Poesibao III

Poesibao III / n° 6

Novembre 2025

Florence Trocmé, Isabelle Baladine Howald, Anne Malaprade

Photo @florence Trocmé, exposition Olivier Debré, villa Les roches brunes, Dinard, octobre 2025

Poesibao III / 6

Sommaire III/6

Ces liens, ci-dessous, renvoient aux articles en ligne sur le site.
Pour circuler dans ce document, table des matières à la fin de ce document.

Entretiens

Gaëlle Fonlupt, entretien avec Grégory Rateau (III, 6, entretiens)
Antoine Dufeu, entretien avec Florence Trocmé, autour de « Blanchiment » (III, 6, entretiens)
Pierre Magnier, « un homme selon… la musique », entretiens avec Florence Trocmé (III, 6, entretiens)
Claude Favre, entretien avec Grégory Rateau (III, 6, entretiens)
Paul Giro, entretien autour de Joe Bousquet, par Florence Trocmé [Entretiens, III, 6]
Elena Gouro, une poète russe méconnue, entretien avec Jean-Baptiste Para (III, 6, entretiens)
Thierry Metz, entretien avec Isabelle Lévesque, par Isabelle Baladine Howald (III, 6, entretiens)
Christine Guinard, entretien avec Grégory Rateau (III, 6, entretiens)

Anthologie permanente

Louise Ackermann, « Poésies philosophiques et autres œuvres » (III, 6, anthologie permanente)
Liliane Giraudon, « Pot pourri », extraits (III, 6, anthologie permanente commentée et annonce)

Inédits

Arthur Scanu, « Second souffle », (III, 6, anthologie permanente, choix et commentaire de Marc Wetzel)
Henri Droguet, poèmes inédits (III, 6, inédits)
Patrick Werly, « Le Parlement de la ville » (III, 6, inédits)

Traductions

Uljana Wolf, poèmes, par Jean-René Lassalle (III, 6, dossiers de traductions)
Daniela Danz, traductions inédites de Axel Wiegandt et Roland Crastes de Paulet. (Poesibao III, 6, inédits & traductions)
Helga M. Novak, poèmes, traductions inédites et dossier de Jean-René Lassalle (III, 6, traductions)
Jan Wagner traduit par Axel Wiegandt (Poesibao III, 6, traductions inédites)

Notes de lecture

Abderrazzak Benchaâbane, « Poètes errants & vagabonds mystiques, Des Haddoua du Maroc aux Derviches et Qalandard d'Orient », lu par Marie-Hélène Prouteau (III, 6, notes de lecture)
Jean-Marie Corbusier, Yves Namur, « L'écrit se creuse », lu par Marc Wetzel (III, 6, notes de lecture)
Héloïse Combes, « L'embrasement des siècles », lu par Nils Blanchard (III, 6, notes de lecture)
Marie-Céline Siffert, « Montagne absente », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 6, notes de lecture)
Gérard Pfister, « Un déjeuner en montagne », suivi de « Le pur plaisir d'exister », lu par Marc Wetzel (III, 6, notes de lecture).

Pierre Dhainaut, « et pourtant », lu par Michaël Bishop (III, 6, notes de lecture)
mary-laure zoss, « portant bas nos ombres », lu par Florence Trocmé (III, 6, notes de lecture)
David Rondin, « Je garderai les yeux ouverts », lu par Judith Chavanne (III,6, notes de lecture)
Peter Handke, « Tête-à-tête », lu par Florence Trocmé (III, 6, notes de lecture)
Hélène Cixous « Ce qui n'était jamais arrivé », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 6, notes de lecture)
Muriel Claude, « Conversations de la porte », lu par Florence Trocmé (III, 6, notes de lecture)
Joël-Claude Meffre, « Chroniques du temps mort », lu par Marc Wetzel (III, 6, anthologie et notes de lecture)
Pascal Bouaziz, « Bavarde aphasie sur Chansons trouées », lu par Christophe Esnault

Études

Kenneth White, « le grand cycle géopoétique » par Laurent Margantin (III, 6, études)

Disparitions

La disparition de Ian Monk (III, 6, disparitions)

Gaëlle Fonlupt, entretien avec Grégory Rateau (III, 6, entretiens)

Grégory Rateau s'entretient avec la poétesse et romancière Gaëlle Fonlupt autour de son recueil *À la chaux de nos silences*

Entretien avec Gaëlle Fonlupt par Grégory Rateau

Grégory Rateau s'entretient avec la poétesse et romancière Gaëlle Fonlupt autour de son recueil *À la chaux de nos silences*, publié aux éditions de Corlevour et lauréat du Prix Max Jacob Découverte 2024.
Elle a traduit l'essentiel de la poésie de Ron Rash dans un ouvrage intitulé *Réveiller les morts* (éditions de Corlevour, mars 2024).

Grégory Rateau : C'est un premier recueil. Comment vous êtes-vous lancée en poésie ?

Gaëlle Fonlupt : Je ne sais pas si on se « lance » en poésie, je crois que c'est un état latent, qui est là, qui couve, un rapport au monde qui ne parvient pas à se dire.
Je sais en revanche à quel moment j'ai « basculé » dans cet « état poétique ». J'avais 9 ans. Je dis « basculé », parce que c'est presque une chute, comme Alice dans le terrier, dans le revers du monde. Bernard Noël a cette phrase – utilisée dans un tout autre contexte – « un matin d'enfance soudain a coulé dans ma gorge ». Quelque chose de l'enfance reste tu dans la gorge, cherche sa langue pour revivre.
Des textes se sont alors accumulés, pour moi seule, décousus, protéiformes n'ayant pour fil que cette quête étrange ; toujours articulée autour d'un dialogue avec un « tu » imaginaire, le double, la part manquante. C'est la forme poétique qui est venue, comme si elle était reliée à un état primitif qui permettait de retrouver l'origine, cet instant où tout est encore meuble et possible, où tout se forge.
La publication n'est venue que tard lorsque j'ai enjambé le sentiment d'impudeur que m'inspirait la perspective de donner à lire ces textes.

GR : Un texte sensuel, charnel ; on perçoit le manque, la solitude, et pourtant il y a une sorte d'étreinte avec l'être aimé, désiré — déjà dans votre titre, éminemment poétique. Pouvez-vous nous en raconter la genèse ?

GF : C'est un texte amoureux et charnel, oui. Une poésie du corps et plus largement du geste, de la présence. Ou comment la présence se manifeste à travers le corps. Étreinte, c'est le mot juste. Je ne conçois pas le poème autrement. Paul Celan disait que le poème est une poignée de main. C'est *a minima* pour moi un élancement vers l'autre.
Manque et solitude, déchirure, oui. Car aimer est une attention à l'autre, une tension vers l'autre, tentative d'étreinte de ce qui toujours échappe parce que libre – et *in fine* célébration de cette liberté même car l'amour ne peut être ce qui enserre, mais acceptation totale de l'Autre dans son mystère. Cette quête, alternance de doutes, de fêlures et d'instants de grâce, ne peut se résoudre que dans le don absolu de soi, l'abandon à ce qui nous dépasse.
Ce recueil est, je crois, le récit de cet abandon.

GR : Vous vous inscrivez, je me trompe peut-être, dans une tradition lyrique : exaltation de vos sentiments, de votre intimité projetée sur le monde qui vous entoure ?

GF : Résonance entre mon univers intérieur et ce qui m'entoure, c'est certain, car je ne vis que comme cela : par porosité avec le monde.
Lyrisme est un mot chargé, lourd de connotations qui déforment son sens premier. Si on entend par lyrisme, l'expression des émotions, alors oui ma poésie est lyrique en ce qu'elle est la langue de l'intériorité. En revanche, je n'aime pas le pathos, le sentimentalisme ou l'emphase que l'on associe souvent au lyrisme. Ce qui m'intéresse, c'est d'exprimer ces bousculements le plus légèrement possible, presque sans le dire, en les suggérant par les gestes qu'ils impliquent. En cela ce premier recueil – qui a été publié sur le vif – n'était qu'au début de cette recherche. J'avance lentement sur le chemin du dépouillement. Il faut que les choses reposent. Le deuxième recueil est plus abouti de ce point de vue, plus épuré, plus déconstruit syntaxiquement aussi. Peut-être aussi parce que le sujet me dicte sa forme.

GR : Vous semblez prendre quelque peu à contrepied une certaine tendance de la jeune garde de la poésie française actuelle. Un soin particulier est accordé à la langue, au choix des mots, des images qui font corps ; on sent presque une dimension religieuse, loin des actualités du jour et des engagements dans l'air du temps, non ?

GF : À contrepied, je ne sais pas.
L'engagement est un élan fondamental en ce qui me concerne. Il a été à l'origine de mes combats politiques et humanitaires. J'ai commencé par là : la lutte contre les discriminations (ethniques, de genre, de castes, etc.), pour l'accès aux droits, à l'éducation, aux soins… Ces combats-là s'expriment, en ce qui me concerne, dans l'action concrète et, en littérature, dans d'autres genres (le plaidoyer, l'essai voire le roman).
La poésie relève d'une autre impulsion, celle de la quête intérieure – existentielle, oui. Elle n'est pas de l'ordre du combat, de l'espace à conquérir. Elle est recherche de cette lumière première et fugitive dont la réminiscence tout à la fois échappe et fait grandir. La poésie, comme cette lumière, ne peut être une aire dont on tracerait les contours. On ne peut y planter de drapeau.
La poésie est, pour moi, un état d'humilité et d'accueil, d'ouverture extrême au monde, d'émerveillement parfois, de recueillement presque – à l'affût de ce qui nous traverse. C'est retrouver la plus grande naïveté, celle de l'enfant. On est, je crois, nu en poésie avec ce que cela implique de blessure, de honte vaincue et de plénitude – de liberté aussi.
L'écoute de la langue participe de cette quête de l'origine dont je parlais tout à l'heure. Je ne la « travaille » pas. Ou plutôt j'essaye de me débarrasser des schémas linguistiques ancrés pour entendre ce qu'elle me dit plus profondément. Parfois elle se tait et il faut accepter ce désert, sa traversée muette. Avoir confiance en sa résurgence m'a dit récemment une voix amie.

GR : Quelles sont vos références, vos référents en poésie ? J'ai pour ma part pensé à Pizarnik, par moments, même si furtivement.

GF : C'est étonnant que vous ayez décelé l'influence de Pizarnik car elle ne fait pas partie de mes influences principales, mais la lecture de *L'Arbre de Diane* a rythmé la marche durant laquelle s'est écrite la dernière partie du recueil. Cela a dû infuser inconsciemment car le recueil est pétri de ces instants.
Il y a tant de poètes qui m'ont nourrie que je ne saurais dire lesquels ont été les plus décisifs : Éluard bien sûr et Rimbaud – les révélations premières – Emily Dickinson, André du Bouchet, Sylvia Plath, Philippe Jaccottet, Max Jacob, Anna Akhmatova, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Yves Bonnefoy,

Cédric Demangeot, Jacques Dupin, Giuseppe Ungaretti, Marina Tsvétaïeva, Benjamin Fondane, Roberto Juarroz, Cesare Pavese, Edmond Jabès, Bernard Noël, Franck Venaille, Antoine Emaz, Paul Valet, Thierry Metz, Mathieu Bénézet, Charles Bukowski, Lorand Gaspar… la liste n'est pas exhaustive… ça, c'est pour les poètes morts. J'aime (heureusement) aussi beaucoup de poètes et de poétesses vivant(e)s !

GR : Vous êtes également traductrice du poète américain Ron Rash. Pourquoi avoir choisi de le traduire, lui en particulier ? Et pensez-vous que la traduction puisse vraiment rendre fidèlement la force d'une autre plume ?

GF : C'était, à l'origine, un projet commun avec mon éditeur qui voulait que soit traduite en français la poésie de Ron Rash.
J'aime l'univers de ce poète américain qui entre en résonance avec le mien dans son rapport aux morts et à la nature. Les Appalaches y sont un personnage à part entière, avec ses parts d'ombre et ses chemins de perdition. Chaque poème est une petite histoire, presque un conte gardant sa part de mystère, de merveilleux.
Et il y a surtout chez Ron Rash cette façon d'être au monde comme un enfant, ce regard brut et absolument ouvert. Une forme d'état poétique bouleversant.
Quant à savoir si la traduction peut rendre fidèlement la force d'une plume, je ne sais pas. Cela m'a beaucoup effrayée. J'ai essayé d'être la passeuse la plus fidèle possible, de devenir sa voix poétique en français, de respirer selon son rythme, jusqu'à effacer ma propre voix.

GR : Un nouveau livre à annoncer aux lecteurs ?

GF : J'aimerais vous dire oui. Le manuscrit existe, il est là. Un recueil que je couvais depuis longtemps. J'ai retrouvé l'été dernier un carton de photos de mon père, mort quand j'avais 8 ans. Ce fut une déflagration et le texte est venu. Il s'agit d'un recueil en forme de roman-poème articulé autour de trois voix avec, au cœur (ou en guise de chœur), cette présence imaginaire dont j'ai peuplé mon enfance, cet autre qu'on aimerait être, cet autre qu'on a perdu, cette part manquante laissée aux ombres. Il s'agit d'un texte sur la perte (du père, de l'enfance), mais je l'ai voulu sans pathos et sans poids. Mettre de la clarté dans ce qui fut la découverte d'une autre forme de présence. Ce texte attend son éditeur.

Un extrait :

Il y a trop d'empreintes dans ces forêts
trop de sciures trop de voix
ton œil me guide quand le sentier se tait

sur mon ventre le carré de la fenêtre
l'ombre d'un fruit
ta lumière sans poids
j'ai si faim de renaître

Gaëlle Fonlupt, *À la chaux de nos silences*, éditions de Corlevour, 2023, 16 €, lauréat du Prix Max Jacob Découverte 2024.

Abderrazzak Benchaâbane, « Poètes errants & vagabonds mystiques, Des Haddoua du Maroc aux Derviches et Qalandard d'Orient », lu par Marie-Hélène Prouteau (III, 6, notes de lecture)

Découverte littéraire et philosophique de haut vol des Haddaoua, poètes soufis mystiques par Marie-Hélène Prouteau, âmes et visages hantés.

Qui sont les Haddaoua, ces étranges personnages d'une confrérie soufie de l'Islam marocain ?

L'ouvrage fort singulier de Abderrazzak Benchaâbane, universitaire à Marrakech, professeur d'écologie végétale et ethnobotaniste, auteur de plusieurs titres et photographe, nous éclaire sur cette mystique populaire. Son livre est un objet littéraire difficilement classable. Il tient du carnet de voyages avec quelques photographies de l'auteur, de l'essai, autant littéraire qu'ethnologique, avec le point d'éclairage subjectif et personnel que lui a donné l'immersion lors de son enfance. L'auteur appartient, en effet, à une longue lignée de Gnaoua. Une confrérie qui anime les « Lila », soirées de musique et de transes.
Sait-on qu'Eugène Delacroix, en son voyage au Maroc, a réalisé un dessin à la mine de plomb d'un musicien gnaoua ?

Le livre commence par le récit de la rencontre sur la route entre Essaouira et Agadir d'un de ces poètes mystiques. L'homme pris en auto-stop, à l'allure insolite, s'avère être un de ces gyrovagues mendiants. Le plus frappant de la rencontre, c'est la façon de remercier de cet homme. Il s'acquitte de sa dette mais bien au-delà de ce qu'il doit, en se séparant de tout ce qu'il possède. On n'est pas ici, écrit l'auteur-narrateur, dans le don et contre-don, selon Marcel Mauss. Mais bien plutôt dans cette notion d'« Ithar », qui désigne l'altruisme dans l'Islam.

C'est ainsi pour l'auteur l'occasion de faire retour sur une expérience pratique acquise dans le cadre familial : « les souvenirs d'une enfance à Marrakech firent soudainement surface, comme ravivés par cette rencontre. Les clochards célestes peuplaient les rues, la place Jamaâ Lfna et les abords des sanctuaires ». Et sa première rencontre à 9 ans avec un Haddaoui en haillons, M'chicha, vivant près d'un sanctuaire. Rencontre si impressionnante qu'elle ouvre chez lui une méditation sur l'épiphanie du visage nourrie des pages d'Emmanuel Levinas dans *Éthique et infini*. Plus loin, il s'attache à une autre figure, Mohamed Cherkaoui et à son cheminement initiatique.

Abderrazzak Benchaâbane ouvre le champ de son questionnement spirituel. Quel est l'idéal de ces errants mystiques marginaux volontaires qu'on croise hirsutes, en tuniques rapiécées ? Qui exaltent la pauvreté, le dénuement, le voyage du corps et de l'âme. « La liberté du Haddaoui s'incarne dans l'errance, le vagabondage et l'esseulement. Le Haddaoui se sépare de tout ce qui lui semble matériel. Il s'adonne au vagabondage en tant que voie susceptible de le rapprocher du divin ». Ces marginaux ont quelque chose de Diogène musulmans. Ils sont les figures non conformistes d'un Islam hétérodoxe.

Partant de cette curiosité aiguisée dans l'enfance, Abderrazzak Benchaâbane a eu l'idée, dès qu'il a disposé d'un appareil photo, de collecter ces expériences à l'aide de photographies qui prennent une dimension de témoignages. Plus tard, il va s'attacher à étudier les *Lila*, les séances du *Dirk* ou invocations d'Allah. Et aussi les sites où ces poètes errants se retrouvent lors de leurs pérégrinations sans fin et lors de pèlerinages populaires autour de tombeaux et de mausolées. Il nous fait découvrir leurs pratiques rituelles, leur culte des chats, leur goût du cannabis., leur langue secrète, le Ghous.

Ces poètes mystiques sont adeptes de Sidi Heddi, le fondateur de l'ordre des Haddaoua, qui serait mort en 1805. Pas de manuscrit ni de texte fondateur, on est dans une culture de l'oralité. Abderrazzak Benchaâbane s'est appuyé, entre autres, sur les travaux de René Brunel sur le monachisme en Islam qui établit des ponts avec la mystique d'autres religions.

Abderrazzak Benchaâbane élargit à son tour son propos, et c'est très éclairant, à des rapprochements avec d'autres penseurs mystiques, tels Maître Eckhart pour la mystique juive.
Ces poètes errants déclament leurs poèmes, lors de joutes verbales récitées depuis la nuit des temps et où fleurissent les métaphores et les paraboles : « Ô l'homme en haillons, tel est l'état des possédés. L'homme à la canne et aux vieux habits, tel est l'état des possédés », dit un passage du répertoire des Gnaoua ».

Ces séances de transe plongent leurs racines dans la tradition de la musique africaine. Et sans le savoir ont nourri la contre-culture des groupes musicaux des années 70 au Maroc, nous dit l'auteur. Et en même temps ces séances extatiques rejoignent ce qui fait profondément l'expérience mystique, telle que l'analyse Michel de Certeau dans *La Fable mystique* : « La musique attendue et entendue résonne dans le corps à la manière d'une voix intérieure qu'on ne peut nommer et qui réorganise pourtant l'usage des mots. Qui en est "saisi" ou "possédé" se met à parler un langage hanté : la musique venue d'on ne sait où inaugure une autre rythmique de l'exister – certains disent : un nouveau "respir", une nouvelle façon de marcher, un autre "style" de vie ».
Ce souci d'accueillir l'autre est présent chez Abderrazzak Benchaâbane qui, à la fin de l'ouvrage, s'intéresse aux Derviches, aux Qalandars, aux mystiques Ouïgours ou bien d'Ouzbékistan, en s'appuyant sur les travaux récents d'Alexandre Papas, historien de la mystique musulmane et membre du Collège de France. À cet effet, une bibliographie nourrie vient étayer le propos de l'ouvrage. Il faut saluer la facture élégante des éditions Al Manar et l'illustration en couverture par un dessin de Rachid Koraïchi ainsi que la reproduction des photographies en couleur de l'auteur y contribuent.

Dans un bel épilogue à l'image de tout le livre, où la poésie ouvre à la méditation, Abderrazzak Benchaâbane nous fait entrevoir la précarité de tout voyage qui ouvre ou libère de nouveaux espaces. Il pointe ce qui semble la leçon d'être universelle délivrée par ces poètes errants : « S'ils errent sans rendez-vous, c'est qu'ils savent que peut-être le chemin est nécessaire mais qu'au bout il n'y a rien. Ni secret à révéler, ni providence. Rien qu'un miroir ressemblant à un vaste mirage dans le désert, où chacun ne perçoit que son propre reflet ».

Marie-Hélène Prouteau

Abderrazzak Benchaâbane, *Poètes errants & vagabonds mystiques, Des Haddoua du Maroc aux Derviches et Qalandard d'Orient*, éditions Al Manar, 2025, 80 p., 18 €.

La rencontre avec un Haddaoui est toujours bouleversante ; certains ne la supportent pas. C'est peut-être le visage du Haddaoui que l'on trouve parfois étrange. Il y a quelque chose que l'on n'arrive pas à lire dans son regard. Une certaine épiphanie du visage nous saisit subitement. Nous avons tous vécu, un jour ou l'autre, ce genre d'expérience. Nous marchons dans la rue, nous croisons des regards et voilà que certains nous attirent et nous interpellent, plus que d'autres. Ces visages nous parlent ; il en émane une vibration toute particulière. Ils nous disent en silence, ces visages au regard singulier, quelque chose qui relève de l'indicible. Est-ce l'épiphanie du visage dont parle Levinas ? Ce visage, en tant que quintessence de l'être, est-il le *signe* de la transcendance ? (17)

Après quelques tournées du narguilé, les langues des deux compères se délient, les joutes verbales récitées depuis la nuit des temps commencent et le public, saisi par on ne sait quel charme, demeure suspendu aux lèvres des deux poètes. Les répliques s'enchaînent de plus en plus vite, les métaphores fusent, les noms des saints et des thaumaturges se suivent, la tension monte, les deux poètes atteignent un état de torpeur et entrent en extase. Ce ne sont plus leurs bouches qui déclament des vers, c'est la voix des *Majdoub* qui est en eux qui les traverse maintenant.
Les poèmes tissés par les Haddaoui, comme leurs frocs troués et en haillons, peuvent ressembler parfois à une grossière dentelle où les silences, les vides et les pièces cousues dessinent des motifs ; mieux, où les silences et les vides sont une partie du motif car on dirait qu'ils sont comme « les seuls mots » parmi ceux composant les vers qui laissent apercevoir la chair des poètes errants, tels les *chatahate*, ces débordements océaniques que connaissent les mystiques d'Orient quand ils parviennent à l'extase.
Dans leurs joutes, Cherkaoui et Belfaïda mêlent le passé au présent. Ils jouent merveilleusement de la métaphore. Leurs paroles font des allusions aux prophètes errants venus rappeler aux hommes l'essentiel et leur dire que nous ne sommes sur cette terre que de passage. Nos âmes poursuivront seules après nous le voyage sans fin. (63)

Arthur Scanu, « Second souffle », (III, 6, anthologie permanente, choix et commentaire de Marc Wetzel)

Marc Wetzel a souhaité faire partager la poésie d'un jeune poète entendu fin juillet 2025 aux Voix Vives de Sète

On t'a donné trois voeux

toi tu ne veux
ni un palais surplombant l'océan
ni la gloire impossible
ni le pouvoir de dire assis couché debout à l'existence

seulement
une inspiration longue
une expiration lente
être à nouveau léger
comme un petit vent chaud (p.32)

Maintenant

tout est si loin
si haut
qu'un escalier est devenu insurmontable
et que nos yeux s'essoufflent
à regarder au loin

tout est si loin
si haut
qu'on est pris de vertige
rien qu'à se regarder dans un miroir… (p.40)

… mon corps est un vieux paysage
que j'ai appris à détester (p.42)

Je me réveille avec mon corps

lui et moi
nous prenons un café

nous prenons une douche
et je le lave

nous discutons de nos envies pour la journée
mais je n'ai pas le dernier mot

lui ne veut pas bouger

moi je voudrais courir
au moins sortir

lui prend nos traitements
moi je dois les subir

et tous les deux nous attendons
le jour où nous nous referons confiance (p.28)

Tu as la gorge sèche et les poumons pleins d'eau

tu ressembles à un puits un jour de canicule
et tu voudrais te lancer une pièce
pour pouvoir faire un voeu (p.29)

Ma pneumologue a dit le bilan n'est pas bon
il faut perdre du poids
on va changer les doses

mon psychologue a dit qu'il faut du lâcher-prise
et qu'il faut que j'apprenne à m'aimer

ce matin ma balance avait pris deux kilos

mon coach continue ses encouragements
mais ce n'est pas gagné

la femme que j'ai vue dans la publicité
a dit qu'avec un seul produit
je pouvais rajeunir de quinze ans
qu'avec son tout nouveau programme amincissant
je pouvais perdre jusqu'à vingt kilos

mon kinésithérapeute a dit que j'ai le dos le plus tendu
que j'ai la nuque la plus raide
et qu'il me faut de l'exercice

ma voyante a prévu que ma vie changerait
dans les six prochains mois
grâce à Vénus ou à Mercure

ma naturopathe a dit que j'ai trop de sommeil en retard
des mois
ou des années de sommeil en retard

puis ma nutritionniste a dit que je manquais de fer

apparemment
il n'y a plus que moi

qui ne sais plus quoi faire (p.22)

Gonflez-moi à l'hélium
que je m'envole au moins
au milieu des lâchers de ballons
qui s'en vont lentement
rejoindre les derniers nuages (p.27)

Un soir j'ai réuni la culpabilité
la douleur et l'angoisse dans une pièce

je me suis approché lentement

je n'ai rien dit

et je les ai frappées
aussi fort que j'ai pu

puis je suis sorti
en refermant la porte à clé
avec un grand soulagement (p.69)

Venez tous près de moi
pour qu'on se constitue ensemble
un corps
capable de survivre encore un peu

que l'un donne un bras fort
que l'autre donne un dos solide
une bouche amoureuse
un regard persuadé
une main capable de douceur

venez tous près de moi
pour nous refaire ensemble
un monde tolérable (p.52)

Puisque plus rien ne suffira
pour oublier qu'on est en train de vivre
retournons vivre
où nous avons pleuré

c'est déjà ça

laisser quelques beaux souvenirs
par-dessus la douleur (p.73)

… et quand je serai mort
écrivez sur mes os
des choses réconfortantes
avec mes cendres
écrivez sur les murs
des choses réconfortantes
plutôt que de les disperser (p.68)

… combien de vies me faudra-t-il
pour te rendre un centième
de ce que tu mérites ?

quelques millions de vies peut-être
même si je sais bien
que tu répéteras pour ces millions de vies
que je ne te dois rien (p.24)

Entendu (et découvert) cette fin de juillet 2025 au festival des Voix Vives de Sète, ce jeune (30 ans) poète ose retour à une poésie sentimentale, et c'est une réjouissante réussite. D'autant qu'il ne s'agit pas ici d'amour (du moins pas directement), mais de la vieille garde des sentiments (des affects qui intégrent à – ou excluent d' – un tout qui nous importe : tendresse, amertume, compassion, pudeur, susceptibilité, gratitude, lassitude, confiance …), puisque le père (Patrice) du poète souffrant de symptômes avancés de BPCO – la trop peu prise en compte « broncho-pneumopathie-chronique-obstructive », le plus souvent post-tabagique, qui asphyxie lentement mais sûrement son porteur – son fils se propose ici, faute de savoir respirer pour lui, d'offrir littéralement un souffle poétique d'appoint. Et c'est ici réel, au sens précis où la poésie est la seule parole dont le sens, en effet, respire, c'est-à-dire doit fluer et refluer pour être compris, comme si le chant des mots détachait de ceux-ci quelque énergie passant dans qui les enregistre et assimile leur cours. Et l'ouvertement « sentimental » ici (présence réconfortante, auxiliariat rythmique, ou suggestions de revivre …) tient à ce que, dit l'auteur en une utile et sobre postface, la poésie nous accorde, par principe, à ce qu'on en éprouve, et nous permet de refaire nôtre le souffle de vie qu'elle formule.
Beau et frais recueil : un père qui ne trouve plus la force de rire de ce qui lui arrive (« je ne veux pas que mon dernier baiser soit un bouche-à-bouche », p.34) trouve ici en son fils-poète quelqu'un qui sait s'en délicatement gausser pour lui (et pour nous) : assez fils pour former quasiment auto-dérision, assez poète pour que la détresse chante soudain juste. Justes leçons de vie alors : d'abord l'obstacle réel est au moins l'occasion de ruiner les murs imaginaires. Ensuite la finitude est normalement faite pour s'accélérer en son bout. Et puis toute maladie éclaire rudement, mais impartialement, sur ce qu'on aurait fait de sa santé. Et la maladie physique permet, de plus (ce que la psychique ne permettrait pas) de jouer, non bien sûr de la maladie même, mais au moins de son être-malade (un peu comme une coupure de courant donne de deviner mieux la nuit qu'il y avait en nous). Enfin, le panorama forcé de la pathologie offre sur « ce grand peut-être qu'on appelle la joie » (p.30) une vue imprenable : « Ne sachant plus quoi faire j'ai réappris à vivre » fait se dire Arthur à Patrice. Décidément, par le titre de sa postface « Quand dire, c'est panser », ce libre poète de l'empathie filiale et de l'affinité constructive s'est rigoureusement résumé.

Marc Wetzel

Arthur Scanu, *Second souffle*, Editions Bruno Doucey, 80 pages, février 2025, 14€

Jean-Marie Corbusier, Yves Namur, « L'écrit se creuse », lu par Marc Wetzel (III, 6, notes de lecture)

Dialogue interpoétique à partir d'un vers de Paul Celan par Yves Namur et Jean-Marie Corbusier : approche courageuse des abysses.

Le principe de cette petite collection : deux poètes s'entre-répondent (leurs strophes respectives alternent, l'écriture de chacun relancée par sa dernière lecture de l'autre) sur un thème (ici, *ce que devient et ce que vaut l'acte d'écrire*) lancé par l'un, accompagné et incurvé par l'autre, vers quelque chose qu'ils découvrent à mesure et ensemble.

La question est donc tout de suite : que peuvent donc deux poètes l'un pour l'autre (qu'un seul ne pourrait ni pour lui-même ni pour les autres ; que deux danseurs, ou deux musiciens, ou même deux clowns n'obtiendraient pourtant pas semblablement d'eux-mêmes ; qui puisse aussi intéresser et instruire le lecteur de ce dialogue d'écrits ; dont, enfin, l'entre-composition, pacifique et résolue à la fois, les occupe exclusivement en poètes – et non en essayistes, en critiques, en théoriciens, en camarades mêmes … qu'ils sont ou pourraient être par ailleurs, mais qu'ils ont soigneusement laissé sur le seuil de leur rencontre) ?

Chacun, comme dans un dialogue vivant, acceptant d'être modifié dans ce qu'il en comprend, comme de faire avec ce qui lui échappe, c'est-à-dire se servant – comme dit Valéry – de la « machine à vivre » de l'autre, au détriment comme au profit de la sienne propre. Deux inspirations se serrant sans discontinuer la main, quoi de plus risqué et loyal (ou ardu et fécond) à la fois ?

Deux poètes de même génération, septuagénaires – qui ont donc connu le monde qui a formé l'autre, et dont chacun sait ce que vivre lui a été. Jean-Marie Corbusier, peut-être plus sérieux, plus justicier, plus solitaire, plus contemplatif – un pianiste qui tremperait Giono dans de l'expressionnisme abstrait –, et Yves Namur plus joueur, plus accommodant, plus sociable, plus praticien ou manieur de faits et de choses – un médecin soucieux de la santé du réel, qui en palperait les traces par insistants chatouillis –, mais les deux aussi lucides (peu disponibles au mensonge, ne quittant guère des tempes l'avancée de la mort) et aussi profonds (arrimés au mystère tant que celui-ci reste formulable, et comme respectueux du vertige de l'autre). Et les deux, que leur œuvre prédispose à méditer utilement (l'un par l'autre, pour nous) ce thème ainsi choisi chez Paul Celan (« l'écrit se creuse »), Corbusier parce que sa poésie est fidèle à ce qu'il énonce de la poésie en général (« *une écoute du chant du monde devenu mots* »), Namur parce que sa fidélité personnelle à l'esprit de Celan (« *creuser le malheur* ») a, naturellement, la patience et la vigilante et bien informée solidarité du médecin qu'il reste, comme le disait par exemple sa récente *Nuit Amère* : « *creuse jusqu'où le cœur des obscurs est allé un jour* » (p.12).

Maintenant, il ne faut pas cacher l'extraordinaire difficulté du thème choisi. « *L'écrit se creuse* », commençait donc un jour Celan … c'est-à-dire ? Sous la formule opaque (et assez inquiétante), on devine quand même trois éléments sûrs. D'abord, bien sûr, le souci humaniste : tout écrit poétique (digne de ce nom) doit creuser le malheur interhumain, celui par exemple chez Celan, au hasard de l'œuvre, « des voix brisées », « des chambres fermées », « des hommes nus qui ne posent aucune question » …, ce que Namur, plus ludiquement mais précisément appelle quelque part « le bol sans fond qui nous tient lieu de pitance ». Ensuite, l'idée toute simple qu'un écrit s'approfondit à proportion même de l'approfondissement de monde qu'il aura mené à bien (comme un mineur tient son mérite – et sa fortune ? – au bout de sa pioche). Enfin et surtout (mais voilà le difficile) parce qu'écrire est inscrire des traces, et que la nature (par les marques, empreintes, sillages et vestiges qu'elle laisse, sur elle, de sa propre activité) en fait déjà autant, mais d'une « écriture » qu'elle ne lit pas elle-même, dont elle ne relève pas le sens. Mais l'écrit humain doit restituer cette mémoire

inconsciente du monde, le résidu toujours spatial de son aventure toujours temporelle, voir « se creuser » donc (comme le font les accents d'une voix, les traits d'une face, les allures du clapot, les viscères d'un randonneur) toute réalité en devenir, qui interminablement colmate et recrée ses propres vides. Car c'est cela, l'écriture temporelle de la réalité (temporelle parce que si le réel ne se maintient qu'en se rendant toujours à nouveau possible, il ne dispose que d'un présent à la fois, ne pouvant remplir de présence l'à-venir qu'en en vidant strictement d'autant le présent en cours) qui est visée et explorée ici, dans ce deuil de soi fécond du temps (qui ne coule que de soi, et, comme le remarquait Celan dans *Le Méridien*, qui met tout moment à distance des autres moments, mais d'une distance qui – contrairement à la spatiale – n'est pour autant pas complète absence). Corbusier et Namur cherchent ici, après Celan, l'écriture humaine qui saurait tout bonnement en faire autant. En donnant en quelque sorte *aux choses mêmes les moyens de parler* (attentifs qu'ils sont à leur vie de créatures, non de Dieu, mais de l'auto-renouvellement même du monde, soucieux qu'ils sont de ce que font les choses de ce qui les fonde et du chemin qui les porte au-delà d'elles-mêmes), l'esprit faisant simplement tenir à la disposition des choses cette provenance et cette destination qu'elles sont, sans pourtant pouvoir seules les avoir et en jouir distinctement. Alors, entre les lèvres humaines, un « éclat » du monde, soudain, « fait souche », et, réciproquement, les lignes d'un livre célèbrent, anticipent et secondent les muettes lignes de force de ce que la réalité naturelle attend d'elle-même. Deux extraits qui se répondent le disent (d'abord Corbusier, puis Namur, p.6-7) :

Ces deux bords
ces lèvres à perte de voix
parole détachée nue
fragile à vivre
    l'éclat fait souche
soif noyée
par la soif

Et toujours un silence
au bord du gouffre
tout au bord des lèvres
– c'est un rectangle sans limites
ou une page
qui n'est pas encore
écrite
qui attend que viennent le feu
le cercle rouge
et l'éclat –

On voit que les strophes alternées sont assez brèves. L'avantage est que l'instrument qu'est ici chacun n'a pas le temps de se désaccorder, mais difficulté : l'inspiration de chacun y est comme sciemment interrompue, ou ne peut être retrouvée qu'après avoir été ainsi déroutée, décrochée de sa ligne acquise, sous la menace d'un divorce des Muses. Mais la tension induite est utile et franche : chacun à son tour s'adresse à *l'effort*, pour un temps silencieux, que l'autre vient de faire sur lui-même. Et l'effort est aussi celui du suivant, qui intercepte moins le message reçu qu'il ne porte, qu'il ne *charge sur lui-même*, directement, son messager : il doit assumer, mais imprévisiblement, la réponse venue à sa rencontre. Comme le serait un petit fragment d'évolution naturelle soudain présente à ses propres mutations, ou comme *informée* de ses derniers éclats !

Enfin, chez les deux auteurs, se retrouve le thème de l'étoile (l'indigène, la laïque, hors-rédemption, qui ne brille pas pour notre salut !) ou du soleil réel : l'étoile matérielle, là-bas, qui ne brille que parce que d'abord son noyau brûle, et que l'auto-compression de sa gravité transmue sa

composition : l'étoile n'éclaire donc au loin que s'allumant d'abord à la nuit de sa propre asphyxie, de son infernale compacification. Tout poétique « éclat » de présence (l'étoile du sens) surgit, au fond, dans les mêmes conditions. Et comme chaque génération d'étoiles enrichit les éléments issus de la précédente ; comme chaque étoile se sépare de ses sœurs, à l'amiable, dans leur local berceau ; comme aussi elle laisse hors d'elle quelque chose de la matière dont elle se forme pour en laisser naître quelques planètes … ainsi deux lumineux écrits se sont-ils, pour nous, ici creusés l'un l'autre : leur rencontre fut pour nous celle même du réel.

Valéry avait donc raison d'affirmer que, créer, la nature le fait déjà, ajoutant que l'homme n'y ajoute guère que « faire semblant de créer ». Mais il a tort aussi, car certains (en voici en tout cas deux) font mieux, et autre chose, que semblant. Parfois, la parole est donc autre chose que « le moyen de se multiplier dans le néant », quand, dans un écrit, justement, elle *se creuse* elle-même. C'est qu'elle craint noblement sa propre absurdité, là où l'animal (ajoutait-il), à l'inverse, « ne craint que contraint de craindre ».

Marc Wetzel

P.S. On pourra apprécier à nouveau la juste saveur de cette collection dans deux autres petits (et remarquables) volumes : le duo Antoine Émaz et James Sacré (dans *Sans place*), et le duo Jean-Pierre Chambon et Michaël Gluck (dans *Une motte de terre*). Yves Namur lui-même y avait d'ailleurs déjà dialogué avec Jacques Ancet dans *La pluie*.

Jean-Marie Corbusier, Yves Namur, *L'écrit se creuse* , Éditions Méridianes, collection Duo, juin 2025, 20 pages, 12€

Héloïse Combes, « L'embrasement des siècles », lu par Nils Blanchard (III, 6, notes de lecture)

Parfois le feu libère. Même en exposant, il peut être une chance : histoire d'une femme brûlante entre les arbres.

Guerre, nudité, forêt ; ça embras(s)e !

Doit-on présenter ici Héloïse Combes. Chanteuse, romancière, photographe… On pourrait l'accuser d'être touche-à-tout ; mais précisément, elle touche. Et dans ce recueil, elle pique aussi.
L'Ensauvagé, magnifique roman de 2018[1] (déjà!) nous donnait à voir un jeune garçon en rupture de ban(cs scolaires), plus à l'aise dans ses repères forestiers et dans l'amour d'une professeure de piano que dans les emplois du temps du collège.
Avec *L'Embrasement des siècles*, on a la suite en quelque sorte.
Mais le garçon est là une femme, en rupture de ban(calité du monde). Électrosensible, elle vit en zone blanche dans une forêt des Cévennes et défend son inconfort contre la facilité de nos modes de vie trop peu soucieux de l'environnement.

Deux parties : une première, plus courte, s'intitule « L'or du paon ». C'est comme une genèse, mais un peu plus tard, quand même, que le commencement – même si l'on y fait référence, et que l'on devine que l'enfance n'a pas été épargnée par des loups. Extrait du poème « Dans la forêt » (page 10) :

À quoi bon sauver ce corps ?
Mon âme est restée là-bas,
Captive des pages d'un livre hanté.
Fascinée par les yeux des loups
Elle se refuse à ma sagesse.

On ne va pourtant pas régler des *contes*.
La deuxième partie, la plus longue, a pour titre « La femme du feu des forêts ». Entre-temps, entre les deux temps d'écriture, de vie, entre deux dimensions temporelles, pourrait-on dire aussi, il y a eu un incendie. Comme une guerre ?
Là, un premier poème s'intitule « Feu ». L'écrivaine se retrouve pour le coup sans abri – plus sauvage encore ? Sa vie – ses poèmes en sont comme un journal – devient plus précaire bien sûr, plus proche de la nature où le feu régénère en plus de détruire, permet de se libérer du poids du passé, ou le conjurer (page 50) :

Le feu a fait le tri
Je m'en remets
À son bon jugement

De « bon jugement », « gentleman » … le feu prend figure de personnage, mais comme d'un autre monde. Il « savait ». Et (pages 50-51) :

Le feu a balayé
Les injustices des siècles
Il m'a poussée dehors nue et terrifiée
Mais digne
Le feu

Qui m'aime
Le feu m'a dit
Voici venu le temps
De la levée des voiles mon amour

En sauvagerie – *médiatisée* par l'écriture, comme juge de paix – Héloïse Combes trouve un devancier en Christian Bobin (« Christian Sauvage »), dont les lettres aussi ont brûlé dans l'incendie. On en arrive au titre ; l'auteure précise dans son introduction qu'il est là pour des raisons éditoriales. Cependant : pas de *légende* des siècles, un embrasement, une renonciation : au monde, à une certaine sécularité, jusque dans la disparition donc des lettres du maître (?), décédé un an avant. Dans le dernier poème du recueil, « La chouette », page 136 :

Je n'ai rien eu à régurgiter
Pas même un petit rot

Le texte après « Feu » est « Retour aux fauves ». – Plus nue ? Comme une Spartiate au pancrace, elle rend coup pour coup au confort ; extrait du poème « La tombée des nues » (page 90) :

Ne me plains pas frère anesthésié
J'aime mieux pleurer avec les arbres
Caresser la peau de la terre hérissée d'effroi
Que tâter de ton funeste confort

Mais les poèmes donnent aux coups des allures de caresses ; et l'inverse (poème « La force de plier », page 114) :

Dans un grand lit carré
Jusqu'à la fin du monde

On fera ce qu'on veut
Nous deux cahin-caha

Et c'est pour l'Amour même
Que je roule tambour

Il y a un lien entre la guerre et le sexe. Il n'y a qu'a lire *Guerre*, de Céline. Le sexe est entre la guerre et la nudité, entre différentes temporalités ; enfance violentée, présent précaire mais embrassé à pleine vérité (dans « Douter de ces histoires », page 108) :

Baise
Mais ne biaise pas

On pourrait continuer… Il y a eu avant cela « La femme-fougère », qui pourrait faire penser à André Dhôtel (cité au début du recueil, publié par le même éditeur…) dont des personnages ont la fâcheuse tendance à se transformer en arbres… Ce poème-là, précisément, est dédié à Georges Lemoine (qui a aussi illustré Dhôtel…), dont de savants dessins entre pointillisme et lavis s'insinuent discrètement dans le recueil. Si cet illustrateur est connu peut-être surtout pour des ouvrages à destination du jeune public, il a illustré trois autres des livres d'Héloïse Combes[2]. Chez elle, la continuité a des allures de rupture, et l'inverse.
L'enfance est présente, on l'a dit, mais piégeuse. Or les pièges ont là des allures de refuges (et l'inverse).

Nils Blanchard

Héloïse Combes, *L'embrasement des siècles*, Sous le Sceau du Tabellion, octobre 2024, 144 pages, 18 euros.

Extrait de « Vers l'oued » (première partie du recueil, « L'or du paon »), page 37.

Ma mère renversait la théière
Et tu criais : « La sotte ! »
D'une voix d'hirondelle,
Passant sur le malheur de ta fille
Comme on passe un coup de chiffon.

Tu régnais sur une cour
D'infantes tourmentées,
De jeunes serfs aux yeux fous,
D'épagneuls languissants
Et quelque vieux satyre impuissant
Qui depuis le fond du salon
lorgnait les fillettes en fumant la pipe.

Extrait (début) de « La tombée des nues » (deuxième partie du recueil, « La femme du feu des forêts », pages 87-89.

Y a-t-il encore un dieu si
Les gosses des rues
Ne lancent plus vers lui
La neige des trottoirs
(…)

Je vais te dire frère
Tu trembles face à toi-même
Tu vacilles quand tu vois l'ange
Dans le miroir

Tu colmates les brèches de ton jardin
Au cas où quelque myosotis porteur de vérité
Te boufferait les yeux

[1] Éditions Marivole.
[2] *Arbres, Forêts !* poèmes et photographies d'Héloïse Combes, dessins de Georges Lemoine, livret d'art, La maison de Clochette ; *La petite nageuse du Nil*, album jeunesse, Oskar, 2014 ; *La sagesse du maître de* thé, conte en prose et haïkus, Gallimard, 2015.

Marie-Céline Siffert, « Montagne absente », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 6, notes de lecture)

Après un premier livre il y a dix-sept ans, voici celui qu'on peut nommer : Madame a perdu sa montagne.

J'avais lu un livre sidérant de Marie-Céline Siffert en 2008, *Monsieur en extase sur la couverture*, un livre si audacieux, je me souviens encore du commencement : « *Monsieur j'ai tellement voulu de vous* » … J'aimais le titre, le texte, le livre (rouge vif), édité chez Jacques Brémond, Prix Ilarie Voronca 2007. Et si longtemps après, à nouveau le choc en lisant *Montagne absente,* chez le même éditeur. Le livre dans sa couverture rugueuse et douce de pur coton couleur pierre claire, porte ce titre très paradoxal, *Montagne absente*. La montagne est en effet quelque chose de si énorme, de si physique, et son absence, comme les glaciers qui s'effondrent – ou la mère qui meurt, si peu probable et pourtant…

Il y a deux ans à Sierre, étant allée voir Rilke à Muzot, ne dormant pas, j'ai regardé par la petite fenêtre de la chambre, et j'ai vu une masse énorme, plus sombre que la nuit, à quelques mètres de cette chambre. J'aime la montagne. Ce fut tout de même un choc, de la voir si près. Celle-ci était très opaque, très impressionnante. (Qui peut abîmer une montagne, à part les imbéciles qui font la queue sur l'Everest ?).

Ainsi la mère de *Montagne absente*, sa présence physique de montagne. Mais même celle-ci peut faire défaut, et fait nécessairement défaut, au cours d'une vie, à travers le silence sans retour :
« *Comme si sa mère parlait dans sa bouche depuis quelqu'un qu'elle ne peut plus appeler…* ».

