perte d'âme
la sphère musicale de ton rire
et tes yeux de satin froissé
– double scintillement
sur nos terres d'alluvion.

Pareille aux écorchées
vives grandes brûlées
taillées à facettes jusqu'au cœur
tu sortais chaussée de verre
une rafale de soupirs en bandoulière
– lames de rasoir aimantées par ta gorge.

Au mitan de l'horloge
tu parcourais une ville de vaisselle ébréchée
l'enfer sur le dos
un soleil en sanglots
ruisselant à tes lèvres. (31)

Cette série de poèmes, émouvante, puisant profond dans une poétique humanisante, libératrice, permettant à la femme de 'vivr[e] pour elle et par elle', comme écrit Rimbaud, cité ici en épigraphe (19), est suivie de deux suites centrées sur le courage et la créativité de certaines femmes, *Les conquérantes* et *Trapézistes de l'extrême*, et c'est par le biais de quelques lectures choisies parmi ces vingt-quatre textes, librement conçus, plus amples, que je terminerai mes propos.

Certains diraient que choisir de faire, dans *Dominique Rolin : l'écriture du demi-sommeil* (57-58), l'éloge de son génie trahit une certaine audace de la part de Nohad Salameh, vu la décision de l'écrivaine de quitter mariage, famille et enfant pour sauver sa carrière d'écrivaine. Mais c'est oublier le stress venant de conditions de tension psychologique et de précarité matérielle, le sentiment de l'inauthenticité d'une telle existence dégradée, la nécessité de s'en libérer, de ne pas abandonner le rêve fondamental qui impulse, pousse à ne pas s'affaisser. 'L'abandon du père / l'enfance livrée aux chiendents et orties, comprend Salameh, / tu y échapperas par la porte du Livre'. La force de l'imagination, l'intrépide plongée dans la pleine gamme des émotions humaines, ses beautés, ses ironies, ses 'stupeurs' et ses 'extases', 'les zones somnambuliques / de l'inconscient et de l'onirisme', 'l'amour fou', authentiquement vécu, et la détermination, l'incessant désir d'explorer les complexités de l'être et du faire, voici ce qui détermine le choix de cette 'conquérante'. Voici un autre poème, également étonnant et critiquement pénétrant en plus, *Des architectures hallucinatoires* :

Tu possèdes tes géographies
des architectures hallucinatoires
que tu sèmes pêle-mêle
lors des souterraines insomnies
sur une palette égorgée.

Marges blanches

d'où fusent des villes imaginaires :
les continents que tu façonnais
n'ont ni crépuscule
ni aurore.

Ruelles d'exil
qui montent vers la mort.

Quelque part au fond de tes tableaux
les arbres rougissent de leurs feuilles
et rêvent de moineaux d'avant la naissance
d'horloges sorcières
capables d'ensevelir les années.

Ta peinture s'enrichit de vergers invisibles
hélant d'autres jardins perdus
sur l'axe de l'illimité.

Parfois
quelques dieux s'éteignent
à l'arrière-plan de la toile
des saisons naissent du flanc des couleurs
pour se multiplier dans les yeux du cœur
tandis que d'autres écritures linéaires
s'éveillent
te serrent en leurs bras
puis roulent fertiles de tes pinceaux.

Exploratrice de l'extrême
tu prends d'assaut l'infini.

(55-56)

Ce poème consacré à l'œuvre de Vieira da Silva permet à Nohad Salameh d'insister sur le côté fantastique et phantasmagorique de l'art, sa pénétration dans 'l'invisible' et 'l'illimité', cette 'explorat[ion] de l'extrême / [et de] l'infini' que la poésie écrite accomplit à son tour par le biais de ses ellipses, ses métaphores, ses acrobaties à l'intersection tensionnelle du merveilleux phantasmagorique et de ce que Reverdy appelait la justesse, loin du sentimental, du factuel, mais centrée sur le vrai surgissant des 'géographies intérieures' de la psyché. Brillante et étonnante lecture de l'œuvre de Da Silva, le poème réussit aussi à évoquer tout ce qui, si souvent, sous-tend et défie le créatif, douleur et souffrance, sang et proscription, lutte et contre-attaque, ceci moins sur le plan personnel ici, mais évocateur des tourments et turbulences qui prolifèrent dans la vie de beaucoup des 'sœurs' de l'artiste partout dans le monde.

Éveilleuse, certes, aussi, et trapéziste de l'extrême, la grande poète en prose qu'est Virginia Woolf. Et Woolf, dite ici *la noyée*, prend la parole (68-69) pour parler de sa 'cage' et d'un 'enfer de syllabes' face à 'une terre aggravée de boue', et dans sa tête 'une rumeur de faïence brisée'. Sans rien évoquer de son œuvre. C'est plutôt 'la page blanche' et 'les mots [qui] titubent' qui, fatalement, dominent ses dernières pensées au moment où 'l'Ouse [...] / me presse suavement la main / [...] me reçoit en ses lèvres'. Horreur de la folie qui l'accable, besoin de retrouver 'la fluidité majeure' de la disparition : l'intensité qui élève et stimule le *poiein*, le plonge enfin dans l'énigme d'où elle jaillit. C'est comme si la haute pertinence de son témoignage poétique perdait pour elle toute sa valeur là où tant d'autres trouvaient déjà chez elle la pleine beauté de son éloquence devenue tout à coup tragique. Mais aucun sentiment de désespoir chez Nohad Salameh. Un énorme respect, plutôt, tous les autres poèmes des *Éveilleuses* en guise de remerciement ému et de caresse d'adieu poétique, n'oubliant jamais le sacrifice qui flotte derrière *Mrs Dalloway* ou *La promenade au phare*, *Les vagues* ou le très beau *Chambre à soi*. Un accomplissement maximal dans une vie harassée, tronquée. Ce poème, un signe d'improbable ressuscitation et de sûre appartenance sororale, sachant, fille du Liban, ce que c'est que la mort et ses au-delà.

C'est l'œuvre de Joyce Mansour que choisit Nohad Salameh pour clore *Les Éveilleuses* et je l'imite ici pour honorer tout ce que de grandes voix libanaises, égyptiennes et maghrébines ont apporté à notre littérature contemporaine. Surréalisant et axé, par conséquent, sur un réel qu'on venait à peine d'apprécier dans toute sa profondeur, le poème de Mansour met fermement au cœur de son projet l'érotique, le désir, même si, cachée mais implicite derrière cette flagrante provocation, remue une conception de l'amour qui épouse l'*agapè*, communion, caresse, charité, altruisme. L'œuvre reste pourtant audace, défi, révélation et

réclamation et acte de libération de l'énergie féminine. 'Râles d'extase/orgasmes de supplice, écrit Salameh, était-ce la mort en moi qui dénudait les ombres?'. *L'éros funèbre* devient le titre choisi et Mansour elle-même égérie, muse, inspiratrice, 'promeneuse dans les mines macabres', 'épaul[ant] et vis[ant] à hauteur de sexe / pour [se] venger des codes/des tabous'. *Cris, Déchirures, Rapaces, Pandemonium, Sens interdits, Trous noirs* – les titres de ses recueils en disent long sur une vie et une œuvre qui déconstruit les mythes si mâles du corps et de l'esprit, transforme, presque 'alchimiquement', 'f[aisant] alliance avec la Merveille', nos conceptions de la femme, des rapports entre femme et homme et, plus largement, de nos dimensions humaines face à l'*ontos*. Son 'corps nocturne [finissant par s'enfoncer] dans la boue de la nuit'. Dans son propre mystère qui avait tant émancipé ses lectrices, et, sans doute, surtout secoué ses lecteurs.

*Hélène Dorion : étrangeté et risque,
choix et forêt de sens*

*On suit des routes à l'intérieur
de soi pour retrouver le centre*
Sylvie Fabre G.

*

*Les arbres de la forêt
nous murmuraient leur musique*
Líadain

‘Cœurs, comme livres d’amour’, nous dit le recueil éponyme que publie Hélène Dorion en 2012. Chaque cœur, et il y en a beaucoup dans ce long poème en quatre volets librement conçus et articulés, chacun avec son épigraphe – chaque cœur un micro-livre offrant la mouvance de ses rythmes, site d’une constance composée de ses multiples, ses mutations, ses devenir. Et chaque poème-livre d’amour pointant vers une cible sentie comme présente, pulsante, battante, réelle, vécue mais difficilement nommable. D’où la persistance, l’infatigable quête que recommence chaque page, chaque mot. Le cœur, en plus, berceau, lieu d’origine de cet indicible que, faute de mieux, nous appelons l’amour. Et cette quête, selon Rûmi (9), imposant le catalogage de ‘tous les obstacles que vous avez construits contre lui’. Si le poème du cœur devient ainsi ce que Rilke considère comme lieu d’angoisse face au théâtre que cache son rideau (11), c’est sans doute parce que selon le gourou indien, Osho, que cite aussi Dorion, l’amour impose à celui-celle qui cherche à en saisir le fonctionnement la responsabilité de faire le premier pas, de comprendre qu’aimer, c’est donner, tandis que recevoir n’est qu’une ‘bénédition’ supplémentaire (23). Le secret serait ainsi toujours dans la libre donation de cela que l’on trouve au ‘centre même’, dit Maria Zambrano (63) de son être, son être-au-monde, ce transfert du plus précieux, du plus intime de soi-même, sans arrière-pensée, vers l’autre. Et si Mario Luzi demande, sans doute

avec Hélène Dorion, ‘de quelle lumière se remplit le cœur ?’ (77), ce n’est pas afin de trouver réponse, définitivité, absolu, car le but de tout poème, tout grand poème consiste plutôt à caresser la totalité imaginable des éléments de ce qui obsède. Et, certes, l’amour et ce que le poème pourrait espérer en dire, reste, dans ce recueil, comme dans la plupart de ceux qui le précèdent, une obsession fondamentale, fondatrice, centrée sur l’énigme du pourquoi de notre incarnation, de notre comportement, notre *poïein* au sens le plus large, notre créer. Et, soyons clair, il n’y a rien de narcissique dans ce choix ; il concerne chaque habitant.e de la terre, dans chacune de ses actions, chacune de ses pensées. C’est en ceci que ce recueil génère sa valeur comme son humble grandeur.

