

Poesibao III



œuvre de Renaud Allirand

Poesibao III : n°7

janvier 2026

Florence Trocmé et Isabelle Baladine Howald

Sommaire (liens vers les articles sur le site)	4
sommaire thématique :.....	5
Etienne Vaunac, entretien avec Guillaume Dreidemie (III,7, entretiens).....	7
Etienne Vaunac et Guillaume Artous-Bouvet, deux livres des éditions Épousées par l'écorce, lus par Isabelle Baladine Howald (III, 7, notes de lecture).....	14
Yves Namur, « Les poètes de la Rue Ducale », lu par Marc Wetzel (III, 7, note de lecture et anthologie).....	16
Julien Blaine, hommage à Démosthène Agrafiotis (III, 7, disparition & hommage)	23
Paul Farellier, entretien avec Grégory Rateau (III, 7, entretiens).....	24
Jacques Brémond, entretien avec Isabelle Baladine Howald (Poesibao III, 7, entretiens)	28
Catherine Weinzaepflen, « Un précipité », extraits (III, 7, anthologie).....	33
Catherine Tourné, entretien avec Grégory Rateau.....	35
Elizabeth von Arnim, « L'Éclatante Beauté de Sally », lu par Marc Wetzel	38
Karl Kraus, « Petites gloses satiriques », traductions inédites de Régis Quatresous (III, 7, traductions, inédits).....	42
Christophe Manon, « Élégies mineures », lu par Isabelle Baladine Howald (Poesibao III, 7, notes de lecture)	48
Denise Le Dantec, entretien avec Isabelle Baladine Howald (III, 7, entretiens)	52
Didier Cahen, « Un monde en prose », lu par Henry Colombani (III, 7, notes de lecture)	58
Séverine et d'autres poètes femmes lues par Anne Malaprade (Poesibao III, 7, notes de lecture) 61	
Jacqueline Merville, « Hommage à Jean de Breyne », (III, 7, hommages)	63
« Monologue, Chant du coq sauvage », sur Mathieu Bénézet, lu par Isabelle Baladine Howald (III, 7, notes de lectures).....	66
Emily Dickinson, choix et présentation d'Isabelle Baladine Howald (III, 7, anthologie)	69
Clélia Nau, « La Parade des fleurs. Leçons de peinture », lu par Pascal Dethurens (III, 7, note de lecture).....	74
Claudine Bohi, « À tâtons dans le siècle », (III, 7, anthologie).....	77
Dominique Quélen, « Matière », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 7, notes de lecture).....	80
La disparition de Marc Alyn (III, 7, disparitions)	82
Disparition de la poète Annie Salager (III, 7, disparitions)	83
Pierre Vinclair, « Jacques Roubaud, l'événement du projet » (III, 7, carte blanche)	84
Didier Cahen, « Petit précis de poésie », lu par Anne Malaprade (III, 7, notes de lecture)	91
Romain Frezzato, entretien avec Grégory Rateau (III, 7, entretiens).....	93
Tomaž Šalamun, un dossier de traductions de Jean-René Lassalle (III, 7, traductions)	98

Casper André Lugg, « Les biotopes-marie », lecture et choix de Marc Wetzl (III,7, notes de lecture et anthologie).....	104
Sarah Whym, « Dreamscapes I, Betrayals (101 & 202 Nights) », lu et traduit par Michael Bishob (III, 7, notes de lectures)	110
Erri de Luca et la poésie, par Daniel Payot (III, 7, Etudes)	116
Pierre Magnier, « un homme selon... la musique » / 2, entretiens avec Florence Trocmé (III, 7, entretiens)	119
Vitrine poésie du lundi 5 janvier 2026.....	134

Poesibao III/7

Sommaire (liens vers les articles sur le site)

1. [Etienne Vaunac, entretien avec Guillaume Dreidemie \(III,7, entretiens\)](#)
2. [Etienne Vaunac et Guillaume Artous-Bouvet, deux livres des éditions Épousées par l'écorce, lus par Isabelle Baladine Howald \(III, 7, notes de lecture\)](#)
3. [Yves Namur, « Les poètes de la Rue Ducale », lu par Marc Wetzel \(III, 7, note de lecture et anthologie\)](#)
4. [Julien Blaine, hommage à Démosthène Agrafiotis \(III, 7, disparition & hommage\)](#)
5. [Paul Farellier, entretien avec Grégory Rateau \(III, 7, entretiens\)](#)
6. [Jacques Brémond, entretien avec Isabelle Baladine Howald \(Poesibao III, 7, entretiens\)](#)
7. [Catherine Weinzaepflen, « Un précipité », extraits \(III, 7, anthologie\)](#)
8. [Catherine Tourné, entretien avec Grégory Rateau](#)
9. [Elizabeth von Arnim, « L'Éclatante Beauté de Sally », lu par Marc Wetzel](#)
10. [Karl Kraus, « Petites gloses satiriques », traductions inédites de Régis Quatresous \(III, 7, traductions, inédits\)](#)
11. [Christophe Manon, « Élégies mineures », lu par Isabelle Baladine Howald \(Poesibao III, 7, notes de lecture\)](#)
12. [Denise Le Dantec, entretien avec Isabelle Baladine Howald \(III, 7, entretiens\)](#)
13. [Didier Cahen, « Un monde en prose », lu par Henry Colombani \(III, 7, notes de lecture\)](#)
14. [Séverine et d'autres poètes femmes lues par Anne Malaprade \(Poesibao III, 7, notes de lecture\)](#)
15. [« Monologue, Chant du coq sauvage », sur Mathieu Bénézet, lu par Isabelle Baladine Howald \(III, 7, notes de lectures\)](#)
16. [Emily Dickinson, choix et présentation d'Isabelle Baladine Howald \(III, 7, anthologie\)](#)
17. [Clélia Nau, « La Parade des fleurs. Leçons de peinture », lu par Pascal Dethurens \(III, 7, note de lecture\)](#)
18. [Claudine Bohi, « À tâtons dans le siècle », \(III, 7, anthologie\)](#)
19. [Dominique Quélen, « Matière », lu par Isabelle Baladine Howald \(III, 7, notes de lecture\)](#)
20. [La disparition de Marc Alyn \(III, 7, disparitions\)](#)
21. [Disparition de la poète Annie Salager \(III, 7, disparitions\)](#)
22. [Pierre Vinclair, « Jacques Roubaud, l'événement du projet » \(III, 7, carte blanche\)](#)
23. [Didier Cahen, « Petit précis de poésie », lu par Anne Malaprade \(III, 7, notes de lecture\)](#)
24. [Romain Frezzato, entretien avec Grégory Rateau \(III, 7, entretiens\)](#)
25. [Tomaž Šalamun, un dossier de traductions de Jean-René Lassalle \(III, 7, traductions\)](#)
26. [Casper André Lugg, « Les biotopes-marie », lecture et choix de Marc Wetzel \(III,7, notes de lecture et anthologie\)](#)
27. [Sarah Whym, « Dreamscapes I, Betrayals \(101 & 202 Nights\) », lu et traduit par Michael Bishob \(III, 7, notes de lectures\)](#)
28. [Erri de Luca et la poésie, par Daniel Payot \(III, 7, Études\)](#)
29. [Pierre Magnier, « un homme selon... la musique » / 2, entretiens avec Florence Trocmé \(III, 7, entretiens\)](#)
30. [Vitrine poésie du lundi 5 janvier 2026](#)

sommaire thématique (liens vers le site) :

Entretiens

[Etienne Vaunac, entretien avec Guillaume Dreidemie \(III,7, entretiens\)](#)

[Paul Farellier, entretien avec Grégory Rateau \(III, 7, entretiens\)](#)

[Jacques Brémond, entretien avec Isabelle Baladine Howald \(Poesibao III, 7, entretiens\)](#)

[Catherine Tourné, entretien avec Grégory Rateau](#)

[Denise Le Dantec, entretien avec Isabelle Baladine Howald \(III, 7, entretiens\)](#)

[Romain Frezzato, entretien avec Grégory Rateau \(III, 7, entretiens\)](#)

[Pierre Magnier, « un homme selon... la musique » / 2, entretiens avec Florence Trocmé \(III, 7, entretiens\)](#)

Anthologie

[Catherine Weinzaepflen, « Un précipité », extraits \(III, 7, anthologie\)](#)

[Emily Dickinson, choix et présentation d'Isabelle Baladine Howald \(III, 7, anthologie\)](#)

[Claudine Bohi, « À tâtons dans le siècle », \(III, 7, anthologie\)](#)

Études & cartes blanches

[Pierre Vinclair, « Jacques Roubaud, l'événement du projet » \(III, 7, carte blanche\)](#)

[Erri de Luca et la poésie, par Daniel Payot \(III, 7, Études\)](#)

Notes de lecture

[Etienne Vaunac et Guillaume Artous-Bouvet, deux livres des éditions Épousées par l'écorce, lus par Isabelle Baladine Howald \(III, 7, notes de lecture\)](#)

[Yves Namur, « Les poètes de la Rue Ducale », lu par Marc Wetzel \(III, 7, note de lecture et anthologie\)](#)

[Elizabeth von Arnim, « L'Éclatante Beauté de Sally », lu par Marc Wetzel](#)

[Christophe Manon, « Élégies mineures », lu par Isabelle Baladine Howald \(Poesibao III, 7, notes de lecture\)](#)

[Didier Cahen, « Un monde en prose », lu par Henry Colombani \(III, 7, notes de lecture\)](#)

[Séverine et d'autres poètes femmes lues par Anne Malaprade \(Poesibao III, 7, notes de lecture\)](#)

[« Monologue, Chant du coq sauvage », sur Mathieu Bénézet, lu par Isabelle Baladine Howald \(III, 7, notes de lectures\)](#)

[Clélia Nau, « La Parade des fleurs. Leçons de peinture », lu par Pascal Dethurens \(III, 7, note de lecture\)](#)

[Dominique Quélen, « Matière », lu par Isabelle Baladine Howald \(III, 7, notes de lecture\)](#)

[Didier Cahen, « Petit précis de poésie », lu par Anne Malaprade \(III, 7, notes de lecture\)](#)

[Casper André Lugg, « Les biotopes-marie », lecture et choix de Marc Wetzel \(III,7, notes de lecture et anthologie\)](#)

[Sarah Whym, « Dreamscapes I, Betrayals \(101 & 202 Nights\) », lu et traduit par Michael Bishop \(III, 7, notes de lectures\)](#)

Disparitions et hommages

[Julien Blaine, hommage à Démosthène Agrafiotis \(III, 7, disparition & hommage\)](#)

[La disparition de Marc Alyn \(III, 7, disparitions\)](#)

[Disparition de la poète Annie Salager \(III, 7, disparitions\)](#)

Inédits et traductions inédites

[Karl Kraus, « Petites gloses satiriques », traductions inédites de Régis Quatresous \(III, 7, traductions, inédits\)](#)

[Tomaž Šalamun, un dossier de traductions de Jean-René Lassalle \(III, 7, traductions\)](#)

Vitrine poésie

[Vitrine poésie du lundi 5 janvier 2026](#)

auteurs et contributeurs

Marc Alyn, Elizabeth von Arnim, Guillaume Artous-Bouvet, Isabelle Baladine Howald, Mathieu Bénézet, Michael Bishop, Julien Blaine, Claudine Bohi, Jacques Brémond, Didier Cahen, Henry Colombani, Denise Le Dantec, Pascal Dethurens, Emily Dickinson, Guillaume Dreidemie, Paul Farellier, Romain Frezzato, Karl Kraus, Jean-René Lassalle, Erri de Luca, Casper André Lugg, Pierre Magnier, Anne Malaprade, Christophe Manon, Yves Namur, Clélia Nau, Daniel Payot, Dominique Quélen, Régis Quatresous, Grégory Rateau, Jacques Roubaud, Tomaž Šalamun, Annie Salager, Catherine Tourné, Florence Trocmé, Etienne Vaunac, Pierre Vinclair, Catherine Weinzaepflen, Marc Wetzler, Sarah Whym.

Etienne Vaunac, entretien avec Guillaume Dreidemie (III,7, entretiens)

Le poème, l'être et l'image : affinités électives au cœur de la détresse. Entretien avec Étienne Vaunac par Guillaume Dreidemie.

Guillaume Dreidemie : Dans *Ptérodactyles/Logistics: The Extend*, composé avec Grégory Chatonsky, vous mettez en dialogue des poèmes avec des images d'art numérique représentant des corps déformés ou remembrés, créant une esthétique de dislocation et de recomposition. Quelles sont les significations que vous apportez à ce dialogue entre l'image et le texte ?

Etienne Vaunac : Je suis très attaché à ce type de dialogues, d'abord parce qu'il s'agit véritablement d'un *dia-logue*. Grégory Chatonsky n'a pas composé ses images à partir de mes poèmes, ni moi écrit mes poèmes à partir de ses images. Pas d'illustrations ; pas d'*ekphrasis*. Mieux – nos deux approches peuvent paraître au premier abord tout à fait paradoxales. Les images de Chatonsky sont produites informatiquement et numériquement à partir des technologies de l'intelligence artificielle, là où mon imaginaire est largement rural et « archaïque » (ne serait-ce que par l'emploi de mots rares ou inusités). C'est justement, cette différence qui permet l'articulation de nos deux démarches dans un troisième terme que ni lui ni moi n'avons créé et qui est le produit de l'activité éditoriale : le livre. Le livre fonctionne ici, comme dans mon dernier recueil avec l'artiste japonaise Chiharu Shiota, *Tardigrades et intrigues/Nos quotidiennes*, comme une manière de raccord cinématographique. Le grand cinéaste soviétique Eisenstein disait du montage filmique : « 1 + 1 = 3. » Il a parfaitement raison : l'association entre deux plans, ayant chacun un sens indépendant de celui de l'autre, engendre un troisième sens n'appartenant ni au premier plan ni au second, mais émergent de leur rapprochement. Cela peut de manière tout à fait surprenante faire ressortir des choses présentes d'emblée dans l'œuvre mais qui paradoxalement avait besoin *de la médiation par un autre médium* pour devenir apparentes. Ainsi, la confrontation avec les images de Chatonsky m'a-t-elle amené à réaliser l'importance de la couleur violette dans mes poèmes, quand bien même cette couleur ou ses nuances ne sont jamais citées, mais qui est très présente par l'intermédiaire de choses violettes (les vessies de mer).

Walter Benjamin a noté quelque chose de très proche en 1920 : « Le médium par lequel les œuvres d'art agissent sur les époques ultérieures est toujours un autre que celui par lequel elles ont agi sur leur époque » (*Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*). La raison principale en est que le médium originel est toujours pour le créateur « si dense autour de son œuvre qu'il ne peut sans doute pas le traverser en se mettant en relation avec l'approche que l'œuvre réclame des hommes ». Il y faut pour cela « le détour d'une relation indirecte », exigeant la prise en charge *par un autre médium*, plus éloigné techniquement, matériellement temporellement, « toujours relativement plus mince ». La problématique de Benjamin est historique et porte sur la même œuvre à des époques différentes, mais on peut, je crois, tout à fait l'adapter pour des œuvres différentes et contemporaines : une œuvre peut être éclairée d'un sens *qu'elle possédait déjà* par une autre œuvre dans un autre médium. J'aime cette idée que le *médium d'arrivée* d'une œuvre ne soit pas, partiellement, le même que son médium de départ et que des choses poétiques, littéraires dans un texte ne puissent devenir accessibles à la lecture éclairée *que* par l'intermédiaire de certaines images visuelles.

GD : Vos poèmes nous offrent une parole métaphysique, singulière et forte, hors des sentiers battus par la poésie contemporaine. Ils font signe vers une origine sacrée, mythique, et semblent se placer sous le regard de Virgile et de Hölderlin. Seriez-vous d'accord pour dire que la poésie demeure la quête inlassable d'une vérité et d'une unité originaires ?

EV : Longtemps, philosophie et poésie n'ont pas fondamentalement été distinctes. Parménide a écrit un poème. Empédocle a écrit deux poèmes. La philosophie s'est séparée du poème quand s'est mise en place un nouveau paradigme du savoir : celui de la *vérité* et des procédures normatives pour y accéder. Chez les très anciens Grecs, philosophie et poésie n'étaient pas distinctes parce qu'elles étaient toutes deux des formes du discours *religieux*. Ce qui liait poésie et philosophie était *l'ouverture au sacré*. Traduit en termes heideggériens : à la question de l'être de l'étant. Le sacré, c'est la déhiscence de l'être dans la lumière. C'est ce qu'on appelle autrement un *phénomène*. La philosophie et la poésie commencent et se terminent toutes deux par l'étonnement devant ce qui est par une certaine « disposition tonale » (*Stimmung*). La poésie du mythe est même la forme la plus originarie de la philosophie puisque c'est sous cette forme que s'est dévoilée pour la première fois dans l'histoire de l'humanité la question de l'être. Ce n'est qu'à partir du moment où le *logos* perd son sens originarie de *muthos* pour prendre le sens de « pensée argumentable par la raison », ou *noûs*, qu'apparaît un différend entre la *philosophia* et le *poïetikè* (comme par exemple au livre X de *La République* de Platon). Dans la poésie et la philosophie primordiales, le *logos* n'est pas la langue des discours humains, mais la parole de l'Être. Le propre de l'être humain par la poésie et la philosophie est de pouvoir « faire venir l'Être dans la parole » (*Lettre sur l'humanisme*). Parler relève, poursuit Heidegger, d'un « entendre » (*hören*) qui est un « appartenir » (*gehören*). L'allemand le fait bien entendre. L'origine parle toujours sur le mode du « se-taire » (*Schweigen*). *Le vrai poète est celui qui ne s'exprime pas mais écoute quelque chose d'autre*. C'est là une chose tout à fait décisive : poétiser, c'est écouter, et écouter ce qui ne peut pas être dit.

GD : Pouvez-vous développer quelles seraient, selon vous, les « affinités électives » (pour reprendre le titre du roman de Goethe) entre philosophie et poésie ?

EV : Écoutons Novalis : la poésie est « l'héroïne » de la philosophie, qui est « la théorie de la poésie ». Au moment où il préparait pour sa part la première exposition publique de la méthode de la réduction phénoménologique, qui allait révolutionner l'avenir de la discipline qu'il venait de fonder, Husserl a évoqué une attitude « tout simplement esthétique ou phénoménologique » qui réunirait le poète et le philosophe, lorsqu'ils sont amenés à reconnaître leur tâche dans ce qu'elle a de plus radical. Par la pratique de *l'épochè*, ou suspension », le phénoménologue « met entre parenthèses » la thèse naturelle du monde, la croyance immédiate en l'existence du monde extérieur, sous-jacente à nos actions comme celle d'un monde toujours déjà pré-donné, pour parvenir à saisir le noyau d'un champ transcendantal purifié de toute position d'existence et atteindre au sujet comme origine absolue du monde (*l'ego transcendantal*). Du côté de la poésie, Mallarmé l'a très bien dit dans une lettre à son ami Henri Cazalis de 1867, et qu'on connaît très bien : « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. » Le philosophe et le poète doivent *se défaire de l'évidence naïve* de l'adhésion immersive au monde pour, par *l'évidement*, parvenir à une relation supérieure détachée de « toute objectivité » et qui, par le jeu de la sphère imaginative

et les variations eidétiques, atteint à l'essence transempirique des choses, « l'antériorité de l'être sur la parole » dirait Yves Bonnefoy dans *Le nuage rouge*, sans que nous soyons amenés à prendre position sur l'existence effective de ce qui se déroule dans le monde, réalité donc ou fiction artistique. Chez Aristote déjà, l'excellence philosophique de la poésie sur l'histoire tient à la place qui occupe le *possible* : l'histoire raconte ce qui est arrivé ; la poésie présente ce qui *pourrait* arriver et, même lorsqu'elle prend pour thème ce qui est en fait advenu, elle le présente comme pouvant arriver toujours de nouveau ; la poésie atteint par-là l'universel et est en cela « plus philosophique que l'histoire » (*Poétique*). Le phénoménologue et le poète considèrent les faits comme de pures possibilités et déplacent la réalité dans le domaine de l'imagination pure.

GD : Mais la poésie n'est pas la philosophie...

EV : Tout à fait, et il faut donc maintenant parler de ce qui les sépare dans ce qui les réunit. On peut dire *ceteris paribus* de la poésie, ce que Husserl affirmait de la phénoménologie dans les *Méditations cartésiennes* : « C'est l'expérience, muette encore, qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens. » Question (valable pour la phénoménologie comme pour la poésie) : comment faire parler ce qui est de soi muet ? J'ai rappelé le principe essentiel de la réponse la plus valide : *par l'écoute*. En poésie, il ne s'agit absolument pas de parler ou de faire parler. Cette écoute, elle passe en poésie par quelque chose que l'attitude phénoménologique délaisse et cantonne à l'attitude esthétique : *l'image*.

Le rôle de l'image en poésie a été très bien précisé par Michel Deguy dans ce qui la distingue de la phénoménologie. Dans *La poésie n'est pas seule*, Deguy rappelle que le *comme* (*sicut*) du poème n'est pas le *comme* (*quatenus*) du philosophe : « de même que » n'est pas « en tant que ». C'est un peu technique, mais je vais essayer d'être le plus simple possible. Le poète ne s'intéresse pas au phénomène en tant que phénomène mais au phénomène *comme* phénomène. On sait le nom – *la commaison* – que le poète a proposé pour en parler. Par la comparaison, la poésie *commet* le phénomène en le *commuant*. Seule la poésie est en mesure de se poser la question du phénomène *de même qu'un autre phénomène*. C'est à cela que sert principalement l'image. « C'est comme ça » (*Donnant donnant*) : cette chose-ci est comme cette chose-là. L'identité du geste phénoménologique et du geste poétique que décrivait Husserl à partir de la philosophie n'est pas la même que celle pensée *à partir du poème*, puisque les images ne sont au mieux que tolérées dans le processus fondamental de la présentification phénoménologique (Eugen Fink les bannira purement et simplement). Au contraire, « par la poésie, tenue et tenure de la langue, nous nous tenons à disposition de l'être-comme de l'être ; veillant le *comme* comme *comme* » (*Donnant donnant*). Non pas les choses mêmes (comme le promet la phénoménologie), mais les *choses comme mêmes*. C'est ce que Deguy nomme dès les *Poèmes de la presqu'île* « la grande apposition du monde ».

C'est la raison pour laquelle j'attache tellement d'importance aux images, et aux images inattendues dans une époque poétique où nous ne sommes plus si nombreux à y accorder tant de souci. Alors que nous vivons dans un monde saturé d'images, l'image a largement disparu du paysage poétique. Il est indispensable que les poètes osent se réapproprier les images, et les images les plus brutales, les plus extravagantes. L'image, parce qu'elle doit mesurer le phénomène *comme* autre, ne peut être qu'intempestive et disruptive. Elle ne peut se donner d'abord que *comme im-poétisable*. C'est par elle que nous pouvons aborder phénoménologiquement notre monde *comme* un monde que nous verrions ou entendrions pour la première fois. C'est essentiellement par elle que j'essaie *comme*

poète de trouver des équivalents à quelque chose comme une perception « première » du monde, quand toutes les associations entre les réalités étaient possibles pour une conscience absolument vierge de répétitions et de conventions, par des liaisons littéralement *extra-ordinaires* qui commencent par désarçonner le lecteur. Si l'on commence par voir mal ce que le poème montre, c'est parce que nous devons nous débarrasser de toutes nos représentations préfabriquées et opérer un certain nombre d'opérations de traduction du poème *dans sa propre langue*. On ne peut pas accueillir la parole de l'être avec la langue de tous les jours. Le poète et le philosophe partagent de devoir d'abord être traduits dans leur propre langue. Tout vrai poème est inintelligible, et il est inintelligible parce qu'il est fondamentalement *insensible*.

Contrairement à Deguy, et pour des raisons trop longues à développer ici, j'ai choisi dans mes textes de privilégier la métaphore. Mon style métaphorique, qui peut aisément passer en première intention pour *surréaliste* (on me l'a souvent dit), est en fait *proréaliste* : il essaie de capter quelque chose des forces primordiales de l'apparaître sensible avant que le *réel* déchoie en *réalité*. Et en ce sens, il n'est pas différent... de l'imagerie surréaliste puisque, une fois passées la sidération et la provocation initiales devant l'invraisemblable et l'incongru, si elle veut faire monde, et monde partageable, la poésie surréaliste elle-même doit rendre possible un *sensible second* dont l'enjeu est le surgir phénoménal dans la langue, en remplacement de la réalité concrète niée (c'est la fonction surréaliste créatrice du langage) et en « cré[ant] les conditions de l'épiphanie d'un sens nouveau » (Jacqueline Chénieux). Pour moi, l'image est l'acte phénoménologique propre de la poésie.

GD : Dans *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, publié sous votre nom civil attaché à vos travaux en philosophie et théorie des images, vous proposez une « esthétique cristallographique » du cinéma, en déployant plus largement votre réflexion sur l'image, qui conserve en elle une part fondamentalement irréductible à tous nos systèmes de connaissance. Qu'est-ce qui distingue de ce point de vue l'image cinématographique, que vous avez déjà évoquée en début d'entretien, de l'image poétique ?

EV : C'est une question à la réponse à la fois très vaste et très concise, et qui mesure pour moi, à titre *personnel*, aussi l'écart entre mon activité de poète sous un nom et mon activité de philosophe et de théoricien de l'image sous un autre. Une première chose qui distingue l'image poétique de l'image cinématographique (ou picturale, ou photographique), et qui possède la fragrance de l'évidence, c'est *le support*. En poésie, l'image n'est pas dans le texte comme elle est sur un tableau. L'image poétique ressortit de *l'image mentale*. Les mots la suscitent, la suggèrent, mais ils ne sont pas l'image. On peut d'ailleurs tout à fait ne pas en tenir compte en lisant, ou imaginer autre chose. Comme disait Jean-François Lyotard : « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur de la phrase » (*Discours, figure*). Le tableau, le film, quant à eux, qui proposent des images imposées dans la distance extérieure, relèvent de *l'image matérielle*. Le vert est dans le tableau. C'est sur cette différence que Lessing se fondait pour faire valoir qu'il n'y a pas de sublime en peinture – au sens que Kant adoptera aussi à la même époque : le « sans-forme [*formlos*] », ce qui outrepassé les limites de l'imagination humaine possible – car tout tableau s'arrête à son cadre et ne peut pas déchirer sa forme sans s'anéantir comme tableau. La poésie est le seul lieu du sublime parce que les puissances d'évocation mentales de l'imagination ne se bornent pas aux dimensions de ma boîte crânienne – sinon je serais présentement incapable de faire venir dans ma représentation des images

des astres de l'univers. Ce que je fais. Il y a « un champ illimité de notre imagination », écrivait Lessing en 1766 dans *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie*. La peinture est un art de l'espace où tout se donne dans la simultanéité ; la poésie, un art du temps où tout arrive dans la succession. La poésie aura beau avoir multiplié les tentatives brillantes dans des directions spatiales ou visuelles (Mallarmé, Apollinaire, Du Bouchet, etc.), ce constat *dans sa nature*, ne me paraît pas contestable. Le cinéma pourtant, est-ce tout à fait comme la peinture ? Non. *Le cinéma, lui aussi, est un art du temps et de la succession*. C'est un art de l'espace puisque chaque plan nous est relativement donné dans un passage insensible (celui des photogrammes inaperçus sur la pellicule) et on peut analyser un plan comme on le ferait d'un tableau ; *et c'est un art du temps par un passage des images plus sensible : celui des plans et des scènes sur l'écran*. On ne « voit jamais un film » puisqu'on ne voit jamais toutes ses images d'un seul coup : on ne peut qu'avoir vu un film et ce que nous voyons à chaque instant est régime d'incomplétude comblée *par notre esprit*. Au cinéma, l'image est également en grande partie mentale. La psychologie du cinéma a très tôt insisté là-dessus.

GD : Il existerait donc des passerelles entre image cinématographique et image poétique ?

EV : Disons que l'image cinématographique rejoint en partie des processus propres à l'image poétique. Une peinture existe en dehors de l'esprit de son spectateur. Pas le film. Il n'existe en dehors de notre esprit qu'une série de photogrammes. Ce n'est pas du tout la même chose. Les photogrammes se succèdent horizontalement sur la pellicule comme des images différentes qui changent de l'une à l'autre ; une fois ce mouvement verticalisé par la machine à projeter, ce que nous voyons sur l'écran, *immatérielle, c'est la même image qui bouge* par la superposition illusionniste des photogrammes les uns sur les autres. La projection abolit les délimitations physiques de l'avant et de l'après entre les photogrammes. Le film projeté est largement une image mentale. Seul le film pelliculaire relève du régime lessingien de l'image matérielle. Je crois que cela vient profondément de ce que le cinéma (pour les images) comme la poésie (pour le langage) mettent l'accent sur la dimension *relationniste* du réel.

GD : Pouvez-vous préciser ce point ?

EV : Le relationnisme, c'est par exemple ce que développe Gabriel Tarde dans *Monadologie et sociologie* quand il prétend que « tout phénomène est un fait social » et qu'être n'est rien autre qu'avoir. Dans le livre auquel vous faites allusion, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, où j'essaie pour la première fois, très maladroitement de penser une théorie *pour toutes les images* à partir de l'idiosyncrasie cinématographique, mais qui est maintenant un peu ancien pour que je continue de penser tout à fait la même chose, j'écrivais les choses ainsi : « L'être n'indique plus, comme la philosophie s'y est trop cantonnée, *l'ensemble des propriétés*, à savoir des qualités immanentes et exclusives à une seule entité ou à un seul type d'entités, ce qui est leur propre, mais il consiste en *l'ensemble des propriétés*, à savoir des possessions, de cette entité ou de ce type sur et par de nombreux autres. » Ce qui, traduit dans ma langue pour la théorie des images, donne par exemple : « Une image se singularise non par l'image qu'elle est mais par les autres images qu'elle a. » Une manière de prendre *relationnellement* la poésie, c'est ce que j'ai cherché à mettre en pratique à ma manière dans mon dernier recueil *Tardigrades et intrigues*, publié avec des photographies

d'installations de la remarquable plasticienne Chiharu Shiota – qui, elle aussi, s'attache (c'est le cas de le dire !) à la question relationnelle par son emploi caractéristique de cordes rouges, mais aussi noirs ou blanches. C'est là, je crois, ce qui unit profondément les images et les poèmes de ce livre. L'absence de ponctuation, l'interjection de très longs tirets (ou « cordes ») et l'absence de saut à la ligne versifiée font qu'on peut lire certains segments de phrase de plusieurs façons différentes, toutes exactes grammaticalement. Cela n'est pas systématiquement le cas partout, bien entendu, sinon il n'y aurait là qu'un procédé mécanique dont la répétition accumulative annulerait tout intérêt en rendant tout le texte indécidable et inintelligible, mais cela arrive parfois. Régulièrement. Il y a une manière de lire qui correspond, non à ce que j'ai écrit (puisqu'on peut lire la même chose écrite de plusieurs manières différentes), mais à ce que j'ai *lu* moi-même quand j'ai écrit. Écrire, c'est d'abord lire. L'auteur impose au lecteur un sens parce qu'il a été le premier à lire d'une certaine façon. Seulement cette manière ni ne s'impose au détriment d'une ou d'autres tout autant compossibles ni ne correspond le plus fréquemment à l'option la plus « spontanée » voire la plus aisément détectable. L'idée était de produire une sorte de *relationnisme poétique* ou les termes de la liaison ne préexistent pas à la manière dont on les met en relation.

GD : En auriez-vous un exemple concret ?

EV : Tout à fait. On trouve dans le deuxième poème les mots suivant : « L'orage d'autrefois interrompt la pluie empêche ————— le repli de l'étroit sur le seuil infroissable ». Tel que je l'ai *lu*, cela donne une fois la ponctuation rétablie : « L'orage d'autrefois interrompt la pluie. Empêche le repli de l'étroit sur le seuil infroissable ! » Le verbe « empêche » est ici conjugué à la deuxième personne du singulier du présent de l'impératif. Il s'adresse au *tu* apparu à la fin du premier poème et qui reviendra de manière récurrente tout au long du recueil. Bien que le lecteur comprenne très vite que le tiret n'indique pas la coupure au bon endroit (pour laisser le champ libre à l'alexandrin régulier qui suit) et quoiqu'il la replace *correctement* là où elle doit être en rejetant le second verbe *après* la corde, il y a fort à parier que l'attraction syntaxique du début du poème et des habitudes de lectures plus linéaires l'invitent plutôt à faire d'« empêche » une troisième personne du présent de l'indicatif (dont le sujet est « l'orage ») et de la coupure quelque chose comme une asyndète, un mot de liaison manquant (d'autant que la corde laisse toujours planer le doute qu'elle soit une rature et que du texte puisse manquer...) : « L'orage d'autrefois interrompt une pluie, [mais] empêche le repli de l'étroit sur le seuil infroissable. » On trouvera dans le recueil de nombreux cas similaires d'indécidabilité de la lecture. De quel côté faut-il faire pencher ce qu'on lit ? Comme auteur j'ai une lecture de mon poème, dont je ne nie pas qu'elle ait ma préférence ni qu'elle ne doive pas être tenue comme la plus pertinente, mais qui n'en empêche pas d'autres exister, et surtout, le plus important à mes yeux, car le point précédent n'est pas démesurément original, qui « aime à se cacher », pour pasticher Héraclite, en ne prétendant pas valoir mieux que celle du lecteur quand il lit. Il me semble que nous pouvons terminer là-dessus, qui ouvre sur bien d'autres perspectives : l'image de poésie partage avec l'image de cinéma *de (se) défiler*. C'est ce que j'ai régulièrement voulu rendre sensible, sans doute très imparfaitement et au milieu de bien d'autres choses, dans *Tardigrades et intrigues*.

GD : Que peut faire le poète aujourd'hui ? Et, au-delà de cette interrogation sur le pouvoir du poème, y a-t-il un *devoir* qu'il faudrait assumer, revendiquer, en poésie ? Si le poète joue un rôle, quel peut être le sien à l'époque que nous vivons ?

EV : Nous vivons dans des temps de détresse. Nous vivons dans des temps de détresse depuis longtemps – Deguy disait que « nous sommes morts depuis des siècles » – mais notre désastre devient de plus en plus désastreux. C'est évident sur la question de l'écologie que le poète doit prendre à bras-le-corps. Il peut le faire de différentes manières. Pour ma part, j'ai choisi de le faire en m'inscrivant dans une voie de la présence des êtres sensibles, héritée d'une longue et précoce fréquentation de la poésie d'Yves Bonnefoy, qui n'hésite pas à passer par l'usage des noms spécifiques et rares pour désigner tel animal, telle plante, etc. Car un insecte, cela *n'existe* pas. Une fleur, cela *n'existe* pas. Ce qui existe, c'est ce papillon paon du jour à la patte atrophiée ou cette chicorée près du portail. Le monde n'est pas distinct de la langue. Le monde est la langue. Ce qui n'a plus de nom peut tranquillement disparaître. L'extinction des espèces commence dans notre oubli des mots : c'est ce que j'ai appelé dans plusieurs textes *la voix d'extinction*. Il faut compléter aujourd'hui Hölderlin. L'homme habite poétiquement sur la Terre. Soit. Mais il faut aussi comprendre que *l'homme habite terrestrement dans la poésie*. Qu'est-ce qu'une écologie qui ne repose pas sur une ontologie et un rapport au sacré ? Ce n'est pas grand-chose. Peut-être même est-ce plutôt tout à fait dangereux. C'est là l'une des grandes leçons de la pensée si subtile et imprévisible de Bruno Latour. Mais il nous faudrait pour en parler un autre entretien...