La voix revient d'outre-montagne, en trois variations qui composent le livre : « *la mère est-elle la mère la mère est-elle la mère la mère est-elle la mère* ». Les femmes habitent ce livre, on ne connaît pas toujours les liens entre elles mais ils sont anciens, il y a « filliation », Geneviève morte trop jeune, Louise sans mère trop jeune, ou l'inverse ? Il est si difficile d'être fille : « *A l'ombre de son corps se devine le chemin du manque se pousse un chemin, le manque. Ma toute belle. De son deuil il se dessine, pas tout seul et vers une collision à distance avec la montagne absente. Elle qu'elle appelle, là, et qui n'est plus est là, toujours, des années que ça dure, une batterie à ses pieds comme pour donner le rythme, en regardant vite le ciel lune vite, puisqu'elle n'a plus été nulle part. »* Le temps s'étire, le temps se tait, la durée insupportable de l'absence qu'il faut tout de même endurer, le lien et l'écart des liens, l'irréductible écart entre vie et mort, sans parler de la lourdeur des non-dits.

La brèche est ouverte, ne se refermera pas.
« *Elle est morte* » et tout change, comment faire, on tourne en rond dans la tête et le corps s'affole tant il a perdu sa montagne, suis-je moi, ne suis-je plus moi depuis qu'elle est morte, « *que s'est-il passé de différent ce jour-là, elle est morte… elle ne sait plus de qui elle parle, se laisse envahir par autre chose, mère, fille, grand-mère, quelque chose de commun les habite* ».

Qui reste en moi de celles qui ne sont plus là, dont je « descends » et que reste-t-il de moi une fois que ces montagnes que j'ai vues toute ma vie ont disparu ?
« *à l'encontre, au fond, à reculons, à qui sont-elles, où sont-elles, assises dans l'herbe, ont-elles lieu sont-elles unes, mère et fille ? L'espace entre elles espacées est-il le lien ou la séparation, l'histoire, du poids d'une absence, d'elle, allons-y.* »

Ce allons-y est puissant, il affronte l'union comme la séparation, de faire face aux deux : « la mère, la fille, comment se continuent-elles ? » Personne ne le sait avant de l'avoir expérimenté.
« *Une suite se propose, ne cesse, tombe, se fraie une voie, dans des mouvements lents elle trébuche, boîte, ceci est son corps.* ». Ainsi, par manques, se trace le deuil, se poursuit la vie par d'autres enfants, petits-enfants, « *se forment se croisent se confondent les jambes les unes dans les autres se chevauchent se mêlent se résinent au bout*

de la marche tout au bord du corps, foutent une mère en perspective et une autre et une autre et cetera ». La mère en terre ne cesse pas de faire des filles.

J'ai lu et relu, de façon suivie puis par feuillettement arbitraire, c'est là que l'on aperçoit parfois quelque chose qui n'est pas dit. Je lis jusqu'au bout, achevé d'imprimer compris, qui dit aussi parfois quelque chose, ici l'anniversaire des 50 ans des éditions Jacques Brémond, nées dans un minuscule atelier, en 1975.

Le livre de Marie-Céline Siffert va bien avec cet anniversaire, il évoque une histoire vieille comme le monde, mère et fille, mais sous un regard extrêmement contemporain.
Alors heureux anniversaire à un éditeur férocement et tendrement obstiné, et merci à Marie-Céline Siffert d'avoir écrit ce très beau livre.

Isabelle Baladine Howald

Marie-Céline Siffert, *Montagne absente*, Jacques Brémond, 2025, 66 p. 18 €

Comme si sa mère maman parlait dans sa bouche depuis quelqu'un qu'elle ne peut plus appeler, loin comme un fleuve, un rêve à la nage dans un autre lit, et avec elle une lignée de voix de gens ses aïeux. Elle n'a pas choisi, elle est arrivée ancienne et diffuse, fragile, devant eux dont l'absence transparente circule en elle et l'engage, eux dont l'altérité constitue pourtant son propre corps, son visage sa voix, sa mémoire où tout flotte, se mélange, se transmet.
L'eau se rejoint c'est ça.
p.11

Tous les jours à la dérive elle explose de silence, aspirée en long en large et en travers, met son corps en jeu aussi, enfoui et double, pluriel mère, fille. Elle se laisse défaire par ses mémoires d'eau, écouler sur le rythme du temps long, l'autre rythme par excellence, cadence d'une démesure, celle ou sa douleur pourtant qui ne passe pas, mélodie antérieure, crépusculaire, un sourire, rire, dans un vertige l'identité, soleil.
p. 32

Se forment se croisent se confondent les jambes des unes dans les autres, se chevauchent se mêlent se dessinent au bout de la marche tout au bout du corps, foulent une mère en perspective et une autre et une autre etc., vous avez parlé du corps et de ses descendances. Baignée dans le paysage de sa fille chaque jour, qui se demande où poser les pieds, va et vient avance tout de même creuse, remue d'autres chemins.
p. 44

Bouche cousue du mal à, contenir contient sous le corps l'espace est meuble. On les met où, maintenant ?
Elle avec qui se parle, se chante se rit la voix des premiers sons du ventre, à genoux sous l couverture bleue, fille, histoire de survivre, de la mère épuise, tout semble basculer, espèce de sage, lourde, une image, ne bouge, colorie après une manière d'aimer. Y a-t-il la mère de là où, lointain, et tous les autres ?
p. 64

La disparition de Ian Monk (III, 6, disparitions)

Poesibao apprend d'un article du Monde et d'une lettre d'Escales des Lettres la disparition du poète et traducteur Ian Monk

Article du Monde daté mardi 23 septembre, signé Hervé Le Tellier, extraits : « Le corps sans vie du poète et traducteur Ian Monk a été découvert vendredi 19 septembre, chez lui, à Bourges. Il avait 65 ans ».

Hervé le Tellier rappelle l'important travail de traducteur de celui qui était né en 1960, au sud-ouest de Londres et qui s'était installé à Paris. Il avait été coopté à l'Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo) en 1998.

Auteurs traduits : Raymond Roussel, Georges Perec, Marie Darrieussecq, Jacques Roubaud, Daniel Pennac, Hervé Le Tellier, Hugo Pratt (parmi d'autres). « Poète avant tout, Monk pouvait être à la fois formaliste et lyrique, prosaïque et bouleversant ». Il a publié plus de vingt livres, en anglais et en français.

J'emprunte cette citation de Ian Monk (poème encore inédit) à l'article d'Hervé le Tellier :
« Non ça / ne change pas tant / que ça la vie on dirait / non / ça reste coincé / comme une vieille bonne sœur / et plus la mort s'approche plus elle coule / la vie non-stop / comme un court fleuve turbulent dans / lequel on / se noie comme un gros poisson pané. »
Hervé le Tellier dans ce bel hommage évoque aussi le côté à la fois drôle et désespéré de Ian Monk, dont la fille Emilie s'était suicidée à l'âge de 17 ans, victime de harcèlement scolaire

Uljana Wolf, poèmes, par Jean-René Lassalle (III, 6, dossiers de traductions)

Jean-René Lassalle propose ici des traductions inédites de poèmes de la poète allemande Uljana Wolf née en en 1979 à Berlin.

matriochkas

1
déboite-nous il en jaillit une fille
et de la fille dépliée une autre

plus petite jusqu'à la dernière bien dure
et sans couture médiane tu pauseras d'ici

rimbriquant l'une dans l'autre notre tribu vois-tu
que chacune fut mère de sa propre mère

2
et si tu nous assembles n'oublie
pas la plus minuscule et quand tu re

coudras nos ventres n'omets pas les rainures
à visser partant de la plus pleine encoche

jusqu'à ce que feston haut sur feston bas
s'accorde – sinon le dicton prévoit malheur

sans lacune sur l'entière lignée familiale
boutant son fantasque vernis multicolore

Source : Uljana Wolf : *Muttertask*, kookbooks 2023. Traduit de l'allemand par Jean-René Lassalle.

matrjoshkas

1
klappst du uns auf springt eine tochter raus
und aus der weitgeklappten tochter wieder

eine kleinere bis hin zur letzten die ist hart
und ohne mittelnaht setzt du von hier aus

wieder ineinander unsre schar wirst sehn du
dass jede mutter ihrer eignen mutter war

2
und wenn du uns zusammensetzt vergiss
die allerkleinste nicht und wenn du unsre

bäuche flickst vergiss bloß nicht die ritzen
an der dicksten stelle richtig hinzudrehn

bis ein obenmuster auf sein untenmuster
passt – sonst droht sagt man ein unglück

und zwar lückenlos die ganze ahnenfront
hinab mit ihrem bunten wunderlichen lack

Source : Uljana Wolf : *Muttertask*, kookbooks 2023.

*

Cal Mi Jane (extraits)

III
mon feu de camp a changé ton nom en / Jane / chère Jane
parfois je trouve impossible d'être toi / une telle mince
mère / tu es plus âgée que le plus grand héros de la terre
et / pourtant dérangeante / cachée dans les têtes des soldats morts

V
ils ont craqué des allumettes pour me voir / l'infirmière malade
mais non ne te quitterai / mensonge enflé de pus

mieux faire je peux / une vraie gravure / comme cette Jane
aussi deux épingles d'or puis / quand tu es vieille le révolver

XIII
imagine monter un cheval à cru / dresse-toi fusille
l'air avant qu'il retombe sur ma tête / tu sais bien
j'ai toujours désiré une tête / que j'appellerais maison
où couchent mes chiens / je les cuis / un dollar le gâteau
un jour tu veux peut-être savoir / j'ai confectionné ces bandits

XXV
plusieurs sœurs j'ai eu / que je peux nommer Jane
la seule blague est / qu'elles furent tuées
jamais ne m'ont connue / j'ai bercé un nom
et fini par vivre avec elle

Source : Uljana Wolf : *Muttertask*, kookbooks 2023. Traduit de l'anglais par Jean-René Lassalle.

Cal Mi Jane (extraits)

III
my campfire changed your name to / Jane / dear Jane
I sometimes find it impossible to be you / such a little
mother / you are older than the greatest hero on earth
and / still troublesome / hidden in the dead soldiers heads

V
they lit matches to see me / the sick nurse
but I will leave you not / a pusgutted lie
I can do better / a real print / like this one Jane
also 2 gold pins and / when you are old the gun

XIII
suppose you will ride a horse bareback / stand up shoot
the air before it falls back on my head / of course you know
I have always wanted a head / I can call my home
there my sleeping dogs lie / I bake them / one dollar a cake
some day you might like to know / I made these outlaws

XXV
I had several sisters / I can call Jane
the only lie in that is / they were killed
they never knew me / I nursed a name
then came to live with her

Source : Uljana Wolf : *Muttertask*, kookbooks 2023

*

étude pour filles höchiennes

d'après Hannah Höch : *Never keep both feet on the ground* (1940)

question : qu'est-ce qui demeure, barbe-de-chèvre, qu'est-ce qui ondule
comme toi au lac des saintes ? réponse : ce qu'on creuse

dans la terre, ce que longuement on collage. question : comment conti
nuerai-je à vivre, le mot colle pénètrera-t-il la texture ?

réponse : masque ce tuft de cygne, biffète, beware.
glu ne peut. glu doit sortir. question : or

l'adhésif, si l'on y pose pied, quid d'intersection,
menaçantes nuées, chaussons, flocons ? réponse :

qui jamais n'assura ses deux jambes ne tiendra sur ce mastic.
question : compris-je clairement, le code est « ballant » et non

« ballet » ? réponse : les silènes blancs pleuvent doucement. la nuit
on se sauvegarde dans la griffe. question : assurément, mais

quoi d'autre, si l'on ne subsiste pas ? réponse : barbe-de-bouc
reste barbe-de-souffle et le jardin te ressemblera.

Source : Uljana Wolf : *Muttertask*, kookbooks 2023. Traduit de l'allemand par Jean-René Lassalle.

studie für höchere töchter
nach Hannah Höch, *Never keep both feet on the ground* (1940)

frage: was aber bleibt, waldgeißbart, was federt
wie du in heiligensee? antwort: was man gräbt

in die erde, was man lange verklebt. frage: wie soll
ich weiter leben, darf das wort kleber ins gedicht?

antwort: maskier den schwantuft, betupfe, beware.
kleber kann nicht. kleber muss raus. frage: was ist

mit leim, wenn man drauf geht, was mit schnittstelle,
drohend gewölk, und söckchen, flöckchen? antwort:

wer nie mit beiden beinen, der steht auf keinem kitt.
frage: verstehe ich richtig, das codewort ist billett statt

ballett? antwort: weiße lichtnelken regnen leis. nachts
speichern wir uns in der klaue. frage: ähem ja aber

was dann, wenn man nicht bleibt? antwort: geißbart
bleibt geistbart und der garten wird dir ähnlich sein.

Source : Uljana Wolf : *Muttertask*, kookbooks 2023

Uljana Wolf est une poète allemande née en en 1979 à Berlin. Elle est une des autrices de la nouvelle génération éditée depuis les années 2000 par la maison Kookbooks de Daniela Seel dont chaque livre reçoit un design approprié. Très jeune elle obtient le grand prix de poésie allemande, le Prix Peter Huchel pour son premier recueil. Son écriture en cycles à motifs contient des miniatures poétiques énergisées par des collages de mots extérieurs qui créent des doubles sens, des images surréalistes ou des torsions rythmiques, à la manière de l'artiste dadaïste Hannah Höch, à laquelle elle dédie plusieurs textes. Elle est aussi traductrice (de Yoko Ono vers l'allemand, d'Ilse Aichinger vers l'anglais) et travailla aux USA, ainsi certains de ses poèmes plus expérimentaux naviguent entre les langues. Sa série « Cal (a) Mi (ty) Jane" est présentée directement en anglais dans des cut-ups des lettres de l'héroïne du Far-West à sa fille présumée. Le texte de base est possiblement un canular mais il en résulte chez Uljana Wolf une étrange réflexion ironique sur les relations mère-fille avec des dédoublements de personnalité et des fusions hallucinées. Uljana Wolf est maintenant directrice du festival international de poésie de Cologne, *Poetica*.

Bibliographie sélective

Kochanie ich habe Brot gekauft. kookbooks, 2005
Falsche Freunde. kookbooks, 2009
Meine schönste Lengevitch. kookbooks, 2013
Etymologischer Gossip. kookbooks, 2021 (essais)
muttertask. kookbooks, 2023

Traduction en français

Deux fins petits livrets chez Contrat Main, traduits par Pascal Poyet : *Annalogue des fleurs* et *Annalogue des oranges* (2016)
Uljana Wolf sera aussi dans l'anthologie en français des livres de Kookbooks prévue vers fin 2026 par les Editions Vanloo à Aix-en-Provence.

Sitographie

Écouter Uljana Wolf lire 2 de ses petits poèmes à variations en allemand, avec la traduction française de Pascal Poyet en regard
Entretien en anglais avec Uljana Wolf dans un magazine de Berlin
Visionner un des 26 mini-vidéotextes où Uljana Wolf (avec le musicien Marc Sabat et la traductrice Susan Bernofsky) exemplifie poétiquement son projet de « Falsche Freunde » ou « faux amis » entre deux langues : elle part ici de la lettre A et dédouble le mot « art », qui signifie « art » en anglais et « manière » en allemand

Choix, traduction et présentation de Jean-René Lassalle

Jean-Marie Corbusier et Yves Namur, « L'écrit se creuse », lu par Béatrice Bonhomme (III, 6, notes de lecture)

Chez Jean-Marie Corbusier et Yves Namur, l'écrit se creuse pour recevoir la couronne et le sacre du silence. Compte rendu.

À partir d'une épigraphe de Paul Celan qui évoque une parole poétique ancrée dans le paysage et la brûlure : « L'ÉCRIT se creuse, le / Parlé, vert marin / brûle dans les baies », un dialogue s'établit entre deux poètes, Jean-Marie Corbusier et Yves Namur, comme un rythme, une chorégraphie, une

fulgurance, portée en ligne mélodique d'une strophe à l'autre, sorte de « répons » entre deux solistes, le partage de leurs mots faisant naître – et c'est d'une grande beauté – une troisième voix, chorale, dont l'art poétique se fonde sur le blanc, le silence et le creusement de la blessure : « c'est une parole sans voix / blessée/ Blanche comme ce mur / éventrée / et ouverte au poème ». La poésie demande alors une conversion du regard, qui en appelle à une modification du rapport de la pensée et du monde, elle ouvre une pensée-monde nouvelle « Ce qu'on regarde – une maison / un ciel et ses nuages / de mensonges – / et ce qu'on ne voit pas vraiment […] / Ce qu'on regarde pourtant – avec les yeux fermés […] ». Cela a lieu, dans la langue, dans le poème comme espace-volume où plusieurs surfaces déploient des plans différents sur la page avec des caractères typographiques particuliers et une disposition singulière. Seize pages rythmées d'un ou deux poèmes sur chaque page avec une alternance, ou non, de deux voix qui empruntent les caractères romains ou italiques pour se dire dans leur tonalité unique et partagée tout à la fois.

La disposition du poème sur la page n'a pas ici une fonction décorative mais cela marque l'importance de l'espace et de l'écriture dans le phénomène poétique. Sur la page imprimée, les mots exposent leur forme plastique. Sur la disposition, la composition de la page, le blanc trouve une place active et dynamique. Le lieu poétique devient lieu concret, visible, tangible, constitué par le papier, la surface, la page, le volume, la couture visible, torsadée, d'un blanc brillant entre les pages, qui permet de relier le livre, l'édition blanc cassé à la fois sobre et élégante où les mots se gravent comme des calligraphies de silence. Le blanc constitue un élément fondamental de l'écriture du poème, une composante de son rythme. Pour Claudel, en effet, « le blanc n'est pas seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie, de sa respiration ». Ce rapport au blanc « le regard respire » est aussi un rapport au corps, à la respiration, au souffle, dans la réalisation typographique où la langue se présente comme une matière plus ou moins dense, un ensemble de signes plus ou moins espacés. Ainsi cette importance accordée aux caractères typographiques et aux blancs, spatialise le poème.

Aucune pâte rhétorique, aucun artifice lyrique ne vient creuser artificiellement ce vide ou tenter d'atténuer l'impact. Aucune concession au lyrisme, au sentimentalisme et à la confidence n'est faite. Les deux poètes lient leur écriture poétique à un horizon, un au-dehors, un espace, un non-lieu par essence inaccessible. À la frontière du visible et de l'invisible, se crée un lieu hors de tout lieu qui échappe à toute représentation. Les poètes ne nous donnent du réel que fêlé, faillé, blessé, éventré, brisé : « Cette faille au coin du mur / où les pierres sifflent ». Ils dessinent ainsi un espace où l'on peut voir un monde se diffracter, se fragmenter : « parole détachée nue / fragile à vivre ». L'angularité gagne le poème devenant partition musicale avec ses blancs, ses pauses, ses segmentations de l'espace blanc en espaces aveugles et lacunaires. Musique atonale toujours brisée, le blanc semble aussi nécessaire que la respiration. La nudité, ici, est dénuement comme vœu de pauvreté : « tel l'os de seiche / ou la pointe acérée du jour / naissant ». Poésie en suspens, en éclats, fragments épars, les poètes n'hésitant pas à briser la syntaxe, à rompre la continuité du discours, espaçant les mots sur la page et laissant ressurgir entre eux le blanc qui évoque le fond muet des choses.

Aussi bien que le paysage, le langage présente des failles, des abîmes, des pics, des déchirures. Tout se fragmente, se disjoint, s'érige, s'efface. De la rupture naît une parole revenant sur sa fracture. Cette soudaineté délie la poésie des contraintes d'un temps accumulatif et l'associe à un temps explosif, un temps d'éclat « otage de sa lumière », impliquant une intensité : « le cercle rouge / et l'éclat », et la traduction de cette intensité : l'abrupt, la faille, le heurt, la fracture « au bord du gouffre ». La conscience est aiguë de l'aspérité du monde et du langage, de leur rugosité, de leur résistance, de notre absence de prise sur eux. Espaces arides du poème, denses, solitaires, éblouis par la lumière crue et par le cri : « et les cris des six / faces ». Existence absorbée par la vision, conscience immergée dans son voir : « Fracture / qui mendie son regard ». Le jour rayonne comme

une cécité. Et cette œuvre suscite en nous un certain regard, un regard voyant. Le poète devient lui-même la source d'insistance entre nous et les choses. Ainsi peuvent revenir en poésie la brillance des éclats du réel, comme dirait Leibniz « l'indifférencié par éclats ». Un éclat qui apparaît et qui alimente, par la distance qu'il oppose à la saisie, le désir qu'on peut avoir de lui, une fulgurance langagière : « Et le ciel / scintille avec lui ».

Faire du dessaisissement la matière brisée de la parole dans une véritable ontologie du poétique. Le mot s'enlève sur la page, s'arrache au blanc qui l'entoure et il est à la fois toujours posé, toujours arraché, en représentation et hors-représentation, à la fois comme faille et oiseau, déchirure et envol, échancrure et lumière. Une suite de laps, de mouvements brisés font de cette œuvre à deux voix une seule phrase sans cesse reprise et rompue. Le blanc est perte et plénitude. Les poètes travaillent à la fois avec l'abîme qui est en eux et avec le plus aérien. Ils fabriquent avec ce qui leur a été donné, avec la stupeur d'être, avec le langage. Tout est écrit à blanc, effacé-ineffacé, dans une involution, qui exprime le mouvement, le battement même de l'écriture en va-et-vient, celle d'« un mot cerclé » qui revient sur lui-même, voilé-dévoilé, en apparition-disparition : « dans une attente / qui n'attend rien » ; « ce monde au jour le jour » ; « toi qui viens / viens » ; « l'éclat / éclaté » ; « De faille en faille » ; « de porte à porte » ; « éblouies / éblouissantes » ; « tu apparais/ tu disparais / tout est là ».

Le lecteur reste ainsi frappé par le grand nombre de reprises de termes ou de dérivations. Le vers se fait *versus*, les choses paraissent acquérir de l'être à se trouver à côté d'elles-mêmes, comme si la remise du mot à côté de lui-même ou d'un dérivé pouvait mimer et produire l'identité de cette chose toujours inouïe, à la fois les choses et non-choses. La répétition, mais aussi l'effacement du mot et le fait de sans cesse gommer le mot par le mot entraîne une sorte d'instant inouï de poésie et d'émerveillement, dans cette instabilité même du visible aussitôt invisible. Les mots créent chez celui qui les énonce comme une absence, et comme pour mieux dire la présence d'une absence. Le poème est un dit qui devient – par combustion de ses éléments constitutifs : « ce feu de lèvres / de langue », – un non-dit, une figure de l'infiguré : « La faille le feu ».

Le poème, titubant entre marche et déséquilibre, bégayant entre mot et fracture, est celui du rien : « plus rien ». Il est poème de la neige, de la disparition et de l'apparition d'un paysage fait de trous, de lacunes, de fulgurances. Allant vers l'ouverture et la porosité, il permet finalement d'atteindre à une langue originelle commune qui est faite d'un pansement blanc et d'une nuit sans images. La poétique de Jean-Marie Corbusier et d'Yves Namur dans ce texte à deux voix, qui prend valeur de chant choral et universel, est celle de la délicatesse, de l'intouché et forme une image du dessaisissement. Pour inspecter l'invisible, il s'agit d'introduire une sorte de vide dans le langage. Ce qui est essentiel ne se perçoit que par le creusement qu'il dessine. C'est autour d'une absence, au cœur d'un néant que s'inverse et se retourne l'écriture poétique. Vivant chaque instant comme un dessaisir, pensant nu, elle permet de muer les dominations en dessaisissement. Le pouvoir poétique procède d'un retrait. L'art poétique est ici d'humilité, de retrait et tout à la fois d'ouverture, et l'écrit se creuse pour mieux recevoir « la couronne du silence ».

Béatrice Bonhomme

Jean-Marie Corbusier et Yves Namur, *L'écrit se creuse,* Editions Méridianes, 2025

Daniela Danz, traductions inédites de Axel Wiegandt et Roland Crastes de Paulet. (Poesibao III, 6, inédits & traduction)

Traductions inédites pour *Poesibao* de Daniela Danz, poète allemande remarquable, par ses traducteurs Axel Wiegandt et Roland Crastes de Paulet.

Daniela Danz est une poétesse et écrivaine allemande née en 1976 à Eisenach, elle est vice-présidente de l'académie des sciences et des lettres de Mayence. Elle vit avec sa famille à Kranichfeld en Thuringe.
Elle a publié cinq recueils de poèmes, deux romans, des essais, des livres pour enfants et même un livret d'opéra.
Elle n'utilise généralement pas de ponctuation dans ses poèmes et n'avait encore jamais été traduite en français.
Dans chacun de ses recueils, Daniela Danz traite d'un thème qu'elle développe et éclaire sous différents angles, en dialogue avec Hölderlin, poète qu'elle vénère et qui a, selon elle, vécu à une période de grands bouleversements qui n'est pas sans rappeler la nôtre :

Dans *Pontus*, elle s'intéresse aux frontières, à la question de savoir où finit l'Europe à l'Est et quelles sont ses valeurs, elle nous emmène en mer Noire et tente (le titre du recueil l'indique déjà) de jeter un pont entre l'Occident et l'Orient ;

Dans *V* (pour Vaterland), elle s'interroge sur le concept de patrie (Vaterland) et en quoi il diffère de celui de région natale ou terroir (Heimat) dont il serait une version abstraite et transcendée. Où sommes-nous chez nous et où le sont les migrants qui débarquent sur nos plages ?

Axel Wiegandt et Roland Crastes de Paulet, traducteurs.

Festung

1
Blitzlicht am Ufer ein geruchloses Meer
auf der Estrade hocken die Entdeckten
und heften ihre Blicke auf zermahlene
Muschelschalen den gleichgültigen
Strand und die Kameras halten drauf
bis einer sein Gesicht in die vorderste
Linie schickt während weit hinter
den schnellen Gedanken sich etwas
verlangsamt und auf der Strecke bleibt –
ein allzu sentimentales Relikt für die
es nicht angeht die Einheimischen

2
als das Boot durch die Nacht trieb
sahen sie unter sich ungeheuer
leuchtende Formen und die
ausdruckslosen Augen der Makrelen
Zeichen eines Lebens im Wasser
wie in Ahnensagen Gehörtes
wo einer ins Meer geht und nie zurück
kommt nicht tot noch lebendig

3
im Musée du Louvre steht eine alte Dame
nachdenklich vor dem Floß der Medusa
und weiß den *Eindruck nicht zu beschreiben*

den es ihr macht

4
auch wir sind hingefahren eine kleine Familie
und haben im Meer gebadet

Pontus
© Wallstein Verlag, Göttingen 2009

Forteresse
1.
Flash sur le rivage une mer inodore
sur l'estrade ceux qui ont été découverts sont accroupis
et fixent du regard les coquillages
broyés la plage indifférente
et les appareils photo qui les traquent
jusqu'à ce que quelqu'un envoie son visage
en première ligne tandis que loin derrière
ses pensées rapides quelque chose ralentit
et reste sur le carreau –
une relique bien trop sentimentale à laisser
intolérable pour les locaux

2
quand le bateau dérivait à travers la nuit
ils virent sous eux
des formes extrêmement brillantes
et les yeux inexpressifs des maquereaux
signes d'une vie dans l'eau
comme entendu dans les légendes ancestrales
où quelqu'un prend la mer et ne revient jamais
ni mort ni vivant

3
au Musée du Louvre une dame âgée se tient
pensive devant le Radeau de la Méduse
et ne sait *pas décrire l'impression*
qu'il lui fait

4
nous aussi y sommes allés une petite famille
et nous nous sommes baignés dans la mer

Masada

Wenn du dann stehst wo es still ist dass du
es merkst wenn das Denken aufhört und
das Hören anfängt wenn das Hören aufhört

und das Sehen anfängt wenn ein Vogel
fliegt wenn du als schwarzer Vogel gleitest
und schreist wenn du zu sprechen ansetzt
in der klaren Luft und von nichts sprechen
kannst als dem Licht so als wäre es das erste
Licht wenn du einen Schatten auf den Fels
wirfst und sagst mein Schatten bleibt
und der Fels vergeht wenn für jetzt wahr ist
dass es gut ist den ganzen Einsatz zu wagen
kannst du die Wüste mit Namen nennen

Pontus
© Wallstein Verlag, Göttingen 2009

Masada

Quand tu te tiens ensuite dans le silence
si bien que tu le remarques quand penser cesse
et écouter commence quand écouter cesse
et regarder commence quand un oiseau
vole quand tu planes tel un oiseau noir
et cries quand tu t'apprêtes à parler
dans l'air pur et ne peux parler de rien d'autre
que de la lumière comme si c'était la première
lumière quand tu projettes une ombre sur le rocher
et que tu dis mon ombre demeure
et le rocher passe quand c'est vrai
maintenant qu'il est bien d'oser tout engager
tu peux appeler le désert par son nom

Masada : forteresse naturelle qui domine la mer Morte en plein désert de Judée. Symbole de l'ancien royaume d'Israël et de sa destruction brutale, elle fut la dernière poche de résistance des patriotes juifs face à l'armée romaine, en 73 de notre ère.

Ceyx

Bleiben könnten wir hier auf den Felsen
Flügel deine Schulterblätter Klippen
unter uns die Knochen brechen doch
Flossen unsere Arme Beine glänzend zähl
ich jede Schuppe deines Leibes sirren
über uns Zikaden oder ist das unser Ton ?

wo aber du nicht hier bist stürze allein
ein Eisvogel ich ins Meer wie du
voll Überfluss rennt es heran wirft
Wellen gegen mich dass ich sie breche

wie du glitzerst jetzt und salzig schmeckst
ein Kormoran sieht gierig auf dich nieder

Pontus
© Wallstein Verlag, Göttingen 2009

Ceyx*

Nous pourrions rester ici sur le rocher
des ailes tes omoplates falaises
en dessous de nous qui brisent les os
mais des nageoires nos bras jambes brillants
je compte chaque écaille de ton corps
des cigales chantent-elles au-dessus de nous ou est-ce notre son ?

mais comme tu n'es pas là
je plonge seul un Martin-pêcheur dans la mer
comme toi pleine d'excès
elle s'approche lance des vagues contre moi
afin que je les brise

comme tu brilles maintenant et ton goût est salé
un cormoran abaisse sur toi un regard gourmand

*Céyx, roi de Thessalie. Malgré l'opposition de sa femme, il part consulter l'oracle d'Apollon sur l'état de son royaume. Il trouve la mort lors du naufrage de son navire, qui essuie une terrible tempête. Lorsque, accablée par le chagrin, sa femme est changée en oiseau, les dieux le métamorphosent lui aussi, pour que tous deux soient à nouveau réunis.

Das ist das Land

Das ist das Land von dem man sagt
daß alles hier aufhört und alles anfängt
das sind die Dörfer die im Schlaf
über mich kriechen mit schweren Sockeln
der Kirchen und bellenden Hunden
das sind die Dörfer in deren Leere
ich morgens stehe wenn ich erwache
das ist der Tau zu dem ich den Durst
noch am Abend verspürt habe
das ist das Land der kalten Dörfer
das sind die bellenden Dörfer
die sagen: wie lebst du bequem
während wir dreimal aufhören
und einmal den Anfang nicht finden
das bin ich unter der Decke

der wimmernde Hund geht nachts
durch die Dörfer seine Füße laufen
im Schlaf auf der kalten Straße
getrieben vom Gekläff der Meute
das ist das leere Land das mich
morgens bekniet und abends verbellt
das ist im Schlaf ein Dorn und da
habe ich auch die Zeit gesehen
als die Dörfer sich über mich schleppten
sie sah nach nichts aus aber der Zug
von Nachsicht um ihre Mundwinkel
zeichnete sie aus vor allen Gestalten
des Traums: du bist nicht gekommen
ich habe gesagt Herbst und Mahd
ich habe dir einen Kirmesburschen geschickt
aber du wolltest umkehren

V
© Wallstein Verlag, Göttingen 2014

C'est le pays

C'est le pays dont on dit
que tout finit ici et que tout commence
ce sont les villages qui rampent sur moi
dans mon sommeil avec les lourdes fondations
des églises et des chiens qui aboient
ce sont les villages dans le vide desquels
je me tiens le matin quand je me réveille
c'est la rosée pour laquelle je ressentais
la soif encore au soir
c'est le pays des villages froids
ce sont les villages aboyeurs
qui disent : comme tu vis confortablement
alors que nous nous arrêtons trois fois
et qu'une fois nous ne trouvons pas le début
c'est moi sous les couvertures
le chien qui gémit passe dans les villages la nuit
ses pattes trottent dans mon sommeil sur la route froide
pressé par les jappements de la meute
c'est le pays vide qui me tanne le matin
et m'aboie dessus le soir
c'est une épine dans mon sommeil
et là j'ai aussi vu le temps où les villages
se traînaient au-dessus de moi
elle ne ressemblait à rien mais l'expression d'indulgence
au coin de sa bouche la distinguait
de toutes les créatures du rêve : tu n'es pas venue
j'ai dit automne et fauchage
je t'ai envoyé un garçon d'honneur
mais tu as voulu rentrer

STUNDE NULL : LOOP

Die Linde hat all ihre Blätter verloren
und vom Sommer blieb nichts als
der Wunsch dem alten Deutschland
noch einmal den Kopf zu kraulen
und zu versprechen dass seine Enkel
sich besser erinnern werden – was nützt
ein Gedicht wo die anwachsenden
Berge der Dinge zum Jodeln zwingen

V
© Wallstein Verlag, Göttingen 2014

HEURE ZERO : BOUCLE
Le tilleul a perdu toutes ses feuilles
et de l'été il n'est resté rien que
le souhait de gratouiller encore une fois
la tête de la vieille Allemagne
et de promettre que ses petits-enfants
se souviendront mieux – à quoi sert
un poème lorsque les montagnes croissantes
des choses obligent à iodler

« Wir leben. Wir sind für alles. »
Wie geht anfangen wie geht
erinnern ohne zu vergessen
vor mir im Schnee ein Mann
sein Rücken einsam düster
wie geht anfangen nicht erinnern
Lichtblitze die ihm als Junge Bilder
zeigten kurz und grell sieh im Licht
die Schatten wie geht Nichterinnern
horch das Zischen sieh das Licht
und Deutschlands Leichtigkeit
wie hell ist Deutschland wie Ruß
wie Bilder kurz und grell wie geht
Anfangen riech den Schnee
er ist neu gefallen in der Nacht
im Dunkeln geht vergessen
in Bildern kurz horch den Schnee
ganz leicht liegt er wie Leinen
etwas brennt ein Zischen düster
wie Bilder nachts an Wänden horch
das Zischen riech den Brandgeruch

sieh das Ruß auf weißem Grund

V
© Wallstein Verlag, Göttingen 2014

Nous vivons. Nous sommes pour tout. *

Comment c'est débuter comment c'est
se souvenir sans oublier
devant moi dans la neige un homme
son dos solitaire lugubre
comment c'est débuter ne pas se souvenir
ces éclairs qui dans son adolescence lui montraient
des images brèves et crues regarde les ombres
dans la lumière comment c'est Ne-pas-se-souvenir
écoute le sifflement vois la lumière
et la légèreté de l'Allemagne
comment est la clarté de l'Allemagne comme la suie
comme des images brèves et crues comment c'est
débuter sens la neige
elle est tombée la nuit dernière
dans la pénombre oublier fonctionne
dans des images brèves écoute la neige
elle repose toute légère comme du lin
quelque chose brûle un sifflement lugubre
comme des images la nuit sur les murs écoute
le sifflement sens l'odeur de brûlé
regarde la suie sur le fond blanc

*Citation d'Otto Piene aux tableaux de fumée duquel se réfère le poème

En français :
D. Danz, *la fille aux écouteurs*, Alidades, traduction de Roland Crastes de Paulet et Axel Wiegandt, 2025, 61 p., 7 €, qui sont des extraits du recueil encore inédit en France, *Wildniss*.

Isabelle Baladine Howald remercie vivement Roland Crastes de Paulet et Axel Wiegand pour leur générosité

Liliane Giraudon, « Pot pourri », extraits (III, 6, anthologie permanente commentée et annonce)

Liliane Giraudon vient de publier 'Pot Pourri' aux éditions P.O.L. et ses travaux poétiques et graphiques sont exposés à Marseille.

Poesibao propose ici des extraits de Pot Pourri.
En fin d'article, on peut trouver les informations utiles et une présentation à propos de l'exposition du cipM, « Liliane Giraudon, Madame Himself et l'humour poétasse ».

(…)
4. Le visage de Walter Benjamin l'année où il a écrit qu'il n'écrivait que pour être *relu*. Son œuvre avait quelque chose d'un *taillis où il n'était pas aisé de dégager quelques traits décisifs* le concernant (comme ça t'apaise ou plutôt console de ne pas comprendre certains passages de son texte sur la violence).
(…)
16. Le forme du cerveau dans les noix que tu as mangées la veille.
(…)
21. Le paquet de lettres de Jean Tortel (en partie relues la veille) et dont tu te demandes ce qu'elles vont devenir quand tu seras morte.
(…)
23. Avoir attendu soixante-treize ans pour découvrir que le mot « chagrin » a étymologiquement quelque chose à voir avec la croupe du cheval, de l'âne ou du mulet, peau dont on faisait le cuir.
(…)
87. Le noir du Caravage. Cactée fleurie pour Caravage. Les couleurs broyées. Pour le noir : charbon + goudron + bitume + *ossements carbonisés*. Difficile de ne pas se demander à qui étaient ces ossements.
(…)
151. Apparitions de mots en petits animaux polymorphes… Les formules de troupeaux dispersés que tu traques et rabats parfois en vain surtout dans le sommeil… d'autres fois ils te sont donnés mais rien sous la main pour les fixer. Écrire dans l'air, en direction du plafond, des rideaux, de la porte. Cette obscurité jamais vraiment totale. Parfois la bouche accompagne, ça murmure. D'autres fois c'est la main qui remue un peu.
(…)
162. Se demander pourquoi quasi personne ne s'est demandé pourquoi Pound avait commencé un travail sur Lope de Vega pour après l'abandonner au profit des troubadours. Quelles traces de Lope de Vega dans les *Cantos* ?
(…)
192. Frank O'Hara, comment était-il vécu cette nuit d'un 22 juillet où un taxi de plage l'a percuté sur Fire Island ? Tu l'imagines toujours en chemise blanche légèrement ouverte, dans une beauté indestructible. Que sont devenus les disques de son phonographe et la bouteille de gin dont il parlait dans un de ses poèmes.
(…)
Dessiner soulage. Comme la grammaire. Comme l'usage des dictionnaires d'étymologie. Vérifier l'absence de l'existence du féminin pour certains mots comme *apostat*… immédiatement le mot *castrat* te vient à l'esprit et tu te retrouves à rire seule, allongée au milieu de la nuit.
(…)
218. La main qui écrit n'arrête pas de dessiner. Comme pour se nettoyer de la ligne droite, de la répétitive manière de tracer ainsi de gauche à droite, de haut en bas. Plus l'angoisse se fait ressentir plus le geste de dessiner s'impose, comme une issue ou un remède. Parfois traces courbes et griffonnées poursuivent les lignes écrites et tentes de les anéantir. D'autres fois ne leur laissent aucune possibilité d'apparaître. Au plafond de la chambre l'imbriquable reflet des lumières du boulevard semblent mimer le combat des lignes. Suivre leur mouvement a quelque chose d'apaisant.

Ces extraits ont été choisis dans la partie du livre qui s'intitule « Ce qui s'affiche les nuits où tu n'as pas pu dormir. »

Liliane Giraudon, *Pot pourri*, éditions P.O.L., 2025, 20€
On peut feuilleter ce livre en ligne

Sur le site de l'éditeur :
Pot pourri est un recueil qui obéit au genre annoncé par son titre. Il s'articule en sections qui toutes touchent directement au poème. C'est quoi la poésie ? On la fait avec quoi en dehors des mots ? Ça vient d'où ? Ça traverse quel corps ? Avec des retouches, des morceaux de poèmes morts, des laissés pour compte.
La poétesse entame une conversation avec le temps. Faisant preuve d'une grande liberté de manœuvre, elle revient en arrière, retrouve les traces du travail du poème, son exécution comme ses échecs. Des documents d'archive (pages de cahiers, dessins, collages, scénarios de films jamais tournés, morceaux de théâtre injouables, tentatives projetées ou laissées en plan) s'articulent avec émotion et humour à des travaux achevés plus récents.
Pot pourri peut se lire comme un parcours, en forme d'itinéraire liant l'autobiographie à la poésie, et inséparable de la question commune à tous : « comment habiter le monde ? » Puisque le monde parle à travers le poème, le livre de poésie devient le réceptacle de traces qui s'agencent, poursuivant la traque fantôme d'une forme-mouvement appelée poème.
Le Centre international de poésie Marseille (CipM) organise une grande exposition consacrée à Liliane Giraudon, à partir du 20 septembre 2025.

Exposition du samedi 20 septembre au samedi 20 décembre 2025
Liliane Giraudon
madame himself
& l'humour poétasse
CipM, 2, rue de la Charité, 13002 Marseille
Commissaire
Cécile Marie-Castanet
Vernissage
samedi 20 septembre 2025
de 18 h à 21 h.

Au programme de la soirée
– *Quelques mots d'ouverture*,
par Michaël Batalla et Cécile Marie-Castanet
– *Mallarmé Memory Boat*, performance sonore
de et avec Alessandro Bosetti et Liliane Giraudon
– *La poésie inflammable a-t-elle un goût ?*
performance culinaire de Ryoko Sekiguchi

Entrée libre et gratuite
dans la limite des places disponibles.

Vrac d'une vie où la poésie joue au centre d'un *écriredessiner* ininterrompu, l'exposition *madame himself & l'humour poétasse*, orchestrée par Cécile Marie-Castanet avec la complicité de Giulia Camin et l'appui de la bibliothèque du Cipm, livre un large aperçu des travaux et des jours de la poétesse Liliane Giraudon.
« Une visite de l'*écriredessiner* », tel pourrait être aussi le « non-titre » de cette « non-exposition ». Et l'on ajouterait : « jusqu'à saturation ». De même : « Un coup d'œil sur un coup de dés » ; « à côté du miroir » ; « dans la cuisine de Liliane Giraudon », là où chauffe jour et nuit le chaudron dans lequel bouillent corps et voix, textes de tous poils, cahiers, carnets, revues, livres, poèmes, pièces de théâtre injouables : toute la langue, toute la vie, dans tous leurs états, à toutes les échelles.
L'ensemble présenté – pièces en tous genres et morceaux choisis dans les malles et les armoires de la création continue – est réglé par la conjugaison griffonnée des corps et des mots entremêlés

dans les dessins et les écritures saturées. L'installation n'a de cesse de rejouer sa logique de l'absence de logique au fur et à mesure des montages, des constellations agencées dans un parcours sans commencement ni fin. Les divagations se succèdent en une vaste fresque ravagée, parmi les écritures spatialisées, montées, démontées, « bordélisées » à souhait, au milieu des reflets d'une *Creative method accidentée*[1] sans équivalent.

Montages, collages, caviardages et enluminures, prélèvements et détournements : la libre gestuaire de l'*écriredessiner* est là. Et tous les coups sont permis dans cette polyphonie. C'est un monde. C'est le monde dissonant de Liliane Giraudon.

[1] *Liliane Giraudon : une creative method accidentée*, Faire part n° 36-37, 2017.

Gérard Pfister, « Un déjeuner en montagne », suivi de « Le pur plaisir d'exister », lu par Marc Wetzel (III, 6, notes de lecture).

Marc Wetzel explore ici un livre de rencontre et d'amitié de Gérard Pfister, histoire d'un repas autour d'un ami disparu.

> *À chaque détour du chemin, les dieux nous apparaissent, et nous sommes leurs hôtes. Nous n'en avons plus peur, ils n'ont plus de révélations à nous faire. Il nous semble que nous pourrions désormais sans honte partager leur vie* » (p.104)

Des gens cheminent, çà et là, convergeant banqueter, plus haut dans la nature, en l'honneur d'un maître commun, disparu depuis longtemps – voilà ce livre. « *Toujours nous est doux le souvenir d'un ami disparu* » disait Épicure (cité d'entrée, p.7) qui, justement, avait souhaité, pour ses fidèles, pareille rencontre annuelle (à la date d'anniversaire de sa naissance) – sous la forme d'un repas sobre et amical en sa mémoire. Pas de discours en têtes, pas de livres dans les besaces, aucun par-cœur dans les cœurs : la joie d'être ensemble allant pouvoir former conversation suffisante.

C'est pourtant l'anti-Cène, en tout cas l'Eucharistie sans transcendance : ce banquet votif commémore, non un martyre, mais à l'inverse : un refus (de la part du maître qu'on monte célébrer) de s'être sacrifié pour un illusoire au-delà de la vie. Et, pas du tout un « aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés », mais un plus mince et simple : si vous avez compris mon amitié, fêtez-vous les uns les autres. Pour tout dire, au lieu du « vous ferez cela en mémoire de moi » (en vous rassemblant revêtir vos croix respectives), une conviviale adresse à se déclouer mutuellement – dans une rassemblée présence à la vie.