Ces épitaphes non plus n’ont rien de déterminant ; des traces plutôt, des flèches tirées non pas aveuglément, mais presque, comme celles de cet archer zen frappant fatalement dans le mille – c’est-à-dire ayant toujours leur pertinence, car authentiquement vécues comme chaque vers du recueil, tâtonnant, désireux, incertain, mouvant, jamais sûr de sa lancée, mais vivant ce que Bonnefoy appelle ‘l’indéfait’. Car le poème ne cesse de chercher son propre ‘centre’, ne reconnaissant pas le ‘paysage’ qui l’entoure (13), quoique savourant les vestiges de son passage qui est ‘monde’ (17). En ‘pétrir les mots’, voici la tâche que s’assigne le poème (19). Multiplier les termes pour en explorer la géographie intérieure. Indéfiniment, dirait-on, les soi-disant ‘listes’ jamais des synonymes mais des facettes orbitales du centre que le poème sait imaginer dans son lyrisme puissamment prismatique qui jamais ne renonce à la tâche prescrite. Si le poème scelle son devoir de vérité, de justesse, d’aveu, sa jaillissante multiplicité ‘soulève des ombres / qui m’effraient’ au cœur d’un ‘monde [qui] se hâte vers nulle part’ (32), le rapport aux choses de la terre alternant entre intériorisation et extériorisation des terreurs comme des beautés éprouvées. Fragilité du vrai, les mots se vidant, se remplissant (35), le poème sans commencement, sans achèvement, toute croyance ferme bannie (36-7), partout des scènes troublantes, brûlantes. Seule reste une patience, ce désir qui refuse de périr, que le poème incarne, vers après vers, malgré les obstacles, les peurs, les ‘fissures’, les ‘désordres’ (54). Ce désir de ‘l’origine’, du centre, du ‘cœur du cyclone’ (57). ‘Anabase intérieure’, ai-je dit ailleurs, pour évoquer cette immense et résolue traversée de sa propre psyché qu’inscrit l’œuvre poétique d’Hélène Dorion, à jamais à la recherche ‘en toi-même / [de] quelque métamorphose / encore possible’ (61). Le poème, saurait-il y atteindre, étant figuration, métaphorisation, mouvement vers le côté, indirect, oblique ? Voici le pari que le poème semblerait prêt, malgré tout, à accepter. Consentement sans affaissement ni résignation. Le regard du poème vécu ‘comme un feu qui chavire / et transforme’, écrit Dorion,

pensant à Rilke et Woolf (69). Le poème vécu comme ce ‘long voyage / pour rejoindre ce que seul / le temps sait accueillir’, chaque mot ‘un naufragé [ravivé]’ (71). Les métaphores se multiplient, mais la question reste de leur capacité à gagner la ‘rive’ désirée, à ensuite pénétrer jusqu’à l’espace-temps où se révèle l’inexplicable, saisissant enfin à quel point ce long voyage se fait dans l’espace-temps que ‘tu habites ici depuis toujours’ (76). Là où tout baignerait dans cette ‘lumière’ dont parle Mario Luzi, mais qui défie la nomination. Espace-temps où toutes les saisons se parlent entre elles, centre-moment où ‘ce mystère que nous incarnons’ (81) saurait fusionner exaltation et peur, la beauté et sa disparition, en une seule ‘musique’ (84). D’ici là, le poème, son faire, deviendra ‘choix’, certes pas, car impossible, celui d’une idéalité, d’une permanence, mais choix plutôt de la ‘précarité des choses’, le vent élu comme symbole de ce choix.

En d’autres termes, le poème sera étreinte du mortel, d’une contrastivité et d’une ‘étrangeté’ que le recueil de 2018, *Comme résonne étrangement la vie* se donnera la tâche de creuser. Mystère, secret de l’étrange, centre au sein du paradoxal : un inatteignable, dirait-on, qui ne résiderait que dans le paradisiaque, le définitivement réconcilié, la transcendance d’un Un. Mais cette étrangeté a sa musique à elle, sa tonalité, sa rythmique. Une certaine beauté, mais jamais une beauté certaine. Ce serait l’affaire du poème, qui, ainsi, deviendrait la voix d’une conditionalité, d’une aspiration qui persiste et d’un consentement ontologique provisoire ? Est-il, pourtant, clair que les hautes sciences comme les grandes œuvres – Galilée, Newton, Einstein, Miron, Blais, Woolf (11) –, poursuivies, approfondies, développées, sauraient permettre d’accéder à un au-delà de la logique de notre présence qu’elles incarneraient quelque part, étrangement ? L’imagination et l’innocence suffiraient-elles, se demande le long poème qui ouvre le recueil. Le monde serait-il ‘réparable’ ? L’*ici*, titre de plusieurs poèmes, et site de leur articulation, offrirait-il, en fin de compte, la clé de l’énigme, un au-delà de l’illusoire, de l’absence de ce ‘quelque chose d’éternel’ (17), implacablement et sans doute si souvent inconsciemment rêvé ? Le poème lui-même, dans sa profération proliférante, serait-il une réponse, un répons, adéquats aux urgents besoins ressentis qu’il ne cesse d’évoquer ? Se redressant-réinventant-transcendant par les *bootstraps* ? L’écho du poème en dehors de sa propre résonance, doit-il suffire ? Ses ‘chant incertains’ (23) sauront-ils ‘défriche[r] un couloir / jusqu’au centre de soi’, de la logique de ce soi (27) ? Les questions se multiplient, puisent dans le *méta* des mots, font fatalement partie de la quête, de cette exploration de l’étrange que déplie chaque vers de chaque poème, tâche qu’assume – infailliblement mais comme peut le *comme* – celui-ci, présentant ‘des horizons invisibles’, espérant entendre le murmure de leurs ‘voix’ (28-30).

Orchestres 3 semble proposer le *modus vivendi* qu'exigent ensemble l'étrangeté de la vie et le dilemme du poème. Les 'beautés' de la terre, comme des êtres, se réaffirment et la 'traversée' de ce qui paraît être doit continuer (37). Le vertical, le haut, le lumineux, voici ce qui pourra briser le cercle cyclothymique, même s'il faudra les chercher sous forme de 'rêves inaccomplis / [...] gliss[a]nt au fond du puits' (38-40). Car il faudra valoriser, chérir les moindres choses – mais ce n'est qu'une façon de parler : arbre, insecte, mot : miracles, disait-on il y a quelques années – 'portent en [elles] les remous du monde' (40-41). Découverte, redécouverte qui impose un (re)' commencement de moi-même', nous dit le poème (42), une à la fois radicale et simple leçon de choses permettant de 'me fonde[r], m'érige[r], m'échafaude[r] à l'est de mon arbre' (42). L'étrange, qui est vacillement, mouvance de 'la forêt de sens', ce sera, malgré tout, la langue qui doit le 'fouiller', le rendre 'habitable', poétiquement : c'est-à-dire en le *refaisant* selon nos moyens, malgré vents et orages, malgré le non-savoir, le questionnement, la répétition que met en scène, inlassablement, la langue du poème (48-51). Êtreindre l'étrange de la vie, c'est êtreindre le fragile du *poiëin* ; mais ce fragile n'implique, malgré sa cyclothymie où il se meut, nullement l'apathique, l'asthénique. Le poème reste désir, détermination, *energeia*, effleurement de cela même qui est 'comme une lumière dans le poème' (55). Cette étance-*comme*, dont parle Michel Deguy, je l'ai rappelé ailleurs. Le poème devient ainsi risque, cela qui est, est-comme, 'plutôt que rien', lit-on (58). Choix du remuant, du tremblant, du battement, du rythmant. Un amour qui les prend dans ses bras (59-61), malgré ce qui s'y absente, cette 'exacte mesure' que ne sait pas battre comme il voudrait le poème (69) ; un amour qui, coûte que coûte, choisit d' 'ouvr[ir] un livre' et d' 'écri[re] contre [les vents durs]' 70-71).

Mes forêts (2021) change à bien des égards de perspective et pourtant restent tout de suite reconnaissables le souffle, le rythme, le ton que nous aurons identifiés comme fatalement essentiels à l'œuvre d'Hélène Dorion. Retour au pays natal, à une immensité ontique donnée, là, depuis toujours, offrande au-delà des interférences et imaginations strictement humaines, lieu vivant, vivace, vigoureux, fièrement sauvage, à jamais se renouvelant, riche et vivifiante arborescence logée dans l'inconcevable énergie d'une orogénèse presque magique. 'Mes' forêts, certes, mais non possédables ; plutôt présences et forces naturées, peut-être 'naturantes', dirait Fabienne Raphoz, offrant voisinage, connexité, une étrange intimité, un sentiment même de réintégration au cœur de ce qui 'excède le sens', dirait Bonnefoy, tout en l'amplifiant, le plénifiant. *Mes forêts* devient ainsi le poème de l'affinitaire, du proche, son rêve, son imaginaire, à jamais se répandant, se propageant d'un vers à l'autre, d'une strophe à l'autre. Il sera le multiple et

l'expansif, le dense et le clair de ce dont qu'il chante, mimétiquement, les attributs. Chant, hymne, épopée mais sans aucune histoire articulable, évitant les fioritures du poétique – celles de la villanelle, de la sestina, du sonnet –, se contentant à la fois d'une orchestration consciente mais libre du recueil : le refrain qui débute, se glisse entre les quatre suites et clôt le poème, une métrique du vers irrégulier, compacté, non rimé, et une rythmique qui distribue les éléments de l'énorme chant en poèmes et strophes de longueur assez variée.

Voici le poème d'ouverture de ce recueil qui évite toute tentation de l'ironique, du satirique, tout en refusant les impulsions d'un élégiaque ou d'un tragique qui, ces jours-ci, auraient pu tout noyer :

Mes forêts sont de longues traînées de temps
elles sont des aiguilles qui percent la terre
déchirent le ciel
avec des étoiles qui tombent
comme une histoire d'orage
elles glissent dans l'heure bleue
un rayon vif de souvenirs
l'humus de chaque vie où se pose
légère une aile
qui va au cœur

mes forêts sont des greniers peuplés de fantômes
elles sont les mâts de voyages immobiles
un jardin de vent où se cognent les fruits
d'une saison déjà passée
qui s'en retourne vers demain

mes forêts sont mes espoirs debout
un feu d brindilles
et de mots que les ombres font craquer
dans le reflet figé de la pluie

mes forêts

sont des nuits très hautes

(9)

Un poème de constats, de confirmations plutôt que d'affirmations, les grandes forêts québécoises comprises dans leur puissante stabilité dans le temps, leur insertion dans la matérialité du monde et du cosmos, leur solide enracinement, leurs membres tendus vers le ciel, leur vigueur à la mesure des éléments et s'ouvrant pour héberger oiseaux et bêtes qui y cherchent refuge. Un poème aussi qui évoquera à la fois une longue histoire de rapports vécus et l'accueil du présent où vivre une intimité et tout ce que les mouvantes saisons pourront apporter. Et les nuits parmi les forêts, signes souvent d'incertitude, de frayeur, seront, mieux *sont*, ici et maintenant, un espace-temps de hauteur, de verticalité, symboliques.

La première des quatre longues suites, *L'écorce incertaine*, semble, par son titre comme son épigraphe – 'Dehors, est-ce l'infini / ou juste la nuit ?' – mettre en doute les certitudes que génère le refrain : les forêts, seraient-elles en danger, malgré leur immensité et leur force ? Et cette intimité, serait-elle quelque part menacée face à d'autres immensités plus ou moins inconnaissables ? Certes les poèmes qui suivent méditent cette espèce de précarité réelle ou imaginable, les forêts 'hurlant / entre racines et nuages' (16), 'le désordre des branches' (16), le 'chaos / qui flotte / dans le bégaiement des feuilles' (33) permettant de supposer une certaine vulnérabilité. Mais ce sont des phénomènes naturels, la menace semble être plutôt déjouée, les preuves étant partout au cœur de chaque sapin, conifère, résineux, épicéa. Ce qui domine dans cette suite, c'est plutôt le rapport personnel aux arbres, le sentiment global de vivre-avec et -parmi de si puissantes présences. Les forêts deviennent lieu d'écoute, de musique ; lieu qui 'disperse nos fatigues / [...] nos illusions' (33), 'secoue nos solitudes' (24) ; lieu d'une force qui permet de 'tomber parfois dans sa propre vie' (10), de 'creus[er] / parfois une clairière / au-dedans de soi' (22). 'Si peu, lit-on dans le refrain qui suit, me fait vivre / quand c'est plein d'étoiles / et que s'avance le poème' (42) – quand l'immensité de l'expérience cosmique est vécue dans sa simplicité donnée et que s'harmonisent le moi, la terre, l'univers et un faire, un *poïein* centré sur une telle harmonie.