J'ai choisi cet exemple écologique, mais il va de soi que les devoirs de la poésie de notre temps ne manquent pas, hélas ! d'autres terrains d'intervention, politiques, démographiques, militaires, humanitaires, etc. Je crois, cela étant, qu'il ne faut pas en demander trop à la poésie. La poésie ne peut donner que ce qu'elle est capable de donner. L'affaire de la poésie, ce n'est pas le politique, la morale, ou que sais-je d'autre encore, cela peut croiser la poésie ou être impliqué dans la poésie, mais cela n'est pas l'affaire en propre de la poésie. L'affaire en propre de la poésie, c'est *le poétique*.

Novembre 2025

Étienne Vaunac et Guillaume Artous-Bouvet, deux livres des éditions Épousées par l'écorce, lus par Isabelle Baladine Howald (III, 7, notes de lecture)

Étienne Vaunac avec Chiharu Shiota, Guillaume Artous-Bouvet avec François Génot, Isabelle Baladine Howald explore pour nous ces deux livres forts.

Des poèmes d'humus et de sang

Deux parutions cet automne aux éditions Épousées par l'écorce, *Tardigrades et intrigues* d'Étienne Vaunac, accompagné de *Nos quotidiennes*, installations de Chiharu Shiota d'une part, et de l'autre, *Orphant* de Guillaume Artous-Bouvet, accompagné de dessins à l'encre gelée sur papier, dits *Gelugraphies*, de François Génot.

Deux beaux ouvrages impeccablement édités, qui sont toutefois très différents. Ces éditions ont déjà publié des textes et travaux de Pierre Bergounioux et Anaïs Tonfeur, Aurélie Foglia et Natacha Nikouline, Étienne Vaunac et Grégory Chatonsky.

(Étienne Vaunac a accordé un [grand entretien](#) à Guillaume Dreidemie dans *Poesibao*.)

Dans le premier volume, *Tardigrades et intrigues*, frappent autant les très longs tirets que les vers/phrases d'Étienne Vaunac, et claquent en face les installations rouge sang de Chiharu Shiota. Un grand tiret sur support de papier dit autant quelque chose qu'il le retire aussitôt, ce n'est jamais gênant, jamais loin du support qu'est la terre nourricière qui n'est pas douce. C'est, on l'aura vu dans l'entretien, une corde. Ces poèmes très organiques sont très évocateurs d'une terre qui crée la vie autant qu'elle accueille la mort. Les photographies des installations de Chiharu Shiota ne sont pas là pour illustrer ni même accompagner, elles sont comme un autre propos, qui pourtant « correspond » avec les poèmes. La nature qui contient les corps et ses gestes soumis à sa loi est toute puissante. Le tardigrade est un organisme qui s'adapte et se transforme. L'homme ne serait certes pas si capable. Cependant la vie, à défaut d'être strictement humaine, oeuvre sans cesse en « intrigues ». Dans ce texte qui n'est pas sans violence, il y a comme une mémoire du vivant, rien de mièvre, non, la vraie nature, indifférente et surpuissante. C'est fort et très beau.

« D'autres ——— mouillés se fâchent dans la viande où nous mourûmes ——— le métal de la neige mais nulle ne songe ——— à planter des arbres dans la forêt pour traquer la moindre sauvagerie tout au fond de l'altitude ——— naturelle

p 9

Tu peux rassurer le corbeau tu ne dors ——— pas tu es morte ——— mais son vol au dessus de ce chaos de glandes ——— qui de château tient lieu qu'est-il ——— sinon l'absence du monde du monde dans la chronique des pierres ——— tulipe des ombres »

p 19

Orphant de Guillaume Artous-Bouvet est très différent, les vers plus brefs, très concis. Les *Gelugraphies* (écriture du gel) de François Génot, grisées, pleines de volutes, évoquent une sorte de feuillage brumeux. Un langage travaillé au plus près, des mots très choisis, parfois presque inconnus. Là aussi, présence de la terre (tout cela est évidemment en lien avec le nom des éditions : Épousées par l'écorce), recherche de la forme et des mots, recherche des thèmes, mais d'une manière qui attire et interroge constamment. C'est une approche presque ascétique, saisissante, sèche. Il est merveilleux de voir tous ces livres qui ne se ressemblent pas mais qui parlent tous de notre manière de comprendre et de vivre notre vie de vivants organiques. Ces poèmes sont comme

une bête qui fouille, aime l'ombre, connaît la faim. Rareté du vocabulaire, sur des gestes animaux.
Brisure qui brise tout, et survivance sous d'autres formes.

« Mange le nom des fleurs et
la bouche et la lèvre
et la chaux.

Chaude une aube d'écorce,
Au regard.
Nimbé, œillé.

Scribe, nimbe, matières,
A la peau.
Cellulaire, cela. p.22

Rouge, en rouge rougeoie
l'ajourée
Ore, exsan

-gué soit chair assertive du sang,
comme sang soit,
ainsi.

Ore sang,
or soif,
Où folliole le sang. »

P. 39

Etienne Vaunac, *Tardigrades et intrigues*, Chiharu Shiota, *Nos quotidiennes*, éd. Epousées par l'écorce, 2025, 47 p., 19€.

Guillaume Artous-Bouvet, *Orphant*, François Génot, *Gélugraphies*, éd. Epousées par l'écorce, 2025, 49 p. 17 €

Yves Namur, « Les poètes de la Rue Ducale », lu par Marc Wetzel (III, 7, note de lecture et anthologie)

Les poètes de la rue Ducale, une puissante constellation de la poésie belge, réalisée par Yves Namur, lecture Marc Wetzel.

Nous ne sommes pas séparés de la mort par la
 construction d'un tombeau
 ni par un chant de pierres d'églises, ni par voie de
 contemplation
 mais perdus, tout entiers perdus dans le grand paysage
 avec ses arbres, ses champs et cette incompréhensible
 lumière.
 Sur le bord de la route où l'ombre est rare et l'amour
 incertain
 nous ne sommes pas séparés de la mort au milieu des
 buissons et des choses communes
 (Henry Bauchau, 1913-2012)



Pardonnez-moi ma pauvreté, mes petits calculs, mes
 moissons manquées,
 Le Magnum opus toujours différé, la vaste ambition
 perpétuellement ajournée !

Pardonnez-moi de n'avoir rien d'autre à vous offrir par
 ce jaune crépuscule d'hiver
 Que l'effort de ma vieille machine à rêver qui s'essouffle
 dans sa cage d'os et de chair ...

Hommes du douzième siècle qui serez bientôt mes
 compagnons dans les profondeurs,
 Enseignez-moi ! Initiez-moi ! Apprenez-moi comment on
 Meurt !

Frères des temps perdus, vous serez à mes côtés quand je
 quitterai le lieu
 Où j'ai subi la parole désapprise, la terrible absence de
 Dieu
 (Charles Bertin, 1919-2002)



Mon Dieu, délivrez-nous des songes
 Qui nous entraînent vers le mal,
 Délivrez-nous du mal
 Qui nous asservit au mensonge
 Et délivrez-nous du mensonge
 Qui nous précipite au remords,

Et délivrez-nous de nos corps
 Qui nous lient à la vie,
 Et délivrez-nous de la vie
 Qui n'a que promesse de mort,
 Et délivrez-nous de la vie
 Qui nous impose la prière.
 Délivrez-nous de la prière
 Qui nous fait concevoir le ciel.
 Mon Dieu délivrez-nous du ciel
 Où nos misères
 Servent de pain aux bienheureux.
 Mon Dieu, délivrez-nous de Dieu
 (Louis Dubrau, 1904-1997)



La gare est nostalgique avec ses beaux pavois,
 Ses fanaux de couleur aux clartés solennelles,
 Pareils, dans la nuit vaste, à de fixes prunelles,
 Épiant le profil sinistre des convois.

Dans la banalité de la foule je vois
 Passer rapidement des âmes fraternelles ;
 Mais le brusque rideau des ombres éternelles
 Me ravit à jamais leur visage et leur voix.

Un spleen surgit alors des choses suggestives,
 Et du tragique appel que les locomotives
 Jettent comme un adieu vers les pays quittés.

Et je traduis en moi les signaux que l'on sonne
 Par ces mots sans espoir lentement répétés :
 Personne ne m'attend et je n'attends personne !
 (Albert Giraud, 1860-1929)



À Cecilienhof il y a
 Au château du prince à casquette
 Le chauffage central
 Des cheminées en toc
 Et dans le parc
 Des pyramides en stuc
 Pour glaçons en vrac.

À Cecilienhof au bout du lac
 Les espions passent sur le pont
 Sans tourner la tête
 Car en contrebas
 Les nymphes sont vêtues
 Mais les promeneurs nus

Dans les jumelles des vieux gardes.

À Cecilienhof les étoiles rouges
 Repoussent dans les parterres
 Comme la mauvaise herbe
 Et l'odeur des cigares
 De Winston empeste
 Malgré le chèvrefeuille
 Et malgré le lilas ...
 (Xavier Hanotte, 1960-)



Ton corps
 si grand
 prêt pour une sépulture.
 Revenu à son exacte taille.
 Libre
 enfin
 de ne te conduire nulle part

*

La beauté.
 Pas celle
 qu'on veut saisir
 mais celle
 qu'on pourra rendre
 (Corinne Hoex, 1946-)



La nuit, il faut marcher.
 Dans la chambre, il y a un palmier là où l'on croyait
 heurter le mur.
 Derrière, un rideau rouge à impressions d'oiseaux.
 À côté du palmier, posée à même le sol,
 une selle de cuir brillant que personne n'utilise.
 La nuit, on marche à la poursuite du cheval, la selle sur
 le dos.
 À l'étape, on la cire.
 Là, des enfants surgissent, réclamant l'histoire de la selle,
 pourquoi on la possède, le pays d'où elle vient, et l'usage
 véritable qu'on en fera un jour.
 Pendant ce temps, s'éloigne le cheval.
 S'éloigne.
 Ou peut-être se rapproche par des voies détournées.
 Peut-être rêve de la selle et du regard des enfants.
 Peut-être las, aussi, de trébucher dans le noir.
 Peut-être les pieds en sang.
 Las d'attendre l'aube.
 Elle vient toujours, dit-on.
 Mais on dit tant de choses.

(Caroline Lamarche, 1955-)



Je suis le jeune homme riche qui n'a pas le sou
 La brebis égarée qui connaît trop bien la route
 Je suis un mélange de Judas et de Pierre et je m'enfuis nu
 quand on vient vous arrêter.
 Au jardin des Oliviers, je dors
 Après votre relèvement hors de la mort, je m'enferme de
 trouille
 Je continue à mourir de peur comme un imbécile
 Je suis le meilleur conseiller de Pilate, fin diplomate, j'ai
 peut-être bien acheté les clous, les plus solides
 Je ne sais même plus ce qu'aimer veut dire : on met
 n'importe quoi sous ce mot
 (Philippe Lekeuche, 1954-)



J'habite une grande et belle idée
 ouverte à tous les alizés
 En suis-je le propriétaire ? Vous y ai-je invités ?
 ou bien l'un de vous serait-il
 le maître de maison
 et, moi compris, tous les autres ses hôtes ?

Nous habitons, squatters, une idée
 bien trop vaste pour nos malheurs
 trop belle pour notre ignorance
 et trop ouverte à tous les vents
 pour que nous y puissions jamais
 nous croire enracinés.
 (Jacques-Gérard Linze, 1925-1997)



Allez ensuite à ceux qui vont mourir.
 Ils arrivent comme des vierges
 qui ont fait une longue promenade au soleil, un jour
 de jeûne ;
 Ils sont pâles comme des malades
 qui écoutent pleuvoir placidement sur les jardins de
 l'hôpital ;
 Ils ont l'aspect de survivants
 qui déjeunent sur le champ de bataille.
 Ils sont pareils à des prisonniers qui n'ignorent pas
 que tous les geôliers se baignent dans le fleuve,
 Et qui entendent faucher l'herbe dans le jardin de la
 prison
 (Maurice Maeterlinck, 1862-1949)



Dans les bourgs où les trains passent,
 Il y a toujours des lumières
 Ronronnant aux fenêtres basses.
 – Ce sont des chambres de derrière.

On veille, là. Peut-être on mange ...
 On se parle, on voudrait des choses.
 Des filles ont leurs yeux qui changent
 Sous l'abat-jour en papier rose.

Et l'on coud, et l'on parle encore.
 (De quoi parle-t-on dans les bourgs ?)
 Et, si le chien grogne un peu fort,
 On jette un coup d'œil dans la cour ...

Les bonnes gens des bourgs lointains
 Vivent, derrière leurs rideaux plats.
 Comme s'ils avaient trouvé là
 Ce que l'on cherche sans fin.
 (Robert Vivier, 1894-1989)



Mon maître est le peseur de mots ;
 Il me dit : rien ne vaut la page blanche.
 L'encre salit le papyrus,

Maître, c'est vrai.
 Je sais que mes rouleaux seront poussière,
 que mes écrits s'effaceront.

Pourtant, mon rôle est de nommer les choses,
 qu'elles durent un jour ou dix mille ans.

Je nomme, donc je suis.

Les nommant, je me dis que rien n'existe
 mais je crois exister
 (Liliane Wouters, 1930-2016)



Yves Namur, le maître d'œuvre de cette anthologie, s'en explique sobrement : les 57 auteurs ici réunis n'ont en commun que trois choses : ils sont belges, académiciens et poètes. Belges : pour nous, pour les Français de chez eux, la Belgique est autant le surréalisme à bretelles et tricot de corps, le grésil des Symboles ou le Nord de l'humour, et l'on retrouve ici quelque chose des trois. Académiciens : tous ont été (ou sont encore) membres de l'Académie royale de langue et de

littérature française de Belgique – sise rue Ducale à Bruxelles – que préside justement Yves Namur (Académie, c'est assemblée dédiée de sages, c'est école de compétents – et une école est rarement unanime, par le chahut des classes ayant le même maître, ou les castagnes de récré sous maîtres divers. Mais on y travaille tous à créer quelque chose qui justifie d'y pouvoir être ensemble). Et, enfin, Poètes : la poésie (que Namur caractérise comme « discipline de l'humilité », ce qu'il confirme aussitôt en s'abstenant d'y figurer lui-même), qui est l'art de faire chanter à sa langue la vie dont elle vient dans le monde qu'elle fait venir. Une poésie qu'un moyen lecteur hexagonal connaît normalement mal (il sait un peu de Bauchau, de Maeterlinck, de Mallet-Jorris, déjà moins de Max Elskamp, Marcel Thiry, Liliane Wouters et Eric Brogniet, et ne s'étonne guère d'ignorer jusqu'au nom des autres), mais qu'il lit ici avec aisance et curiosité, car on y découvre des académiciens étonnamment familiers et francs du collier, qui ont la phrase claire et le cœur vrai et utile.

La phrase claire et éclairante, sans besoin pourtant du concept, de la précise abstraction : Liliane Wouters, par exemple, n'a besoin que d'une image de quelques mots pour définir l'amour (« Seul avec soi on se trouve étranger »), l'initiative littéraire (« Je nomme, donc je suis »), l'active espérance (prendre « l'olivier au bec de la colombe ») ou l'obnubilation (« Je ne m'en souviendrai que nue. / Sinon, c'était une inconnue. »). Mêmes moyens chez Roger Bodart (« Ne dites pas le mot fidélité, / mais dites qu'être est fils d'avoir été. ») ou Xavier Hanotte pour dire la traîtresse adversité (« On m'a lancé/ Bien des bouées en béton »), comme Adrien Jans la limpide irréversibilité (« Deux verres inutiles, et tout le vin est bu »)

Le cœur vrai et utile, lui, est partout, car la conscience de l'entre-dépendance des sorts – qu'elle sous-tende une exploitation à dénoncer, une confiance à retrouver ou une dette de revenants – est chose acquise et certaine pour toutes les voix ici rassemblées : les humains s'y tiennent autant par ce qu'ils savent que par ce qu'ils ignorent les uns des autres, et cette solidarité aussi forte dans les illusions à manier que dans la lucidité à obtenir est omniprésente. On croit entendre chez tous ces poètes l'évidence d'une leçon de réalité : exister, c'est dépendre (comme disait Alain), et la Muse sait ici, dès l'abord, qu'elle devra s'en accommoder. Il n'y a donc pas pour ce réalisme poétique belge de rencontre parfaite, de monde accordé d'avance ni même de problème pur : tout mérite y est à la peine, et toute présence se mérite ! Chacun sait le prix de la moindre réalité donnée, avant de venir en jouer, s'en défendre ou s'en nourrir. La disponibilité même n'est jamais, dans ce lyrisme réaliste, qu'une variété très passagère et très chanceuse de l'entre-conditionnement général des existants.

C'est ce qu'on saisit sans doute dans ce passage de la poétesse Jeanine Moulin : la réalité détient ce que nous dédaignons de savoir d'elle, mais un peu de bonne volonté et de vaillance dans l'attention poétique pourrait, sans injustice, lui en soutirer quelque chose.

« La trace de nos pas,
plus profonde que nous
qui l'oublions aussitôt faite.

Elle sait des choses que nous ne savons pas :
que nos chaussures se ressemblent toutes
et que leur épaisseur
est notre seul piédestal. »

Tout ce petit monde, on l'a compris, connaît la simenonienne finitude des faubourgs comme sa poche. Ça n'empêche qu'on a partout l'étrangeté facile, et même, que pour certains (comme on vient de les lire) la compacte finitude ne semble elle-même que le faubourg d'une plus vraie métropole. À moins que leur foi assez pâle, polie ou confuse ne vaille comme compatissant trait d'humour ?

On songe souvent, lisant le livre, aux poètes (récents) que l'on connaît mieux, comprenant alors ce dont ils héritent : la présence pauvre des objets, qui est comme un préalable exemplaire à notre propre conduite (on pressent Serge Núñez Tolin), les destins s'entre-approvoisant par leurs lacunes plus que par leurs succès (Marc Dugardin), une sorte d'ironie miséricordieuse qui se penche et qui soigne (Yves Namur lui-même), la prière qui, par ciel trop bas, se répand torrentiellement dans l'anonyme substance des êtres (Eugène Savitzkaya), l'impérieuse médecine d'une solitaire métamorphose (Jean-Pierre Otte) ... Autant de leçons de présence sensée et de vie suffisante que les poètes ici revenus chanter à leur meilleur, – tous ayant comme loyalement renoncé à se mentir –, offrent au lecteur de cette anthologie. Mais les textes qu'on a lus plus haut l'auront déjà dit, et mieux.

Marc Wetzel

Yves Namur, *Les poètes de la Rue Ducale* (Anthologie poétique), Académie royale de langue et de littérature françaises, 2025, 20€

Julien Blaine, hommage à Démosthène Agrafiotis (III, 7, disparition & hommage)

Julien Blaine a proposé à *Poesibao* ce texte en hommage au poète, essayiste, plasticien, éditeur et performeur grec Demosthène Agrafiotis.

Un texte sur mon frère grec Demosthene Agrafiotis emporté par un cancer du pancréas demandé par mes amis grecs dont Joëlle Montech du théâtre Apollon & Dionisos.

Pour le lire, [cliquer sur ce lien](#).

NDLR : Dimosthénis Agrafiótis (en grec moderne : Δημοσθένης Αγραφιότης), plus connu en français sous le nom de Démosthène Agrafiotis né le 28 décembre 1946 à Karpenísi en Grèce, et mort à Athènes le 14 novembre 2025 est un essayiste, poète, plasticien, photographe, peintre, performeur, professeur et éditeur grec, connu également pour ses nombreuses installations. Sa production littéraire et plastique est une contribution à la conjonction de l'art avec les nouvelles technologies.

[Source de l'image](#)

Belle interrogation sur la question du temps et la poésie, dans cet entretien conduit par Grégory Rateau avec Paul Farellier.

Grégory Rateau interroge ici Paul Farellier sur les différents aspects de son travail de poète. Il va bientôt recevoir le Grand Prix de poésie de la Maison de Poésie de Paris pour l'ensemble de son œuvre à l'occasion de la publication de son recueil *Le Pas de l'heure* aux Editions Des hommes sans épaules.

Paul Farellier, né en 1934, est un poète français dont l'écriture s'est développée depuis la fin des années 1960. Son œuvre, marquée par une attention constante au temps, à la lumière et au silence, explore une parole mesurée, proche du monde et de la mémoire.

Grégory Rateau : Dans *L'entretien devant la nuit*, vous rassemblez près d'un demi-siècle d'écriture. Comment ce regard rétrospectif a-t-il transformé votre rapport au temps, ce temps qui, dans vos poèmes, semble à la fois suspendu et en fuite ?

Paul Farellier : Pour tenter de répondre à votre question – centrale et redoutable –, je suis allé d'abord feuilleter de nouveau ce trop lourd volume, lui aussi rattrapé par le temps puisque son édition remonte à plus de dix ans. Et, de fait, je constate, avec un peu d'étonnement sans doute, non seulement que le temps et son ombre immergent la quasi-totalité de cette production (n'est-ce pas, d'ailleurs, « bien naturel » pour toute poésie ?), mais qu'une forte proportion de ces poèmes se signale par une interpellation directe du temps, nommément désigné. Il y avait donc bien là un très fort « rapport au temps », comme vous l'avez senti. Est-ce que, maintenant, s'être fait l'anthologiste de soi-même a pu transformer ce rapport ? Franchement, je l'ignore : en présentant mon livre, j'avais cru pouvoir en comparer les poèmes à des « cristallisations » d'instantanés sauvés du naufrage des années perdues... mais, n'était-ce pas là une « pieuse ruse » ? Ce qui assurément devrait transformer le rapport au temps, ce pourrait être le temps lui-même, rude compagnon d'un voyage intime : le temps de la vie humaine dans l'exigüité de son passage. Arrivé devant une certaine porte, on devrait savoir qu'au-delà, c'est la nuit de l'issue... et l'extérieur du temps.

GR : Le titre *Le pas de l'heure* évoque une marche lente, presque imperceptible. Quelle relation voyez-vous entre le mouvement du temps et celui du langage poétique ? Le poème avance-t-il au rythme du monde ou à contretemps ?

PF : Autant j'ai eu de la peine à répondre à votre première question (mais, y ai-je vraiment répondu ?), autant j'irai vite pour celle-ci : je crois que le langage poétique transcende le temps du monde en ce qu'il frappe comme un trait – une rapidité de pensée qui n'est pas nécessairement violente, car elle porte, dans sa prestesse, aussi bien la douceur de la nuance que la vigueur de l'évidence. Qu'il suggère ou affirme, le poème n'a pas à circonstancier, encore moins à argumenter : d'emblée, il s'établit sans preuves, il existe sans droit.

GR : Dans plusieurs textes, la nuit n'est pas une obscurité mais une présence active, un espace d'écoute. Quelle expérience intérieure cherchez-vous dans cette conversation avec la nuit ?

PF : « La nuit seule est habitable », m'est-il arrivé d'écrire quand les jours ne faisaient que se consommer, se consumer... J'ouvre ma fenêtre pour faire entrer le ciel nocturne, la transparence de ses jeux d'ombre sur ombre, l'extraordinaire profondeur de son champ sonore : « la nuit parle », comme a si justement dit Louis Guillaume. C'est la vasque de la mémoire du monde où étancher toutes les solitudes ; la nuit ouvre le compas à l'immense, à l'illimitation mystique de toute pensée ; la nuit nous tiendrait là, au carrefour de ses éternités et, peut-être, alors, irions-nous, libres, dans la communauté des vivants et des morts.

GR : Vous écrivez souvent dans un registre de sobriété, d'humilité, presque d'effacement. Est-ce une esthétique volontaire, une manière de s'approcher du vrai par le dépouillement, ou le fruit d'une fidélité à la parole la plus juste ?

PF : C'est un peu tout cela à la fois ; mais surtout, d'expérience (parfois cruelle), je peux vous dire que si la voix est « forcée », elle détonne, et le poème déraile – cela se voit, cela s'entend tout de suite. Alors, oui, c'est bien volontairement, en toute conscience, qu'est mise la sourdine. Et tant mieux s'il en résulte ainsi que la voix juste trouve mieux sa « vérité ».

GR : La nature traverse votre œuvre sans jamais être décorative : elle est une interlocutrice. Comment votre regard sur le monde naturel s'est-il modifié avec le temps, de *L'Intempérie douce* au *Pas de l'heure* ?

PF : De naissance et d'existence, je suis un pur citadin, et la ville, au moins comme réalité sociologique, devrait être mon vrai milieu « naturel ». Mais la nature dont vous parlez – celle qui me « traverse », comme vous l'avez si heureusement remarqué – est la seule qui creuse mon regard et me « monte à la tête ». Encore faut-il s'entendre sur le sens profond d'une telle affinité. Et je crois, pour répondre à votre question, que la perspective a pu en effet évoluer avec le déroulé du travail poétique au cours des années : on serait passé graduellement de la liberté d'un « paysage » voué aux explorations d'un lointain spirituel à quelque chose de plus mystérieux, de l'ordre de la révélation, et donc de bien plus déraisonnable en somme : la nature sondée en recherche d'une « terre cachée », d'une « autre terre »...

GR : Dans vos poèmes, la mémoire agit comme une lumière mouvante : elle révèle autant qu'elle efface. Diriez-vous que le poème est un travail de mémoire ou, au contraire, une résistance à la mémoire ?

PF : J'aurais tendance à dire que tout est mémoire, y compris le poème, et j'y inclus ce corollaire magique qu'est l'oubli. Au *Pas de l'heure* sont étroitement mêlés mémoire et oubli : la main ressaisie de la mémoire écarte les battants de ses portes « dans l'œil et l'oubli futurs ».

GR : On retrouve dans vos recueils une tension entre silence et parole. Quelle est la juste mesure pour vous : faut-il parler pour faire advenir le sens, ou se taire pour qu'il advienne ?

PF : Le plus sage serait de se taire ; non pas qu'il n'y ait rien à dire, mais parce qu'on risque l'insolence du parler vain et futile. À l'opposé, nous voyons clairement que le sens n'advient pas tout seul ; il faut l'aider, et certains – outreucidants ou inconscients – se laissent prendre au jeu.

GR : Dans la postface de *L'entretien devant la nuit*, il est question d'« anonymat », ce retrait du poète au profit du poème. Comment concevez-vous cette disparition du « je » ? Est-elle nécessaire pour atteindre une parole vraiment fraternelle ?

PF : Il ne faut pas s'interdire le « je » par principe : cette inutile rigueur ne traduirait qu'un conformisme aveugle à des tendances au demeurant déjà passées de mode. L'anonymat n'a pas de pronom personnel, ou bien les a tous. C'est par lui que le mot du poème se fait aussi immédiat que la chose du monde. C'est lui qui, honorant le simple sans détour, donne au poème la plus libre accessibilité : n'est-ce pas ainsi que sa parole est la plus fraternelle ?

GR : Des secrets d'écriture à partager à celles et ceux qui nous lisent et qui, comme vous, souhaiteraient écrire de la poésie ?

PF : Des secrets d'ateliers, jalousement gardés, comme ceux des maîtres anciens de la peinture pour broyer les couleurs et choisir entre les pigments minéraux ou organiques qui complétaient leur palette, voilà la fascinante légende et le doux rêve. Mais chacun comprend que notre simple écriture en est irrémédiablement privée. Pourtant il se fait partout aujourd'hui un bon travail d'ateliers d'écriture. Reste à trouver les meilleurs. Mais ils servent à se faire la main, pas davantage – et c'est déjà beaucoup. La poésie, elle, ne s'apprend pas.

GR : Et selon vous, que peut encore la poésie de nos jours ?

PF : Dans l'esprit, elle peut tout. Elle n'a pas d'autre terme que celui de la vie.

Extraits

Extraits de *Le Pas de l'heure* aux Editions Des hommes sans épaules :

Il ne reste que les mots,

leur pointe aiguïlée ;
le flanc percé de la parole,
poussière et sang ;
lambeaux éblouis,
tessons ;
quel prince peut-être expirant,
sac de gravats
que l'on jette en travers de la selle.

....

Car tout fait clôture ici,
tout est serré dans ce poing
qui pourtant n'enferme que le vide,
oblige à des riens d'ombre, à des façons de taire ;
comme si le temps
avait fini par rejoindre
– le temps qui prive de monde – ;
 Comme si, en reste de mémoire,
 aucun mot n'était sauvé, griffonné sur ces murs,
 nulle prière à la chance
 pour guetter la lueur d'un peut-être,
 d'un autre commencement...

Jacques Brémond, entretien avec Isabelle Baladine Howald (Poesibao III, 7, entretiens)

Cinquante ans d'éditions pour Jacques Brémond, figure familière et singulière des marchés du livre, homme secret, fidèle, et sans concessions.

En 2025 les éditions Jacques Brémond ont fêté leur cinquantenaire. Seul à diriger sa maison, Jacques Brémond propose des livres immédiatement reconnaissables, par leurs couvertures épaisses en papier de pur coton. Largement fêté en son fief du Gard cet été, nous avons eu envie d'évoquer toutes ces années de passion avec cet éditeur solitaire et fraternel.

Isabelle Baladine Howald : - C'était, je m'en souviens, l'année où je l'ai vu, à ses débuts, un atelier minuscule, peut-être dans un ancien garage, je ne sais plus. Tu as d'abord appris le métier chez Robert Morel puis tu as ton propre lieu. Des livres partout, des photos, des manuscrits, du matériel typographique. Tu avais la trentaine. Les livres étaient de petits formats blancs, plutôt élégants, avec une figure géométrique très colorée, conçue par Odette Ducarre.

Entretiens bien sûr, les livres ont changé jusqu'à trouver cette sorte de marque de fabrique qui est la tienne à présent avec ces couvertures épaisses, donnant un aspect beaucoup moins abstrait. Comment s'est faite cette évolution ?

Jacques Brémond : - Chez Robert Morel j'ai appris le BA BA du *métier* d'éditeur. mise en forme d'un manuscrit, photocomposition, maquette, papiers et imprimeurs, représentation auprès des librairies, expédition, (j'y ai appris à faire des paquets résistants aux affres des transports), relation avec la presse (tu as été une des toutes premières à écrire à propos des livres que je commençais à publier. Morel m'avait recommandé d'envoyer les premières parutions à un excellent journaliste à l'Alsace... ton père... qui t'a alors demandé d'écrire à propos de ces ouvrages ; ce que tu as fait et ce fut un des tous premiers « papiers » parus dans la Presse (avec un article dans *Politique Hebdo* et *La Marseillaise* (Jean-Claude Izzo).

Avec ces premiers ouvrages j'ai joué à l'éditeur : je ne suis intervenu qu'aux deux bouts de la chaîne : le choix du manuscrit et la commercialisation. tout le reste m'avait échappé (maquette, composition, impression et façonnage). cela ne m'a pas totalement convenu. j'ai éprouvé le besoin de mettre la main à la pâte. il fallait que je fasse ces livres. moi-même. avec mes mains. j'ai commencé avec un tout petit équipement typographique, une presse minerve, une ou deux casses de caractères, et j'ai réalisé le premier livre dans le garage dont tu as parlé. j'ai ainsi composé à la main et imprimé feuille à feuille le livre de Salah Stétié avec les bois de Raoul Ubac *Obscure lampe de cela*.

Petit à petit j'ai appris les diverses techniques de l'imprimerie. j'ai rencontré d'autres éditeurs de ma génération, des libraires, des bibliothécaires. j'ai publié quelques recueils de poésie, entre 4 et 12 par an selon les finances. la présentation des ouvrages s'est modifiée jusqu'à ce qu'ils sont aujourd'hui. la rencontre avec deux papetiers artisanaux, le Moulin de Larroque et le Moulin de Brousses m'a fait découvrir les qualités des ces papiers dont je me sers assez souvent depuis.

I.B.H. : - Je me souviens et je l'ai toujours, du petit livre de Jules Lequier, par lequel j'ai fait la connaissance de ton travail. Je n'ai jamais oublié la beauté de ce texte et la manière si adéquate de l'avoir édité, car un texte peut tellement perdre à être mal édité. Tu es, on le sait bien, un éditeur qui aime la matière, le travail des mains, et ses outils.

A chaque livre sais-tu tout de suite comment tu vas le « faire » ou te faut-il un temps de réflexion, de maturation ?

J.B. : - Il n'y a pas de règle intangible. chaque livre est une aventure distincte des autres. parfois *l'image* de l'aspect extérieur, de la couverture, peut s'imposer immédiatement. c'est assez rarement le cas. le plus souvent il se fait une maturation du texte dans les limbes de mon cerveau...

Un exemple : Françoise Hân me confie un recueil de poèmes sous le titre *Cherchant à dire l'absence*. Absence ? le poème est caché. il va falloir aller le chercher, le *découvrir*. une cache ? plusieurs couches de couverture seront présentes pour petit à petit aller vers le poème. une première, puis une seconde qui s'ouvre sur une sous-couverture, qui une fois levée fera accéder aux poèmes.

Cache, cachette ? un tombeau ? le sombre de la caverne s'impose. le noir donc. la couleur du papier des couvertures.

Mais le poème est un trésor. l'or donc. apposition à chaud d'une feuille d'or sur la première couverture, et encre typographique à l'or sur la couverture intérieure de titres.

Françoise Hân est d'origine chinoise par son père (bien que totalement parisienne, elle y est née et y a vécu toute sa vie, sans jamais être allée en Chine, ni parlant ni lisant le chinois). le papier de feuilles de riz s'impose. je trouve ces petites feuilles qui en Chine sont brûlées sur les autels familiaux. la traduction littérale du nom du papier est : *papier monnaie des morts* parce que, une fois brûlées, ces feuilles ne laissent quasiment pas de trace, les volutes s'envolent vers les « âmes » des défunts au ciel. j'ai donc imprimé chaque poème sur ces feuilles.

J'ai pu imprimer plusieurs centaines d'exemplaires de ces poèmes jusqu'au jour où je n'ai plus pu trouver ces petites feuilles de papier de riz.

Pour *Les poèmes du Colonel* de Ramiro Oviedo, j'ai apposé une feuille de cuir de buffle sur la première de couverture sur laquelle les titres sont imprimés parce que Ramiro avait été apprenti cordonnier comme son père et son grand-père à Quito avant de venir en France et d'y devenir enseignant à l'université de la Côte d'Opale.