Il faudrait ici pouvoir dire seulement : ce petit livre est une surprise bienfaisante, un miracle simple, un chef-d'œuvre doux – car il est tout cela (émouvant, et unique), volume comme toujours une âme en rêve d'ouvrir et découvrir un. On suit ces marcheurs vaillants et calmes, on comprend le peu qu'ils ont à penser pour se montrer ouverts et justes, on vit bien dans leurs pas, on partage leur sobre et confiante conversion à la présence. Les concrets accents du cheminement multiple et commun ne trompent pas, comme « *Le bâton saute de pierre en pierre avec l'aisance du chevreuil* » (p.17), et, soudain, ce qu'il arrive à ce bâton, c'est l'ordinaire de vie et de mort du monde :

« *Très haut l'appel d'une buse. Au milieu du chemin le corps de son petit, les ailes déployées. Le bâton retourne le corps raidi. Quelques insectes déjà s'affairent sur le fin duvet tacheté* » (p.36)

Exactement comme (dans l'un des très rares moments « abstraits » du livre) ce qui arrive à chaque « flux » de conscience ainsi en marche, c'est d'enregistrer ceux du monde en se réduisant, à peine autrement, – synchro et reconnaissante – à l'un d'entre eux :

« *Des eaux vives ruissellent à travers les pierres et les racines. Les pluies ont été si abondantes, par endroits, les branchages se sont accumulés. Au fond des vallons, les rivières sont si grosses que les gués ont disparu. La voix éclatante des eaux épouse le flux de la conscience, allègre et sans hâte, abandonnée au mouvement de tout. C'est ainsi qu'il va à nos côtés et nous donne courage. Sa nonchalance nous porte* » (p.35)

Le maître et ami (comme indifférent à sa propre mort) chemine donc à leurs côtés. Parce qu'il a deviné les dieux non-nécessaires (en tout cas non utiles à une vie proprement humaine), le voici lui-même dieu suffisant et discret. Mais, contrairement à l'évhémérisme, qui, en devinant dans le dieu standard un simple héros bienfaiteur plus tard divinisé, dénonçait la fallacieuse humanité des dieux, la sagesse épicurienne se dispense de sacraliser tout ce qui n'est pas pure rencontre des vies. Elle explique la réalité juste assez pour pouvoir, ensemble, y consentir sans mensonge. L'intelligence de l'existence est l'actif et suffisant credo, c'est elle que la gratitude commune monte fêter. C'est l'*accès* sans colère ni peur à la vérité, ainsi ménagé, qui réjouit les cœurs. « *Nous regardions dans les miroirs des visages hébétés*« , se murmurent tous à eux-mêmes (p.24), et voici qu'ils partent prendre d'autres visages pour miroirs neufs. L'esprit du maître n'imposait rien, mais « *quelque chose faisait son chemin dans nos pensées, et on ne savait quoi* » (p.29). Mieux : chacun marche content, car le maître a toujours déjà prévenu qu'il n'y aura rien de plus au terme (p.34) que ce que marcher rendrait visible. Le maître cachait sa mélancolie pour en éviter la contagion (p.38), mais que ses admirateurs, eux, montrent leur joie de ce qu'ils en comprennent !

Et le but est l'amitié, car elle seule rend superflus, en tout cas secondaires, les buts auxquels elle rallie. Puisque l'ami est un autre soi-même, pourquoi craindre de lui davantage qu'on ne craint de soi-même ? Et ne nous libère-t-il pas de toute dette, en nous dotant de la liberté même d'aller plus haut qu'elle … et que lui ? Il s'impose si peu lui-même, celui dont (p.52) les traits semblent s'évanouir dans la lumière tendre dont il rayonne ? De plus, la banalité revendiquée du maître apaise la nôtre, et son renom, étroit et sélectif, seconde assez notre anonymat (p.53). Enfin, ses « exégètes », ne voyant de lui qu'un « miroir de leurs vains désirs », ont tort, espérant dégager de lui un sens auquel il a précisément appris à renoncer, alors que les vrais amis de son destin, fidèlement, se taisent :

« *À peine si nous parlons de lui quand nous sommes ensemble. S'il s'est tellement effacé, on dirait que c'est pour nous laisser toute place pour vivre. Ne voulant en rien s'interposer dans notre expérience* » (p.55)

L'arrivée au lieu du banquet est si nette et belle qu'on hésite à la décrire : le comité d'accueil est fait … des premiers arrivés. Les arrivants sont couverts de minces châles dont la couleur est de pur hasard (ce qui les distingue ici sera donc fortuit ; il n'y a que ce qui rassemble pour être nécessaire !). Seul un couple d'anciens (« *assis sous le porche de la grange* …«) ose la simple consigne de *se réjouir*, car l'auto-malédiction de la tristesse serait seule fatale (p.64). Chacun est conduit à sa place par des enfants inconnus (et pour lesquels, donc, il doit accepter être inconnu), mais qui savent, mieux que des vieux, qu'adulte est celui qui se réjouit de ne pas choisir sa place. On mange (pour l'essentiel le festin – d'olives, de picodons, oranges et miches –) tiré du sac, *en savourant*, avec ces modestes aliments, *leur sensible transit même en nous* (p.73), comme si toute vraie plénitude n'était, aussi, que de passage, comme si les saveurs d'un instant devaient s'emporter elles-mêmes avec soin (« *Nous mastiquons avec une infinie lenteur. Les couleurs, les formes, les textures se fondent. La matière se dissout dans notre salive, s'efface dans notre gorge, se désagrège*« , p.83) enfin comme si notre assimilation de ces denrées à la fois vives et mortes nous rappelait notre propre condition de simples *moyens* obligés et dispensables de la vie générale.

Leçons intimes de convivialité réussie alors : les attablés ensemble s'offrent mutuellement ce même à quoi « tient » leur vie : à peu de chose ! Frugalité prophétique, comme est musicale ici la péremption des êtres et des choses : il fallait bien arriver un jour quelque part, se répartissant équitablement alors une quelconque clairière, puisque, dit l'auteur, les provisions réelles pourriraient sur des dos souhaitant les porter sans fin : nous avons et nous sommes les périmables ingrédients d'une fête dont le sens *seul* ne craint rien du temps. Mais mangeant là où l'on sait qu'il n'y a « plus d'ailleurs où aller » (p.60), tout suffit à s'accomplir :

« *Il nous semble être entièrement détachés de nous-mêmes. À chaque instant, nous assistons à la naissance en nous d'une vie nouvelle, nous sentons la nature se décomposer dans notre chair* » (p.86).

La formidable troisième partie (» De l'amitié ») du livre se goûtera dans son silence et sa simplicité mêmes. Silence (des mots feraient semblant d'avoir prise sur ce que nous sentons, dit la page 88 ; taisons-nous donc !), et simplicité (là-bas et alors, chaque pensée, trop consciente de ses maigres moyens du bord comme de l'enfantillage de souhaiter se donner raison, renonce en souriant à elle-même, id.). Seuls alors sont *dispensés de l'effort de n'être qu'eux-mêmes*, dit l'étonnante page 91, ceux qui ne peuvent, par fonctions, coïncider paisiblement et légitimement avec eux-mêmes : les « enfants » – qui « font tourner les crécelles » –, parce qu'ils doivent croître; les « femmes » – qui « poussent de longs ululements » – parce qu'elles ont charge d'autres cœurs ; les « plus anciens » enfin – qui, à bon droit, « rient à gorge déployée » –, car ils se savent avoir dépassé la date-limite de l'authenticité même !

On lira alors le beau « final », confirmant que l'art d'être tient en se suffire d'être (et faire de tout sursis de vie occasion d'une neuve expédition au palais de la mémoire, p.105), et nous serons alors, passants de notre propre lecture, comme témoins du retour chez eux de ces festoyants sereins et fourbus, ainsi :

« *Des voyageurs s'arrêtent auprès de nous, vaguement inquiets. Voyant notre apparence et notre fatigue, ils s'étonnent :* D'où venez-vous ? Pouvons-nous vous aider ? Pourquoi ces châles de soie aux couleurs vives *?*

Nous étions dans la montagne*, répondons-nous.* Il y a eu un coup de froid, des gens ont voulu couvrir nos épaules. *Nous leur parlons du soleil, de la pluie, du vent, nous leur offrons nos châles, ils repartent contents* » (p.107)

Content, en effet, comme sera le lecteur de ce familier et délicat chef-d'œuvre. Il lui sera d'autant plus aisé, alors, de rester dans l'éblouissement de cette lecture que le but de nos itinérants (« *savoir demeurer dans la lumière de ce repas*« , p.98) leur est norme de vie.

Marc Wetzel

Gérard Pfister, *Un déjeuner en montagne*, suivi de *Le pur plaisir d'exister*, Arfuyen, 128 pages, septembre 2025, 15€

Pierre Dhainaut, « et pourtant », lu par Michaël Bishop (III, 6, notes de lecture)

La poésie, force ou fragilité ? Michael Bishop dévoile pour nous l'étroit possible, l'insistant questionnement proposé par le poète Pierre Dhainaut.

Le petit prologue de quatre vers de la longue suite éponyme du recueil – les deux suites qui suivent étant beaucoup plus compactes, *Ajouter du noir, ou non* et *Ce qui va venir* – semble vouloir ou simplement accepter la fatalité d'esquisser la poétique fragilisée d'une impuissance, d'une diminution frôlant la ruine, ce 'pass[age] à perte / par effroi, par écroulement' (9). Et ceci, paradoxalement, sous le signe d'un *et pourtant*, d'une rectification, d'un remaniement concevable, la voix du poème un 'écho' articulant un non-savoir et ainsi un questionnement – qui, à son tour, murmure un possible malgré la 'faible{sse de] l'écoute'. Le ton, un ton, ainsi, est donné, et se répercutera partout avec ses mouvantes résonances, spirituelles et esthétiques au sens très large de ces termes, le poème devenant un théâtre de complexités, de tensions, acte et lieu d'incertitudes et de continuités, de sentiments de solitude, de rupture et de précaire entretissement. Le 'comment dire' règne (17), rien n'étant tenu pour acquis, ce qui, pourtant, impose une vigilance afin de compenser ce 'manque [au cœur du] souffle', phénomène et mot (20). 'Vertige' et 'asphyxie menacent, 'désavou[ant] l'enfant' qui flotte dans la conscience (22), tout espoir ne s'avérant qu'une 'attente' (23), ce frustrant horizon où ne s'offre que 'tumulte' et 'mutisme' (25), frêle spectre de ce 'vers augural' qui, étonnamment, reste envisageable, emblème du *pourtant*, de cet *improbable,* cher à Yves Bonnefoy, vibrant au sein d'un quasi impossible.

Vient en effet un moment dans le poème où il, le poème même, comprend la nécessité d''envisager sans réticence ce que l'on ignore' (30), d'assumer son aveuglement, son doute, les traverser, se 'désenrouer', se 'désassombrir' (35). Modifier, autrement dit, les qualités, les valeurs de ce 'chant' que le poème ne cesse pas d'être, rythmant la face inhérente de ce qu'il est, atteignant à son altérité résiduelle, mais toujours, fatalement, par ses propres moyens. 'Atteindre à l'extrémité de ces lignes', écrit Dhainaut (42), celles-ci ne reculant jamais devant l'obstacle de ce qu'il voit comme une essentielle inexactitude au sein du langage – dont, pourtant, les enfants font fi, joyeusement, même (43). 'L'écho' au cœur de la voix poétique, le poème se doit de s'y fier, '[sans] preuves', sans aucun auto-décodage, accueillant ce qui surgit sans possibilité de le situer, de l'identifier, 'all[ant] dans l'unique, l'unique intention' de s'inspirer de n'importe quoi, de tout, en effet (45-6), s'y perdant tout en s'y orientant. Un tel geste, instinctif, viscéral, surgi de l'énigme même de notre présence au monde, exige un consentement, une étreinte de l'innommable par le biais du nom. Le nom conçu loin de tout orgueil, toute notion d'un avoir, d'une prise de possession. Et le poème senti comme site intranquille, car destinalement mobile dans son/sa geste d'inaccès, d'incomplétion, se voyant plutôt comme simple offrande ouverte d'un sens aveuglant, comme blason d'une gratitude, d'une reconnaissance du Cela dont parlent les grands poèmes indiens et au sein duquel il opère ontologiquement.

Et pourtant s'avère en effet comme ce *poïein*, ce faire se battant, battant – il est une rythmique, libre, spontanée, presque sauvage dans un surgissement, un déploiement à peine orchestrés selon des critères esthétiques – pour affirmer sa fragile, discutable mais enfin réellement sentie pertinence au cœur d'une traversée de l'être, d'une fondatrice appartenance. 'À-coups, arrêts, cassures, défaut de clairvoyance' (58) marquent cette rythmique vouée simplement à 'avanc[er] les mains [dans le feu fidèle]' (63) de tout ce qui est, ceci sans savoir déchiffrer et loin de toute idée d'absolutiser quoique ce soit. Une 'habit[ation]' poétique (80) plongée dans l'insaisissable fuite de ce qui, pourtant, soulève son étance. Et le poème s'offrant ainsi comme signe de sa loyauté à celle-ci, à ce qui 'déborde la page' tout en, beau et refondateur paradoxe, 'nous accroissant' (85). Être, déjà un don; celui du poème, de chaque mot, un don en retour. Mais qui n'exige, ajoute le poème, 'aucun retour' (82) : ce doublement suffirait. Car l'énigme indicible de l'être ne cesse jamais de pleuvoir, de rendre faisable le faire, ce créer, ce 'dessin furtif de nos lettres' (105) au sein du créé. Face à tout ce que l'on perçoit comme le 'mal' (102), la 'mort' (124), tout ce qui voudrait accabler, anéantir – je reviens vers le 'vertige'' et 'l'asphyxie' que transcrivait le poème (22) – le geste du poème dhainhauien puiserait sa 'lumière dans l'ignorance' (122), donnerait un 'visage', qui chanterait au-delà du sens inscrit, de toute interprétation, à la totalité ontique. En cela il est geste d'amour (128), sa voix,

insituable, inattribuable, sans cesse 'dilapid[ant]', ''aid[ant] à vivre, / tous les temps approuv[ant]' (131).

Michaël Bishop
Pierre Dhainaut. *Et pourtant* suivi de *Ajouter du noir, ou non* et de *Ce qui doit venir,* Arfuyen, 2025. 141 pages. 15€.

Deux extraits :

Reste auprès d'elle, reste avec elle,
la glycine effectue l'orbite
où la joie n'a pas la mort pour rivale,
le poème, non, aurait-il prétendu
la célébrer : à-coups, arrêts, cassures,
défaut de clairvoyance, on se raccroche
dans l'accumulation des chutes,
on n'a retenu aucun fil,
on a perdu l'image de la trame.
p. 58

*

Des pierres, que signifie pour des pierres
perdre haleine ? En si petit nombre
nos tournures, cela n'est que cela,
un son qui sort d'un son, le réintègre,
et ce que l'on prend pour des stèles
compactes, la douleur aussi les perfore.
Venir, venir en aide, ravager le spectacle,
prendre sur soi le mal, quelques mots,
ânonnés, dégageront la route.
p102

mary-laure zoss, « portant bas nos ombres », lu par Florence Trocmé

On retrouve ici dans un contexte plus urbain que d'habitude le regard sans concession de mary-laure zoss sur la réalité.

Ces titres de mary-laure zoss ! Ici : *portant bas nos ombres* ; hier : *seul en son bois, dressé noir* ; *ceux-là qu'on maudit* ; *d'ici qu'à sa perte* ; *au soleil, haine rouée.* Tout un monde donné. Les livres sont là sur ma table, tous beaux, sobres, peu épais, mais si denses. Denses de ce poids du monde pour tous ces « gens de fêlures, enfoncés, voués aux arrière-cours, aux pluies battantes. »

Ici -cela me semble moins fréquent chez mary laure zoss, si apte à peindre la campagne désolée, le bois mort, la boue, les terres détrempées-, ici nous sommes dans un univers urbain et tout tourne autour de ceux que nous ne regardons pas, plus ou jamais. Elle ne les nomme pas et surtout pas avec l'un de ces affreux acronymes qui portent en eux une terrible dépersonnalisation.
« casés là, qui nous voit, l'âme en friche, ressasser où s'anémie la lumière, fouillant culs-de-sac et angles morts, tandis que nos paroles vont par le fond ».

Pas tout à fait est-on tenté d'écrire, puisqu'ici quelqu'un les voit, quelqu'un écoute ce que disent ces corps qui portent si bas leur ombre, manière stupéfiante de dire qu'ils sont, à tous points de vue, par terre. Tentant d'« échapper à l'obscurité qui coagule dans les artères », « établis à demeure dans le crachin de l'âme ». Ne dit-on pas laissés pour compte ?
« vaguant sur le bas-côté, vaguant, trimballant nos marasmes, si encore on pouvait. inconsolables rentrer sous terre. »
Les phrases sont courtes. Brèves, denses, elles nous percutent. Pas une seule majuscule, nulle part (mary-laure zoss les récuse aussi pour son propre nom). Une phrase à l'os, qui n'enjolive pas. Qui dit. Eux parlent de « la phrase [qui] se chiffonne, rare qu'on arrive au bout ». Perte même des mots, puisque sans destinataires. « quoi qu'on fasse, n'est-ce pas, plus bas que terre. et la voix qui s'incarcère à force ».

C'est bien à un travail de *désincarcération* que se livre ici la poète. Ces *êtres,* leur redonner leur adjectifs, *humains*, en les extrayant du macadam, pour les donner à voir. Ces faces perdues. « à croire qu'on est de nature à corrompre jusqu'aux pavés ».

Et ce terrible, si poignant cri silencieux, car c'est bien de cela qu'il s'agit ici, de cris silencieux : « sortis à jamais de la couleur, de l'appel des mères. »

Les textes de mary-laure zoss sont accompagnés de dessins d'ena lindenbaur, tracés divagants exprimant si bien l'errance, la dispersion, le caractère fragmenté de l'identité : effondrement des corps qui penchent, qui tombent, au ras de leurs ombres.

C'est alors soudain comme si l'on voyait naître des mots de mary-laure zoss et des dessins d'ena lindenbaur, une longue cohorte d'abandonnés, d'oubliés, d'indésirables. Tous ces livres nous donnent à voir ce long défilé que ses phrases décharnées, perçantes, sans pathos mais lucides, mettent en lumière, et dont elle redresse les ombres.

Florence Trocmé

mary-laure zoss, *portant bas nos ombres*, avec des dessins d'ena lindenbaur, éditions fario, 2025, 12,50€

David Rondin, « Je garderai les yeux ouverts », lu par Judith Chavanne (III,6, notes de lecture)

Judith Chavanne fait entendre les échos – voix, silences, présences, retraits – du livre de David Rondin, dans sa belle lecture habitée.

Je garderai les yeux ouverts est un livre que l'on ne quitte pas quand on le referme. C'est un livre entêtant en raison de son mystère et de sa langue : énergique, imagée, généreuse, un livre d'une grande puissance, dont le caractère énigmatique appelle à la relecture et l'approfondissement bien que l'on sente sa beauté, son propos et sa force en dernière analyse insondables.

Ce livre résonne comme une déclaration d'amour. Amour de l'autre, qu'il s'agisse de la compagne ou de l'étranger auquel offrir l'hospitalité, amour du monde et ses paysages, de la vie et de « ce qui la déborde ». On perçoit aussi que le poète, au cours des pages, y apprivoise le bonheur, la possibilité du bonheur. Une réconciliation semble à l'œuvre, par-delà les « saisons tranchantes », et sous l'impulsion de la femme, qui « a visité la terre ». Si elle n'est exactement l'initiatrice, la femme donne l'impulsion au poète qui « aura^(…) tenté d'ouvrir les yeux sur (s)a vie », le monde et les choses. Car le bonheur passe par la reconnaissance des choses, quand bien même celles-ci

s'accommodent de notre indifférence, et concluent leurs « affaire(s) » entre elles. « Il y a là mille choses à voir » constate le poète et cela est une raison suffisante de vivre avec ferveur. L'écriture est seconde, nécessaire simplement si elle fait sentir au poète comme aux lecteurs « le tremblement » de la vie.

Comme il existe une hypermnésie, l'écriture de David Rondin témoigne d'une hyper acuité du regard qui pour autant ne compose pas (apparemment) un ensemble comme un tableau, mais saisit des traces : une « rose à cent pétales », « un corps de cerisier sculpté dans l'altitude silencieuse ».

Est-ce l'œil du peintre ou celui du photographe que David Rondin est aussi, qui font exister avec intensité choses et êtres par l'un de leurs aspects, de façon métonymique ? Est-ce l'avidité du poète qui voudrait ne pas manquer une parcelle, pas un « grain (…) de sable » du réel et de la vie. Il y a peut-être en lui du « Paysan », ce personnage de l'une des proses du recueil qui n'est pas sans rappeler Rimbaud et son adieu à l'expérience de voyance qu'il avait rêvée, qui consentait finalement à « étreindre » « la réalité rugueuse ». Mais si la désillusion habitait Rimbaud comme, à certains égards, le personnage créé par David Rondin, sous la plume du poète, le réel a goût et puissance, tel « le soubresaut du printemps dans l'éclat d'une cerise ». La trace et le détail acquièrent par les mots de David Rondin une force pour ainsi dire hallucinatoire. Ainsi la « longue tresse noire descendant jusqu'au bas des fesses » avec quoi se confond la mère, et qui suffit à imposer aux lecteurs la présence de la femme tout entière — l'évidence de sa présence.

Cette tresse sert encore de motif pour composer les textes, pour les lier ; un fragment – l'« haleine de champignon » – de l'un des textes, « Grains de sable », anticipe sur un texte à suivre, « Les fines bruyères », dans lequel on découvre que la femme, en initiée pour ainsi dire, lèche « du bout de sa langue » comme « de l'intérieur de ses yeux » « la terre humide, ou sèche ».

Car la composition est discrète mais pour autant sensible malgré l'apparent désordre qui imite celui des pensées et des regards aléatoires. Les échos se perçoivent aussi entre la première et la deuxième partie, si émouvante par le geste qui la fonde (dont on comprend en fait qu'il anime l'ensemble du livre), geste par lequel le poète se tend vers un autre, « quelqu'un », qui pourrait être lui-même, mais pas seulement. L'écriture apparaît ainsi, fondamentalement, comme un acte de relation ; par elle, le poète se porte vers – « Je me surprends soudain à penser à quelqu'un » – et accueille, serait-ce sa seule et propre transformation ; il n'importe, « quelqu'un d'autre c'est une fête, ça devrait être une fête. »

Élan et hospitalité animent ce livre qui est un acte de vie et, en même temps, une profession de foi en elle, l'expression de qui ne peut qu'essayer de transmettre son feu : « Quelqu'un en habits chauds pour l'hiver mais qui se sent nu avec sa tête brûlante de sentiments. De sentiments pour personne en particulier. De sentiments pour le monde. De sentiments qui même débordent de la vie. »
Ce recueil, est donc tout sauf futile, sauf indifférent, sauf superflu. Il plonge dans le tréfonds de l'expérience, celle dont on ne peut faire qu'un jour elle ne « remonte en paroles » selon les mots de Philippe Jaccottet. Dans les *Chants d'en bas*, le poète de Grignan, en des termes qui font écho au titre du recueil de David Rondin, épargnait de ses soupçons une parole nourrie « comme l'arbre par ses feuilles », « par les yeux ouverts ». C'est de cela qu'il s'agit ici : une écriture nécessaire.

Judith Chavanne

David Rondin, *Je garderai les yeux ouverts*, Cheyne, 2023, collection Grands fonds, 57 p., 17€

"Quelqu'un a sans doute été témoin de quelque chose de presque impossible à raconter. Peut-être que c'est l'une des raisons qui m'amène à parler pour ne rien dire. La porte de ma chambre devrait être toujours ouverte au cas où. Ouverte à quelqu'un. Je le note des fois que j'oublierais. Et aussi (plus probable que l'oubli) au cas où je n'aurais pas le cran de le faire. J'ai du mal à comprendre que ça ne fasse pas l'objet d'un article souligné en caractères gras de la Constitution. Accueillir est, en tous cas devrait être, un devoir éthique, scientifique, philosophique. La flamme vacille. Je pétris mon souffle et le ranime. Pour que quelqu'un reste envie à l'intérieur de ce feu."

***

"Quelqu'un pourrait entrer chez moi sans se signaler et je ne m'en apercevrais peut-être pas. Quelqu'un de fatigué par une vie d'errance pourrait arriver à n'importe quelle heure, de jour ou de nuit, et entrer par la fenêtre ou par la porte. Dans un cas comme l'autre il suffit de pousser légèrement. On se retrouve aussitôt au milieu d'un bric à brac de livres de fleurs de papiers peints et de musique, sans compter tout ce que j'ai punaisé aux murs ou entassé sur des étagères."

***

« Animé par une sacrément grande envie de vivre, sans grande conviction que la vie sera un jour plus généreuse, quelqu'un recule jusqu'à la fenêtre. La fenêtre qui refoule toute profondeur. Quelqu'un se coiffe, le peigne emporte une poignée de cheveux poivre et sel. Tout ce qui reste à dire forme une vague. Une succession de vagues. C'est le temps des duplications qui soulèvent, remuent colères et enfances. Je me demande : *Pourquoi n'es-tu pas un peu plus serviable ?* Je me baisse et relève un verre d'eau qui a roulé sous la table. Je le remplis et le maintiens en équilibre sur la paume de ma main. Et je le propose à quelqu'un. Quelqu'un pose son regard en embuscade à l'écart de la maison, comme une roche frappée de gel. Quelqu'un dit : *Il faut creuser un sillon pour les anges, je vais attendre qu'il pleuve !*"

Louise Ackermann, « Poésies philosophiques et autres œuvres » (III, 6, anthologie permanente)

Marc Wetzel a choisi pour Poesibao des extraits des Poésies philosophiques de Louise Ackermann, qu'il nous présente brièvement par ailleurs. …

À mon retour à la maison, mon père fut effrayé des ravages que la foi avait exercés sur ma jeune âme. Dans l'intention de les réparer, il me glissa du Voltaire entre les mains. Peu à peu je me calmai et repris le cours de mes lectures, que la première communion avait interrompues. Je lisais de tout et pêle-mêle. Une traduction de Platon m'enchanta, mais la palme demeura aux Époques de la Nature *de Buffon ; ce livre m'élargit tout à coup l'horizon. C'est aussi vers ce temps que je commençai à rimer. À son tour, ma mère crut devoir s'alarmer. En effet, il y avait de quoi. Cette passion de lecture, ces velléités poétiques surtout, bouleversaient ses idées de bourgeoise sensée. Mes livres me furent retirés. J'en tombai malade ; il fallut me les rendre.* (Ma vie, p.53)

Mon père tombe malade. Il revient à Paris et y meurt presque aussitôt. Je perdais en lui le meilleur des pères. Nous avions le même caractère, les mêmes goûts. C'est lui qui me protégeait contre les tracasseries systématiques de ma mère et les taquineries de mes sœurs. (Ma vie, p.58)

Maladie de ma mère. Elle meurt. Femme de haute vertu et de grand bon sens, elle m'a souvent tourmentée, mais toujours avec les meilleures intentions et dans la juste persuasion qu'elle remplissait un devoir. Les femmes qui écrivent sont, hélas ! naturellement disposées à se laisser aller à de déplorables écarts de conduite. Un pareil danger effrayait

ma mère. C'est donc à elle que je dois de ne pas être devenue de lettres. *Je ne saurais lui en avoir trop de reconnaissance.* (Ma vie, p. 59)

Avec mes exigences morales excessives et mon esprit à la fois austère et exclusif, le mariage ne pouvait être pour moi qu'exquis ou détestable : il fut exquis. Je m'attachai extrêmement à mon mari. Abandonnant mes propres études, lesquelles n'avaient jamais été pour moi que le remplissage d'une existence vide, je me consacrai tout entière à ses travaux (de linguiste) *et lui devins une aide précieuse. Quant à ma poésie personnelle, il n'en était plus question. Mon mari a toujours ignoré que j'eusse fait des vers ; je ne lui ai jamais parlé de mes exploits poétiques. À me voir, du matin au soir, dépouiller ou vaquer aux choses du ménage, comment aurait-il pu soupçonner qu'il avait épousé une ex-Muse ? (…) Ce bonheur intime et tranquille ne dura guère que deux ans. Maladie de mon mari. Je le ramène dans le Jura. Il meurt au milieu des siens, à Montbéliard, le 26 juillet 1846. Il avait trente-quatre ans. Ma douleur fut immense.* (Ma vie, p.61)

Mais si je prenais facilement mon parti de mon sort individuel, j'entrais dans des sentiments tout différents dès qu'il s'agissait de mon espèce. Ses misères, ses douleurs, ses aspirations vaines, me remplissaient d'une pitié profonde. Considéré de loin, à travers mes méditations solitaires, le genre humain m'apparaissait comme le héros d'un drame lamentable qui se joue dans un coin perdu de l'univers, en vertu de lois aveugles, devant une nature indifférente, avec le néant pour dénouement. L'explication que le christianisme s'est imaginé d'en donner n'a apporté à l'humanité qu'un surcroît de ténèbres, de luttes et de tortures. En faisant intervenir le caprice divin dans l'arrangement des choses humaines, il les a compliquées, dénaturées. De là, ma haine contre lui, et surtout contre les champions et propagateurs plus ou moins convaincus, mais toujours intéressés, de ses fables et de ses doctrines. Contemplateur à la fois compatissant et indigné, j'étais parfois trop émue pour garder le silence. Mais c'est au nom de l'homme collectif que j'ai élevé la voix ; je crus faire même œuvre de poète en lui prêtant des accents en accord avec les horreurs de sa destinée. (Ma vie, p.68)

Misérable grain de poussière
Que le néant a rejeté,
Ta vie est un jour sur la terre ;
Tu n'es rien dans l'immensité »
(p. 69, *L'Homme*, poème isolé de 1830, l'auteure a 16 ans)

Et je puis, sous ce ciel que l'oranger parfume
Et qui sourit toujours,
Rêver aux temps aimés et voir sans amertume
Naître et mourir les jours. (Premières poésies, *In memoriam*, p.90)

Il s'ouvre par-delà toute science humaine
Un vide dont la Foi fut prompte à s'emparer.
De cet abîme obscur elle a fait son domaine ;
En s'y précipitant elle a cru l'éclairer.
Eh bien, nous t'expulsons de tes divins royaumes,
Dominatrice ardente, et l'instant est venu :
Tu ne vas plus savoir où loger tes fantômes ;
Nous fermons l'Inconnu.

Mais ton triomphateur expiera ta défaite.
L'homme déjà se trouble, et, vainqueur éperdu,
Il se sent ruiné par sa propre conquête :
En te dépossédant nous avons tout perdu.
Nous restons sans espoir, sans recours, sans asile,
Tandis qu'obstinément le Désir qu'on exile

Revient errer autour du gouffre défendu.«
(Poésies philosophiques, *Le positivisme*, p.139)

Non, tu n'es pas mon but, non, tu n'es pas ma borne.
À te franchir déjà je songe en te créant ;
Je ne viens pas du fond de l'éternité morne
Pour n'aboutir qu'à ton néant. (id., *La Nature à l'Homme*, p.157)

La mort est le seul fruit qu'en tes crises futures
Il te sera donné d'atteindre et de cueillir ;
Toujours nouveaux débris, toujours des créatures
Que tu devras ensevelir.
Car sur ta route en vain l'âge à l'âge succède ;
Les tombes, les berceaux ont beau s'accumuler,
L'Idéal qui te fuit, l'Idéal qui t'obsède,
À l'infini pour reculer. (id., *L'Homme à la Nature*, p.161)

C'en est fait pour toujours du pauvre Adam timide ;
Voici qu'un nouvel être a surgi : l'Homme est né !
L'Homme, mon œuvre à moi, car j'y mis tout moi-même ;
Il ne saurait tromper mes vœux ni mon dessein.
Défiant ton courroux, par un effort suprême
J'éveillai la raison qui dormait en son sein.
Cet éclair faible encor, cette lueur première
Qui deviendra le jour, c'est de moi qu'il la tient.
Nous avons tous les deux créé notre lumière,
Oui, mais mon Fiat lux *l'emporte sur le tien !*
Il a du premier coup levé bien d'autres voiles
Que ceux du vieux chaos où se jouait ta main.
Toi, tu n'as que ton ciel pour semer tes étoiles ;
Pour lancer mon soleil, moi, j'ai l'esprit humain !
(id., *Satan*, p.172 – Satan y répond vertement au Dieu créateur)

Les croûtes en peinture peuvent encore servir à quelque chose ; au besoin on en ferait de jolies enseignes. Mais quel parti tirer des croûtes en poésie ? (id. p.229)

La meilleure manière d'être revenu de bien des choses, c'est de n'y être jamais allé. (id., p.245)

Le vrai poète se reconnaît à ceci : tout lui dit. Il s'en est fallu de bien peu que rien ne m'ait dit. (p.255)

Cette femme (1813-1890) qui n'a jamais manqué de rien (car l'énergie et la chance l'ont constamment portée), et ne s'est d'ailleurs jamais plainte : même une enfance digne et triste, tiraillée entre les bibliothèques adverses – Voltaire et Bossuet – de ses géniteurs, son veuvage au bout de deux ans d'un mariage à sa grande surprise délicieux, et l'errance bourgeoise d'une intelligence altière entre Nice, Paris, Berlin et l'Angleterre, ne l'ont jamais personnellement terrassée : elle n'a souffert que du malheur des autres, et n'a rejeté Dieu que pour l'impardonnable sort par lui réservé

au plus grand nombre. Son désespoir lui vint exclusivement – disait d'elle Anatole France – des « misères qu'elle n'éprouvait pas », des « souffrances de l'humanité tout entière », ajoutant : « Elle a fait doucement le songe de la vie; mais elle savait que ce n'était qu'un songe ». Le paradoxe central est, montrait Léon Bloy, qui admirait sa « monstruosité » spirituelle, qu'elle rejetait le Dieu chrétien (le seul qu'elle prenait au sérieux) pour des raisons de pure charité, estimant qu'un Père ne traite pas – c'est-à-dire ne fait pas maltraiter – son Fils ainsi, et qu'il est indigne de nous faire tenir pour néant ce monde-ci au profit du néant d'un autre. Bloy touche alors au cœur : « Dites à un rationaliste quelconque qu'il est un impie, un hérétique, un païen, un apostat, que sais-je ? Il en conviendra, non sans orgueil. Mais ne lui dites pas qu'il pourrait bien, au fond, n'être qu'un catholique inconscient et révolté. Vous le toucheriez au vif de ce même orgueil ». Et ce n'est en effet que le Dieu chrétien que Louise Ackermann s'évertue à maudire, car un Brahma – qui se garde bien d'exister personnellement – ou un Allah – qui n'a promis, au mieux, qu'épargner les non-récalcitrants – se mettraient aisément hors de portée d'une si farouche indignation. L'un ne prétend pas jouer au Créateur, l'autre au Père de ses créatures, et nul de nous, logiquement, ne se sentirait malheureux de devoir être leur orphelin, alors que, dit Bloy (pour une fois plus compatissant que malicieux) « Mme Ackermann ne se trouve pas très heureuse d'être athée ». C'est que, là encore, elle ne s'angoisse et souffre que pour les autres, et de *leur* inconséquence. Alors que Baudelaire était, écrit Bloy, un « athée de cœur », dont l'esprit n'entend pas du tout assumer le vide réel des autres cœurs, Louise Ackermann (qui chérissait Musset autant que Vigny, Sapho autant que Schopenhauer, et Lucrèce que Hugo) est, ajoute-t-il, une « athée d'esprit », qui ne souffre nullement de la pauvreté réelle de son propre cœur – elle est stoïcienne, la désillusion lui est convenable -, mais bien (et terriblement) de la seule misère imaginaire des cœurs de croyants. Mais Léon Bloy le dira évidemment mieux : *Baudelaire est un libertin épuisé, qui ne se console pas d'être épuisé et qui, ayant mis toute sa vie et toute son espérance dans des choses destinées à la corruption, n'accepte pas cette fin dernière et maudit son créateur de ne pas lui avoir donné un immortel pouvoir de l'offenser. Il se dévore ainsi épouvantablement lui-même, sans pouvoir jamais s'assouvir de son propre dégoût.* Au contraire*, « Mme Ackermann est une tout autre nature. Elle est chaste comme une Diane en bronze, inséductible et impénétrable comme le néant qu'elle chante. Elle n'a ni foi ni espérance ni amour. Dépossédée de tous les sentiments qui font vivre les âmes, il ne lui reste que l'amère science de sa pauvreté et l'épouvantable certitude que cette pauvreté est sans remède*« . (cité, p.284)
Bien sûr, Léon Bloy ne peut concevoir qu'un cœur chrétien soit sans maître, ni qu'une positiviste soit poète. Or, écrivait un autre critique (Elme-Marie Caro, dont l'enthousiasme public sortit Louise de l'anonymat en 1874) : *Assurément, c'est de la poésie troublante et troublée; mais c'est de la poésie*. C'est, en tout cas, comme on vient de lire, une pensée qui eut les mots de son chant.

Une émouvante pensée, que la remarquable édition de Yohann Ringuedé nous fait ainsi saisir.

Marc Wetzel

Louise Ackermann (1813-1890), *Poésies philosophiques et autres œuvres*, GF, 2025, 12,5€

Présentation du livre par l'éditeur
Louise Ackermann fut, pour ses contemporains, une autrice d'une originalité déconcertante : loin des thèmes sentimentaux qui, au XIXe siècle, échoient aux poétesses, elle a forgé une œuvre à la croisée de la poésie, de la philosophie et de la science, dont le lyrisme exprime une quête ardente de vérité. En résulte une voix unique qui dialogue avec Blaise Pascal et Auguste Comte, refuse les consolations religieuses et pose frontalement la question de l'absurdité de l'existence. « Cri d'angoisse et d'horreur infini » traduit en « rimes hardies », la poésie de Louise Ackermann est l'expression d'une lucidité sans concession et d'un puissant désir d'émancipation.
Autour des *Poésies philosophiques* (1871), ce volume propose deux textes autobiographiques, *Ma vie* et *Pensées d'une solitaire*, le recueil de jeunesse *Premières poésies*, ainsi que de nombreux comptes-rendus critiques d'époque.

Henri Droguet, poèmes inédits (III, 6, inédits)

Henri Droguet a bien voulu offrir à Poesibao ces poèmes inédits, parmi les tout derniers écrits. Mer et vent !

VERTIGE

Matin rayon d'or léger commencement
du commencement
l'aboi rauque jaune des remorqueurs
le gros soleil embrase des hectares ras tondus
une arrière-garde de nuages s'effiloche
dans l'aube les basses ronces et les branches
quelques freux enroués décortiquent désossent
l'autre vent l'implacable s'époumonne
récidive bouscule évince et dégonde
un arbre déjointé se désordonne
un hibou discret rit dans les pénombres

le ronflement furieux des marées et des trombes
désaffuble n'importe quoi
                n'importe où
le quelquefois fastidieusement grand vide
platitudineux le désert l'ombre neuve (ou pas)
le vertige de la mer dépliée générique
ouverte froissée creuse crue fermée
grand fossé bleu à sa bougeotte dans la nuit sans rivage
où coeur plein d'orages l'enfant
voit pour de vrai des flocons vermillon verts chou
couleur de paille ou de verrou et pour finir
tout à fait noirs
mais celà n'est qu'un songe comme toujours à droite
le menu fleuve côtier qui ne peut être vu
un long nuage saumonné
et le pétillement d'une grosse et seule étoile
un autre nord
            et la fête c'est
entendre voir -ou presque- chaque chose neuve
et puis toi
        c'est tout

21 janvier 2025

POURPARLER

Incessamment blafard bavard vivant le vent noroît

dans le grand silence la fraîcheur et le trouble
d'un séjour éloigné se lève
éparpille quelques oiseaux vifs et roux
les passereaux qu'impacte l'artériosclérose

le flot mouvementé à sa patauge
le bouillonnement sonore inarticulé
du vieil océan père de toute chose
les parfums de saumure des rivages éboulis brisures
le ciel insuffisant déblanchi se réverbère aux mares

les talus et les prés sont froids
le soleil se jette aux lisières à l'eau
les jardins vers la mer et bientôt le Styx fleuri
la ville les toits l'opacité lointaine
la ruée des ménades qui déchirent dispersent
(mais ni plus ni moins c'est un rêve)
les importants depuis toujours déjà morts
et l'ignorent

encore lui l'enfant quelqu'un / n'importe qui
déchiré rit pourtant dans les trains d'averses
écoute une parole plus vraie que le monde ou lui-même
bidouille ses théologismes se tient en repos
dans le grand tapage et grabuge urbain
fait halte s'émerveille aux pervenches aux aubépines
aux longs pédoncules des ombellifères
sort de ses poches à malices un arbre battu
quelques bouts de ficelle et des ombres
murmure
« *Elle mon ombre est déjà là*
  qui m'attend j'y vais ... »

31 janvier 2025

N'IMPORTE OÙ

Le piéton l'ignorant scribarbouilleur
sait tout ce qu'il ignore les caprices du vent
dans les voiles le jadis ciel absent échancré hersé
guenille et roncier grand ouvert
sur l'opaque étang des fins d'automne
les escarpements des grès violets fauves et rouges
(préhistoire naturelle)

toutes les pluies il les traverse à tout va
l'impatience ainsi d'une averse
le long mufle des nimbus disymétriques intérimaires
la giboulée cascadante qui mitraille longuement

le monde où sont les lichens les orges les anémones
les centaurées les peupliers d'or et les souches
des sécherons jaunets déjà vus quelque part

il s'éberlue devant lui les routes
vont partout n'importe où
dans l'ouest un cor/
moran cul / bute à l'ombre noire
disparaît reparaît s'essore
des chiens clabaudent vers la lune rousse
deux corbeaux rament contre le vent qui ronfle
décarcasse et bouscule un oiseau transi
un hanneton pioché s'en va mourir
(il n'en sait rien) *sous les topinambours*
et Dieu quelque part l'enfant perdu percé cloué

4 février 2025

PETIT RIEN

Au début la nuit ombre et cendre quelque chose
un bruissement ténu d'étoiles
un orage charrivarime à quoi grogne
au fond du ciel à droite
par dessus les toits les prés fleuris
argiles bleues et roses collines rincées fleuries jaunes
monts blanchis nuages parpillés
un vieux moulin ronfle au vent nouveau
sur la falaise en voie d'effondrement

une trombe brève étrille dégingande hache *en passant*
quelques cyprès longilignes
herse une jonchée de broussailles
la grêle vacarme esbrouffe crible des arpents vides
les souffles parfumés poly
phoniques tournent dans les ombres
le beau silence égaré d'un tas de siècles
la lisière vague bleue le jusant la mer dernière
et vide aussi babioles l'enfant piéton
chante pour l'hiver

28 février 2025

NI PLUS NI MOINS QUE

C'est la nuit banalement clairière et mélancolie
le gloussement dédoublé menu de l'oiseau

hurluberlu hulotte ou chevêche ou
ni l'un ni l'autre
une rafale décousue brasse et carde
la transparence à l'aube de la dorée mirageuse
lumière du temps perdu révolu
qui houspille dans l'Est un pan de ciel émondé crépitant
le grand dit-on tour millimétré minuté des astres
trucmuche et saint frusquin pointillé sauvage
soupe à vertige à rien

la lune cabossée frange d'argent pâle une cressonnière
où les grenouilles entament leurs concerts
plus que post-post modernes

les brises tiédissantes plissent déplissent
les eaux calmes et glauques des bassins ronds et carrés
bordés de socles désertés et plus loin
sous les ombres d'une fûtaie de chênes pédonculés
de hêtres communs et d'ormes rouges
où ronfle à son repos la sauvagine
Diane et son arc s'ébréchent chaque jour un peu plus

Puis c'est l'heure bleue
du charivari périphérique éloigné suburbain
le soleil couleur de vin petit rien quelque chose
le lamento le déchant ostinato doux des oiseaux muchés
une hulotte rit un corbeau s'enroue
des pies jactent aux jachères
un geai pour de vrai virevolte
des abeilles zonzonnent sur des fruits tombés qui blettissent

À la va vite l'embardée sitôt interrompue
du vent qui s'exténue tergiverse éternue
sarcle un long jardin gris
rase le grand remous laitier la laine effilochée
les taffetas flanelles tarlatanes les cambouis
meringués détissés des cumulonimbus
au large du large l'océan fabuleux chaos jonché vitrifié

(quelques âmes intempestives passagères sont entrées
côté jardin se sont éloignées côté cour
sans laisser de traces)

Endommagé perdu malmené hors d'âge hors sujet
le vague taiseux piéton ni bon ni mauvais
à sa rôdaille a été là
par le travers échelonné confus des haies restantes
l'or feuilleté des moyens petits et grands arbres
le chaos jonché jeté bas des aulnes plus ou moins noirs

-plutôt moins- où se frôlent clandestinement
quelques animaux circonspects
il évite un médiocre plan carré de tétragones
il balbutie bégaie murmure et chantonne
pour les aveugles et les sourds

toi seule toi berceuse encore
et douceur l'entends-tu ? À dire à redire

13 juillet 2025

RÊVÉ SOUS UN NUAGE ARRACHÉ À LA NUIT

Un aigu dru bourru nuage s'étire et masque
au passage et dans le désordre
la nébuleuse du Crabe le Lynx et Fomalhaut
c'est la fraîche présumée blanche ou noire ou quoi
que ce soit dernière nuit le refuge au manque

puis c'est à n'y pas croire sortie du bois
lumière crabouillée déjointée l'aube
et le ciel d'équerre et parfait
poudré de bleu de rose et d'or
le confus raffut des rafales qui s'emmêlimêlent
l'embardée lointaine du reflux
le babil sobre et disloqué *da capo*
des oiseaux ni vus ni connus muchés
au profond des forêts neigeuses
que la demi-lune verte éclabousse
le cri rauque arraché au-delà du vertige
d'un rapace invisible
un merle ivre pépie dans un eucalyptus
l'alouette turlutte elle oublie le noir le silence l'absence
                et l'oubli
la très de moins en moins commune
piéride du chou se dégingande aux sauges
un bourdon s'enfourne aux passeroses

la marée montante ronflante maugrée se brise et chuinte
douceur et blessure chimère cabrée noire la vague
cogne le cap couleur de miel et plus loin dans l'ouest
se brise et chuinte sur une plage étroite et pavoisée
accidentelle une averse à grands *patatras*
rince des arrière-pays parfumés lilas cytises chélidoines
quelques arpents d'avoine
un mur de lierre et l'or battu des blés jonchés
un peuplier carolin de légende
il y a quelques buissons pétrifiés sur la gauche

au lieu-dit *Épaule de la mort*

les mots égarent celui locataire à terre
hors de soi hors-sol qui les perd
et les trouve

21 août 2025

©Henri Droguet

Antoine Dufeu, entretien avec Florence Trocmé, autour de « Blanchiment » (III, 6, entretiens)

Poesibao interroge ici Antoine Dufeu non seulement sur son dernier livre mais sur l'ensemble de son très vaste projet poétique.

Introduction
Antoine Dufeu est un poète, écrivain, éditeur et journaliste, né en 1974 à Laval et vivant à Paris. Il a publié près de vingt ouvrages, notamment *Sofia-Abeba* (2020), *Nous abstraire* (2022), *Abonder* (2010), *AGO* (2012), *Sic* (2015), *Blancs* (2014) et *Vinavi Gotov* (2009). Titulaire d'un diplôme de l'EDHEC, Antoine Dufeu a été contrôleur de gestion dans une multinationale, puis journaliste dans la presse automobile avant de devenir enseignant en écriture et en édition. Il est fondateur et directeur de la plateforme de recherche et d'édition Lic, forme le duo artistique Lubovda avec Valentina Traïanova. Il a également cofondé en 2015 et codirige avec Frank Smith la revue de poésie *RIP*.*
Son œuvre semble se développer autour d'une vraie diagonale, la Diagonale du vide. Nous avons souhaité l'interroger sur ce projet et comment *Blanchiment*, le dernier livre paru, vient s'insérer dans cet ensemble.