Le recueil constitue à bien des égards un long carnet, le poème traversant les saisons pour ainsi dire intérieurement. L'épigraphe de la deuxième suite, *Une chute de galets*, ancrant pourtant ce cheminement dans un mouvement 'sans commencement / et peut-être sans fin' (45). Un mouvement ontique infini. Le 'bruit du monde', le 'murmure d'une forêt' (47), doit ainsi être compris comme

s'insérant dans cet inachevable avec tout ce qu'il comporte d'oublié et d'inconnu. Et si le moi persiste fatalement à se trouver, à s'éprouver au cœur de cet infini, il en saisit la relativité, l'indélimitable au-delà de l'urgence de sa centralité. Si le chemin suivi s'avère un 'chemin qui s'ouvre dans ton cœur' (48), ce cœur n'est, ne faut-il pas conclure en fin de compte, qu'une profonde énigme, synonyme d'indicible, d'infini, d'indécidable ? Et la voix qui accompagne ce cœur, qu'une voix s'avan[çant] / dans le bégaiement de l'histoire' (50), de son sens, de son orientation, de son évolution, de sa visée. Si cependant se réaffirme le lien essentiel entre cœur et forêt, cette dernière 'demeur[ant] / où respire ma vie', repos, restauration, respiration 'loin de *facebookinstagramtwitter*' (53), la troisième suite, *L'onde du chaos*, s'inspirant sans doute de l'épigraphe de Kathleen Raine, se détourne des tentations de l'éclogue et d'une sorte de vaste ode quasi pastorale, pour sonner une alerte écologique quelque part sans doute, mais plus générale, culturelle, sociologique, dirais-je. Et l'urgence est manifeste : il faudra rester 'aux aguets', un 'abîme' menace (57), 'il fait tard / pour la nuit humaine' (60), un 'temps de séisme et de chute', 'un temps de bile et d'éboulis' (64-5). Urgence et menace, certes, et, insistons là-dessus, généralisées. Et on pourrait se demander si la voix du poème risque de succomber à un sentiment d'impuissance, un fatal misérabilisme face à l'avenir des forêts, à tout ce qui est sur la Terre, nos folies, violences, déshumanisations. Mais non, le poème d'Hélène Dorion se déclare acte d'engagement, de cette 'persistance' dont parle aussi Sylvie Favre G. Comme 'le pas des animaux / [il] s'accorde à la lumière / [...] / [s]e laisse étreindre / [...] n'atten[d] rien / de ce qui ne tremble pas' (70-71). Il sera résistance et, mieux, 'chemin / au-dessus du néant' (73) et 'rêve / vers toi', 'remont[ée] / vers toi l'unique / présence qui jamais ne s'éteint' (87), ce *tu* qui, sans être nommé, car indicible, visionnaire, objet de clairvoyance et de 'quête de joie' (78), devient tout, tout le désiré d'un 'univers / où les âmes jamais ne fanent' (89). L'arbre, au sein de ce long débat spirituel, est certes 'arbre de solitude et de questions', mais il restera aussi 'arbre de grâce et de beauté' (89) et, 'dans le bassin des heures', le poème, qui 'avance sur la tige' de l'arbre, sentira 'remue[r] l'invisible' qui saura 'soul[ever] l'aube / un insondable horizon' (92-3).

Le bruissement du temps, dernière suite du recueil, assumant un mode plus manifestement épique, raconte la longue déhiscence de l'expérience terrestre, celle de sa matière, celle de sa dimension immatérielle, spirituelle au sens large du terme, la lente poursuite des savoirs, 'le long travail de l'amour', jugé implicitement central, où 'on a trébuché / rebondi puis chuté de nouveau' (112). Le dernier poème des trois qui constituent cette suite glisse vers l'insertion du parcours personnel dans le récit du global et insiste sur l'inimaginable continuité

du temps que ‘nous dit l’arbre / nous dit la forêt’ (112), le poème lui-même se déclarant ‘chemin vaste et lumineux / qui donne sens / à ce qu’on appelle humanité’. Mais, comme l’univers, la Terre, la forêt, le poème reste éclosion sans fin, site mouvant d’un ‘sens’ qui est rhizomatique, infiniment arborescent. Il ne clôt pas nos débats, les ouvre plutôt, et incessamment, à notre propre méditation, notre assumption individuelle de ce qu’il contient, de l’in-fini qui lui inhère, du possible, du créable qu’il nous incombe de creuser, vivre, partager. Et sans fin. Avant ‘l’aube’, ‘l’horizon’, ‘la nuit’, cette triade du temps et d’un espace à venir que fait parler *Le bruissement du temps*. Et celle qui inscrit ce poème et tous les autres comprend encore une fois, et toujours dans la fraîcheur d’une neuve découverte, qu’une telle traversée des ‘forêts’ de ce qui est exigera nécessairement un long voyage intérieur, la continuité, inarrêtable, inachevable, de cette anabase ‘vers moi-même’ (116) que j’ai déjà évoquée, vers son mystère, sa logique, sa plus haute valeur.

Heather Dohollau : écrire le sublime

*Mon père qu'on opéra mon opéra
fusé dans les nuées*
Valérie Rouzeau

*

*les étoiles brillantes et le visage
de la lune mère
ah oui, et des concombres en saison,
et des pommes et des poires*
Praxilla

Écrire, pour l'auteure d'*Un regard d'ambre*, le dernier recueil de Heather Dohollau, paraissant en 2008, et celui que j'ai choisi de privilégier ici, c'est sans doute tout d'abord ouvrir. Ouvrir une fenêtre, une porte. Ouvrir les yeux. S'ouvrir à ce que peut offrir l'acte de se débarrasser de tout ce qui risque d'enfermer, limiter, bloquer le libre mouvement des sens comme de l'esprit. Dans la magie de sa différence, de sa différance aussi, de son devenir, sa curieuse instabilisabilité, l'inépuisable surprise que génère l'apparente simplicité, synonyme pourtant d'étrangeté, d'indicible complexité, de mysticité même, de son étance, sa présence offerte ou pressentie. Car ouvrir, c'est dévoiler, ôter le voile afin de trouver, découvrir, ce qui est, simultanément, en dehors et dedans, matière observable et esprit qui s'élargit, multiplie son expérience, autrement dit sa conscience, son imaginaire. Et l'écrit dohollien puise partout avec sérénité et une grâce naturelle dans 'cette présence pleine / si soudaine là' (95), que ce soit 'silence de Mycènes / royaume de l'air / cerné de murs / les pierres happées aux dieux' (15), 'moment / où le soleil / touche de ses lèvres de feu / la plus haute nuit' (26), 'doigts humides / touch[a]nt les pierres froides / les tiges duveteuses des primevères' (43), 'quatre panneaux [de Vuillard] peints pour la bibliothèque du Docteur Vasquez' (61), ou bien l'idée des 'mots comme objets, libérés pour vivre en équivalence [, d]évoilés d'intention [...] se pos[a]nt légers en des placements substantiels' 72). 'The manna

and the mysteries’, en effet, comme dit D.H. Lawrence, que cite en épigraphe Heather dans son *Fairlight Cove* (42).

Mais ce ‘moment magique / où les yeux poussent porte’, s’ouvrent pour ouvrir, s’avère aussi celui où ‘le corps se trouve et s’oublie étant là’ (25). Ce n’est pas encore sans doute le moment de l’inscription poétique, même si les deux gestes sauraient parfois converger. Mais dans les deux cas, celui de l’observation ou de l’expérience dans son étonnante mais souvent si simple immédiateté, ou celui où la main prend son stylo afin de saisir quelque chose de ce qui apparaît-disparaît, le corps tend à s’oublier au sein même de son acte, son faire, son *poiein*. Certes, aller, plus ou moins instinctuellement, vers ce que nous ne sommes pas matériellement – fleur, table, chant d’oiseau, lagune, musique, papillon, plage, idée ou sentiment, même – nous pousse à devenir l’autre, à nous infinitiser, à êtreindre viscéralement et spirituellement, au sens très large de ce dernier terme, une des innombrables formes d’une altérité, d’une vastitude où les barrières entre le soi et l’autre sembleraient s’effacer, sinon totalement, alors dans un tremblement des distinctions – et de la logique même du dehors et du dedans. Et si l’acte d’écrire semblerait, fatalement, en toute rationalité, réimposer la logique d’une séparation où la langue trancherait, diviserait, connaissant simultanément son désir de reconnaissance et d’accompagnement et les limites de sa réalisation, la poésie de Heather Dohollau semblerait baigner dans ce que j’appellerais *le sentiment de tout ce qui excède la théorisation de nos signes, de tous les signes*. ‘Puisant dans l’air / parfum d’oubli’, lit-on (83), oubli de nos catégories les plus chères, de nos absolus les plus disputables, car, écrit Heather dans la suite intitulée *Lisières*, ‘par les eaux d’oubli la terre est miracle’ (85).

Vivre l’appel des choses qui sont restera toujours pour Heather Dohollau une force qui en exige une autre, l’acte d’une écriture qui trouve dans ce qui a l’air de très peu, d’un minimum, ce ‘rien d’une blancheur cachée [que cueille]’ l’œil pour l’offrir à la main (27). Ce qui appelle – ‘présence frêle’ et pourtant, si souvent, ‘présent infini / d’un rêve débordé [là où je suis]’ (12) – se révèle lieu non pas de séduction superficielle, oisive, mais plutôt de promesse, promesse simultanément de temporalité vivable et de ce qui se nomme une ‘éternité [vide d’abord mais qui se creuse à l’horizon et] s’habille’ (39). Être appelé, ce serait vivre, et avec une sereine intensité, d’étranges équations temporelles et spatiales, où ‘ce qui fut au-delà a place ici’ (40) ; où ‘le vrai lieu est une absence de lieu / le vrai lieu s’[étant] retiré pour être ici / dans l’hostie que l’on prend dans la main’ (43). Être appelé par ce qui est, ce serait ainsi, pour Heather, pénétrer dans un espace-temps où fusionnent l’expérience physique et celle d’une sensibilité plus finement en résonance avec ce qui sous-tend l’espace-temps compris dans une optique

strictement rationalisable. Sans cette expérience, double et harmonisée, on dirait que l'acte d'écrire n'aurait pas la valeur que lui attribue Heather. 'Les mots, écrite-elle dans la suite *Chemins*, sont les meubles de cette chambre invisible [que sont un lieu et sa mouvance]' (69).

Soyons clairs ; si l'invisible de tout ce qui est reste toujours un facteur déterminant de l'expérience dohollienne, son fondement solide, ce qui semble en déclencher l'intuition, c'est si souvent le vu, objet, paysage, lumière révélatrice, tout phénomène de notre présence visible. Certes, reste aussi, de façon importante, la sensation audible ou olfactive, musique, parfum, tout comme le sens du toucher, la vie des doigts et de la main. Mais l'acte de voir l'emporte de loin comme moyen d'accéder à une pleine éclosion de l'expérience de la présence telle que Heather la vit et conçoit. 'La vue sublime, lit-on dans *Le Parthénon*, / le chemin de l'impossible de Freud' (13) ; 'un mur blanc / [qui] est l'oreiller des yeux' (22) ; 'le matin la lumière / est sur l'autre montagne / ici nous sommes à l'ombre / dans l'attente' (26) ; 'je fus Bonnard / peignant avec ses yeux autour de moi / l'épaisseur d'un jardin' (36) ; 'les yeux explorent et suivent de ravissement / au tournant où s'annonce un paradis / la lumière s'allonge en bas de l'ombre' (41). Le regard s'aventure partout, accompagné de bruits et de parfums, ceux du 'piano du salon [d'où] vient une musique / vite bue par le chemin' (45), ceux des 'lys de la vallée / parfum inviolé / ces clochettes blanches / emportées perdues dans de verts fourreaux' (58). L'écrit devient l'ombre qui suit et projette les 'restes' de ce regard.