Pour *Buée* les poèmes de Jean Gabriel Cosculluela, j'ai employé un papier filtre très blanc et quasiment transparent, comme les vitres sur lesquelles la buée laisse juste entre apercevoir ce qu'il y a derrière. la lecture des pages de ce petit livre laisse deviner qu'il y a autre chose, d'autres signes, un autre poème derrière, sur la page suivante... de même les graphismes de Joël Frémiot apparaissent plusieurs pages avant celles où ils sont inscrits. de même la sur-couverture transparente en papier cristal laisse voir le titre.

Il m'est arrivé de faire fabriquer des papiers spécialement pour certains livres.

Ainsi le Moulin de Brousses m'a fabriqué du papier à partir de crottin d'éléphant pour deux ouvrages : *Le siècle s'effondre* de Monique Domergue et *Sur un poème d'André du Bouchet* de Jean-Pierre Chambon. à partir de crottin de cheval pour les deux ouvrages d'Albane Gellé *Je, cheval* et *Cheval*

chevaux. pour l'ouvrage de Jacqueline et Claude Held le Moulin de Brousses, à ma demande, a fabriqué un papier de deux couleurs dans lequel un broyat de marbre rouge a été incorporé.

Pour le recueil *Si les félous traversent par nos poèmes* de James Sacré qui relate un carnaval en Galice le Moulin de Brousses a incorporé dans la pâte de coton et de lin différents éléments festifs (étoiles dorées, fibres de couleurs, paillettes brillantes...).

Une autre fois j'ai demandé à ce moulin de fabriquer un papier de coton gris-bleu : les poèmes demandaient cette grisaille et l'auteur avait de très beaux yeux bleus-gris !

I.B.H. : - Tu as un attachement très fort aux paysages de ta région (le Sud, comme tu dis), tes livres ont quelque chose de rude, de concret, dans les matières fortes, comme ces paysages, vraiment rien d'éthéré. Dans ton catalogue il y a le très beau texte de Lionel Bourg, « des pierres inexplicables ». Il te connaît bien, c'est un portrait saisissant. On écrit, on édite, à partir de sa géographie, de la géologie, du climat de son pays ?

J.B. : - Sans doute si j'avais été originaire et installé au fond des forêts vosgiennes, ou au bord de la Mer d'Iroise sur les terres du poète marseillais Saint-Pol-Roux émigré sur cette lande, les livres édités porteraient la marque de ces paysages, de ces climats. je me sens intimement lié aux paysages du Sud, les garrigues, le Rhône, les vents et les ciels blancs de l'été chaud, les pierres de la ville.

I.B.H. : - Tu édites des livres très différents, quelle est la première chose qui te touche à la lecture d'un manuscrit ? Prends-tu le temps de réfléchir ou bien es-tu sûr de ta lecture dès la première ?

J.B. : - Est-on jamais assuré de ses choix ! je ne suis pas très rapide dans la production des livres. il me faut du temps. si je puis décider assez rapidement de l'envie de publier un texte ou un recueil, le manuscrit murira parfois longtemps à l'atelier. il peut y avoir du travail de relecture voire de réécriture parfois. il peut y avoir plusieurs versions avant d'arriver à la définitive.

I.B.H. : - Le catalogue de ce cinquantenaire est paru cette année, et se lit également, au fond, comme un livre de poèmes, et comme un autoportrait. Beaucoup de fidèles, de jeunes auteurs, ces dernières années davantage de femmes, comment vois-tu ton catalogue évoluer en termes de manières d'écrire ? Qu'est-ce qui a changé d'après toi en cinquante ans, dans la poésie, façons d'écrire, thèmes ? Tes propres goûts ont-ils changé ?

J.B. : - Mon catalogue vieillit avec moi. cela me pose problème. me questionne, m'inquiète. j'ai beaucoup de mal avec ce qui semble s'écrire aujourd'hui. je suis un vieux. Tu as remarqué qu'il y avait plus de femmes publiées ces dix dernières années, c'est vrai. un certain rééquilibrage naturel. j'ai trouvé des textes qui m'ont retenu. de même je publie de plus en plus des textes courts, des poèmes en prose. beaucoup plus que des poèmes *stricto sensu*. Sans doute la Poésie change-t-elle... comme le monde. et mes goûts aussi.

I.B.H. : - Qu'est-ce qui t'énerve, dans la poésie d'aujourd'hui ?

J.B. : - j'ai beaucoup de mal avec le slam. avec tout ce qui *fait spectacle*. avec tout ce qui veut, se veut *performance*. la Poésie reste pour moi une poésie qui se lit sur un support papier, un livre.

I.B.H. : - Tu as été le premier éditeur de Thierry Metz avec *Sur la table inventée*, Prix Illarie Voronca 1988, publié en 1989, *Sur un poème de Paul Celan*, 1999, *De l'un à l'autre* en 1996, *Dolmen* en 2001, *Entre l'eau et la feuille* en 2015.

Thierry Metz a mis fin à sa vie quelques années après la mort d'un de ses enfants.

Aujourd'hui l'ensemble de ses textes dont deux publiés par toi-même sort en Poésie/Gallimard. Es-tu heureux de cette reconnaissance, même tardive ?

J.B. : - Petit rectificatif : ce n'est pas toute l'œuvre de Thierry que publie Gallimard en *Poésie/Gallimard*, une partie seulement. *Le journal d'un manœuvre* avait déjà été publié en collection Folio. ce n'est que justice à mon sens que cette Poésie essentielle, impérative, soit ainsi mise à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs par une présence dans une édition reconnue et à prix plus accessible.

on peut espérer que les éditeurs qui jusqu'à présent renâclent à s'éloigner de leur tiroir-caisse arrivent à résipiscence, et qu'un second volume puisse paraître.

I.B.H. : - Quels projets d'édition as-tu pour l'année à venir ?

Parviens-tu à imaginer une transmission, à un moment donné ? Cela te préoccupe-t-il ou non ? As-tu un regret ? (Un auteur, un livre, qui t'a échappé ?).

J.B. : - Première partie de ta question : pas de successeur, reprise fort improbable. tout ira à la benne. nul n'est indispensable. savoir rester humble comme l'on dit ... il restera les livres. dans les poubelles d'Emmaüs et des bouquinistes. parfois dans quelque recoin de bibliothèque qui auront échappés au *désherbage* cette belle appellation qui a été trouvée par les bibliothécaires pour signifier la mise au rebut des ouvrages jugés *inutiles*.

Des regrets ? oui sans doute. des textes m'auront échappé... mais ils ont été édités par d'autres ce qui est le principal. sinon pas de regrets sur mon travail. bien sûr j'aurai sans doute pu ou dû faire mieux et plus...j'ai aimé ce métier. faire des livres. donner à lire quelques textes qui me plaisaient, qui m'attiraient, qui me semblaient importants.

IBH : - Tu n'as jamais fait de compromis d'aucune sorte, ce qui est une attitude politique d'une manière certaine, et qui a pesé lourd financièrement pour toi, ta position a-t-elle changé ?

J.B. : - Non.

I.B.H. : - On nous annonce régulièrement la mort de l'art, la fin de l'Histoire, celle de la philosophie, l'assèchement de la poésie. Or de très bons poètes apparaissent régulièrement et tu en as publié. Faut-il tenir compte de toutes ces prédictions ou simplement poursuivre ce en quoi nous croyons ?

J.B. : - Poursuivre bien entendu. quoi qu'il en coûte. et tu le sais bien. je n'ai pas changé ! dire et faire malgré tout. oui toujours : dire malgré tout. dans cet étroit.

I.B.H. : - La langue des femmes change. J'aime quant à moi, ce qu'elles abordent, et la manière de le faire, dans leurs poèmes (je pense, chez toi, en particulier, à Marie-Céline Siffert), as-tu perçu ce changement et qu'en penses-tu ?

J.B. : - oui nous sommes bien loin des mièvreries dans lesquelles on avait voulu les maintenir, les contraindre. je ne sais pas dire s'il y a vraiment une écriture féminine, ce dont au fond je me moque. il y a l'écriture. point. et c'est ce qui me retient me requiert.

I.B.H. : - Tu écrivais de la poésie. Le fais-tu toujours ? Et quelle que soit la réponse... : pourquoi ?

J.B. ... comme tous les éditeurs je suis passé par l'écriture. mais les autres écrivent tellement mieux et disent tellement mieux que moi ce que je pourrai dire... tu sais dans ce petit monde de l'édition il y a une histoire qui court.... le meilleur livre de l'éditeur est son catalogue.

I.B.H. : - Jacques Brémond, merci infiniment de nous avoir accordé cet entretien.

J.B. : - **Merci** à toi pour ces questionnements.

P.S. Comme j'ai dirigé la revue ANIMA chez Jacques Brémond et été éditée chez lui, la déontologie aurait pu m'empêcher de faire cet interview. Mais aller au bout des choses de la vie avec quelqu'un, c'est l'accompagner toute une vie de différentes manières. Celle-ci en est une, pour exprimer simplement, aussi, près de cinquante ans de partage, « pour dire, malgré tout, dans l'étroit » (proposition de la revue ANIMA). De même j'avais employé le vouvoiement dans un premier temps, mais après réflexion partagée, nous avons gardé le tutoiement, qui nous est naturel.

I.B.H.

Novembre 2025

[Source de l'image](#)

Catherine Weinzaepflen, « Un précipité », extraits (III, 7, anthologie)

Catherine Weinzaepflen publie *Un précipité* (Flammarion) placé sous le double signe et du trouble écart entre l'enfance et de l'actualité.

Wendy a ouvert son dictionnaire
un grand livre d'images
horizontal (format à l'italienne)
le dictionnaire posé sur leurs quatre genoux
les lie

prairie : terrain d'herbe
renard : animal carnivore à la fourrure rousse et à la queue touffue
baignoire : sorte de bassine allongée dans laquelle on se lave
locomotive : à la tête du train, le wagon à moteur qui tire les autres
(p. 16)

– tu penses, toi ?
– à quoi je pense ?
– non, penser, juste penser
– c'est quoi ?
–des choses dans ma tête et toi tu ne les sais pas
– des secrets
– parfois mais pas seulement
là je pense chocolat
ce matin j'ai pensé papa
maintenant je pense « penser »
– et tu penses quoi ?
– rien
(p. 18)

J'ai vu un chat assis sous la neige
immobile
et qui virait au blanc
au fur et à mesure

qu'il se couvrait de neige
(p. 29)

aujourd'hui en France
les hommes ne meurent plus à la guerre
ils meurent avant leur quarantième année
d'accidents
violents
(p. 47)

– Elle meurt, demande Wendy ?
– On ne l'a plus entendu chanter
Elle est devenue sirène
– et son père ?
– le Rhin
(p.76)

La guerre en Ukraine
14.5 millions de déplacés
des enfants beaucoup

il arrive que
retournant un cadavre
de soldat russe
une bombe explose
(p. 91)

Catherine Weinzaepflen, *Un précipité*, Flammarion, 2025, 106 p., 16€

[choix d'Isabelle Baladine Howald]

Catherine Tourné, entretien avec Grégory Rateau

Grégory Rateau interroge ici l'éditrice Catherine Tourné sur sa passion éditoriale et ce qui compte quand elle choisit un manuscrit.

Grégory Rateau : Comment en êtes-vous venue à faire de la poésie votre champ d'édition privilégié ?

Catherine Tourné : Je n'aime pas les catégories même si bien sûr je suis cataloguée comme « éditrice de poésie ». Je dirai que j'éдите principalement de la poésie car ce qui m'intéresse c'est la langue, les mots et que souvent, malheureusement, ce n'est pas une préoccupation première des romanciers. Donc je publie de la poésie car c'est l'endroit où la langue est la plus questionnée. Pour moi, ce questionnement se double aussi souvent d'une interrogation sur notre société, donc je vois un lien important entre poésie et politique car le fait de décaler le langage permet d'interroger la langue véhiculaire ou celle dont les médias ou les politiques nous abreuvent.

GR : Les éditions LansKine occupent une place singulière dans le paysage poétique français. Quelle est, selon vous, leur particularité – leur ligne, leur esprit, leur manière d'accueillir la poésie contemporaine ?

CT : La particularité des éditions LansKine s'est sûrement son éclectisme et la part importante donnée aux autrices (je ne dirai pas « écriture féminine » car je ne sais pas ce que c'est). Éclectisme car j'aime découvrir, être surprise, être face à un texte qui me pose questions, aussi bien par ce qu'il dit que par la manière dont il le dit. J'ai publié aussi bien Philippe Jaffeu, Marie de Quatrebarbes pour ses premiers livres, Rim Battal ou Delphine Bretesché, Dominique Quélen, Claude Favre, Séverine Daucourt, Laure Gauthier, Elke de Rijcke, Sophie Loizeau, Franck Smith, Jean-Philippe Cazier, Paul de Brancion, Maud Thiria.... Je pourrai en citer beaucoup d'autres (j'ai d'ailleurs un peu l'impression de faire un catalogue) mais cela illustre la richesse de la poésie, ce sont des voix très différentes, singulières. Et si les femmes ont une part importante dans la maison c'est parce que je me retrouve dans les sujets qu'elles abordent et la manière dont elles les traitent.

GR : Comment choisissez-vous les manuscrits que vous publiez ? Qu'est-ce qui vous touche ou vous convainc dans une voix poétique ?

CT : On en revient toujours à la même chose, ce qui est dit et la manière dont cela est dit. Mais bien sûr, j'ai une histoire personnelle, je suis une femme, je suis sensible à certaines problématiques : le féminisme, étant petite fille de réfugiés espagnols, les migrants, la guerre, le corps, pareil je fais encore une sorte de catalogue. En fait, quand je reçois un manuscrit, très vite je sais si le texte me parle ou pas. Je reçois jusqu'à 2000 manuscrits par an et il est matériellement impossible pour moi de porter un juste regard sur tout et je le regrette bien sûr. Mais parfois on est surpris, j'ai reçu dernièrement un manuscrit sur les lavandières d'Agathe Sueur, le texte m'a enthousiasmée alors même que je n'aurais jamais pensé qu'un tel sujet aurait pu me toucher autant !

GR : Qu'est-ce qui, pour vous, distingue le travail d'édition en poésie de celui d'autres domaines littéraires ? Y a-t-il une manière spécifique d'accompagner un poète ?

CT : J'ai écrit des livres d'art, j'ai travaillé sur des livres d'art écrits par d'autres, j'ai adoré, mais cela restait pour moi un travail. Étrangement, et pourtant mes journées sont longues et chargées, publier de la poésie est une passion. Lorsque j'ouvre un manuscrit, je suis impatiente et curieuse de le

découvrir, j'adore ça et heureusement car, comme vous le savez, on ne vit pas souvent de la poésie, même si j'espère que certains y arrivent. L'argent que je gagne avec la vente d'un titre sert intégralement à publier le ou les livres suivants. Le monde de la poésie est principalement hors du circuit économique et de la marchandisation, on peut s'en féliciter mais certains éditeurs ou poètes sont dans des situations financières extrêmement difficiles, cela explique aussi la fragilité des maisons d'édition de poésie. On pourrait aussi parler des problèmes de distribution car peu de distributeurs acceptent la poésie ce qui rend sa visibilité encore plus problématique.

Pour répondre à la deuxième partie de votre question, je ne crois pas qu'il y ait une manière spécifique d'accompagner un poète dans son travail, chaque individu étant différent, les relations sont à chaque fois spécifiques.

GR : Le livre de poésie, souvent tiré à petit nombre, a une vie discrète mais durable. Quelle importance accordez-vous à l'objet livre — au format, au papier, à la mise en page ?

CT : Au début de la maison d'édition, j'avais une maquette très sobre et reconnaissable, couverture blanche avec un filet de couleur et un dessin de tête qui évoquait Malevich. Puis j'ai inversé le problème, la couverture est devenue colorée avec le même filet et la même tête en réserve. J'ai ensuite décidé que chaque livre devait avoir sa personnalité. Si le format est resté le même, chaque couverture est pensée en fonction du texte tout comme la mise en page et le choix des polices de caractère. Je pense que j'ai maintenant envie de faire un peu varier le format. En fait, dans l'absolu, j'aimerais que chaque livre soit le reflet de ce que l'auteur a voulu dire ou plutôt ce que je crois que l'auteur a voulu dire. Mais tous les choix sont bien sûr soumis au poète. La création d'un livre est une collaboration souvent exigeante.

GR : Vous avez accompagné des auteurs très différents, aux écritures parfois radicalement singulières. Comment parvenez-vous à préserver l'unité d'une collection tout en laissant à chaque voix sa liberté ?

CT : Je ne sais pas si j'y arrive ! Et je ne sais pas si c'est important. Je pense que ce qui m'importe ce sont les écritures, cela prime sur tout, même, dans l'absolu, sur ce que les gens perçoivent de la maison d'édition.

GR : Dans un monde saturé d'images et de flux numériques, quel rôle pensez-vous que la poésie peut encore jouer ?

CT : Primordial, mais je l'ai déjà dit, car la poésie interroge ou déplace la langue et donc notre perception du monde. La poésie est pour moi profondément politique dans tous les sens du terme.

GR : En tant qu'éditrice, vous avez sans doute connu des enthousiasmes, des hésitations, des paris risqués. Quels seraient, avec le recul, vos plus beaux succès et vos plus grands échecs éditoriaux ?

CT : Ce qui est pour moi le plus important, je ne sais pas si on peut appeler cela des succès ou pas, c'est de publier des premiers livres d'un ou une auteur.e. Pour les échecs éditoriaux, ce n'est vraiment pas ma manière de penser. Je suis fâchée contre moi-même quand un livre ne trouve pas son public mais, comme vous le disiez, le livre de poésie vit sur un temps long, j'espère toujours que tous mes livres trouveront leurs lecteurs.

GR : Enfin, si vous deviez transmettre à un éditeur/une éditrice débutant(e) un seul conseil pour publier de la poésie, quel serait-il ?

CT :

De lire beaucoup des auteurs anciens, récents, d'être curieux et boulimique de lecture.

Elizabeth von Arnim, « L'Éclatante Beauté de Sally », lu par Marc Wetzel

Marc Wetzel explore pour les lecteurs de *Poesibao* un récit très inspiré et amusant de l'Allemande Elizabeth von Arnim (1866-1941)

"Le visage se montre et se voit. L'humanité se pense et se veut. C'est ce qui nous permet de reconnaître l'humanité de l'autre, même quand on ne voit pas son visage", écrit André Comte-Sponville (*Dictionnaire philosophique*, p.1390)

Et il l'écrit pour tempérer un peu l'idée bien connue de Levinas, selon laquelle le visage, parce qu'il est à la fois la plus expressive et la plus exposée des parties d'un corps, est le signe propre et exclusif de l'humanité d'un être, puisqu'il est aussi bien l'autel naturel de sa respectabilité que la cible idéale de sa profanabilité. On ne peut s'émerveiller d'un être sans se représenter sa noblesse de traits, et, inversement, on ne pourrait défigurer quelqu'un sans l'avilir. Mais voilà : trop de visage, pour ainsi dire, ne peut-il leurrer ou trahir l'humanité même ?

Car l'idée de départ géniale d'Elizabeth von Arnim (1866-1941) dans son roman (titre original : *Introduction to Sally*) est de poser (et nous proposer) un être humain dont la beauté est toute l'humanité possible. Sally, en effet, n'est que belle, et belle de toute la beauté possible. Elle n'est que belle, car, naïve et sommaire, elle n'a ni recul, ni idées, ni culture, ni réflexivité (son insolente et stupéfiante beauté n'a donc aucun emploi d'elle-même, et non seulement ne lui sert à rien, mais lui est très désagréable privilège pour le genre d'existence absolument stable, prosaïque, routinière et discrète qu'elle a et dont elle rêve – car le propre de Sally est justement de ne "rêver" que de ce qu'elle a et de ce qui lui semble réel). Et elle est belle de toute la beauté possible, car l'absolue perfection de ses traits s'accompagne (faussement, et bien fâcheusement) de tous les signes d'une beauté profonde (une fine, exquise et foncière ardeur de physionomie, et une parfaite contrefaçon – bien sûr indélébile ! - de sublime distinction), qui trompe tout le monde, et la tromperait elle-même d'abord si elle en avait la moindre conscience. C'est ce que dit l'admirable passage où son tout récent et fougueux mari (Jocelyn) comprend soudain l'atroce "décalage" qui fait de la folle irrésistibilité de Sally un épouvantable malentendu : provoquant partout d'inspirées et ferventes émeutes, qui se dissipent aussitôt dès qu'elle ouvre la bouche.

"Pour l'instant, il ne pouvait se cacher à lui-même qu'elle était faible en conversation. La regarder, contempler cette noble petite tête, avec tout ce qui est censé accompagner l'intelligence : le large front, les tempes admirablement dessinées, la lumière dans les yeux, cette clarté qui semblait jouer sur les traits vifs de son visage, avec ses expressions changeantes, toutes plus belles les unes que les autres, et l'ensemble, cette créature étonnante, comme un poème de teintes délicates, sauf là où la couleur avait pris feu et était devenue l'éblouissante flamme de sa chevelure – oui, voir ce visage, et entendre ensuite les propos maigres, vraiment très maigres et défectueux qui en sortaient, était une surprise. Une surprise croissante. Et, à dire vrai, une surprise de plus en plus pénible. D'une manière ou d'une autre, il ne l'avait pas remarqué jusque-là, mais à présent, chaque heure rendait plus évident le grave décalage entre l'apparence de Sally et ce qu'elle était réellement. Ou bien ce qu'il voyait était-il la réalité, et ce qu'il entendait, une simple apparence ? La nuit, oui, il en était certain. Mais

dès le matin suivant, il craignait que non. Quoi qu'il en soit, les deux n'allaient pas ensemble." (p.65)

Comme ce roman est par ailleurs un pur chef-d'œuvre de justesse et de drôlerie, on ne dira rien ici de l'intrigue (merveilleuse), ni du style (alerte, libre et jubilatoire) pour faire trois ou quatre simples remarques apéritives :

D'abord, si Sally est immensément belle et bête, c'est que sa mère (décédée) était une rare splendeur, et son père (Mr Pinner) un redoutable imbécile. Mais le second coup de génie de l'auteure est d'avoir su, pour l'occasion, contraster savoureusement, entre Pinner père et fille, deux genres opposés de bêtise : ce conflit des sottises est d'une verve éblouissante. Chez Mr Pinner, la sottise dogmatique, professionnelle, organisée : un néant de pensée par faiblesse de caractère (il est par exemple "incapable par nature de ne pas se sentir coupable si quelqu'un lui disait assez fort qu'il l'était", p.284), et par une sorte d'intelligence résiduelle qu'il a des profits mêmes de l'ignorance. Pinner père a renoncé à une intelligence qui lui aurait, estime-t-il, apporté d'inutiles soucis. Ainsi renvoie-t-il sa fille, épouse égarée et revenant demander protection paternelle, en ces termes (p.210) : "Tu retournes tout de suite chez ton mari, ma fille. T'as frappé à la mauvaise porte si tu pensais qu'on allait héberger des femmes en fuite". Face, donc, à cette nullité plutôt tactique, à ce choix de penser le moins possible en toutes circonstances, se dresse donc, avec sa fille Sally, l'autre sottise, sa proverbiale, inhérente, insubmersible et irrattrapable ignorance de l'intelligence même (de son existence normale, de son usage commun, du permis et même recommandé recours des conduites humaines à elle). Ainsi le champagne se résume-t-il sincèrement pour elle à "de la limonade gazeuse avariée" (p.231), ou bien : à Laura, cette dame instruite, fortunée et oisive (et ravie de la rudimentaire probité de ce que Sally lui raconte) qui trouve "amusant" l'époux diligent et boudeur que celle-ci lui décrit, Sally trouve à répondre ceci : "Je n'é jamé entendu dire qu'un mari soit amusant" (le traducteur transposant inventivement sa non-prononciation cockney des h aspirés en une brave et ploucarde manie hexagonale de fermer tous ses e à l'aigu). Les rapports père/fille alors décrits montreront que l'accord entre sottises dépareillées s'avère presque aussi douloureux et peu praticable qu'une conciliation entre intelligences rivales.

Ensuite, bien sûr, Sally elle-même (et la sorte de constante auto-re-sallysation dont elle est l'innocent bourreau), qui en fait un des personnages les plus improbables et réussis de la littérature mondiale. Pour elle, un très vieil homme (comme le duc sourd – mais fasciné – qui la prend en charge et la sauve) fait pitié comme "un dîner du dimanche précédent resservi le vendredi" (p.258). Ce constat d'une présence "pas fameuse", mais telle qu'il faut "faire avec", est l'indice que Sally n'a pas (comme on disait, il y a peu, dans les livres intelligents) de "théorie de l'esprit" : elle ignore que les autres pensent, c'est-à-dire sont communément organisés autrement qu'elle. Elle est comme un surmoi privé de moi, un extraordinaire surnonmoi. Comme le commente poliment Elisabeth von Arnim, "elle ne connaissait aucune raison pour laquelle elle ne devrait pas dire tout ce qu'elle savait à quiconque souhaitait l'entendre" (p.251). Ainsi :

" - Tu n'es pas obligée de tout dire à tout le monde, observa Charles.

- Mais s'ils me le demandent... dit Sally, presque en larmes". (p.265)

La romancière traduit cela par un "courage de l'ignorance" (p.251). Et, en effet, nul ne peut avoir peur de qu'il ne sait simplement pas possible (comme une liberté intérieure, une nuance, une rationalité requise etc.). Sally n'a pas l'habitude de comprendre, elle ne sait pas savoir. Par exemple, quand elle pose une question incongrue (parce qu'il lui faut bien parfois dire quelque chose), elle ne peut comprendre que son Jocelyn (p.81) se fâche trop de... l'existence même de pareille question pour songer à y répondre. Et quand elle ne comprend pas ce qu'on lui dit, elle en "déduit" (si l'on peut dire) que l'autre dit ce qu'il ne comprend pas. Et de toutes les catastrophes psycho-sociales engendrées par sa normale (c'est-à-dire seule possible) conduite, nul ne peut l'instruire, car, comme l'écrit la géniale ironie de l'auteure, "on ne parle pas à une cause des conséquences qu'elle provoque" (p.148). De même, n'ayant aucune idée de ce qu'est une idée, elle attribue tous les embarras psychologiques, les indignations socio-éthiques, les stupéfaisants scrupules engendrés, chez les autres, par leur rencontre de son néant privé, à ... des "nausées", des "haut-le cœur", des digestions difficiles (p.181). "Ne pense jamais ce que tu n'oserais pas dire" lui répétait - comme unique maxime de savoir-vivre - le limité Papa Pinner ; mais, justement, ne trouvant depuis toujours rien à dire, elle ne pensait conséquemment pas grand-chose. Ainsi la tragédie ignorée d'elle-même qu'est son existence sociale, et la surenchère indéfinie qu'est une beauté ne faisant justement pas exprès d'indéfiniment et partout relancer les enchères, fait que Sally ne cesse de rencontrer des gens "qu'elle aurait préféré continuer à ne pas connaître", ne proférant, dans l'épouvantable énigme de son irrésistibilité, que des "Eh ben ça alors !", exclusivement destinés à "se tenir compagnie et se donner du courage" (p.149). Et lorsque l'aimable, bien intentionné et distingué monsieur Carruthers (p.113) lui lance, désarçonné, "vous êtes prisonnière de votre beauté", elle cherche autour d'elle où peuvent bien se situer les murs dont on l'affirme captive ! Mais toutes les intelligences n'ont pas bon cœur, et (comme le comprend monsieur Thorpe) là voilà de fait asservie à tous les discours sachant lui exprimer éloquemment et hautement tout ce qu'elle ne parvient pas à se formuler. Elle ne rejoint ainsi ce qu'elle pense que par procuration, et tombe dans le panneau de peu loyaux sens de soi ainsi tout fraîchement et forcément importés. Comme le remarque la souvent lucide Mrs Luke, son accablée et bienveillante belle-mère, comment Sally pourrait-elle se recueillir, "se refermer sur elle-même" ? "Et je me demande : sur quoi ? Une enfant pareille, avec... eh bien, disons... un esprit plutôt vide à l'heure actuelle... dans quoi se retire-t-elle ? Où va-t-elle, Jocelyn ?" (p.197). C'est cette même Mrs Luke, qui (comme Sally n'est que beauté et Mr Thorpe que caractère) n'est qu'arrangement – et ainsi, clairvoyance consternée. Comme dans ce cruel et net passage, où elle intercepte et comprend l'inédit désir (de son fils) posé sur l'irrésistibilité d'une autre : "Un petit pincement, quelque chose qui faisait mal - ce ne pouvait pas, bien sûr, être de la jalousie, car le simple mot dans un tel contexte était absurde - traversa le cœur de Mrs Luke lorsqu'elle surprit, plus d'une fois, dans les yeux de son fils posés sur sa femme, un regard qu'elle n'avait jamais vu dans les yeux d'aucun homme posés sur elle-même, mais qu'elle reconnut néanmoins aussitôt. Le regard de l'amour..." (p. 193).

Tous les personnages du livre sont d'ailleurs délicieusement typiques. On découvrira l'hyperactive (et oisive) Laura, "trop électrique pour aimer normalement", décourageant la passion par le fait même de "crépiter dans les bras de ses amants" au lieu de câlinement savoir s'y fondre. Et qui par ennui et dépit, "s'était plongée dans le socialisme, pour en ressortir dégoulinante de travaillisme" (p.223).

Mais aussi Edgar Thorpe, le virtuose de l'humanité attendue et moyenne, aux remarques étonnamment compactes et sobres (puisque le réel est à vomir et en chie, et que nous sommes réels... tenons-nous en donc à l'essentiel). "Aucun échange d'idées possible avec Mr Thorpe, car il n'échangeait rien : il émettait des opinions, puis s'y tenait". Ainsi, sa prompte requête en mariage auprès de Mrs Luke : "On n'est plus des perdreaux de l'année". Et, quand le vent du désir a (tout aussi rapidement) tourné : "Devoir dormir avec une lady fanée, ça ne serait pas drôle...". Ou sa façon de consoler une mère des soucis qu'elle se fait pour son fils : "Ça ne sert à rien de se ronger à propos d'un imbécile". Et son abrupt diagnostic sur la légitime péremption du métier de mère :

"Il faut bien cacher quelque chose à sa mère, dit Mr Thorpe. Les mères, c'est très bien, il faut les avoir pour commencer, mais un jour vient où elles doivent monter à l'arrière" (p.47).

Ainsi, comme d'autres personnages hantés ou harcelés par une sorte de qualité orpheline en eux (sa beauté pour Sally, sa compréhension pour Mrs Luke, son souverain paternalisme pour le duc...), l'étonnant Mr Thorpe, tout en véracité - et ce "tout en" rendant cette véracité pragmatique, graveleuse et sans réplique - ne comprend logiquement que ce qu'il fait, et ne fait devant nous que ce qu'il croit.

Même le très épisodique quidam (et dramaturge distingué) monsieur Gillespie, qui voit la première de sa pièce complètement sabotée par l'attention fascinée de tout le public pour la maladroite Sally, dès son entrée dans une loge, trouve, pour elle, la formule de miséricorde idéale - comme s'il n'était alors qu'absolument beau joueur...

"Je dépose mon échec" lui murmure-t-il, "à vos pieds et m'en glorifie". Et Sally, bien sûr, "nerveuse et déconcertée, mais indomptablement polie lui dit : "Je vous demande pardon ?" (p.230).

Sans oublier son soupirant de quelques heures, Charles, fils du duc, ("qui avait une imagination parfois trop vive pour son confort", p.244), et qui, tentant, lors d'une promenade urbaine, d'intéresser Sally à des détails architecturaux, laisse la romancière sereinement conclure : "c'était comme emmener un chien regarder des choses"...

Comme Pagnol sut transfigurer la bruyante sottise marseillaise, ou Cervantes la confuse fantasmagorie ibère, Elisabeth von Arnim mène l'inventif et cynique humour british (une société étant faite de marionnettes devant vivre les unes des autres) à briser son réalisme devant le fait sans sens d'une absolue splendeur, de l'éclatantissime beauté de Sally Pinner-Luke. Merci à l'excellent Paul Decottignies d'avoir ainsi apprêté pour nous ce jubilatoire chef-d'œuvre. Chef-d'œuvre, car c'est la vie, la vie elle-même que cette si talentueuse romancière célèbre et nous donne d'approcher, avec, justement, la joie par laquelle rêve d'être accueilli le début de chaque existence humaine, et l'humour dont elle voudrait faire preuve en sa fin.

Marc Wetzel, décembre 2025

Elisabeth von Arnim - L'Éclatante Beauté de Sally - traduit de l'anglais par Paul Decottignies, Arfuyen, 320 pages, novembre 2025, 21€

Karl Kraus, « Petites gloses satiriques », traductions inédites de Régis Quatresous (III, 7, traductions, inédits)

Régis Quatresous introduit ici une série de ‘petites gloses satiriques’ de Karl Kraus, dont il propose des traductions inédites.

Karl Kraus – Petites gloses satiriques

Qui s’est immergé une fois dans les écrits du Viennois Karl Kraus (1874-1936) peine à comprendre que cet auteur ne bénéficie pas d’une notoriété analogue à celle de ses compatriotes et contemporains Robert Musil, Ludwig Wittgenstein et Sigmund Freud. En France, la réception de ses textes reste fragmentaire et éclatée : deux minces recueils de satires parus aux éditions Rivages dans les années 1980 ; chez Agone, *Les Derniers Jours de l’humanité*, grande pièce satirique née de la Première Guerre mondiale, et la polémique antihitlérienne *Troisième nuit de Walpurgis* ; au-delà, quelques recueils d’aphorismes, quelques textes en revue... Au vu de l’ampleur de l’œuvre, on peut parler d’une quasi-occultation.

Les causes ? D’abord l’énormité du corpus, justement : les numéros de *Die Fackel* [*Le Flambeau*], revue que Kraus fonda en 1899 et dont il fut le seul rédacteur de 1912 jusqu’à sa mort, représentent plusieurs dizaines de milliers de pages. Deuxièmement, la densité de son style, qui fait de la traduction une entreprise périlleuse. Troisièmement, la *persona* littéraire agressive de ce satiriste, qui peut aujourd’hui nous paraître inquiétante – notamment du fait de la rhétorique antisémite qu’il a déployée jusque dans les années 1920 (Kraus étant lui-même juif...). Enfin et peut-être surtout : la matière dont se compose cette œuvre. Essentiellement polémique, elle ne vit à première vue que de l’écume, voire de l’ordure, de son époque.