Florence Trocmé : Depuis *Vinavi Gotov*, (mais il y eut quelques autres livres avant) livre quelque peu confidentiel, mais très riche, votre œuvre semble s'articuler, comme par bourgeonnements successifs, autour de ce que vous appelez « La Diagonale du vide » qu'est-ce que c'est que cette Diagonale ? Et quelles seraient les grandes thématiques que votre œuvre poétique compte aborder ?

Antoine Dufeu : « La diagonale du vide » (disons « la diagonale ») est le nom d'un ensemble qui apparaît après plusieurs autres, dont « NHL » — le livre *inch'menschen* (Mix., 2004) y appartient par exemple — ou encore « Des Viabilités » — les livres *Nous* (Mix., 2006) ou encore *SEnsemble* (le clou dans le fer, 2008) y appartiennent). D'autres ont été initiés par la suite, par exemple « CXP », « Licet », « Likilic » mais il présente la caractéristique d'être constitué, à l'exception notable de *Vinagi gotov* (Mix., 2009), de textes narratifs. Les personnages qui y apparaissent vivent aujourd'hui, dans le monde qui est le nôtre. De fait, ils sont affectés par des phénomènes politiques, économiques, sociaux qui nous touchent.

FT : Pouvez-vous nous dire un peu comment les différents livres que vous avez déjà fait paraître, notamment aux éditions de l'Attente ou MF, chez Nous et au Dernier Télégramme aussi, s'articulent par rapport à ce projet ? Il semblerait qu'il y ait des ensembles et des sous-ensembles et que chaque sous-partie ait sa voix, voir son style poétique propre. Pourriez-vous nous en dire un peu plus ?

AD : Parmi les éditeurs que vous mentionnez ici, seuls les maisons d'édition Nous et MF ont publié, chacune, un texte de cet ensemble, respectivement *Abonder* (Nous, 2010) et *Sofia-Abeba* (MF, 2020). D'une certaine façon, *Abonder* « plante le décor ». Arthur Gonzalès-Ojjeh démissionne de la Goldman Sachs et y vit aventures et mésaventures. Ce livre est écrit en vers libre et est composé de trois tableaux. J'accorde de l'importance à la forme. Il me faut texte après texte trouver une adéquation entre fond et forme. Tant que je ne l'ai pas trouvée, il n'y a pas le début d'un livre, peut-être une intention mais pas davantage. *Sofia-Abeba* correspond à un extrait du journal intime de Tony Chicane, alors adolescent.e, personnage qui est apparu dans *AGO – autoportrait de Tony Chicane* (Le Quartanier, 2012). Il se trouve que ce personnage, avant d'émigrer en France, a grandi et vécu en Bulgarie, dans un contexte qui était celui de ce que rétrospectivement l'on peut présenter comme la fin du bloc de l'Est. Des sous-ensembles peuvent effectivement être associés à certains ensembles. Particulièrement dans « la diagonale ». Il y a d'abord eu trois préludes à celle-ci, ensuite un premier sous-ensemble intitulé « Nouvelles du globe » puis un deuxième, « In media res ». Le premier sous-ensemble était placé sous l'angle des nouvelles que l'on donne ou distille. Dans « In media res », l'enjeu est de faire se croiser les différents personnages déjà introduits précédemment et d'en faire apparaître de nouveau, sachant que *Blanchiment* paru en ce tout début d'automne chez KC éditions initie ce sous-ensemble. J'ai décidé de concevoir des ensembles en référence à la théorie éponyme. Les différents ensembles sont autant de possibilités d'initier des livres, foncièrement des textes sans préjuger de leur devenir, du nombre d'éléments qui les constituent ni même d'un ordre chronologique. À mon sens, si quelque chose de ce que je fais est poétique, c'est cela.

FT : Comment voyez-vous l'évolution de ce projet ? Est-il déjà entièrement programmé ou bien se développe-t-il au fil des rencontres, du temps, des envies exploratrices. Il me semble qu'il y a plusieurs dimensions, autour toujours de l'idée du monde contemporain, tel qu'il est. Il y a une dimension sociale, pour ne pas dire politique. Est-ce cette note-là que vient jouer *Blanchiment* ? Véritable fresque poétique sur le travail et les violences sociales

AD : Rien n'est à proprement parler pré-déterminé. Chaque ensemble correspond à une intention conceptuelle ou théorique. Celle associée à l'ensemble « Licet » dont *Nous abstraire* (éditions de l'attente, 2022) est un élément a trait à la licéité et passe formellement par l'emploi du pronom de la première personne du pluriel. Celle de « Likilic » dont un premier livre paraîtra aux éditions du Canoë en 2026 sous le titre *Comptes à rebours* tient au fait de compter et d'écrire. Pour revenir à *Blanchiment*, ce livre est le premier de « la diagonale » dans lequel les vies de différents personnages s'entremêlent à ce point, à partir d'expériences liées aux conditions de travail. C'est ce qui explique mon choix de présenter *Blanchiment* en tant que fresque. Ce livre met en scène plusieurs et même de nombreux personnages dans le sens où certains — je pense ainsi à Arthur Gonzalès-Ojjeh ou encore à Daisy Belle — ne font que traverser le livre. À l'idée de fresque est associée celle de dimension. Ici m'importe moins la question de la grandeur à laquelle se rattache souvent celle de fresque que celle de pluralité des dimensions et, je dirais, la possibilité de porter son regard, son attention, à différentes dimensions des conditions de travail contemporaines, au gré de la lecture, dans un rapport plus ou moins distendu au texte. Cette intention explique l'aspect sous lequel le texte se présente d'emblée : vers (mais s'agit-il ou non d'un vers… libre ?), enchâssement de vers, succession de séquences plus ou moins longues.

FT : Travaillez-vous sur plusieurs livres ou projets de livres en même temps. Votre travail suppose enquêtes et connaissances approfondies de certains milieux (que vous avez fréquentés ou fréquentez encore). Quelles sont vos méthodes de travail ?

AD : J'ai tendance à initier plusieurs livres en parallèle. Du moment que j'ai trouvé l'adéquation que j'évoquais précédemment, alors j'écris et ai besoin de finir le texte. Quant à ma méthode de travail, elle repose sur des lectures et sur des prises de notes. L'écriture de *Blanchiment* m'a amené à lire des ouvrages de sociologie du travail, lire ou relire des livres, voir des films abordant le thème du travail. Je tiens aussi à maintenir d'une manière ou d'une autre un lien avec le monde de l'entreprise dont le mode de fonctionnement déborde dorénavant le seul secteur privé marchand.

FT : vous avez développé une technique de vers bien particulière, le vers de longueur variable, le VLV. À quelle nécessité a-t-il répondu ? En quoi consiste-t-il ? J'ai noté aussi dans *Blanchiment* une volonté de brouiller les pistes, en superposant et imbriquant plusieurs discours ? Et un style très hybride, parfois expérimental, où vers et prose se mêlent…

AD : S'il s'agit d'évoquer la façon dont *Blanchiment* s'est constitué, je dois encore faire référence à *Abonder*. Je souhaitais que *Blanchiment* marque un jalon formel équivalent à celui que j'avais tenté avec *Abonder*. Ne voulant pas renouveler l'expérience du vers libre, j'ai réfléchi à un vers faisant écho à une pratique contemporaine. À partir de quelques lectures mais aussi de ma longue pratique du journalisme sur le web, j'en suis venu à me demander ce que pourrait être un vers de lecture sur un écran d'ordinateur. Que consomme-t-on à l'écran ? De l'information. Je me suis ensuite intéressé au rythme de lecture qui se traduit par le nombre de signes qu'une ligne d'un site d'actualité compte. J'ai constaté qu'il en compte plus ou moins cinquante. Telle est devenue ma mesure : 50 signes. J'ai arrêté mon vers à un maximum de 50 signes. Votre question me donne aussi l'occasion d'évoquer une considération qui a compté dans l'élaboration de *Blanchiment*. Le texte prendrait une dimension autre en étant édité numériquement, non pas en prenant l'allure d'un fichier au format pdf mais en explorant les possibilités du numérique. Je m'étonne du conservatisme éditorial en la matière. Le potentiel offert par le numérique n'est absolument pas exploré par l'édition, ce qui est déplorable. Je verrais volontiers des jeux d'apparition autour, principalement, des enchâssements, laissés à la main du lecteur ou de la lectrice d'un tel texte. Je veux aussi revenir à votre question relative à la présence de prose dans *Blanchiment*. Il y a en effet trois passages en prose dans le livre. Ceux-ci correspondent à des textes écrits par les personnages et intégrés à la narration. Je les ai désignés par le vocable « balise ». Une version numérique du livre permettrait de leur conférer une allure différente.

FT : Je lis au dos du livre que *Blanchiment* est un « roman en vers ». Ce livre appartient à un sous-ensemble que vous nommez « In media res ». Pouvez-vous nous en dire plus ?

AD : Il y aurait dans « In media res » le désir d'esquisser des propositions théoriques quant à des questions politiques, économiques et sociales. Dans *Blanchiment*, y figurent au moins deux: la paix en tant qu'agir politique, la nécessité de changer la comptabilité qui est la nôtre et dont les principes remontent au XIIIe siècle. La comptabilité, de ses petits noms « en partie double » ou « à la vénitienne » est néfaste, en premier lieu à l'égard de l'humanité, en second de l'environnement.

FT : Il y a, dans *Blanchiment*, trois personnages, dont les noms sont tout un poème, si je peux me permettre cette boutade. La première s'appelle en effet Ellen Bretton-Woods. Or il se trouve que ces trois personnages correspondent à trois facettes de votre vie, le pôle économiste, le pôle journaliste (automobile) et le pôle enseignant. Pouvez-vous développer un peu ce recours à ce que l'on pourrait presque considérer, vous me direz si je me trompe, comme des hétéronymes ? Et est-ce que pour vous le fait de nommer les figures de vos livres fait partie du processus poétique ?

AD : J'ai des hétéronymes masculins et féminins dont Marius Guérin, les éditions du dernier télégramme ayant publié en 2010 l'un des quatre textes de Guérin, *Élans.* Aussi ne considère-je pas ces personnages comme des hétéronymes. Tony Chicane par exemple est né femme en Éthiopie, a grandi en Bulgarie, à Sofia, et est devenu homme en émigrant en France. J'essaie, au fur et à mesure des livres, de déployer une existence à ces différents personnages. Quant à leurs noms et à leurs prénoms, j'y accorde effectivement une attention particulière. Ces derniers reflètent je l'espère le mélange des cultures, à tout le moins dans l'espace, européen, dans lequel se déroulent ces fictions.

FT : il semblerait que votre œuvre oscille entre un pôle lyrique (*Vinavi-Gotov*, par exemple) et un pôle beaucoup plus « froid », analytique, qui utilise la forme poétique pour montrer, voire dénoncer maints aspects de la vie contemporaine, sociale, économique et politique. Non d'ailleurs sans une dimension humoristique, parfois sarcastique. Est-ce une tension, une évolution ? Et il y a aussi une dimension narrative, sans parler d'aspects expérimentaux… Ces dimensions s'expriment-elles tour à tour ? Imagineriez-vous une synthèse dans un même livre ?

AD : Si « la diagonale » existe telle qu'elle existe, si je conçois des ensembles c'est précisément pour éviter toute synthèse, toute velléité de système, d'être tenté de clore. J'entends la manière dont vous recevez *Vinagi gotov* mais il me semble que, pour m'inscrire dans vos termes, ce livre par certains aspects est également « froid » ou analytique. Au moment de l'écriture ce livre et de ceux qui l'ont précédés, j'étais en pleine lecture de la philosophie de Alain Badiou mais j'avais été également favorablement impressionné par *Après la finitude* de Quentin Meillassoux. Si *Vinagi gotov* est l'un des trois préludes, à ce jour, de « la diagonale » c'est aussi parce que, de mon point de vue, ce livre signifie qu'il n'y a pas de système ne serait-ce qu'à promouvoir, ce qui n'est toutefois pas contradictoire avec une forme d'espoir et de joie d'être au monde. Vous relevez une dimension humoristique, parfois sarcastique : je m'en réjouis. L'humour me semble indispensable. J'ai d'ailleurs initié à l'automne 2024 une série d'invitations à lire ou à performer des textes au travers de ma structure Lic que j'ai intitulée « Rire pourquoi faire ».

FT : *Vinavi Gotov* est un terme bulgare. On me dit que cela veut dire « toujours prêt » ? Est-ce bien cela ? Et par ailleurs, je crois que la Bulgarie est importante pour vous. Pouvez-vous nous dire pourquoi et en quoi ?

AD : C'est tout à fait cela. Les pionniers et pionnières bulgares prononçaient cette formule chaque matin en arrivant à l'école sous le régime communiste. Ici, cette formule est en quelque sorte orientée autrement. Quant à l'importance de la Bulgarie pour moi, elle tient à une rencontre déterminante survenue en 2006 qui n'est pas sans rapport avec le titre du livre. J'ai en effet rencontré l'artiste Valentina Traïanova qui, elle-même, avait déjà à l'époque intitulée une vidéo-performance *Vinagi gotof!* Le point d'exclamation traduit ici directement la formule, en réalité le slogan que les enfants devaient scander sous le régime communiste

.

FT : votre livre parait chez un jeune éditeur, KC éditions (éditions fondées en 2023). Que pouvez-vous nous dire à son sujet ?

AD : KC éditions a été fondée par Silvia Contarini que j'avais eu la chance de rencontrer en amont de la fondation de la maison grâce à Pavel Hak qui a été le premier auteur publié par KC. J'admire les livres de Pavel Hak depuis longtemps. Je peux juste souligner le courage de Silvia Contarini de créer une maison publiant de la littérature de manière indépendante dans le contexte qui est le nôtre.

***Plus sur Antoine Dufeu et ses activités éditoriales et de revuiste :**
Antoine Dufeu a fondé Lic en 2012.
Il a co-fondé en 2015 et a co-dirigé avec Frank Smith la revue *RIP*.
Il est membre du comité rédactionnel de la revue Multitudes depuis 2015.
En 2017 il a mis en place les éditions de Strate Ecole de Design dont il a été le directeur.
De 2015 à 2018, avec Fabien Vallos il a été co-directeur des éditions Mix. et de leurs collections (littérature, poésie, écrits d'artistes, théorie), co-fondateur et co-directeur du journal faire (2017-2018).
Il a co-fondé et co-dirigé ikko (littérature, poésie et philosophie) avec Christophe Manon de 2002 à 2009 ainsi que la revue MIR (2007-2009).
Revuiste, Antoine Dufeu a participé à la fondation de plusieurs revues ou journaux : la revue *MIR* (éditions IKKO), la rubrique *Périscope* (site Caradisiac), la revue *RIP* (Lic), le journal *Faire* (éditions Mix.).
En tant qu'éditeur, il a édité des textes ou des œuvres de: [en cours]
– aux éditions Le corridor bleu: Jérôme Bertin, Ivar Ch'Vavar, Louis-François Delisse, « Père » Enfantin, Gustave Flaubert, Pierre Garnier, Bernard Heidsieck, Vélimir Khlebnikov, Julien Offray de La Mettrie, Jean-Luc Parant, Daniel Parrochia, Charles Pennequin,
– aux éditions ikko: Laurent Albarracin, Pierre Albert-Birot, Mehdi Belhaj-Kacem, Jérôme Bertin, Charles-Mézence Briseul, Henri Chopin, el&la, Ferdinand Gouzon, Marius Guérin, Agnès Gueuret, Vassili Malychev, Christophe Manon, Théroigne de Méricourt, Mathieu Nuss, Alex Pou, Alain Robinet, Saint-Just, Gilles Toog, Mao Tsé-toung, Fabien Vallos, Michel Valprémy, Hannah Weiner
– aux éditions Mix: A Constructed World, Marco Assennato, Fabien Vallos, Les écritures bougées (collectif)
– aux éditions Strate école de design: Flore Garcin-Marrou, Vent de liberté (collectif), trois actes de séminaires (collectifs)
mais également en tant que revuiste:
– au journal Faire:
– à la revue MIR: Pierre Albert-Birot, Rémy Bac, Linda Maria Baros, Michaël Batalla, Benoît Casas, Ivar Ch'Vavar, Camille Flammarion, Christophe Manon, Pavel Hak, Nazim Hikmet, Yannick Liron, Quentin Meillassoux, Jean-Luc Parant, Samuel Rochery, Mariane Simon-Oikawa, Jude Stéfan
– à la revue Périscope: Benoît Casas, Yoann Thommerel, Géraldine Barbe…
– à la revue RIP: Jean-Philippe Cazier, Fabien Vallos, Valentina Traïanova, Christophe Fiat…

Antoine Dufeu est aussi traducteur. Il a notamment travaillé sur une traduction en français de *The Geographical History of America* de Gertrude Stein, à paraître aux éditions MF. Ce travail de traduction s'inscrit dans son activité d'écrivain, poète, éditeur et chercheur.

Antoine Dufeu, *Blanchiment*, fresque, KC éditions, 2025, 19€

Pierre Magnier, « un homme selon… la musique », entretiens avec Florence Trocmé (III, 6, entretiens)

La dimension musicale est absolument essentielle et sans conteste la force motrice chez Pierre Magnier. Cette série d'entretiens voudrait l'explorer. …

Rien ne se lit des prosodies d'un homme selon *en dehors du livre face à vous :*
l'égal de votre piano, du bonheur de vos mains, sur deux portées
(Lettre à Florence Trocmé du 18 mai 2024)

Introduction

Pierre Magnier a comme surgi dans le paysage littéraire français avec *un homme selon*, publié aux éditions P.O.L., geste d'éditeur hors du commun sur plus de cinq cents pages. Cet ouvrage singulier rassemble dix parties : un prologue, neuf livres. Il me semble utile d'en donner les titres d'ores et déjà : *quatre à la suite,* puis les écrits entre janvier 2012 et juin 2017 : *aviron . gros-bleu . m1p – maillot une pièce . piano nobile . tiré_à_part . interrupteur . sériel . gibet . nuage-moïse.*

La disposition de ces *livres*, d'un ordre différent de celui de leur écriture, organise une arche d'œuvres additionnelles et autonomes qu'une table finale rassemble en sous-titres : *tarots . icônes . axiomes . partition . cadence . synopsis . tessères . corde . genèse.*

Ces compositions sont nées du silence. Silence volontaire ou forcé (une dystonie de la main droite a contraint de renoncer au piano amateur), silence prolongé en quête pour trouver une autre voix. Insensiblement, après plus de trente ans, l'écriture est venue se substituer à la musique, au fond sans la trahir. C'est ce que voudraient explorer ces entretiens. Et cela d'autant plus que, jusqu'à présent, l'accent n'a pas été mis sur cette dimension primordiale. Pierre Magnier m'en a beaucoup parlé dans une correspondance entamée depuis la parution du livre, en mars 2024, et qui alimentera nos échanges.

*

Florence Trocmé : Je voudrais pour commencer cet entretien que vous nous parliez de votre histoire avec la musique, aussi largement que possible. La musique joue un rôle essentiel dans votre œuvre et je crois que très peu de critiques ont exploré cette dimension.

Pierre Magnier : C'est à la fois erratique et simple : j'ai chanté en chorale, appris comme chaque élève de sixième la flûte à bec soprano, ensuite alto en ensemble instrumental. Enrichir ou doubler les lignes de chant à la voix intermédiaire n'est jamais neutre, éclaire les modes anciens (dans *un homme selon* c'est encore sensible sur *aviron* avec des cycles de mode dorien), et favorise l'imprégnation des climats modaux où le centre tonal se déplace. Cette position médiane exige un juste équilibre dans l'écoute des autres, et cela se doublait d'échanges car nous passions à l'essai du cromorne à la bombarde, de la chalémie au psaltérion. Adulte, cette ambiance initiale, heureuse et plurielle, a sans doute influé sur ma propension à m'intéresser à l'étude de l'orchestre. Les *danses de Terpsichore* de Praetorius et les *Danceries* de Gervaise bâties pour la cour, le bal, la rencontre, ont formé une constellation contre les naufrages. Et le plus important a été le suivant : un soir, avalant ma soupe, j'ai entendu Oïstrakh et Kondrashin dans le premier mouvement de chaque concerto pour violon de Tchaïkovski et Brahms. Sur le flanc – dans la soupe à huit ans, sûrement pas l'idéal (rires) ! – je ne m'en suis jamais vraiment relevé. Quatre cordes et vous pensez que ce qui est ressenti ou espéré se traduira en vibrato, tenue, attaque… mais vous n'êtes pas l'archet. A l'inverse du piano, un violon peut saborder vos horizons. Ils deviennent impossibles, jugés, repositionnés. Des cours d'école au marché de l'emploi on perd rapidement le goût de l'effusif, plus encore un établissement sans mixité ou des pensums affligeants. Quand il n'existe aucun soutien alentour, cela se transforme en désertion prévisible. Vous essayez de comprendre pourquoi, de chercher un sens ; en réalité, vous constatez l'hémorragie, la corrosion, et grandissez en retrait.

La mémorisation de partitions dans des magasins et des bibliothèques, conjuguée à l'écoute de la radio et du disque, fit le reste. Ces années sont traversées de pianos un peu partout entre des tâches alimentaires ; je me terrais chez des concessionnaires bien aimables à me laisser m'exercer à l'arrière-boutique. L'écueil était là. Je suis devenu *un homme selon*, partagé, livré à lui-même, sans repères, musicien sans instrument ou instrumentiste sans chant. La mémoire disciplinée, sur

laquelle je me suis appuyé, gouvernait tout. Sans doute trop. Il est malaisé d'établir des registres sur ce point : la musique, quoi qu'on pense, existe dès son écriture ou sa lecture – Beethoven en est le paradoxe ultime et le témoignage à jamais vivant – il n'est pas utile de la jouer pour l'écouter, malgré la difficulté. Sviatoslav Richter aimait rappeler qu'avant d'apprendre le piano, il avait appris à lire les partitions, comme d'autres lisent un livre, et à les entendre intimement. Ce primat du silence de la lecture et de l'audition offre une clé vers *un homme selon*. Sans doute la plus décisive.

A évoquer ce temps, certains souvenirs font surface : le couloir reliant les sections du collège, où derrière la porte vitrée d'un réduit quelqu'un, que je ne nommerai pas, bûchait la 1ère ballade de Chopin. Je saisissais ses résolutions à la sauvette, entre deux récréations, car nous n'avions pas le droit de camper dans le passage. Je me souviens de son travail lent, avant de monter le tempo, car le placement n'est pas intuitif et demande une décomposition des doublures et polyrythmie pour les formules 3 contre 2, ou 9 contre 6 entre les mains que complique le passage de doigts. D'autres réminiscences : ces conservatoires de banlieue sud dont les fenêtres ouvertes aux beaux jours permettaient, depuis un recoin de cour ou sous les arbres, de suivre les progrès d'apprentissages ; également les sept premiers opus de la Roque-d'Anthéron de 81 à 87 : on passait librement d'un studio l'autre discrètement ; parfois débutait une conversation sur le jeu, la posture ou… des recettes de cuisine. C'était si simple alors, informel et suspendu – inutile de dire les noms cela tournerait la tête de n'importe quel mélomane, d'autant lorsqu'un irlandais retient vos mains, les positionne tout à trac et vous demande pourquoi vous nettoyer ou ranger les chaises avec des doigts pareils. Bref, des petites choses, sur des centaines d'autres, qui finissent par poinçonner et dressent une sorte d'iconostase de mémoire implicite, procédurale, à long terme, qu'on déménage avec soi ; un jour cela ressurgit on ne sait trop pourquoi, ni comment, et l'écriture prend le relais.

En 1983 le *Traité d'harmonie* de Schönberg, traduit par Gérard Gubisch pour les éditions Lattès, fut un voyage. Mon peu d'allemand s'y était déjà frotté mais cette fois en français je tenais l'étoile polaire : la création autonome, consonances et dissonances considérées suivant une différence de degré plutôt que de nature, la structure par la couleur, l'unicité d'accord en tant qu'élément fondateur d'un autre système, etc. Cela ouvre. Radical.

Gould et Celibidache prirent le relais : deux voix transcendant le son vers une conscience libre, sans attente traditionnelle, refus de l'humeur, de la théâtralité, de la temporalité linéaire, rejet des standards et autre trivialisation de la musique ; je passe l'histoire de la vérité sur l'esthétique, chacun sait ce que vivaient ces deux hommes.

Ainsi entre 79 et 92 j'assistais, en tapinois, par des détours dont je devrais avoir honte – mais non – aux répétitions, rarement aux concerts, à l'exception de la danse, notamment celle du Tanztheater de Pina Bausch au Théâtre de la Ville. C'était aussi une période où fleurissaient les *masterclass*, chant compris, auxquelles on pouvait assister sur invitation ou à moindre frais. Un trimestre au conservatoire Rachmaninov régla certaines défaillances pour le jeu des pédales en particulier.

Le piano, toujours autodidacte, fut intensif jusqu'à atteindre la 3e sonate de Scriabine. Quatre mouvements casse-gueule au possible : contracture et surmenage musculaire, compression du nerf médian au poignet, dystonie focale. La chute. On envoie balader, et l'œuvre, et le compositeur – soi compris.

Puis rien. Les bras ballants. La poursuite compulsive d'un chemin d'auditeur, débuté au début des années 70 par le hasard d'une séance scolaire, prit la relève. La proximité du Français des lieux où je travaillais le permettait surtout en matinée, de temps à autre la soirée, avec les fameuses places à 5 francs une heure avant les représentations. Sinon rien ; rien en dehors d'affiner l'oreille – c'est l'avantage d'une place aveugle – qui paraît-il est absolue et relative, ce qu'on me dira plus tard entre deux portes. Battantes.

Florence Trocmé : Pratique pour la transcription et l'analyse…

Pierre Magnier : …et savoir ce que jouent nettement les cors 3 et 4 ! mais parfaitement inutile lorsque tout vous échappe.

Florence Trocmé : Vous dites que votre écriture poétique procède des mêmes logiques que la composition musicale, pourriez-vous être plus explicite ? Et en quoi la musique, dont vous dites qu'elle est essentiellement intérieure, forme-t-elle le langage, l'organise-t-elle ? Vous m'avez écrit que « chaque chose est frappée d'un cachet sonore ».

Pierre Magnier : Au fond il s'agit moins d'une métaphore que d'une démarche, une allure. La musique est une énergie interne, pas un modèle importé. Mes pages deviennent compositions. Chaque signe – graphie, ponctuation, espace – est une valeur rythmique. Les tirets sont vécus en silences, exacts équivalents des pauses et des demi-pauses ; les points renvoient aux anciennes mesures de notation, où ils signalaient la perfection ou l'augmentation de durée. Autant de marques qui indiquent au lecteur non seulement un sens, mais une temporalité : ralentir, mémoriser, revenir si nécessaire, comme on répète une phrase musicale pour en saisir l'équilibre. A cela s'ajoutent bien sûr la valeur ménagée des blancs, des alignements, des étoilements.
Lire les textes d'*un homme selon*, vers ou prose, si toutefois cette séparation existe, est une opération de déchiffrement – au plus proche de ce que l'instrumentiste, même s'il n'est que lecteur, pratique devant une œuvre. C'est aussi une expérience comparable à l'épigraphie : la pierre gravée, fragmentaire, appelle reconstitution, patience, attention à ce qui résiste. Je l'ai souvent dit : j'attends mon Champollion… ou ma Champollionne ! Ces textes ne se livrent jamais sur le coup : ils se découvrent, au fil de reprises, de renversements, de superpositions. La polysémie y est la règle, pas un hasard – elle procède disposée sur plusieurs plans que l'on doit lire tantôt à l'horizontale, tantôt à la verticale. L'horizontale correspond à une construction basée sur les mélodies successives, contrapuntique ou polyphonique, où plusieurs lignes se superposent de manière indépendante, continuellement en imitation, on perçoit alors l'écriture d'une façon linéaire ainsi pour les livres *interrupteur* ou *m1p*. La verticale se concentre sur l'harmonie et les accords, et le texte saisi par blocs sonores synchronisés, c'est plus flagrant pour *piano nobile*. L'alignement des propositions structure l'espace textuel. La musique agence de même les voix de son contrepoint : ordonnancer, disjoindre, puis rétablir l'équilibre via le déséquilibre.
C'est ici que la musique interne agit elle-même, fondatrice du mouvement, non ornement ou parallèle au langage. Dans l'écriture, la syntaxe distribue les phrases semblable au chef pour les entrées aux pupitres d'orchestre, et la prosodie réalise le principe de synchronisation, comme un souffle regroupe et unifie l'ensemble. Vous le rappeliez « chaque chose est frappée d'un cachet sonore », disons d'une tonalité, plus simplement : cette résonance construit là où l'écriture cherche à signifier. Chaque mot porte sa vibration propre, chaque signe graphique prolonge une onde de rythme et d'écho. Je ne fais que mettre à jour cette dimension sonore du langage et le retient au-delà du seul sens conceptuel.
De fait s'explique pourquoi la lecture courante, rapide ou à voix haute, demeure mal ajustée. On doit se mettre au tempo, marquer les temps faibles, respecter les silences, accepter la tension des syncopes. À l'exemple du *maillot une pièce*, qui semble n'offrir que dix-sept propositions tabulaires quand il déploie des résonances souterraines, les enjambements, les absences de ponctuation, les échos d'une page à l'autre produisent des reprises de thèmes, à la manière de motifs glissant et se répondant dans une fugue. Quant aux textes plus compacts, ils tiennent la densité d'une masse sonore que porte une implosion latente, prête à se déployer dans l'écoute ralentie. Cela engage une figure d'attention totale. On ne lit pas pour enchaîner les informations, on lit pour méditer une phrase musicale, ou avancer suivant les quatre temps de la *lectio divina* : lecture, méditation, prière, contemplation. La poésie, en tant que réalité d'abord interne, forme le langage parce qu'elle en révèle le battement, la respiration, la charge de vibration. Écrire, c'est rendre visible et lisible cette tonalité qui marque le nom. Tout repose sur le nom. Et il faut se souvenir de Gertrude Stein : « *[…]*

la poésie est essentiellement un vocabulaire, tout comme la prose n'en est essentiellement pas un. Quel est ce vocabulaire dont la poésie est totalement faite ? C'est un vocabulaire entièrement basé sur le nom, comme la prose n'est essentiellement, définitivement et vigoureusement pas basée sur le nom. Le propre de la poésie c'est d'utiliser, de malmener, de perdre, de désirer, de renier, de remplacer, de trahir et de caresser le nom. »

Florence Trocmé : On dit que la musique exprime et transmet des émotions que le langage verbal est incapable de formuler précisément. Serait-ce votre visée, fût-elle utopique, de transcrire la musique en vous en écriture ? Ce qui m'amène à poser la question fondamentale : composez-vous ou avez-vous composé de la musique ?

Pierre Magnier : Ce que je tente n'est pas une transcription qui viserait en décalque une fidélité à la musique. C'est plutôt la liberté d'écrire dans la corrélation, avec un système autonome qui unit ce qu'on a longtemps séparé : le mot et la note. Il n'y a, en moi, aucune différence entre un adjectif et une noire pointée, entre un adverbe et une triple croche. Même nature, même fonction. C'est sans doute une pathologie orpheline (rires). J'espère le langage à son tour aussi agissant qu'une mesure. On pense assez souvent, vu de l'extérieur, que les notes ne portent aucun sens précis : le contraire est flagrant quand on pose ses mains sur un instrument. L'équation est naturelle, et naturellement là. D'où l'antinomie entre *musicalité* (la majorité des recueils édités en poésie) et *musique* (pas encore vu ou lu d'écriture radicale dans ce sens). Si nous poussons plus loin votre question, le langage verbal s'opposerait à celui écrit. Même effervescence autour du dit, de ce qui est tu, de l'ambon, du sonore, ou du nez-à-nez pour parodier le tête-à-tête du poète avec la langue chez Roubaud. Or, il n'existe pas de *vp*, vraie poésie ou de *fp,* fausse poésie, il existe une polyphonie, qui est aussi le propre de la musique ; encore que la monodie d'un chevrier transporte parfois plus loin que l'assemblage de voix.
Répondant à votre seconde question : je griffonnais au début sur des huitièmes de feuilles des esquisses de relations en tierces, plutôt qu'en quintes. Des trucs post-brahmsiens lointainement. J'oscillais entre les syncopes, les rythmes croisés, les hémioles et les superpositions de métriques ; ça pataugeait dans le *Regenlied.* A un moment je détournais systématiquement la fonction de la dominante des quintes en utilisant des successions d'accords sans résolution ou en brouillant la perception des cadences, mais cela sonnait façon Gabriel Fauré seconde manière. Puis autre chose qui ressemblait à un manteau de Scriabine dont la doublure à la Berg n'avait pas de poches intérieures. Pas doué, pas de voix mienne, pas non plus de volonté à surmonter ma médiocrité, alors à quoi bon. Idem pour l'interprétation, à ceci près qu'on peut être musicien sans être instrumentiste.
Avec l'écriture du coup le vêtement passe peut-être un peu mieux. Je dis peut-être, car qui, en tant que lecteur de poésie, est capable de se dire : là, le *pierre magnier* sous *les muscles à la cloche assignent l'ecchymose,* frappe timbales et cuivres pour la chair sonore, comme dans la septième de Sibelius ponctuée par les grands chimes – du verbe *to chime* qui signifie *carillonner*, *faire chorus* – qui jalonnent le flux et créent l'effet de bleuissement sonore, en ecchymose visuelle ! *muscles* : rythme carré de noires régulières ; *cloche* : accord plaqué aux cuivres avec résonance ; *assignent* : croche liée à noire, marquant la tension ; *ecchymose* : intervalle mineur dissonant (seconde), coloration violente.
J'ouvre une parenthèse si vous le permettez dans le détail. Ce ne sont pas des équivalences ou une ligne de chant sur le mot en musique, c'est ce que j'entends lorsque j'ai l'unité de sens en tête puis sous les yeux :

Motif de base – les muscles
Rythme : noires régulières en ostinato
Notes : par exemple un unisson de Ré dans les basses – trombones + timbales –
Valeurs : 4 noires consécutives (4/4)

Mesure 1
Timbales : Ré – Ré – Ré – Ré – quatre noires –
Trombones – basse à l'unisson : Ré – Ré – Ré – Ré – quatre noires –
*

à la cloche – l'accord plaqué –
Accord massif aux cuivres – trombone, cors, trompette –
Accord proposé : Ré – La – Fa – accord parfait mineur plaqué – qui résonne
Poum général sur la 1ère noire de la mesure suivante
Valeur : ronde tenue, soutenue par les cuivres

Mesure 2
Cors + trombones + trompettes : accord Ré – Fa – La en ré mineur → ronde tenue
Timbales : Ré – ronde, frappée forte avec pédale de résonance –
*

assignent – la tension –
Une note syncopée crée la suspension
Par ex. une croche liée à noire sur Sol – trompette – au-dessus de l'accord, accentuée
Valeur : croche – levée – + noire – temps fort – créant une poussée rythmique

Mesure 3
l'assignation = tension syncopée
Trompette : levée croche Sol, liée à noire sur le 1er temps
Cors + trombones : Ré – tenu, blanches sur 1er et 2e temps –
Timbales : Ré – blanche sur 1er temps, silence ensuite –
*

l'ecchymose – la dissonance –
Intervalle de seconde mineure « colorante »
Exemple : sur le 3e temps, superposition de Ré et Mi♭ dans les cors et trombones
Valeur : blanche liée, pour que la dissonance bleuisse le son

Mesure 4
l'ecchymose – seconde mineure –
Cors et trombones : Ré et Mi♭ – blanche liée, 1er → 3e temps –
Trompettes : doublent Mi♭ – blanche liée –
Timbales : Ré – ronde, forte, pour noyer la dissonance –

Ce petit cycle pourrait se répéter en variant la fondamentale pour de nouveaux bleus sonores ; par ex. passer de Ré-Mi♭ à La-Si♭, ou Fa-Sol♭.
Dans l'ouvrage des exemples existent divergents sur l'approche, y compris musicale, ou échappent puisqu'on est sur un atelier à limer ou cintrer les mots et d'évidence aucun n'émet de son à l'ouverture de la page… encore que…
On peut de ce fait écarter ce que je viens d'évoquer et recaler une lecture communément. J'indique uniquement que l'écriture s'est construite au-delà de l'usage ou d'une gamme tempérée, évoquée à contre-emploi dans *aviron*. Au reste, je n'ai aucune habitude de posture, rituel, prise de notes, carnets, etc. ; tout se conçoit lent de tête et se déploie à retardement, souvent d'un seul jet. J'ai parcouru des pages imprimées, entre huit et vingt-deux ans, en très grande quantité, et les ai manquées, évitées ou omises ; quelques-unes mises à part, l'*Hippolyte* et l'*Iphigénie* d'Euripide, *La Cerisaie* ; théâtre une fois de plus – j'ajoute *les Vagues* de Woolf et le *Zarathoustra*, … théâtre ? oui, de l'intérieur. En revanche, je n'oublie jamais une voix ou un manuscrit que je pourrais vous décrire à la lettre ou à la mesure près. L'écriture me relie, la littérature non. J'ai sans cesse plus d'affinités

avec un abjad linéaire, dans la déduction des voyelles, du syllabaire ou de l'idéogrammatique pour les morphèmes, qu'avec un corpus constitué d'œuvres dont il faudrait se départir. D'où le versant de la musique.
Ensuite, avec un peu de réalisme, si je devais m'en expliquer qu'adviendrait-il ? Imaginez *pierre magnier*, invité je ne sais où et sûrement là où l'on attend de ceux qui écrivent un papotage courtisan, tableau et craie en main, après avoir refusé de lire quelques pages au grand dam de tout le *monde* – du moins les trois pékins et quatre pelés qui à eux seuls seraient héroïquement une gamme rescapée – et pdf projetant une page d'*un homme selon*, exprimer des idées pareilles, l'air de rien c'est le cas de le dire, même si au lendemain, écrit bienveillant, le commentaire de P.O.L sur la page Instagram s'achèverait sur : …*et une certaine affluence*, ce qui au fond ne serait pas mal non ? : *les muscles à la cloche assignent l'ecchymose d'une certaine affluence.*
Néanmoins quelqu'un pourrait relever, je prends les devants, l'expérience de Scriabine à la recherche du lien méthodique des couleurs, des intervalles musicaux, voire d'une symbolique mystique – transfert sensoriel, termes visuels et corporels devenus musicaux, voyez, ces sortes de choses.
L'idée de coloration harmonique par la dissonance mineure (Ré-Mi♭ = bleu/violet) évoquerait directement la tentative scriabinienne de charger les harmonies de valeur chromatique et lumineuse. La description du cycle répété avec de nouvelles couleurs sonores, en variant la fondamentale (Ré-Mi♭ → La-Si♭ → Fa-Sol♭), rejoindrait le principe de cercle des couleurs tonales, où chaque tonalité engendrerait une teinte spécifique.
Ce serait confondre la nature différente de ma tentative relative à une expérimentation idiosyncratique sans système. Il existe une concrétude. Pas un rapprochement, ni une équivalence. Et le côté théosophique et fixe n'a rien de commun avec l'approche ouverte, plastique et distincte selon mes unités de sens présentes.
Alors désormais écrivant, je compose en silence, l'œil rougi – raisonnable, cela semble, pire qu'une utopie, un rêve dérisoire. Je l'ai fréquemment écrit : il suffit d'ouvrir un traité d'harmonie pour rire d'un dictionnaire. Et rire jaune. Même une harmonique d'altérations chromatiques et la superposition d'intervalles tendus est plus simple à choisir qu'un mot. Il faut être fou pour écrire lorsque le mot est l'enjeu. Ou raide dingue amoureux. Ce qui revient au même.

De fait *un homme selon* reste
une paillasse de laboratoire, vivant d'espérances.
Perdues ou trahies.
Disons les deux.

Florence Trocmé : Après cette première évocation, voudriez-vous évoquer les parties de l'ouvrage ? La structure d'*un homme selon* sur ses dix livres, est-elle, elle-même, inspirée de la composition musicale comparable à dix mouvements ?

Pierre Magnier : Le dénombrement exact est 1 prologue + 9 livres. Sur l'entièreté des textes, une période assez brève de cinq ans s'est écoulée. Beaucoup d'hésitations, de ruptures et de renversements. Je reviens sur la notion de *livre* que j'oppose intégralement à celle de *recueil* avec laquelle je n'ai aucun rapport. Je n'ai jamais assemblé de textes composés isolément, et fonctionnant seuls, quoi qu'en laissent supposer les carnets A et B du *nuage-moïse*. La numérotation pour des raisons typographiques, sur *gros-bleu* ou *interrupteur*, ne révèle que l'action d'alpha en oméga. Il existe ainsi en amont un courant que l'écriture fragmente dans la retenue. Renoncer à l'abondance de formes ou d'effets, par un travail de la langue-clavier ; faire peu, sans prouesse, maintenant la variation pour adapter, arranger et improviser et dès lors sollicitant, entre autres, une ½ pédale comme au piano pour doser la résonance, mettre en valeur des flous contrôlés, préserver les contrastes, soutenir les harmoniques.

Vous l'aviez relevé en introduction, les parties sont les suivantes :

4 à la suite
4. aviron – *tarots*
5. gros-bleu – *icônes*
9. m1p – maillot une pièce – *axiomes*
6. piano nobile – *partition*
7. tiré_à_part – *cadence*
8. interrupteur – *synopsis*
2. sériel – *tessères*
3. gibet – *corde*
1. nuage-moïse – *genèse*

Les chiffres sont l'ordre dans lequel les livres se sont succédé. Pensés l'un après l'autre puis transcrits sans y revenir, hormis de les avoir placés à un moment, et pour certains seulement, sous l'accolade envisagée d'un taquin, ce qui en dit long sur leur glissement possible.
Le canevas s'articule donc 3 x 3 ou 4 + 1 + 4. Je reviendrai sur les *demi titres*.
Comme vous le voyez le barycentre du livre en 6, 7, 8 n'a pas varié. Les blocs 4 et 5 et 2, 3 et 1 sont maintenus dans leurs échos, malgré leur éviction. Seul le 9, sur ces cent pages, est de loin le plus atypique dans le placement pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons également.
Le *4 à la suite*, dernier écrit, sert de prologue. Moins pour tenter de cadrer une trajectoire que de l'évacuer et ne plus y revenir. C'est une pseudo entrée du poème en prose : incipit par la mort, passage de l'individuel à l'histoire, scènes du langage vers l'élucidation sous une vraie-fausse interview, enfin trauma moyennant l'écriture lucide. J'avais à l'esprit l'arpège ascendant de la clarinette solo de Salomé : do dièse à ré, puis à fa, se résolvant sur un accord de sol majeur. 1, 2, 3, 4. Rien de commun avec le synopsis de l'opéra mais tout à voir avec la rupture – *Ut queant laxis*… les notes doivent justement leur nom à un hymne pour Jean-Baptiste, étrange non ? – ; Strauss de ce seul geste sur trois mesures, avant l'entrée de la voix de Narraboth à la quatrième, congédie des siècles d'ouvertures et de préludes. A mon niveau je souhaitais évacuer, moins cursif certes, le demi-siècle écoulé !
Si l'on soustrait ce début, deux blocs de quatre sont séparés par une cadence intitulée *tiré_à_part*, qui, malgré sa minceur sur cinq pages, est un livre décisif. Son développé recoupe les types de cadence, cinq pareillement – parfaite, imparfaite, demi-cadence, plagale et rompue – pour stabiliser les livres antérieurs et relancer les suivants. Exactement le procédé musical joué au service de la poésie, ici imbriqué et redéployé.
Ce texte a été composé entre *piano nobile* et *interrupteur*, et malaisément avant d'être d'aplomb, conjuguant de trop des extrêmes sur si peu d'espace, lorsqu'il paraît à présent élémentaire. Le plaçant ainsi il est la rivure de l'éventail des autres livres : le couple *aviron* et *gros-bleu*, le triptyque *sériel, gibet* et *nuage-moïse*, et le solo du *maillot une pièce*. J'ai été le premier surpris de ce qu'inconsciemment j'avais depuis longtemps porté : une unité dans le milieu admettant de penser ensuite l'ensemble en cycles. Il est plus simple de le discerner d'une œuvre musicale qu'en poésie, car un déploiement symétrique à partir d'un noyau centré sur une cadence possède des structures visibles. Avec mon peu de mots c'était plus ardu.

Florence Trocmé : Trouve-t-on chez vous un travail de développement, comme dans la forme-sonate, des variations sur un thème ? Vous parlez d'une logique d'échos entre les parties ?

Pierre Magnier : Oui, les résonnances. Cette logique n'est cependant pas manifeste à la première lecture si elle est continue ; c'est l'embarras de la tourne des pages numérotées, cela échappera, ou non pour qui est attentif. D'où le placement du *maillot 1 pièce* en troisième position. C'est un

trousseau pour le lecteur-auditeur sur les échos entre les livres de forme-sonate. De manière antithétique il est, de loin, le plus complexe des livres sur trois plans *avant-veille*, *veille au soir*, *le jour même*, car il maintient les répétitions modulées, la variation par thèmes, l'architecture longue en arches, l'emploi du séquentiel autonome et un travail sur l'haleine interne du discours. D'ailleurs passée la première page des dix-sept premières lignes qui s'achève *sur le contrapposto plus marqué chez*, les lignes ultérieures se font face en double page statiques, subdivisées, circonspectes et complémentaires. Ce qui engendre une boucle complète, naissance, déclin, renaissance, vécue simultanément dans l'espace de la page sous un continuo à deux ; Adam et Eve pour une part ou plusieurs voix entremêlées ; la gauche joue une ligne grave, minimaliste, la droite une ligne plus ornementée et ascendante, et vice-versa. Le lecteur alternera ou superposera les voix, les rythmes et les couleurs et suivant ce que j'ai exposé à propos des verticales et horizontales.

On y découvre une tonique mineure dès l'*avant-veille*, admettons ut mineur, sous le tempérament mélancolique, introspectif, centré sur les gestes du quotidien ou les souvenances d'autres parties puisqu'il est le dernier écrit avant le *4 à la suite*, puis l'ellipse du langage et la morphologie fragmentée en rappel d'un tempo lento, équivalent d'une ouverture de sonate. La lumière domestique agit comme relative majeure implicite, sans jamais s'imposer. Le mode souligne le sentiment de latence, d'incipit non résolu.