Ce 'regard / pour ce qui est' s'avère, chez Heather Dohollau, acte et lieu de bonté, loin de toute acerbité, toute critique, toute distanciation. Il trouve beau ce qu'il absorbe, sachant quand même à quel point le monde peut se défigurer grâce aux gestes humains. 'Sublime', nous l'avons vu, est un mot plaqué sur ce qui est, le beau et le bon étant délicats, fragiles, presque vulnérables, si ce n'était précisément ce qui les sous-tend, là aussi, *sublime-inalement*, si je peux dire, offert non seulement aux rêves, mais à l'esprit au sens le plus large, à cette faculté de la sensibilité dohollienne qui sait voir au sein du vu un invisible qui, originel, fondateur, indicible, possibiliserait, autoriserait la totalité de ce qui est. Pour voir ainsi, le regard doit être synonyme d'amour, de caresse : 'nous aimons de retour, dit Heather dans *Lisières*, / ce qui est présent sans fin' (84) ; 'aimer plus loin est un chemin nécessaire' (84) ; 'les pas des yeux [chément] / pour tenir contre soi cette robe brodée [des choses]' (63). De telles expériences, celles, il faut rappeler, du peu, de ce qu' Yves Bonnefoy nommait 'les choses du simple' – ce 'reste de joie' du chant d'un oiseau bleu (15) ou ce 'toucher d'heures [qui] reste encore en creux' dans l'intangible du temps et sa lumière (41) – sont également, ce qui ne nous

étonne nullement, sites de discrète mais sûre et puissante exultation. Et c'est ici où on se voit obligé de souligner encore une fois l'inséparabilité, d'un côté, du visible, de l'audible, de l'olfactif, de toute expérience véhiculée par les sens et ainsi documentable quasi rationnellement, et, de l'autre, de cela que Heather appelle 'l'invisible' ou, ailleurs, 'le point de l'invisible où tout repose' (44) situé au centre même des 'mots ou bien [d]es choses / [du] dit des couleurs / [où] la flèche tremble' (83) – cette flèche de la conscience – d'une conscience qui transcenderait toute analyse réductrice. Et c'est ici que l'on nous rappelle deux choses que l'on n'a peut-être pas saisies jusqu'ici : à savoir que l'invisible se trouve et travaille *au sein des mots mêmes* que l'on inscrit ; et que le poème de Heather Dohollau est pleinement conscient de l'étrange et essentielle puissance de l'acte d'écrire baignant dans une telle conscience.

Ce qui est, nous est donné, on peut facilement l'oublier, chaque chose ou phénomène dans sa spécificité, chaque événement de chaque moment, surgissant sans que nous sachions ce que cela va, précisément, donner, représenter, signifier. Tout est *surprise*, éblouissement, et ceci exemplairement dans la conscience dohollienne de son expérience, me semble-t-il. Pour elle le poème est sa réponse, *un vouloir-répondre* à la fois impulsif et spontanément réfléchi, un geste qui ne peut prévoir ce qu'il finira par offrir. 'La terre / se recrée en soi / dédoublement du monde', lit-on dans le bien-intitulé poème *Magie* (28). Mais ce dédoublement constitue un mouvement hautement complexe : caresse, appropriation sans possession, métamorphose, 'transvasement', disait Reverdy. Et invention au double sens du mot : trouvaille (*invenire*) – avènement, réception et accueil – et un faire qui est innovation, fabrication, *poëin*. Ce qui, malgré la force 'magique' de l'acte d'inscription, n'empêche pas le sentiment de l'immensité de ce que Jean-Paul Michel appelle 'l'audace' du geste devant 'l'être même en son propre séjour'. Dès le début du recueil le poème, ne parle-t-il pas de 'la peur de commencer / de manquer le retour / d'ouvrir / trop tôt / la porte des mots' (12) ? Mais la porte s'ouvre, on ne sait jamais si c'est tout de suite après l'évènement ou une heure, un jour, des semaines ou des années après. L'audace du vouloir-répondre finit par triompher, car elle est assumée comme un *devoir* au-delà des risques. Un devoir face à ce que Michel Deguy nomme cet 'impossible' qu'*est* la poésie ; face également à ce qu'il considère comme son mode *essentiel*, 'l'hésitation' ; face enfin à ces 'restes' – que j'appellerai 'derridiens', Heather pensant souvent à cet écrivain qu'elle admirait et qui l'admirait en retour – qui ne cessent de surgir dans la conscience inscrivante et dont, impossiblement, on cherche, écrivant, à rassembler et surtout à ne pas égarer, les *traces fuyantes et sublime-inales* – face donc à ces trois défis, ce n'est pas seulement la promesse d'une joie, d'une beauté,

d'une bonté – bref d'une gratification – qui s'impose, mais plutôt celle d'une *responsabilité profondément ontologique*, à la fois personnelle et cosmique, presque 'divine', comme disait Bataille, faute de mieux.

Ce n'est pas ainsi le visage même du sublime que le poème peut espérer inscrire ; plutôt la figure, le *comme* du sublime, ce comme qui, selon Michel Deguy, générerait et déploierait 'l'être-comme' de ce qui est, l'être de la comparaison, de la comparution, écrit-il, de la comparure, ajouterais-je. C'est par la 'magie' des figures que la 'fidélité de regard' (36) serait maintenue et que Heather Dohollau ose espérer 'voir avec les yeux [moins] d'un [être humain]' que d'un être 'improbablement', dirait Bonnefoy, transcendant, semblant transcender d'une manière ou d'une autre sa stricte humanité. Réponse qui devient ainsi *répons*, cérémonie ritualisée de celle qui chante son être-là parmi, avec, pour l'autre qu'est le monde, la terre, la totalité mystérieuse, mystique sans doute aussi. Cette petite voix devant 'la splendeur [d'un mimosa] pour le peu du temps' (62), bénissant et glorifiant 'la face de gloire' de quelques jonquilles dans une gravure de Robin Tanner, chantant leur 'chant silencieux / là où chaque fleur / partage sa seule présence / en gamme de l'être' (62). Le poème dohollien offre ses paroles chantées, rythmées, tendrement murmurées *comme après* avoir entendu les 'leçons' d'un cérémonial liturgique où le peuple reconnaît et chante l'harmonie de ce qui est, le sublime trouvant son écho dans cette solennelle et joyeuse mimique ou imitation-re-présentation de la voix humaine devenue visionnaire, voyant et entendant l'invisible au moment de parler. Répondre de cette façon unifierait, deviendrait *action de grâce*, de reconnaissance au sein même de ce que Salah Stétié nomme 'l'inconnaissance'. Car le poème de Heather Dohollau n'a rien d'orgueilleux, rien de dogmatisé, évite presque toute évocation religieuse, puisant plutôt dans un sentiment du sacré logé fermement dans le mortel sous toutes ses formes. Le poème *L'ange de Pontormo à Santa Felicita* en dit long sur la délicatesse de la conception et de l'expérience du divin de Heather :

D'un côté de la fenêtre
cette présence pleine
si soudaine là
les traces d'une perfection
souveraine
beauté de Dieu
venue en guise de l'autre

l'espace de l'entre-deux
mais toujours maintenu
au bord du Oui (95)

Mettant de côté l'incertitude qui entoure le titre de ce poème, il est certain que Heather pense ici au tableau remarquable qui se trouve dans la chapelle Capponi de l'église Santa Felicità à Florence. Si je mets aussi de côté la question de l'identité de l'ange de ce remarquable tableau de la déposition du Christ, reste la question de cette 'présence pleine' – l'ange ? Le Christ lui-même ? Tous les deux avec la femme (?) – qui soutient et dépose Le Christ. Serait-elle, même, cette présence pleine, avec sa 'perfection', sa 'beauté' divine, l'art lui-même ? Ce qui me frappe, c'est que cette présence pleine – de l'art, oserais-je dire enfin, pour trancher une ambiguïté que je reconnais pourtant toujours, car Heather est pleinement consciente qu'elle regarde une œuvre d'art, peut-être la plus grande de Jacopo Pontormo – fonde et constitue une présence 'venue en guise de l'autre', semblance, être-comme, beauté peinte en lieu et place de la présence vécue de la mort du Christ que veillerait l'ange rêvé de l'artiste. Mais cet 'espace de l'entre-deux' qui semble être celui de l'art, tout comme de la poésie qui, à son tour, inscrit cette profonde et théoriquement ou spirituellement synthétisable dialectique, d'un côté, de la vie, éphémère, définitivement mortelle, et, de l'autre, de la vie, éternelle, transcendante – cet espace de l'art, donc, finit par *être maintenu* 'au bord du Oui'. Dans une atmosphère, si je peux dire, de l'affirmation, de ce que Bonnefoy nomme le consentement, *l'impossible d'une négation définitive*, d'un non-sens, en face, même, du mortel.

'Quand le poème est fermé et ouvert, quelque chose respire', écrit Heather dans la suite *Chemins* (69). Tout comme le tableau de Pontormo et le poème qui en chante la beauté et le mystère à la fois de l'existence et de notre conscience de ce qui est et ce que nous sommes – et je ne résiste pas ici à la tentation de citer les extraordinaires vers de *Matière de lumière* : 'ce que nous ne sommes pas / ce que nous ne sommes pas / Est ce que nous sommes' (sp) – l'art s'offre et se déploie comme 'en même temps une mouvance et un lieu', un *lieu* d'inscription, de déposition, de témoignage et d'attestation – plus ou moins, mais impossiblement 'sous serment' – et une *figure*, une image, mouvante, jamais absolue, toujours relativisée dans le temps et l'espace de la conscience. Évolutive, respirant dans *la vérité de son devenir perpétuel*. Son lieu, si je peux dire, en cache la mouvance. Fatal, mortel, le subjectif y règne, 'le tracé de la terre [étant] dans le cœur' et les 'mots [ayant] / un regard d'ambre', celui des 'taches de lumière' d'un moment tout

de suite effacé (85), celui inséparablement de la conscience qui les reçoit-aime-chante, ‘les satur[ant] de sens et de couleurs’ (71) selon la respiration du cœur et le battement des paupières. Ce qui n’implique aucune inconstance, mais plutôt une constance mobile, *un devenir perpétuel de l’intégrité*. ‘Toujours le même livre, dit Heather, celui des rêves, où nous créons [...] notre lecture, le vrai imaginaire’ (71). Une poétique de la probité et de la valeur flottant sur les eaux de l’éphémère et sachant que, comme on lit dans *Scilla maritima*, ‘chaque plante est seule / pour écrire son nom / sur fond de ciel / ou [...] de mer’ (18) et que nommer humainement ne peut être qu’une gerbe de haute et amoureuse gratitude simplement posée sur l’autel des ‘mannes et des mystères’ de ce qui est. En fin de compte, écrire est là pour *servir et remercier* ce que le poème nomme ‘cette autre poésie / celle qui n’est pas écrite mais que l’écriture projette. L’herbe transparente d’un semis d’encre’ (101). Le poème, là encore, se fermant pour rouvrir la porte par laquelle il est entré dans ce qu’il est et fait.