Pour sortir cet auteur de son « petit contexte », il faut savoir saisir, derrière les circonstances ponctuelles qui lui servent d’excitants, les situations archétypales qu’il dégage avec une acuité frappante. À ce prix, le lecteur accède à une « école de la résistance » (Elias Canetti) dont les enseignements semblent hélas rajeunir de jour en jour. Seul l’embarras du choix empêche de dire laquelle des colères de Kraus est la plus pertinente pour nous : l’accouplement d’idées nationales primitives et des nouvelles technologies guerrières, de l’idéologie de la « race » et des technologies de l’information ; la promotion de la science et du progrès au rang de mythes ; la marchandisation de valeurs culturelles frelatées ; la gabegie d’une économie abandonnée à des acteurs rapaces ; sa dénonciation de ce qu’il appelle « souffrance de la créature », qu’on rattacherait aujourd’hui à l’écologie et à la cause animale... Mais la grande cause de Kraus, dont découlent toutes les autres, est la défense de l’esprit contre le faux langage ; et c’est pourquoi la *Fackel* aura surtout incarné une critique inlassable du journalisme conçu à la fois comme un complexe médiatique, marchand et politique et, en un sens beaucoup plus large, comme une vaste entreprise de dévoiement de la langue, donc comme une mutilation de l’intelligence, donc comme la source d’une grande part du mal contemporain.

La sélection suivante voudrait, sur le mode léger, donner un aperçu de quelques-uns de ces aspects – aperçu forcément minuscule, pour ne pas dire ridicule. Ces petites gloses satiriques (*Glossen*) sont inédites en français. Toutes prennent pour objet Vienne et sur son journalisme, avant le point de bascule que représente la Première Guerre mondiale. Leur traduction s’inscrit dans un effort plus large pour donner à cet auteur la place qu’il mérite en France, en une période où il paraît urgent de prêter l’oreille à une voix comme la sienne.

Mai 1910

La comète vue de Vienne^[1]

Les Viennois et l'infini – cette conjonction invraisemblable serait donc derrière nous. Si la comète est dangereuse, ce n'est pas tant à cause du cyanure qu'elle contient que de l'éventualité vertigineuse que le dernier crétin se sente d'humeur cosmique à son approche. Les choses n'ont pas été si loin. Nous n'aurons eu droit qu'à une des épouvantables variétés de la pensée cosmique : celle qui, avant la fin du monde, reçoit le réconfort de la science. Celle du citadin éclairé à qui rien ne peut arriver parce que la *Neue Freie Presse* est en cheville avec l'observatoire et que la Providence se garde bien de contrarier ses décrets ; et qui se glorifie de ce que le pape Calixte a, en son temps, dû émettre une bulle contre la comète, alors que le pape Benedikt obtient le même résultat de nos jours avec un simple éditorial^[2]. Las, la peur flageolante avec laquelle on attendait la fin du monde dans les siècles passés était peut-être moins bien informée, mais elle était plus avisée que l'optimisme confiant qui guette son journal du matin. Cette racaille terre-à-terre tombera de haut un jour, quand la bêtise, pendant qu'on se payait la tête de la comète, aura parachevé son œuvre de destruction du monde. Le sérieux de la comète serait moins désolant que son humour. Car si le monde disparaît, l'esprit est sain et sauf, mais s'il ne disparaît pas, c'est la bêtise qui survit, et une comète imprécise aggrave ce fléau en faisant un philosophe du moindre coiffeur et un comique du moindre journaliste. Rien n'est plus simple que d'avoir de l'humour à l'approche d'une comète, car plus l'humanité rapetisse, plus elle semble grande par contraste lorsqu'elle apparaît dans le ciel – à supposer qu'elle apparaisse. Or ce n'est pas parce que les astres ne mentent pas que les astronomes disent vrai, et il s'est avéré qu'ils s'y connaissent moins en comètes que les gargotiers du Prater^[3], qui ont plus gagné à ce qu'elle se fasse attendre que les autres à ce qu'elle honore leurs pronostics. Car avant que cette traînée de brume se montre dans le ciel, ils ont démontré sa présence par son invisibilité et son passage par le constat qu'on ne l'avait pas observée. Ils ont dit que ce qu'on ne voyait pas était la comète, et c'est en se fiant à leur parole d'honneur qu'on croit maintenant que la comète est ce qu'on voit, puisque, après tout, il n'y a aucune raison de se méfier de ces braves gens. La croyance religieuse, elle, nourrit aussi les sens. Mais que vaut le réconfort d'une science qui nous propose un ciel désert ? Celui-ci nous a protégés du cyanure ; mais les Viennois ne lui pardonnent pas de les avoir privés d'un spectacle. La comète est inoffensive ; mais qu'on n'ait rien noté de suspect sape le crédit de la science et ne met fin qu'à la superstition qui consiste désormais à croire que les comètes existent. L'astronomie sans doute est une science impénétrable qui n'a pas à être approchée, mais elle s'est cette fois gravement compromise en répondant plus vite et avec plus de complaisance que la comète elle-même à l'appel de la populace éclairée. Elle s'est acoquinée jour après jour avec les reporters du progrès, et ainsi abaissée à un niveau où seuls se livrent habituellement à la chasse aux honneurs les représentants d'une autre science, celle qui, à la demande de l'équipe de nuit des journaux, pose des diagnostics à distance sur des malades de haut rang. Certes, les astronomes ont rassuré une population qui se contentait jusqu'ici de s'attrouper en regardant les toits, tandis que le trafic désormais est aussi ralenti par des badauds qui bayent au firmament. Mais ils ont du même coup déçu cette population et transformé en nihilisme l'œuvre de progrès qu'ils ont promue deux fois par jour. Ils devraient fermer l'observatoire sous le coup de la honte en lisant cette phrase dans le compte rendu astral du jour : « À une table, on lit à haute voix l'article du conseiller de cour Weiß qui a paru dans l'édition du soir de la *Neue Freie Presse*. Le passage qui promet l'apparition de la comète pour le lendemain soir est accueilli par des acclamations. » Halley, qui ne visait pas un pareil enthousiasme, a donc fait malgré lui de la comète une vedette. Mais les agents du théâtre planétaire, eux, ont pensé au public, et lorsque celui-ci s'est mis à taper du pied comme les lascars du paradis pendant une pochade italienne, ils n'ont cessé de sortir des coulisses pour le rassurer en prétextant un empêchement de dernière minute, un rideau de nuages, un changement de costume, une petite pâmoison, et toutes ces excuses que les imprésarios fébriles dégainent quand les caprices d'une star les mettent dans l'embarras. « Après le coucher du soleil, le ciel était voilé à l'ouest. On peut toutefois s'attendre à voir enfin la comète demain samedi dans le ciel de Vienne. Que le public veuille bien ne pas s'impatienter et attendre un jour de plus – la comète de Halley finira par apparaître dans toute sa splendeur. » Elle n'est pas apparue ; ni samedi, ni « aujourd'hui et les jours suivants ». Mais rendre le ciel responsable d'un

voile qu'on a créé soi-même pour enfumer le public n'est pas digne d'un astronome, à moins qu'il n'ambitionne de reprendre l'affaire de cet impresario qui s'est récemment tué à Vienne à la suite d'un amour malheureux pour une étoile de second rang. Il est assurément tragique que la comète ait échappé à ces messieurs en se faufilant entre le Soleil et la Terre ; mais s'ils n'avaient pas fait de la ponctualité cosmique un si grand étalage, personne ne leur aurait reproché le désordre cosmique. Les Chemins de fer du Sud aussi ne sont critiqués que parce qu'ils ont l'audace d'afficher des horaires. Et c'est ainsi que n'aura pas eu lieu la fin du monde, et encore moins celle des restaurants du Kahlenberg. Vienne peut s'enorgueillir de cet événement gastronomique. Si la fin du monde avait eu lieu, seuls les cochers en auraient profité, car ils se seraient crus permis de barguigner sur le pourboire avec cette justification : « M'enfin Votre Grâce, un jour comme celui-ci ! » Mais les choses étant ce qu'elles sont, tout reprend son cours normal. Le Viennois, soustrait au regard de basilic de l'Éternité, vaque de nouveau à ses affaires de concierge. Dans ce petit monde, l'extinction des feux est fixée à dix heures, et ce n'est pas plus mal.

Avril 1911

Homicide à la viennoise

Il s'étouffe dans l'ordure. Stephan W., manœuvre de 23 ans, a dû répondre hier d'un acte lourd de conséquences. Le 19 février, il s'était immiscé dans une altercation entre l'ouvrier Ludwig R. et plusieurs jeunes gens, avait porté un coup à R. et, celui-ci prenant la fuite, lui avait jeté une pierre qui l'avait atteint si malheureusement à l'arrière du crâne qu'il s'était écroulé avant de s'étouffer dans l'immondice de la rue. W. a donc comparu hier devant un jury pour homicide. ... Le jury a déclaré le prévenu coupable, et la cour l'a condamné à deux années d'emprisonnement.

L'état des rues de Vienne n'est pas seulement une circonstance aggravante de la vie quotidienne, mais du délit de coups et blessures. Il entraîne la mort à coup sûr et suffirait à qualifier en homicide le simple geste d'un manœuvre qui bousculerait un ouvrier. Même sans jet de pierre, l'issue ne peut qu'être fatale. Le seul fait décisif est que la victime s'est retrouvée allongée dans la rue, donc dans une situation qui entraîne fatalement la mort par asphyxie. Dans d'autres villes, ce serait un mauvais tour, peut-être un mauvais geste, de faire tomber quelqu'un. À Vienne, c'est le fait d'un monstre. Dans d'autres villes, dire qu'on étouffe sous l'ordure est une métaphore. À Vienne, c'est l'énoncé d'un fait qui relève des tribunaux.

Non moins dangereux

dans nos contrées : le numéro spécial de Pâques des grands quotidiens. Là où, dans d'autres villes, un journal ne représente un danger que pour la santé mentale, il prend progressivement à Vienne les proportions d'une menace pour notre intégrité physique. Lors d'une altercation entre l'ouvrier Vinzenz Ühleïn et le manœuvre sans emploi Jaroslav Wlk, le premier, tirant le *Zeit* de sa poche, n'a infligé au second qu'une blessure superficielle ; tandis que celui-ci, aux dires de l'agent Kržič, était en possession du numéro de Pâques du *Neue Wiener Tagblatt*. Ühleïn a subi plusieurs lacérations et une luxation de l'épaule droite. Wlk a, en conséquence, été condamné à six mois de détention pour blessures graves et port d'arme. Les experts ont considéré que le numéro en question, d'un volume de 216 pages, était susceptible de causer la mort. Le tribunal a ordonné la saisie du *Kleiner Anzeiger*. En revanche, la peine requise par le procureur, qui consistait à lire le contenu du journal, n'a pas été retenue, ce que le tribunal a justifié en invoquant le principe « *de minimis non curat praetor* ».

Juin 1911

Une nécrologie

doit – le métier l'exige – être écrite longtemps avant la mort afin de pouvoir paraître immédiatement après, et un journal qui la fait paraître avant par erreur a toujours plus de prestige que celui qui attend l'après pour l'écrire. L'ignominie de ce travail est assumée par ceux qui veulent bien s'y livrer. Les cercueils journalistiques doivent être commandés d'avance, et les lecteurs attendent moins que le fossoyeur. Qui cherche à devenir membre de ce club Concordia^[4] si prompt à traiter les cadavres ne doit pas reculer devant la perspective de se voir un jour contraint, à son bureau, de prendre d'une main le téléphone pour dire aux abonnés : « Mahler va mieux », et d'écrire de l'autre : « Mahler n'est plus ! » Qui n'éprouve pas un tel besoin ne peut comprendre cette profession. En des temps éclairés, elle est aussi peu méprisable que celle du bourreau. C'est que les nécessités sociales sont nécessaires, justement. Seuls méprisables sont ceux qui secondent gracieusement les gens qu'on paye pour s'en acquitter. Méprisables sont les spectateurs d'une exécution qui se précipitent pour aider le bourreau dans sa grave et pénible tâche. Méprisables sont les directeurs de théâtre qui, à propos de Gustav Mahler, mort le jeudi soir à onze heures cinq minutes, signent une nécrologie le vendredi matin dans la *Neue Freie Presse*. Que les autorités en charge des affaires théâtrales demandent sans délai à MM. Gregor et Berger comment ce fut possible. Qu'elles demandent à M. Gregor, qui fait régner dans sa maison une discipline propre à l'ignorance du théâtre et cherche à instaurer ici, à Vienne, dans des sensibilités de comédiens, précisément cet ordre auquel ne parvient pas l'agent de circulation de la place de l'Opéra, quand il a pu, entre onze heures cinq minutes – à supposer qu'il ait appris tout aussitôt la mort de Mahler – et la mise sous presse de l'édition du matin, écrire la phrase : « Voilà que l'a fauché le sort impitoyable ! » À quelle heure il a pu déployer ses considérations sur ces régions de l'univers où n'ont plus cours les lois de la causalité (je crois qu'il parle de la région de Vienne). À quel moment il a énoncé le constat, preuve d'une profonde humilité, que nous ressentons maintenant un vide à la place de Mahler. Que les autorités demandent à M. von Berger, qui est déjà plus coutumier des us de la *Neue Freie Presse*, de combien de temps il a disposé, cette nuit où Mahler est mort, pour ne pas mettre l'imprimeur dans l'embarras. Et puis, comment ce fut quand le coursier de la *Neue Freie Presse* est venu à Hietzing^[5] réveiller le directeur du Burgtheater et que celui-ci a consigné ses souvenirs sur Mahler, dont la fois où il est venu assister à Hambourg à sa mise en scène du *Double suicide*. Qu'on demande à M. von Berger à quelle heure il a noté, jailli de ce souvenir, la formule suivante : « Et voici que cet esprit enflammé a trouvé un repos durable dans sa terre natale ». La nuit de sa mort, Mahler n'était pas encore enterré. Et peut-être n'était-il même pas mort le jour où M. von Berger a eu la prévenance de l'enterrer pour la *Neue Freie Presse*. Si ces directeurs de théâtre se sont laissé tirer du lit pour être à la disposition de la presse, c'est une belle preuve de dévouement dont les autorités peuvent les complimenter. Mais il y a tout lieu de soupçonner que ces deux messieurs dormaient à poings fermés à la mort de Mahler, et qu'ils se sont donc acquittés de leur devoir par avance. C'est là un point que même des autorités aussi bien disposées à l'égard de la presse ne devraient pas ignorer. Il y a peut-être davantage d'opprobre pour l'époque que de faute individuelle à ce que des directeurs de théâtre se laissent réveiller à minuit pour écrire pour la presse au lieu de ne pas se laisser réveiller, ou, si la chose est faite, de mettre l'importun à la porte et de remettre leurs condoléances au lendemain. Mais c'est une pensée insupportable, infâme, déshonorante, même pour la sensibilité la plus grossière et la plus adonnée à l'esprit du journal, que d'imaginer des directeurs de théâtre dormant pendant que Mahler meurt, et apprenant sa mort le lendemain matin par la nécrologie qu'ils ont écrite eux-mêmes.

Mai 1912

Entretien avec un enfant à l'agonie

Ceci m'est tombé sous les yeux :

La tragédie d'une mère malade

Elle saute du quatrième étage avec ses deux enfants. – Mère et enfants succombent

La terrible tragédie familiale qui a eu lieu hier matin au 2, Stefaniestrasse, dans le II^e arrondissement, a suscité une compassion unanime. Paula Deixner, 30 ans, femme d'un représentant de commerce, s'est, en l'absence de son mari, présentement en tournée, jetée de la fenêtre de son logement du quatrième étage avec son fils de 3 ans, Egon. Elle a aussitôt été suivie de son fils aîné, Paul, 9 ans. La mère et les enfants ont tous les trois trouvé la mort.

Ce qui s'est produit au domicile de cette famille ne nous est connu que par le récit du pauvre Paul, qui n'aura survécu à sa mère et à son petit frère que pendant quelques heures. Peu après 6h30, l'agent de police Karl Aiginger ... a trouvé Mme Deixner et ses enfants dans une mare de sang. ... Alors que Mme Deixner et le petit Egon gisaient sans connaissance, le plus âgé des deux garçons, Paul, était conscient malgré ses graves blessures, et il a fourni la description suivante de cet acte terrible.

Ce qu'a raconté le petit Paul

La mère, souffrante depuis quelque temps et veillée par une garde-malade depuis la veille au soir, s'est réveillée plus tôt que d'habitude. Se plaignant de douleurs, elle a prié la garde-malade de lui préparer du thé. Pendant que la garde-malade faisait du thé à la cuisine, la mère a dit :

« Paulo, je vais sauter par la fenêtre avec Egon. Saute avec nous ! »

J'ai demandé : « Pourquoi, maman ? »

Elle a dit : « On n'a plus de raison de vivre ! »

Le garçon a ensuite raconté, d'une voix entrecoupée de sanglots, qu'il a voulu appeler à l'aide. Sa mère l'a alors menacé de sauter tout de suite avec Egon. Puis elle a de nouveau cherché à le persuader en disant notamment :

« Paulo, qu'est-ce que tu feras avec papa sans Egon et sans moi ? »

Avant qu'il ait eu le temps de répondre, elle a ouvert grand la fenêtre et poussé le petit Egon tout en se jetant elle-même dans le vide. Sans savoir ce qu'il faisait, Paul est monté sur le rebord de la fenêtre et a sauté à son tour en s'écriant : « Maman ! »

La mère et ses enfants ont percuté le sol presque au même moment, et un instant plus tard, quand des passants ont accouru pour leur venir en aide, Mme Deixner et son fils cadet ne montraient déjà plus aucun signe de vie.

Dans l'appartement, on n'avait rien remarqué

Une minute plus tard, quand l'agent Aiginger a sonné chez les Deixner et que la bonne lui ouvert, ni celle-ci ni la garde-malade n'avaient la moindre idée de ce qui venait de se produire ... Les secours sont arrivés sans tarder, emmenés par le Dr Silber, et les blessés ont été conduits au service des urgences numéro 2. Mme Deixner est morte peu après son admission, le petit Egon une demi-heure plus tard, et, à midi, Paul les a suivis dans la mort ...

Comme le télégraphiste du Titanic, il aura rempli son devoir jusqu'au bout. Mais son cas est plus effroyable. Il se noyait déjà qu'il a encore eu à répondre aux questions des requins qui ont eu l'opportunité de. Il gisait dans son sang, mais il a dû rendre compte des événements et de ses impressions aux spécialistes des faits divers et au représentant de l'*Illustrierte Wiener Extrablatt*. Le témoignage est authentique, ils le tiennent de source sûre, et ils s'en glorifient. Cela passe l'entendement. Un enfant raconte à un intervieweur comment il a sauté par la fenêtre. Les visions de Hannele consignées sténographiquement^[4]. « Elle a dit : Saute avec nous ! » « J'ai demandé : Pourquoi, maman ? » « J'ai sauté de la fenêtre en m'écriant : Maman ! » La presse lutte contre la mort pour la devancer sur le lit d'hôpital d'un enfant ensanglanté. Devant un tel spectacle, toute haine, tout mépris pour la presse font silence. Ne reste que la déploration : je regrette que ces gens ne figurent pas dans la liste des victimes du Titanic.

Présentation, choix et traductions inédites de Régis Quatresous

Régis Quatresous est le traducteur des trois volumes de la biographie de Kafka par Reiner Stach, parue entre 2023 et 2024 aux éditions du Cherche Midi. Il a également publié des traductions d'écrits sur l'art à L'Atelier contemporain et chez Arfuyen.

Il a publié des Proses de Kleist dans le premier numéro de *Poesibao III* et nous avons fait un [entretien](#) avec lui sur ce même site au sujet de son travail avec Reiner Stach.

[1] Écrit lors du passage de la comète de Halley.

[2] Biquotidien viennois « de référence » et bible du lectorat libéral, la *Neue Freie Presse* restera pendant des décennies aux yeux de Kraus le paragon du journalisme compris comme un mal de l'esprit. De même, il fera longtemps sa bête noire de Moriz Benedikt, puissant propriétaire du journal et auteur de ses éditoriaux.

[3] Parc populaire de Vienne.

[4] Club de la presse viennoise.

[5] Arrondissement de Vienne.

[6] Référence à *L'Assomption de Hannele Mattern* (1893), pièce de Gerhart Hauptmann montrant les dernières heures d'une enfant à l'agonie.

Christophe Manon, « Élégies mineures », lu par Isabelle Baladine Howald (Poesibao III, 7, notes de lecture)

Vingt superbes élégies de Christophe Manon à voix basse, vingt élégies pour ne pas mourir, vingt élégies du temps présent.

Ah l'émotion... La laisser vous envahir, la contrer derechef, ou bien s'en servir en la tenant à bout de bras, sur le mode : « *noli me tangere* » en ajoutant « *noli nimis me tangere* » (« ne me touche pas... trop... »)

Mais : touchée, dit le jeu.

Ou bien, touchée-coulée.

Et moi, il y a un mot qui me fait toujours un peu mourir, c'est Élégie. Je vois Élégies (au pluriel, plutôt) et je meurs un peu. Élégie je suis.

Me voici devant le titre, irrésistible pour moi, sans doute agaçant pour d'autres, mystérieux, attirant comme l'entrée d'une forêt : *Elégies mineures*. Il faut oser donner Élégies comme titre à un livre, après Rilke. Eh bien, Christophe Manon l'a fait (Christian Bernard aussi tout récemment avec ses *Élégies anciennes* à l'Atelier contemporain, j'y reviendrai une autre fois). Et j'entends « mineures » non de façon péjorative mais comme quelque chose qui est juste dit plus bas, plus bas que la tonalité déjà naturellement basse de l'élégie, et concernant des choses, des émotions et surtout, des personnes....

Ici je suis touchée, me tenant à distance de la mort car Christophe Manon a su tenir à distance le lyrisme parfois trop puissant de l'élégiaque qui peut totalement étouffer un poème.

Un livre se touche, s'ouvre, se respire parfois, se lit de la tête aux pieds mais c'est un corps couché. Du commencement du livre : « *Pas les mots n'a pas su/dire les mots les morts/s'oublie ne m'oublie pas les morts/sont sans repos mais* » (p. 9) en tout début de livre à l'achèvement d'imprimer de l'éditeur « *achevé d'imprimer/le 7 juillet/, jour de la mort/ de Gottfried Benn* », la mort qui est horizontale est partout, le livre est en lui-même élégie.

L'exergue est une citation de Rilke, l'ultra moderne (vous verrez ça pour le centenaire de sa mort l'an prochain) : « *Mais n'est-il pas, pour finir, un endroit où se parlent sans eux, ce qui serait la langue des poissons ?* » je n'ai pas retrouvé d'où vient cette citation. Mais elle parle exactement d'aujourd'hui dans cette souffrance infinie de la nature exténuée, et d'un lieu où on cesserait d'entendre toute référence de guerre, y compris dans la conversation la plus banale, pour laisser apparaître un silence à écouter comme une langue.

L'Élégie, par définition, est l'expression de la langue du souvenir (voir l'élégie 2), souvenir que l'on tente de garder en soi, même déformé. Si le souvenir est si nécessaire, c'est parce que l'on meurt. Tout le livre de Christophe Manon dit « *que nous sommes tous destinés à mourir/ que tout est pour le mieux* » (p. 10). En ordre peut-être, ainsi. Mais c'est tout de même aussi la grande panique, la grande angoisse, ce qui rend bonheur et peine si difficiles. La question subsidiaire serait : où sont les morts ? « *Les morts s'oublie* » suivi aussitôt de « *ne m'oublie pas* ». Morts : « *et vont s'évanouissant et se dissipant/ dans l'air et même s'ils ne s'appartiennent/ plus et notre appel est vain mais/ comment comment ob* » (p.17)

Oubli des morts par eux-mêmes et prière : quand je serai mort, ne m'oublie pas (et peut-être aussi : toi, le mort, ne m'oublie pas non plus). Ce je qui pleure peut être celui de tout le monde, il n'est pas spécifiquement celui de Christophe Manon, me semble-t-il. La plainte élégiaque peut-être personnelle – en quelque sorte elle l'est toujours – mais elle n'atteint son niveau d'élégie que parce qu'elle touche à l'universelle douleur, aux regrets, au chagrin, au passé, c'est à dire au temps, qui nous concerne tous. Cette question du temps passé est comme retournée par Christophe Manon en question du temps présent mais n'en perd pas pour autant sa nature élégiaque.

Il m'arrive de penser à Lamartine comme il m'arrive de penser à Verlaine, ils ont perçu quelque chose du temps comme un rythme musical du perdu. On peut en rire aujourd'hui chez certains de nos contemporains. Mais il reste le sublime « Colloque sentimental » de Verlaine par exemple. Mais en lisant Christophe Manon, je pense également à Eric Sautou comme à son écriture du défait et d'une sorte de supplication :

*« Non s'il te plaît ne pleure
Pas mon petit mon cœur
Mon petit cœur doré
S'il te plaît ne pleure pas »* (p. 10)

Rien de mièvre, tellement rien de mièvre, c'est impressionnant comme cela reste droit, plein de tenue.

L'élégie mineure concerne aussi les « choses » mineures (« *les abricots et les pêches et les cerises/ les fraises/ la rhubarbe/ les mirabelles/ et les framboises et les myrtilles* » (p. 28) et souvent fragmentaires sur le mode de Ponge ou Stein par exemple : « *est une chaise est une table est un arbre est un abricot est assis sur le lit est vert et rouge est une voie sans issue est une épiphanie est une phrase est un livre est un signe est un mot doux secret caché dans le fond de ta poche est un accident est imprévisible et seul si seul si irrémédiablement seul* » (p. 39). Mais ce qui n'est pas mineur, sauf à être dit (chanté ? prié ?) à voix basse : « *c'est Oh/ mon amour mon amour/ oh* » (p.28) ou « *j'ai peur maman j'ai peur* » (p. 33). La peur enfantine, la peur amoureuse, dans les deux cas la peur de tomber, de rester seul, d'être abandonné (p. 47).

Choses, êtres, souvenirs : « *où sont-ils où sont-ils à présent ?* » (p. 47)

Mes préférées de ces vingt élégies (chacune sur quatre pages) sont la seconde et la neuvième. Cette dernière est déchirante avec son « *alors que faire que faire alors que faire ?* » (p. 57), et plus loin :

« *Qu'avons-nous fait ? Qu'avons-nous fait de nous ?* » (p. 70) se demandent l'adulte, l'amant, le fils... – et l'être humain devant sa terre devenue aride, devenue trop trempée, trop ou plus assez...

Tous ont connu leurs premières fois, celles sans doute après laquelle on court toute sa vie... mais « *encore une fois encore/ une dernière fois oh* » (p. 87) ou « *qu'une toute une toute dernière fois* » (p. 108) est pire encore parce que souvent nous ne savons quasiment jamais que c'est la dernière fois et que nous voulons, tous, une dernière fois, voir ce visage, tenir cet enfant, serrer cette mère dans nos bras et dans n'importe quel cas arrive la question ultime : « *qu'est-ce mais qu'est-ce donc/ d'autre que de l'amour ?* » (p. 126).

L'immense douceur de ce texte souvent souffle coupé par ce « oh » (qui rappelle celui des poèmes de Gérard Haller) tient à cette impudeur si retenue.

C'est un livre infiniment beau, c'est cette beauté même si retenue mais nue et cependant écrite. Il faudrait également parler de la manière d'écrire et de combien ce livre contient la poésie depuis ses débuts pour en arriver à une contemporanéité immédiatement reconnaissable. Mais je préfère en rester là et me taire, écouter ce texte qui se tient sur la crête en moi.

Isabelle Baladine Howald

Christophe Manon, *Élégies mineures*, Nous, 2025, 135, P. 16€

Extraits

« commence ici ça commence ainsi

comme si je me souvenais pouvais
me souvenais mais ne me souviens
pas car comment fixer ce qui
s'efface s'est effacé la lumière
est verticale puisque c'est oui
c'est dans la chambre au grenier
à travers la poussière vole un doigt
sur les lèvres rien qu'un puits
vient la nuit s'il te plaît viens

rouge vert et bleu oh
vert jaune rouge vois
mais vois donc

essayant mais ne crois pas
pouvoir me souvenir de rien
n'est impossible et nage
dans le temps à contre
courant comme mort
semble-t-il mais on ne l'est
pas le sommes-nous impossible
que tu n'y suis pas venu je
n'irai plus mais plus le temps

passe tout de même on pleure
on pleure tout de même »
(p. 15/16)

*

« ...

c'était au siècle dernier
nous étions légendaires

en voilà une belle affaire

et les choses les plus tristes d'alors servaient aussi à un bonheur
d'aujourd'hui

mais ce sont de vieilles histoires
dit-elle c'est fini c'est fini c'est bel
et bien fini c'est moi qui te le dis

cependant cependant j'aurais
tant voulu être sur la photo

étendus sur le sable à contempler les vagues

tremble je tremble tu trembles
nous suffoquons ensemble

ou bien c'était à l'intérieur mais
mon cœur est trop était pour
ce que je voudrais y conserver encore
palpitant et tout vibrant d'amour

entre sommeil et veille »

(p. 52)

Denise Le Dantec, entretien avec Isabelle Baladine Howald (III, 7, entretiens)

Implacable et beau livre de Denise Le Dantec intitulé *Rosa* (Luxemburg), sur ses années de détention de 1915 à 1918.

Isabelle Baladine Howald : - C'est un petit livre blanc et rouge sang, *Rosa*, que vous publiez aux Presses du réel. Que représente pour vous Rosa Luxemburg (1871-1919) ? Pour quelques raisons l'avez-vous écrit maintenant ?

Denise Le Dantec : - C'était dans les années 60. La Guerre d'Algérie battait son plein. J'étais arrivée à Paris à l'âge de 17 ans. Je représentais la Bretagne, la dite future élite intellectuelle. J'étudiais au Lycée Fénelon et à la Sorbonne.

Je me suis inscrite à l'UJCML du groupe Philo de la Sorbonne, suivant en cela une tradition familiale. C'était un groupe gai, chaleureux, enthousiaste, portant le "désir de révolution". Plus tard, le sujet de mon diplôme a été : Marx et les Grecs dirigé par Paul Ricoeur.

C'est sur ces entrefaites que j'ai lu des lettres de Rosa Luxemburg. Celles-ci ont contribué à mon enthousiasme politique. Par ce texte-poème, j'ai désiré rendre hommage à cette figure féminine régulatrice de ma jeunesse, et plus encore. C'était comme une dette et un devoir dans nos "temps sombres".

I.B.H. : - En introduction un extrait du calendrier de prison (1915-1918) dans trois prisons différentes (Banimstrasse, Wronki, Breslau), que vouliez-vous particulièrement marquer avec cette sorte d'échéancier vers la mort ?

D.L.D. : - La composition de ce petit texte n'a pas été aisée. Comment rendre compte à la fois de l'amoureuse de la vie, menant une vie quasi bourgeoise dans son appartement à balcon berlinois ? De ses amants, de ses ami - e - s ? de ses chapeaux et de ses ombrelles ? Et de la révolutionnaire parcourant l'Europe et allant jusqu'en Russie, capable de créer le PC allemand, de critiquer Marx, d'assister aux Congrès de l'Internationale, d'apostropher Lénine, Trotski, Jaurès et de haranguer les foules ouvrières, debout sur un podium ?

Ce calendrier, tel un fronton d'honneur, affirme l'épreuve que Rosa Luxemburg a subie pour son dévouement à la cause de l'humanité.

I.B.H. : - Est-ce un livre d'elle ou ... de vous ? (Il me semble que vous êtes mêlées toutes les deux, « écrites » par osmose, de façon parfois fascinante...).

C'est différent pour la seconde partie du livre, d'ailleurs.

D.L.D. : - Rosa Luxemburg m'a accompagnée jusqu'au jour d'aujourd'hui. Cependant son "désir de révolution, je l'ai perdu. Je suis Jaurésienne, c'est-à-dire sociale-démocrate. Trop de sang a coulé dans le monde au nom d'idéaux révolutionnaires.

Pour autant, je reste très touchée par les inégalités humaines.

En outre, et vous le savez, comme Rosa Luxemburg, j'ai un fort attrait et une curiosité intellectuelle pour tout ce qui concerne la nature, les plantes en particulier. Cela tient à mes origines et à mon enfance rurale. J'ai écrit sur les jardins et leurs histoires, parfois en compagnie de mon frère. Il y a 10 ans, j'ai entrepris une encyclopédie des roses (dont je garde ici des cartons de documents) à laquelle j'ai finalement renoncé au bénéfice de la poésie. Je n'avais plus le temps. Il me fallait faire un choix. Il reste que la vue de la moindre herbe procure en moi une émotion dont je retrouve la trace dans les lettres de Rosa Luxemburg.

Pour ce qu'il en est de l'identification de Rosa et de moi-même que vous avez intuitivement perçue, je vous dirai que j'ai une connaissance relative de ce qu'est l'enfermement, cette épreuve. Mon frère a été enfermé près d'un an à la prison de la Santé pour raison politique – il s'était désigné directeur du journal maoïste *La Cause du peuple*. J'ai moi-même cette expérience pour cause de trauma infantile - incendie de notre maison au cours de la Seconde guerre mondiale. C'est une expérience cruciale : perte du dehors et perte de l'autre. Le monde est une émotion chatoyante. Les événements se donnent complets dans leur incomplétude. On vit sur une fondation de silence... J'ai reconnu cela en lisant ces lettres de Rosa Luxemburg.

Quant au tragique de sa fin, celle-ci est au-delà de ce que je peux en dire.

I.B.H. : - Il y a le travail du texte, mais le livre évoque aussi pour moi votre approche de plasticienne, dans la grande liberté de typographies différentes, d'échos, de renvois opérés dans tout le texte ? Que vouliez-vous signifier par-là ?

D.L.D. : - Rosa est le 2ème livre où je travaille la visualité. Et c'est vraiment une joie.

Ces signes iconiques permettent des correspondances intersémiotiques : le sens visuel associé au sens linguistique délivre des significations et des émotions nouvelles. Les possibilités expressives sont élargies, brisant la lecture linéaire pour créer des parcours multiples. Cela oblige le lecteur à une participation – à une lecture plus active.

Je n'irai pas jusqu'à dire que cette mise en place graphique rompt avec la logique expansive et destructrice du système capitaliste, cependant les codes usuels sont incontestablement subvertis. Cette "langue étendue" transforme la lecture en expérience sensorielle et cognitive.

Oui, cela me permet d'exprimer ma liberté artistique et c'est un bonheur.

I.B.H. : - Plusieurs citations de Rosa Luxemburg ou d'autres (Hölderlin, Karl Liebknecht, le compagnon de Rosa L.) soutiennent le poids de cette vie si lourde, inflexible, courageuse, ce sont pourtant des citations d'espoir ? Comment expliquez-vous cela ?

D.L.D. : - Le poète Ossip Mandelstam qualifie les citations de "cigales", tandis que Platon nous dit qu'avant les muses les cigales... J'aime assez faire usage de citations : c'est nouveau pour moi... Le projet de Rosa Luxemburg est un projet révolutionnaire qui vise à la libération définitive de l'homme. Pour elle, la domination est en effet la seule continuité de notre histoire. Et si le présent interpelle le passé, c'est afin d'en choisir les éléments stratégiques et de faire justice au passé. Pour gagner la lutte, il faut y croire. La pensée de Rosa Luxemburg est radicale. Elle a créé et mis en

place des "conseils ouvriers" à la façon des soviets - on notera qu'à la différence en ceci de la thèse léniniste, elle combat l'idée d'un Parti qui dirigerait les classes ouvrières. Rosa Luxemburg n'est pas réformiste ; elle a confiance dans les peuples eux-mêmes. L'espoir et l'enthousiasme sont les moteurs du changement. Les idéaux sont forts : liberté, égalité, justice. C'est l'Internationale.