Succède la *veille au soir* en relatif majeur et une dominante de la tonique mineure disons mi♭ majeur ou sol mineur. Ainsi se construit un passage vers un relatif majeur temporaire : ouverture apparente, plus de scènes de plein air, interventions didactiques en gestes physiques et opérations mentales, déclencheurs d'une mémoire stratifiée. Pourtant, le discours revient à la dominante du mode mineur en sol mineur : tension accentuée, multiplication des conflits, instabilité. Le développement joue le rôle du nœud expressif ; les contrastes s'exacerbent, comme dans le mouvement central d'une sonate qui refuserait la résolution immédiate.

Enfin, *le jour même*, réexpose la tonique mineure, admettons en ut, par une résolution avec modalité mixte. Les motifs initiaux réapparaissent, adoucis, mâtinés de majeur, semblable à un palimpseste d'impressions et de fragments. Les objets sont traités selon leur timbre en ostinato ; les éléments non-objets forment la trame orchestrale mobile. L'introduction d'éléments apaisés, le lait, le repas, le repos, correspond à la levée momentanée de la tension – quasi tierce picarde poétique. Le *bevete più latte* final, agit comme un accord de sixte ajoutée, ouvrant et clôturant le cycle mineur par un geste lumineux et ironique, clin d'œil au Boccace 70 et les trois sketchs de Monicelli, Fellini et Visconti.

Ce qui résumé – cela étant bien sûr une lecture parmi d'autres que je pourrais argumenter – donnerait un mode mineur tel une condition en douleur, mémoire, introspection. Puis des déviations vers le majeur pour des éclairs d'humour, d'amitié ou de tendresse. Enfin un retour au mineur marquant le refus du pathos au profit d'une tonalité de clair-obscur. Le texte devient donc sonate en ut mineur, avec modulations, relative majeure, sous-dominante majeure, dominante mineure qui ne cessent d'éprouver leur centre tonal.

Cette logique d'échos trouve peut-être son influence dans la pratique du piano, plus encore l'étude à la table des partitions. Les registres, l'articulation, les timbres et le déplacement du corps préparent l'approche d'un côté, de l'autre la représentation des pages, manuscrites ou imprimées, capte un ordre graphique. Par exemple, dans l'œuvre de Chopin l'unité est parfaite sans primauté de hiérarchie d'un élément, d'un bout à l'autre du clavier, et la fusion est égale pour l'harmonie et la mélodie.

J'allais dire le tour est joué, sous la cohérence du cycle comme *partition littéraire*, où les livres dialoguent selon des principes harmoniques. Le formulant ainsi je m'aperçois devoir apporter une quantité d'infléchissements. Si l'on reprend les autres livres, on saisit qu'ils fonctionnent isolés, presque insulaires, gardant toutefois une ligne stricte de recherche collective : *aviron*, celle d'une poétique par l'entremise d'une navigation, *gros-bleu* celle d'esquisse de cellules préparatoires absolument liées, *piano nobile* celle d'une partition spatiale et librement atonale, *interrupteur* celle de la variation poussée jusqu'aux limites d'une coda écrite à rebours, laissant quinze textes en rade

dans la reprise, *sériel*, *gibet* et *nuage-moïse* quant à eux tellement charpentés qu'ils semblent déroger mais, en sous-main, répondent à ceux qui les précèdent sous l'aspect de collecte de paroles ou d'images, de mélopées ou de parallèles sémantiques avec des piliers d'hébreu, grec ou latin.
Pour finir, les agrégats d'*un homme selon* créent un édifice vers une polyphonie flottante, où les motifs, bien que primitifs lorsqu'ils apparaissent, se complexifient. La multiplicité des retours, leur évolution et leur disposition permettent au lecteur d'éprouver dans le même moment des appuis et une sorte de *cori spezzati*. Malgré le morcèlement, les fondations sont ancrées. Fermement. On est embarqué autour si l'on en a le courage… ou l'enthousiasme.

Une question de loyauté envers l'auteur.
C'est sans doute ce qu'aura ressenti Frédéric Boyer le 21 octobre 2022,
dans le désordre des livres.

Peter Handke, « Tête-à-tête », lu par Florence Trocmé (III, 6, notes de lecture)

Peu de pages, beaucoup de pistes de réflexion et un vrai plaisir de lecture dans ce 'Tête-à-tête' de Peter Handke.

Dans ce petit livre de Peter Handke, Tête-à-tête (Gallimard, 2025), un drôle de dialogue entre deux protagonistes que l'on sent interchangeables. Parmi les personnages invoqués, il y a la ou les figures du grand-père, et parmi ceux-ci, celle de Victor Hugo. Il est aussi question, dès le début, d'une sorte de petite maison, en fait une maison que Peter Handke a vue, enfant, dans un théâtre, -c'était un décor-, mais il ne l'a jamais oubliée cette maison et surtout sa ou ses fenêtres, il en a cherché trace partout, il ne l'a jamais retrouvée.
Est posée aussi ici la difficile question de l'idéalisation des grands-pères qui, pourtant, dit Handke, étaient des « propagandistes du IIIe Reich », traîtres de la langue, « la langue de la filiation et de l'enfance qui joue en profondeur (…). Et comme vous avez étranglé, étouffé, souillé, assassiné cette langue, la seule vraie, la seule qui vaille au monde, avec la langue des faussaires d'un faux empire, une non-langue comme jamais auparavant dans l'histoire des langues – bestialité, totale, en fait de langue. Et vous lui avez hurlé votre « Oui ! » Et vous, tueurs et brailleurs hostiles à la langue, comble de la bestialité, avez continué de jouer la farce des fils des muses, en prétendus enthousiastes, en prétendus fous de musique. Déserteurs du vrai et du beau, du beau comme du vrai. Et si tous vos petits-enfants, maintenant et ici, se laissent prendre par votre grand-paternité rayonnante de fausses bontés, n'est-ce pas à cause de la nature de l'histoire, la nature historique même ? » (pp 25 26)
→ on pense bien sûr aux terribles notes de Victor Klemperer sur la langue du IIIème Reich, mais aussi à maints exemples beaucoup plus récents de langues malmenées, éructées pour tout dire. Peut-être par des grands-pères d'aujourd'hui ?
Le théâtre est comme un spectre dans ce livre, qui a tout lui-même d'une scène où joueraient les deux protagonistes, mais aussi via toutes sortes d'évocations, parfois drôles, qui fonctionnent comme des petites saynètes. Il y a par exemple une histoire de nid de frelons que le grand-père, attentif à l'accalmie du soir dans l'essaim, se précipite pour cimenter. Et le jeune enfant qui va écouter pendant plusieurs jours le bruit rémanent à l'intérieur, l'arbre qui vrombit du vacarme des frelons pris au piège.
Réflexion critique aussi sur le théâtre contemporain, qui aurait perdu son « momentum », comme le cinéma au demeurant. Peter Handke reste toujours, depuis son fief de la région parisienne, un fin observateur de la vie politique et culturelle : « … une expression anglaise : là-bas, on dit d'un coureur qui sort de son couloir, ou d'un archer qui laisse partir sa flèche trop tôt ou trop tard : He lost his momentum », il a perdu son moment. Et ainsi, il me semble parfois que le théâtre aussi a

perdu son moment, pour l'instant, ou pour toujours ? Et la chose étrange là-dedans, ni belle ni bonne du tout : le film, son art frère, a aussi perdu son moment, pour l'instant. Quelques films dignes d'honneur triomphent bien, grâce à des moments d'actualité, des gros plans, de la musique universelle. Mais ce ne sont pas les moments auxquels je pense, et encore moins les moments « cultes ». Tous les films d'aujourd'hui, tous, oui, ont perdu la durée, comme les jeux de scène, et cela, du moins je l'affirme, à cause du moment perdu de son art frère, le théâtre. » (p.48).
Et toujours ce mouvement vers l'enfance qui me fait penser à cette remarque de Valérie Zenatti dans Le Faisceau des vivants : « et lorsqu'il ne trouvait pas l'enfant, il s'interrogeait sur la manière dont il s'était enfui. Qui l'avait chassé et dans quelles circonstances. ». Une des forces de Handke me semble cette capacité d'enter cette fidélité au vécu et puissant ressenti enfantins sur une dimension de réflexion générale, profonde, critique.
Peu de pages, beaucoup de pistes de réflexion et un vrai plaisir de lecture (ne surtout pas négliger cet aspect !), dû en particulier à tous les niveaux de profondeur du livre, à ces sauts et rebonds, à cette forme en dialogue rêvé.

Florence Trocmé

Peter Handke, *Tête-à-tête*, traduit de l'allemand par Julien Lapeyre de Cabanes, Gallimard, 2025, 12€ (parution le 6 novembre 2025)

Hélène Cixous « Ce qui n'était jamais arrivé », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 6, notes de lecture)

'Ce qui n'était jamais arrivé', menace l'écriture et la vie, sursaute à la mort et nous laisse souffle coupé. Exploration.

Livre des fantômes, plus que jamais, *Ce qui n'était jamais arrivé* bien sûr est arrivé. Ce à quoi on ne pense pas et c'est toujours ainsi que cela arrive, le livre, la mort, la vie aussi. Il évoque les brusques failles du corps qui vieillit – un doigt qui ne veut plus –, un enfant-frère qui meurt mais se promène dans le couloir – les couloirs sont les lieux préférés des fantômes, ni caves, ni greniers mais couloirs –, une chatte disparue momentanément, entre autres… Ceci pour la vie immédiate, et puis pour la vie éternelle, et Georges, le père tuberculeux disparu si tôt (« *la fille de Georges veille éternellement en moi.* » dit l'auteur d'elle-même (p.75), Ève en Homère ou l'inverse, le Bien-Aimé et ses lettres nomades, Pierre/Pete le frère, Kafka le double de la Mitteleuropa, et des autres, notamment les dates. Elles sont parfois énigmatiques pour nous. Ne pas buter sur les dates, les laisser soulevées au milieu de quelque chose qui coule, peut-être un fleuve qui refluerait de Cythère, portant les barques de quelques fantômes.

Ce n'est jamais à quoi à qui l'on s'attend. Ça n'arrive jamais comme on le croit. Ce n'est jamais ainsi que cela se passe. C'est l'imprévu.
Il parait que la mort ne prévient pas mais qu'elle avertit, j'ai entendu cette phrase de vive voix qui m'a laissée perplexe, quelle est la différence ? (J'y penserai plus tard car je n'en ai pas fini avec cette terreur, depuis l'enfance.) Toujours est-il que même ce qui semble mort, cette main droite qui refuse d'écrire, s'avère bien vivante. Que tout est bien vivant, ce n'est qu'une question de perception.
Hélène Cixous qui n'a jamais cru à la mort jusqu'à il y a quelques années se bat toujours contre elle. « *Que mon frère soit mort ne l'empêche pas de m'être en vie, je veux dire de le mettre en vie dès que je l'appelle par son son. Pit ! Et lui de me répondre : coucou ! Et puis plus rien. Mais un plusrien qui sonne et* que j'entends. *(…) L'ombre du son de sa voix est immortelle. »* (p. 21)

Je me suis dit que cette fois je ne saurai pas faire une note de lecture. Qu'il faut parfois savoir renoncer, reconnaître son incompétence, sa maladresse, son embarras, son impossibilité. Pourtant je crois que lire Hélène Cixous m'a toujours donné envie d'écrire. Je ne le fais pas tout de suite car le danger est grand. J'attends que cela se calme un peu.
Cette lecture fut comme se pencher sur un livre unique dont l'auteure elle-même a pu penser qu'il serait le dernier. Ici les grammaires en tombent à la renverse : l'auteure elle-même n'aurait pas pensé qu'elle écrivait un livre qui fut le dernier, sauf celui-ci, qui aurait pu l'être. *Und so weiter, usw*, comme on dit en allemand, ainsi de suite.
Finalement ça ne devrait pas être le dernier. Il y en a au moins un qui court depuis. En tout cas le livre, et elle, sont là. Il y faut une veilleuse.
Cette main droite qui a joué les absentes durant quelques semaines aura donc terrorisé tout le monde.
Les peurs affleurent constamment, les énigmes demeurent comme des portes battantes, et les dates se cognent les uns aux autres, je suis effrayée et en même j'entends en lisant, j'entends lire Hélène Cixous lire de sa voix si jeune, si douce, son rire si léger que tout amuse encore à travers les larmes.

Et je crois moi-même tellement à la littérature que j'ai pensé aller chercher les lettres perdues du livre dans le livre et les cacher chez moi. Vous voyez où j'en suis. Voilà ce que c'est que de croire Kafka, ou Cixous. Finalement, c'est croire au divin.

Isabelle Baladine Howald

Hélène Cixous, *Ce qui n'était jamais arrivé*, Gallimard, 2025, 175 p., 19€

— J'ai affaire à un interdit, dis-je à mon fils.
Comment ne pas désobéir ?
— Il t'avait intimé l'ordre de ne pas lui survivre, dit mon fils
Il est évident que Brod a désobéi à Kafka pour être fidèle à Kafka
— Ce n'est pas ma situation, dis-je
— C'est la situation : parce qu'une fois mort, une fois Kafka mort, c'est Max Brod qui est dépositaire de Kafka, et son Kafka intérieur lui a dit : ne me tue pas, c'est ainsi que tu me tueras
— Je n'y comprends rien, dis-je
— Tant que le mort est vivant, c'est sa parole qui prime, une fois dit « mort », il appartient au survivant de faire vivre le mort
Si tu ne trahis pas ton frère, tu le tues.
— C'est un crime, dis-je.
— Si tu vis, tu désobéis. Si tu avais obéi tu serais morte. Il y a quelque chose dans le fait même de vivre qui est un péché. C'est *ta* faute. Commets-là.
Kafka n'a pas brûlé Kafka. Il a dit à Brod : il t'appartient à toi de tout brûler. Kafka a légué le choix qui lui appartenait d'obéir ou de désobéir. » (p 175)

***

Depuis qu'il est parti mon frère n'arrête pas d'arriver
Un peu partout, dans le couloir entre la chambre de ma mère et le séjour, je suis assise à la table du séjour, je m'entretiens avec ma fille et soudain, je le sens qui s'avance dans le couloir.

— Tu entends ? — je le sens, je le perçois, il participe
— Peur ? — Non. Ce ne me fait pas peur
Je suis contente, je suis rassurée, il n'arrête pas d'arriver
Une pensée se perche sur mon épaule gauche :
— Tu crois qu'il en sera toujours ainsi ?
Je l'espère. Je crains qu'un temps vienne où il ne sera plus là, dans un an deux ans, mes oreilles à frère auront peut-être séché, il paraît que cela se passe ainsi, sournoisement, les présences pâlissant, s'éclipsant on se rend compte un jour que le couloir est devenu sourd et muet, un couloir tout ce qu'il y a de plus vide, impeuplé
— Mais peut-être serai-je saine et morte avant cette extinction.
— Minnie ! (J'interpelle ma fille. Elle est assise sur le divan au bout de ma chambre, elle lit, je la regarde lisant.)
Est-ce que Pierre est mort ? dis-je ?
— Non il n'est pas mort, dit ma fille
Elle a la voix fraîche et ferme
— Je ne dirais pas qu'il est présent mais il n'est pas mort non plus
C'est bien ce que je pensais : mon frère est là » (p.137 et 138)

Paul Giro, entretien autour de Joe Bousquet, par Florence Trocmé [Entretiens, III, 6]

Paul Giro a publié en mars 2025 le premier tome d'une monumentale biographie du 'blessé de Carcassonne', Joe Bousquet. Entretien.

Une réhabilitation critique

Florence Trocmé : « Rares sont les écrivains qui, tel Joe Bousquet (1897-1950), sont autant prisonniers d'une mythologie et demeurent injustement confinés dans une sorte de purgatoire littéraire. », peut-on lire sur le site des éditions Claire Paulhan, qui publient cette biographie en 3 volumes. Peut-on ajouter à cette double remarque, un autre confinement, dans une dimension régionale cette fois ? Et ne pensez-vous pas, d'autre part, que « Carcassonne » est devenue un peu trop prégnante dans la réception de l'écrivain ?
Paul Giro : Il n'y avait rien qui irritât autant Joe Bousquet que d'être regardé comme un écrivain occitan. Il est vrai que rien ne constitue davantage un contresens. Encagé comme il l'était dans un corps, Bousquet était bien déterminé à n'être de surcroît enfermé ni dans une ville, ni dans une région, ni dans aucune culture qui serait spirituellement ou géographiquement circonscrite : il entendait pratiquer un art poétique qui, tout à la fois, lui fût spécifiquement propre et débouchât sur l'universel. Comme l'a fort bien dit le chanoine Sarraute, Joe Bousquet "ne voulait pas être un écrivain régionaliste. Son ambition était française". Cela dit, si vous vous interrogez si certaines personnes ou institutions, à Carcassonne et alentour, ne se sont pas efforcées, depuis des décennies, de le circonscrire, lui et son œuvre, dans un cercle purement méridional – entaché d'un anti-parisianisme certain – vous avez cent fois raison. On a même entendu proférer, dans ces cercles, des inepties comme celle-ci : « Bousquet était un écrivain cathare, mais de langue française » !

Florence Trocmé : Paul Giro, vous êtes né à Carcassonne, la ville où Joe Bousquet a passé une grande partie de sa vie, où il est mort en 1950, et cela cinq mois après votre propre naissance. Est-ce la raison majeure qui vous a poussé à vous intéresser à cet écrivain, alors même que vous n'avez pas un profil classique de chercheur littéraire. Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur vous, votre

parcours et sur les raisons qui vous ont amené vers Bousquet au point de lui consacrer une très grande part de votre existence ?

Paul Giro : C'est au milieu des années 1960 que, sur les bancs du lycée Paul Sabatier à Carcassonne, un professeur de littérature et de philosophie, René Nelli – le grand spécialiste de la poésie des troubadours – enchantait (ou tympanisait, c'est selon…) ses élèves, avec Joe Bousquet. Il en avait été, à partir de 1925, l'épigone – prêtant main forte à la création de la revue « surréalisante » *Chantiers* –, puis l'ami. Une dizaine d'année plus tard, Nelli publia une première biographie, *Joe Bousquet, sa vie, son œuvre*, qui n'est pas un bon livre : le récit de la vie est truffé d'erreurs et de lacunes, l'analyse de l'œuvre au prisme de sa propre philosophie, l'a fait largement passer à côté. Le grand mérite, néanmoins, de Nelli est d'avoir été le maître d'œuvre, chez Albin Michel au début des années 1980, de quatre volumes d'*Œuvre romanesque complète*, une édition sur laquelle il y aurait aussi beaucoup à dire, mais qui a du moins le mérite d'exister… C'est, pour moi, vers 1995 que commence mon propre travail, alors que rien de sérieux n'avait donc été fait qui fût d'ensemble, et pût aider à sortir Bousquet de cette espèce de purgatoire littéraire dans lequel il patinait… et patine encore… J'étais alors haut fonctionnaire, président de tribunal administratif à Paris, « gérant » une douzaine de magistrats… Mais, malgré tout, poussé par plusieurs amis persuadés que j'étais « en position », après que l'idée m'eut quelque temps travaillé, je me suis finalement lancé, ça va donc faire plus de 30 ans… Mais je n'ai pu alors y consacrer que les week-ends et les vacances… Ça n'est que depuis que j'ai pris ma retraite, il y a dix ans, que j'ai pu m'y adonner vraiment, j'allais dire corps et âme…

F.T. : Vous déconstruisez plusieurs mythes et rétablissez quelques vérités historiques. Comment avez-vous travaillé pour en arriver à ce résultat et à quelles sources avez-vous eu accès ? Qu'est-ce qui était disponible pour les chercheurs jusqu'à présent, qu'est-ce qu'il vous a été donné de découvrir ou de pouvoir explorer ?

P.G. : J'ai commencé par établir une bibliographie des écrits de et sur Joe Bousquet qui fut digne de ce nom, elle s'augmente aujourd'hui encore presque chaque jour, c'est un work in progress incessant, elle a atteint une dimension considérable, Claire Paulhan et moi la publierons avec le troisième volume de *Joe Bousquet, d'une mort l'autre*. Ce qui m'est assez rapidement apparu, en lisant ce qu'on avait écrit de Bousquet, c'est – à quelques splendides exceptions près, je pense à Edmond Jaloux, Gabriel Bounoure, Jean Cassou, Henri Thomas, d'autres encore, y compris contemporains comme Adrien Gür – c'est l'accumulation et surtout la répétition des mêmes idées reçues et stéréotypes, cette éternelle litanie des clichés où tout ou presque est faux : l'adolescent faisant les 400 coups d'un « voyou » à Carcassonne mais intégrant bientôt HEC à Paris, puis le jeune homme qui, s'étant volontairement engagé dans la Grande Guerre, acceptant toutes les missions périlleuses sans jamais trembler, bientôt promu lieutenant, un jour à Vailly est fauché par une « balle allemande » qui, tirée par l'un des ennemis commandés par l'oberleutnant Max Ernst, vint sectionner sa moelle épinière, le laissant à jamais allongé dans une chambre aux volets toujours clos, aux murs entièrement tapissés de peintures surréalistes, écrivant dans une perpétuelle vapeur d'opium, et recevant la visite de tout ce qui comptait dans l'élite littéraire et artistique de ce deuxième quart du XX° siècle, etc, etc… C'est cette mythographie aussi monotone que sans cesse reprise – et non point la prétendue difficulté particulière qu'il y a aurait à le lire – qui fait que Joe Bousquet n'a pas la place qui devrait légitimement être la sienne dans l'historiographie littéraire française… Alors j'ai fait table rase de l'existant, et j'ai commencé, sans a priori, à patiemment entrecroiser, tisser entre eux, les faits vraiment établis, les œuvres, y compris les cahiers intimes inédits les plus anciens, la correspondance innombrable, ratissant les archives publiques ou privées, un peu partout en Europe et aux Etats-Unis, ne manquant aucun catalogue de vente aux enchères, multipliant les entretiens avec les « belles consolatrices » qui l'avaient connu et étaient encore de ce monde, ses ayants droit, ses amis… Jusqu'à ce que, un peu comme surgissant d'une plaque photographique, lève en moi, un beau jour, le sentiment de tenir une cohérence, un fil rouge…

F.T. : Vous vous penchez longuement sur la naissance et la généalogie de Bousquet. Est-ce que je me trompe en disant que cela permet de situer l'œuvre et ses enjeux bien plus profondément que dans la seule question de la (trop ?) célèbre blessure de guerre qui occulterait la réalité intime de Bousquet ? Pouvez-vous expliquer ce que vous entendez par sa « mélancolie » et comment vous en êtes venu à ce diagnostic ?
P.G. : Vous ne pouvez pas mieux dire. Cette blessure, elle est un peu – pardon pour l'expression – comme le nez au milieu de la figure, on ne voit qu'elle et c'est immanquablement que les exégètes de Bousquet, anciens ou nouveaux, partent d'elle et en font la matrice de tout, y compris du processus créatif dans lequel il allait s'engager une fois paralysé pour toujours… Sans soutenir que cette blessure a été anecdotique, je plaide, quant à moi, qu'elle a été, dans sa vie, quelque chose de périphérique. Le véritable mal de Bousquet se situe bien en amont de sa blessure, au tout début de sa vie en vérité, c'est ce qu'il appelle lui-même son « mal natal » – c'est l'intitulé du premier chapitre de mon livre – ou son « mal d'enfance », si l'on préfère le titre d'un de ses livres…
Au moment de sa naissance, Joe Bousquet a en effet subi un polytraumatisme, à peine croyable, en trois temps successifs. Pendant sa vie in utero d'abord : sa mère, qui avait déjà eu une fille, était condamnée à une mort que l'on disait certaine en cas de nouvelle parturition – et l'on sait de mieux en mieux aujourd'hui les répercussions qu'ont sur le fœtus les contenus de la psyché maternelle… Ensuite, il y eut l'accouchement proprement dit, qui s'est passé dans des conditions absolument effroyables : non seulement l'enfant se présente par le siège, mais il est ficelé,étranglé, « coiffé », c'est-à dire que sa tête est recouverte d'une membrane asphyxiante – à tel point que ses père et oncle de médecins, assistant la parturiente qu'il a fallu chloroformer, le croient mort et abandonnent la partie – sauf qu'il y avait là une domestique qui, y croyant encore et administrant des coups de torchon sur les fesses du nouveau-né, finit par le ranimer… Enfin dans les quelques mois qui suivirent, il y eut cette hallucinante scène macabre : une servante de la maison trouve le nourrisson enfermé dans les bras de sa nourrice, qui venait de mourir en plein allaitement, et comme incarcéré dans des membres qui commençaient à se rigidifier…
D'avoir été privé d'emblée d'un croisement des regards avec celui de sa mère (ce fameux regard initial qu'on sait si fondateur, si essentiel à la constitution du sujet), et peut-être plus encore, lors de l'épisode de la nourrice, le fait de s'être vu soudainement ôter le plaisir alors qu'il était en train de se développer (et le plaisir pris avec l'objet libidinal par excellence), c'est cette double privation des premiers aliments qui font normalement l'unification psychique d'un jeune être humain, qui a été à la souche du drame mélancolique de Joe Bousquet ; c'est par l'effet conjugué de ces traumatismes initiaux que s'est constituée l'idiosyncrasie si particulière de Joe Bousquet, sa mélancolie, en effet. Mais pas la mélancolie entendue, par les philosophes ou les artistes, comme un simple mal être ou une vague propension au spleen… : la mélancolie telle que certains psychiatres et psychanalystes en font, aujourd'hui, une entité nosologique propre, ayant son étiologie et sa symptomatologie spécifiques. Du bombardement traumatique subi par Bousquet il s'était suivi que, si vivant qu'il se sentît, il avait toujours l'impression de n'être jamais tout à fait au monde, il avait la sensation permanente d'un défaut de cohésion intérieure, d'un manque d'être, et la certitude de n'avoir qu'une identité d'exil à rapatrier, sans savoir jamais d'où…

F.T. : Comment avez-vous conçu cette biographie ? Il me semble qu'un de vos soucis majeurs a été d'insérer nombre de citations de Bousquet lui-même dans votre texte ? Avez-vous conçu ces citations, surtout celles issues de sources inédites (la correspondance, notamment) comme les étais de vos enquêtes, car à mon sens il s'agit véritablement d'enquêtes ?
P.G. : Sans doute peut-on, en reprenant le titre d'une collection naguère célèbre, faire à ce travail le reproche d'être un peu, à force de citations de Bousquet, un « Joe Bousquet par lui-même » … Mais c'est la conséquence même de ce que je vous disais : parce qu'il est toujours en quête d'être, de cohérence intérieure, de réunion stable en un « soi », il y a dans ses écrits une surabondance, une profusion, Bousquet a une « pensée sans arrêt, aux deux sens de l'expression », comme lui disait Jean Paulhan, part dans les directions les plus diverses, multiplie les questions sur des sujets très

différents, et fait les réponses les plus variées, en accumulant les apophtegmes, les sentences définitives… et parfois au prix de contradictions… En sorte que si vous voulez exposer ce qu'est sa pensée véritable, sur tel ou tel point, il vous faut réunir, et ajouter les unes aux autres pour en convaincre, celles de ses propositions qui, passées au tamis avec le reste, « surnagent » pour ainsi dire, et, parce qu'elles sont voisines ou se complètent, dessinent sa vérité profonde.

F.T. Il me semble d'ailleurs que vous avez des projets autour de cette énorme correspondance. Qui furent les grands correspondants de Bousquet et quels sont les projets en cours de réalisation ou plus lointains autour de cette mine ? Occasion peut-être de dire comme celui que l'on imagine souvent comme un grand solitaire (du fait des « mythes » dont nous avons parlé) s'inscrivait en réalité dans un tissu social et artistique très riche ?
P.G. : Je ne sais combien de milliers de lettres écrites par Bousquet ou à lui adressées, souvent inédites, j'ai eu entre les mains. C'est quelque chose d'essentiel. Parmi ses meilleurs amis, aussi bien Ferdinand Alquié que Jean Cassou disaient haut et fort leur conviction que celui qui voudrait un jour comprendre vraiment Joe Bousquet, c'est dans sa correspondance qu'il faudrait l'aller chercher. J'ajoute qu'il était, au demeurant, dès l'instant qu'il laissait aller son naturel, un formidable épistolier. De nombreuses correspondances ont été publiées, en tout ou partie : à propos de Cassou, justement, je signale comme à paraître bientôt, sous l'égide d'Hubert Chiffoleau, l'entièreté de leurs échanges épistolaires passionnants. Pour moi, j'ai publié, au début de cette année, chez Fata Morgana, sous le titre *L'opium des songes*, une trentaine de lettres inédites à une jeunes poétesse carcassonnaise, Ginette Lauer, pêchées par hasard dans une université américaine… Et nous allons surtout, avec Claire Paulhan, faire paraitre, à compter de l'année prochaine, trois volumes de la correspondance entretenue avec Jean Paulhan, soit rien de moins qu'un millier de lettres environ…

F.T. : Une dernière chose me frappe dans ce premier volume. Vous donnez donc à lire beaucoup de la prose de Bousquet, extraite de ses livres, de sa correspondance. Vous étudiez sa vie familiale, sentimentale et sexuelle, mais il est (encore peut-être ?) peu question de littérature, de ses lectures, d'éventuels débuts d'écriture. Tout cela va-t-il prendre son essor après la blessure et le handicap définitif ? Allons-nous le découvrir dans les deux tomes suivants et, à ce propos, pouvez-vous nous dire quel est le calendrier de parution ?
P.G. : Oui, oui, tout cela va prendre son essor après la blessure, mais non point – encore une fois – à partir d'elle. Les Editions Claire Paulhan publieront le tome 2 (*Mourir ? 1919-1939*) au printemps 2026 : où l'on verra – pour dire les choses à gros traits – quelle était la nature exacte de cette blessure, les espoirs et déceptions alternés quant à la guérison du blessé (avec pour toile de fond la fin de l'histoire d'amour avec celle qui, comme il le disait, l'avait « fait mourir »), la première tentative érotico-historique (désastreuse) d'écriture romanesque, l'aventure de la revue carcassonnaise *Chantiers*, la rencontre puis la mort tragique de l' « ami complet » Louis Estève, les premiers contacts et déjà les premières dissensions avec les Surréalistes (Gala, Breton, Éluard…), l'impatronisation croissante dans les *Cahiers du sud* de Marseille, et puis bien entendu les dames (Alice, Francine, Ginette, Suzanne, Germaine…), les rencontres avec les grands et les moins grands du monde des lettres : Valéry, Gide, Jouve, Paulhan, Cassou, Suarès…, les premiers succès littéraires enfin, jusqu'à la trilogie romanesque précédant la survenue de la guerre mondiale… C'est au printemps suivant, de 2027, que nous publierons le troisième volume : *Mourir. 1940-1950*.

F.T. : Si vous souhaitez ajouter quelque chose sur quoi je ne vous aurais pas interrogé et qui vous paraît important de dire, vous avez carte blanche !
P.G. : Pardonnez à ce trait de vanité, mais peut-être vos lecteurs seront-ils intéressés de savoir que ce premier volume de Joe Bousquet, *d'une mort l'autre* vient de se voir décerner le Grand Prix de la Critique Littéraire 2025.

Automne 2025.

Claude Favre, entretien avec Grégory Rateau (III, 6, entretiens)

Grégory Rateau interroge ici en profondeur Claude Favre sur son travail, alors même qu'elle publie "par curieuse expérience des questions".

Claude Favre est poète et performeuse. Elle anime régulièrement des ateliers d'écriture et de lecture à voix haute, parfois avec des musiciens, comme avec le violoniste Dominique Pifarély. Elle a obtenu, il y a peu, le Prix de Poésie du Bellovidère 2024 et vient de publier *Par curieuse expérience des questions*, aux éditions Série Discrète.

Grégory Rateau : Dans votre très beau *Ceux qui vont par les étranges terres…* (aux Editions LansKine), votre poésie semble traversée par une oralité forte, presque haletante. D'où vient ce rythme si particulier ?

Claude Favre : Tout d'abord je vous remercie de votre attention généreuse à mon travail, au travail de vos contemporains, d'être soucieux de partages. Lire et écrire sont ou devraient être un travail d'équipe. Nous n'écrivons pas seuls et j'en viens à ma réponse ; si mes textes ont le plus souvent un rythme haletant, c'est le terme, c'est qu'il y est bien question de respirations, d'expirs, de voix partagées. Les voix des autres – j'aime beaucoup écouter la radio, écouter les gens, être saisie par des souffles, des sons, des bredouillements, des échappées, des syllabes syncopées ou étirées, des cris, des chuchots, des voix dans tout ce qu'elles disent, le beau et l'horrible du monde, ce que le poète russe qui me tient à cœur pour ce qu'il est toujours amoureux du monde et loyal envers ce monde quels que soient ses errements, toujours rétif aux dogmes, Ossip Mandelstam, nommait les « bruits du temps ». Et comme le disait Rabelais « les temps sont dangereux », sont toujours dangereux, les temps sont bousculés, chaotiques, aussi ne puis-je écrire que dans cet enragement. En écrivant à voix haute, à voix chantant, à voix hurlant ou suffoquant, m'épuisant jusqu'à parfois tomber au sol en crise respiratoire, en écriture asthmatique acharnée, me révoltant contre l'état du monde et en m'inclinant, m'acceptant voix à terre, la terre qu'évoquait Paul Celan dans la bouche, écrivant jusqu'à littéralement un dernier souffle, heureusement renouvelé, haletant. Et après cette expérience des limites, encore plus vivante et parfois plus proche de ces voix des autres. Et, vivante, en tension et attention, j'aime.

GR : *Dans Temps mêlés* ou encore *Membres fantômes*, vous travaillez souvent sur la matière brute des mots, avec répétitions, accumulations, ruptures. Pourquoi cette insistance sur la fragmentation ?

CF : Le monde, je le vois, l'entends, fragmenté, diffracté. Ouvrant ma bouche, j'étouffe de toutes les voix que je perçois, elles me déchirent, des cailloux arrêtés m'obstruent, je ne peux respirer que si j'accepte d'être sur le volcan, en poing les cailloux de lave. Vous avez raison, le langage est matière brute, et polyphonique. Mes tentatives de conversations sont des membres fantômes d'un corps pluriel, imparfaits en cela que plusieurs -pour dévier Mallarmé- des corps cailloux et flèches et tumeurs. Ecrire, pour de vrai, pas pour du beurre, relègue les anxiolytiques aux poubelles, se sait responsable, ouvre grande gueule pour faire bouger nos propres lignes. Je pense qu'on ne peut toucher à l'extrême, ce que d'aucuns par leurs violences, leurs massacres nous imposent, que dans les répétitions, les variations, l'incomplétude, les altérations, les méfaits, les fragmentations. Ecrire pour mettre au jour les effets du désordre que charrie l'ordre ; capter les micro-séismes dont rendent comptent les nuances, les dérapages syntaxiques, les carambolages, les frémissements, les structures accidentées. Toucher à l'ordre des mots peut avoir les plus graves conséquences, et c'est

heureux. Parce qu'on peut tout oser, tout écrire. Ecrire, c'est raconter une histoire qui évoque la forme qui la contient.
« Je ne crains ni le manque de suite ni les coupures. / Semblables à un martinet, mes longs ciseaux coupent le papier. / Je colle des becquets en frange. / Un manuscrit est toujours une tempête ; c'est tourmenté, ravagé à coups de bec. / C'est le brouillon d'une sonate. / Barbouiller, exécuter à la Marat vaut mieux qu'écrire. / Je ne crains ni les rapiéçages ni le jaune de la gomme. / Je couturaille, je fais le fainéant. / Je dessine Marat dans un bas. / Des martinets. » écrit Mandelstam dans Le Timbre égyptien.

GR : Vos textes semblent également traversés par la question politique, mais sans slogans, vous ne tournez jamais le dos au réel. Comment situez-vous la poésie face à l'engagement ?

CF : Mes inquiétudes sont politiques. Mon père était reporter et j'ai appris à lire dans des journaux ; j'ai commencé à prendre dans mes bras ces grands formats de l'époque qui à quatre ans m'écartelaient et m'ont donné envie de m'approcher le plus possible de ces mondes que j'ai appréhendés dans chaque petit et apparemment semblable signe noir, chaque lettre, chaque mot. Depuis j'essaie d'apprendre à lire, je me perds et m'emballe avec le monde, je vois les valises éventrées. C'est vrai que si j'ai beaucoup de défauts, j'ai ce que je pense être une qualité, regarder la réalité crûment, regarder Méduse en face, parce que je suis d'accord avec ce que disait et vivait le courageux Cédric Demangeot que j'ai eu l'honneur de connaître : « Il y a un jour après l'enfer / c'est un ami qui me l'a dit / en soulevant le couvercle / il faut danser / avec les rats dans la cuisine / jusqu'à épuisement des rats ». Le monde existe au-delà de nos cercles, pour vivre puissamment, à quoi bon sinon, il faut écouter les bruits du temps, affronter l'inouï, regarder ce qui est et si l'on prétend écrire, dire ce que l'on fait, faire ce que l'on dit. Pour ma part, traversée par les mondes des autres cela veut dire me coltiner un amas en collision de questions politiques. Mais comment le faire, comment partager des questionnements, comme dire le mal que l'homme fait à l'homme et non pas seulement exprimer une opinion par trop souvent nourrie de présupposés, dire *moi je pense que* ? Question pour moi centrale, cœur battant. Depuis mes premiers textes j'ai compris que je ne savais pas, ne saurai probablement jamais écrire et que c'est ce pas-savoir qui était le noyau dur de mon travail, noyau d'abricot à mâcher longuement dans la bouche. Chacun de mes textes est un possible texte, non abouti, imparfait auquel le texte suivant fait écho, parfois prolonge, souvent contrarie, violente souvent, échoue sans doute. Ecrire par slogans, écrire une littérature engagée parce que l'on a des engagements n'est pas écrire mais se conformer à des formatages, vouloir rejoindre des clans qui sont souvent meutes, répéter radoter, être sûr de son bon droit, ne pas tenir compte des autres, des souffrances des autres. Ecrire par slogans c'est généraliser, essentialiser, faire des amalgames, distordre le réel, nier la nuance, on est à l'opposé de la poésie. Très souvent ça ne dit rien. Je préfère tenter l'aventure des questions, des doutes, des mises en question de mes fragiles certitudes, ce qui n'exclut pas d'être très volontaire et obstinée sur certains points, dire les faits -ce que j'ai essayé en écrivant *Alep, quinze heures du matin* après avoir pris notamment connaissance du dossier César sur les tortures, enfants compris, dans la prison de Saydnaya par Bachar el-Assad se faisant conseiller par d'anciens nazis en retraite en Syrie. Alors imaginer un atlas langagier de nos mémoires erratiques. C'est aussi pourquoi je ne crois pas à -la langue- mais aux langues, aux strates plurielles et contradictoires, historiques et régionales, personnelles et communes, imaginaires et concrètes. Je ne donne pas crédit à la langue qui serait de génie et de droit divin, qui dirait la parole unique. Ne pas avoir peur des langues dissidentes, du guingois, de la mésécriture qui attaque les slogans pour tenter de mieux dire la question politique. Tenter, encore une fois, derechef, tout le temps, de lutter contre les injustices. Jusqu'à perdre connaissance, vivre par le doute enragé. Ecrire même ce que les lecteurs ne veulent entendre. Ecrire non pour les contrarier, les agacer mais parce que cela est.

GR : On croise même dans vos écrits des voix collectives, des cris étouffés, des échos d'actualité. En quoi votre œuvre dialogue-t-elle avec le monde contemporain ?

CF : Au risque, ténu, de passer pour folle, ce qui n'est pas faux, j'entends des voix, j'entends des phrases, des mots, des borborygmes, des sons pneumatiques. J'écoute aussi beaucoup les autres. Les premiers mots de *Sur l'échelle danser* sont « Ecouter. Près de Tovarnik des migrants attendent un bus. On ne les voit pas. Tous instants décisifs. N'oublier, le monde est là. ». Mon travail est là, tout simplement, nourri, très fréquemment nerveux, innervé par les voix que j'accueille, des voix singulières ou collectives, contemporaines ou dites mortes, je pense que beaucoup de temps sont mêlés, par sangs, mémoires et imaginaires. Le monde est passionnant, je m'enchante tout en m'enrageant de tout ce qui me percute. Je ne me refuse rien. Quelles joies de lire des textes anciens, d'ainsi voyager un peu dans le temps, d'aller même jusqu'à apprendre des langues anciennes dites rares, de me les mettre en bouche, de respirer avec elles, avec leur tempo, de bégayer dans le monde d'aujourd'hui par malformation de la pensée, par bouche-chaos. Mes langues de guingois sont de dettes, ne sont là que parce qu'on n'est pas seul au monde. Ces voix qui irriguent mes textes-kaléidoscopes disent surtout, hurlent les violences du monde, les viols, les déportations, les relégations, les exécutions, les internements, les discours-excuses ou négationnismes lâches mais aussi murmurent, disent des choses tendres, ou idiotes. Avec le souvenir « Te souviens-tu des cris qu'on n'entend pas, des cris qu'on entend trop, qui irriguent les guerres. Pendant la Saint-Barthélemy, dans la nuit inouïe, nombre de catholiques effrénés, à chaque corps, et nombre de protestants morts, coupaient un membre, à un homme ou à un enfant mort, coupaient un membre ». Entendre des voix me paraît chose saine si l'on veut écrire, et particulièrement à propos du monde contemporain. Trop de voix ne peuvent se faire entendre, sont niées, effacées. Il ne s'agit pas bien sûr de parler à la place des autres mais de leur faire accueil, de permettre qu'il y ait passages de témoins.

GR : Vous proposez des performances, des lectures publiques. Quelle importance accordez-vous à la voix ? Quelle différence y a-t-il, pour vous, entre écrire et dire un poème ?

CF : En fait je ne propose rien, je n'ai aucun pouvoir ni désir de pouvoir. L'on me propose, et je dispose ! Je ne dis pas toujours oui, la poésie n'est pas toujours fille facile. Ceci dit, j'aime beaucoup, à mon corps défendant et je n'en ai jamais rêvé avant, lire en public, avec un public. Pour ce que ces moments intenses font laboratoire. La première fois que je fus invitée après une première année de treize publications en revue, je ne savais même pas que cela existait. J'avais objecté que je n'avais pas de voix, fort timide de surcroît, on fut insistant et j'acceptai à l'idée de voyager un peu, de rencontrer des gens, d'écouter des lectures. Ce fut une épreuve, heureusement soutenue par la présence enjouée de Bernard Heidsieck qui m'encouragea sans cesse avec sa belle générosité. Au moment où je lus, je dus batailler contre le texte, me disant, là, à couper, là, à réécrire, du nerf que diable, du galop, tu dis ce que tu as à dire ou tu te tais ! Depuis j'essaie lorsqu'on m'invite de toujours tenter une nouvelle façon de lire et de faire, de me surprendre surtout, ne fût-ce que dans des variations ou en osant plus récemment le chanté-parlé -si cela a du sens, est requis pour dire le sens au plus juste- et de plus en plus en tissant des poèmes d'auteurs qui sont mes alliés notamment je voyage avec Rimbaud, slamant « le Dormeur du val » par exemple. Je fais un montage de textes, je ne lis pas des extraits, je monte, sabre, remonte des textes qui font un ensemble provisoire, imparfait, mouvant, morcelé, fragmenté, irritant sans doute, le temps d'une scène. La lecture publique de poésie n'est pas du théâtre mais c'est de la scène. Convoqué par quelqu'un à qui l'on a dit oui, il me semble respectueux de faire attention à ce que l'on fait, c'est-à-dire avec ses défauts, mais dans l'attention aux autres, cela veut dire travailler sa partition, non pas parfaire un discours, mais faire l'expérience d'une rencontre avec le public ou avec le musicien. Chaque lecture qui peut

être lire stricto sensu, dire par cœur, ce qui veut bien dire avec le cœur, ses textes ou des inclusions d'auteurs, chanter-parler, voire chanter quelques vers, certains passages, oser, sachant que je ne suis pas chanteuse, c'est partager une expérience d'écoute du langage. Pour cela je me prépare physiquement, et la voix et le corps, encore une fois avec mes défauts, mes défaillances, mes vacillements. J'écris à voix haute, debout, dansant, la plupart de mes textes aussi lorsque je lis en public je ne peux lire, dire que les textes qui ont une voix ou plusieurs ; certains de mes textes, je ne les ai jamais lus. A tenter ….

GR : Comment naît un texte chez vous : par une image, une colère, un rythme ?

CF : J'ai un gros problème, j'écris trop, comme une enragée. La question de la page blanche ne se pose pas. La page du monde est noire, noircie, le monde est là, dans ses excès, ses tempêtes et ses drôleries heureusement. Chaque semaine j'ouvre un nouveau chantier d'écriture, j'en ai à l'heure actuelle dix-sept, après vingt et un, je suis fière de moi je tranche à la hache mais, c'est folie, dans quinze jours je peux en avoir vingt-huit, je suis très gourmande et le monde est tellement électrisant que je peux m'aggraver d'une heure à l'autre. Tout m'intéresse, c'est folie et fatigue. Je crains de mourir « sur scène » ! Il faudrait que la terre s'arrête de tourner un instant pour que je prenne repos. La plupart du temps l'idée, ou plutôt l'envie d'un texte, ne sachant pas précisément ce que je veux dire mais voulant essayer, voulant y aller, me vient d'une prise de connaissance d'une information, d'un fait, d'une actualité ou la remémoration d'un événement historique. La colère est un de mes moteurs de vie et d'écriture, je dois faire avec. Très vite, tout s'emballe, j'entends les temps mêlés, je m'exerce sans le vouloir à des courts-circuits, avec mes alliés de chocs, Eschyle, William Faulkner, Anna Akhmatova, Cédric, Annie Lafleur que je découvre, et tant d'autres, il faudrait que je cite tous les noms, ceux également dont les écrits me déplaisent mais me donnent à penser, une ronde en danses folles. Une fois j'ai écouté sur les conseils d'un ami « BArb4ry » du groupe Ez3kiel et j'ai écrit sous Ez3kiel un poème-fiction, une sorte de film façon Stalker. Et je veux écrire un texte hybride « Cardiogrammes de la grenade » à partir des expériences culturelles du Caucase, avec en tête les films d'Iosseliani et de Paradjanov, texte qui ne fera pas grâce à Staline. Vous l'avez deviné, la colère est un tremplin, outre une nécessité pour ne pas étouffer, mais ce n'est pas une passion triste. Elle rythme ma vie et donne rythme à mes textes. Mes textes n'existent que parce que je suis une dette.

GR : La poésie vous paraît-elle marginale ou au contraire nécessairement centrale, même si elle est minoritaire ?