En guise de conclusion

*Apprendre les métaphores, et les confondre avec les choses du corps,
apprendre les secrets, et oublier de nouveau,
perdre nos savoirs*
Eeva-Liisa Manner

*

*Qu'est-ce qui va surgir, dans l'ombre,
de la Terre Mère ?*
Gabriela Mistral

Il serait difficile face, par exemple, à des œuvres aussi distinctives que celles de Claire Cuenot et Valérie Rouzeau, de proposer une série d'observations espérant pouvoir rassembler les éléments d'une poétique considérée comme commune, intimement partagée. On risquerait là, me semble-t-il, de tomber dans des généralisations réductrices, sans doute bien intentionnées, mais incapables de garder, en même temps, intactes tout ce qui fonde la spécificité, l'unicité même de chaque œuvre, tâche déjà si délicate, évasive. Arguer dans le sens d'un modèle poétique englobant, tenant compte des particularités stylistiques, énonciatives, comme celles des insistances, obsessions, leitmotifs, de deux œuvres si manifestement divergentes sur bien des plans que celles des deux poètes citées, ou, sans doute, celles d'Aurélié Foglia et Hélène Dorion, permettrait peut-être de revenir à la question, fondamentale, fondatrice, certes, de la nature du poétique en général, mais risquerait de nous laisser sur notre faim quant à ce qui pourrait être considéré comme, intimement et exclusivement, liant ces deux, ou quatre, ou, pour les besoins de ce livre, les dix-sept œuvres concernées. Chercher ainsi à conclure nous plongerait, je crains, dans le piège d'une hubris, d'une démesure orgueilleuse, d'une prétention vite invalidée si on revient vers le moindre passage d'un poème choisi où, précisément, comme disent les linguistes, se révèle, au bout d'une quinzaine de mots, cette unicité, si précieuse, si insaisissable en même temps, qu'articule toute voix. Les quelques observations qui suivront tenteront de faire deux choses à la fois : esquisser une invisible carte de certaines valeurs et ambitions, consciemment ou inconsciemment articulées et relativement partagées

communément ou, à mon sens, ceci suffisamment souvent, tout en insistant sur ce qui, *fatalement, toujours*, dans ce relatif fusionnement ou affinité, opère une distinction, cette divergence, cette disparité qui fonde l'irremplaçable singularité de chaque voix.

Tout d'abord, il serait possible de démontrer à quel point l'expérience personnelle prime, l'emportant toujours sur toute tentation de fonder le poème sur le purement conceptuel, le strictement rationnel, une abstractivité expérimentale. Le strictement intellectualisant, le discours, l'argument ne font qu'effleurer, au maximum, toutes ces œuvres, même si chaque poète serait éminemment à même de discourir sur son acte en dehors du poème inscrit. Devenir poète exige ici qu'on opte pour une énonciation, une tonalité, une auscultation de soi très différente, fondée sur la haute complexité de la sensibilité et des rapports à ce qui est. J'ajouterais ici que ce besoin d'épouser sa propre présence au monde semble toujours dépasser la pertinence de l'esthétique. Ce qui ne représente nullement une indifférence face à la forme poétique, mais plutôt, là encore, un instinct qui pousse à reconnaître et à privilégier l'intime d'une expérience imposant son urgence tout en offrant la caresse extérieure, scripturale qui semble, sur le moment, correspondre à cette expérience. 'Le néant de quelque forme', écrit Yves Bonnefoy, exclamation qui veut tout simplement mettre en valeur plutôt la si pressante intériorité, si je peux dire, d'un geste poétique qui chercherait à creuser l'intensité d'un vécu surgi dans l'ici et le maintenant.

Tout ceci n'implique pas, loin de là, que ce geste accompli un retrait vers un subjectivisme frôlant l'ésotérique ou quelque narcissisme. Privilégier le vécu dans ses rapports à la vastitude de tout ce qui est, voici ce qui l'enracine et l'authentifie, lui donne son caractère le plus viscéralement pertinent. Les étranges et merveilleuses métaphores de la poésie de Vénus Khoury-Ghata n'ont rien de décoratif, rien de superficiel ; elles sont là pour à la fois ironiser sur l'abîme qui sépare le tragique et la tendresse, la beauté de l'amour, si souvent brimées par les violences, petites ou, parfois, énormes, dont l'humain est capable. Elles intensifient l'expérience de cet abîme tout en lui donnant une caresse nous rappelant la beauté de la créativité de ce même humain. Autrement dit, elles s'avèrent puissamment centrées sur les tensions du vécu et nullement sur un langage replié sur ses propres fioritures, ses propres capacités d'ornementation. Les petites colonnes du poème d'Esther Teller mann, avec ses ellipses et obliquités, ne cherchent nullement à cacher, obscurcir, ou, plus oisivement, à défier, monter un échafaudage de casse-tête, de petites devinettes. Là encore, elles plongent profond dans l'inconnu qui tournoie et tourbillonne dans l'inconscient et ainsi sont porteuses d'un sens inimitable, intime, impérieusement complexe. L'esthétique

reste toujours un facteur très secondaire, même si les beautés de l'art et des choses qui sont peuvent hanter l'esprit de cette grande poète.

La troisième remarque qui s'impose concerne le rapport à l'autre. Si essentiel partout dans toutes les œuvres ici explorées. Rapports à celles et ceux que l'on aime intimement ou par le biais d'une grande amitié affinitaire, à ceux et celles que l'on connaît à peine mais dont le geste nous touche, à ceux et si, si rarement celles dont les actes sont abusifs, violents, meurtriers, dictés par des préjugés, des idéologies, des haines. Bref, toute la gamme des rapports personnels qui tissent la conscience de notre être-avec et -parmi. Fabienne Courtade et les immenses paradoxes de l'amour ; Claude Ber et les répercussions de la mort d'une bien-aimée ; Valérie Rouzeau pour qui l'amitié est si visiblement précieuse ; Sylvie Fabre G., si tendre et si terriblement bouleversée par les innombrables actions destructrices de l'humain ; l'incertitude logée parfois au cœur même des *je t'aime* dans l'expérience de Claire Cuenot ; toute l'œuvre poétique d'Hélène Dorion centrée sur un amour. Les exemples et la variété des rapports à nos cohabitants.e.s de la planète sont légion et infiniment nuancés dans leur inéradicable urgence. Et, également central et plus ou moins généralisé, nous n'oublierons pas le rapport aux choses et autres êtres qui sont : les oiseaux, les insectes, tous les animaux, comme tous les éléments – les arbres, les fleurs, toute la végétation, toutes les substances de la terre, le soleil, la lumière, l'air, les fleuves et les mers – qui, tous donnés, là, simplement offerts, constituent notre héritage collectif. Toutes les poètes dont je parle ici se montrent, d'une manière ou d'une autre, très sensibles à cet héritage et aux rapports qu'il implique et exige. Angèle Paoli, par exemple, fine observatrice de la foisonnante vie des couleurs, des fruits, des insectes, de ces lauzes qui deviennent symboles de ses propres textes, si bariolés ; ou Béatrice Bonhomme, si sensible aux scintillements de la vie des espaces sauvages de son enfance, de sa jeunesse. Nulle, pourtant, autant que Fabienne Raphoz, dont l'œuvre entière, si remarquable d'ailleurs dans ce beau mélange du poétique et du scientifique – car comprenant que la beauté et la bonté sont au cœur du terrestre, du cosmique même – se consacre à la splendeur de ce que nous donne notre 'terre sentinelle', les quasi infinités et variations de ses offrandes exposées aux actions humaines qui souvent, elle ne l'oublie jamais, déstabilisent, défigurent, tuent. Et, enfin, il faut souligner à quel point, de manière implicite, subtile ou manifeste, tous ces rapports à l'autre dépassent les équations du strictement et manifestement humain, l'autre révélant partout dans ces œuvres ses dimensions métaphysiques, épousant l'Autre, une altérité des plus indicibles, transcendantes, cette étance qui soulèverait et sous-tendrait le quotidien, replongeant celui-ci dans les brumes des plus grands mystères de l'*ontos*.

Je glisserai ici une petite note pour insister sur cette conscience, si souvent manifeste dans tous les textes que j'ai lus pour écrire ce livre, de l'étroit et pourtant si étrange entretissement du microscopique du vécu, du moindre des phénomènes observés ou pensés, et d'un macroscopique qui semble échapper à toute analyse et qui peut tantôt inonder d'un sentiment quasi extatique, tantôt provoquer peur, doute, désespoir même dans la mesure où le microscopique, le minimal, le cassé, le perdu, l'éphémère peuvent montrer une inadéquation à porter le poids, le rêve du macroscopique où pourtant ils baignent. C'est sans doute pourquoi l'opaque peut surgir pour imposer sa force, pourquoi le non-savoir guette, fatalement, si honnêtement, si authentiquement, malgré enthousiasme, pressentiment, vision. Et c'est pourquoi, inversement – mais ce n'est sûrement que la sœur du non-savoir et de l'opaque – le caractère ouvert du poétique tel que pratiqué par toutes ses écrivaines, de Nohad Salameh, Valérie Rouzeau ou Denise Le Dantec à Heather Dohollau, Claude Ber ou Michèle Finck, restera une puissante et déterminante constante. Ne cessent ainsi, partout, de foisonner des questions fondamentales, existentielles, ontologiques, des questions auxquelles le poème s'évertuera, d'une page à l'autre, à répondre – c'est son devoir – tout en reconnaissant l'immensité de la tâche, et surtout sa fatale continuité, son caractère inachevable, peut-être aussi, parfois, la beauté de cette non-clôture qui urge, excite et incite.

Et je me permettrai de souligner un instant la pertinence de ce refus de clore, de prétendre pouvoir rassembler dans quelque formule magique la plénitude d'un vécu, d'une méditation poétique ou autre sur ce vécu. Refus qui, en effet, inhère à l'acte même d'écrire. Refus qui saisit à quel point le plus beau, le plus dense des poèmes, sonnet, haïku, acrostiche, ode, naani, etc., tout comme le texte le plus ample, étude, long poème, roman, etc., ne peut qu'aller *dans le sens* d'un compactage totalisant, si je peux dire, sans jamais accéder à aucun total. Manifestement, toute l'œuvre d'Ariane Dreyfus, à titre d'exemple, ne suffirait jamais à capter la plénitude, l'inimaginable complexité, le fourmillant indicible ni de son vécu, son étance propre, ni de toute méditation qu'elle pourrait espérer lui proposer. Une œuvre est cette lente *theoria* se déployant d'un mot à l'autre, cette lente procession d'une phrase, d'une page, d'un livre à l'autre ; chaque poème ce qu'André Frénaud appelait une 'halte dans la clairière'. Mais une halte provisoire, le poème n'étant que cet arrêt du transitoire, de l'éphémère, du fuyant. Ainsi tout poème de Michèle Finck, de Sylvie Fabre G. ou Heather Dohollau devient un s'allongeant-vers, un non-coïncidant avec cela qui incite et magnétise, un non-finissant. Ce que Derrida appelait, je l'ai dit ailleurs, un 'reste', un fragment de

plus à rattacher aux autres. Un geste d'autoexploration, d'autoauscultation allant dans le sens d'un invisible horizon de complétude, cet horizon à jamais reculant.