L'espoir comme l'enthousiasme est un mouvement de l'âme (Aristote) ; c'est aussi une disposition à l'action. Ce mouvement est l'acte de la puissance en tant que puissance (Spinoza). La politique se conçoit et se conduit à l'ombre du malheur. Il y a urgence à sortir de l'évidence tragique de l'oppression. Cet espoir conduit aussi bien à la raison qu'à la morale. Kant parle d'« élévation sublime » à propos de l'affect, Hegel de *Begeisterung*, inspiration enthousiaste. De son côté, Spinoza écrit que l'empire de la raison n'est pas absolu face aux passions ; qu'il convient de donner sa place aux passions et aux sentiments dont la dynamique renforce aussi la puissance collective.

Bref, l'espoir est partie intégrante de l'idéologie révolutionnaire. Ma (longue) jeunesse a été mue par cet espoir. C'est aussi le « À la vie » (*Lehaim*) juif.

I.B.H. : - Autre chose de frappant, c'est l'aspect concret de certains aspects de sa vie de prisonnière. Rosa Luxemburg est très sensible aux signes venus de l'extérieur, des autres, si importants pour elle, courrier, herbier, présents, chant de cette merveilleuse mésange et son « *Tsvi — tsvi* », mésange qui devrait être aussi célèbre que les oiseaux de Dickinson, et aussi ... la nourriture. Mais, en quoi, par ailleurs, les écrits de Rosa Luxemburg diffèrent d'autres récits de prisonniers ?

D.L.D. : - Rosa Luxemburg est une figure moderne de l'emprisonnement pour raisons politiques - même si cet enfermement a été moins long sans doute qu'on le pense communément. On songe alors à Sade, à Machiavel, à Antonio Gramsci, à Nelson Mandela... Les lettres de Sade sont très variées : arguments juridiques, littéraires, souvenirs, projets, demandes matérielles, etc. Le libertinage et la provocation côtoient la morale. Les lettres de Gramsci, arrêté en 26 et détenu jusqu'à sa mort en 1937, se caractérisent par leur franchise, leur humour léger, mais aussi leur austérité. Gramsci poursuit un travail intellectuel et politique clandestin – ce qui ne l'empêche pas un jour de demander des nouvelles d'un jeune citronnier ... Adressées à des amis, à des camarades et à sa femme, par leur densité théorique et argumentative, elles sont un passionnant instrument de la lutte politique. D'une grande noblesse, les lettres de Nelson Mandela appellent à la réconciliation nationale, la résistance morale, la dignité. Pour Rosa Luxemburg, le monde se donne dans une vaste et rare disponibilité. Sa manière d'être à ce monde, fut-elle confinée, manifeste l'excellence d'une vivacité droite, vivifiante. Le monde de Rosa Luxemburg est *éveillé*.

Je trouve une belle économie de rigueur et de simplicité dans les lettres de Rosa Luxemburg. Celle-ci porte sa raison d'être et toute son attention sur le faible, le fragile, le précaire. La poignance des êtres, de tout ce qui est vivant, provoque chez elle comme un dessaisissement. Là-bas, de l'autre côté de la fenêtre masquée, un passereau au plumage grisâtre : tsvi, tsvi, tsvi... La lumière se transforme en clarté, sans clinquant ni brillance. On comprend que l'homme est le tard venu que les animaux révèlent comme tel. Le chant de l'oiseau dit notre solidarité avec le vivant. Le tsvi, tsvi de la mésange est prodige calme dans ses improvisations souvenantes. Sa délicate plaidoirie, imprégnée du parfum des feuillages, n'est pas vaine. Elle est non seulement rappel de la solidarité des vivants mais elle procure à la prisonnière la vacance nécessaire à la plus haute concentration. Le monde se donne alors dans une exceptionnelle familiarité, et sur la pente de sa paix. Le combat

est justifié. On sent en Rosa une vaste et rare disponibilité à ce monde. Sa voix est alors pour un moment confidence infinie.

I.B.H. : - Ce qui fait battre le cœur de Rosa Luxemburg, ce qui fait sa pensée, c'est « le désir de révolution » durant toute sa vie, est-ce une chose que vous partagez, et en quoi ?

D.L.D. : - Au jour d'aujourd'hui je ne partage plus le "désir de révolution" qui animait Rosa Luxemburg, non plus que l'utopie d'une société sans classes, moins encore l'espoir de la libération définitive de l'homme. Des événements mondiaux ont eu lieu qui m'ont montré les dangers des utopies : totalitarisme stalinien, hitlérisme, shoah, menace nucléaire – pour ce qui concerne l'Europe. L'histoire m'apparaît comme une série d'événements discontinus presque toujours tragiques : sociétés "exilantes", "assassinantes", "enfermantes". L'histoire n'a pas une trajectoire ascensionnelle, et "les moments messianiques" décrits par Walter Benjamin sont rares. "Simplement, je perçois l'intolérable", comme le dit Michel Foucault dans un entretien au sujet des prisons. La conception que j'ai de la nature humaine est largement freudienne, c'est-à-dire conflictuelle, mue par le sexe et la pulsion de mort. La civilisation, qui impose des restrictions sur les désirs humains et refoule les désirs, aboutit à ce "malaise" décrit par Freud. L'humanité est autant encline à la destruction qu'à la création. Dans *le Théétète*, 176 a, Platon fait dire à Socrate : "il est impossible que le mal disparaisse ; car il y aura toujours nécessairement, un contraire du bien...". Pour autant je me situe dans la "tradition des opprimés" pensée par Walter Benjamin, et solidaire des "vies obscures" de Carlo Ginzburg et des "infâmes" de Michel Foucault. Je n'ignore pas non plus que là où il y a pouvoir il y a également résistance, et donc possibilité d'agir. Sans me séparer radicalement de la visée généreuse du "désir de révolution" de Rosa Luxemburg, ma pensée diffère de la sienne en ce qui concerne les moyens. Trop de sang a coulé. Bref, je suis socialiste et réformiste. En ce sens la figure de Jaurès m'est éclairante et proche. Le modèle de résistance passive m'impressionne beaucoup : "Ah Bartleby ! Ah Humanité !" comme l'écrit Melville. Rosa Luxemburg elle-même n'est pas dupe : gardons la joie de vivre « en dépit de l'humanité », écrit-elle.

I.B.H. : - Vous citez les massacres actuels (Boutcha, Marioupol, Gaza pour les plus récents) ... Rien ne change... où prendre alors le courage, l'espoir ?

D.L.D. : - Dans ces temps plus que sombres, il s'agit de résister aux divers fétichismes, marchandises stériles, simulacres – y compris aux prétentions journalistiques (Karl Kraus). Je pense à l'Angelus Novus de Benjamin, et à cette "tradition des opprimés" : il s'agit de tenter de survoler les décombres de l'histoire, et de se faire ange-enfant – car les enfants font partie des opprimés. Il s'agit de vivre "malgré tout" (Ernst Bloch) et de maintenir haut le "Principe espérance". Pour cela, je dispose de "pratiques de liberté" (Michel Foucault), lesquelles me permettent de me constituer en sujet autonome et de résister aux structures de pouvoir. Je m'auto-forme, j'explore des modes de vie non conformes, je pratique le "care of the self", en vue de devenir autant que faire se peut sujet éthique. Ce sont là de bons auxiliaires à la lutte plus strictement politique.

I.B.H. : - *L'Herbier de prison* remarquablement édité par Muriel Pic chez Héros-limite l'an dernier avait montré cette force de vie si grande, cet amour des fleurs si intense (herbier magnifique), « *Les primevères éclairent ma cellule...* » (p. 20 de votre livre), cette vie suspendue à une visite d'oiseau sur un rebord gris de cellule. On sent la même chose quand Rosa dit par exemple au sujet d'une journée qui était tout de même celle d'une prisonnière : « *Oh s'il vous plaît, contemplez cette merveilleuse journée !* » (p.18), sa force vitale ne l'abandonne jamais ? D'où vient cette force qu'on peut vraiment ici dire de résistance quand elle dit « *gaie malgré tout le reste* » ? (p.21)

D.L.D. : - Muriel Pic publie régulièrement des travaux qui allient recherches, documents et poésie. Les 7 cahiers de *l'Herbier de prison*, avec la centaine de planches botaniques, me sont particulièrement émouvants. Rosa Luxemburg était pleinement convaincue de la possibilité d'une libération des classes ouvrières. Déjà méfiante à l'endroit de la pensée et des positions léninistes, elle n'a pas connu le totalitarisme soviétique, ni le Goulag. Son allégresse révolutionnaire est intacte. Ce qui me frappe chez elle, c'est son goût des "petites choses" : le chant d'un oiseau, une fleur, une herbe et encore un chapeau, un vin... Je retrouve là chez Rosa Luxemburg quelque chose de la philosophie de Benjamin. Peut-être pourrait-on dire que celui-ci a théorisé cette gaité que l'on trouve partiellement chez Rosa. Je pense au grain d'orge du Musée de Cluny sur lequel la totalité du destin d'Israël serait écrit, à cette micrographie émouvante qu'il indique à son ami Scholem. Plus profondément, je trouve merveilleuse la libération de l'enfance benjaminienne si remarquablement étudiée par Georges Didi-Huberman. J'aime cette modestie anticipatrice, ce survivre en riant. L'enfant ailé à l'étrange sourire peint par Paul Klee, je le vis comme un merveilleux Gavroche capable de "faire lever le temps comme un bretzel".

I.B.H. : Le livre est en deux parties, la seconde diffère assez de la première. Cette partie couvre le 15 janvier 1919, le jour de l'assassinat de Rosa, le cosmos semble presque tout envahir, le chant des mésanges devient comme assourdissant, « *les mots fuient* » (p 32), « *la neige est si éblouissante qu'on la dirait embrasée* », puis elle « *frappe à coups de crosse* » (p 34). Rosa Luxemburg est assassinée et jetée à l'eau. Vous terminez avec un poème de Brecht, que dit-il, que veut-il nous dire, que voulez-vous dire avec lui ?

D.L.D. : - L'œuvre de Bertolt Brecht a été une révélation de ma jeunesse militante. Nous chantions après Hélène Weigel et Germaine Montero (vue au TNP de Jean Vilar) les chansons de Kurt Weill. Les amis, Bernard Dort et André Gisselbrecht, nous parlaient des artistes de la RDA. Brecht a toujours été associé pour moi à la figure de Rosa Luxemburg. N'écrit-il pas sur les cendres de la République de Weimar qui a fait assassiner Rosa Luxemburg et son camarade Karl Liebknecht ? Ses œuvres sont interdites par le régime nazi, ses livres brûlés. Réfugié dès 1939 au Danemark, plus tard en Californie, Brecht écrit ce poème "Du pauvre B.B." qui éblouira Walter Benjamin. C'est un poème marxiste qui témoigne de la cruauté de la lutte des classes, de la dureté de vivre qui en résulte. Il contient néanmoins un espoir : "Quand le temps sera venu, que l'homme sera un ami pour l'homme, pensez à nous avec indulgence". On est bien dans la "tradition des opprimés" benjaminienne et dans un appel au "malgré tout" de Ernst Bloch, utilisé par Karl Liebknecht lors de l'insurrection fatale de Berlin.

Ces pratiques, jointes à l'amitié épicurienne, me paraissent indispensables à la lutte politique contre la fascisation libérale des esprits et du monde comme il va.

I.B.H. : - Comment souhaitez-vous que votre livre soit lu, reçu, compris ?

D.L.D. : - Je souhaiterais qu'il soit une alerte au sens où l'on entend ce terme dans cet aujourd'hui plus que jamais sombre. Il n'est pas un appel au "grand soir" sanglant des révolutions, mais bien plutôt au sang-froid de notre raison et à notre résistance réfléchie. Optimisme et pessimisme sont deux versions fausses de notre rapport à l'histoire. L'assassinat de Rosa Luxemburg est rappel de l'histoire, de notre histoire – rappel de cette dette que nous avons à l'endroit de ceux et de celles, victorieux ou vaincus qui, comme Spartacus, ont contribué à libérer l'humanité, ou bien en ont été les victimes. Rosa Luxemburg fait partie de ces glorieux vaincus qui, loin d'une éloquence vide, loin du « grand seigneur », loin du "jargon de l'authenticité", nous apprennent aussi que nous sommes responsables de notre style et de notre langue. Je pense à l'ami Robert Antelme qui, en transmettant l'expérience des camps, nous a transmis l'intransmissible.

J'ai tenté moi-même ici de fuir l'hyperbolisation afin de rendre compte au plus juste de l'abomination de la mort de Rosa Luxemburg et de son camarade.

Merci infiniment, Denise Le Dantec, de nous avoir accordé cet entretien, malgré votre fatigue.

Merci à Brigitte d'avoir accompagné cet entretien.

Denise Le Dantec, *Rosa*, Presses du réel, coll Al Dante, 2025, 36 p., 15€

Rosa Luxemburg : Figure de l'aile gauche de l'Internationale ouvrière, révolutionnaire et partisane de l'internationalisme, elle s'oppose à la Première Guerre mondiale, ce qui lui vaut d'être exclue du Parti social-démocrate d'Allemagne (SPD). Elle cofonde la Ligue spartakiste, puis le Parti communiste d'Allemagne. Deux semaines après la fondation de ce dernier, le 15 janvier 1919, elle meurt à Berlin, assassinée par des corps francs chargés par Gustav Noske, ministre SPD de la Défense, d'écraser la révolte spartakiste pendant la révolution (Source Wikipédia).

Didier Cahen, « Un monde en prose », lu par Henry Colombani (III, 7, notes de lecture)

Lecture d'Henry Colombani d'un titre ancien mais fort de Didier Cahen, « 'Un monde en prose', tout en intériorité et retenue.

Tonalité

Économie, plutôt que rigueur, extrême concentration, mais sans pathos, légèreté proche d'une certaine neutralité (une certaine blancheur du timbre ?) mais à la tonalité ténue... font entendre la musique singulière de ce monde... en prose, dans la voix de Didier Cahen.

Une écriture qui ainsi adopte le ton qu'il faut pour dire l'essentiel – non comme concept, ni comme idée – mais comme nécessité vitale.

On ne peut pas ne pas penser à la très subtile et sensible leçon de Jean-Luc Nancy sur l'art comme « vestigial » : « Ce qui reste en retrait de l'image (1), ou ce qui reste dans son retrait, comme ce retrait même, c'est en effet le vestige. » Y sont associées les pensées du passant, de l'anonymat, du sens comme processus d'accès, plus que comme donné.

Architecture

Oui, sous la discrétion de la voix, la blancheur de l'écriture, il y a une architecture serrée, qui participe fortement – à mes yeux autant qu'à mon oreille – à la mise en mouvement de la pensée poétique.

Le cursus des trois séquences elles-mêmes conduit de 'I. Le jour même', jusqu'à l'ouverture opérée par 'III. Hors les murs', qui invite à franchir la limite, via le passage par 'II. L'homme intérieur'. La rythmique retenue – le nombre y apparaît en effet comme une contrainte nécessaire, inhérente au dire qui se donne et ainsi constitutive de son économie – participe de ce processus par le choix du ternaire qui, outre l'architecture du recueil, tend la première séquence, Le jour même, en quatre fois trois pages de trois strophes de trois vers...

Frappe de tambourin, « Ostinato » (2) tel un écho obsessionnel à cette incantation à mi-voix qui tente de dire la nécessité et la douleur de naître à chaque instant – dans le vide, l'absence, la croissance du désert, le jour qui descend, le moi est une rumeur... l'origine une méprise... la vie enveloppe la nuit... Chacune des séquences suivantes dispose également de son rythme interne comme d'un opérateur.

L'homme intérieur est traité comme une sorte de glossaire, une strophe de trois ou quatre vers fait écho – une sorte de réponse – aux termes posés en titre : les plus élémentaires, concrets, voire triviaux : Décor, Pendule, Photo, Filière, Adresse... ou plus intimes : Je(u), J'uiif, Tu, D.C..., voire plus abstraits : Clarté, Présence, Dialogue, Éternité. Pas une description, encore moins de définitions, mais essentiellement un à-plat de mots simples qui font agir la parole même, pour un passage à l'acte : je ne puis m'empêcher d'évoquer le « performatif » d'Austin (3) ... Au sommet de cette procédure, emblématique de la démarche (p. 53) :

Parole

Penser

Se réveiller

Sans en appeler

À l'alibi des sens

Quand dire c'est faire...

C'est la mise en mouvement d'un itinéraire ou d'un exercice spirituel qui est ici suggérée – plus précisément les balises pour une sorte d'ascèse du vivre à travers le dire. Cela donne à éprouver la tension du texte, et particulièrement la force d'astreinte dans le présent – le hic et nunc – obtenue

par l'emploi systématique du présent, par le verbe être, le plus souvent pris sous sa forme forte « est », indiquant non l'essence, mais le « il y a », l'acquiescement au fait que « cela est », le « -là » de ce qui vient à l'être dans l'ouvert de l'exister, sans nostalgie pour ce qui a été, ni violence prospective pour un futurible illusoire... « Le monde naît de l'instant » ...

L'emploi de l'infinitif opère de même, dans l'ordre de l'appel à l'agir, au passage à l'acte, par de discrets aphorismes : « Troquer la chose qui se voit... Éclairer le néant... Prêter main forte à l'abîme... » Certes, il s'agit de mettre en doute « je », (« Le moi est une rumeur... L'homme reste un mot... »), de l'habiller d'anonymat (« Suis-je /le premier venu /pour ne parler /qu'à la première personne ? »). Mais n'est-ce pas pour le restituer au commun de la communauté qu'augure, rare mais d'autant plus intense dans 'Hors les murs', l'emploi du « Tu » », véritable adresse à l'altérité du dehors ? – « Il y a ces jours / Où l'on est sûr / De tutoyer le monde »

Donner à entendre une autre langue sous la langue : la parole ?

Ici, le sensible, certes, ne se développe pas, il est retenu, c'est-à-dire, contenu en tension : pour autant, le concept ne prend pas le pas. Et si cette relative abstraction – comprise comme retrait, angle de vue, légère prise d'écart, relativement à l'immersion panique dans le réel – était la meilleure manière d'effectuer quelque chose de ce que recherche une tradition poétique de la modernité, celle à laquelle se réfère et se consacre Didier Cahen. Celle qu'a si précisément pointée André du Bouchet (4) dans ses premiers essais sur la poésie : par la critique de l'image – où risque de périr la poésie par excès d'immersion – où le retour au concept – aux Idées, ses idoles – où elle risque de s'assécher, la voie est étroite, et représente bien la nécessité d'une ascèse. Du Bouchet s'explique : « La vision est le désir du contact impossible. » [...] « Car il demeure toujours cette contradiction entre l'écart – à la fois nié et avéré par la vue : cette vue qui aspire au contact immédiat de son objet et qui se trouve par-là même mesurer l'espace qui l'en sépare, cet intervalle qui est même sa raison d'être – et le motif récusé. (Elle veut du moins constater que l'écart n'est pas rupture...) »

Le bel exergue à Un monde en prose éclaire cet enjeu sans ambiguïté :

Le jour est malade d'images / Folie. Folie. / La nuit malade d'oublis. (Edmond Jabès)

Aussi, les quelques touches concédées aux singularités sensibles – hors images, si l'on peut dire – n'en prennent-elles que plus d'intensité : la densité du mot nu portant sa valeur de singularité portée en généralité : je pense au « bleu » posé à en opposition au non-bleu (p. 90) – Il y a là presque une leçon de physique : c'est table des éléments, champ magnétique... Comment ne pas y pressentir, en touche très fine, l'*In lieblicher Bläue*... de Hölderlin ? Et, bien sûr, tous les bleus chantés des poèmes depuis l'Azur... ? Nuage, dit cela au plus juste (p. 37) :

Blanchir/Un mot de ma langue /pour mieux dépeindre /le bleu du ciel

De même, le rose, l'arbre, les racines, le sable, la bouche, la chair, la main... recueillent ce lexique de l'élémentaire pour l'animer en un théâtre aux gestes essentiels : ma subjectivité générationnelle... y entend marcher les personnages de Beckett et l'homme de Giacometti... Et bien sûr, « Le désert croît / le sable juge / le désordre est bâti... » est la trace, comme une gravure à l'eau-forte, de la prophétie nietzschéenne... « ...Malheur à qui recèle des déserts ! » Toute la force est ici dans la question et son ambivalence : du désert, est-ce une condamnation ou un appel comme un désir ?

« Un monde... en prose » ou « une prose ... du monde » ?

Il faut ici rappeler, à propos de l'idée selon laquelle le premier romantisme annonçait que « l'idée de la poésie » serait « la prose », Jean-Luc Nancy (5), citant Novalis : « la poésie est la prose parmi les arts... », tenait à souligner ceci : « la prose dont on parle ici est la 'véritable' poésie, ou la vérité de la poésie. »

Ce rappel me semble nécessaire pour entendre la richesse de l'intitulé « un monde en prose » : la tension entre les termes peut à la fois s'entendre de manière critique pour dénoncer le « prosaïsme » d'un monde dépourvu de sens, – et dans lequel l'esprit humain se doit de construire, sinon un « sens », du moins une traversée sensée... Mais elle peut également s'entendre en tant que question posée dans la poésie avec les compagnons privilégiés de Didier Cahen, dans ce combat de la modernité selon laquelle il faut accepter une certain 'mort' de la poésie – en tout cas de certaines poésies... – ce qui conduit à la rabattre sur la prose : la réalité serrée de près, voire la banalité, peut-être, dont parle également A. du Bouchet (6). Ce qui n'exclut nullement la place et l'importance de la « prosodie » – forme, rythme, tonalité...- mais au service de l'authentique poésie : celle de la trace, de la recherche des pas invisibles, des « vestiges », loin des facilités des images et des chimères, qui ne sont ni l'essence ni l'être, mais la tremblante et incertaine attestation des passages – de l'être, des dieux, du Dieu ou de l'Autre, l'ineffable pressenti des mystiques creusant le vide et l'absence, leur quête, dans le tuffeau de leur(s) religion(s). Tenir ainsi le mot le plus ténu, le plus resserré, mais le plus simple possible, et sous l'apparente banalité, dans la blancheur d'une lumière mince, laisser toute sa place au dire qui conduit vers ce qui seul compte, et peut peut-être sauver : la parole. Le programme est arrêté, c'est un « Commerce... » (p. 47) : il est radical, il renouvelle la priorité de l'écoute et de l'audition sur la vue et la vision – non sans évoquer la tradition du Livre : « Troquer la chose qui se voit /contre le peu qui se dit » (id.)

Tels sont les derniers vers d'Un monde en prose :

« Ici / On jurerait la parole / Ici l'intime silence »

Évoquer, in fine, que

« Poésie n'a pas exactement un sens, mais plutôt le sens de l'accès à un sens chaque fois absent, et reporté plus loin... » (7)

Henry Colombani

Décembre 2025

[1] Voir *Le vestige de l'art*, conférence de 1994, reprise in « Les Muses », Galilée, 1994, 2001. p. 135sq...

[2] C'est une phrase de Louis-René des Forêts, l'auteur d'*Ostinato*, qui est en épigraphe à cette première partie...

[3] John Langshaw Austin, *How to do things with words* (traduit par *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1962)

[4] *Avenglante ou banale. Essais sur la poésie, 1949-1959*, Le Bruit du temps, 2011. Voir « Ebauches autour de la vision », p. 173- 174 et « Immersion et écart », p. 232sq.

[5] « Compter avec la poésie », entretien avec Pierre Alféri, in *Résistance de la poésie*, William Blake & Co. Éditeur, 2004, p. 22.

[6] Mais ne peut accéder à la banalité qui veut... op. cit. p. 146. Cf. art. Banalité, p. 147 sq.

[7] Jean-Luc Nancy, op. cit.

Didier Cahen, *Un monde en prose*, Apogée, avec une lithographie de Gérard Garouste, 2003, 96 p. 14 €

Séverine et d'autres poètes femmes lues par Anne Malaprade (Poesibao III, 7, notes de lecture)

Qu'est-ce que certains hommes défont chez certaines femmes ? Qu'est-ce que les femmes activent et réactivent dans la langue poétique ? A ces questions qui fonctionnent d'une certaine manière en miroir, deux derniers textes parus aux éditions Lanskine tentent de répondre.

Ces deux ouvrages, le premier singulier, le second collectif, ont pour point commun de donner la parole à Séverine¹. Dans le premier elle a perdu (oublié ? rejeté ? dépassé ?) son nom propre – elle a été souillée, abîmée, violente par sa mère, violée par son père. Cette perte du nom de famille est aussi l'occasion de chercher une langue paradoxalement introuvable pour dire ce qui a eu lieu. Dans le second elle retrouve ce nom de famille et affirme aussi un statut public, une fonction, une singularité, alors que Fabrice Thumerel lui pose trois questions (« 1/ Aujourd'hui, que font les femmes à la poésie ? » « 2/ Remise en question, la domination masculine est encore d'actualité dans le milieu poétique. Est-ce à dire qu'un #MeToo y serait également nécessaire ? » « 3/ En fin de compte, bien qu'il n'y ait pas d'écriture féminine (à bas l'essentialisme), en quoi peut consister cette « langue/introuvable » qui serait celles des femmes selon Liliane Giraudon ? ») qu'il soumet également à treize autres poétesses, soit Liliane Giraudon, Katia Bouchoueva, Elsa Boyer, Aurélie Foglia, Hortense Gauthier, Laure Gauthier, A.C. Hello, Sophie Loizeau, Virginie Poitrasson, Marina Skalova, Maud Thiria, Véronique Vassiliou et Isabelle Zribi.

Décharge est un titre polysémique dont tous les sens sont ici actualisés. Séverine tire sur son passé, sur des parents qui, chacun à leur manière, ont été défaillants et criminels. Le livre lui-même est le produit de cette décharge, mais un produit élaboré, monté, pensé, construit, qui n'a rien à voir avec une pulsion incontrôlée. La décharge désigne également le phénomène qui se produit quand un corps électrisé (le corps malmené de la petite fille, de l'adolescente, de la jeune fille) perd sa charge : abusé et violé, le corps épuisé et déminé de Séverine retrouvera-t-il la force de vivre ? La décharge renvoie aussi à un allègement moral, un soulagement : la mise en voix, la recherche d'une forme, la transmutation en texte d'une expérience telle que celle qui est relatée apportent sans doute un peu de réconfort, même s'il est évident qu'aucun acte en tant que tel n'est en mesure de soigner un traumatisme. Et pourtant, comme le rappelle la citation de Stéphane Bouquet placée en exergue du texte, « La poésie est ce qui veut parler à, appeler, faire venir, donner, recevoir. » Ainsi la poésie trouve-t-elle des destinataires, réveille-t-elle les morts, abandonnant aux inconnus accueillants une expérience reconfigurée par le verbe. L'écoute, l'attention, le commentaire qu'elle reçoit ensuite font peut-être partie d'un processus qui, à défaut de guérir, panse. Enfin, la décharge est ce lieu public où sont disposés décombres et immondices. Le livre ne serait-il pas une boîte à ordures que la langue pose, dépose et transpose tout à la fois ?

Décharge ouvre à une série de blocs de courts paragraphes de prose. Phrase nominale assumant sa brutalité (« Quelle aubaine pour la société », « Open bar les bouchers », « Fini le faux-plat. Compteur à zéro. », « Rien. »), courte proposition verbale (« Ils se disputent ton arrivée. », « Le conte pourrait mal tourner. »), suite de souvenirs explorant le passé (« Ta mère partage tout avec vous. S'il lui prend l'envie de se confronter à une rivale, elle vous emmène, les trois. Un jour elle vous traîne à l'hôpital, fait un esclandre dans le service. Elle fomenté des sanctions. Pour punir

¹. Séverine, en tout cas, prend une parole bien plus nocturne que diurne.

vosre père, elle vous kidnappe et se réfugie chez l'une de vos amies, parce qu'elle-même n'en a pas. Un autre jour encore, ou était-ce une nuit, elle convoque chez vous une femme avec laquelle votre père l'a trompée. Vous êtes assis, à l'attendre, comme des jurés. Tes lèvres sont scellées, mais c'est encore la honte qui t'étreint, quand à l'arrivée de la dulcinée, ta mère va bruyamment vomir tant elle se dit dégoûtée. », analyse (« Mais tu sors du doute, pour voir apparaître, nettement, les contours de leur irresponsabilité. »), acquiescement inquiet à une parole encore en devenir qui, peut-être, libèrera (« Le silence finira-t-il par s'épuiser, à force de semaines ou d'années, ne t'enchaînera-t-il plus, cessera-t-il de crocheter, insatiable, dans tes ferrures ? »). Chacun de ces blocs s'adresse à une deuxième personne : le double de Séverine, son autre dissocié, à qui elle rend compte des étapes d'un cheminement qui part de la naissance (« A ta naissance, ton père est l'accoucheur, ta mère l'accouchée. Et toi en arrière-plan de leur zone de conflit. ») pour aller jusqu'à l'âge adulte, ce dernier étant caractérisé par le recours à la parole, le désir de renoncer au passage à l'acte mortifère, et d'enfin lâcher le silence « après ces décennies muselées ». Cette parole toutefois, pour être juste (justesse et justice sont mêlées), doit toucher, au-delà du témoignage, et derrière la mythologie (le parent monstrueux qui dévore et sacrifie ses propres enfants), la vérité : celle de parents malades et criminels, coupables et fous, « une famille de tueurs incestueux, une famille d'incestueux ». Ici, l'aléthéia passe par l'invention d'un mot performatif — incestueux — qui dévoile ce que les parents voulaient cacher.

Si ces parents n'ont rien appris de cet irréparable qui a eu lieu, si pour eux la question a été « réglée » par le déni, la mort ou le silence, Séverine, qui avait publié *Transparaître* en 2019, apparaît ou réapparaît aujourd'hui grâce à ces mots déchargés chargés rechargés déposés. Longtemps invisibilisée et absente à elle-même, elle revient au monde. La couverture propose d'ailleurs un titre dont les lettres sont disposées verticalement : debout, tu es debout, tu tiens debout Séverine, grâce à une parole aussi courageuse que combative. « [...] la poésie est traversée par les entailles et ajouts nécessaires faits à la langue — dont le corps est greffé à celui de la communauté. », affirme Séverine Daucourt à Fabrice Thumerel. C'est en cela que *Décharge* désensorcèle les flashbacks qui nous assaillent.

Anne Malaprade

Séverine, *Décharge*, édition Lanskine, 2025, 56 p., 13 euros.

Ce que les femmes font à la poésie, entretiens et textes inédits recueillis et présentés par Fabrice Thumerel, Lanskine, 2025, 244 p., 14 euros.

Jacqueline Merville, « Hommage à Jean de Breyne », (III, 7, hommages)

Dans ce texte très émouvant et subtil, Jacqueline Merville rend hommage au poète, écrivain, critique d'art, photographe, collectionneur, éditeur Jean de Breyne

venez avec moi allons-y

Jean de Breyne nous a quittés en novembre 2024.

Ce dernier vendredi de novembre 2025 un hommage lui a été rendu lors des Cris poétiques qu'il avait initiés au Vélo Théâtre à Apt en 2005. De nombreuses voix de la poésie contemporaine y furent découvertes par un public qui se prit à aimer ces aventures-là avec la langue et le sens et le mystère du travail avec les mots. Passeur de maintes voix de la poésie, tant à Apt qu'à Lyon, il fit naître des lieux luttant contre la langue soumise, en particulier celles des démolitions de l'humanité en cours. Poète, une trentaine de livres publiés, il savait les leçons de Levinas. L'Autre, son visage, l'amitié fidèle, la soif de changer pour ne pas dire de sauver ce monde. Il me disait : la violence me fait peur.

Pleurs suivis de Quelques correspondances du matin, dernier livre paru de Jean de Breyne était sur la table de propos2éditions au marché de la poésie en juin 2025 place Saint Sulpice. Il y écrit :

vous maîtrisiez, et ce n'était pas le vouloir ;

alors il se demande si de cesser d'écrire

il manquera de l'Histoire. Il agende les noms,

les prénoms des amitiés qui créent l'Une

Chaque matin, il écrivait des lettres puis marchait jusqu'à la Poste, un rituel bâtissant cette Une.

Cette Une n'aimait aucune frontière. Avec sa compagne Martina Kramer, artiste explorant l'énigme de la Lumière, il avait quitté Lyon en 2000 pour s'installer à Rustrel dans le Luberon d'où tous deux rejoignaient bien souvent les terres natales de Martina. Il était vraiment de deux terres, totalement, vivant ici et là-bas, en particulier à Zagreb. C'est une grande chance de pouvoir et savoir vivre si totalement deux terres. La Croatie, où il repose à Zagreb, vint à nous grâce au Domaine *croate/poésie* aux éditions l'Ollave.

En 2023, j'avais lu *LITS demain je vais alors m'absenter* avec une préface de Philippe Boutibonnes, paru lui aussi chez propos2éditions. Un livre à lire et relire pour tenter d'en dire, dire quoi et comment ? Ce livre, son chef d'œuvre, enseigne un secret existentiel, celui de tout être humain sachant et regardant en la pensant la fin de sa vie. Long poème en vers libres au seuil de ce qu'il nomme *s'absenter*. Un livre important dans l'immense fresque des livres existants. Jean de Breyne écrit les faits journaliers vus ou entendus de ses lits d'hôpitaux ou de sa chambre de Rustrel durant trois années. Il les apporte dans sa langue, parfois avec humour. Penser ce temps-là avec le temps des autres n'est pas commun.

Il écrit :

c'est tellement jusqu'à la prochaine fois

attendre, et attendre, et souvent

attendre quoi

que le corps atteint si difficilement

Il écrit aussi :

j'ai peur de l'homme c'est vrai,

ce sentiment qu'il attend le

moment pour lâcher ses chiens

Cette peur de la violence dont il me parlait est-ce cela aussi qui lui fit inventer sa langue ? Langue de l'être nu et tendre et d'une vigilance extrême à ce qui l'entoure qui se traduit par un souffle rythmique, des vides et des pleins se succédant, des mots attrapés sur le bord de la langue française. Il écrit :

la langue date probablement.
 ma langue dans ma langue
 du moment,
 moment d'espace, moment
 de temps d'où et de quand,
 c'est une question vous
 savez, et que je vous pose
 dans notre langage commun

Une écriture envoûtante, nous pénétrant comme une évidence. On ne se perd pas en lisant cette écriture-là, au contraire on est poussé vers son propre souffle qui cherche lui aussi ses lieux de voix. Une pensée du vivre et du mourir, pas affirmative, un peu hésitante, mais sûre de son entièreté. Ce livre sait du tragique aller vers des éblouissements. Être encore, regarder encore, respirer encore, écrire encore tout en sachant l'avancée de la mort, ne plus être, du moins dans un corps. Cette manière d'ensemencer la langue commune avec la sienne langue était présente comme un murmure dans nombre de ses livres précédents, elle a trouvé son apogée durant sa longue maladie. Ce livre dit le secret, pas avec des questions métaphysiques, autrement ou bien en inventant sa métaphysique saluant la beauté du moindre ciel aperçu par la fenêtre d'une chambre d'hôpital ou de sa chambre ouverte sur le jardin. Cette langue-là ne ressemble à aucune autre. C'est la langue d'une âme, son parfum volatil et universel.