CF : Question de point de vue donc pas de quoi s'inquiéter. Tout est possible. Pour les libraires, les statisticiens, les historiens, les lecteurs de poésie sont en minorité, pour les lecteurs de poésie, la poésie est centrale, pour les poètes la poésie est minoritaire donc centrale. Tout peut changer. On ne sait pas ce que liront nos descendants, comment se feront les choix de rééditions. Mais on peut espérer que les textes qui ont du corps nous survivront. Je lis en ce moment une édition en écriture non corrigée des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné qui me fut offerte par une poète singulière, fabuleuse de curiosité pour les autres qu'est Frédérique Soumagne, et d'Aubigné parle de ce « thresor precieux de nostre liberté ». Là est la force des textes de poésie, ceux qui ne font pas semblant, ne sont pas sirupeux, tarifés, ne sont pas de consommation courante, ceux qui ont leur voix, n'ont pas peur des mots, sont entendus. Et souvent partagés. Nombreuses sont les histoires d'hommes disant par cœur des textes dans les conditions qui soient les pires au monde. Mandelstam récite Pétrarque à ses compagnons de Goulag, prisonniers de droit commun pour beaucoup analphabètes et on espère que certains mots, certains vers les ont accompagnés dans le froid, vers la mort certaine, lorsqu'ils vécurent leurs derniers moments dan l'horreur. Oui, la poésie, en France, est marginale mais les textes fauves, carnassiers -je parlerais plus de poèmes que de poésie- font

peur aux despotes, ce qui est plutôt délicieux. Ecrire, lire des poèmes est marginal mais tourmente certains dictateurs qui aiment les grandes foules, cela est plutôt encourageant. N'hésitons pas à agacer « les clans et les pachas » comme le disait encore Mandelstam. Bondissons des fossés.

GR : Pour finir, que diriez-vous à quelqu'un qui hésite à entrer dans votre poésie ?

CF : Belle question à laquelle je ne m'attendais pas. De prime abord, je comprends que l'on puisse ne pas être tenté de me lire -ou m'ayant lue, ne pas apprécier, voire être dérangé. A quelqu'un qui hésiterait, je ne saurai lui dire, vas-y, vas-y, comme si c'était de première importance. Mais si j'avais envie que cette personne lise mes petits machins, peut-être lui dirais-je, vois-tu, dans ces textes dont on dit qu'ils sont poésie, mais qui ne répondent que rarement au cahier des charges des lyrismes ou des contre-lyrismes, ou des prétendues avant-gardes, des paroles dont on attend qu'elles nous réparent, il y a surtout les voix des autres, les mots et les pensées des autres. Mes textes sont des reconnaissances de dettes, et c'est affaire joyeuse, tu y rencontreras sans doute des poètes ou écrivains ou historiens ou autres qui te surprendront ou te mettront baume au cœur. Mes textes sont innervés de voix plurielles. Parce que le corps du texte se tient par les phrases des autres en conjonction dansée. Affaire d'équipe, de conversations, de coups de folie, de vies qui se frôlent. A bientôt, peut-être.

Extrait de *Ceux qui vont par les étranges terres…*

On raconte qu'il existerait un texte d'Aristote, pas tout à fait un texte, sa décalcomanie, tracés des lettres d'un papyrus, truelle fichée sur la boue, mottes de terre et lettres grecques à l'envers, une voix à peine disparue qui donnait voie aux voix qui pâlissent, disparaissent. Et qu'on ne sait pas ce qui se dit. À l'envers.

N'imagine ceux qui à vive allure arrivent du temps, suspendent le trait, dans des barques d'amont s'embrassent, dansent à reculons, piaffent chantant, s'effacent en chemin de traverse quand leurs lèvres remuent.

Et leurs lèvres remuent et ceux qui fuient sont beaux.

…

Convoquer les disparus, les proscrits, ceux au ban, ceux des bords, des fleuves traversés, aux histoires méconnues, falsifiées. Convoquer, arracher les sales petits mots arrêtés entre les dents, les mots de famine, quand la faim n'est pas que la faim.

Dire son nom de poète russe, à plus d'âge à mendier avec les paysans. Le corps qui lâche.

Dire, te souviens-tu de ses mots, précis, et de sa voix, son phrasé, de celle qui apprit ses poèmes par cœur, lucide.

Ses mots à Voronèj, le ciel sans nuances.

Ses mots d'elle à Moscou, pensant à lui à Voronèj.

Dire son nom, mendiant lucide. Fantôme de notre avenir.

À vous, de hautes terres, convoquer, et merci.

Gregory Rateau et Claude Favre, automne 2025

Helga M. Novak, poèmes, traductions inédites et dossier de Jean-René Lassalle (III, 6, traductions)

Jean-René Lassalle nous introduit, dans un de ses beaux dossiers de traduction, à la poésie de l'Allemande Helga M. Novak.

toujours dehors 1

toujours dehors dans la forêt à fuir courir après images après désirs joué aux indiens dans de vrais mocassins tirés d'un ravitaillement CARE par Tante Véra miel chewing-gum pois gourmands toujours en hordes de vingt gonflé des grenouilles brins de paille autres pailles dedans puis souffler ensuite sculpter des pipes feuilles de chênes déchiquetées bourrant leurs têtes signaux de fumée et on lit à voix haute (La Vengeance du Kabunauri) encore que dans ma bouche le zézaiement surgit et s'amplifie sauf quand je crie alors lire en criant

Source : Helga M. Novak : *Wo ich jetzt bin*. Schöffling & Co., 2005. Traduit de l'allemand par Jean-René Lassalle.

immer draußen 1

immer draußen im Wald auf der Flucht hinter Bildern her hinter Wünschen Indianer gespielt in echten Mokassins aus dem Care-Paket von Tante Vera Honig Kaugummi Zuckererbsen immer in Rudeln von zwanzig Frösche aufgeblasen Strohhalme andere Halme rein und pusten dann Pfeifen schnitzen und zerkleinerte Eichenblätter in die Köpfe Rauchzeichen und einer liest vor (Die Rache des Kabunauri) obgleich in meinem Mund das Lispeln aufläuft und sich steigert außer beim Schreien also schreiend vorlesen

Source : Helga M. Novak : *Wo ich jetzt bin*. Schöffling & Co., 2005.

***

Suite d'époques

hier autant que je m'en souvienne
une période en fleurs de châtaigniers et cartouches
personne ne me trouvait
deux fois au même endroit
comme devant la supérette Delta à Königshofen
la vagabonde dont les gendarmes
ont retourné les poches pour ne rien découvrir
qu'un crayon indélébile et des mots
dans un cahier à double marge

maintenant un jour au milieu des récoltes
inondé de ruisselants flots de blé
on me voit
simuler un travail quotidien
tel dans sa baraque d'hiver encombrée
le forain voisin qui haletant
se torture à ne rien réaliser
qu'entasser dessus l'armoire
ses valises éternellement faites

demain je le vois venir
le temps perdu avec la paille battue
on trouvera mon long cou dans une grange

comme à droite au coin la maison jaune fumier
où la mangeuse de lapins aux filles
ouvre une porte d'un air conspirateur
pour ne rien leur offrir que l'adresse
d'un médecin avorteur à la ville

Source : Helga M. Novak : *Wo ich jetzt bin*. Schöffling & Co., 2005. Traduit de l'allemand par Jean-René Lassalle.

Zeitenwechsel

gestern soweit ich mich erinnere
eine Zeit voller Kastanienblüten und Patronen
und niemand fand mich
zweimal an demselben Ort
wie vorm Delta-Markt in Königshofen
die Landfahrerin der die Gendarmen
die Taschen umdrehen um nichts zu entdecken
als einen Kopierstift und Wörter
in einem Heft mit Wasserrand

heute ein Tag mitten in der Ernte
überflutet von rieselnden Bächen aus Korn
sieht man mich
eine alltägliche Arbeit vortäuschen
wie in seinem überfüllten Winterquartier
der Schausteller nebenan der keuchend
sich quält um nichts zu leisten
als seine ewig gepackten Koffer
auf den Schrank zu stapeln

morgen so sehe ich es kommen
die Zeit vertan für gedroschenes Stroh
findet man mich langhalsig in einer Remise
wie rechts an der Ecke das mistgelbe Haus
in dem die Karnickel-Esserin den Mädchen
verschwörerisch die Tür öffnet
um ihnen nichts zu geben als die Adresse
eines Arztes der abtreibt in der Stadt

Source : Helga M. Novak : *Wo ich jetzt bin*. Schöffling & Co., 2005.

***

Givre

rideaux de dentelle derrière fleurs de glace
derrière fenêtres à huit carreaux derrière
volets ciselés derrière de scintillants
buissons givrés chaque branche
une éclosion de galons comme d'argent

au long des branchettes et dans leurs fourches
stores de tulle voiles de gaze mousseline
pendant du bord de toiture épaisse draperie
de franges stalactites broderies ajourées
maison en rondins rêve d'enfant château chimérique
camouflé de gel déguisé encoconné
texture tissage fantasme six
marches de bois un seuil entre
moi et un domicile rêvé

Source : Helga M. Novak : *Wo ich jetzt bin*. Schöffling & Co., 2005. Traduit de l'allemand par Jean-René Lassalle.

Rauhreif

Spitzengardinen hinter Eisblumen
hinter geachtelten Fenstern hinter
geschnitzten Läden hinter bereiften
glitzernden Sträuchern jeder Ast
eine Spitzenborte getrieben wie Silber
die Zweige entlang und in den Gabeln
Tüll Stores Gaze Schleier Musselin
von der Dachkante herab dicke Vorhänge
aus Zapfen Fransen Lochstickmuster
Blockhaus Kindertraum Luftschloss
von Frost getarnt verkleidet eingesponnen
Gewebe Gespinste Hirngespinste sechs
hölzerne Stufen eine Schwelle zwischen
mir und einer geträumten Geborgenheit

Source : Helga M. Novak : *Wo ich jetzt bin*. Schöffling & Co., 2005.

***

FILS DE LA VIERGE tissés sur les églantiers
sous le croissant lunaire chaque bruyère
ajuste ses filets à cheveux incrustés de perles
frais miroitement humide par-dessus les pommes
en chevelure aussi la neige dans la cour
que les renards ont parsemée de plumes
durant beaucoup d'hivers y sèche le bois

Source : Helga M. Novak : *Wo ich jetzt bin*. Schöffling & Co., 2005. Traduit de l'allemand par Jean-René Lassalle.

MARIENHAAR über die Hagebutten geworfen
unter Halbmond hat jedes Erikakraut
Haarnetze angelegt mit Perlen darin
das kühle nasse Schimmern über den Äpfeln
haarig auch der Schnee auf dem Hof
die Füchse haben ihn mit Federn bestreut

für viele Winter trocknet da Holz

Source : Helga M. Novak : *Wo ich jetzt bin*. Schöffling & Co., 2005.

Helga M. Novak est une poète allemande (1935-2013). Sa poésie est tantôt âpre et tourmentée quand elle exprime ses errances et ses colères, tantôt reflet fasciné d'une nature plutôt nordique qui englobe la société humaine. Enfant adoptée et maltraitée, fugueuse, sans doute parfois vagabonde, Helga Maria Novak suit l'école de journalisme dans la RDA soviétique où sa critique du régime la rend indésirable. Elle fuit en Islande, se marie, travaille dans une pêcherie, a deux enfants qu'elle abandonne comme on l'a fait pour elle. Elle retourne en RDA, écrit des ballades brechtiennes, appréciée par le chansonnier dissident Wolf Biermann. Puis elle repart en Islande, retourne en Allemagne de l'ouest, se fixe un temps en Pologne. Son autobiographie *Die Eisheiligen* (« les saints de glace ») connait un certain succès. Cependant c'est surtout sa poésie qui est marquante, sans complexités mais minutieuse dans ses mots et traversée par une énergie rageuse ou éblouie souvent bouleversante. Malgré quelques prix littéraires elle reste une marginale inadaptée à la scène littéraire allemande. L'anthologie qu'édite d'elle le poète expérimental Michael Lentz en 2005, *Wo ich jetzt bin*, provoque un regain d'intérêt pour son œuvre poétique.

Bibliographie sélective :
Margarete mit dem Schrank. Rotbuch, 1978.
Die Eisheiligen. Luchterhand, 1979. (roman)
Grünheide Grünheide. Luchterhand, 1983.
Legende Transsib. Luchterhand, 1985.
Märkische Feemorgana. Luchterhand, 1989.
Silvatica. Schöffling & Co., 1997
Wo ich jetzt bin. Schöffling & Co., 2005 (anthologie)

Traduction en français :
C'est là que je suis, Buchet-Chastel 2007, traduit par Jean-François Nominé
Silvatica, Editions Unes, 2022, traduit par Laurent Cassagnau
Notons aussi la revue universitaire *Etudes germaniques* n°2 / 2025 avec des articles sur des femmes poètes germanophones : Helga M. Novak, Barbara Köhler, Ulrike Draesner, Friederike Mayröcker

Sitographie :
Présentation du recueil *Silvatica* de Helga M. Novak par son traducteur Laurent Cassagnau
Conférence audio de Céline Weck sur la biographie de Helga M. Novak dans un cycle sur « les femmes hors-la-loi »
Petit article en français sur Helga M. Novak

Kenneth White, « le grand cycle géopoétique » par Laurent Margantin (III, 6, études)

Poesibao a demandé à Laurent Margantin, grand connaisseur de l'œuvre de Kenneth White, de nous dire ce qu'est la géopoétique. …

LE GRAND CYCLE GÉOPOÉTIQUE DE KENNETH WHITE

Première approche du monde ouvert

Les fondements de la géopoétique ont été posés par Kenneth White dans plusieurs essais publiés dans les années 1980-90 : d'abord dans le chapitre « Éléments de géopoétique » de *L'Esprit nomade* paru en 1987, mais surtout dans ce qui se présente comme une introduction (et qui peut être considéré comme un manifeste), *Le Plateau de l'Albatros*, paru en 1994. Kenneth White a publié par la suite d'autres essais importants comme *Au large de l'Histoire* (2015), *Lettre aux derniers lettrés* (2017) ou *Un Monde à part* (2018), sans oublier le court texte *Le Mouvement géopoétique* paru en 2023 (un an avant sa disparition), mais on peut affirmer que les deux livres qui fondent véritablement la géopoétique sont les deux premiers essais mentionnés plus haut. Pendant la même période, dans les années 1990 et jusqu'en 2009, ont paru six numéros des *Cahiers de géopoétique* qui ont participé au développement de ce nouveau mouvement culturel.

Ces publications étalées sur plus d'une vingtaine d'années forment un corpus qu'il faut explorer si l'on s'intéresse à la géopoétique sur un plan disons théorique. Tout en précisant que Kenneth White se méfiait lui-même des théories ou des idées qui peuvent se transformer très vite en idéologies. Dans un entretien, quand on lui demande si la géopoétique est « une idée, un concept ou une vision du monde », il répond : « "Idée" fait peut-être un peu trop métaphysique, idéaliste. "Concept" peut sembler abstrait et négliger l'individu. Quant à "vision du monde", cela fait un peu utopico-mystique. Aucun de ces mots n'est donc totalement satisfaisant. Je serais tenté de dire que la géopoétique est ce qu'elle est et ce qu'elle devient à partir du *Plateau de l'Albatros* qui constitue une sorte de cartographie avec des itinéraires. Mais, en fait, je ne suis pas hostile aux idées, aux concepts, aux visions du monde. Sans idée, concept, vision, vous n'aurez dans le monde, monde de l'art compris, qu'un amas d'objets insignifiants, une prolifération de fantasmes personnels, une accumulation de conceptules. Mais il y a idée et idée, concept et concept, vision et vision. Je suis pour des idées qui restent proches de la Terre, une vision pas trop "visionnaire". Quant au concept, il peut être à la fois global et local, il peut maintenir une ligne directrice tout en restant ouvert. »[1] Si j'ai cité ce long passage, c'est parce qu'il illustre parfaitement ce qui fait l'esprit de la géopoétique dès sa création dans les années 1990 : clairement définie comme une « poétique de la terre », elle est en devenir, elle peut et doit même évoluer (mais toujours à partir des fondements posés dans des essais), ce n'est donc pas une idée figée qu'il s'agit de « défendre ». Et si elle est un mouvement à part, avec ses lignes directrices, elle reste ouverte, et notamment à d'autres domaines ou activités du savoir, science et philosophie en particulier. Enfin, il faut relever les notions de « cartographie » et d' « itinéraires » qui sont centrales pour Kenneth White : la géopoétique est un « monde ouvert » où il s'agit de réaliser de nouveaux tracés sur des territoires encore inconnus de l'esprit et de la Terre.

L'écriture géopoétique

Mais que serait la géopoétique si elle se limitait à être une « idée » (celle d'un nouveau rapport avec le monde) ou un « concept » de plus à ranger sur l'étagère des idées et concepts plus ou moins féconds du vingtième siècle ? Elle serait simplement utile pour des universitaires désireux d'organiser des colloques où littérature et écologie seraient savamment associées, sans que la vie des individus et le devenir de la société ne soient transformés. Ce serait une spécialité de plus, un champ de l'esprit à visiter de temps en temps pour se rafraîchir l'esprit et se donner bonne conscience face à la destruction de tant d'écosystèmes terrestres par l'homme.

Dans « géopoétique », le mot « poétique » a un sens beaucoup plus large et profond que celui qu'on lui donne d'ordinaire, surtout à l'Université. À travers ce mot, c'est toute la vie de l'individu et l'évolution de la société qui sont engagées, et pas simplement un texte qu'il s'agirait d'analyser en se fondant sur des règles formelles propres à une certaine poésie. C'est ce que les Grecs appelaient *poièsis*, qui est une formation, une création en lien avec le monde, ce que les romantiques allemands – hellénistes pour la plupart – nommeront « formation poétique du monde ».

Dans cette formation, l'écriture poétique joue un grand rôle. Je ne parle pas de la « poésie », en raison du caractère vague de ce terme dont on se sert à tout bout de champ, pour tout et n'importe quoi (et surtout n'importe quoi). Kenneth White se méfiait du terme et préférait parler de *poétique* (dans le sens énoncé précédemment). Le rebutaient autant la « poésie du mot » (issue de Mallarmé) que la « poésie du moi » (dans une perspective lyrique). Quand je parle d'*écriture géopoétique,* c'est donc dans l'acception du terme *poétique* donnée plus haut, à travers lequel toute la vie humaine dans son rapport avec le monde est engagée.

Dans les « Éléments de géopoétique », on peut lire quelques pages sur la « physique de la parole ». Elles sont particulièrement intéressantes quand on cherche à approcher ce qu'est une écriture géopoétique. Kenneth White commence en notant que « presque tout, à "notre" époque, va à l'encontre de la possibilité d'un langage puissant et clair, capable de dire une *présence et une transparence* » (je souligne). Il affirme également que « nous vivons sous la dictature du discours : discours politique, discours commercial, discours journalistique, discours édificateur », et il condamne « le flot d'images insignifiantes et la masse de bruits mécaniques qui agressent journellement le cerveau », en empêchant l'apparition d'une parole initiale « autour d'une sensation d'univers ». Rappelons que *L'Esprit nomade* a paru en 1987, depuis les choses n'ont fait qu'empirer avec Internet et surtout les réseaux sociaux : les discours ont laissé place à un bavardage universel de plus en plus agressif et nocif pour l'esprit de chacun de celles et ceux qui y participent sans le moindre recul.

Si je me réfère à ces pages, c'est parce qu'elles sont consacrées à une idée centrale concernant la possibilité d'une nouvelle poétique en rupture totale avec la « dictature du discours » : « Dans toute grammaire, il y a une logique, et dans toute logique il y a une métaphysique. Si on veut renouveler un langage, ce n'est donc pas en opérant des jongleries verbales, des variétés "novatrices", à l'intérieur de l'état donné de la langue, c'est en remontant jusqu'à la métaphysique ». C'est ce qu'a fait Heidegger en décelant dans les langues occidentales une pensée métaphysique particulière, « onto-théologique », c'est-à-dire coupée du monde et tournée vers les arrière-mondes dénoncés par Nietzsche. Est-il possible, demande White, de désapprendre cette grammaire qui a fait l'Occident en l'enfermant dans une certaine logique et de « pratiquer un langage affranchi de la structure principielle, un parler plus simple, plus près de la "physique" de l'univers » ?

Pour « renouveler le langage », White envisage, plutôt que de retourner aux Grecs, soit à la racine de la métaphysique occidentale, de se tourner vers d'autres cultures. D'où son vif intérêt pour des auteurs qui ont fait cette démarche, en particulier pour Victor Segalen fasciné par la Chine et son écriture idéogrammatique qui est l'expression d'une métaphysique tout à fait différente. D'où sa propre étude du bouddhisme ou du taoïsme à travers laquelle il opère ce qu'il appelle une « dérive » (*dé-rive*, quitter la rive de l'Occident) pour tenter de regénérer son écriture poétique en l'inscrivant dans un rapport profond et fécond avec la Terre.

Pour cela, Kenneth White va non seulement étudier les philosophies orientales, mais il va se tourner vers des formes d'écriture qui en découlent, je pense notamment au haïku. On en revient au « parler plus simple, ouvert à la "physique" de l'univers » et aux deux mots que j'ai soulignés plus tôt : *présence* et *transparence*. Dans un entretien avec Kenneth White, Bruno Sourdin pose la question suivante : « Comment un poète occidental doit-il écrire un haïku ? Quelles règles doit-il s'imposer ? Que doit-il au contraire éviter de faire ? ». Voici la réponse de White : « Écrire aussi bien sinon mieux qu'un poète oriental en essayant de garder vivante leur présence au monde. On doit éviter d'imiter à la lettre. Un poème de 17 syllabes, ça n'a aucun sens. Inutile de respecter scrupuleusement les règles classiques. Les plus grands poètes japonais ne les respectent pas non plus. L'esprit du haïku, c'est un jeu subtil entre le vide et le phénomène. Se concentrer sur une goutte de pluie, sur un sourire dans la rue, en tant que signe qui te fait pénétrer dans le vide. Ne pas s'attacher uniquement au phénomène et ne pas avoir le vide à la bouche, mais jouer subtilement avec les deux. Il faut beaucoup de concentration et d'intensité. »[2] White a écrit de nombreux poèmes qui sont proches, dans l'esprit, du haïku japonais, sans en respecter les formes propres, je pense en particulier à ceux des *Onze vues des Pyrénées*[3], à celui-ci par exemple : « On vient me parler / de la

réalité / j'invite / à regarder la montagne ». Mais il serait un peu trop facile de croire renouveler le langage et le vider de sa métaphysique occidentale en écrivant simplement des haïkus. White ne tombe pas dans ce piège d'une posture orientalisante.
Dans l'un des derniers essais publié par Kenneth White, *Lettre aux derniers lettrés* (paru en 1997), tout un chapitre est consacré à l'écriture géopoétique envisagée comme une sortie de la littérature que d'autres avant lui, notamment Rimbaud et les surréalistes, ont déjà tentée. Il y a un passage à opérer, écrit-il, de la littérature à l'écriture, celui qui écrit devant « avoir toujours présente à l'esprit l'idée que son but original est de nous situer dans un espace, *qui n'est pas seulement un espace littéraire.* » (je souligne) « Je dirais, écrit White, que l'on commence à *écrire* (poétiquement) quand on ne peut plus *s'inscrire* nulle part – quand les espaces d'inscription sont devenus irrespirables, invivables. Je dirais aussi que l'écriture géopoétique, c'est d'abord la tentative de se situer dans le plus large espace possible. C'est le moyen *d'ouvrir un monde.* »

Le grand cycle géopoétique
À partir des années 1990, parallèlement (ou plutôt conjointement) à ses essais fondateurs de la géopoétique que j'ai évoqués, il se lance dans un cycle poétique qui comprendra cinq volumes publiés chez le même éditeur, le Mercure de France : *Les Rives du silence* (1997), *Limites et Marges* (2000), *Le Passage extérieur* (2005), *Les Archives du Littoral* (2011), *Mémorial de la Terre Océane* (2019). Je vois en effet ces cinq livres a priori indépendants comme un cycle, comme une longue pérégrination sur une ligne de crête géopoétique. Dans chacun de ces volumes, Kenneth White pratique les expériences poétiques les plus variées, du poème court (en mode haïku) au poème long, du poème autobiographique au poème plongé dans un espace géographique et historique lointain. Il y a dans ces œuvres la recherche sinon d'une totalité, du moins d'une globalité comprenant autant l'expérience individuelle de la Terre que celle de dizaines d'autres figures humaines à travers l'Histoire, qui n'est plus perçue comme un développement chronologique, mais comme un vaste espace terrestre et surtout océanique.
L'écriture géopoétique est fondamentalement une écriture des lieux. Il s'agit bien, par le travail poétique, d'entrer en contact avec des lieux précis et d'exprimer un lien fort avec eux, par le langage. « Nous vivons dans une civilisation, un monde qui est de plus en plus une masse amorphe de localités neutres. Les lieux disparaissent et nous sommes très mal préparés pour les préserver. Tout simplement parce que toute notre logique, toute notre mentalité, tout notre langage vont à l'encontre de la connaissance du lieu. On pourrait dire que le lieu se situe en dehors de notre discours. Pour Aristote, qui a fondé notre épistémologie, le lieu est quelque chose de sauvage, de difficile à saisir. On n'a pas essayé de comprendre les lieux. Au long des siècles, certains ont été détruits, petit à petit. Le rythme s'est accéléré au XIXe siècle et, aujourd'hui, nous vivons dans un espace néantisé, mais rempli de bruits et d'images insignifiants. Pour moi, le lieu est quelque chose de fondamental. C'est là où j'essaie de faire un travail fondamental. »[4] Dans les poèmes du grand cycle géopoétique[5], les lieux sont le plus souvent lointains, coupés de la civilisation et de son vacarme. Ils peuvent se trouver dans l'océan Indien, aux Antilles ou encore au Canada. Pendant les années où il a écrit ces poèmes, Kenneth White voyageait beaucoup, souvent invité à donner des conférences à l'étranger. Il raconte d'ailleurs plusieurs de ces voyages dans des récits qui ont été publiés parallèlement aux livres de poèmes. Mais le rythme n'est pas le même : là où le récit de voyage a tendance à évoquer des lieux au cours d'un simple passage (c'est le cas dans *La Mer des lumières*, qui raconte un séjour dans l'Océan indien et notamment à la Réunion où les cirques de l'île sont évoqués en quelques pages, à un rythme endiablé), le poème permet d'exprimer un instant ou une série d'instants, en exprimant la densité du lieu (« quelque chose de sauvage, de difficile à saisir », pour reprendre la citation d'Aristote plus haut). Il s'agit bien de se poser à un endroit, de s'y arrêter, de faire le vide, et de laisser le lieu agir sur soi. Dans certaines contrées éloignées, le sentiment d'isolement peut être si fort qu'il fait naître une poésie très ancienne, celle d'un « chant de chamane », comme est intitulé un poème des *Archives du littoral* écrit dans le Pacifique Nord :
Sur la mer de Tchouktches

le vent souffle en rafales
phoques, morses et baleines boréales
vagues vertes déferlant
jusqu'à l'enfer éternel
phoques, morses et baleines boréales
le temps est venu de partir
d'ouvrir son âme à l'essentiel
phoques, morses et baleines boréales

Le lieu peut aussi ramener à une histoire ancienne que le poète relit dans une perspective géopoétique. *L'exil de Sénèque* [6] évoque ainsi les huit années du penseur en Corse. Plutôt que de se concentrer sur la tristesse de Sénèque exilé loin de Rome, Kenneth White concentre son attention sur les lieux qu'a pu connaître et les expériences qu'a pu faire Sénèque de la terre corse (« rocher gris-blanc / le parfum du thym sauvage / chèvres errantes), et surtout il le montre écrivant livre après livre, s'ouvrant aux sciences de la terre et du ciel :
moi qui avais été instruit
en philosophie et en rhétorique
je me sentais maintenant attiré par la géologie
et, curieusement, par la météorologie
je spéculais sur les nuages
je méditais au bord de la mer
je lisais des sermons dans les pierres
Nombre de figures historiques jalonnent ainsi le « grand cycle géopoétique ». Leur portrait en vers libres brefs vont toujours à l'essentiel : il ne s'agit pas de décrire tout le parcours de leur existence, mais un moment ou une période essentiels parce que l'individu dont il est question se tourne vers le paysage au milieu duquel il réside. Ce peut être aussi des figures littéraires, comme par exemple Strindberg dans *Le Passage extérieur*. De façon significative, l'écrivain est associé à un lieu dans le titre du poème : « Strindberg à Lund »[7]. Ce poème reprend une idée (et à travers elle une pratique) chère à Kenneth White, celle du travail solitaire à l'écart :
Ici à Lund
je vis de plus en plus seul
mon unique joie, le travail
il est long, très long
le chemin de Damas…
quelle damnée vie
que la mienne
au fond de mon esprit, éternel
un désir
de pureté et de beauté
avril dans l'archipel.

Ces différents portraits forment une cartographie intellectuelle où des personnages les plus divers se retrouvent dans une sensation géographique, une présence aux lieux, une compréhension de plus en plus développée de leur environnement immédiat. Ces « isolés », comme les qualifie White lui-même, existent dans un lieu précis, et si, comme Sénèque, ils sont condamnés à y rester contre leur gré, ils finissent par développer un nouveau savoir, dépassant ainsi leur formation initiale, souvent tournée vers des pratiques sociales devenues étouffantes.
Mais qu'en est-il, dans ce cycle poétique, des voyageurs, des explorateurs qui ont contribué, d'une manière décisive, à élargir notre vision du monde en dessinant de nouvelles cartes ? Ils sont aussi fortement représentés, l'océan étant au cœur même de l'expérience géographique de Kenneth White, de par son enfance sur la côte ouest de l'Écosse. Un chapitre de *Limites et Marges*[8] s'intitule

ainsi « Feuilles d'un atlas atlantique » et s'ouvre sur un long poème, *Codex oceanicus* où à, des époques et en des lieux différents, de grandes figures de l'exploration géographique et cosmographique sont évoquées à travers différentes personnes. Ainsi, dans la première section du poème, « Tunis, 898 », le narrateur anonyme ne parle jamais à la première personne, comme s'il disparaissait à dessein derrière l'évocation d'une mer à fois sauvage et mystérieuse :

L'Uquiyanus
également appelée
la Mer-qui-embrasse-tout
la Zone Verte
ou la mer des Ténèbres
est la mer du Maghreb
depuis la pointe de l'Abyssinie
elle s'étend jusqu'à Bartiniya
vagues immenses
vents violents, tempêtes redoutables
toutes sortes de monstres
îles aussi nombreuses que les étoiles

La voix humaine semble recouverte par la mer et sa météorologie tumultueuse, exprimant au milieu de ce paysage une touche de fantasmagorie, « toutes sortes de monstres » (comme ils étaient effectivement représentés sur de nombreux portulans pendant les siècles qui suivirent).

Dans la section suivante (« Le vieil homme de Dieppe »), c'est l'exploration des côtes africaines autour des années 1300 qui est évoquée, le narrateur n'apparaissant qu'à la fin et de façon très sommaire (« je me souviens du sable brûlant/mais aussi de la pluie et du vent/des mois durant »), précédé quelques vers plus haut par un collectif, « nous autres, gars de Normandie », comme si ce narrateur présenté comme un vieil homme installé à Dieppe était perdu, noyé même dans son propre récit où la mer et les éléments rendent toute figure humaine indistincte.

Dans les deux sections suivantes, deux personnages historiques apparaissent sous leur véritable identité, évoqués à la troisième personne : d'abord Andrea Bianco, « maître de galères marchandes/(…) mais surtout, en son for intérieur, cartographe » qui, à partir d'une carte de Pizzigano, découvre l'existence de « sept cités sur une île inconnue/appelée "Antillia" », mais « tout cela était aussi flou et vague/que l'île de Brandan » ; ensuite, dans la section suivante, c'est la haute figure de Léonard de Vinci qui parle à la première personne, Léonard de Vinci qui, dans ses carnets écrits à l'envers, étudiait la nature de l'eau, les nuages, les marées, carnets que Michel-Ange qualifia de *ghiribizzi*, ne comprenant pas qu'un si grand peintre perde son temps à de telles études en sciences naturelles. Ce passage se conclut par ces quelques vers où, évidemment, on peut reconnaître la voix et la pensée de Kenneth White lui-même :

je les entends maintenant jacasser
sur leur Grand Nouveau Monde
leur rêve transatlantique
mais le vrai nouveau monde
l'univers cosmo-chaotico-poétique
est dans mes ghiribizzi.

Le poème *Codex Oceanicus* s'achève sur une évocation par Samuel Champlain (à la première personne donc), d'une expédition pour les « Indes » dans les années 1598-99, expédition lors de laquelle un navire le conduira jusqu'aux Îles Vierges. Les derniers vers dessinent un paysage inconnu où, à nouveau, c'est la situation géographique et météorologique qui prédomine, submergeant la conscience humaine :

(…) après neuf semaines
nous arrivâmes en vue de l'île
que Colomb avait nommée Deseada
puis nous dirigeâmes plus loin vers le nord

jusqu'à une centaine d'îlots éparpillés
désertiques et inhabités
d'où j'écris à présent
la mer ce soir est d'un vert gris
avec des éclaboussures cuivrées sur l'horizon
il semble que demain nous apportera la pluie

La multiplicité des personnes dans ce poème comme dans toute l'œuvre poétique de Kenneth White offre bien sûr une variété de points de vue sur la Terre qui permet d'en souligner l'immensité et la complexité. Mais surtout, une idée cruciale, au fondement de la pensée de Kenneth White, sous-tend cette variété potentiellement infinie des individus qui prennent la parole dans ce poème : aucun être humain ne possède une véritable identité, une identité figée et définitive : toute personnalité est variable, évolue (même inconsciemment) et s'ouvre à de nouvelles possibilités que lui offre l'existence. Ainsi, le maître de galères marchandes devient cartographe à l'insu de tous, et un génie comme Léonard de Vinci ne se définit pas par son identité, mais par son activité l'ouvrant à des perspectives inconnues. Plutôt que de posséder une identité, chaque être humain est au cœur d'un jeu d'énergies. C'est ce refus de l'identité qui est affirmée dans le prologue au *Passage extérieur* : « Parlons plutôt, plus sobrement, d'une extériorité, du nécessaire maintien d'une extériorité, dans un monde devenu enfermé (psychologisé, sociologisé, vulgarisé). Parlons d'un au-delà des codes, d'un au-delà de l'identité. Parlons d'un voyage dans le monde ouvert. Dans un espace situé à l'écart des lieux communs, et dont la cartographie ne sera jamais complète ». Kenneth White est ici très proche de Montaigne qui écrivait que l'homme est « un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant ». Aucune identité ne peut définir un être humain, et dans le contexte actuel où chaque individu est pris dans un carcan identitaire, la pensée poétique de Kenneth White apporte un grand souffle d'air frais.

Ce rejet de l'identité nous amène à affiner notre compréhension de la géopoétique : elle est plus qu'un nouveau rapport au monde. Si elle n'était que cela, elle serait en effet très proche de l'écologie. Elle est plus fondamentalement un projet de transformation de l'individu amené à se déconditionner de tous les discours ambiants sur son identité pour l'ouvrir à un jeu d'énergies où dedans et dehors ne sont plus dissociés. C'est ce que révèle particulièrement le poème *Codex oceanicus* : l'homme y est plongé dans l'univers tumultueux et mouvant, il perd tous ses repères et découvre de nouvelles sciences comme la météorologie ou la géologie qui lui permettent de découvrir la complexité de la Terre en même temps que sa beauté. Plus que l'intériorité, c'est l'extériorité qui caractérise l'être humain qui n'est pas coincé dans son être, dans son monde intérieur (avec tous ses fantasmes, toutes ses concepts figés), mais mêlé sans cesse à ce qui l'entoure, non pas « dans un rapport avec », mais véritablement plongé dans le monde.

C'est cette expérience d'une vie humaine immergée dans le monde des phénomènes qui est justement au cœur de l'écriture géopoétique. Celle-ci peut être vaste et épique, traversant les âges, mais elle peut aussi être l'expression d'un moment particulier au cœur même de cet univers dynamique dans lequel est plongé chaque individu. C'est ce que nous avons vu avec le haïku. Par l'écriture, il est aussi possible d'évoquer des journées entières où l'individu n'existe que dans l'extériorité, dans l'ouverture totale au monde qui l'entoure. Voici l'évocation d'une telle journée dans le poème intitulé *Dans une lumière tempétueuse* qui ouvre *Mémorial de la terre océane* (le titre du livre à lui seul ouvre à cet espace où terre et océan sont mêlés) :

Une dépression s'est creusée hier
au sud-est de Terre-Neuve
se dirigeant de plus en plus intensément
vers l'Irlande et vers l'Écosse
la mer Celtique s'agite maintenant
sous de fortes rafales de vent
sur la côte un front froid
une ligne d'averses mêlées de grêle

c'est au cœur de cette tempête
que je me mets au travail
sept heures du matin
sur les hauteurs de Goaslagorn
entre les portes d'ivoire et les portes de corne

Ce poème est situé dans un lieu bien précis, l'Atelier atlantique où vivait et travaillait Kenneth White, dans sa maison au-dessus de la plage de Goaslagorn, entre Lannion et Trébeurden. Les portes d'ivoire et de corne sont, dans l'Odyssée et dans la mythologie grecque, les portes qu'empruntent les rêves pour rendre visite aux humains dans leur sommeil. Chaque matin, à l'heure où l'esprit est encore pénétré par les rêves de la nuit, Kenneth White se rendait dans son Atelier atlantique où il passait la journée à travailler. Mais c'est surtout la météorologie qui conditionne cette future journée de travail, une vaste tempête qui parcourt des distances immenses et arrive sur les terres, en particulier sur ce morceau de terre océane où réside White. Au fil de cette journée, travail du poète-penseur et énergies de l'océan se sont mêlés, le poème témoigne de ces moments intenses.

Un peu plus loin, dans le même livre, ce n'est plus la météorologie qui est au cœur de l'écriture géopoétique, mais la géologie, soit une temporalité beaucoup plus longue dans laquelle le poème intitulé *Le Complexe centré de Ploumanac'h* essaye de s'inscrire :

Granite en fusion
jaillissant des profondeurs de la planète
tournoyant et se tordant
puis érodé à travers les millénaires
par les embruns salés
à l'aube
souvent enveloppé de brume
au crépuscule
une solide masse au rouge profond
et magnifiquement présent
dans son silence absolu
(entouré par le sifflement du vent
le long murmure de la mer
et les cris des mouettes
un champ de force
le chaos encyclopédique
les strophes d'une catastrophe
avec ses lignes de grâce
et ses exagérations
ses glyphes
et ses ellipses
l'apocalypse de Patmos
sans le cauchemar

Parti du jaillissement initial du granite en fusion, on passe à un monde chaotique où règnent le silence et une forme de beauté. Le chaos y est « encyclopédique », il ouvre donc à une totalité de la connaissance que l'homme peut découvrir. Les « strophes d'une catastrophe » et les « lignes de grâce » participent d'un texte qu'aurait écrit la Terre et dont le sens reste à explorer.

Kenneth White passait beaucoup de temps sur le rivage, « à écouter les rythmes, à observer les motifs, les structures, les lignes », en vue d'une parole qui ne serait pas uniquement centrée sur l'humain (sa psychologie, ses fictions et ses fantasmes), mais ouverte au texte du monde. Et il conclut l'un de ses ultimes essais par ces mots qu'il s'agit de méditer : « Besoin d'une langue qui ne

soit pas trop humaine, qui ne soit pas exclusivement humaine. Besoin d'un monde au-delà de l'humain. »[9]

Laurent Margantin

[1] Entretien avec Pierre Dubrunquez, *Poésie 98*, numéro spécial sur la géopoétique, p.8.
[2] https://brunosourdin.blogspot.com/2025/01/gwenved-le-pays-blanc-de-kenneth-white.html?m=1
[3] Voix d'encre, 2002, avec des lithographies et encres de Serge Saunière.
[4] Kenneth White, *Le Lieu et la Parole*, entretiens 1987-1997, éditions du Scorff, p.11 (entretien avec Gilles Plazy).
[5] Je qualifie ainsi le cycle de cinq livres de poèmes évoqués plus haut, livres publiés après *Le Plateau de l'albatros*. Les poèmes publiés avant ce cycle participent évidemment de la même recherche du « lieu et de la formule », pour reprendre l'expression de Rimbaud.
[6] *Les rives du silence*, Paris, Mercure de France, 1997, p.41.
[7] *Le Passage extérieur*, Paris, Mercure de France, 2005, p.51.
[8] Paris, Mercure de France, 2000, p.59-73 pour le poème cité.
[9] *Lettre aux derniers lettrés*, Isolato, 2017, p.125.

Muriel Claude, « Conversations de la porte », lu par Florence Trocmé (III, 6, notes de lecture)

'Conversations de la porte' de Muriel Claude est un livre en apparence modeste qui laisse une longue traîne en soi. …

Il arrive qu'on commence un livre, puis on semble « l'oublier », on l'a posé là au milieu de tous les autres livres, tellement nombreux… mais quelque chose insiste. On n'y pense pas vraiment mais le livre pense en nous. Soudain, une allusion, ailleurs, nous ramène vers lui.
Je me documentais ainsi sur un disque récemment paru de deux jeunes guitaristes interprétant les « Variations Goldberg » de Bach. Thibaut Garcia et Antoine Morinière avaient éprouvé le besoin de s'isoler dans un monastère pour travailler leur transcription des Variations pour leurs instruments. Double association, Jacques Robinet qui se rendait souvent à Saint-Benoî-sur-Loire (comme Max Jacob !) et le livre dont il est question ici : Muriel Claude.
Photographe et poète, Muriel Claude s'est rendue très souvent dans une abbaye des Ardennes. Elle livre ici des notes brèves prises lors de ses séjours, souvent structurées par les heures des différents offices chez ces sœurs cisterciennes : « 5 h Vigiles – 7 h Laudes – 8 h 45 Tierces – 14 h 45 None – 18 h Vêpres – 20 h Complies*
Elle lit, elle fait des bouquets, elle parle un peu avec les sœurs, surtout l'une d'entre elle, sœur M. Elle observe la nature, en descriptions superbes et très bien documentées**. Elle réfléchit mais par petites touches, se laisse en effet *toucher* par l'atmosphère très particulière de ce lieu retirée des Ardennes, en toutes saisons selon ses séjours. Il y a tout un fil de réflexion sur la « clôture », le fait qu'une part de la vie de ses sœurs se passe en dehors de tout contact avec le monde extérieur. Elle vit aussi dans la deuxième partie du livre le drame des sœurs qui seront finalement obligées de quitter ce lieu auquel elles ont consacré toute leur vie.

C'est un livre profondément attachant et de longue portée, laissant un sillage de réflexions et de beauté au fin fond du for intérieur. Ce n'est sans doute pas un hasard que ce livre soit publié dans la collection « La Rencontre » d'Arléa. Il permet bien de multiples rencontres : avec un lieu, une région, une flore, des traditions, des êtres hors du temps, une écriture sensible, précise, simple.
Je propose quelques extraits en espérant qu'ils suscitent une forme de rencontre avec ce très beau livre.

Florence Trocmé

Muriel Claude, *Conversations de la porte*, Arléa, coll. La Rencontre, 2025, 18€

*quel beau mot que celui de complies : il vient du latin médiéval *completa (hora)* ou *completorium*, qui signifie littéralement « heure qui termine, qui complète l'office ». Les complies sont donc la dernière prière de la journée dans la liturgie monastique, dite ou chantée juste avant le repos nocturne. Le terme est lié au verbe latin *complere*, signifiant « achever, compléter », ce qui souligne que cet office vient « accomplir » ou « couronner » l'ensemble des prières de la journée.
Ainsi, la notion d'« accomplissement » est au cœur de la signification des complies : il s'agit de l'heure qui complète, achève la journée spirituelle des moines, marquant un moment de clôture avant le silence nocturne. (Ndlr)

Extraits :
« Je suis avec une amie, assise à ses côtés sur le siège passager. Je photographie. Le brouillage du paysage et de ses profondeurs me plaît : c'est mon sujet. Terre et eau se confondent. Nous roulons

dans le flou. Je le photographie, en noir et blanc. » (Muriel Claude, Conversations de la porte, p. 13)

** « L'ail des ours couvre le talus de vagues blanches dont l'odeur piquante me prend à la gorge, le parfum de coumarine de l'aspérule odorante, les violettes et les pervenches, les crosses des fougères tendres et pâles, les anémones des bois, les herbes longues, les iris jaunes, sauvages, qui poussent dans la boue épaisse. Le printemps. » (p. 16)

« Laudes
Le jardin explose dans sa solitude. Assise sur un banc, j'écoute le psalmiste emporté par sa jubilation. Vols de héron. » (p. 18)

« Quand je suis devenue librairie, je suis entrée *en* librairie et j'y ai retrouvé la clôture. Celle que franchit chaque lecteur qui pousse la porte, celle qui protège le libraire de chaque lecteur qui franchit la porte.
Partout dans l'abbaye, certains chemins sont barrés par cette inscription : *clôture*.
Il y a les voies que l'on peut emprunter et les autres, celles qui laissent seulement devenir ce qu'elles ouvrent comme espaces. Fenêtres derrière lesquelles on devine des ombres, longs couloirs pavés de dalles lisses noires et blanches, entrevus le temps de la fermeture et de l'ouverture d'une porte. Portes qui ouvrent sur d'autres portes, fermées. (…) Une matière dense, opaque, dans laquelle on ne pénètre que lentement, prudemment. » (p. 22)

None
Souvent le fou rire. (p. 32)

Laudes
J'écris ce que je regarde.
A travers ce que je regarde, ce que je vois. (p. 35)

Vêpres
« Je me découvre la passion des jumelles. Je m'éloigne de la prise de vue photographique que l'écriture remplace.
Je contemple tout avec elles : des boutons d'or par centaines, des jeunes génisses dans le pré, des iris sauvages jaunes qui poussent par splendides touffes inaccessibles au milieu ou sur les berges de la rivière (…) la vue rapproche, l'écrasement de la profondeur de champ, donne à tout un halo particulier, telle une vision, la révélation d'une beauté encore plus souveraine. Une présence absolue, isolée. » (p. 91)

Complies
Dernières Complies dans l'oratoire.
Il flotte comme un gris nuage (p.119)

Elena Gouro, une poète russe méconnue, entretien avec Jean-Baptiste Para (III, 6, entretiens)

Poesibao a souhaité interroger Jean-Baptiste Para après la parution d'une traduction de poèmes d'Elena Gouro, poète russe peu connue ici. …

Introduction

Elena Gouro est une artiste russe majeure du début du XXe siècle, qui fut à la fois peintre, dramaturge et poète. Née à Saint-Pétersbourg en 1877 et décédée d'une leucémie en 1913 en Carélie, elle est connue pour son rôle dans l'avant-garde russe, entre le symbolisme et le futurisme. Issue d'une famille d'origine française par son père, officier dans l'armée impériale, elle fut formée à l'art à Saint-Pétersbourg et rencontra son mari, le compositeur et peintre Mikhaïl Matiouchine, dans un atelier privé. Elle exposa ses peintures et ses dessins et publia trois livres, *Orgue de Barbarie* (1909), *Rêve d'automne* (1912) et *Les Petits Chameaux du ciel* (posthume, 1914). C'est précisément *Les Petits Chameaux du ciel,* qui paraissent enfin aujourd'hui, en France, dans une traduction de Jean-Baptiste Para. *Poesibao* a souhaité interroger ce dernier sur cette poète méconnue, après avoir reçu une invitation à une lecture de présentation du livre, portant ces mots : *Il n'y a pas seulement deux grandes poétesses russes, Akhmatova et Tsvetaïeva, mais trois. Je considère également Elena Gouro comme une grande poétesse russe* », mots signés Guennadi Aïgui.