Le minuscule monument tombal de l'âme, comme Mallarmé envisageait le poème, ne commémore qu'impossiblement le définitif, cet absolu peut-être espéré et rêvé, car il plonge dans la mouvance de l'acte d'écrire, non seulement celle qui se loge au cœur du texte écrit, mais celle du *poëin* même qui ne cesse de rouvrir toutes les équations, tout le penser, le sentir, tout le dire. Une œuvre, celle de Vénus Khoury-Ghata écrivant *Éloignez-vous de ma fenêtre* en 2022, celle de Denise Le Dantec publiant *Ô châteaux* en 2022, ou celle de Michèle Finck nous offrant en 2023 *La voie du large* – une telle œuvre est toujours moins une entreprise de construction solide, satisfaite d'elle-même, mais plutôt un acte de déconstruction-reconstruction, celle qui complexifie, multiplie les plis de ce qu'elle génère, s'avérant terrain de rajouts, d'incrémentation. Tout poème, comme toute œuvre où il se niche, est site et geste d'arborescence, de rhizomaticité, de déhiscence continue. Il est cette fleur qui refuse de se faner, qui renouvelle son parfum, sa couleur, son dynamisme. Acte et lieu, en effet, d'une incessante transformation de soi, de ce qu'est celle qui l'inscrit, récrivant le dict de son être-au-monde, en réimaginant, en réinventant les termes, les métaphores, les membres et les articulations. Relisez Fabienne Raphoz et ses rapports poétiques, flashes ou vastes catalogages néolyriques, aux oiseaux, aux insectes, aux animaux ; ou Esther Teller mann regardant dans le kaléidoscope de son inconscient face aux grands moments de son 'récit' non épisodique ; ou encore Nohad Salameh traversant la pleine gamme de sa propre voix pour finir par la fusionner, selon sa manière à elle, avec celles de tant d'autres, d'Anna Akhmatova à Ingeborg Bachmann. Le poème, en effet, s'assemblant au moyen de ce qu'Angèle Paoli nomme 'traverses', à la fois solidifications, quoique fatalement 'périssables', comme dirait Marie Étienne, et raccourcis également, sentiers menant à travers champs et vallées, mais vers quoi au juste, 'traversant' comme ils peuvent dans le lit du poème ce que le poème déploie, construit-déconstruit-reconstruit. Mouvance, traversée sans atteindre à aucun *summum*, le poème, cet 'impossible', ce jamais-closant, cela qui 'n'en finit pas', disait Deguy.

Ce mouvement, cette mouvance, cette traversée, le poème – tous les poèmes de toutes les poètes dont parle ce livre – les vit, dirais-je, et, à mon sens, c'est ce qui l'emporte sur tout le reste, comme une urgence constante, irrépressible. Qui vise, qui oriente, qui n'abandonne jamais la si souvent aveuglante et instinctuelle impulsion qui pousse à épouser cet 'aller qui suffit' charien. Une urgence qui est viscéralement site et acte d'un manque inlassablement transformé en désir. Qui génère ce sens qui est aventure et anabase-catabase, ce sens qui se cherche, dont

seule la voix du poème s'inscrivant sait énoncer quelque chose de l'irréductibilité dans sa lisse ou tâtonnante précarité audacieuse. Et elle est, cette urgence, tout compte fait, cela qui, inscrivant, toujours, un être-comme – c'est son langage –, dynamise simultanément un être-pour. Un pour qui défie apories et horreurs, douleurs, déboires et déceptions. Qui est acte et lieu d'une *energeia* intrinsèquement vouée à lutter avec tous les innommables. Cet 'applaudissement' improbable que réussit à articuler Vénus Khoury-Ghata ; ce 'oui' qui guide Ariane Dreyfus ; ce 'risque' que doit prendre Fabienne Courtade ; le 'vrouz' qui impulse le geste de Valérie Rouzeau ; cette 'musique' qui élève le faire de Michèle Finck ; l'amour qui permet à Béatrice Bonhomme de boxer dans le ring de 'l'absurde'. Car c'est l'énergie du pour, et ainsi d'un *bien*, qui l'emporte toujours dans toutes les œuvres que médite *La grande arborescence*, chacune avec l'immense rhizomaticité de sa singularité qui, tout en provoquant ma foisonnante reconnaissance, impossibilise toute idée d'une série de remarques concluantes venant en diminuer l'irremplaçable unicité.

Halifax, Nouvelle-Écosse/

San Luis de Potosi

Janvier-mars, 2023

Bibliographie choisie

- AL-KHANSA. *Loss Sings*. Tr. James Montgomery. Sylph Editions, 2019.
- ALTHEN, Gabrielle. *La fête invisible*. Gallimard, 2021.
- ARENDT, Hannah. *Crises of the Republic*. Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- . *The Life of the Mind*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- BACHELIN, Christian. *Neige exterminatrice*. Poèmes, 1967-2003. Le Temps qu'il fait, 2004.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978.
- . *Esthétique de la création verbale*. Gallimard, 1984.
- BARBARANT, Olivier. *La juste couleur*. Champ Vallon, 2021.
- BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Seuil, 1966.
- . *Le plaisir du texte*. Seuil, 1973.
- . *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil, 1977.
- BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Gallimard, 1943.
- . *Le coupable*. Gallimard, 1944.
- . *L'impossible*. Minuit, 1962.
- BELSEY, Catharine, and Jane Moore. *The Feminist Reader*. Oxford : Blackwell, 1989.
- BÉNÉZET, Mathieu. *Ceci est mon corps, 1 & 2*. Flammarion, 1979 et 1986.
- . *Homme au jouet d'enfant*. Ubacs, 1991.
- . *Vieillesse & jeunesse & vieillesse*. Obsidiane, 2009.
- BENSTOCK, Shari, ed. *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Indiana University Press, 1987.
- BER, Claude. *Lieu des éparts*. Gallimard, 1979.
- . *Il y a des choses que non*. Bruno Doucey, 2017.

- . *La mort n'est jamais comme*. Bruno Doucey, 2019.
- . *Mues*. Presses universitaires de Rouen, 2019.
- . Voir *NU(e)*, no. 74, 2021.
- BISHOP, Michael. *The Contemporary Poetry of France. Eight Studies*. Amsterdam/New York, Rodopi, 1985.
- . *Michel Deguy*. Amsterdam/New York, Rodopi, 1988.
- . *René Char. Les dernières années*. Amsterdam/New York, Rodopi, 1990.
- . *Contemporary French Women Poets, Vols, 1 & 2*. Amsterdam/New York, Rodopi, 1995.
- . *Women's Poetry in France, 1965-1995*. Wake Forest University Press, 1997.
- . *Altérités d'André du Bouchet. De Hugo, Shakespeare et Poussin à Celan, Mandelstam et Giacometti*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2003.
- . *Contemporary French Art. Vols 1 & 2*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2008 & 2011.
- . *Dystopie et poëin, agnose et reconnaissance*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2014.
- . *Earth and Mind, Dreaming, Writing, Being. Nine Contemporary French Poets*. Leiden, Brill, 2018.
- . Dir. avec Matthieu Gosztola. *Jean-Paul Michel. « La surprise de ce qui est »*. Classiques Garnier, 2018.
- . 'Denise Le Dantec : Ô châteaux', *Poesibao*, mars 2023.
- BONHOMME, Béatrice. *Le Dessaisissement des fleurs*. Rafaël de Surtis, 1997. [DF]
- . *Poumon d'oiseau éphémère*. Éditions des moires, 1998. [POE]
- . *Les Gestes de la neige*. L'amourier, 1998.
- . *Jeune homme marié nu*. Melis, 2004. [JH]
- . *La Maison abandonnée*. Melis, 2006. [MA]
- . *Passant de la lumière*. L'arrière-pays, 2008. [PL]
- . *Variations du visage et de la rose*. L'Arrière-Pays, 2013. [VVR]
- . *Dialogue de l'anonyme*. Collodion, 2018. [DA]
- . *Les Boxeurs de l'absurde*. L'Étoile des limites, 2019.

- . *Deux paysages pour, entre les deux, dormir*. Halifax (Canada), 2019.
- . *Proses écorchées au fil noir*. Mers-sur-Indre, Édition Collodion, 2021.
- . *Monde, genoux écorchés*. Mers-sur-Indre, Édition Collodion, 2022.
- Éditions VVV, 2018. [DPP]
- . Voir aussi Collier, 2013. [BB]
- . Voir *NU(e)*, no. 77, 2022.
- BONNEFOY, Yves. *L'improbable*. Mercure de France, 1959.
- . *Dans le leurre du seuil*. Mercure de France, 1975.
- . *Ce qui fut sans lumière*. Mercure de France, 1987.
- . *Début et fin de la neige*. Mercure de France, 1995.
- . *Chemins ouvrant*. L'Atelier contemporain, 2014.
- . *Ensemble encore suivi de Perambulans in noctem*, Mercure de France, 2016.
- BRADSTREET, Anne. *The Works of Anne Bradstreet in Prose and Verse*. Kessinger Publishing, 2006.
- BRODSKY, Joseph. *Collected Poems in English*. Farrah, Straus and Giroux, 2000.
- BROPHY, Michael. 'A window upon the world : the poetry of Hélène Dorion', *Forum for Modern Language Studies*, October, 2011.
- . ' « Jusqu'à la blessure du monde » : la conscience d'abîme chez Michel Deguy et Hélène Dorion', *Ineffacer, l'œuvre et ses fins*, dir. Michael Brophy. Hermann, 2015.
- . 'Généalogies de l'intime : Anne Hébert, Louise Dupré, Hélène Dorion', *Poésies des francophonies : état des lieux*, dir. Florian Alix, Évelyne Lloze, Romuald Fonkoua. Hermann, 2022.
- BROSSEAU, Mathieu. *Ici dans ça*. Le Castor astral, 2013
- . *L'exercice de la disparition*. Le Castor astral, 2020.
- CASTEX-MENIER, Patricia. *Passage avec les voix*. Éditions du cygne, 2013.
- . *L'instinct du tournesol*. Les Lieux-dits, 2020.
- CHAR, René. *Œuvres complètes*. Gallimard, Pléiade, 1983.
- COLLIER, Peter, dir. *Béatrice Bonhomme : le mot, la mort, l'amour*. Peter Lang, 2013. [BB]

- COSMAN, Carol, and KEEFE Joan, WEAVER Kathleen, ed. *The Penguin Book of Women Poets*. Penguin Books, 1978.
- COURTADE, Fabienne. *Nous, infiniment risqués*. Verdier, 1987.
- . *Quel est ce silence*. Éditions Unes, 1993.
- . *Lenteur d'horizon*. Éditions Unes, 1999.
- . *Il reste*. Flammarion, 2003.
- . *Table des bouchers*. Flammarion, 2007.
- . *Le même geste*. Flammarion, 2012.
- . *Papiers retrouvés*. Le phare du Cousseix, 2016.
- . *Corps tranquille étendu*. Flammarion, 2017.
- CUENOT, Claire. *Lèvres violettes... à Jean Rustin*. Collodion, 1991.
- . *La peur, Celle*. Collodion, 1995.
- . *La nuit, Celle*. Collodion, 1998.
- . 'Poésie', in *NU(e)*, 19, 2002.
- . *Aube et consolation*. Collodion, 2006.
- . *La nuit de Psyché*. Collodion, 2006.
- . *Rêves de style*. Collodion, 2010.
- . *À pic*. Collodion, 2011.
- . *Cette fissure*. Avec Ernest Pignon-Ernest. Collodion, 2019.
- . 'Où le corps' et 'Ce rouge qui vacille toujours', in *NU(e)*, 76, 2022.
- CIXOUS, Hélène. *Le livre de Prométhéa*. Gallimard, 1983.
- . *Jours de l'an*. Des Femmes, 1990.
- . *Voiles*. Avec Jacques Derrida. Galilée, 1998.
- . *Les rêveries de la femme sauvage*. Galilée, 2000.
- CREELEY, Robert. *Collected Poems of Robert Creeley*. University of California Press, 2006.
- DALY, Mary. *Beyond God the Father*. Boston : Beacon, 1973.
- . *Gyn/ecology. Metaethics of Radical Feminism*. Boston : Beacon, 1978.