Il écrit :

je parle ici des chiffres du temps,
 j'aime leur accumulation,
 je leur accorde des substantifs,
 dimension,
 épaisseur,
 le présent est de ce temps,
 tout s'y agite
 du silence des voix de l'humour,
 du chaud du jour vers la nuit,
 de l'invisible des atomes,
 de ce temps infime de ce bruit,
 de la chaise quand on se lève

Cette langue jaillit comme un fleuve enveloppant et mélancolique et allant sans fioritures vers la courbe ou l'angle. Poèmes placés au centre de la page comme s'écoulant entre deux berges blanches. Cette manière me fait penser à sa voix si singulière, toute parsemée de suspensions. Que ce soit dans un lieu culturel ou dans son jardin ou en jouant à la pétanque dans son village, elle demeurerait la même, elle n'allait jamais dans la représentation. Son rire accompagnait cette voix. Son rire clair scellant la complicité.

Cet ami de Bernard Noël s'en est allé comme lui vers du là-bas ou dans un autre regard.

Il écrit :

il faut une énorme respiration.
 à leur disparition on ne sait où,

avec le souvenir et la tristesse
et puis on ne sait où
ils demeurent dans l'espace.

Tous deux savaient le pouvoir du regard, ne pas le détourner, vraiment regarder avec tout son corps et cœur pensant, socle de basculements visionnaires.

LITS dit aussi la présence de Martina, cet amour-là sur lequel s'appuyait un vif lâcher-prise face à *s'absenter* puisqu'il nomme ainsi, et c'est beau, ce que nous appelons mourir.

Il écrit :

quand en silence ou en phrases courtes
nous sommes l'un auprès de l'autre.

« est-ce que tu veux une tisane »

elle dit qui déjà se lève. j'

aime moins le silence de la pièce

lorsqu'elle s'absente, je l'attends

Ce livre, une confidence s'adressant à chacune, chacun ayant le privilège de ne pas *s'absenter* soudainement, brutalement assassiné.e.s, en particulier par des bombes. Il nous parle du chemin de notre fin à venir. Cette inévitable question : irons-nous quelque part ?

Il écrit :

C'est un jour qui à peine

se lève alors comptez combien

est large le temps jusqu'à

l'ouest, venez avec moi allons-y

Jacqueline Merville, 30 novembre 2025

« Monologue, Chant du coq sauvage », sur Mathieu Bénézet, lu par Isabelle Baladine Howald (III, 7, notes de lectures)

La revue 'Monologue' publie un riche numéro spécial, intitulé *Chant du coq sauvage* et dédié au poète Mathieu Bénézet (1946-2013)

Mathieu Bénézet est un grand poète, dont personne n'a oublié les volumes de *Ceci est mon corps*, *L'imitation de Mathieu Bénézet*, *Dits et récits du mortel* ou du *Travail d'amour*, dont l'écriture ne ressemble à aucune autre, et que nous sommes très nombreux à avoir passionnément lus dans les années 80... Injustement moins lu aujourd'hui, il est judicieux que la revue 'Monologue', dirigée par Gilles Jallet et Xavier Maurel, permette de le relire mais aussi de découvrir les textes de poètes qui l'ont connu ou lu de très près. Il est juste et bien aussi qu'une revue rende hommage à un grand créateur de revue, *Empreintes*, *Première livraison* (dirigée avec Philippe Lacoue-Labarthe) et la très grande *Digraphe*.

La construction du numéro alterne entre textes en prose, poèmes et extraits de journaux. De couleur noire comme le deuil, la revue s'ouvre sur un texte de Leopardi, comme une entrée par un poète que Bénézet aimait profondément. Le texte se réfère à un « cantique matutinal d'un coq sauvage ». Toute l'ambiguïté porte sur l'interrogation suivante : « je n'ai encore pu établir si ce cantique était répété par le coq de temps en temps, ou bien tous les matins, ou s'il fut chanté une seule fois ; et non plus qui l'entend chanter ou l'entendit, ni si ladite langue est la langue en propre du coq, ou si le cantique est transposé de quelque chose. » D'une certaine manière c'est une des questions importantes de la poésie : qui la dit, qui la répète, qui l'entend, d'où ça vient, de qui et à qui ça arrive. Le chant s'adresse aux mortels, un mot très bénézien, « mortels, éveillez-vous ! » Créez, faites une œuvre ! Mathieu Bénézet, lui, a vécu mille vies d'amour, de revues, de radio, de livres, il aimait essayer toutes les formes.

Ouverture :

Un long inédit dont on ne sait au juste s'il fut perdu, ou rêvé comme perdu, suit les très beaux lavis de Jean-Paul Héraud qui, pour moi, évoque ce visage, profil, tourmenté du poète. Il s'agit d'extraits d'un roman inédit des années 70 de Bénézet, avec sa langue puissante, ses corps tourmentés, omniprésents, ses formes diverses de pensée et d'écriture. Les textes suivants sont très différents des uns et des autres, comme de juste. Celui de Fabienne Courtade est si sensible et éprouvé dans sa chair, ou celui de Guillaume Artous-Bouvet a la langue tranchante avec sur la page de gauche ses rectangles déclinés comme autant de chambres, et la lucidité de Claro éclaire sur « l'homme en destruction » qu'était Bénézet : « j'étouffe avec moi ». De beaux extraits d'un Journal en cours Isabelle Garron, où est venue se greffer de façon très intéressante une réécriture de ce même journal, geste qui concerne je pense aussi bien le geste d'écriture de Bénézet : « une demande violente du corps d'aller peindre ou quelque chose comme ça. ». « ...quelque chose comme ça » pourrait bien être écrire, et cette imprécision cependant impérative ressemble bien à Bénézet, ressemble bien à l'écriture, ce geste qui ne peut s'empêcher tout en ne sachant pas vraiment ce qu'il fait...

Centre :

Posant sept beaux poèmes en quatrains, Dominique Quélen évoque la question du visage, du corps, de la langue et du manque. Tous et toutes à leur manière tourne autour du travail ou dans le travail de Mathieu Bénézet. Parfois la vie même interfère comme dans les quelques notes de Jean-Paul Michel, rappelant l'itinéraire de Bénézet en poésie et leur amitié. Travail plus expérimental et postal, passionnant, pour Maya Vitalia, qui fait se souvenir de toutes les lettres perdues avec leurs bribes, leurs effacés, leurs tampons improbables, leurs fautes dans des langues que les expéditeurs ne connaissent pas bien sans qu'on ne sache toujours si tout est vrai... accompagné par ses interrogations personnelles (« Est-ce la chose, imitée par le mot, ou le mot, par la chose ? »). L'une d'entre elle, de l'Oregon est merveilleuse et touchante.

La question de l'image, Frank Smith la pose en petites proses cadrées et interrogations contemporaines, « un murmure d'image, à peine un frisson d'image... mais une image distincte, juste, à ma portée » (je pense tout d'un coup à Godard), et chaque paragraphe doit être à sa « portée », mot par lequel se termine chaque page. C'est ainsi que nous pouvons percevoir le monde. Comme un cube qu'on tourne et retourne dans tous les sens, le paragraphe se module pour faire une proposition à la portée du lecteur autant que du poète.

Fin :

Nous sommes toujours endeuillés de ma mort de Mathieu Bénézet, Bernard Chambaz le rappelle, décrit sobrement les adieux, les roses, le mois de juillet, mais comment supporter la répétition de la douleur : « comment un cœur peut-il résister à tout ça ? » (p.135). Autre journal, celui de Céline Willame qui est une manière d'expression du deuil, qui change à chaque minute, chaque jour. Gestes, fruits, odeur de la terre, la campagne, ce parfum d'orangers, dans une lumière vive et vivante. Suivent des pastels de Marjolaine Pigeon, qui sont nés de la lecture des poèmes de Xavier Maurel, long poème de figures mythologiques, sensuels et comme liquides, baignant dans le bleu pâle.

Le recueil se termine par des extraits d'une correspondance entre Gilles Jallet et Mathieu Bénézet, échangée durant l'été 1984. Beaux extraits sur la poésie, essentiellement, vrai échange entre deux poètes, sous le signe de Hölderlin. Et le texte de Gilles Jallet clôturant la revue porte sur le commentaire puis le texte-lui-même, fragmentaire, égyptien, très ancien « le dialogue d'un homme avec son BA », le BA étant ce moment de face à face d'un homme avec lui-même au moment de sa mort. Une âme ? Peut-être transportée vers l'au-delà mais lui assurant un Au-delà... Mais que devient le BA lui-même ?... Je n'en dis pas plus, c'est un texte bref qui vaut bien des manuels de philosophie. Gilles Jallet fait le lien avec Novalis et des poètes contemporains. Forte et belle idée de finir avec ces fragments dont la lecture parfois cruelle peut prendre une vie tant le sens en est dense.

Pour ma part il y a fort longtemps, Mathieu Bénézet me téléphonait à trois heures du matin, pour un projet ensemble à la radio, à Strasbourg. Passablement endormie, j'écoutais cette voix incertaine au cœur de la nuit. Le projet n'aboutit pas mais reste ce « Allo, c'est Mathieu... ». Nous nous perdîmes de vue. Je le lis toujours.

Isabelle Baladine Howald

Monologue n° 6, revue dirigée par Gilles Jallet et Xavier Maurel, *chant du coq sauvage*, collectif, numéro consacré à Mathieu Bénézet, éd. Monologue, 2025, 191p, 25€

Emily Dickinson, choix et présentation d'Isabelle Baladine Howald (III, 7, anthologie)

Les éditions Unes poursuivent la traduction bilingue de l'unique Emily, par François Heusbourg. Ici, le très grand cru de 1862.

François Heusbourg publie l'œuvre bilingue, qu'il traduit lui-même, d'Emily Dickinson (1830-1886), de manière chronologique. Il a déjà publié six volumes. Comme toujours chez Unes, la facture éditoriale est exemplaire. Ici l'année 1862, la première des quatre plus grandes années de la poète, est proposée en un choix. 1862 est l'année de l'explosion solaire de Dickinson. Il a donné à ce volume le titre suivant : *Une différence intérieure*. Marine Riguet en signe la postface lumineuse, jouant justement sur ce que la fenêtre procure de lumière en son cadre, donc aussi l'ombre, et combien cette luminosité est au cœur de l'intériorité d'Emily Dickinson : « *La vision se fait depuis l'intérieur, entre ce qui ne peut se contenir et ce qui échappe de soi. La vision plutôt que l'image* », tout est dit, d'une certaine manière, tout est vrai, de chaque moi. Emily n'est en aucun cas quelqu'un qui se retient, contrairement à l'image haletante (son souffle, souvent décrit) et blanche (sa couleur) qu'on lui attribue. Emily n'est que débordement, elle s'échappe sans cesse, en flammes. Elle ne connaît pas forcément celle qui s'échappe, pas plus que celle qui reste terrée en elle. Marine Riguet cite le célèbre « *je ne suis Personne*. ». Elle a une image d'elle en voie de disparition constante : « j'étais la plus menue de la maison.../... j'ai souvent pensé/combien je pourrais mourir/sans qu'on s'en aperçoive » (p.129) – ce qui n'est certainement pas juste étant donné l'affection que lui portaient son père et sa sœur. Pour autant, d'elle elle dit quelque chose de vrai, elle se perçoit si peu, comment les autres pourraient-ils la percevoir ?

François Heusbourg écrit : « *c'est l'année de la mue, elle « creuse sa différence intérieure* », elle fait face aux déploiements de ce qu'elle aime dans une nature ailée, oiseaux, papillons, abeilles. Elle s'invisibilise elle-même pour faire apparaître et porter ses thèmes, ses chagrins, très hauts vers le ciel. Le traducteur respecte la langue et la grammaire, riches en surprises, de Dickinson, qui n'est vraiment pas facile à lire. Mais ce respect permet de lire cette poésie au plus près de son écriture. Sans toucher à la célèbre ponctuation de Dickinson, il a des trouvailles qu'il faut saluer, comme celle-ci : « *We can find no scar* », « *Sans cicatrice visible* » (p.69), ce qui est bien plus évocateur.

Emily Dickinson n'a nul besoin d'une recension de lecture pour lui apporter quoi que ce soit en termes de célébrité. Toutefois une nouvelle traduction et le choix de cette année 1862, si riche en poèmes, justifient d'être amplement signalés. En quatre ans elle écrira 862 poèmes sur les 1800 poèmes qu'elle écrira dans sa vie, soit près de la moitié... Elle a trente-deux ans. Son père ne sait pas qu'elle écrit des poèmes, elle est connue pour faire du très bon pain et pour son goût de la solitude qui ira en s'accroissant. Elle écrit beaucoup de lettres (fabuleuse édition de sa correspondance chez Orizons grâce à Daniel Cohen), elle vit l'intensité intérieure que quelques-uns de ses amis raillent gentiment « *Emily, petite canaille, sortez !* » quand elle ne recevait plus que derrière la porte de sa chambre. Le roitelet auquel elle se comparait dans la vie se transforme en oiseau(x) pour le Ciel et le Paradis, « le Très-Haut », dès qu'elle écrit :

Emily Dickinson, *Une différence intérieure*, poèmes 1862, traduction de François Heusbourg, postface, Marine Riguet, vignette de couverture, Autographe d'Emily Dickinson, éditions Unes, 2025, 22€

À nouveau – sa voix est à la porte
 Je ressens le *Rang* ancien-
 Je l'entends demander au domestique
 Après quelqu'un – comme moi –

Je prends une *fleur* - au passage –
 Pour *certifier* mon visage
 Il ne m'a jamais *vue* – dans *cette vie* –
 Je pourrais *surprendre* son œil !

Je traverse le Hall d'un pas *confus* –
 Je – passe en silence – la porte –
 Je regarde tout ce que je monde *contient* –
Juste son visage – rien de plus !

Nous parlons avec *insouciance* - et avec *élan* –
 Une sorte de tension de *plomb*
 Chacun – sondant – timidement –
 A – quelle – profondeur –
 L'*autre* a pu aller –

Nous *marchons* – je laisse mon chien – à la maison-
 Une *tendre* – Lune *attentionnée*
 Nous accompagne – juste un petit moment –
 Et – puis – nous sommes *seuls* –

Seuls – si les *Anges* sont « seuls » -
 La *première fois* qu'ils goûtent au *ciel* !
Seuls – si ces « visages inclinés » le – sont –
 Nous ne pouvons pas *compter* –
 Sur le Très-Haut !

Je donnerais – pour vivre cette heure à – nouveau –
 La *pourpre* - dans mes veines –
 Mais *Il* lui revient de *compter les gouttes* – *lui-même* -
 Mon *prix* pour *chaque tache* !

P.11/12

(La traduction entre « justify » et « certifier » est remarquable. Emily n'a évidemment pas de visage à « justifier » mais elle n'est pas sûre d'*avoir* un visage ; cette fleur portée devant elle la représente autant qu'elle se cache derrière elle.)

Et si je dis que je n'attendrai pas !

Et si j'éclate la Porte charnelle –

Et par là je m'Évade - vers toi !
 Et si je lime le mortel – pour de bon -
 Vois là où ça me blesse - Ça suffit –
 Et m'élançe vers la Liberté !

Ils ne pourront plus me rattraper – désormais :
 Les Donjons peuvent crier - les Canons supplier –
 Insignifiants - désormais – pour moi –

Comme le rire - l'était - il y a une heure –
 Ou la Dentelle – ou un Spectacle Itinérant -
 Ou qui est mort – hier !
 P.29

Il existe une certaine Oblique de lumière,
 Les Après-midis d'Hiver –
 Qui oppresse, comme le Poids
 Des Mélodies de Cathédrale –

Blessure Divine, nous donne-t-elle –
 Sans cicatrice visible,
 Mais une différence intérieure –
 Là où les significations, résident –

Rien ne peut l'Enseigner, Personne –
 C'est le Sceau du Désespoir
 Qu'une impérieuse affliction
 Nous a transmis de l'Air –

Quand elle arrive, le Paysage écoute –
 Les Ombres- retiennent leur souffle –
 Quand elle s'en va, comme c'est comme la Distance
 Dans le regard de la Mort –
 p.41

J'ai senti des Funérailles, dans mon Cerveau,
 Et des Endeillés ici et là
 Ne cessaient de marcher – marcher – jusqu'à sentir
 Que le Sens surgissait –

Et quand tous furent assis,

Un Service, comme un Tambour –
 S'est mis à battre – battre - jusqu'à croire
 Que mon esprit devenait gourde –

Et alors je les ai entendus soulever une Caisse
 Et grincer à travers mon Âme
 Avec ces mêmes Bottes de Plomb, encore,
 Alors l'Espace - s'est mis à sonner,

Comme si tous les Paradis étaient une Cloche,
 Et Être, rien qu'une Oreille,
 Et moi, et le Silence, étrange espèce
 Echouée, solitaire, ici –

Et alors une Planche, dans la Raison a cédé,
 Et j'ai sombré, sombré encore –
 Et j'ai heurté un Monde, à chaque chute,
 Et j'ai perdu Connaissance, alors –
 p.49

L'Herbe a si peu à faire,
 Une sphère du plus simple vert –
 Avec juste des papillons, à couvrir,
 Et des abeilles, à divertir –

Et s'agiter tous les jours aux jolis airs
 Que les Brises rapportent,
 Et maintenir le soleil, dans sa boucle,
 Et s'incliner devant toute chose,

Et enfile les rosées, toute la nuit, comme des Perles,
 Et s'apprêter si bien
 Qu'une duchesse semblerait banale
 Face à une telle exubérance,

Et même quand elle meurt, passer
 En Odeurs si divines –
 Comme d'humbles épices, endormies –
 Ou des Nards, périssant –

Et puis habiter des Granges souveraines,
 Et rêver aux Jours qui passent,
 L'Herbe a si peu à faire,
 Comme j'aimerais être un foin –

Clélia Nau, « La Parade des fleurs. Leçons de peinture », lu par Pascal Dethurens (III, 7, note de lecture)

Voici pour les fêtes. LE beau livre d'art sur les fleurs, chères au cœur des poètes et peintres.
Respirez, rêvez.

« Retour aux choses mêmes ». Jamais l'injonction de Husserl ne prend toute sa force, jamais non plus elle ne se montre aussi salutaire que, hors de toute idée reçue, loin de tout stéréotype, quand on cherche à comprendre les choses telles qu'elles sont. « Porter sur les choses un jugement rationnel et scientifique, c'est se régler sur les choses mêmes, ou revenir des discours et des opinions aux choses mêmes, les interroger en tant qu'elles se donnent elles-mêmes et repousser tous les préjugés étrangers à la chose même ». Les choses demeurent ce qu'elles sont, quoi qu'on dise d'elles. Les choses... Les choses sont les choses. Les fleurs comme le reste. Gertrude Stein, on s'en souvient, avait choisi la rose dans son poème « Sacred Emily ». Et pour dire de la rose ceci : « *Rose is a rose is a rose is a rose* ».

Les fleurs donc. On les voudrait porteuses de toutes les virtualités du langage, grevées de tous les poids du symbole. Encombrées, autrement dit. Mises à la place d'autres choses que les choses qu'elles sont. Sentimentales, orgueilleuses, timides, amoureuses, compassionnelles, quoi encore, triomphantes, éphémères, sensuelles, discrètes : aussi gorgées de significations que l'imaginaire a bien voulu les charger. Rien n'aura été dit d'elles pour autant. Mieux vaut réduire alors la sphère des mots à la tautologie pure. Au moins on n'aura pas parlé au-dessus des choses. Encore faudrait-il, pour cela, savoir comment parler des choses dans les choses, savoir comment prendre, comme le disait si bien Ponge, leur parti pris. Le moyen ? Lire *La Parade des fleurs* de Clélia Nau.

« Regardons la fleur pour ce qu'elle est », comme nous invite à le faire l'auteure, car « l'énigme est à la surface, dans la vitalité et la variété des apparences, et non dans un sens symbolique caché ». Assez d'ouvrages ont brodé des allégories autour des tableaux de fleurs, même lorsque ces derniers ne laissaient pas le loisir de s'égarer dans on ne sait quelles connotations. Sans doute le lys est-il associé à la Vierge, sans doute aussi la rose est-elle inséparable de la passion amoureuse, et sans doute encore le myosotis évoque-t-il la fidélité du souvenir : on peut voir des sens secrets partout, si on est porté à la manie du décryptage. La tentation du débordement interprétatif n'épargne personne. Nul n'ignore par exemple de quelles somptuosités symboliques se parent les vanités florales, dans l'éclat que leur a conféré le Siècle d'or européen. De là l'autorisation accordée à la logorrhée herméneutique. Et les fleurs de faner, moins sous l'effet du temps que sous la pression des mots qu'on leur impose. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici.

Ce dont il s'agit, c'est d'abord de notre façon de regarder. De regarder et donc de comprendre. Comment ! Ne savions-nous donc pas regarder ? Les fleurs nous répondent que non. Walter Benjamin avait intitulé un de ses articles de 1928 « Du nouveau à propos des fleurs » : et du nouveau il y en a, dans l'essai singulier de Clélia Nau. Car le « langage des fleurs », pour reprendre le titre d'un texte de Bataille de 1929, n'a pas fini de nous surprendre, et surtout il n'a pas fini de nous apprendre. Et quoi ? « Prendre la fleur pour ce qu'elle est, s'en tenir à une stricte logique du sensible », c'est-à-dire « s'attacher au seul aspect ». Vaste programme. C'est celui auquel nous invite le livre à travers d'innombrables images, des iris de Dürer et de Bellini au dahlia de Mondrian, des

lilas de Manet à l'orchidée de Proust, des roses de Cy Twombly aux tulipes de Leendert Blok et des mimosas de Bonnard aux tournesols de Van Gogh. Toutes ces fleurs, les vraies et les peintes, nous les connaissons, nous les avons regardées, mais nous ne les avons pas vues pour ce qu'elles sont. Il faut savoir gré aux éditions Hazan de les offrir au regard en grand format, souvent aussi en très grand format, et toujours d'excellente facture, et à Clélia Nau de nous en proposer une lecture aussi malicieuse que perspicace.

Belles, ces fleurs ? On aimerait répondre en empruntant à Pessoa quelques vers du *Gardeur de troupeaux* :

De la beauté, une fleur par hasard en aurait-elle ?

Un fruit, aurait-il par hasard de la beauté ?

Non : ils ont couleur et forme

Et existence tout simplement.

La beauté est le nom de quelque chose qui n'existe pas et que je donne aux choses en échange du plaisir qu'elles me donnent.

Cela ne signifie rien.

La beauté des choses n'est pas dans ce qu'on croit, et celle des fleurs de ce livre ne se laisse pas réduire aux associations qu'on se plaît à leur prêter. De la beauté, à l'évidence, celles de Bosschaert l'Ancien en ont, comme celles de Henry Fox Talbot, comme celles encore d'Odilon Redon ou d'Ogawa Kazumasa. Mais elles en ont, toutes, de la plus humble comme le bouton d'or de Bartolomeo Veneto à la plus énigmatique comme la fleur-œil de Francesco Del Cossa. Elles en ont, toutes, d'abord, en ce qu'elles *sont*. Étonnante leçon de peinture, qui est aussi une leçon de poésie. Lisons la suite du poème :

Les poètes mystiques sont des philosophes malades,

Et les philosophes sont des hommes fous.

Parce que les poètes disent que les fleurs ont des sensations,

Que les pierres ont une âme

Et que les fleuves se pâment au clair de lune.

Mais les fleurs, si elles sentaient, ne seraient pas des fleurs, elles seraient des personnes.

En vertu de quoi « il faut ignorer ce que sont les fleurs ». Les voir seulement comme et pour ce qu'elles sont. Clélia Nau n'y va pas de main morte quand elle parle de « la cécité de l'historien de l'art à l'égard de la vie des plantes », et qu'elle déplore « son incapacité à voir la fleur pour ce qu'elle est ». Il y a urgence à se débarrasser du savoir sédimenté autour des fleurs de l'art, légendes, fables, croyances, symboles de tous ordres. Il est temps, autrement dit, de se laisser *impressionner* par l'exubérance des fleurs, leurs formes et leurs couleurs, leurs poudres, leurs sucres, leurs géométries chahutées par l'afflux de la sève ou la dissémination. Une leçon à en tirer ? Une, entre cent livrées par l'ouvrage. Les peintres sont des pollinisateurs. Monet était un « peintre jardinier pour qui peindre est une modalité de 'l'horticulturer', pour qui la surface du tableau est un terreau qu'on ensemence de touches fragmentées ». Pour Pindare et Platon déjà, dans le jardin des muses, le peintre et le poète étaient évoqués comme des êtres butinant de fleur en fleur. Les poudroiements chromatiques d'un Seurat ou d'un Signac sont de la même essence que la « vapeur séminale » qui

se détache d'une fleur au moment de la fertilisation. Ensemencement qui prolonge le geste du semeur de Van Gogh pour donner vie à la terre et lui permettre, comme le peintre avec son pinceau, de la faire fleurir encore et encore.

Allons donc voir si les roses sont autre chose que des roses. Les fleurs sont signes et elles font signe. À nous d'y être attentifs car, pour reprendre les mots de Ponge à propos des « êtres animés » de la flore, « ils n'ont à leur disposition pour attirer l'attention sur eux que leurs poses, que des lignes, et parfois un signal exceptionnel, un extraordinaire appel aux yeux et à l'odorat sous forme d'ampoules ou de bombes lumineuses et parfumées, qu'on appelle des fleurs ». Un appel aux yeux : on n'en connaît pas d'aussi extraordinaire que celui que nous lance ce livre étonnant.

Pascal Dethurens

Clélia Nau, *La Parade des fleurs. Leçons de peinture*, Paris, Hazan, 2025, 290 pages, 110 €.

Claudine Bohi, « À tâtons dans le siècle », (III, 7, anthologie)

‘Est-ce un combat caché que nous livre le sens » interroge ici Claudine Bohi en regard de photos d’Adrienne Arth.

Diagonale de l’ombre
où c’est l’horloge qui revient

nos mains ont fui depuis longtemps
nos mains ne recouvrent plus rien

nous arpentons des villes
des chemins de traverses aussi

nous reconnaissons le monde
à sa musique oubliée

dans son éloignement

toutes les portes sont ouvertes
mais nous ne pouvons plus entrer nulle part

p.58



Cascades de pierre
où le siècle se déshabille de lui-même

un si grand désespoir n’est pas raisonnable

est-ce une maladie une épidémie peut-être
et dégringolant d’un vieux ciel avarié

serait-ce un défaut de vision

une sorte d’usure triomphante
une vieillesse du jour

est-ce un combat caché que nous livre le sens ?

ce soleil est factice
qui dévale sur nous

et remplit tout l'espace de son absence programmée

p 60



Chiffon ces signes où bleuit le silence

quelque chose est tombé
quelque chose s'est aplati

est-ce nous est-ce vous cet œil perdu ?

une grande marée sèche nous a envahis
qui ressemble au désespoir

un étouffement si long et si rude

peut-être avons-nous oublié avons-nous falsifié
peut-être avons-nous manqué ?

vous le sentez, il y a comme une faute partout cachée

p 66

Claudine Bohi, Adrienne Arth, *À tâtons dans le siècle*, préface de Béatrice Bonhomme, collection duo, les Lieux dits, 2025, 93 p.

C'est un très beau livre, les poèmes suffisent, sans commentaires.

Le travail de photographe d'Adrienne Arth est tout à fait remarquable.

Isabelle Baladine Howald

Claudine Bohi publie également *Passage secret*, préface de Pierre Brunel, La rumeur libre, 2025, 105 p., 18€

Œuvre de Renaud Allirand

Dominique Quélen, « Matière », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 7, notes de lecture)

Dominique Quélen fait un certain nombre de propositions sur l'ombre et la respiration portées par l'enfance durant toute la vie...

« Ecrire petit », ça commence comme ça, en tête du premier « chapitre », si l'on peut dire ainsi. Moi qui suis très intéressée par le minuscule, je suis saisie. L'ensemble est composé de chaque fois deux textes d'une dizaine de lignes chacun par page, entrecoupés par un grand espace. Trois textes parfois, quelques textes de « prose », un peu plus longs, avec des titres ; huit chapitres en tout. Cet espace entre les deux textes par page n'est pour autant absolument pas vide, il est simplement un temps d'attente. Le passage suivant reprend avec un temps de décalage (celui de grandir) « *bancal et malaisant* ». Tout le livre porte sur l'enfance, le fait de grandir, le corps est très présent, le visage, tout ce qui n'est pas forcément comme on le souhaiterait à cet âge, « *trou ou ventre mou* ». Et tout est matière, au fond, comme l'indique le titre. Une matière plutôt opaque avec ses instants de grande limpidité. L'ombre dont il est souvent question est comme une prolongation de la conscience de ce corps qui change. Le texte est à la fois intime et extime. Tout est souvent malaise, douleur confuse, sentiment d'inadéquation, de maladresse, souffrances de ne pas correspondre, de rester à l'écart, les petites et grandes peurs (un chien, une noyade). Peu à peu arrive la question de la langue, du « langage », eux aussi il faut les conquérir, les adapter, les faire entrer dans le moule peu pratique de la bouche, des mots, ses sons de la voix.

Livre de formation, en quelque sorte, comme on en a peu lu. Un enfant grandit, il arrive à la question poétique. J'ai tout le temps eu, le temps de cette lecture, comme une impression sourde : quelqu'un parle-t-il ou ne parle-t-il pas, que me dit-il au juste, à quels souvenirs que j'ignore fait-il référence ? J'en reconnais de semblables mais pour finir, peu importe, j'y reconnais toutes les déstabilisations enfantines, quand personne ne fait attention, ne comprend rien à ce que sont vraiment les enfants, petites personnes si précises pourtant, on les force et on les dérange de toute façon constamment, petites silhouettes qu'on fait courir derrière soi en les tirant d'une main en permanence. Il faut se mettre à la petite hauteur des enfants, dans tous les sens que l'on peut entendre. Dominique Quélen s'est mis à la hauteur de sa propre enfance, de l'enfant qu'il était. Que peut alors faire la poésie ? Peut-être soulever quelque chose, ouvrir quelque chose, détourner quelque chose. Peu à peu apparaît un « tu », double de l'auteur, son ombre ou un vrai « autre », « *frère à l'épaule* », ou « *un enfant relatif* », la question reste ouverte. Nombres d'animaux errent dans le livre, pas toujours rassurants. Une odeur de terre aussi qui peut recouvrir, cacher mais pas seulement. On sent un long travail de maturation de cet enfant qu'il fut, du poète qu'il devint, qu'il n'a pas fini de devenir.

A la fin ce livre pour moi garde du mystère, c'est ce qui me fera y revenir.

La beauté n'étant pas encore interdite, j'aimerais souligner la beauté de ce livre, ses voilages et aperçus de clarté, quelque chose de la pluie, ou des larmes, la douceur d'une peau d'enfant. A lire quand on est tranquille, silencieusement, en écoutant les blancs qui durent et sonnent comme des appels lointains.

Isabelle Baladine Howald

Dominique Quélen, *Matière*, Flammarion Poésie, 2025, 121 p. 18€

C'est ici. Je dois réparer comme ce qui serait faux ou faussé, comme quelque chose qui serait tombé dedans qu'on entend bien puisque tu es en train de mourir de toutes les façons possibles, chercher partout les rapports où ils sont. Nos moitiés d'idées suffisent ou la seconde moitié de l'élan seulement à accomplir. L'élan physique du corps, ce qui est perdu dans l'accomplissement de se

mouvoir. Puis, une fois le temps passé, soit le souvenir ou la pensée venue à l'instant même, à côté de ce qui manque à considérer l'aspect du corps qui était ce qu'on avait.

Ta privation de regarder ton corps à travers tes lunettes. A moitié dans ce nouvel étant de ton maillot à quoi tu ne t'exerces pas, d'avoir laissé ton pied dans la vase heureusement déchaussé. Cette partie de l'enfant qu'on parle en soi, toutes mes fois en une, étant devenue ce que tu as donné pour perte. Comme une partie gâchée de prendre des nourritures qu'on dirait aussi bien pour se montrer, maigrir aux alentours pour les filles à cet âge-là, faute du corps avantageux et des cheveux propices. Cette chose. Mon nom, dis-tu. Cette chose trouvée au milieu.

p.77



Je te regarde avec attention dans l'eau. Nous parlons pour nous connaître immédiatement, en hâte, et ta présence fait un trou où nous formons un dépôt par notre corps. Il est composé d'extraits. Il essaie de penser et de voir la chose aussitôt obtenue. Rivières, anguilles, crapauds puisque c'est de la nature, apparaissent ainsi tout le temps que dure l'effort de la pensée. Leur présence occupe un espace. Il est exprimé en phrase qui sont de l'espace, en objets qui sont de la nature. L'objet d'une phrase est suivi d'un trou équivalent où tu n'es pas.

Aujourd'hui, ce qui apparaissait avait l'air d'un homme aux muscles très compétitifs, où nous rougissions au travers de notre peau, le connaissant. Nous, à savoir ta poitrine aussi dont s'ouvre la mémoire et s'insurge, à la piscine, à être toujours cachée derrière le chlore. La température de l'eau de devenait gelée et abondante au corps où tu te composais d'une forme de gros garçon. De grandes quantités d'exploits propageaient en nous un tremblement, nous faisaient vibrer. On appelle ainsi dans la vie le nom des choses et comment allais-tu par exemple.

p.78

La disparition de Marc Alyn (III, 7, disparitions)

Poesibao apprend ce matin la disparition à 88 ans de l'écrivain et poète Marc Alyn, survenue ce 7 décembre 2025.

La cérémonie religieuse sera célébrée le mardi 16 décembre, à 11 heures, en la chapelle de l'Est du cimetière du Père-Lachaise, 55, rue des Rondeaux, Paris (20^e), suivie de l'inhumation au cimetière du Père-Lachaise.

Poesibao adresse toutes ses condoléances à la poète Nohad Salameh, son épouse.

Disparition de la poète Annie Salager (III, 7, disparitions)

Poesibao apprend aujourd'hui, dans la presse, la disparition d'Annie Salager (1934-2025). Elle était poète, romancière et également traductrice de l'espagnol.

Annie Salager, d'origine languedocienne est née à Paris en 1934. Elle était poète, romancière, nouvelliste et traductrice française. Elle est décédée le 19 décembre 2025.

Elle avait reçu le Prix Louise-Labé (1999) et le Prix Mallarmé (2011)

La Rumeur libre figure parmi ses principaux éditeurs.