Entretien

Florence Trocmé : Il semblerait que vous nous proposiez là, avec cette traduction du russe qui parait chez Æncrages & Co, une découverte. Ce nom, Elena Gouro, n'est pas familier, me semble-t-il, aux lecteurs français, même relativement informés de poésie russe. Comment en êtes-vous venu à cette publication et comment placez-vous Elena Gouro dans l'histoire de la poésie russe du XXe siècle ?

Jean-Baptiste Para : C'est en lisant Velimir Khlebnikov, en particulier sa correspondance, que j'avais découvert autrefois le nom d'Elena Gouro. J'étais tombé au même moment sur une brève mention dans le journal d'Alexandre Blok, à la date du 25 mars 1913 : « Gouro mérite notre toute attention ». J'ai alors entrepris de la lire. Les quelques ouvrages que j'avais pu rassembler sont restés sur ma table pendant dix ans peut-être, j'ai traduit entre-temps Nikolaï Zabolotski et Boris Ryji, mais Elena Gouro restait proche, extraordinairement présente même, et j'aspirais à la traduire, autrement dit à vivre dans sa compagnie à la fois étrange et bénéfique. La chance s'est présentée lors d'une rencontre avec Laura Tirandaz, intriguée par cette inconnue et enthousiaste à l'idée de la publier aux éditions Æncrages & Co.

Elena Gouro appartient à la première génération futuriste — les « futuriens » ou « cubo-futuristes » selon leur propre dénomination. Elle est principalement active de 1909, année de publication de son premier livre, *Orgue de Barbarie*, à 1913, où elle succombe encore jeune à une leucémie. *Les Petits Chameaux du ciel* paraissent à titre posthume en 1914. Dans les cinq dernières années de sa courte vie, elle participe aux activités du groupe futurien avec, entre autres, son époux Mikhaïl Matiouchine, Vassili Kamenski, Alexeï Kroutchenykh, Velimir Khlebnikov, les frères David et Nikolaï Bourliouk, Kazimir Malevitch et Vladimir Maïakovski, ce dernier ayant tout juste vingt ans lorsque meurt Elena Gouro. La demeure de Matiouchine et Gouro à Saint-Pétersbourg et leur datcha d'Uusikirkko, dans l'isthme de Carélie, furent des lieux de rencontre pour les poètes et artistes du groupe. Et c'est la petite maison d'édition artisanale « Žuravl' », fondée par Matiouchine et Gouro, qui publia plusieurs de leurs livres et almanachs, en particulier *Le Vivier des juges* (1910 et 1913), imprimé sur du papier peint, support original sous lequel, selon les mots de David Bourliouk, vivent d'ordinaire non pas des poèmes… mais « des punaises et des cafards ».

On peut ajouter que les livres d'avant-garde réalisés à cette époque en Russie ont des caractéristiques bien affirmées. Contrairement aux onéreux livres d'artistes auxquels nous sommes habitués sous nos latitudes, leur prix de vente allait de 30 à 70 kopeks, ce qui les rangeait dans la catégorie des livres les moins chers que l'on pût trouver alors. Leur réalisation artisanale impliquait une part manuelle importante et leur production relevait d'entreprises amicales et nullement commerciales.

FT : Comment avez-vous conçu l'édition française du livre d'Elena Gouro ? Et pourquoi l'avoir placé sous l'emblème des « petits chameaux du ciel » ? Que dit cette formule de la poésie d'Elena Gouro ?

JBP : Quelques rares poèmes d'Elena Gouro avaient été traduits par Serge Fauchereau dans une anthologie de poésie russe et par Yvan Mignot dans la revue *Action poétique*, mais comme vous l'avez signalé, elle restait largement inconnue en France et plus généralement en Europe. Outre une large sélection de poèmes et de proses du livre terminé peu avant sa mort, *Les Petits Chameaux du ciel*, il m'a paru nécessaire de proposer quelques éléments propres à favoriser la découverte la plus juste et la plus riche possible de son œuvre et de sa personne. C'est ainsi que j'ai ajouté des poèmes parus dans l'almanach *Les Trois*, publié en hommage peu après sa mort et orné de dessins de Malevitch, mais aussi des pages de son singulier journal qui reste peu connu en Russie même, un témoignage de Mikhaïl Matiouchine qui servit de préambule à l'ouvrage collectif *Les Trois*, un court texte d'Elena Gouro sur le *zaoum* — la poésie « trans-mentale » ou d'« outre-entendement » — ainsi qu'une lettre admirable de Khlebnikov écrite à l'annonce de la mort d'Elena Gouro.
En ce qui concerne l'interprétation du titre même du livre, évidemment choisi par la poète, le meilleur commentaire que j'ai pu lire est celui d'Olivier Barbarant, dans une chronique à paraître bientôt dans la revue *Europe* : « L'on songe pour ces "petits chameaux" à ce qu'un glorieux prédécesseur, Baudelaire lui-même, appelait les "merveilleux nuages". Mais outre qu'on les envisagerait spontanément plus blancs ou gris que dorés, passé le petit frisson d'avoir cru découvrir une clé interprétative, elle ne manque pas de décevoir : le sens ne saurait se réduire à un sommaire décryptage, et les "petits chameaux" doivent demeurer dans notre esprit à la fois des nuages et des anges, des bêtes célestes et terrestres, et donc des créatures imaginaires symbolisant toutes les innocences et toutes les puretés blessées, dont Elena Gouro se fait dans son recueil la porte-parole et la complice. »

FT : Dans votre préface, vous parlez de l'originalité d'Elena Gouro, ajoutant qu'elle manifeste une *compréhension holistique* et *une approche organiciste* du monde. Pouvez-vous développer un peu ces deux points ?

JBP : Ce sont peut-être de grands mots, mais j'ai simplement voulu souligner qu'Elena Gouro appréhendait chaque chose, chaque créature, chaque entité petite ou grande, animée ou inanimée, sans oublier la parole même, comme répondant à un principe organisé et organisateur, et faisant partie du « Tout » organique qu'était pour elle le monde. Elle pouvait s'accorder avec ce qu'écrivait le futurien Nikolaï Bourliouk en 1914 : « Notre conception du mot comme organisme vivant repose sur le postulat que la parole poétique est sensorielle… Elle sollicite nos sens. » Il y a une intensité remarquable dans la relation d'Elena Gouro avec la nature, avec le paysage aimé de l'isthme de Carélie, avec les saisons et particulièrement avec le solstice d'été. Sa poésie se place sous le signe d'une perméabilité sensible et sensuelle entre l'être humain et le monde.
« Nous avons le devoir de remarquer la beauté du monde », affirme Elena Gouro. Elle souffre de voir la nature souvent blessée par les hommes, ou malmenée par leur inattention, par leur indifférence même. Sa poésie a valeur d'acte solidaire et protecteur. « Le poète est un donneur de

vie, il ne l'offense ni ne la détruit », écrit-elle encore. Une campanule, une fleur de busserole, les grands sapins, les sablières, les bêtes et les bestioles, tout lui est proche, et sa tendresse va aussi, de par le monde, à ce qui reste d'ordinaire inaperçu ou mal-aimé.

FT : Elle avait un rapport très particulier à l'enfance. Elle n'a pas eu d'enfant, mais avait une sorte d'enfant fantasmatique. Vous dites que dans son œuvre, *l'enfant et l'artiste sont presque synonymes*. Là aussi, pouvez-vous nous expliquer un peu cette dimension ? Et nous parler à cette occasion peut-être, de l'autre aspect de son œuvre, la peinture.

JPB : Elena Gouro me semble avoir fait un talisman de l'imaginaire enfantin, de l'immédiateté enfantine, du langage des enfants, des sensations de l'enfance. Au sein du monde des adultes, elle aura effectué un perpétuel pas de côté. Dans son désir de toucher, de caresser, dans son rapport tactile au monde, il y a une part d'enfance toujours active.
Selon Elena Gouro, l'artiste est celui ou celle chez qui l'enfance ne saurait être un âge révolu. Ou chez qui persiste un « Principe Enfance » — pour calquer Ernst Bloch parlant de *Principe Espérance*. Il faut lire le magnifique poème intitulé « Une conversation » pour mesurer à quel point l'artiste et l'enfant sont chez Elena Gouro des termes quasiment synonymes : il y est question des enfants de la Terre que l'on a offensés en les contraignant à travailler dans des bureaux au lieu de les laisser libres d'écrire des poèmes…
Mais il y a aussi chez elle, vous l'avez relevé, le mythe personnel de l'enfant perdu. Celui qu'elle n'avait jamais eu et qui fantasmatiquement était décédé dans son enfance, mais qu'elle continuait à considérer comme vivant, s'adressant à lui et lui achetant des jouets — on en voit sur une petite étagère dans l'une des photographies du livre. Elle se représente ce fils, prénommé Wilhelm, à différents stades de sa vie et reçoit sa visite, étrange fantôme qui lui parle en allemand, comme en témoignent certaines pages saisissantes du *Journal*.
En ce qui concerne l'œuvre plastique d'Elena Gouro, je ne la connais qu'à travers quelques reproductions éparses et le modeste catalogue d'une exposition qui avait eu lieu à Saint-Pétersbourg en 1994. Mais je peux y noter un attrait pour des fraîcheurs primitives — voire des accents primitivistes —, et par moments pour les dessins d'enfants. Il faudrait pouvoir l'étudier de façon approfondie, et l'on constaterait sans doute l'originalité de son approche graphique de la nature. Sur la couverture de l'édition des *Petits Chameaux du ciel* imprimée en 1914, c'est-à-dire en plein essor du futurisme, on peut remarquer que la graphie du titre évoque une écriture d'enfant et que les lettres s'entourent d'efflorescences ou d'excroissances végétales. C'est un détail, mais il est emblématique de l'intérêt des avant-gardes russes, à cette époque, pour les arts populaires, les dessins d'enfants, les enseignes, les icônes anciennes, l'art des peuples nomades de Sibérie, etc.

FT : J'aimerais vous laisser le choix de conclure cet entretien en nous disant si vous êtes d'accord avec l'assertion d'Aïgui, qui place Elena Gouro sur le même plan d'importance qu'Anna Akhmatova ou Marina Tsvetaïeva.

JBP : Dans l'esprit d'Aïgui, il ne s'agit certes pas d'établir un palmarès. Cela n'aurait aucun sens. Ces trois poètes sont profondément différentes. Mais Elena Gouro a été longtemps négligée, alors que rien ne justifiait une mise à l'écart. Je m'accorde volontiers avec Aïgui, considérant que sans la voix d'Elena Gouro, nous ne pouvons avoir qu'une perception tronquée de la poésie russe du début du XXe siècle. Et de surcroît, c'est bien sûr une femme qui se trouve effacée du paysage…
À la tête des futuristes italiens, Marinetti, dans son *Manifeste* de 1909, glorifiait « le mépris de la femme » et déclarait combattre « le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires ». Parmi les futuriens russes, il y eut une femme poète et artiste, une seule, et ceux qu'elle fréquenta ne firent pas montre à son égard de la gynécophobie dont l'eût accablée un Marinetti.

Je voudrais encore dire un mot d'une autre femme qui fréquenta, de façon certes plus marginale, le groupe futurien : Ekaterina Gouro (1874-1972), la sœur aînée d'Elena. Elles figurent ensemble dans une photographie reproduite dans le livre. Écrivaine et traductrice, Ekaterina Gouro est également connue sous le pseudonyme d'Ekaterina Niesen, inspiré par le nom d'une montagne de forme pyramidale, en Suisse. Elle quitta la demeure familiale à 18 ans pour se consacrer à des activités révolutionnaires qui lui valurent d'être exilée à Viatka. Elle participa au premier volume du *Vivier des juges* et traduisit en russe, dès 1913, l'essai *Sur le cubisme* d'Albert Gleizes et Jean Metzinger, paru en France un an auparavant.
Et pour conclure, je citerai un propos récent du poète Arsen Mirzaïev : « Il faudra probablement encore de nombreuses années (une décennie ?) avant qu'il soit admis comme un lieu commun qu'Elena Gouro était l'un des poètes les plus remarquables du début du XXe siècle, une personnalité originale, étonnamment cohérente et intègre qui a eu une influence indéniable sur toute une galaxie d'écrivains et d'artistes de son temps et sur les générations suivantes de "créateurs de signes futurs". »

***Je rappelle la lecture organisée par la librairie Tschann à Paris, le jeudi 27 novembre 2025 à 19h30.**

Elena Gouro, *Les Petits Chameaux du ciel*, traduit du russe et préfacé par Jean-Baptiste Para, Æncrages & Co, 2025, 17 €.

Extraits

Printemps, printemps !

Comme ce petit chameau était drôle ! Studieux, assidu, il préparait ses examens avec scrupule, puis les ratait à cause de sa timidité et de sa fantaisie. Chaque soir, au lieu de se blottir le nez dans l'oreiller, il écrivait secrètement des poèmes.
Il a laissé son amour de l'étude le priver de la joie des premières feuilles dans le ciel printanier. Et il ne savait pas comment faire pour que son pantalon ne glisse pas de sa ceinture et que sa chemise ne pendille pas comme un sac – situation embarrassante devant des étrangers.
Il ne savait pas comment faire comprendre qu'il n'avait pas envie de jouer au tennis. Tout le monde voyait que sa timidité l'en rendait incapable et qu'il voulait la cacher mais ne pouvait pas le faire non plus. Il savait douloureusement que sur son dos même on pouvait lire à quel point il se sentait insupportablement maladroit… Aussi voyait-il le plus souvent le plaisir comme quelque chose qui s'éloignait ou clignotait au loin à travers les arbres.
Oui, mais au fond des lacs-miroirs, il y a les aubes intactes des grues cendrées. Des ciels clairs et solitaires.
Lorsque le chameau a levé les yeux au zénith, une chaude terre natale s'est répandue dans l'air rose.
p. 23

Car tu es riche d'une coupe pleine – ce cœur qui croit en toutes choses.
p. 24

Je touche la vie avec des mots affectueux, pleins de chaleur, car comment toucher autrement ce qui est blessé ? Il me semble que toutes les créatures ont froid, tellement froid.
Voyez-vous, je n'ai pas d'enfants – c'est peut-être pour cela que j'aime de façon si insupportable tout ce qui est vivant.

J'ai parfois l'impression d'être la mère de tout.
p. 77

[1910)]
26 juin

Depuis plus d'une semaine, je ne vivais qu'avec des nerfs malades. Je n'avais pas d'âme. Ce soir, pour la première fois, je rassemble mon âme comme le ciel a rassemblé les nuages. Portés, rassemblés et formant une force…
Extrait du Journal, p. 104

Patrick Werly, « Le Parlement de la ville » (III, 6, inédits)

'Le Parlement de la ville' de Patrick Werly prononce l'écho de ce qui se perd en nous, formant un monde. …

Quand les pluies commencèrent à tomber,
personne ne savait si c'était pour laver
ou souiller ; des mots entiers sombraient,
leur promesse empêchée de durer,
n'en restait qu'un peu d'encre, diluée à la surface
et des sonorités de lèpre.
Des pans d'histoire s'éloignaient silencieux
et sur les quais du présent, hangars et chaînes
s'apprêtaient à rouiller, rendus à la matière.

Nous désapprenions à parler, surpris de trébucher,
nous raccrochant à la honte de piétiner des mots,
nous qui avions passé des nuits à raconter.
Les forêts, les rivières fixaient l'orage étale
et l'éclair hésitait, revenait, se perdait.
La poigne du malheur demeurait suspendue ;
un vieux rêve parfois déchirait l'hébétude.

Le monde se détournait, tout proche encore
mais déjà moins nôtre. Le chemin vers lui s'était tu :
les mots d'appel et de salut ne bruissaient plus
dans les plis de l'univers et nous finirions broyés
dans des combes oubliées,
oublieux de nous-mêmes,
nos dieux trahis.

*

Comment retrouver
dans tous ces mots qui taisent leur sens,
quand est si grand le besoin de savoir,
ceux qui portent dans leurs gravats
une marque de leur secret ?

Sur des sentiers, à des lisières,
le long de rues, de quais, de talus,
sans un regard pour la ruine tout autour,
j'avançais, à convoquer puis écarter
dans le plâtras de la langue dévastée
leurs syllabes décharnées.

Un soir l'ombre d'un visage a traversé
la poussière des phrases soulevées par mon pas
et j'ai reconnu sa pierre suppliante,
l'érosion familière au creux de son épaule.

Sur le haut portail de sa face
la bouche était murée et la voûte du palais
se souvenait à peine du temps des mots –
assez pourtant pour qu'un sourire parfois s'esquisse,
entrouvrant presque son secret. Je regrettais,
si tard, de n'avoir pas prêté l'oreille, jamais,
au murmure de son nom.

Je t'avais vu, visage aimé,
mais pour rien car tu n'y étais pas.
Il me manquait ton nom
et sans lui, à quelle porte frapper
au vaste étage de la mémoire ?

*

Un visage pensif écoutait la pluie
sous le pare-brise, la voiture attendait
tournée vers le portail éclairé par les phares.
Des bribes d'intrigue brûlaient de s'assembler :
dans la rue étroite, cette nuit d'automne,
allaient-ils sortir et monter à l'arrière ?
ou s'étaient-ils dit adieu au fond de la cour ?

Mais l'essuie-glace effaçait le dessin des gouttes,
tout était à reprendre, la répétition échouait
à incarner la scène, un ange mercuriel
veillait à empêcher l'annonce. Et personne
ne franchirait ce seuil, à l'aube la voiture
serait partie, tous feux éteints, ne laissant
que le mystère d'un visage inondé.

*

Il fallut en hâte monter la valise
dans le train, la valise de pierre scellée.
Partir. Voyager silencieux, à écouter
grésiller le plafonnier. Guetter
au fil de l'horizon muré
le début du descellement.

Au bout du quai, s'avancer vers la ville.
Las de douter, reprendre la parole.

Les mots charriaient des mois d'oubli,
remblais du caveau de la mémoire,
peu à peu libérée, déblayée,
d'où montait une musique infime
mais à l'échelle de la réalité,
qu'elle reconstruisait phrase à phrase.

Je parlais, dans la lumière des lampes
je m'avançais, j'étais où l'on m'attendait,
je voulais bien, je m'effaçais. Impatient.

Qui m'a soufflé qu'avec la nuit l'espoir
allait se perdre et pouvais-je savoir
qu'en renonçant j'allais trouver ?

Patrick Werly

Joël-Claude Meffre, « Chroniques du temps mort », lu par Marc Wetzel (III, 6, anthologie et note de lecture)

Marc Wetzel propose aux lecteurs du site un large choix de textes de Joël-Claude Meffre, qu'il commente et présente ensuite. …

« À la route, devant la maison, pas une seule voiture.
C'est la route silencieuse, elle aussi.
J'aime que tout se blanchisse de neige.
Les choses se blottissent les unes contre les autres,
se soudent entre elles, se confondent.
Le poids de neige appuie doucement
sur le contour des rêves que les gens font.
Au loin, des sons essaient comme ils peuvent de traverser l'air.
Ils arrivent jusqu'à nous : ils sortent du fond des choses :
Toc-toc ! Toc-toc ! Toc-toc ! Toc-toc ! Toc-toc !
C'est la cloche qui marque ses cinq heures au beffroi.
Tu cours rejoindre maman, tu lui dis :
« Pourquoi, maman, la cloche elle fait « toc-toc » ? »
« Parce que la neige lui fait comme un manteau
qui la recouvre…
C'est pourquoi elle fait « toc, toc ».
C'est le son de la misère,
le son de la cloche en bois. »
Maman, un long moment, elle se tait.
Tu écoutes à nouveau ce toc-toc qui se répète,
ça vient de si loin et ça meurt si vite !
« Retiens bien, dit maman, ce « toc-toc » de la cloche :
c'est la Dame à la faux qui frappe aux portes.
Aux portes, elle frappe, une fois chez les uns
une fois chez les autres ».
« La cloche en bois ne sonne jamais que des heures de bois ! »
(Cloche de bois, p.17-18)

« Mon père avait dit : « Demain j'appelle les services sociaux.
Diogène, il peut pas rester là. »
Dans les jours qui ont suivi, Diogène,
on ne l'a vu ni sortir, ni entrer.
Finalement, quand les gars des services sociaux
sont venus, ils sont allés jusqu'aux buses,
comme on leur a dit, et ils ont vu
que les pieds de Diogène dépassaient du tuyau.
Ils l'ont appelé sans qu'il réponde. Ils l'ont bougé,
puis ils l'ont sorti du tuyau, tout raidi,
en le tirant par les pieds, et puis ils l'ont placé
sur un brancard du SAMU qui venait d'arriver.
C'était neige dans le tuyau, neige que le vent avait poussée
dedans. C'était neige définitive pour Diogène.
Au creux de ses oreilles, le vent

avait déposé un tout petit tas blanc.
Des petites étoiles de froid
perlaient sur ses poils de barbe,
sur ses moustaches, ses épais sourcils.
Il avait gardé les mains fourrées dans les poches de son manteau,
mais on n'avait pu les en retirer. »
(Diogène, p.20-21)

« Quand partout c'est la neige sur la plaine,
t'as mal au ventre.
C'est toujours comme ça. Tu pleurniches.
Tu marches, hésitant, dans le couloir étroit que papa a tracé
avec sa pelle, au milieu de la cour, en faisant
un tas de neige sur les côtés.
Tout au bout, vers le bord du mur, là où la neige t'éblouit
tu avances sans que personne ne te remarque,
en t'enfonçant jusqu'aux genoux.
Tu vas te cacher derrière le mur,
tu aplatis la neige avec tes pieds.
Tu baisses ton pantalon et tu fais caca
très vite
en regardant à tes pieds la petite plateforme de neige tassée.
Tu te relèves ensuite, tes jambes ont froid.
Tu te retournes et tu dis que c'est beau
cette crotte bien foncée que tu as déposée
au milieu du brillant de la neige.
Elle est chaude et fait un peu de fumée
qui monte au ciel vers les oiseaux qui tournent,
tournent en rond, curieux de te voir.
Cette crotte,
sortie de ton ventre,
tout entourée d'une auréole dorée du pipi
qui a laissé un cercle profond dans la neige,
tiendra un moment avant de disparaître.
Elle se confondra plus tard avec la terre
à moins qu'entretemps, la chienne du voisin ne vienne là
pour la lécher.
Après tu as montré le cadeau de ton ventre à papa.
Ça fera un beau souvenir !
Il prendra place dans la mémoire de tes neiges,
de tes neiges qui,
doucement,
inaugurant ta nouvelle vie,
marquera le mois de février de ton mal au ventre. »
(Soulagement, p.22-23)

« C'est venu, cette eau de colère, comme d'un coup,
au cours de notre nuit,
de notre nuit commune, où nos rêves communiquaient entre

père et mère dormant dans leur vieille chambre,
et moi dans ma chambrette, à côté. (…)
Vite levés, vite habillés, nous voilà partis par chemin creux,
vers l'aube à peine striée de rose. (…)
Mère a crié : « Traverse pas ces terres,
tu vas te planter là-bas dedans ! »
« J'y vais quand même ! Ça me plaît ! » qu'il a dit, père. (…)
Mère et moi avions déjà atteint la berge
au-dessus du chenal où l'eau
avale, en passant, toute la terre des talus.(…)
Mère ne m'a pas lâché la main,
puis père nous a rejoints, pantalon retroussé au-dessus
des genoux, tout machuré de boue, trempé comme une soupe…
Tous les trois, ensuite, on a longé le bord du courant
jusqu'au vieux pont. (…)
À cet endroit, qu'est-ce qu'on a vu ?
Tout un attroupement d'hommes,
de femmes et de chiens fascinés par le spectacle. On les a rejoints,
on s'est serrés les uns contre les autres et on a découvert
sur la rive opposée plein de gens
qui, comme nous, tenaient leurs regards rivés sur le pont
en lutte pour rester debout.
Chaque groupe est donc sur sa berge :
eux d'un côté, nous de l'autre. Nous sommes le miroir
les uns des autres : lorsque, là-bas, eux font des gestes,
nous on fait des gestes ; quand ils crient,
on crie ; quand on se déplace, eux pareil :
ils se déplacent…
Leurs chiens avertisseurs aboient
à nos chiens récepteurs au milieu du bruit d'enfer
que fait le courant dévastateur… »
(Déluge, p.28-29)

« B. est le domestique de mon père. Il vient du bourg voisin. Son monde à lui, ce sont les hautes montagnes qui sont sur le côté de la plaine. Il les connaît à fond, car c'est un homme à chasse et à chiens : il est sans cesse pressé de courir derrière les lapins ou les sangliers. Il pue poudre noire et graisse à fusils. (…) Il se lamente surtout de sa chienne « qui ne vaut plus rien ». C'est pour ça qu'il lui met dans les flancs des coups de pied en veux-tu-voilà. La bête apeurée se cache sous la table en attendant que ça passe. À certains retours de chasse, elle est debout à l'arrière de sa camionnette, tremblante sur ses pattes frêles, avec ses yeux chassieux, ses poils de la tête tout aplatis, pleins de crasse : on dirait un singe déplumé. Mais c'est une bonne chasseuse. À preuve, ses oreilles sont trouées par les plombs égarés. (Puis la chienne meurt…). D'abord il s'est dit : « Jette la charogne en contrebas du talus, dans le courant de l'eau. Mais ta bête, l'eau, elle l'emportera et elle ira la coincer à l'aval contre la berge, sous un nœud de racines. Le renard mangera sa chair confite. ». Et puis il a pensé que ça ne se faisait pas de jeter son propre chien dans le courant comme un rat mort. Il a eu honte. Il ne pouvait vraiment pas se débarrasser du cadavre comme si ce n'était pas le sien, comme si c'était la bête d'un autre. Or il est bien là le cadavre, dans la camionnette : il attend et il pèse de tout son poids de chair morte… »
(Charogne, p. 35-36)

« N. affirmait que sa mémoire « c'est un trou sans fond » et que sans cesse il s'efforçait de toucher ce fond pour y ratisser un peu quelque chose. (…) Il nous avait aussi parlé d'un cousin mort il y a quelques années : avec son éternel costume trois-pièces vert-de-gris et sa cravate foncée, cet homme (ancien fonctionnaire d'état) marchait le long d'une route d'un pas volontaire pour venir à sa rencontre ; soudain, il faisait demi-tour sur lui-même pour rebrousser chemin comme s'il changeait d'idée. (…) « Ce cousin, Jean, nous avait-il confié, je le voyais comme en songe (c'en était un d'ailleurs, de songe, peut-être, je ne sais plus), puis toute sa forme elle fondait, comme du sucre dans l'eau… » (…) Ses bouts de paroles, ses mots, le plus souvent, n'avaient donc ni queue ni tête ; il les tirait de lui avec conviction et un sourire complice. Ils s'envolaient tels des papillons sortis de sa bouche et s'en allaient à droite, à gauche. Nous aimions les regarder batifoler près de nous, ces papillons de mots, avant qu'ils ne s'éloignent et aillent se poser sur des fleurs qui n'existaient pas… » (Temps fou… tu…, p. 41-43)

Joël-Claude Meffre – Chroniques du temps mort – Editions Propos deux, préface de Eric Briot, dessins de Nagham Hodaifa, 50 pages, septembre 2025, 14€ 📖

Le « temps mort » en sport, c'est juste faire relâche le temps d'un repos : on s'interrompt pour mieux reprendre sa course à la victoire. Et c'est un temps collectif, partagé : deux équipes « soufflent » ensemble, et également, pour restaurer leur propre dynamisme, ou « couper » et troubler l'allant impérieux de l'autre. Dans la vie ordinaire, le temps mort est le déroulement de l'ennui : c'est le temps que prend pour passer ce qui n'intéresse pas. Pas du tout ces « temps morts » chez Joël-Claude Meffre, dont le seul sport est la méditation (il teste la force de concentration qu'il exerce, il veut se « maintenir en fond », comme un autre « en forme »), et à qui l'ennui est probablement inconnu (les gens qui comme lui s'occupent à chercher n'ont pas loisir de chercher à s'occuper). Alors, qu'est ici ce « temps mort » ? Non le « temps de mourir » (qui est strictement l'agonie), et moins encore le « temps d'être mort » (qui n'est rien, en tout cas, par principe : rien dont on puisse vivre – les revenants n'en ont pas le choix -, ou ne concerne que les autres, survivants endeuillés ou soulagés), mais bien ces séquences de vie où vivre ne va plus de soi, où – comme on dit – vivre ne fait pas encore ou plus spontanément « sens ». Le « temps mort » est un temps qui ne vit plus, qui ne fait plus vivre, qu'on ne peut pas faire vivre, ou qui carrément tue (on retrouve ainsi l'agonie) : ici, d'abord, la tombée de la neige qui, en ensevelissant les sons des cloches de l'église proche, est comme une agonie de l'harmonie, une chute de musicalité du monde ambiant (la « cloche en bois »). Là, c'est Diogène (le « SDF black » qu'on retrouve inanimé dans un tas de buses du chantier), qui signifie l'agonie de la liberté – le fait que ceux qui ne peuvent plus se soutenir de la vie des autres s'égalisent à leur seule et solitaire déchéance. Plus loin, c'est l'agonie de la pudeur (ou plutôt de la pruderie) dans l'étron fumant que l'enfant Joël-Claude est fier – dans une sorte de soulagement exotique et bienheureux – de déposer, près de chez lui, dans le large pot neigeux de Mère-Nature. À son tour, l'inondation formidable de l'Ouvèze (dont l'auteur vaisonnais fut témoin en 1992) est comme ce « temps mort » décrété unilatéralement par une nature excédée de jouer avec ses liens technico-culturels, sa gangue de ponts et chaussées, comme on assommerait son geôlier avec les chaînes mêmes qu'il posait. Encore ici (« Charogne »), avec la mort de la chienne dévouée et misérable qui lui servait de compagne d'insignifiance, le chasseur brutal et obtus saisit enfin la fidélité dans son agonie même, ou comprend l'inconditionnalité à son seul retour au néant. Mais le texte le plus puissant est bien ce récit d'agonie de la mémoire paternelle, où quelqu'un (le gardien même d'un passé dont il nous a permis de venir) essaie, non plus même de rameuter en lui quelques souvenirs, mais bien de reproduire l'effet (perdu) que ça faisait d'avoir de la mémoire. Ici, dans une prose extraordinaire, le « dernier combat perdu de vivre » (comme Comte-Sponville caractérisait parfaitement l'agonie en général), s'applique au goût même d'exister, au menu perdu de vivre, qui passe ici par la paix même de l'aphasie pour clore le verbe qu'on aura été.

L'authenticité par agonies dirigées est donc, peut-être, le cheminement de ce prodigieux petit livre. Il n'est pas du tout sordide, il ne fait qu'estimer et nous rappeler le tarif vrai de toute sérieuse transmutation. « Agonie », ce n'est pas seulement l'angoisse du dernier combat, c'est l'auto-décrochement de la conscience et l'auto-interruption de la succession des présents d'une vie. « Agein », c'est mener, pousser devant soi un troupeau, et c'est ici le troupeau de cellules qu'on a été qu'on conduit là où on sait qu'il s'abat. L'animal ne peut se sentir perdre une conscience de soi dont il ne dispose pas, ni clore un parcours de moments qu'il ignore avoir été sa vie. Un animal, même en d'atroces souffrances, ne meurt que dans le sommeil qu'il est. Mais pour l'homme, une agonie n'est peut-être pas seulement temps perdu. L'angoisse finale est comme toutes les autres : le plus difficile dans la lutte contre elle, est de la transformer en peur. Ensuite, mais seulement alors, le courage peut suffire. Et qu'un écrivain sache, pour nous, si sobrement et exactement, faire vivre ces temps morts, est un peu son extra-lucide courage.

Joël-Claude Meffre (né en 1951, qui vit à Séguret près des Dentelles de Montmirail et du Ventoux) est un très remarquable écrivain. C'est aussi un sage – assumant le paradoxe même de la sagesse, d'être le pouvoir de savoir justement ne plus pouvoir. C'est pourquoi toutes les « agonies » (de la mémoire, de l'harmonie, de la fidélité, de la souveraineté même…) ici rapportées et transfigurées instruisent et émeuvent tant. « Aux alentours d'un monde » (Tituli, 2020), « Ma vie animalière » (Propos deux, 2023), et, plus ancien, l'extraordinaire « Témoignage de la poussière » – qui médite autour de la vie et l'œuvre de Mansour Hallâj – (Corlevour, 2010) impressionnent qui les découvre. Ces « Chroniques du temps mort » (qui rapportent, familièrement, des événements de vie dans l'ordre même où leurs saisissements ont cessé de se succéder !) sont, aussi, un délicat et juste chef-d'œuvre.

Choix de textes et note de lecture de Marc Wetzel

Thierry Metz, un entretien avec Isabelle Lévesque, par Isabelle Baladine Howald (III, 6, entretiens)

Les Lettres à la bien-aimée et autres poèmes de Thierry Metz paraissent. Nous interrogeons Isabelle Lévesque qui les a préfacées.

Introduction

Thierry Metz (1956-1997) entre en *Poésie*/Gallimard, consécration bien méritée du travail trop tôt interrompu de ce poète manœuvre dont la vie et le travail furent marqués au fer rouge par la mort accidentelle de son second fils, Vincent.
Tôt découvert par Jacques Brémond avec *Sur la table inventée*, par Gérard Pfister pour *Entre l'eau et la feuille*, puis rapidement entré avec le *Journal d'un manœuvre* grâce à Jean Grosjean chez Gallimard, nous pouvons maintenant lire l'intégralité de son œuvre, *Lettres à la Bien-aimée* et autres poèmes, dans la collection *Poésie*/Gallimard, avec une préface d'Isabelle Lévesque, grande connaisseuse de son œuvre et une postface d'Eric Vuillard.
Poesibao a souhaité évoquer cette reconnaissance avec Isabelle Lévesque.

Entretien

Isabelle Baladine Howald : – Isabelle Lévesque, vous êtes la préfacière de ce volume qui vient de paraître. Quand avez-vous rencontré la poésie de Thierry Metz dans votre vie et quel effet a-t-elle eu sur vous, jusqu'à aujourd'hui où vous préfacez ce volume ?

Isabelle Lévesque : – J'ai découvert les poèmes de Thierry Metz avant de connaître son nom même, grâce à l'éditeur Pleine Page qui avait publié sur son site des extraits de *Terre*. J'ai été frappée immédiatement par la particularité de cette voix, me suis étonnée que si peu de mots deviennent poèmes. Et que cela suffise, rayonne. J'ai immédiatement acheté ce livre et tous ceux que j'ai pu trouver. Je n'écrivais pas d'articles alors mais j'ai pensé qu'il faudrait écrire sur ces poèmes un jour. C'était comme « faire un vœu », en 2009. La même année, j'ai proposé des poèmes que j'avais écrits à la revue *Diérèse,* dont un en hommage à Thierry Metz, et discuté avec Daniel Martinez qui dirige cette revue. Nous avons évoqué Thierry Metz et envisagé de faire un dossier. Ce dossier est devenu un volume entier de la revue, numéro double 52-53, regroupant des inédits, notamment le *Carnet d'Orphée*, des témoignages, des articles, des photos… C'était en 2011. Et nous avons constitué un second numéro en 2012. Cela m'a permis de vivre plusieurs années en proximité avec l'écriture de Thierry Metz, de découvrir des textes non publiés, de les présenter pour la revue. J'ai poursuivi ce travail de critique au fil des années et des publications puisque des inédits ont été publiés aux éditions Pierre Mainard et des textes fondamentaux ont été réédités par plusieurs éditeurs. Je l'ai fait pour *Quinzaines*, journal dans lequel je tiens une chronique de poésie ; j'ai écrit pour *Europe* aussi et *Poezibao*. La publication du volume *Poésie*/Gallimard constitue la reconnaissance d'une voix merveilleuse qu'elle rend accessible à tous. J'ai constaté au fil des années que des lecteurs fervents citent volontiers Thierry Metz, certains sont intervenus dans les volumes de *Diérèse* : Pierre Dhainaut, Pierre Kobel, Muriel Verstichel, Lionel Bourg, Joël Vernet, Gaetano Persechini, Christian Viguié, Hervé Planquois, Jacques Ancet, Josette Ségura, Jacques Brémond, Jean-Luc Arbaud, Gil Pressnitzer, Didier Schillinger, Jean Marc Sourdillon, Christian Bobin, Didier Periz, Charles Juliet, Jean-Pierre Chambon, Judith Chavanne, Lionel Mazari, Françoise Hàn, Cédric Le Penven … J'aime penser que ces noms forment constellation autour du nom de THIERRY METZ. Dans cette constellation des lecteurs de Thierry Metz, je n'oublie pas Éric Vuillard, qui a écrit pour ce volume une postface éclairante. « Il faudrait une parole venue des choses », nous dit-il, en soulignant la recherche constante d'adéquation entre ce qui existe et la langue du poème. Nous

venons tout juste de participer ensemble à l'émission Book Club de France Culture, pour présenter *Lettres à la Bien-aimée*.
Je n'oublie pas non plus Marie-Violaine Brincard et Olivier Dury dont j'ai eu la chance de revoir récemment le film *L'homme qui penche* au cinéma (il est maintenant disponible sur DVD ou en ligne). Ce film réalise un pari impossible : faire entrer par l'image et les sons dans l'univers poétique de Thierry Metz.
Au fil des années également, j'ai cité Thierry Metz pour les épigraphes de plusieurs livres.
Aujourd'hui, de nombreux lecteurs réagissent à la publication du *Poésie*/Gallimard et je poursuis mon imprégnation… Un dossier paraîtra dans la revue *Europe*, j'ai écrit sur le livre *Terre*. Retour à la source donc. Elle est inépuisable.

I.B.H. : – Quel rapport a-t-il eu lui-même à la poésie ? Quelle poésie aimait-il ?

I.L. : – Les poètes qu'il cite, auxquels il fait allusion, ceux à la rencontre de qui il allait, ou dont il recommandait la lecture à ses proches avaient le plus souvent comme point commun des questionnements ontologiques et manifestaient le refus d'accepter le monde comme il va.
Ce n'est pas un hasard si l'une de ses premières publications est un entretien avec Jean Cussat-Blanc autour du livre *Problèmes de l'enjeu* (Les Éditions de Minuit, 1979) du philosophe Kostas Axelos. Thierry Metz maintiendra toujours sa réflexion sur l'enjeu de nos vies et de nos actes, en particulier celui d'écrire et publier.
Il a lu des philosophes (dans la discussion que je viens d'évoquer, il mentionne Heidegger), des maîtres de sagesse, et surtout des poètes. Il lisait aussi des textes sacrés et des mystiques.
Dans le volume qui vient de paraître, on trouve deux épigraphes, l'une de Montesquieu, l'autre de Maître Eckhardt. Parmi ses recueils, on peut lire *Dialogue avec Suso* (Henri Suso, propagateur de la mystique rhénane au XIVe siècle) et *Sur un poème de Paul Celan*.
On sait aussi qu'il était lecteur de l'œuvre de Charles Juliet, journal, récits et poèmes, où il pouvait retrouver beaucoup de ses interrogations, du *Livre de l'Intranquillité* de Fernando Pessoa, des *Poésies Verticales* de Roberto Juarroz, des œuvres de Jean Grosjean. Ainsi, dans un numéro de *Résurrection* de 1986, on peut lire un dialogue, *Dans l'ici d'un homme*, entre Jonas et « le Marcheur », en écho au *Jonas* de Jean Grosjean récemment paru. Du même il lisait également l'étude sur *L'ironie christique / Commentaire de l'Évangile selon Jean*.
Thierry Metz lisait et allait à la rencontre de ses contemporains. *Terre* est dédié à Lydie Dattas.
Il rend visite à l'écrivain pataphysicien bordelais Michel Ohl (1946-2014) auteur d'un livre chez Opales, *La Mer dans Poe*, en 1994. Dans une émission de radio animée par Guy Perraudeau en 1995, il présente la poésie du philosophe Jacques Ellul (1912-1994) dont le recueil *Silences* venait de paraître aux éditions Opales.
Dans le numéro 52/53 de *Diérèse*, son éditeur et soutien, Didier Periz, signale « sa joie d'enfant lorsqu'il a découvert la *poésie verticale* de Roberto Juarroz ». Comme d'autres témoins, il place en tête de ses écrivains préférés Rilke, Apollinaire, Celan, Juarroz, Juliet… Il avait un goût certain pour les révoltés et les irréguliers de l'art, pour les mystiques avec ou sans foi.

I.B.H. : – Thierry Metz fait partie des quelques poètes ou écrivains manuels, puisqu'il a travaillé dans de nombreux domaines de ce type et surtout dans le bâtiment. De quelle manière cette expérience du geste manuel se sent-elle dans sa poésie ? Dans son aspect inachevé (« inachevable » comme vous dites ? Nous y reviendrons), de par son vocabulaire, ses thèmes également ?

I.L. : – Pour Thierry Metz, vivre et écrire ne sont pas dissociables. Dans un entretien publié par la revue *Le Festin* en 1990, il précise :

« Je suis marié, nous avons trois enfants. Les problèmes financiers sont arrivés, des nécessités d'urgence, je me suis cassé pas mal d'os. D'un autre côté, c'était très bien aussi. S'il n'y avait pas eu ces expériences difficiles, contraignantes, il n'y aurait pas eu de livre. J'avais le choix aussi de ne rien faire, de vivre sur le dos de quelqu'un ce n'est pas difficile. J'ai décidé d'entrer dans le jeu avec les autres, mais sans le jouer tout à fait, puisque moi, j'ai justement l'écriture, ces coulisses dans lesquelles je peux évoluer.
Le travail retarde évidemment le moment de l'écriture. Mais il y a toujours une partie de la personne qui est active, qui continue d'enregistrer ce qu'il y a à l'intérieur de tout ça. Ce travail a toujours été un défi pour moi. »
Dans *Carnet d'Orphée*, il établit bien le lien entre les deux : « Je n'ai pas été maçon pour rien et je n'y suis pas venu pour la seule nécessité. J'ai vite appris que les murs du livre et de la maison sont percés d'ouvertures. C'est ce qui permet d'y revenir. » Le va-et-vient entre dedans et dehors, de même qu'entre haut et bas, entre terre et ciel traversent l'œuvre (et la vie) de Thierry Metz.
Le travail impose la présence du corps en mouvement. Thierry Metz avait bien le physique nécessaire pour le travail du manœuvre ou du maçon : ancien haltérophile, il était capable de soulever une voiture en stationnement pour la dégager, Jean-Pierre Chambon m'a raconté cette anecdote…
Les mots de la construction d'une maison se retrouvent dans l'élaboration du poème. C'est d'ailleurs une originalité de Thierry Metz que de présenter sa quête en termes de construction et pas seulement de chemin.
Journal d'un manœuvre a marqué le public au point que son auteur est souvent considéré comme poète manœuvre ou poète ouvrier. Bien sûr, ses diverses activités professionnelles intermittentes (pas que manœuvre) apparaissent dans plusieurs de ses livres. Mais cela me paraît réducteur. Je crois qu'il ne faut pas le réduire à cela. IL est avant tout poète.

I.B.H. : – En outre il a changé de manière, est passé d'une poésie plus hermétique à une poésie d'une grande simplicité ? A quelle période ce changement a-t-il eu lieu et à votre avis, pourquoi ?

I.L. : – Nous ne connaissons pas les premiers écrits de Thierry Metz, ceux de son adolescence, ni même ceux de l'époque où il commence à écrire « sérieusement », à 18 ou 19 ans, comme il le dit dans l'entretien publié par *Le Festin*. Quand *Résurrection* commence à le publier, en 1978, il a 22 ans. Si *Le Grainetier* relève en grande partie de l'hermétisme par tout ce qui vient de ses recherches dans le domaine de l'alchimie et de la franc-maçonnerie, ses poèmes d'alors relèvent plutôt du courant surréaliste, mais aussi de l'École de Rochefort. Les thèmes abordés sont déjà ceux qui perdureront dans ses poèmes à venir : l'amour, l'interrogation sur la vie, sur l'être, sur la poésie. Peu à peu, on voit son écriture se réduire, se simplifier. Parmi les mots qui restent, quelques-uns issus de l'alchimie subsistent parce qu'ils ne sont pas univoques. « Table », par exemple, évoque *La Table d'émeraude* d'Hermès Trismégiste qui affirme, dans l'une de ses versions : « Voici, le plus haut vient du plus bas, et le plus bas du plus haut ; une œuvre des miracles par une chose unique » (Éditions Les Belles Lettres, 2017). André Breton commentait dans l'un des *Manifestes du surréalisme* : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » Le chemin vers un point d'équilibre entre possible et impossible est perceptible dans toute la quête de Thierry Metz.
Mais la table des poèmes est aussi celle sur laquelle on écrit, celle des repas partagés, la table de l'intimité familiale. C'est encore la table de Roberto Juarroz : « Entre la table et le vide / il est une ligne qui est la table et le vide / où peut à peine cheminer le poème. // Entre la pensée et le sang / il est un bref éclair / où sur un point se soutient l'amour » (*Poésie verticale*, traduction de Roger Munier – Fayard, 1980).