- DANTE ALIGHIERI. *La divine comédie*. Tr. Jacqueline Risset. Garnier-Flammarion, 2010.
- DARRAS, Jacques. Voir Gérard Titus-Carmel.
- . 'Fabienne Courtade. Le choix de disparaître', *Esprit*, 2013, no. 399.
- DEGUY, Michel. *Actes*. Gallimard, 1966.
- . *À ce qui n'en finit pas*. Seuil, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *La Vérité en peinture*. Flammarion, 1993.
- . *Apories*. Galilée, 1996.
- . *Résistances – de la psychanalyse*. Galilée, 1996.
- . *Voiles*. Avec Hélène Cixous. Galilée, 1998.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. P.U.F., 1981.
- DI MANNO, Yves, avec Isabelle Garron. *Un nouveau monde*. Flammarion, 2017.
- DONOVAN, Joseph, ed. *Feminist Literary Criticism*. Lexington : University Press of Kentucky.
- DREYFUS, Ariane. *L'amour I*. Éditions De, 1993.
- . *Un visage effacé*. Tarabuste, 1995.
- . *Quelques branches vivantes*. Flammarion, 2001.
- . *Les compagnies silencieuses*. Flammarion, 2001.
- . *L'inhabitable*. Flammarion, 2006.
- . *La terre voudrait commencer*. Flammarion, 2010.
- . *La lampe allumée si souvent dans l'ombre*. Corti, 2013.
- . *Le dernier livre des enfants*. Flammarion, 2016.
- . *Comme si c'était hier*. Tarabuste, 2022.
- . *Nous nous attendons, précédé de Iris, c'est votre bleu*. Gallimard, Poésie, 2023.
- . *Le double été*. (sous presse).
- DOHOLLAU, Heather. *Seule enfance*. Solaire, 1978.
- . *La venelle des portes*. Folle Avoine, 1980.
- . *Matière de lumière*. Folle Avoine, 1985.
- . *Pages aquarellées*. Folle Avoine, 1989.

- . *Un regard d'ambre*. Folle Avoine, 2008.
- DORION, Hélène. *Ravir : les lieux*. Clepsydre/La Différence, 2005
- . *Mondes fragiles, choses frêles*. L'Hexagone, 2006.
- . *Le Hublot des heures*. Clepsydre/La Différence, 2008.
- . *Cœurs, comme livres d'amour*. L'Hexagone, 2012.
- . *Comme résonne la vie*. Bruno Doucey, 2018.
- . *Mes forêts*. Bruno Doucey, 2021.
- DU BOUCHET, André. *Carnets 1952-1958*. Plon, 1990.
- . *Un mot : ce n'est pas le sens....* Dir. Victor Martinez et Michael Bishop. Halifax, Canada : Éditions VVV, 2013.
- EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Criticism*. Longman : New York, 1991.
- ÉMAZ, Antoine. *Personne*. Éditions Unes, 2020.
- . *Erre*. Tarabuste, 2022.
- ÉTIENNE, Marie. *Éloge de la rupture*. Ulysse Fin De Siècle, 1991.
- . 'Le fragment et la grâce'. *La Quinzaine littéraire*, no. 1071, 2012.
- FABRE G., Sylvie. *La vie secrète*. Éditions Unes, 1996.
- . *Dans la lenteur*. Éditions Unes, 1998.
- . *L'approche infinie*. Le Dé Bleu, 2002.
- . *Corps subtil*. L'Escampette, 2009.
- . *De petite fille, d'oiseau et de voix*. Le Pré carré, 2013.
- . *L'intouchable*. Le Pré carré, 2016.
- . *Pays perdu d'avance*. L'Herbe qui tremble, 2019.
- . *Nos voix persistent dans le noir*. L'Herbe qui tremble, 2021.
- . *Accoster le jour*, avec Patricia Castex-Menier. La Feuille de thé, 2021.
- . Voir *NU(e)*, no. 76, 2022.
- FINCK, Michèle. *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*. Corti, 1989.
- . *L'ouïe bleue*. Voix d'encre, 2007.
- . *Baluciendo*. Arfuyen, 2012.
- . *Poésie Shéhé Résistance*. Éditions Le Ballet Royal, 2019.

- . *NU(e)*, 69. Numéro consacré à l'œuvre de Michèle Finck, 2019.
- . *Sur un piano de paille*. Arfuyen, 2020.
- . *Connaissance par les larmes*. Arfuyen, 2021.
- . Voir *NU(e)*, no. 74, 2021.
- . *La ballade des hommes-nuages*. Arfuyen, 2022.
- FOGLIA, Aurélie. *Gens de peine*. Nous, 2014.
- . *Grand-monde*. Corti, 2018.
- . *Comment dépendre*. Corti, 2020.
- . Voir *NU(e)*, no. 74, 2021.
- FRÉNAUD, André. *Notre inhabileté fatale*. Gallimard, 1979.
- . *Nul ne s'égare*. Gallimard, 1986.
- GLEIZE, Jean-Marie. *A noir. Poésie et littéralité*. Seuil, 1992.
- GORMLEY, Queen. *Annals of Clonmacnoise* (voir Carol Cosman).
- GOSZTOLA, Matthieu. *Ariane Dreyfus*. Éditions des Vanneaux, 2012.
- HADEWIJCH. *Poèmes spirituels*. Seuil, 1994.
- HALIMI, Gisèle. *Ne vous résignez jamais*. Plon, 2009.
- . *Histoire d'une passion*. Plon, 2011.
- HROSWITHA. *The Plays of Roswitha*. Tr. Christopher St. John. London : Chatto, 1923.
- HSUAN-CHI, Yu. Voir Cosman.
- HYVRARD, Jeanne. *Mère la mort*. Minuit, 1976.
- . *Le corps défunt de la comédie*. Seuil, 1982.
- . *La pensée corps*. Des Femmes, 1989.
- . *La jeune morte en robe de dentelle*. Des Femmes, 1990.
- HORDÉ, Tristan. 'Fabienne Raphoz : *Terre sentinelle*'. Sitaudis, 2014.
- . 'Fabienne Courtade : *Papiers retrouvés*'. Sitaudis, 2018.
- . 'Fabienne Raphoz : *Ce qui reste de nous*'. Sitaudis, 2021.
- . 'Esther Teller mann : *Corps rassemblé*'. Sitaudis, 2021.
- IRIGARY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Minuit, 1977.

- . *Parler n'est jamais neutre*. Minuit, 1985.
- JACCOTTET, Philippe. *Cahier de verdure*. Gallimard, 1990.
- KHOURY-GHATA, Vénus. *Terres stagnantes*. Seghers, 1969.
- . *Qui parle au nom du jasmin*. E.F.R., 1980.
- . *Les ombres et leurs cris*. Belfond, 1981. [OC]
- . *Monologue du mort*. Belfond, 1987. [MM]
- . *Fables pour un peuple d'argile*. Belfond, 1992. [FP]
- . *Anthologie personnelle*. Actes Sud, 1997. [AP]
- . *Elle dit*. Balland, 1999. [ED]
- . *Le livre des suppliques*. Mercure de France, 2015. [LS]
- . *Les mots étaient des loups*. Gallimard, Poésie, 2016. [ML]
- . *Gens de l'eau*. Mercure de France, 2018. [GE]
- . *Éloignez-vous de ma fenêtre*. Mercure de France, 2021.
- . Voir *NU(e)*, no. 75, 2022.
- KNAPP, Bettina. *Andrée Chedid*. Amsterdam/New York : Rodopi, 1984.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Seuil, 1966-71.
- LAWRENCE, D. H. *The Complete Poems of D. H. Lawrence*. London : Wordsworth Editions, 1994.
- LE DANTEC, Denise. *Métropole*. Oswald, 1970.
- . *Les fileuses d'étope*. Folle Avoine, 1985.
- . *Opuscule d'Ouessant*. Babel, 1992.
- . *Suite pour une enfance*. Des Femmes, 1992.
- . *La seconde augmentée*. Tarabuste, 2019.
- . *7 soleils et autres poèmes*. L'Herbe qui tremble, 2020.
- . *Enheduanna*. Atelier de l'agneau, 2021.
- . *Ô saisons*. Éditions des instants, 2021.
- . *Ô châteaux*. Éditions Sans escale, 2023.
- LEUWERS, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Bordas, 1990.

- . Yves Bonnefoy. Rodopi, 1988.
- . 'Le détail en trop : Jean Rustin et Claire Cuenot', in *Poésie/première*, 23, 2002.
- LEVY, Dore J. *Chinese Narrative Poetry*. Duke U. P., 1988.
- LEVET, Bérénice. *À l'attention des hommes qui aiment les femmes et des femmes qui aiment les hommes*. Bourin, 2013.
- . *Libérons-nous du féminisme. Nation française, galante et libertine, ne te renie pas !* Éditions de l'observatoire, 2018.
- . *Le courage de la dissidence*. Éditions de l'observatoire, 2022.
- LECLERC, Annie. *Hommes et femmes*. Grasset, 1985.
- LOUIS-COMBET, Claude. 'Claire [Cuenot]', in *NU(e)*, no. 76, 2022.
- LUZI, Mario. *Prémices du désert*. Gallimard, Poésie, 2005.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Gallimard, Pléiade, 1945.
- MANSOUR, Joyce. *Cris*. Seghers, 1953.
- . *Ça !* Le Soleil Noir, 1970.
- MICHEL, Jean-Paul. *Le plus réel est ce hasard et ce feu*. Flammarion, 2006.
- . *Je ne voudrais rien qui mente, dans un livre*. Flammarion, 2010.
- . *When One Comes from a World of Ideas, Vast is the Surprise...* Édition bilingue, traduction de Michael Bishop. William Blake & Cie/Editions VVV, 2013.
- . *Defends-toi, beauté violente !* Gallimard, Poésie, 2019.
- MINOGUE, Nancy. *Problems for Feminist Criticism*. London/New York : Routledge, 1990.
- MOI, Toril. *French Feminist Thought : A Reader*. Oxford : Blackwell, 1987.
- NANCY, Jean-Luc. *Résistance de la poésie*. William Blake & Cie, 1997.
- . *Langue apocryphe*. Tr. de Michael Bishop. Éditions VVV, 2014.
- NO KOMACHI, Ono. *Visages cachés, sentiments mêlés*. Gallimard, 1997.
- NO CHIYO, Kaga. *Une femme éprise de poésie*. Éditions Pippa, 2017.
- NU(e)*. Numéro 69 (consacré à l'œuvre de Michèle Finck), 2019.
- . Numéro 70 (consacré à l'œuvre de Valérie Rouzeau), 2019.
- . Numéro 73 (Béatrice Bonhomme, Fabienne Courtade, Ariane Dreyfus), 2021.

- . Numéro 74 (Claude Ber, Hélène Dorion, Michèle Finck, Aurélie Foglia, Fabienne Raphoz, Nohad Salameh), 2021.
- . Numéro 75 (Vénus Khoury-Ghata, Esther Tellermann), 2022.
- . Numéro 76 (Claire Cuenot, Sylvie Fabre G., Angèle Paoli), 2022.
- OPPEN, George. *New Collected Poems*. Carcanet Press, 2008.
- PAOLI, Angèle. *Traverses*. Les Lieux-dits, 2021.
- . *Lauzes*. Préface de Marie-Hélène Prouteau. Al-Manar, 2021.
- . *L'instant Noailles*. La tête à l'envers. 2022.
- . *Le dernier rêve de Patinir*. Éditions Henry, 2022.
- . Voir *NU(e)*, no. 76, 2022.
- PATINIR, Joachim. Voir Maurice Pons.
- PAULIN, Tom. *The Secret Life of Poems*. Faber & Faber, 2008.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*. Faber And Faber, 1965.
- . *The Collected Poems*. Faber and Faber, 1981.
- PONS, Maurice et André Barret. *Patinir ou l'harmonie du monde*. Robert Laffont, 1980.
- PRAXILLA. Voir *Sapho et huit poétesses grecques*. Alphonse Lemerre, 1909.
- PREVOTS, Aaron. *Esther Tellermann. Énigme, prière, identité*. Brill, CMRLFC, 59, 2022.
- PROUTEAU, Marie-Hélène. Voir Angèle Paoli.
- RAINE, Katherine. *The Collected Poems of Katherine Raine*. Faber and Faber, 2019.
- REVERDY, Pierre. *Note éternelle du présent*. Flammarion, 1973.
- . *Cette émotion appelée poésie*. Flammarion. 1974.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Onze études sur la poésie moderne*. Seuil, 1964.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Gallimard, Pléiade, 1963.
- RAPHOZ, Fabienne. *L'aile bleue des contes : l'oiseau*. Corti, 2009.
- . *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide, augures*. Genève : Héros-Limite, 2011.
- . *Terre sentinelle*. Genève : Héros-Limite, 2014.