Les funérailles seront célébrées au Crématorium de Lyon Guillotière de Lyon (69000) le lundi 22 décembre 2025 à 10h30.

Nous adressons toutes nos condoléances à ses proches.

Pierre Vinclair, « Jacques Roubaud, l'événement du projet » (III, 7, carte blanche)

Une conférence de Pierre Vinclair en hommage à Jacques Roubaud, prononcée à Versailles dans le cadre du cycle 'Poésie ouverte.'

Pierre Vinclair a bien voulu confier à *Poesibao* le texte de cette conférence prononcée dans le cadre des rencontres 'Poésie ouverte' organisées à Versailles par Didier Cahen. Ce cycle de rencontres poétiques mensuelles est proposé par la ville de Versailles. *Poesibao* les en remercie vivement tous les deux

L'événement du projet

Jacques Roubaud est né en 1932 et mort en 2024, le 5 décembre à chaque fois. Nous fêtons donc, à 5 jours près, l'anniversaire de sa naissance comme de sa mort. Son œuvre, dont l'origine fut précocement publiée dès 1944 alors qu'il n'avait que 12 ans, s'étend sur presque huit décennies, et en tout cas sur plus de 60 ans si l'on ne prend en compte que les textes auxquels l'auteur lui-même attribuait une certaine valeur (il a commencé fin 1961 à écrire ϵ , qu'il lui plaisait de désigner par la périphrase « le livre dont le titre est le signe d'appartenance dans les théorie des ensembles », et il a publié des livres jusqu'en 2023). Elle embrasse, qui plus est, tous les genres, de la poésie à l'essai en passant par le roman, le théâtre, la traduction, le récit de voyages, les mathématiques et même le manuel de go dans des textes souvent si expérimentaux qu'il semble plus juste de dire qu'ils « déjouent » les taxonomies usuelles, plus qu'ils ne les exemplifient. Roubaud a aussi participé à (et même été un pilier de) deux mouvements majeurs de la littérature française de la seconde moitié du XXe siècle, l'Oulipo et la revue *Change*. Il a en outre été un passeur, traducteur ou adaptateur de la poésie médiévale, de la poésie japonaise classique, de la poésie des amérindiens et de la poésie américaine moderne ou contemporaine.

On comprend qu'il est difficile et même sans doute *dénué de sens* de proposer en quelques pages une présentation exhaustive de cette œuvre monumentale ; pour autant, je ne voudrais pas seulement en rester à une introduction trop lointaine. J'aimerais entrer dans le vif, donc parler vraiment de quelques aspects de son œuvre. Ils seront nécessairement peu nombreux – en l'occurrence, ces quatre-ci : l'événement ; la forme ; le projet ; la théorie poétique – en espérant qu'ils puissent jouer le rôle de points cardinaux, à partir desquels vous pourrez vous orienter à votre tour dans cette entreprise totale, qui semble avoir le secret désir d'absorber toute la littérature pour la recommencer.

Pour point de départ, je proposerai une citation qu'on trouve au début de *La Fleur inverse*, un essai important sur les troubadours que Roubaud a publié en 1986 :

« Écrire des poèmes, composer de la poésie dans les conditions contemporaines est un exercice un peu difficile, on en conviendra. S'obstiner dans cette voie suppose (en tout cas pour moi) le choix d'un modèle, la référence à une époque favorisée, où la poésie fut, et brilla. J'ai choisi la Provence du XIIe siècle. On peut penser la poésie à travers les troubadours, leur exemple. La poésie la plus contemporaine, pour survivre, doit se défendre de l'effacement, de l'oubli, de la dérision par le choix d'un archaïsme : l'archaïsme du trobar est le mien.

L'idée de poésie comme art, comme artisanat et comme passion, comme jeu, comme ironie, comme recherche, comme savoir, comme violence, comme activité autonome, comme forme de vie, idée qui fut celle de bien des poètes (ceux que je préfère) dans la tradition européenne, et tout récemment encore celle de Raymond Queneau, je l'ai faite mienne, et j'en vois l'exemple premier chez les troubadours. »

Cette citation n'est pas en tant que telle difficile à comprendre ; j'attire simplement l'attention sur la liste qui ouvre le deuxième paragraphe, et la manière dont chaque terme déplace le précédent. On passe de « l'art » à « l'artisanat » et « la passion », et de là au « jeu », à « l'ironie », à « la recherche », au « savoir » – chaque terme à la fois commente et s'oppose au précédent, le complète et le traduit. Plus étrange : du « savoir » à « la violence ». Et ces deux derniers termes : « activité autonome », et « forme de vie ». Il est intéressant de noter, je crois, que cette énumération, de même qu'elle n'oppose pas l'érudition et l'ironie, refuse de trancher entre une conception plutôt « lyrique » de la poésie (passion, violence, forme de vie) et une conception plutôt « formaliste » (artisanat, jeu, recherche). On peut d'ailleurs noter que l'essai d'où je tire cette citation – une monographie fort savante – paraît la même année que *Quelque chose noir*, un recueil de poésie qui est souvent lu comme un cri déchirant parce que c'est un livre de deuil. Souligner que ces deux livres (l'essai et le recueil) paraissent en même temps (c'est d'ailleurs aussi le moment de la mise en branle du cycle du *Grand incendie de Londres* dont je parlerai assez longuement plus bas), est une manière pour moi de pointer que le « cri déchirant » apparaît sur fond d'un rapport extrêmement riche et concerté avec la tradition – une tradition lointaine, enfouie, complexe. De sorte que la force de *Quelque chose noir* tient peut-être au fait que ce n'est pas *seulement* « un cri déchirant » mais que c'est plutôt la rencontre ou la superposition d'un cri déchirant avec une haute tradition intellectuelle. La poésie comme « violence », oui, *et* comme « érudition ».

Tous les livres de Jacques Roubaud – et singulièrement les livres de poésie publiés entre 1967 et 1991 – sont le résultat d'une telle « superposition ». Je la détaillerais ainsi : au niveau des causes, superposition *de la tradition et de l'événement*, et, au niveau des modalités d'expression, de *l'érudition et du chant*. On pourrait dire que le livre de poésie naît lorsque un événement agit comme un coup de poing dans une tradition, forçant le poète à articuler un chant qui est à la fois violemment lyrique et très concerté formellement. *Quelque chose noir* est explicitement le résultat d'un tel coup de poing – Roubaud notant à plusieurs reprises que le livre a dû regagner la parole sur l'aphasie consécutive à la mort de l'aimée :

Méditation du 12/5/85

Je me trouvais devant ce silence inarticulé un peu comme le bois

Du reste, Roubaud l'a révélé plus tard dans le cycle du *Grand incendie de Londres*, l'écriture du « livre dont le titre est le signe d'appartenance dans la théorie des ensembles » était déjà une « réponse » à la mort de son frère Jean-René, et même (c'est encore Roubaud qui nous l'apprend) une alternative à son propre suicide. L'événement qui est à l'origine du poème (la mort d'un frère) déteint sur lui ; la mort coule dans les veines de ce livre qui est aussi une lutte du poème contre cette même mort. Voici l'un de ces poèmes, qui garde une touchante tonalité mallarméenne, dans son lexique (la proue, le néant) comme dans sa prosodie (c'est un sonnet d'octosyllabes) :

la mort soumise se dévoue
elle me vient colporter l'ombre
que les étoiles désencombrent
le ciel en chemise de boue !

ô mort j'ai souffert sur ta roue
j'ai su tes pointes lu tes nombres
j'ai goûté ta parole sombre
ramé le néant sur ta proue

j'ai rêvé, presque pu descendre
seul au poignet de tes méandres

fleuve incurieux et dans tes eaux

j'ai voulu ne jamais connaître
l'oubli comme aux jaunes fenêtres
la main referme les rideaux

La mort d'un proche est un événement terrible, évidemment. La rencontre amoureuse est au contraire bien sûr un événement heureux. La célébration de l'aimée qui en découle, par l'intermédiaire de filtres plus ou moins épais, se retrouve dans *Trente-et-un au cube* (1973) qui hybride l'amour des troubadours avec la poésie traditionnelle japonaise, et *Autobiographie. Chapitre X* (1977) où la figure d'Éluard est si présente. Et ce sont ces deux bras – poésie de la mort, poésie de l'amour – qui se rencontrent tragiquement dans *Quelque chose noir* (1986) et *La pluralité des mondes de Lewis* (1991), puisque l'événement qui joue le coup de poing dans l'abdomen de ces livres, c'est *la mort de l'aimée elle-même* – en 1983, Alix Cléo Roubaud est victime d'une embolie pulmonaire.

Jacques Roubaud est donc un « poète lyrique » : il tire son chant de l'événement qui le frappe. Mais, je l'ai suggéré, c'est aussi un « poète formaliste ». Il compose des sonnets ; est attentif à l'artisanat ; sa poésie est érudite. De sorte qu'il semble échapper à l'alternative qui a structuré la poésie des années 1980 et 1990 à travers la trop fameuse *Querelle des formalistes et des lyriques* – querelle par certains égards aussi absurde que celle qui opposerait les culs-de-jatte et les manchots. Certes les culs-de-jatte, du fait de leur absence de jambes, sont devenus si habiles avec leurs bras qu'ils ont des raisons de trouver leurs membres supérieurs plus utiles que leurs membres inférieurs – et peuvent à bon droit se moquer des pauvres manchots qui n'en disposent pas ; mais les manchots, quant à eux, devenus si habiles de leurs jambes, sont également dans leur droit lorsqu'ils plaignent les culs-de-jatte qui en sont privés. Il est bienvenu que chacun soit fier de ce dont le hasard l'a pourvu... mais ne vaut-il pas mieux encore mobiliser l'ensemble de nos membres ? Les sportifs ne méprisent ni leurs bras ni leurs jambes ; et les poètes ni la subjectivité ni la forme qui la module.

En tout cas, c'est un fait que les poèmes « lyriques » de Roubaud sont aussi très expérimentaux. J'ai parlé plus haut du « livre dont le titre est le signe d'appartenance dans la théorie des ensembles », né comme une réponse à la mort ; c'est un volume qui se présente dans une forme complexe, et même à vrai dire, dans une double-forme. D'un côté, en effet, c'est une immense partie de go (chaque poème valant un pion, dans ce jeu japonais dont Roubaud a été l'un des introducteurs en France) ; et d'un autre côté, c'est une variation autour du sonnet – le livre comprend en effet des sonnets de toutes formes. On pourrait s'étonner de cette formule « des sonnets de toutes formes », dans la mesure où le sonnet lui-même est censé être une « forme fixe » : 14 vers, organisés en deux quatrains et deux tercets. Mais ce qui intéresse Roubaud dans le sonnet, ce n'est pas la *fixité* de la forme : mais au contraire de percevoir et faire jouer (on a noté dans la citation de *La Fleur inverse* cette proximité du jeu, de l'érudition, de la recherche et même de la violence) les variations dans la tradition, et de les prolonger en *étendant* le domaine de cette forme – avec des inventions du type sonnets courts (repris à Hopkins), sonnets en prose, sonnets de sonnets, sonnets blancs, etc. De même avec le livre suivant, *Trente et un au cube* (1973), qui doit son titre au fait qu'il est composé de 31 poèmes de 31 tankas chacun, chaque tanka comportant 31 syllabes (sous la forme 5-7-5-7-7) – forme que Roubaud reprend donc au Japon médiéval et notamment au *Shinkokinshū* (anthologie datant du 10e-13e siècle, c'est-à-dire contemporaine des troubadours), mais qu'il rend folle et pour toute dire, monstrueuse !

En tout cas, il faut bien voir qu'il n'y a pas plus d'opposition entre expérimentation et tradition, qu'il n'y a d'opposition entre lyriques et expérimentaux. Il suffit de penser à deux des grands modèles de Roubaud, qui forment d'ailleurs des jalons cruciaux entre les troubadours et la modernité : Dante et Pétrarque. Ce sont deux grands sonnettistes, deux grands joueurs de mots et inventeurs de formes ; deux grands formalistes ; deux grands érudits. Mais ce qui résonne dans leur

œuvre, justement à travers et par cette précision dans l'invention formelle, c'est le rapport à la mort et à l'amour qui se joue dans l'événement de *la mort de l'aimée* (Béatrice pour Dante, Laure pour Pétrarque). J'aurais presque envie de dire que toute poésie se joue précisément dans ce *point d'indistinction* où le plus lyrique devient le plus formel, et réciproquement^[1].

Cette rencontre (du lyrique et de l'expérimental), qui pourrait paraître improbable, est la traduction poétique de ce que j'appellerais la rencontre de l'événement et du système. Car là aussi, on pourrait considérer qu'il y a une contradiction franche entre l'événement, qui est l'irruption de l'imprévisible, et ce qui prend chez Roubaud le nom de « Projet » – c'est-à-dire un système où vient s'intégrer tout ce qui est écrit, une totalité décidée *a priori* où toute chose trouve sa place, une structure planifiée où rien n'aura eu lieu que ce qui *devait* avoir lieu. La contradiction entre l'événement et le système est franche, car par définition un événement est ce qui déjoue le système : c'est l'imprévisible que le système n'a pas planifié et qu'il ne saurait ramener à sa loi. La traduction poétologique de cette contradiction peut se figurer dans la différence entre le recueil (ou comme l'appelait Mallarmé « l'album ») d'une part, qui fait figurer les uns à côté des autres une pluralité de poèmes-événements clos sur eux-mêmes, chacun valant comme une totalité ou une monade, et le livre (ou « le Livre ») d'autre part, qui se veut une totalité organique, dont la conception précède la composition des pièces qui s'y insèrent en y jouant comme les parties d'un tout. Cette contradiction me semble d'autant plus vive que Roubaud a toujours mis l'accent sur l'importance de la mémoire du lecteur : recevoir un poème, pour lui, c'est d'abord l'apprendre par cœur. Or, on voit bien ce que signifie apprendre un poème-événement, un individu-poème (et même plusieurs) ; mais comment apprendre tout un Livre, avec son architecture complexe ? Comment *se remémorer* un Projet ?

Vous vous souvenez que dans la citation de *La Fleur inverse* par laquelle j'ai commencé mon intervention, Roubaud parlait de la poésie comme « forme de vie » générale. Ce qui dans son œuvre exprime le mieux cette globalité est la centralité pour son travail de ce fameux « projet » dont je viens de commencer à parler. Certains auteurs composent des poèmes, puis les recueillent. D'autres composent des séquences, puis les agencent. Certains composent des livres (avec leur architecture) et d'autres vont jusqu'à composer des *cycles* de livres. Mais le projet est une totalité qui se situe encore au-delà du cycle : c'est un cycle de cycles, et chez Roubaud le projet articule un cycle poétique, un cycle mathématique et un cycle romanesque.

En vérité, il est assez difficile de faire la part entre la *réalité* du projet et son *mythe* : et je vais moins parler du projet *tel qu'il était*, que tel qu'il peut apparaître aujourd'hui à travers ce que Roubaud en a dit. Voici un résumé très rapide : à la suite du suicide de son frère, l'auteur fait un rêve, qui lui dicte un programme se déclinant en trois ensembles, une partie poésie, une partie mathématique et un roman intitulé *Le Grand incendie de Londres*. Il présente les choses ainsi dans un article de 1995 récemment repris dans *Poétique, études* (2025) :

« Ce jour-là [le 5 décembre 1961] j'avais décidé de mettre en commencement d'exécution un programme de vie, un programme de travaux et de jours, que je ne voyais pas encore très précisément, mais dont je savais qu'il devait comporter de la mathématique, de la poésie et de la prose, en particulier de la prose de roman.

Je savais cela parce qu'au cours de la nuit j'avais rêvé un rêve (rêvé n'est pas, n'était pas pour moi une activité familière ; je suis un sceptique du rêve (l'étant de la mémoire) ; plus, je ne serais pas loin d'affirmer que les rêves n'existent pas). À mon réveil il m'était apparu que ce rêve était décisif et qu'il impliquait tout ce programme que je dis (mais qui était alors encore très vague). De plus il imposait une décision de vie générale, globale, et de nombreuses décisions particulières, locales. [...] En m'éveillant, j'ai su que ce serait un roman, dont le titre serait **Le Grand incendie de Londres**.

Il accompagnerait un **Projet**, qui serait un projet de **Poésie** ; & de **Mathématique**. »

Le « livre dont le titre est le signe d'appartenance dans la théorie des ensembles » de 1967 est donc en fait la première pierre d'un ensemble beaucoup, beaucoup plus vaste. Dix-sept ans après ce commencement, en 1978, Roubaud écrira un texte étonnant, publié en 2014 sous le titre *Description du projet*. Il est étonnant non seulement parce qu'il essaie de décrire en détail cet ensemble, mais aussi parce qu'il se situe à un moment charnière où Roubaud semble hésiter entre poursuivre et abandonner sa composition.

À partir de cette date, en effet, et surtout à partir de 1985, le projet n'est plus seulement une armature générale secrète, un système sous-jacent, présent mais invisible, au sein duquel les poèmes doivent trouver place et sens : il devient *l'objet même* du souci de Roubaud, et plus encore, le thème central explicite du cycle de six récits intitulé *Le Grand incendie de Londres* (1989-2008), que *Le Grand incendie de Londres* (1989), ensuite désigné sous le titre « Destruction », inaugure. Au cours de ces quelques 3000 pages, Roubaud raconte comme ce projet lui est venu, comment il a essayé d'en être à la hauteur, mais aussi comment il a échoué et enfin – plus troublant – comment *il est en train d'opérer* cet échec par sa narration même. Je reviendrai plus bas sur ce dernier point. Notons pour l'instant ce fait déjà remarquable, que le projet n'est plus un *cadre*, au sein duquel pourraient apparaître, plus ou moins contraints, des événements (la mort d'un proche ou la rencontre de l'aimée) – mais devient *l'événement lui-même*, qui sépare un avant et un après dans la vie de son auteur. Dans l'article que je viens de citer, Roubaud écrit encore :

« J'ai entrepris mon **Projet** le 5 décembre 1961. J'ai pris acte de son échec définitif le 24 octobre 1978. Entre ces deux dates, dix-sept années ont passé, moins 42 jours. Que 17 années encore se passent (moins quarante-deux jours), et la date atteinte est celle du 12 septembre 1995.

J'ai commencé à écrire en prose le 11 juin 1985 (je me cite : « Ce matin du 11 juin 1985 (il est cinq heures) pendant que j'écris ceci sur le peu de place laissé libre par les papiers à la surface de mon bureau... » Du 24 octobre 1978 au 11 juin 1985 il y a 6 ans, 7 mois et 18 jours. Si je compte 6 ans, 7 mois et 18 jours après le 5 décembre 1961, la date atteinte est celle du 23 juillet 1968.

Ce jour-là exactement, j'ai conclu que mon projet de poésie et mon projet de mathématique (première étape) étaient terminés et j'ai entrepris la deuxième étape, celle du **Projet** proprement dit, et simultanément la composition du roman supposé l'accompagner, **Le Grand incendie de Londres**. »

On l'entend, Roubaud prend beaucoup de plaisir à calculer, et place les chiffres au centre de sa réflexion, chiffres qui lui offrent sans doute une manière de conjurer les hasards de l'existence – dans cette grande dialectique de l'événement et du projet à travers laquelle j'essaie de présenter son travail. Mais ce qui m'intéresse le plus, dans la citation que je viens de donner, c'est au contraire (au contraire de la clarté que sont censés nous donner les chiffres) l'espèce d'ambiguïté qui me semble à l'œuvre dans son travail : j'ai dit qu'il avait écrit *Description du projet* (un livre optimiste sur la réalisation dudit projet) en 1978 ; or en 1995, Roubaud situe précisément en 1978 son abandon... Réciproquement, il cite pour le commencement d'une prose censée être située (1985) bien après *l'abandon* du projet (1978) les premiers mots d'un livre intitulé *Le Grand incendie de Londres* (1989) qui reprend exactement le titre du roman qui devait *parachever* ce projet ! Faut-il dire de ce cycle de six textes qu'il réalise une sorte de point d'indistinction entre la réalisation et la destruction du projet ?

C'est ce que je voudrais suggérer pour finir, en commençant par proposer l'idée suivante : ce point d'indistinction, c'est ce qui signale justement l'événement. Un événement, c'est en effet toujours quelque chose *dont la signification est par nature en jeu au moment où il se réalise*. L'événement porte une possibilité et son contraire : le sens de la Révolution française, au moment où elle a lieu, est fondamentalement ouvert et même indécidable. L'événement est ce qui doit se dérouler, se déplier, déployer ses effets, pour que l'on puisse finir par dire, à l'issue de son déroulement, quel était son

sens. (Il a fallu se batailler longtemps, après la Révolution, pour s'accorder sur ce qui s'était passé et le sens que cela avait – et ce n'est pas tout à fait fini). Il me semble que ce cycle de six récits fait exactement cela, il crée *un lieu d'indistinction entre la réalisation et la destruction du projet*, qui permet à Roubaud de trouver ce point où ce qui surgit (le coup de poing du réel) et ce qui est prévu (le projet, la planification) ne s'opposent plus, car le récit se fait *l'événement du projet* lui-même. Solution grandiose à un problème insurmontable.

Le Grand incendie de Londres ne commence pas, en fait, par les lignes citées plus haut (« Ce matin du 11 juin 1985... »), car celles-ci sont précédées par un avertissement, écrit en 1978 justement, et qui débute ainsi :

« En traçant aujourd'hui sur le papier la première de ces lignes de prose (je les imagine nombreuses), je suis parfaitement conscient du fait que je porte un coup mortel, définitif, à ce qui, conçu au début de ma trentième année comme alternative à la disparition volontaire, a été pendant plus de vingt ans le projet de mon existence. »

Soyons sensibles à l'importance de la dimension « performative » de la parole – dimension qu'on associe généralement à la poésie. « Performatif », cela signifie que parler, ce n'est pas seulement « dire » quelque chose (un contenu, une thèse), c'est aussi « faire » quelque chose. La poésie, c'est peut-être parmi les genres de discours celui qui ne se contente pas de « dire » ce qu'il dit, mais qui compte (par la forme, notamment) sur le fait que son dire soit aussi un geste. Le poème dit quelque chose, mais aussi il chante (avec ses allitérations, ses rimes, son rythme) ; il loue ; il aime ; il rit, il pleure ; il « brise » le pain comme Ponge dans le *Parti pris des choses*. Bref, il agit. Et ce qu'il fait ne va pas nécessairement dans le même sens que ce qu'il dit. Les « Correspondances » de Baudelaire *parlent* de la nature, par exemple, mais *font* carillonner les colifichets de la forme la plus artificielle qui soit, le sonnet avec ses rimes et ses falbalas – et ce paradoxe est fécond. Ici, Roubaud dit : Regardez ce que je fais, *en écrivant je détruis* mon projet. Évidemment, la performativité du texte étant devenue son thème même, il y a quelque chose de vertigineux : il ne faut plus simplement distinguer le « dire » du « faire », mais mettre en évidence que l'auteur « dit faire » quelque chose. Il dit « Je détruis », or est-ce qu'il le fait vraiment ? Est-ce que, comme dans les « Correspondances », le dire (même si c'est un *dire faire*) ne dissimule pas un faire plus profond qui lui serait secrètement opposé ? En clair, est-ce qu'il ne prétend pas détruire pour mieux *réaliser* par derrière ? Car qu'est-ce qu'il écrit, en disant « je détruis mon projet » ? *Le Grand incendie de Londres*, c'est-à-dire un texte qui a précisément le titre du projet (même s'il prétend y ajouter des guillemets qui le mettent à distance, ces guillemets ne sont pas présents sur la couverture). C'est ce que je voulais dire par « indistinction » : dans ce récit, la destruction performative du projet ressemble à sa réalisation même.

Pour parvenir à cet exploit, Roubaud est en fait d'une certaine manière obligé d'opérer une *tabula rasa*. On l'a vu dans le court extrait cité plus haut, *Le Grand incendie de Londres* repart en quelque sorte du degré zéro de la littérature : l'auteur dit l'heure qu'il est, décrit ce qu'il a autour de lui. Il touche son bureau, prend connaissance de ce qu'il a juste en face de lui. L'écriture même répond à une contrainte qu'il énonce (selon le deuxième axiome de Roubaud, « une contrainte est racontée par le récit qu'elle engendre ») : écrire tous les matins à heure fixe un récit, sans jamais revenir en arrière, ni le reprendre. *Le Grand incendie de Londres* n'est donc pas seulement le récit de la destruction du projet ; c'est aussi un redépart qui mène (« performativement » : dans son faire) le texte irrémédiablement de plus en plus loin de cette destruction même, vers laquelle (dans son dire) le récit revient pourtant sans cesse. À partir d'un rien, d'un point zéro – « Ce matin du 11 juin 1985 (il est cinq heures) pendant que j'écris ceci sur le peu de place laissé libre par les papiers à la surface de mon bureau... » – le récit accouche d'une cathédrale narrative qui est à la fois la réalisation du

projet et sa destruction : l'événement même, en son ambiguïté absolue, se dégageant comme une onde de sens à la surface du système.

Pour conclure, je voudrais dire deux mots du rapport de Roubaud à la théorie. Il nous a offert avec la *Vieillesse d'Alexandre* (1978) un essai désormais classique sur les métamorphoses du vers français. On peut en contester le diagnostic, au parti pris un peu historiciste, selon lequel l'histoire du vers serait linéaire (alexandrin – crise – vers libre) ; on peut aussi être sceptique quant aux remèdes (car les « contraintes » oulipiennes ne sont pas des *conventions partagées* par les lecteurs, et ne peuvent donc avoir le même statut esthétiques que les formes traditionnelles qu'elles sont pourtant censées remplacer – raison pour laquelle « une contrainte doit être racontée par le récit qu'elle engendre », sans doute, alors que jamais sonnet n'eut *besoin* de faire son *coming-out*) ; mais on ne peut contester le talent analytique, la précision, la virtuosité de Roubaud dans la lecture qu'il nous propose d'un siècle pourtant très dense d'une poésie très hermétique, à commencer par ses lectures prosodiques magistrales de Rimbaud. D'autre part, il formule (parmi beaucoup d'autres affirmations) dans un autre texte important, *Poétique. Remarques* (2016), une thèse sur les rapports de la poésie à la mémoire – thèse également contestable, mais que je mobilise moins pour son éventuel contenu de vérité que parce qu'elle me paraît symptomatique de la manière dont l'événement et le système se dialectisent dans son travail :

1055 La poésie est mémoire de la langue

Je l'avoue, je ne sais même pas exactement ce que signifie cette proposition, que Roubaud aura lui-même qualifiée de « thèse centrale » de sa poétique. Dans certains essais, il s'efforce de l'illustrer ; dans d'autres, de la démontrer ; dans d'autres encore, il suggère qu'il faudrait la prendre telle quelle, sans argumenter, comme une intuition ou un axiome. Si pour ma part je dis qu'elle est symptomatique, c'est parce que, comme je l'ai avancé plus haut, Roubaud a beaucoup souligné l'importance de la mémoire des poèmes ; et par là, je ne vise pas quelque chose d'abstrait et d'énigmatique comme « la mémoire de la langue », mais quelque chose de tout à fait pratique : en apprenant des poèmes par cœur, et même en écrivant de mémoire – Roubaud composait en marchant, et retenait les vers l'un après l'autre, notamment dans *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains* (1999). Si je parle de cela pour finir, c'est que la mémoire me semble être une autre figure de cette dialectique entre l'événement et le système que j'ai essayé de présenter. Un événement arrive, puis il laisse une trace dans ma mémoire. Cette mémoire qui accueille l'événement est un genre de « système des événements ». Une sorte de projet en négatif, donc : une structure organisée, mais involontaire et relative au passé, au lieu d'être planifiée au futur. Or, cette mémoire ne se contente pas d'être une « machine enregistreuse » qui fait une place à l'événement ; elle est ensuite capable, cette fois comme « machine génératrice », de faire remonter à la surface une nouvelle vague de sens, c'est-à-dire un souvenir : alors elle me *rappelle* cet événement qu'elle avait stocké (éventuellement tout un poème, jadis appris par cœur). Or – je voudrais finir sur ces mots – si la poésie est un cadeau pour nos vies, c'est que cette « activité autonome », la poésie, sait transformer – par art, artisanat et passion, par jeu, par ironie, par recherche, par savoir, par violence – un tel « souvenir » en « événement », de nouveau. Oui, par ce mystère de travail, l'événement, passé par la mémoire et resurgissant, peut donner lieu à *un nouvel événement* de langage, qu'il faut alors appeler « poème ». Parfois, il faut l'appeler « Livre ». Et parfois, il faut l'appeler « Projet ».

Pierre Vinclair

^[1] Dans cet esprit, on peut par exemple pointer ce fait qui peut sembler incongru, mais courant chez Roubaud, que son assez austère livre théorique, *Poétique. remarques* (2016) comprend 15×317 propositions parce que 317 est le nombre de poèmes du *Canzoniere* de Pétrarque, ce brûlant recueil de poésie amoureuse.

Didier Cahen, « Petit précis de poésie », lu par Anne Malaprade (III, 7, notes de lecture)

Didier Cahen propose un ‘Petit précis de poésie’ qui a tout d’un grand, et qui réinvente malicieusement nos lectures. Compte-rendu.

Le dernier opus de Didier Cahen dessine la configuration mouvante du champ poétique français contemporain tout en proposant un autoportrait du poète-lecteur qu’est aussi l’auteur de *La largeur d’un pied d’homme* (1990) ou de *Contes d’avant l’heure* (2021). Si je retiens ces deux derniers titres parmi tous les recueils poétiques publiés par Didier Cahen, c’est parce que j’y trouve deux idées qui annoncent déjà ce que propose ici le critique et néanmoins poète. D’une certaine manière, Didier Cahen marche, arpente, se promène dans un champ caractérisé par la diversité et des intensités diverses, auxquelles il est particulièrement attentif. D’une autre, il rapporte de ce voyage un conte, un récit, une genèse qui multiplie les voix et les points de vue sur des aventures tant individuelles que collectives.

Ainsi le livre est-il constitué de trois ensembles qui forment un triptyque que l’on peut ouvrir et considérer dans l’ordre que l’on veut. Le premier s’intitule « Histoires » : effectivement, Didier Cahen a l’art de raconter une histoire, des histoires, de relier la petite histoire à la grande, de mettre en lumière les vies plus ou moins minuscules, et les projets, tragiques ou héroïques, des poètes et de leurs œuvres. Il sait narrer les singularités et les collectifs, rendre hommage aux marginaux et aux groupes, pointer les solitaires et les avant-gardes, en prenant pour point de départ les années qui suivent le second conflit mondial. Dans quelle mesure est-il possible, nécessaire, interdit, obscène d’écrire de la poésie après Auschwitz ? Est-il légitime de poursuivre la parole, d’inventer une parole alors qu’on a pris conscience que la langue tue et que l’humain peut vouloir éradiquer l’homme ? Avec quelle parole regarder le monde pour, peut-être, le modifier ? Ainsi, le portrait qu’il trace de la revue *L’Éphémère*, dont l’existence fut aussi brève (1967-1972) que capitale, lui permet de raconter une aventure poétique collective qui incarne les ambitions et les désirs de la poésie française contemporaine : s’ouvrir à l’art, à l’avenir, à la politique, au monde, aux littératures étrangères, et, enfin, aux femmes.

Le deuxième temps du livre s’intitule « Poésie, pour tout dire ». L’expression reprend une formule de Paul Éluard, « Tout dire. Le tout est de tout dire. » On peut l’entendre de diverses manières : la poésie a pour mission et fonction de *tout* dire, le beau comme le laid, le juste comme l’injuste, le dicible comme l’indicible, le mal comme le bien. Dire, en exclusivité, exclusivement, la totalité, l’infini, à partir d’une langue qui se découvre de plus en plus finie, décentrée, abîmée, malmenée. Ne rien cacher, ne rien travestir aussi du *tout* qu’est la condition humaine : l’ambition est, on le voit, éthique, voire poétique. Ce panneau s’ouvre sur « 50 propositions elliptiques en forme de *Manifeste pour les temps actuels* » : il comporte les entrées « Définitions (première approche) : le son, le sens et au-delà », « Pourquoi la poésie : l’émotion, la raison et ses échos sensibles », « Comment dire, comment faire : phraser le chant, l’intraitable ressource », « Le poète est une plaque sensible : fugace, la résonance des mots », « Utilités, notre besoin de poésie : une quête de sens, la soif de l’inconnu », « Transmettre/recevoir : l’appel de l’Autre, s’entendre pour comprendre », « Ouvertures : plus de poésie... ». Autrement dit : la poésie, pourquoi, comment, dans quel but, selon quels moyens, dans quelles formes, vers quelles directions ? Didier Cahen propose, cite, ouvre des perspectives, commente, repère : il est à l’affût de ce qu’écrire la langue selon un certain régime de son, de sens et de forme peut vouloir dire aujourd’hui. Suit un court essai sur Edmond Jabès, que Didier Cahen a l’élégance de baptiser « Avec Edmond Jabès », tant il est vrai qu’il accompagne, tient la main, écoute la naissance d’un poète fils de ses propres écrits, ainsi que Derrida l’avait si justement souligné : « Il s’agit d’une délivrance, d’une génération lente du poète par le poème dont il est le père. Le poète est donc bien le sujet du livre. »

Enfin, dans « La parole aux poètes », on retrouve le Didier Cahen qui inventa la rubrique « Transpoésie » pour le quotidien *Le Monde*. Cette fois, il propose un entretien dans lequel il se dédouble, joue avec son image et son reflet, comme s'il répondait à l'Autre qu'il devine en lui, à l'ombre qu'il recèle et avec laquelle il ne s'interdit pas de jouer. Là encore, Didier Cahen sait conter l'aventure qui consiste à lire-écrire, écrire-lire. Le goût pour la prose et le vers, l'ombre et la lumière, l'essai et le conte, le récit et la réflexion métalinguistique sur la langue, la théorie et la pratique, l'ici et l'ailleurs, le sérieux et l'humour, s'affirment et se dégagent... Voix singulière, donc, qui se poursuit en se fondant dans deux propositions inédites : tout d'abord un « Index composé », soit une présentation des auteurs cités dans l'ouvrage auxquels est reliée une citation qui leur est empruntée, puis une « Chronologie » qui propose d'associer, depuis 1942 jusqu'à nos jours, chaque année à la parution d'un ou de plusieurs livres qui constituent un point de repère, une balise, un phare. Ces derniers ensembles constituent une bibliographie indicative, que chaque lecteur, d'ailleurs, a la liberté de compléter, de corriger, de poursuivre, de même que le recueil de citations constitue autant de fenêtres pour poursuivre une réflexion sur la langue : son impuissance et ses pouvoirs.

Merci, donc, à Didier Cahen de proposer une lecture singulière et pertinente de la configuration actuelle du champ poétique français. Cette approche n'oublie jamais de nous rappeler qu'aucun d'entre nous, poète ou lecteur, lecteur et poète, n'est fait pour être un seul moi, une voix isolée, une conscience fermée sur elle-même. Accord et discord pourraient-ils concorder ?