Si l'hermétisme en poésie correspond à une volonté de rendre délibérément le texte obscur, nécessitant une recherche approfondie (comme pour les sonnets de Mallarmé), cela ne lui correspond pas. Mais l'énigme et le mystère de la vie sont bien présents. Dans *Poésie et réalité*, Roberto Juarroz écrivait : « Parler de poésie – et la poésie elle-même – consiste aussi à parler de quelque chose qui ne se comprend » (traduction de Jean-Claude Masson – Lettres Vives, 1987). Dans cette affirmation du poète argentin, le « aussi » est bien sûr très important. Si l'on trouve chez Thierry Metz la permanence du culte orphique de la parole dans sa quête d'ordre métaphysique, il se tient toujours très loin de ce qui pourrait sembler « poésie pure », « art pour l'art ». Le chemin de mots traverse la réalité.
Quand on lit les entretiens qu'il a pu donner ici ou là, on peut constater qu'il développe des phrases (et une pensée) complexe, qu'il cite des philosophes comme Clément Rosset. Son écriture en poésie qui paraît si simple et dépouillée est le fruit d'un travail. Dans l'entretien pour *Le Festin*, il confie : « Cela m'est quand même plus difficile d'écrire que de parler. Pour moi, la parole ne draine pas assez de choses et je pense que l'oreille humaine ne perçoit pas à l'intérieur même du langage ce qu'il y a d'obscur. C'est quand même dans la lumière que j'aime chercher l'obscurité. Donc, si l'écriture le permet, il n'y a aucune raison pour que je m'en prive. »

I.B.H. : – Ce ne fut pas, je crois, un poète précoce, il commence à écrire dans les années 86, donc vers trente ans. Deux ans après, l'année du prix Ilarie Voronca consacrant la découverte du poète, (*Sur la table inventée* fut publiée à l'époque chez Jacques Brémond) son fils de huit ans, Vincent, meurt accidentellement (au même âge qu'Anatole, le fils de Mallarmé). La poésie ne cesse pas mais l'enfant défunt devient le centre de sa poésie, et le poète devient une sorte d'Orphée ? Mais on sait que c'est un voyage impossible… « *Non. /Rien de cela. /Qu'une inépuisable, inexorable absence. /rien qu'une mort. Et un nom : VINCENT.* » (p 211). Comment a-t-il pu résoudre ce terrible silence ?

I.L. : – Comme pour beaucoup d'écrivains, je pense, l'écriture précède de plusieurs années les publications. Thierry Metz a commencé à écrire à l'âge de 14 ans, de petits romans, sans doute, dont il ne reste probablement rien. Si les livres manquaient chez ses parents, l'un de ses professeurs lui donna le goût de la lecture qui ne le quitta jamais. Son écriture n'a cessé d'évoluer au fil de l'avancée de sa quête fondamentale : elle passait par ce qu'il vivait, ses rencontres et ses lectures.
Installé à Saint-Romain-le-Noble en 1977, il va voir l'année suivante le poète Jean Cussat-Blanc, qui dirige la revue d'inspiration chrétienne issue de la résistance *Résurrection* depuis 1941. Jean Cussat-Blanc l'encourage et publie aussitôt ses textes, donc dès 1978 et jusqu'en 1997. Ces poèmes ont été rassemblés par les éditions Pierre Mainard en 2017 dans *Poésies*, *1978-1997*. Dans un article publié par *Résurrection* en 1986, Jean Cussat-Blanc, sommant les éditeurs de le publier, écrivait à son sujet : « Thierry Metz est le plus étonnant et sans doute le plus exceptionnel poète de sa génération. Sans diplôme et refusant de s'en munir. Mais autodidacte d'une rare culture. Je le crois l'un de ceux qui marqueront profondément cette fin de millénaire. Si essentielles/ardentes sont ses traversées. » Et rappelons que *Résurrection* avait publié des poètes comme Alain Borne, Guillevic et René Guy Cadou.
Quand *Sur la table inventée* parut, en 1989, cela faisait donc 11 ans que Thierry Metz publiait des poèmes dans presque tous les numéros de *Résurrection*. Ce premier livre a été édité par Jacques Brémond parce que c'était la récompense attribuée au titulaire du prix Ilarie Voronca décerné à un manuscrit. Le livre avait été composé en 1986-1987, primé en 1988, édité en 1989.
La quête du poète avait donc commencé bien avant la disparition de Vincent.
On peut remarquer la constance d'une partie du lexique et des images avant et après cet événement. Par exemple la scène du marcheur qui va dormir à la belle étoile :
Dans *Sur la table inventée* : « L'homme est entré dans le village avec les premières étoiles. Il cherche un endroit pour dormir, mais tout est fermé. Une ruelle le conduit à un lavoir circulaire, protégé

par un auvent. C'est suffisant, dit-il, je vais dormir ici. Il s'allonge sur une pierre, près du bassin ouvert, le visage tourné vers la Petite Ourse. » (p.63)
Dans *Carnet d'Orphée* : « J'ai dormi deux ou trois heures sous un grand chêne puis j'ai repris mon chemin. Je n'ai croisé personne. » « Je me suis adossé à un talus à la tombée du soir. Une voiture est passée, une autre puis plus personne. J'ai fini par m'endormir mais d'un sommeil peu profond, juste là, en surface, que n'importe quelle main aurait pu troubler. Et de quoi était fait le rêve. » (p.314)
On peut trouver également la maison vide, ou perdue, avant 1988. Par exemple, en 1986 : « Écrire ici sur un chemin discordant / Aller vers la maison qui demeure introuvable. » (*Poésies 1978-1997*, p.90)
La perte de l'enfant aura certes précipité l'évolution du poète. Il faut y ajouter l'éloignement de la Bien-aimée, Françoise. La quête de l'homme a deux objets : comment retrouver l'enfant mort et l'aimée vivante quand cela s'avère inconciliable ?

I.B.H. : – Un parallèle que je fais avec peut-être trop d'audace, entre Mallarmé et Metz : « l'enfant », ce nom neutre prononcé, et la présence de la mère, mais désormais comme « absente » puisqu'elle n'est plus mère : « *où est-elle puisqu'il n'est plus ?* » qui est un vers extrêmement mallarméen. Cela complexifie énormément le rapport entre le père et la mère, privés de l'enfant qui était le leur : « *Je sais que tu penses au petit, à sa mort. / qu'il n'y a plus que quelques gestes. Dans un grenier de chagrin.* ». (P. 168), c'est vraiment déchirant, qu'en pensez-vous ?

I.L. : –
Les poèmes de Mallarmé pour son fils Anatole sont bouleversants. Ainsi, le premier feuillet retrouvé :
« enfant sorti de
nous deux – nous
montrant notre
idéal, le chemin
– à nous ! père
et mère qui lui
        en triste existence
survivons comme
les deux extrêmes
– mal associés en lui
et qui se sont séparés
– d'où sa mort – annu-
lant ce petit « soi » d'enfant »
(*Pour un tombeau d'Anatole*, p.139)
Mais il me semble que le projet d'écriture de Mallarmé est très éloigné de celui de Thierry Metz. Mallarmé cherche à construire un tombeau poétique pour son fils, comme il l'a fait pour Poe, Baudelaire et Verlaine. Cela semble un échec et l'ensemble reste inachevé. Il comprend, en écrivant, que le tombeau du fils ne peut être que le père. Le fils est perçu comme celui qui devait prolonger le père comme la fille doit prolonger la mère. Les poèmes évoquent la maladie, la mort, l'enterrement, la tombe… Rien de tout cela avec Thierry Metz : il ne raconte pas, ne nomme Vincent qu'exceptionnellement. Et l'enfant est un être autre, unique, leur lien est celui de l'amour, de même le lien avec la mère. Quant à l'inachèvement, il n'est pas synonyme de chantier abandonné. C'est plutôt celui d'une quête inachevable, d'un cheminement à poursuivre. Et c'est aussi ce qu'Umberto Eco appelle *œuvre ouverte* : au lecteur de faire vivre en soi ces mots.

I.B.H. : – Une manière de présence-absence, on vient de le voir, hante alors la poésie de Thierry Metz. Et la langue elle-même change, perd le défini (le, la…) pour employer plutôt l'indéfini (un, une) ? Est-ce que le premier thème a pu influencer cette langue de Thierry Metz ?

I.L. : – Je pense à ce célèbre haïku d'Issa composé après la mort de sa fille : « Monde de rosée / rosée du monde / et pourtant » (*Anthologie du poème court japonais*, traduction de Corinne Atlan et Zeno Bianu – Gallimard, 2002). Philippe Forest, après la perte de sa propre fille, le commente ainsi : « [P]ersonne ne saurait vraiment dire ce qu'il signifie. L'essentiel, il le laisse en suspens. En quelques mots, il dit la loi du temps […] Mais, à cette loi, pourtant, le poème laisse entendre qu'il est quelque chose qui, dans le cœur de l'homme, ne se résout pas tout entier » (*Sarinagara* – Gallimard, 2004). Pour Thierry Metz comme pour Philippe Forest, Bernard Chambaz et d'autres ayant subi le même « scandale » et qui ont continué leur œuvre, cette absence a toujours sa place dans ce qu'ils écrivent. À la fin de *L'enfant éternel* (Gallimard, 1997), Philippe Forest écrit : « J'ai fait de ma fille un être de papier. J'ai tous les soirs transformé mon bureau en un théâtre d'encre où se jouaient encore ses aventures inventées. Le point final est posé. J'ai rangé le livre avec les autres. Les mots ne sont d'aucun secours. » Écrire, rêver, se réveiller. Et recommencer (il faut lire aussi son *Enfant fossile* – Invenit, 2014).
Dans le cas de Thierry Metz, les deux absences (celle de l'enfant et celle de la Bien aimée) accélèrent certainement l'évolution de son écriture. Sans doute aggravent-elles aussi l'addiction à l'alcool contre laquelle il se débat. Il garde toujours une certaine confiance dans le pouvoir orphique des mots. Il reste dans ce « sarinagara » (et pourtant, ou cependant) d'Issa. Il continue son chemin par une écriture de plus en plus dépouillée. Dans *Carnet d'Orphée*, on peut comprendre qu'il se dépouille peu à peu de lui-même, jusqu'à son silence définitif. Il interroge : « De quoi encore dois-je me séparer ? » Pour la suite de ce cheminement inachevable, il prépare son bagage : « Je n'emporte rien puisque tout tient dans l'intime et immense espace du regard. » Puis il nous offre son propre *sarinagara* : « Des instants de ciel sans les pas. »

I.B.H. : – Ce qui me frappe également, c'est à quel point l'écriture elle-même est le centre des préoccupations poétiques de Thierry Metz, notamment dans ces *Lettres à la Bien-aimée*. Mais là aussi il s'agit d'un geste, donc de quelque chose de la main, omniprésente dans une suite de poèmes intitulée *Tel que c'est écrit* : « *écrire est la petite pièce où je touche tes mains, la petite pièce que je pose dans ta main* ». (P 190), ou « *le souci de ma main* » (p. 256), « *je suis derrière mes main*s » (p. 259), plus fort encore : « *Plus rien n'est absent/ que d'avoir compris par mes mains, ce que je pouvais supporter* » (p. 280). Ce thème de la main apparaît dans presque chaque poème de cette suite, comme ce qui protège, offre, porte, prévient : « *un instant je me suis écarté de ma main* » (p. 282). Qu'évoque cet écart ?

I.L. : – Dans l'entretien pour *Le Festin*, Thierry Metz déclare : « En fait, je suis un privilégié puisque je peux à la fois travailler avec mes mains et écrire. J'ai une perception très physique des choses, même intuitive à la base. J'aime toucher les choses, savoir comment une maison est bâtie. Je perçois immédiatement le travail des ouvriers sur un mur, cela ne m'échappe pas. […]. Des fois, cela me gêne un peu que l'on m'intellectualise. Il y a toute une partie de ma personne, physique, qui existe extraordinairement. Souvent, on me plaint : « C'est pénible ces travaux-là », oui, mais, physiquement, je tiens. Le manœuvre prend des postures que celui qui écrit décharge de la tension, pour déshabiller l'intérieur, pour le dénuder, pour le montrer. » La main établit des liens, elle travaille dur, elle caresse amoureusement, elle écrit, elle partage le pain et offre à boire, elle s'ouvre, désigne…
Dans *Tel que c'est écrit*, le vers que vous mentionnez est à relier aux nombreuses aventures de la main dans ce volume. C'est la main qui agit, qui écrit et qui relie. Il écrit ainsi : « Je vis de ruisseaux et d'orties / avec de l'herbe / pour me relier à ta main / pour lui parler d'un arbre » (p.279). Plus loin il écrit : « L'aimée n'est que ma main / mais dans ce tracé / ne se rencontrent que des visages / des

ailes naïves » (p.284). Les mains semblent avoir une vie propre, comme les visages : « je n'ai quitté mon visage / qu'un instant / à midi / pour le laver / pour lui trouver un peu de lumière / un peu d'herbe » (p.285). Ainsi le poète se sépare-t-il de lui-même, se morcelle-t-il, toujours en quête de lui-même comme de l'aimée et de l'enfant. Les temps se mêlent : séparation, solitude, retrouvailles… L'écriture cherche la réparation, et même une forme de transfiguration qui correspond à ce qu'écrivait, dans *Poésie et réalité*, Roberto Juarroz : « L'opération poétique consiste dans l'inversion et dans la conversion du flux temporel ; le poème n'arrête pas le temps : il le contredit et le transfigure. » Et plus loin dans le même essai : « [L]a poésie est le plus grand réalisme possible, dans sa tentative d'unir l'homme divisé et fracturé, en fondant les éléments dispersés dans un tout. »

I.B.H. : – Suivent les très belles *Lettres à la Bien-aimée*, sa femme, Françoise – ils ont eu trois enfants ensemble. Qu'est ce qui caractérise ces Lettres pour vous, outre bien sûr, le sentiment amoureux ? Est-ce aussi la possibilité d'écrire que la Bien-aimée donne au poète : « *et là où tu étais toujours il y avait de l'encre.* » (p.176).

I.L. : – La dédicace de ce livre annonce bien son projet : « de nous pour VINCENT ». La dédicataire des lettres est évidemment impliquée dans leur écriture. Et c'est l'occasion d'évoquer le rôle essentiel de Françoise Metz, inspiratrice de nombreux poèmes, première lectrice de ce qu'il écrivait. Elle l'a aidé dans sa vie de travailleur intermittent pour laisser place à des moments d'écriture dans des conditions matérielles rudes. Elle a très certainement joué un rôle important dans l'évolution de son écriture. Elle apparaît dans le rôle de l'aimée ainsi que dans celui de mère qui nourrit la famille et les poèmes. Elle est aussi la Mère symbolique. Thierry Metz va jusqu'à lui écrire : « C'est toujours l'intérieur qui est à l'affût. / Vers toi ou vers un Dieu… »
Quand il est question de « nourrir » dans les poèmes, le verbe est polysémique. Pas question d'enfermer l'épouse dans un rôle. L'aimée nourrit le poème et la pensée :
« Je ne t'enfermerai pas dans la cuisine où nos mains ne sont que des attirances grises, le jeu de celui qui sera le plus absent. » Ses mains à elle sont faites pour se joindre aux siennes. Dans ces Lettres, il évoque aussi celle de l'aimée qui écrit : « J'ai reçu ta lettre. / Ton écriture de gauchère. Rapide et tordue. » Dans le songe éveillé qu'il développe ensuite, cette main gauche réapparaît : « Tu reviens du travail. Tu me caresses la joue. » Et c'est lui qui a préparé le repas : « J'ai posé deux assiettes, un plat de riz. » Il semble revenir à la période qui a précédé la naissance des enfants, eux qui « sont encore dans un feuillage de mots, dans un livre ».
L'abri (de mots) qu'il lui propose de construire est une simple cabane :
« T'écrire c'est construire la petite hutte de Nicolette, fleurie dedans et dehors. / Qu'il y ait juste assez de place pour deux amants. / Où filtre un rayon de lune. »
Dans la chantefable, Aucassin et Nicolette sont longtemps et plusieurs fois séparés. Quand ils s'abritent dans une hutte, ils sont en grand danger. Aucassin est blessé, Nicolette le soigne et le guérit.
Lettres à la Bien-aimée mêle cette poésie amoureuse, qui comporte des éléments proches de la lyrique des troubadours, à des passages qui rappellent *Journal d'un manœuvre* quand il évoque la chambrée et le travail des aspirants maçons.

I.B.H. : – Il me semble que l'écriture à partir du *Carnet d'Orphée* se modifie un peu. Il y a là le mouvement poétique de Thierry Metz, un mouvement de l'aller vers un autre point ? On comprend bien ce point attenant de l'impossibilité dans le mythe d'Orphée. Je reviens à « l'inachevable », qui me semble très proche de cette impossibilité d'aboutissement du geste d'Orphée, que vous évoquez dans la préface ? Cet autre point serait-il également celui de l'inchantable ? Comment le concevez-

vous à partir d'un vers que vous citez : « *L'erreur serait de confondre l'aller et le retour. Mais suis-je capable de l'un comme de l'autre ?* »

I.L. : – Le projet d'Orphée se divise en deux tâches très différentes. La première semble la plus difficile, c'est l'aller, avec toutes ses épreuves. La seconde, c'est le retour qu'on aurait pu imaginer heureux et glorieux avec Eurydice, mais elle se révèle la plus difficile, l'impossible à cause de la malice des dieux.
Pour Thierry Metz, rejoindre l'enfant, ce serait le rejoindre volontairement dans la mort. Mais il sait qu'il ne retrouverait qu'« un visage qui s'efface ». Il écrit aussi dans ce carnet que ce qui suivait Orphée dans sa remontée n'était pas Eurydice mais sa « mort seule ». Le chemin est « inachevable », le point à atteindre est inatteignable, *et pourtant*… Cela n'empêche pas de poursuivre puisque la direction est connue.

I.B.H. : – Merci infiniment, Isabelle Lévesque.

Thierry Metz, *Lettres à la Bien-aimée et autres poèmes,* préface Isabelle Lévesque, postface Eric Vuillard, Poésie/Gallimard, 2025, 10,30€

Jan Wagner traduit par Axel Wiegandt (Poesibao III, 6, traductions inédites)

Trois poèmes inédits de Jan Wagner, poète allemand (Prix Büchner) proposés et traduits par Axel Wiegandt, poèmes explosant de nature.

letzter brief vor innishbiggle

als würde dieser tag von nichts als ginster
erhellt, von seinem gelb, dem gelb
der regenjacken, freunde: ein paar ölkanister,
ein kalter duft von torfrauch oder kelp

und dieser ungläubige fischkopf im geronnenen
rost eines eimers – kaum zu entscheiden,
ob ich die inselfähre oder charon
erwarte, eben noch körper jetzt schon schatten.

am morgen reichte ein blick aus dem fenster
und man war nass bis auf die seele :
die nebelschafe von finis terrae,
pygmäensträucher und nur der gefiederte zoll

des rotkehlchens, das allein die verantwortung trägt
für etwas sonnenaufgang, ein katarrh
von dorfhunden, eine kuh, die unbewegt
das ganze land vielleicht nur träumt, an ihrem gatter;

später zwei wachteln, die sich loszureiβen
vermochten vom moor, vom schmatzenden grund,
im rückspiegel zarter, brauner als rosinen,
schon bald verschwindend klein, sodann verschwunden,

und jetzt die heulenden findlinge, die als robben
ins wasser gleiten, während eine boje
den grund nach oben zerren will, nach oben,
das wolkenschloβ kurz aufspringt, eine bö

ihr biβchen silbergeld von licht verstreut
über der bucht. und ich mit einer säufer-
nase von der kälte (wie vertäut
von ebbe oder flut und so fern wie zuvor

das boot), sammle die eier aus basalt
vom strand, und in die brandung, ins gelächter
all der möwen fährt erneut der sturm und bläst
auf tausenden von grashalmen zugleich.

dernier courrier devant innishbiggle*

comme si le genêt seul éclairait ce jour,
de son jaune, du jaune
des cirés, amis : quelques bidons d'huile,
une froide senteur de tourbe fumante ou de varech

et cette tête de poisson incrédule dans la rouille
coagulée d'un seau – difficile à décider
si c'est le bac que j'attends ou bien charon
un corps il y a peu et maintenant déjà une ombre

le matin un regard par la fenêtre suffisait
et on était trempé jusqu'à l'âme :
les moutons de brume de finis terrae
arbustes de pygmées et le pouce de plumes

du rouge gorge qui porte seul la responsabilité
d'un peu d'aube ; un catarrhe
de chiens de village, une vache qui, immobile,
ne fait peut-être que rêver toute la campagne, à sa barrière ;

plus tard deux cailles, qui parvinrent à se détacher
du marais, de son fond glouton,
aussi délicates et brunes que des raisins secs dans le rétroviseur
très vite infiniment petites, puis disparues,

et maintenant les rochers hurlants ; des phoques
qui glissent dans l'eau tandis qu'une bouée
veut tirer le fond vers le haut, vers le haut,
le château de nuages crève brièvement, une bourrasque

sème ses menues pièces en argent de lumière
sur la baie et moi, avec de froid le nez
d'un ivrogne (comme amarré
par la marée basse ou haute et aussi loin qu'auparavant

le bateau) je ramasse les œufs en basalte
de la plage, et la tempête repasse dans la houle,
dans le rire de toutes les mouettes et souffle
en même temps sur des milliers de brins d'herbe.

*Inishbiggle est une petite île irlandaise habitée au large de Ballycroy, dans le comté de Mayo.

ein festgedicht auf die unvergleichlichen geburtstagskinder johanna und heinz

laβt uns, ihr lieben, sobald die dochte
entzündet sind, die salve von korken
den mondgong dröhnen läβt, auch an die wesen,
die wirklich alt sind, denken: abgetaucht
in dicken mänteln aus speck, zwischen kraken

und krill in ewig dunklen arktiswassern,

groβ wie kathedralen – die grönlandwale,
mit den harpunenspitzen eingewachsen
im fleisch wie äxte aus der bronzezeit
ins schlachtfeld, durch ihr walhalla
aus eisbergen schwebend, noch immer das ächzen
von franklins mannschaft im ohr, oder seht

auf seiner stange churchills papagei,
den rauch von längst erloschenen zigarren
im brustgefieder, der mit schnarren und scheppern
auf deutschland flucht und flucht; mit moos bepackte
riesenschildkröten, sperrig wie sackkarren,
die sich als kontinente aufeinanderschieben,

als *ein* gebirge steigen. ganz zu schweigen –
konfetti! feuerwerk, das nie vergeht! –
vom pando, riesig, rhizomatisch: ruht da,
um silberpappelwäldchen auszutreiben,
die stets nur er selbst sind, schwer wie ein planet
und stumm unter der erde, unter utah,

derweil die nylonarabesken all der fliegenfischer
langhin über seen und flüsse wehen,
und parkt man den wagen, steigt aus, so entfacht sich
das laubwerk über einem, wird wind und licht,
und die decke ist ausgebreitet, mit brot und mit wein,
und es ist keine junge pappel, es sind achtzigtausend
jahre, und man ahnt es nicht.

poème festif en l'honneur de l'anniversaire des incomparables johanna et heinz

pensons aussi, mes chers, dès que les mèches
sont allumées, que la salve de bouchons
fait résonner le gong lunaire, aux êtres
qui sont vraiment vieux : immergés
dans de larges manteaux de lard, entre pieuvre
et krill dans les eaux éternellement sombres de l'arctique.

vastes comme des cathédrales – les baleines du groenland
avec les pointes de harpons incorporées
à leur chair comme des haches de l'âge de bronze
dans le champ de bataille, planant à travers leur walhalla
d'icebergs, les geignements de l'équipe de franklin
toujours dans l'oreille, ou voyez

sur sa barre le perroquet de churchill,
la fumée de cigares éteints depuis longtemps
dans les plumes, qui dans un bruit de crécelle et de ferraille

jure contre l'allemagne et jure ; les tortues géantes
chargées de mousse, aussi volumineuses que des chariots,
qui se chevauchent tels des continents,

s'élèvent comme *une* montagne – sans parler
confetti ! feu d'artifice qui ne finit jamais ! –
du pando*, gigantesque, rhizomatique : repose là,
pour former des forêts de peupliers,
qui toujours ne sont que lui-même, lourd comme une planète
et muet sous la terre, sous utah,

pendant ce temps, les arabesques de nylon des pêcheurs à la mouche
volent loin au-dessus des lacs et fleuves,
et que l'on gare la voiture, en descende, alors la frondaison
se déploie au-dessus de nous, devient vent et lumière,
et la couverture est étalée, avec du pain et du vin,
et ce n'est pas un jeune peuplier, ce sont
quatre-vingt mille ans, et on ne s'en doute pas.

* Pando est le nom donné à une immense colonie clonale de peupliers faux-trembles, située à l'ouest des États-
Unis dans l'Utah. Cette colonie est considérée comme l'organisme vivant le plus lourd et le plus âgé de la planète avec une masse estimée à 6 000 tonnes et un âge de 80 000 ans.

die live butterfly show

da war er plötzlich, lieβ sich lautlos nieder
am bistrotisch und schob mir jenen flyer
aus tristestem papier, aus hochglanzfieder
und hagebutte zu, zerbeult der hut,
er selbst wie an nagel hängend, mit fauli-
gem atem, einer transparenten haut.

ging es um flugkunststücke, looping, volte
von atlasspinner, kardinal und hector-
bläuling, walzernde apollofalter,
den flügelschlag, den wirbelsturm,
die halbstündige fütterung mit nektar?
ging es um tiefste weisheiten vom wurm,

der seinen himmel in sich trägt, vom schmetter-
ling, der den lehm noch spürt, den rhododen-
dronschatten, bis man dumpf ist vom geflatter,
behängt von lauter falter wie die brust
eines viersternegenerals, doch alle orden
für milde, waffenstillstand, friedensschluβ?

vergib mir, trenchcoatflügler, trauermantel,

daβ ich nicht offen war für deine dürsten-
den seelchen, nicht bereit fürs mandala
aus pfauenaugen, daβ ich aufging in der schar
von eilenden, geblendeten, touristen,
undankbare blüte, die ich war

la live butterfly show

et soudain il fût là, s'installa silencieusement
à la table du bistro et poussa vers moi
ce flyer en papier des plus tristes, en lilas brillants
et fruits d'églantier, le chapeau cabossé,
lui-même comme suspendu par des épingles,
l'haleine fétide, une peau transparente.

s'agissait-il d'acrobaties aériennes, looping, figures
des atlas, azurés cardinales et hector,
des apollons valsant,
le battement d'ailes, le cyclone,
le repas de nectar chaque demi-heure ?
s'agissait-il de sagesses profondes du ver,

qui porte son ciel en lui, du papillon,
qui sent encore la glaise, l'ombre du
rhododendron, jusqu'à être étourdi de ce voletage,
décoré des nombreux papillons comme la poitrine
d'un général quatre étoiles, mais toutes les médailles
pour clémence, cessez le feu, accord de paix ?

pardonne moi, mouche trench-coat, manteau de deuil,
que je n'ai pas été réceptif à ta petite âme
assoiffée, pas prêt pour le mandala
en yeux de paons, que je me suis fondue dans la masse
des touristes pressés, éblouis,
fleur ingrate que j'étais.

Traductions inédites d'Axel Wiegandt

Les trois poèmes présentés ici sont extraits du recueil *Die Live Butterfly Show* (Hanser Berlin 2018) dans lequel Jan Wagner fait l'inventaire de tout ce qui vole ou plane et défie les lois de la pesanteur. Et ses poèmes légers et vifs le font aussi
Voix majeure de la poésie contemporaine, lauréat du Prix Büchner (la plus prestigieuse distinction littéraire allemande), Jan Wagner (né en 1971 à Hambourg), partage son temps entre l'écriture poétique, la traduction de poètes anglophones et la critique poétique et littéraire.
Dans ses poèmes, Jan Wagner se saisit des sujets les plus banals (allumette, sachet de thé, draps, clous…) pour leur rendre leur magie. Il s'impose par son inventive maîtrise de l'écriture.
Pour Jan Wagner, rime et forme sont des invitations au jeu et ses poèmes une invitation à voir les choses avec un œil neuf, comme si c'était la première fois.

Bibliographie sélective

Probebohrung im Himmel. Berlin Verlag, 2001
Guerikes Sperling. Berlin Verlag, 2004
Achtzehn Pasteten. Berlin Verlag, 2007
Australien. Berlin Verlag, 2010
Die Eulenhasser in den Hallenhäusern, Drei Verborgene. Hanser Berlin 2012
Regentonnenvariationen. Hanser Berlin, 2016
Die Live Butterfly Show. Hanser Berlin, 2018
Steine & Erden. Hanser Berlin, 2023

Traduction en français

Archives nomades, recueil de poèmes choisis et traduits par François Mathieu, Cheyne, 2009
Regentonnenvariationen : Les Variations de la citerne, traduit par Julien Lapeyre de Cabanes et Alexandre Pateau, Actes Sud, 2019
Australien : *Australie*, traduit par Roland Crastes de Paulet et Axel Wiegandt, Illador, 2022

Site de l'auteur : Home – Jan Wagner | Lyriker

Christine Guinard, entretien avec Grégory Rateau (III, 6, entretiens)

Grégory Rateau interroge ici pour Poesibao Christine Guinard qui vient juste de publier Vous étiez un monde, aux éditions Gallimard

Christine Guinard est poétesse et traductrice, auteure de plusieurs recueils où se mêlent mémoire, disparition et souffle du monde. Après *Sténopé* et *Ils passent et nous pensent*, elle publie chez Gallimard *Vous étiez un monde*, un recueil qui poursuit sa réflexion sur le lien entre le visible et l'invisible.

Écrire pour relier ce qui s'efface

Grégory Rateau : Votre nouveau recueil *Vous étiez un monde* semble explorer la mémoire et la disparition à travers une langue à la fois dépouillée et cosmique. Quelle a été la source initiale de ce livre ? Était-ce une continuité ou une rupture avec vos précédents recueils ?

Christine Guinard : Ce livre est né du tissage entre divers matériaux, des poèmes et des fragments composés autour de l'enfance et les souvenirs qui s'y rapportent, par éclats, de l'exil et de ses traces, de cet héritage, de l'état d'un monde figé par le retrait (2020) et cette sidération / cette mise en marche de l'imaginaire, des associations, des mondes que l'on ne parcourt plus dans la réalité des jours.
Il y a une continuité, puisque je continue mon exploration, mon chemin, ma voix, je suppose. Il y a aussi une composition différente du recueil, tressé autour d'une forme de narration, quoique accueillant des formes hétérogènes.

GR : Dans *Sténopé,* le regard, la perception, la lumière occupaient une place centrale. Ici encore, le visible et l'invisible dialoguent. Comment votre rapport à l'image et à la vision a-t-il évolué entre ces livres ?

CG : Peut-être que ce chemin à travers et vers la lumière, à la rencontre des ombres ou bien de ce que l'on ne voit pas, de ce qui est plus grand que soi, est là depuis le début. C'est déjà cette voie qu'emprunte le premier recueil, *Si je pars comme un feu*. L'image, la vision, sont au cœur du processus de création, autant que la musique : je prends des photos, crée des vidéopoèmes, ai étudié la philosophie de l'art. Les sens et les modes de perception sont liés, induisent la sensation et la sensibilité autant que la remémoration et les éclats que celle-ci charrie, autant que la pensée et l'émotion de l'instant. Peut-être qu'ici, la mémoire et l'espoir de tisser quelque chose en l'accrochant aux perceptions, prédomine ?

GR : *Ils passent et nous pensent* interrogeait la frontière entre le moi et l'autre, entre ce qui habite et ce qui traverse. Dans *Vous étiez un monde*, cette frontière semble se dissoudre davantage. Peut-on parler d'un passage du "je" au "nous", voire à un "tout" poétique ?

CG : *Ils passent et nous pensent* était pour moi un peu « à part » dans la mesure où il questionnait en effet cette frontière entre moi et l'autre, mais aussi entre eux et nous. Le « je » de l'héritière de l'exil y était central, pour explorer la question de la langue, de l' habiter, de la loyauté ou du devoir (de mémoire ? de restaurer ? de trouver une place ?) dans une quête d' appartenir que l'on offrirait à ses ascendants. *Vous étiez un monde*, oui, travaille depuis un nous ou un tout poétique, il questionne

la possibilité d'une forme de permanence (trace, voix, mouvement dans la forme) au sein même de la fragilité, de l'éphémère, voire de la disparition.

GR : Le titre *Vous étiez un monde* résonne comme une adresse, presque une élégie. À qui s'adresse ce "vous" ? Est-ce une figure précise, une communauté, ou une présence plus diffuse ?

CG : oui c'est presque une forme élégiaque, ce « vous » correspond à plusieurs adresses : l'adresse à ceux dont on est l'héritière, adresse aux figures de l'exil, au monde autour au bord de craquer, au monde que l'on constitue soi-même et qui peut venir, au confluent de moments de l'Histoire, de difficultés, de la situation des êtres et des choses autour de soi, à s'effondrer pour chercher ensuite à renaître, à (se) reconstruire, à trouver la voie/x.

GR : Votre écriture se distingue par une attention particulière au souffle, au rythme, à l'espace blanc. Comment travaillez-vous cette dimension musicale du poème ?

CG : je la travaille de façon très instinctive et intuitive d'abord, comme sans doute la musicienne que je suis, le rythme s'impose, greffé sur le rythme d'une respiration à peine consciente, l'espace blanc correspond au silence, propre à l'écriture musicale mais aussi garant du silence, que l'on recherche paradoxalement dans l'écriture poétique. Le silence palpitant, où se tapit la vie, sans bruit superflu, comme pulsation, comme possibilité.

GR : On retrouve dans vos trois recueils une tension entre la fragilité du vivant et la vastitude du monde. Quelle place accordez-vous à la nature — ou au paysage — dans votre poésie ?

CG : On m'a souvent dit en effet que la nature occupait une place majeure dans mon écriture. Sans doute est-elle ce qui nous contient, que nous contenons en retour, celle qui nous permet de dialoguer, d'interroger, d'observer, de retrouver, de (voir) renaître. Il y a sa beauté mais surtout la possibilité d'une place en son sein, si on y prend garde, si on y travaille. L'écriture poétique me semble être un aller-retour permanent, presque un chant, entre ce que l'on pourrait appeler microcosme et macrocosme, entre notre vitalité, notre fragile, et le plus-grand-que-soi qui nous effraie et nous appelle, nous enrobe, aussi.

GR : Le poème, chez vous, semble à la fois un lieu de deuil et de révélation. Pensez-vous que l'écriture puisse réparer, ou du moins relier ce qui s'efface ?

CG : j'aime cette formule, le poème est un territoire de deuil et de révélation, il advient, il surgit, parfois comme une sculpture qu'on extrairait du rien, du silence. Je ne sais pas si l'écriture répare, en tout cas elle ne répare en rien les offenses ou l'absence, mais sans doute a-t-elle, oui, le pouvoir de relier ce qui se délite ou ce qui a une tendance centrifuge ou ce qui s'oublie ou cet éclat de mémoire. Elle doit tenter de faire trace, accrocher, ranimer, tisser…

GR : Un secret, une routine d'écriture à confier aux lecteurs aspirant à écrire de la poésie et à faire connaître leurs voix ?

CG : peut-être dire, lire à voix haute parfois ou remâcher en soi, accorder cette place au poème au sein de la musique ; chercher une voix, même fragile, ou plutôt tenter de la laisser advenir. Et se lever, prendre l'air, laisser le mouvement porter la langue en soi.

GR : Que peut encore la poésie selon vous ?

CG : le poème peut relier, oui, tracer, englober, traduire, faire dire, porter la voix, alerter, chanter ou mettre en forme ce fragile qui nous transperce et qui nous constitue, notre plus vaste source. C'est un pouvoir immense.

📖
Extrait de *Vous étiez un monde*, collection Blanche Gallimard :

Vous étiez un monde,
l'univers organisé retient ses parts et prévient la déroute
vous étiez plus que cela, le cosmos porté par les espaces illimités autour où l'orfèvre a fait tenir ensemble, dentelle fragile et vive, les morceaux d'être et de jour, les horizons et l'intention, le sentiment et le goût
vous étiez ensemble tout cela parti voguer sur l'infini des mers après la voie lactée et soudain vous n'étiez plus
soudain, depuis toujours, quand est-ce que cela commençait – soudain la tectonique des plaques, les glissements de terrain, de toutes les terres intérieures, vers l'extérieur aussi, de l'un vers l'autre et retour, sans cesse recommencé, un tout petit vent, un mot, un air,
et ça ne tenait plus, plus rien,
comme si jamais rien n'avait fait corps ou lien,
comme si tenir ces masses ensemble relevait du miracle, ou de l'hérésie,
comme si rien n'avait eu à voir, les formes, les sens, le son, un corps troué au contour préservé,
le territoire sauf en apparence – mais rien, comme si rien,
des bouts de rien, de soi, d'autres qui avaient tenté, agglutinés, de faire bloc en hiver – et pourtant

***

Ce que les yeux ont vu au début, s'il y a un terrain propice s'il y a un territoire hors de l'écriture qui trace pas à pas le contour ou plutôt l'ouverture ou plutôt le terrain
même sans le nommer, qui le sarcle et le sillonne
habiter l'écriture au début -ce qui serait au début ton eau ton sel
renouer avec le relief, avec l'autre côté possible
avec le temps qui ne passe plus
passer de l'autre côté de tes yeux sur l'autre versant : il n'y a pas de rive tu passerais depuis le début sur la terre même ou l'eau ou le ciel de l'écriture ou le sous-sol
tu passerais sans le savoir et ce serait ta place tu serais là depuis le début -avec tes yeux du début, dès le début des choses

Pascal Bouaziz, « Bavarde aphasie sur Chansons trouées », lu par Christophe Esnault

Christophe Esnault offre à Poesibao cette Lettre à Pascal Bouaziz – Pistolet à bouchon sur la tempe, écriture surnuméraire en cours.

Pascal Bouaziz,
Suis debout depuis une heure et demie du matin. Ai fini ton livre. Je l'ai lu debout. Je ne tiens pas allongé pendant mes insomnies. Comment les gens réussissent-ils à dormir dans un monde pareil ? Comment les gens parviennent-ils à vivre dans un monde pareil ? J'ai annoté quelques-uns de tes textes. Kafka aurait préféré / Ne rien laisser /Mais toi / Tu penses certainement / Être beaucoup plus important. La honte d'écrire quand on est rivé à l'inutile (et à l'arrogance d'écrire). Faulkner aussi / Avait un boulot alimentaire / Avant de te plaindre une seule seconde / Écris une ligne qui soit digne de lui. Je ne suis pas le seul à me triturer le non-sens, merci. C'est une maladie qui est aussi sa propre guérison (son simulacre). Ai acheté ton livre le jour de sa parution. Je sens que tu vas te méfier. Je lis une centaine de poètes et fragmentistes par an. En avançant dans le début de tes textes, je me suis dit que ça plairait à Matthieu de La revue La page blanche. Qu'on parlera de tes textes devant une Tongerlo. Et qu'on s'échangerait d'autres livres, puisque le rituel à La Civette est celui-là. Pour contrer un peu la honte, on peut lire les poètes contemporains et mesurer qu'aucun ne sera à la hauteur d'un Cédric Demangeot (même si Claude Favre qui écrit après lui, on la lira aussi). Poète ou pas. Il faudrait faire quelque chose de sa vie. Est-ce qu'il faut vraiment parler du livre, de ton livre ? Dans ton errance spirituelle, je crois qu'Emil Cioran, Marina Tsvetaïeva, Thomas Bernhard et Günther Anders t'ont pris en autostop. Petit veinard. Tu inventes le zen inversé d'une affliction endémique jusqu'à t'en éprendre. Y a-t-il quelque chose de plus inutile et dégoutant que de parler du livre de Pascal Bouaziz ? En parler à des gens qui ne comprennent pas ma phrase définitive : « Si vous avez raté l'aventure Mendelson et Bruit Noir vous avez, en chansons, à peu près tout raté ces vingt-cinq dernières années : ils sont parmi les rares à nous avoir maintenus à la surface. Avec une émotion rare (Barbara, Algérie, …) ou un rire calciné et parfois malpoli ». Désespoir noir, difficulté économique, difficulté à être, haine de soi. Parle-toi à toi-même / Différemment / Change d'ennemi. Être un homme qui pense suffit, en soi, pour porter tous les crimes ; alors je ne te demande pas celui que tu as commis. On perçoit une touche de cruauté dans ton écriture comme chez Ducasse, une cruauté pour toi-même en premier lieu. Pour le rôle que tu tiens, après. Après quoi ? « Des gens, dans un train plombé, entourés de cadavres ». Tu as lu Imre Kertész et Charlotte Delbo. Toi aussi, tu es un survivant. Ou un babtou fragile ! Visionne les épisodes de Colombo pour te détendre, Pascal, tu en as besoin. Tu as vendu ta première guitare. Pour payer la pension alimentaire de ton fils. Créons la cagnotte Leetchi pour t'assurer trois repas par jour (et un abonnement au Monde diplomatique). Mieux, je te lance sur une piste, façon bobsleigh. « Joue ton rôle Pascal ». Monstre, tu es un monstre. Lis à haute voix Max et les maximonstres dans les bibliothèques de quartier et devant des enfants. Tu le tiens ton retour à la vie économique. Deviens quelqu'un de bien. Plutôt que de mendier dans la rue de la DRAC et du CNL. Incarne-le, un monstre impressionnant et émotif, mais pas vraiment méchant, qui ne peut pas s'empêcher d'écrire, qui se noie là-dedans comme un suicidé. Petite gloire déchue et musicale du type autrefois absolument culte et adulé. Soixante mille personnes, briquets allumés chantent avec toi à l'unisson. Tu la sens la vision du singulier cauchemar ? Chanter, écrire, créer. Kintsugi. Tu te recolles tout seul en ronchonnant. N'est-ce pas merveilleux ? Est-ce que cela ne serait pas abominable que ton écriture soit applaudie par la horde ? Insomnie, rebelote. Levé à 00 : 07, j'ai repris le texte amorcé hier puis ai retouché le texte une troisième nuit (première clope à trois heures (une bonne nuit)). Exit mon récit du concert de Mendelson au Divan du Monde et de Bruit Noir à Nantes. Ai opéré du cut, remanié. L'anxiété aigüe et la crise panique, c'est bien le lieu de naissance de ta série de textes ? Deleuze et ce qu'il nous apprend sur l'origine de l'acte de création. Ce qu'il

nous enseigne des autres et de nousmême. À propos de penseurs, ça s'entend quand on te lit que tu en as fréquenté quelques-uns. Je cale cette semaine la parution de mon trentième livre pour 2027. C'est ridicule, mais je n'ai plus vraiment d'autre vie. Tu as de la marge pour être un jour, en écrivain et poète, autant en acharnement puéril. N'avance pas trop vers le trouble, en voulant surprendre tout le monde lors de la rentrée littéraire 2027 avec un livre Feelgood. Ne te répands pas. Reste entier.

Christophe Esnault

Just one more thing. Écrire et être sensibles à la beauté est le seul courage dont nous seront capable.

Pascal Bouaziz, *Bavarde aphasie sur Chansons trouées*, Mediapop, 2025, 292 pages, 20€

Table des matières

.....2

Gaëlle Fonlupt, entretien avec Grégory Rateau (III, 6, entretiens).....4

Abderrazzak Benchaâbane, « Poètes errants & vagabonds mystiques, Des Haddoua du Maroc aux Derviches et Qalandard d'Orient », lu par Marie-Hélène Prouteau (III, 6, notes de lecture).....7

Arthur Scanu, « Second souffle », (III, 6, anthologie permanente, choix et commentaire de Marc Wetzel) 10

Jean-Marie Corbusier, Yves Namur, « L'écrit se creuse », lu par Marc Wetzel (III, 6, notes de lecture).....15

Héloïse Combes, « L'embrasement des siècles », lu par Nils Blanchard (III, 6, notes de lecture) .18

Marie-Céline Siffert, « Montagne absente », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 6, notes de lecture).....20

La disparition de Ian Monk (III, 6, disparitions) 22

Uljana Wolf, poèmes, par Jean-René Lassalle (III, 6, dossiers de traductions).....23

Jean-Marie Corbusier et Yves Namur, « L'écrit se creuse », lu par Béatrice Bonhomme (III, 6, notes de lecture).....27

Daniela Danz, traductions inédites de Axel Wiegandt et Roland Crastes de Paulet. (Poesibao III, 6, inédits & traduction).....29

Liliane Giraudon, « Pot pourri », extraits (III, 6, anthologie permanente commentée et annonce) 36

Gérard Pfister, « Un déjeuner en montagne », suivi de « Le pur plaisir d'exister », lu par Marc Wetzel (III, 6, notes de lecture).....39

Pierre Dhainaut, « et pourtant », lu par Michaël Bishop (III, 6, notes de lecture) 41

mary-laure zoss, « portant bas nos ombres », lu par Florence Trocmé 43

David Rondin, « Je garderai les yeux ouverts », lu par Judith Chavanne (III,6, notes de lecture)..44

Louise Ackermann, « Poésies philosophiques et autres œuvres » (III, 6, anthologie permanente)46

Henri Droguet, poèmes inédits (III, 6, inédits).....50

Antoine Dufeu, entretien avec Florence Trocmé, autour de « Blanchiment » (III, 6, entretiens)..55

Pierre Magnier, « un homme selon… la musique », entretiens avec Florence Trocmé (III, 6, entretiens) 59

Peter Handke, « Tête-à-tête », lu par Florence Trocmé (III, 6, notes de lecture) 68

Hélène Cixous « Ce qui n'était jamais arrivé », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 6, notes de lecture).....69

Paul Giro, entretien autour de Joe Bousquet, par Florence Trocmé [Entretiens, III, 6].....71

Claude Favre, entretien avec Grégory Rateau (III, 6, entretiens).....75

Helga M. Novak, poèmes, traductions inédites et dossier de Jean-René Lassalle (III, 6, traductions) 79

Kenneth White, « le grand cycle géopoétique » par Laurent Margantin (III, 6, études) 83

Muriel Claude, « Conversations de la porte », lu par Florence Trocmé (III, 6, notes de lecture) ... 92

Elena Gouro, une poète russe méconnue, entretien avec Jean-Baptiste Para (III, 6, entretiens) ... 94

Patrick Werly, « Le Parlement de la ville » (III, 6, inédits) 99

Joël-Claude Meffre, « Chroniques du temps mort », lu par Marc Wetzel (III, 6, anthologie et note de lecture) 102

Thierry Metz, un entretien avec Isabelle Lévesque, par Isabelle Baladine Howald (III, 6, entretiens) 107

Jan Wagner traduit par Axel Wiegandt (Poesibao III, 6, traductions inédites) 115

Christine Guinard, entretien avec Grégory Rateau (III, 6, entretiens) 121

Pascal Bouaziz, « Bavarde aphasie sur Chansons trouées », lu par Christophe Esnault 124