- . *Blanche baleine*. Genève : Héros-Limite, 2017.
- . *Parce que l'oiseau*. Corti, 2018.
- . *Ce qui reste de nous*. Genève : Héros-Limite, 2021.
- . Voir *NU(e)*, no. 74, 2021.
- ROUZEAU, Valérie. *Neige rien*. Unes, 2000.
- . *Va où*. Le temps qu'il fait, 2002.
- . *Pas revoir*. Le Dé bleu, 2006.
- . *Quand je me deux*. Le temps qu'il fait, 2009.
- . *Pas revoir* suivi de *Neige rien*. Préface d'André Velter. La Table ronde, 2010.
- . *Vrouz*. La Table ronde, 2012.
- . *Sens averse*. La Table ronde, 2018.
- . *NU(e)*, 70. Numéro consacré à l'œuvre de Valérie Rouzeau, 2019.
- . *Éphéméride*. La Table ronde, 2020.
- RUSTIN, Jean. *L'Humanité en partage*. Éditions Humus, 2005.
- . *Jean Rustin* (collectif). Virgile, 2011.
- SAGOT DUVAUROUX, Caroline. *Voici le jour*. Corti, 2005.
- . *J*. Éditions Unes, 2015.
- SALAMEH, Nohad. *D'autres annonces, poèmes 1980-2012 (Folie couleur de mer ; L'autre écriture ; Les enfants d'avril ; Chants de l'avant-songe ; Les lieux visiteurs ; La promesse ; Baalbek, les demeures sacrificielles ; La revenante ; Passagère de la durée ; Danse de l'une)*. Le Castor Astral, 2012.
- . *Les Éveilleuses*. L'Atelier du Grand Tétras, 2019.
- . Voir *NU(e)*, no. 74, 2021.
- SELLERS, Susan. *Feminist Criticism*. University Toronto Press, 1991.
- SEXTON, Anne. *The Death Notebooks*. Houghton Mifflin, 1974.
- . *The Awful Rowing Toward God*. Houghton Mifflin, 1975.
- . *Love Poems*. Écho, 1999.
- SPIVAK, Gayatri. *L'état global*. Avec Judith Butler. Payot, 2007.
- . *En d'autres mondes, en d'autres mots*. Payot. 2009.

- STÉTIÉ, Salah. *Fièvre et guérison de l'icône*. Imprimerie Nationale/UNESCO, 1998.
- . *Brise et attestation du réel*. Fata Morgana, 2003.
- . *Obscure lampe de cela*. Brémond, 2003.
- . *L'être*. Fata Morgana, 2014.
- STOUT, John. *L'Énigme-poésie : entretiens avec 21 poètes françaises*. Amsterdam : Rodopi, 2010.
- SIDNEY, Mary. *The Collected Works of Mary Sidney Herbert*. Oxford, 1998.
- TELLERMANN, Esther. *Pangéia*. Flammarion, 1996.
- . *Guerre extrême*. Flammarion, 1999.
- . *Encre plus rouge*. Flammarion, 2003.
- . *Terre exacte*. Flammarion, 2007.
- . *Le Troisième*. Éditions Unes, 2013.
- . *Carnets à bruire*. La Lettre volée, 2014.
- . *Éternité à coudre*. Éditions Unes, 2016.
- . *Un versant l'autre*. Flammarion, 2019.
- . *Corps rassemblé*. Éditions Unes, 2020.
- . *Nos racines se ressemblent*. Éditions VVV, 2022.
- . Voir *NU(e)*, no. 75, 2022.
- TEYSSIÉRAS, Anne. *Épervier ma solitude*. Rougerie, 1966.
- . *Le pays d'où j'irai*. Rougerie, 1977.
- . *Les clavicules de Minho*. Rougerie, 1986.
- TITUS-CARMEL, Gérard. *The Pocket Size Tlingit Coffin*. Baudoin Lebon/SMI, 1976.
- . *Au vif de la peinture, à l'ombre des mots*. L'Atelier contemporain, 2016.
- TRÈVES, Nicole, et Michael Bishop. *Simone de Beauvoir et les féminismes contemporains*. *Dalhousie French Studies*, automne-hiver, 1987.
- TROCMÉ, Florence. 'Fabienne Courtade : *Table des bouchers*'. *Poezibao*, 2007.
- TS-AI Yen. Voir Dore J. Levy.

- TSVÉTAÏÉVA, Marina. *Poèmes*. Librairie du Globe, 1992.
- . *Œuvres. tomes 1 & 2*. Seuil, 2009 & 2011.
- VELTER, André. Voir Valérie Rouzeau.
- VON GREIFFENBERG, Catharine Regina. *Sonnette und Gedichte*. Kindle format.
- WALLADA. *Wallada, princesse andalouse*. L'Harmattan, 2005.
- WASHBURN, Katharine, and John S. Major, eds. *World Poetry. An Anthology of Verse from Antiquity to our Time*. New York, Norton, 1998.
- WEIL, Simone. *La connaissance surnaturelle*. N.R.F., 1950.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vols. 1 & 2. New Directions, 1991.
- WITTIG, Monique. *Les Guérillères*. Minuit, 1969.
- *Virgile, non*. Minuit, 1985.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Broadway Press, 2012.
- . *A Room of One's Own*. Read Books Ltd, 2017.
- ZAMBRANO, Maria. *Delirium and Destiny*. Tr. Carol Maier. Albany : State University of New York Press, 1999.
- ZINS, Céline. *Adamah*. Gallimard, 1988.
- . *L'arbre et la glycine*. Gallimard, 1992.

Bibliographie partielle des livres publiés

- *La Poésie québécoise depuis 1975. Dalhousie French Studies*, 1980. Essais, témoignages et inédits dirigés par Eva Kushner et Michael Bishop.
- *The Contemporary Poetry of France*. Rodopi, 1985.
- *Simone de Beauvoir et les féminismes contemporains. Dalhousie French Studies*, 13, 1987. Études dirigées par Nicole Trèves et Michael Bishop.
- *Michel Deguy*. Rodopi, CRMLFC VII, 1988.
- *René Char. Les dernières années*. Rodopi, CMRLFC, XIV, 1990.
- *Nineteenth-Century French Poetry*. Twayne Publishers, New York, 1993.
- *Contemporary French Women Poets*, volume 1. CHIASMA, Rodopi, 1995.
- *Contemporary French Women Poets*, volume 2. CHIASMA, Rodopi, 1995.
- *Thirty Voices in the Feminine*. Rodopi, Faux Titre 114, 1996. Edited by Michael Bishop.
- *Women's Poetry in France 1965-1995*, 1997. A bilingual anthology selected, translated and introduced by Michael Bishop.
- *Salah Stétié: Cold Water Shielded. Selected Poems*. Bloodaxe Books / UNESCO, 2000. Edited, translated and introduced by Michael Bishop.
- *Yves Bonnefoy aujourd'hui. Dalhousie French Studies*, 60, 2002. Études réunies par Michael Bishop et Christopher Elson.
- *Jacques Prévert. From Flim and Theater to Poetry, Art and Song*. Rodopi, CHIASMA 12, 2002.
- *French Prose in 2000*. Faux Titre, Rodopi, 2002. Edited with Christopher Elson.
- *Altérités d'André du Bouchet. De Hugo, Shakespeare et Poussin à Celan, Mandelstam et Giacometti*. Rodopi, CMRLFC XXXVIII, 2003.
- *Christian Jaccard: The Art of Fire and Knot-works*. Editions VVV, 2005. Translation by Michael Bishop.
- *Yves Bonnefoy: Passant, veux-tu savoir? précédé de Alès Stenar*. Éditions VVV, 2006. Traduction de Michael Bishop.
- *Yves Bonnefoy: Une variante de la sortie du jardin, suivi de Bouche Bée*. Éditions VVV, 2006. Traduction et Note de Michael Bishop.
- *Snowing, followed by Grace*. Éditions VVV, 2007.
- *Salah Stétié: Fluidité de la mort*. Éditions VVV, 2007. Traduction de Michael Bishop.

- *The Endless Theory of Days. The Art and Poetry of Gérard Titus-Carmel.* CHIASMA 22, Rodopi, 2007.
- *Contemporary French Art 1.* Rodopi, 2008.
- *Salah Stétié: Night of Substance.* Editions VVV, 2008. Translation by Michael Bishop.
- *Genesis Now, followed by The Theory of Love.* Éditions VVV, 2009.
- *Gérard Titus-Carmel : Quatre images mémorables : Picasso, Ernst, Caillebotte, Bram.* Éditions VVV, 2009. Translation and postface by Michael Bishop.
- *Jean-Paul Michel : 'Stupeur et joie de devoirs nouveaux'.* Éditions VVV, 2009. Translation by Michael Bishop.
- *La genèse maintenant, suivi de La théorie de l'amour.* William Blake & Co., 2010
- *Jean-Paul Michel : Placer l'être en face de lui-même. Carnets de Sicile (été 1994).* William Blake & Co./Éditions VVV, 2010. Translation by Michael Bishop.
- *Contemporary French Art 2.* Rodopi, 2011.
- *Yves Bonnefoy : Disorder, précédé de Poésie et théâtre.* Éditions VVV, 2012. Translation by Michael Bishop.
- *'Quand on vient d'un monde d'Idées, la surprise est énorme...'*. William Blake & Co./Editions VVV, 2013. 40 poèmes choisis, traduits et postfacés par Michael Bishop.
- *André du Bouchet : Un mot : ce n'est pas le sens...* Éditions VVV, 2013. Trois inédits préparés par Victor Martinez, avec *La langue biface* de V. Martinez ; traductions et *Le point monde* de Michael Bishop.
- *Dystopie et poëin, agnose et reconnaissance. Seize études sur la poésie française et francophone contemporaine.* Rodopi, 2014.
- *Jean-Luc Nancy : Langue apocryphe.* Editions VVV, 2014. Traduction de Michael Bishop.
- *Fluvial, Agnose et autres poèmes.* Éditions de la revue NU(e), 2014.
- *Bernard Noël : La bouche du temps.* Éditions VVV, 2015. Traduction de Michael Bishop.
- *Yves Bonnefoy's La grande ourse : Two Essays.* Éditions VVV, 2016. With Aaron Prevots.
- *Poésie, langue, image.* *Dalhousie French Studies*, 111, 2018. Études dirigées par Michael Bishop et Christopher Elson.

- *Earth and Mind: Dreaming, Writing, Being. Nine Contemporary French Poets.* Brill, 2018.
- Béatrice Bonhomme : *Deux paysages pour, entre les deux, dormir.* Éditions VVV, 2018. Accompagné d'un *Palimpseste* de Michael Bishop.
- *Jean-Paul Michel : Un cri, chose et signe.* Éditions VVV, 2021. Translation by Michael Bishop.
- *Marie Joqueviel : Le corps des disparus, le corps des vivants.* Éditions VVV, 2021. Traduction de Michael Bishop.
- *Esther Tellermand : Nos racines se ressemblent.* Édition VVV, 2022. Traduction et Reflets de Michael Bishop.

NU(e) 81 numéro spécial
mai 2023

Numéro réalisé par Michael Bishop

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

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

ISSN 12667692