Anne Malaprade

Didier Cahen, *Petit précis de poésie pour les temps actuels*, Tarabuste, 2025, 128 p., 15€.

Romain Frezzato, entretien avec Grégory Rateau (III, 7, entretiens)

Grégory Rateau questionne ici Romain Frezzato sur son travail de poète et de critique, d'expérimentateur et explorateur des écritures contemporaines.

Poète et critique, Romain Frezzato est aussi enseignant-chercheur en littératures comparées et études de genre.

Grégory Rateau : Dans *monde minime*, vous parlez du « mur / contre quoi s'é-/ crase l'apparu, le / surgi ». Pouvez-vous revenir sur ce motif ? Qu'éprouvez-vous dans ce heurt entre l'apparition et la langue ?

Romain Frezzato : Le poème auquel vous faite référence s'attache à dire *le temps*. Sa péremption d'office – ou, si vous préférez, son obsolescence essentielle. Le mur concrétise cette fugacité contre quoi s'écrase le poème tentant (vainement) de le figer. La langue, sans doute, s'obstine à battre en brèche l'évanescence du temps habité. Le projet bien évidemment avorte de lui-même mais c'est dans cet échec que mon poème se situe, dans cette tentation sottise de tenir en main – plutôt, de tenir en langue – le moment. C'est « l'alors allé » que j'évoque dans ce même treizain. Bien entendu, je ne me contente pas de figer l'image dans un seul *sème*. Tout l'intérêt de ces « poèmes de poche » que propose *monde minime* (je tiens aux minuscules !), c'est que résonnent les signifiants. Dès lors, le mur doit tout aussi bien concrétiser le poème – dont la maigreur, la verticalité et l'irrégularité figurent elles-mêmes une sorte de mur (de mots). C'est sur ce mur que « s'écrase » l'instant. La langue se souhaite suffisamment rigide ou rugueuse, disons solide, pour opposer au temps (sa fugacité) sa force. C'est aussi que le texte doit savoir se faire *autre* à chaque lecture, soit en mouvement permanent (comme le temps), et ce malgré la fixité des mots et des syntaxes qui les articulent. S'immergeant dans le même treizain, le lecteur (dont je suis) doit ne se jamais baigner « deux fois dans la même langue ».

GR : Le recueil est découpé en quatre mouvements (« Exit l'exact », « Totem tendre », « Monde minime », « Bruit bas ») : comment avez-vous conçu cette structure ? Quel rôle joue-t-elle dans votre logique poétique ?

RF : Quatre sections, ou mouvements, de dix poèmes composés chacun de treize vers courts. $4 \times 10 \times 13 = 520$ vers. Tandis que le recueil qui suit, *les deux mains dans la langue*, se compose lui de quatre sections de treize poèmes à *forme souple*. Folie des chiffres ? Fétichisme algébrique ? Tentation plutôt d'opposer au réel, son chaos, l'organisation du livre. Autre vanité du poème : dresser une construction régulière dans l'irrégularité du monde. Se trouve ici une volonté de contrôle sur la langue, sur le texte, comme si celui-ci était la chose dernière sur quoi exercer un contrôle, quand tout, dans la vie, échappe.

GR : Vous évoquez un travail sur la matérialité du mot, une « musicalité singulière » et « le tam-tam du non tu ». Comment définiriez-vous votre style aujourd'hui ? Quelles sont vos préoccupations formelles en poésie ?

RF : Encore une fois, la forme est le seul *phénomène* que j'ai trouvé à opposer à l'informe. Plusieurs choses à dire là-dessus. Premièrement, évoluant comme tout un chacun dans l'informe du monde (son chaos, son désordre mortifère – ce que Demangeot nomme le « non-monde »), je n'ai que le

texte à opposer, non comme un instrument de lutte, mais principe premier de survie : opposer une structure à la débâcle, non dans l'espoir de saper la débâcle (aucune ambition de ce côté-là, la lutte ne pourra se faire qu'hors du texte) mais dans celui d'y trouver un espace, un air substantiel, en somme une vitalité. Deuxièmement, je crois pratiquer le poème comme je fais usage de mon corps. Je refuse le caractère éthéré de la poésie, tel que je le vois encore trop souvent dans le poème contemporain. Je considère la langue comme un organe, comme une extraction corporelle, un fluide parmi d'autres. En cela, la matérialité du mot, c'est-à-dire sa résonance, sa compacité, sa résistance, sa quasi-solidité, suggère une conception de la poésie comme principe physique. J'écris avec le corps, avec l'organe. D'où le travail de l'itération : paronomases, allitérations (et ce dès la production des titres de chaque section : « **totem tendre ; bruit bas ; monde minime** »). La consonne est l'unité poétique première. La pulsation principielle. Sans quoi rien n'est. Mais je ne crois pas avoir véritablement de préoccupation formelle, comme l'entendraient par exemple les avant-gardes. Et puis : rien d'oulipien dans mon poème. **J'oppose au chaos une structure pour survivre.** Je travaille le texte comme émergence organique parce qu'athée, matérialiste, je n'ai que le corporel, me cantonne à ça, et veut que le poème, à ma suite, s'y cantonne – ou s'en contente.

GR : La langue dans votre recueil cherche à « accueillir la complexité du monde tapie sous son apparence de “monde minime” ». Pouvez-vous expliciter ce que vous entendez par « monde minime » ?

RF : À nouveau, le minime du monde que j'évoque est à penser dans toute sa polysémie. L'effort de concrétion qui préside à la production de chaque texte (des treizains de vers courts, souvent impairs) suppose que chaque terme résonne dans la multiplicité de ses significations (et ce, si possible, jusqu'à la contradiction). Je pense souvent à la métaphore de la « grenade » (le fruit et non l'arme) qu'emploie René Char à propos du poème, cet effort de compacité qui n'interdit pas le multiple, au contraire. Tout d'abord, le « monde minime » est celui de l'enfance. La simplicité du monde très circonscrit de la petite enfance, celle qui ne parle pas, qui est sans langue, qui babille (le monde très flottant de l'infans). Je l'exprime dans l'amorce du poème *éponyme* comme un vœu pieu : « Revenir / au / monde minime de / maman ». Ma poésie voudrait revenir au babillage. Il faudrait n'entendre que les consonnes, que le jeu de la langue sur les lèvres, que ce bruissement-là – sa liquidité aussi. La langue, alors, est *simple* ; car le monde se réduit à « l'enclos » des bras maternels, du corps maternel, ou à « l'enclos » du parc qui suffit au nourrisson – prime espace, territoire étonnant tant pas ses limites que les satisfactions qu'il suscite. Peut-être le poème vient-il de cette nostalgie-là. C'est aussi le monde de l'inconscience, un monde aux frontières précises : le parc, la mère, la chambre. Un monde que le réel ignore et inversement : « monde privé / de palestine ». Mais, bien entendu, le « monde minime » (dont je note que l'attaque consonantique est la même que pour la mère – le [m/m] de la labialisation première et donc : le premier poème fait par tous) est celui du texte – plus précisément de ce poème de poche qu'est le treizain de vers courts ici donné. Le poème est le monde du minuscule, j'y évolue par syllabe, par consonne : me suffit cette espace sonore-là. Quand tout, à l'extérieur, implose ou périclite, je m'organise un monde à hauteur du phonème.

GR : Vous êtes à la fois poète et critique, vous collaborez à des revues, vous êtes enseignant-chercheur. Comment ces deux fonctions s'articulent-elles pour vous ? Est-ce que la posture critique nourrit la création, ou bien est-ce la création qui interroge la critique ?

RF : Sans doute le poème est-il toujours la *critique* d'un autre. Pour ce qu'il s'agit de mes recensions, je ne les vois pas autrement qu'en tant qu'actes créateurs en soi. Mes textes *critiques* (j'emploie le terme à défaut) ne se désengagent pas du poème. A l'inverse, mon poème surgit bien souvent de

l'exploration, plutôt de l'expérience, de celui d'un autre. Pour ceux qui nous occupent, je dirais que *monde minime* n'aurait pu s'écrire sans la lecture d'Antoine Emaz et que *les deux mains dans la langue*, inclus dans le même volume, s'est fait (pour partie) en réaction au travail de Guy Viarre. Du reste, mon poème réagit aussi à la peinture, en l'occurrence, de nombreux *vers* du même livre *partent* de ma réaction à des œuvres de Jean Rustin.

GR : Dans un paysage littéraire où la poésie occupe une place minoritaire, quelle fonction pensez-vous que la poésie peut encore avoir aujourd'hui ? Qu'attendez-vous d'elle en tant que lecteur et en tant qu'auteur ?

RF : Tout dépend de ce qu'on entend par *fonction*. S'il s'agit d'une fonction sociale, elle n'en a, à mon sens, aucune. Et j'ajouterais que c'est là sa force. Le désintérêt crucial pour le poème est une chance. Ecrire en sachant que cette production artistique n'aura aucune conséquence économique (ou disons, pour l'auteur, si *minime* qu'il est aussi rapide de la dire nulle) ou narcissique libère. C'est pourquoi il n'y a pas de *je* dans *monde minime* (hormis la périphrase, très signifiante, d'« ombre de peu de je », définitoire tant de l'auteur que de l'individu post-moderne). Et je ne dis pas (loin s'en faut) qu'il n'y a pas d'*ego* en poésie ni aucun souci monétaire cependant, en regard des autres genres littéraires (et des autres arts), force est de constater que les parts de marché (celui du commerce, celui de l'ego) sont si maigres que tout renforcement narcissique et salarial paraît vain. A mes yeux, le poème résiste au capital et à la normativisation. Il n'y a plus que dans le poème que se trouve un espace véritable de liberté (tant langagier qu'esthétique). C'est que le poème invente toujours sa propre norme. Peu de romans peuvent prétendre à cela.

GR L'oralité et la performance se sont développées fortement dans la diffusion de la poésie contemporaine. À quel point envisagez-vous l'oralité (lecture, performance, enregistrement) comme partie intégrante de votre travail poétique ? Est-ce que *Monde minime* serait différent à l'oral plutôt qu'à l'écrit ?

RF : Je ne crois pas que le poème gagne à être lu. Il est une petite symphonie pour les yeux. Une symphonie mentale. Trop souvent, la performance tend à masquer des failles. Bien sûr, je peux prendre plaisir (quand les circonstances le rendent possible) à lire, ou disons à rendre par la bouche le texte écrit dans/pour le silence. Il me semble cependant que j'en retire un plaisir plus social qu'esthétique. Il s'agit de faire lien avec qui l'écoute. Ce qui est toujours réjouissant, tant l'acte d'écrire est solitaire et que nous brûle de nous lier à l'autre par le texte offert. Ceci étant dit, je travaille systématiquement l'oralité de mes productions ; c'est-à-dire que je vérifie le poème dans sa diction, en évalue les possibilités sonores. Aucun poème, aucune suite de poèmes, n'a été publié sans que je les dise d'abord pour moi, comme pour m'assurer de la juste place de chaque phonème. En somme, je travaille la rythmique, poème par poème, puis dans leur succession. Je considère seulement que la lecture publique n'apporte guère au poème du strict point de vue esthétique. Elle permet cependant de militer pour le texte. De le passer. C'est déjà beaucoup.

GR : Vous utilisez une langue qui se veut « impure et plus juste », selon la quatrième de couverture. Pouvez-vous expliquer ce que recouvre cette impureté, et comment elle contribue à cette « justesse » que vous recherchez ?

RF : Ce que je nomme l'impureté du poème est à replacer dans un contexte esthétique plus large. Aujourd'hui encore – même si cela change – on se fait une certaine idée de ce qui est poétique ou non, de quel mot peut ou non intégrer un *poème*. C'est d'autant plus sensible à mes yeux que l'une

de mes *thématiques* principales est la sexualité (plutôt les sexualités). Lorsqu'on traite, dans le poème, de ce qu'on nomme le sexe, le lexique reste incertain. L'écueil est de tomber dans *l'érotisme*, espace résolument mortifère pour le poème. Le corps et le désir *occupent* mon écriture mais hors de question d'écrire de la poésie érotique ! M'importe de dire la réalité du corps, de ses fluides, de ses événements, avec la même *poéticité* que lorsque je m'astreins à dire ou nommer la beauté de vivre, ou son horreur, choses plus traditionnellement poétiques. Je pense au vers d'Hugo dans *Les Contemplations* : « Je nommai le cochon par son nom ; pourquoi pas ? » Poétique porcine non encore atteinte ! Mais Hugo visait juste : dire la chose juste nécessite parfois la *crudité*, l'emploi d'un lexique courant, frontal. Dans la *petite démocratie du poème* (dans ce *soviet* qu'est le texte), les mots ne sont ni « sénateurs » ni « roturier », les forces s'équilibrent. Elodie Petit, dans son idée de *langue bâtarde*, de poète *plébéienne*, fait quelque chose de cet ordre-là également, quoi que s'inscrivant dans une autre tradition poétique.

GR : Pour conclure, si vous deviez choisir un poème ou un passage de *Monde minime* qui, pour vous, ouvre la voie vers ce que la poésie peut faire – ou ce qu'elle pourrait faire – quel serait-il ? Et pourquoi ce passage en particulier ? (une manière détournée pour moi de vous laisser choisir un ou deux extraits de votre recueil).

RF : Et bien pour faire suite à la question précédente, ce poème, tiré des *deux mains dans la langue*, illustre ce que j'entends par *impureté poétique*. J'y applique l'idée d'un rééquilibrage lexical où chaque mot, du fait de sa position dans le vers et dans la phrase, du détournement syntaxique ou rhétorique que parfois je lui impose (absence de déterminant, travail du monosyllabe, paronomases, ponctuation singulière), revient à son signifiant : son pur, résonance simple.

plasma de bites là passées.
 ouverture de la gueule ;
 méat : médian.
 résident d'un dieu devenu merdique.
 symptôme
 dissous
 d'un rite. canal.
 paupière de verges (
 en langue vernaculaire : reculer l'origine
) le tréfonds.

Exemple canonique de ce que je veux faire en poésie. Réhabiliter le langage dans sa grande variété. Associer *bite* et *plasma*, *dieu* et *merdique*, sans qu'un terme n'apparaisse *plus haut que l'autre*, car les deux concepts se valent. Bien sûr, il y a, dans l'emploi de *mots barbares*, ou disons, destitués, anathémisés, un désir de subversion. A la suite d'autres poètes aimés (Jude Stéfan ou Sophie Loizeau me viennent ici en tête), je cultive dans le poème un certain goût pour la transgression, pour l'impureté lexicale. *Bite* est très poétique ; *merdique* l'est tout autant. Ce sont là deux *objets poétiques* précieux. Je regrette souvent que ces termes (et leur concept) n'aient trouvé dans le poème la place qu'il mérite. Sans doute pourquoi je m'y emploie. De même que je m'emploie à dire le corps et la sexualité dans leur réalité la plus crue, dans leur présence la plus directe. En cela, mes deux recueils, pour très diverses que soient leurs formes, relèvent du même effort poétique. C'est pourquoi je finirai, si tu le veux bien, par citer *in extenso* un poème issu de mon premier livre, *comme un david aux testicules tombés*, qui d'une autre façon illustre ce que je dis :

il y a des endroits où l'on se retrouve

dans les décharges

ou le tout-à-l'égout
ailleurs tu m'épouses encore
en périphérie de tout
en périphérie de toi
de moi
et de nos atomes éconduits
je sais que quelque part fermente encore
le résultat de nos ablutions
sous le baptistère de ta chatte je m'éclaboussais le visage
je salissais mon nom
à force de le faire
mouiller dans les mauvaises gorges
une étape a été franchie
quand tu te plantes entre les vignes
la terre s'autorise tes claquettes
et je ne dispose pas des bons arguments
il y a partout des structures de langue
et les poètes s'y enracinent
la trajectoire digestive
que tu esquisses en existant
ne relève pas d'une pratique d'auteur
il y a des gammes
des exercices
je m'y emploie avec ma langue
le long de ta colonne

Les livres de Romain Frezzato

monde minime, L'Atelier contemporain, 2025, 25€

comme un david aux testicules tombés, La Crypte, 2023, 14€

Tomaz Šalamun, un dossier de traductions de Jean-René Lassalle (III, 7, traductions)

Jean-René Lassalle propose pour ce nouveau dossier de traduction des poèmes qu'il a traduits du slovène, traductions inédites pour Poesibao.

Cerf

Terrifiant rocher, blanc blanc désir.

Eau, toi qui jaillis du sang.

Que ma forme rétrécisse, que mon corps se morcèle,
afin que tout devienne un : scorie, squelette, motte.

Tu me bois comme si tu arrachais la couleur à mon âme.

Tu me lapes, comme un moucheron dans un petit bateau.

Ma tête est maculée et je perçois comment
les montagnes se sont créées, comment les étoiles sont nées.

Tu m'as retiré ton crâne, je me tiens là.

Regarde, dans l'air. Fusion en toi, par suite
mien. Les toits d'or se courbent en-dessous de nous,

feuilles qui perlent des pagodes. Dans d'énormes bonbons de soie
je loge, gentil et tenace. Je ventile un brouillard dans ton
souffle et ton souffle dans la tête de Dieu dans mon jardin, cerf.

Source : Tomaz Šalamun : *Ziva rana, živi sok*, Maribor, 1990. Traduit du slovène par Jean-René Lassalle avec l'original et des traductions anglaise et allemande.

Jelen

Najstrašnejša skala, bela bela želja.

Voda, ki izviraš iz krvi.

Naj se mi oži oblika, naj mi zdrobi telo,
da bo vse v enem: žindra, okostja, prgišče.

Piješ me, kot bi mi izdiral barvo duše.

Lokaš me, mušico v drobnem čolnu.

Razmazano glavo imam, čutim, kako so se
gore naredile, kako so se rodile zvezde.

Spodmaknil si mi svoje teme, tam stojim.
Poglej, v zraku. V tebi, ki si zdaj zlit in
moj. Zlate strehe se ukrivljajo pod nama,

pagodini listi. V ogromnih svilenih bonbonih
sem, nežen in trdoživ. Meglo ti potiskam v
sapo, sapo v božjo glavo v mojem vrtu, jelen.

Source : Tomaž Šalamun : *Ziva rana, živi sok*, Maribor, 1990.

Vernis

Le destin me submerge. Tantôt comme un œuf. Tantôt
d'un coup de patte il me jette au rivage. Je crie. Résiste.
Investis toute ma sève. Je ne devrais pas.
Le destin peut m'effacer, je le devine. Si

le destin ne souffle sur notre esprit nous gelons à l'instant.
Des jours sans fin j'ai passé dans l'horreur que le soleil
ne se lève plus. Qu'arrive mon dernier matin.
Je sentais comme la lumière s'enfuyait de mes mains, et si

je n'avais pas assez de sous en poche et si la voix
de Metka n'était pas assez douce et aimable ou concrète
et réelle mon âme s'échapperait de mon corps, comme elle

le fera un jour. Avec la mort il faut être aimable. Le tout
dans une boulette moite. Notre maison est d'où nous
venons. Un seul instant nous vivons. Tant que sèche le vernis.

Source : Tomaž Šalamun : *Ambra*, Ljubljana 1995. Traduit du slovène par Jean-René Lassalle avec
l'original et des traductions anglaise et allemande.

Lak

Usoda me vali. Včasih kot jajce. Včasih me
s šapami lomasti po bregu. Kričim. Upiram se.

Ves svoj sok zastavim. Ne smem tega delati.
Usoda me lahko utrne, to sem že začutil. Če

nam usoda ne piha na dušo, zmrznemo v hipu.
Preživljal sem dneve v strašni grozi, da sonce
ne bo več vzšlo. Da je to moj poslednji dan.
Čutil sem, kako mi svetloba polzi iz rok, in če

ne bi imel v žepu dovolj quarterjev in bi Metkin
glas ne bil dovolj mil in prijazen in konkreten
in stvaren, bi mi duša ušla iz telesa, kot mi

enkrat bo. S smrtjo je treba biti prijazen. Vse
je skupaj v vlažnem cmoku. Domovanje je, od koder
smo. Živi smo samo za hip. Dokler se lak suši.

Source : Tomaž Šalamun : *Ambra*, Ljubljana 1995.

Fleurs rouges

les fleurs rouges éclosent au ciel, une ombre est dans le jardin
de partout arrive la lumière, on ne voit pas le soleil
pourquoi cette ombre dans le jardin, et la rosée dans l'herbe
alentour de grosses pierres blanches éparpillées où s'asseoir

les collines environnantes sont exactement comme sur terre
mais plus basses et friables à l'œil
nous aussi sommes légers, je crois, touchons à peine le sol
quand j'esquisse un pas les fleurs rouges semblent se rétracter

l'air paraît parfumé, terriblement froid et ardent
je vois surgir de nouvelles créatures
comme si une main invisible les déposait dans l'herbe
ils sont beaux et paisibles, nous voici tous rassemblés

certains qui flottent sont bringuebalés et arrachés
ils disparaissent aux regards en geignant
impression que mon corps est dans un tunnel flamboyant
il gonfle comme une pâte puis éclate dans les étoiles

ici au ciel il n'y a pas de sexe et je ne perçois pas de mains
 mais les choses et les êtres sont entièrement connectés
 et se dissocient pour mieux encore s'unir
 les couleurs s'évaporent, les voix sèment flocons sur les yeux

maintenant je me rappelle, j'étais parfois un coq, parfois un daim
 j'ai reçu des balles dans le corps qui se sont émiettées
 comme je respire splendidement
 je sens un fer à repasser qui m'aplanit sans brûler

Source : Tomaž Šalamun : *Bela Itaka*, Ljubljana 1972. Traduit du slovène par Jean-René Lassalle avec l'original et des traductions anglaise et allemande.

Rdeče rože

rdeče rože rasejo v nebesih, senca je na vrtu
 luč prodira od povsod, sonca se ne vidi
 ne vem kako da je potem senca na vrtu, rosa je v travi
 okrog so posuti veliki beli kamni da se na njih lahko sedi

hribi okrog so taki kot na zemlji
 samo da so nižji in da so videti čisto prhki
 mislim da smo tudi mi čisto lahki in da se komaj dotikamo tal
 če hodim se mi zdi da se rdeče rože malo umaknejo pred mano

zdi se mi da zrak diši, da je strašno hladen in žgoč
 vidim da prihajajo nova bitja
 kot da jih nevidna roka polaga v travo
 vsa so lepa in mirna in vsi smo skupaj

nekateri ki plavajo sem v zraku zavrti in jih odtrga
 zginejo in jih ne vidimo več in ječijo
 zdi se mi da je moje telo v žarečem tunelu
 da vzhaja kot testo in potem prši narazen v zvezde

tukaj v nebesih ni seksa ne čutim rok
 ampak so vse stvari in bitja popolnoma skupaj
 in drvijo narazen da se še bolj združijo
 barve hlapijo in vsi glasovi so kot mehka kepa na očeh

zdaj vem da sem bil včasih petelin in včasih srna
 da sem imel krogle v telesu ki jih zdaj drobi

kako lepo diham
imam občutek da me lika likalnik in da me nič ne peče

Source : Tomaž Šalamun : *Bela Itaka*, Ljubljana 1972.

Tomaž Šalamun



Tomaž Šalamun est un poète (1941-2014) d'un petit pays discret, vert et moderne de l'ex-Yougoslavie, la Slovénie. Salamun était un des principaux écrivains avant-gardistes slovènes, traduit internationalement dans une vingtaine de langues, auteur de 45 recueils, également professeur invité dans des universités étatsuniennes. Son écriture est dans la mouvance du surréalisme d'Europe de l'Est, teinté d'une ambiance kafkaïenne menaçante, Salamun y ajoutant un humour absurde, une ironie rebelle – il passera quelques jours en prison pour un de ses poèmes – et sa douceur. Son épouse Metka Krasovec est une peintre surréaliste. On remarquera quelques sonnets parfois comme si une forme ciselée voulait endiguer le chaos des visions. Entre 1990 et 1994 il perd l'inspiration et devient libraire à Ljubljana puis courtier à la Bourse de Trieste, dont l'enclave italienne entretient des rapports historiques avec la Slovénie. Quand il revient à la poésie en 1995 ses textes semblent à fois plus amers et élégiaques, les associations plus kaléidoscopiques, toujours avec une certaine douceur. TS dans un entretien : « Chaque artiste est mélancolique. Comment il fonctionne, où il trouve son inspiration : pour cela il n'y a pas de règles. C'est admirable car cela signifie que son espace potentiel est immense. »

Bibliographie sélective

- Poker*, samozaložba, Ljubljana, 1966
- Romanje za Maruške*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1971
- Bela Itaka*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1972
- Pražnik*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1976
- Maske*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1980
- Glas*, Obzorja, Maribor, 1983
- Mera časa*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1987

Živa rana, živi sok, Obzorja, Maribor, 1988
Otrok in jelen, Wieser, Celovec/Salzburg, 1990
Ambra, Mihelač, Ljubljana, 1995
Amerika, Mondena, Grosuplje, 2000
Ko vdre senca, Litterae Slovenicae, Ljubljana, 2010

Traductions en français

Poèmes choisis, traduit par Mireille Robin et Zdenka Štimac, Editions Est-Ouest Internationales, 1995.
Livre pour mon frère (bilingue), traduit par Zdenka Štimac, M.E.E.T., 1998.
L'Arbre de vie, traduit par Zdenka Štimac, Éditions franco-slovènes & Cie, 2013.
Ambre, traduit par Zdenka Štimac, Éditions franco-slovènes & Cie, 2013.

Sitographie

Ecouter un mp3 de Tomaž Šalamun disant son poème Jelen (Cerf, dans notre traduction ici) sur *Lyrikline*. On en trouvera en plus une petite vidéo sous le texte slovène.
<https://www.lyrikline.org/de/gedichte/jelen-1269>

Un article sur Tomaž Šalamun dans le site *Recours au Poème*
<https://www.recoursaupoeeme.fr/larbre-de-vie-de-tomaz-salamun/>

Un podcast de 30 minutes où Tomaž Šalamun est interviewé en français (qu'il parle très bien) sur France-Culture en 2012
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/ca-rime-a-quoi/tomaz-salamun-8394353>

Choix et traductions de Jean-René Lassalle.

Casper André Lugg, « Les biotopes-marie », lecture et choix de Marc Wetzel (III,7, notes de lecture et anthologie)

Marc Wetzel guide ici le lecteur dans les poèmes difficiles mais fascinants du Norvégien Casper André Lugg, publiés par [Eklyz]

(Note pour la lecture : alternent dans tout ce recueil, comme on remarquera tout de suite, passages en italiques - où l'auteur est *dans* un milieu pour le décrire et témoigner de ce qu'il voit -, et passages en signes romains - où l'auteur se sait *du* milieu, le commente et témoigne de ce qu'il comprend. C'est donc toujours un témoin, mais à la fois embarqué et responsable, (ou engagé et impartial !), soucieux de *noter d'abord les manières dont la réalité se traite elle-même et soigne son propre devenir*, c'est-à-dire se tenant exclusivement au contact des contacts de la nature avec elle-même (le traitement de son prochain s'en déduisant, mais en seconde intention). On verra ainsi qu'il *prie* littéralement la nature de lui faire saisir ce qu'on doit à son prochain. L'étrange est que ce ré-enracinement naturaliste de la morale est tout spirituel : l'épigraphe du livre cite ainsi sans ambiguïté Simone Weil : "Il n'y a qu'une faute : ne pas avoir la capacité de se nourrir de lumière". Qu'on lise donc, lentement, ce qui suit avec prudence et confiance, comme on regarderait par-dessus l'épaule d'un pèlerin virtuose et loyal. Et, après les quelques extraits, on tente quelques remarques d'appoint, sans prétendre circonscrire un redoutable écrivain)

biotope est intuition *la voix*
du défenseur meurtri
dans la forêt il y a
ma plus petite condition
 le ciel caresse les pensées
 comme un ventre clair et velu
 j'ai remplacé mon prochain
mon proche humain
 pour une prière végétative

par la brèche du regard
 le bras les doigts
 tendus dans le vent *seule la faiblesse*
est assez vaste
 feuilles translucides
 contre la paume
 et les touffes d'herbes visibles tout au long de l'hiver

saison petite oreille
 le tonnerre gît dans la terre

dans les couleurs
 les moutons entrent sous les arbres
 la chaleur emprisonne le silence
 la prévision brutalise la croissance
 voici
 l'immuable
 eau qui se rapproche

le vent trie les mots
 dans la tanière fraîche
 vois-tu la prière *voûte palpitante*
un animal plus calme
et le moindre buisson en feu

inséparable dans sa manière
d'être âgé
comme dans le chant-masque-vent
comme dans
es-tu venu pour habiter chez moi ?

la feuille percée en un motif
 que tu as appris à aimer
lumière élaguée
la chaleur d'une petite lampe
contre la poitrine
 la personne n'est pas sacrée
 mais un cri presque couvert

comment suis-je arrivé ici
et ai-je toujours
un radeau sous les pieds
 le sable froid sur la cheville
est-ce la mer qui
l'obscurité qui
 pénètre le visible par un souvenir

même dans une matière corrompue
 les formes de vie parviennent à se trouver
vêtu du biotope de l'étranger

glissement noir

le cœur ne m'appartient pas
pas de vent à hauteur d'âme
 pas de pesanteur
 seul le poids du butin

il n'existe pas de biotope étranger
je me cachai dans le champ
la nuit je recueilli des boutures blanc craie
 je ne me cachai pas des hommes *le sable*
 mais de la mer *les minéraux*
être soi-même l'invisible frontière

la nature prend fin dans la nature
lent œil
 bios topos *tes plus petits*
présent témoin sabot de cerf
 en cadence avec l'année
 les oiseaux retournent à la mer

Casper André Lugg est un auteur difficile et inquiétant. On le sait tous : il faut que les auteurs "difficiles" soient intéressants, c'est-à-dire que ce qu'ils n'arrivent pas à formuler plus clairement soit de l'ordre du secret, non de ceux de la bouse ou de la gaudriole : dans leur obscurité, on veut deviner tapis Rilke, Juarroz ou Char, et non d'aimables singes batifolant dans leurs cintres en ruines, des figurants chevauchant, en apesanteur, leurs drones de théâtre, mais des explorateurs d'arcanes, des gens en tout cas dont "l'obscurité" soit comme une lumière qui se cache d'elle-même. Et il faut de même que les auteurs "inquiétants" (ceux qui implacablement recensent nos obstacles et menaces, et en décrivent les issues comme elles sont : impraticables, hors d'usage ou de portée !) soient nobles, désintéressés (et non ces indulgents maîtres-chanteurs vous concédant un prix d'ami). Et voilà que ce tout juste quadragénaire norvégien - dont voici le premier livre traduit en français -, auteur donc intéressant et désintéressé, est un écrivain abruptement profond. Abrupt parce que non seulement il est dense et coupant (quelques lignes de quelques mots font partout l'affaire à chaque page), mais il a la vision littéralement escarpée, il ne voit bien que de haut (et laisse les lecteurs, eux, à un vertige qu'il n'éprouve pas !), et, de plus, sitôt qu'il a vu ce qui importait, il abandonne sa position, il gagne d'un bond un autre surplomb, il est déjà dans la hauteur suivante, comme s'il s'arrachait des situations mêmes qu'il décrit ou permet : fulgurant, mais intraitablement sobre, sec, hachant ses propres révélations, rompant avec ses pics mêmes d'attention. Voilà, comme on vient de lire, pour la forme ; le contenu de sens, lui, se lit assez clairement dans le titre d'abord.

"Les biotopes-marie" (*mariabiotopene*) peuvent indiquer ceci : le prochain Salut viendra de l'exclusive compréhension des conditions générales d'une Terre vivable. L'Annonciation sera écologique ou ne sera pas ; le Saint-Esprit (poétiquement construit) engrossera la nouvelle et dernière Terre possible, ou rien. Seule la prise en compte de la totalité des vivants reviabilisera le seul Milieu encore capable d'avenir. "*Il n'existe pas de biotope étranger*" écrit l'auteur (p.45), car il n'y aura demain possible biotope que rendu commun, que partagé avec toutes les autres formes de vie, qu'interspécifiquement familier. Cela semble recouvrir (de la part de la poésie donnée ou reçue) trois efforts au moins.

Son premier effort est de deviner mieux (et plus franchement) l'enracinement naturel de nos concepts moraux (encore largement "anthropocentrés"), tels la dignité, le respect, la sagesse. L'auteur s'emploie ainsi à retrouver, hors des attributs ou valeurs propres aux seuls humains (la personnalité, le sentiment, le calcul, la réflexion) le fondement de l'interaction bonne ou de la juste interdépendance ... dans les seuls plis de la vie naturelle (végétale et animale). La dignité d'un être, c'est ainsi ce qui ne mérite jamais d'être détaché de lui, c'est ce qu'on doit lui concéder *au moins*, c'est l'exigence d'une intégrité incompressible : c'est la plus petite des permissions d'être à lui accorder s'il doit pouvoir vivre ce qu'il est. Casper André Lugg paraît ainsi littéralement hanté par cette royauté du moindre, la considération d'un minimum universel de plénitude requise : ce qui, en tout type d'être, *vaut d'être servi*, est comme l'honneur ontologique de sa présence (un peu comme la nuance est, dans les pensées interhumaines, le minimum de distinction du sens). De même, le "respect" a pour principe l'exigence non sentimentale de "prise de distance" - chez l'homme, cette concession *intérieure* d'une distance est condition d'une possible estimation réciproque des destins. Ménagement, c'est conduite, comme dit Baptiste Morizot, des "égards ajustés" : le ménagement du vivable d'autrui est ainsi la base du "ce qu'il faut vouloir laisser vivre à et en l'autre", du respect donc, qui est comme une générosité de principe à l'égard de la liberté d'être eux-mêmes des êtres. Ainsi encore, la "sagesse" est le soin de laisser faire le monde (plutôt que lui imposer l'ordre de nos désirs), de laisser s'écouler, par et pour lui-même, ce que mérite d'être le sort : s'abstenir là où l'initiative propre irait à sa perte n'est ainsi plus calcul rationnel, mais "intuition" de ce que cherche à compléter de lui-même le réel : ici aussi, le "minimum" (cette fois d'intervention, d'obtention d'effets unilatéraux) appelle à l'évidence de sa leçon. Laisser toute vie se contenter du minimum dont elle sait avoir besoin, c'est consentir aux souverainetés nécessaires hors de soi, c'est respecter le timing impersonnel des orientations de vie. Les courts poèmes de l'auteur ont pour constant souci (naturellement moral, si l'on peut dire) de restituer aux êtres *l'incompressible distance présente dont leur avenir a besoin* : c'est mystérieusement évident, et d'une très émouvante exigence.

Le second effort du poète est, sur chaque point, de sortir de toute alternative ruineuse, d'ouvrir au milieu d'elle un nouveau et salutaire troisième choix. Sur le thème de l'accueil prudent et de la juste hospitalité, par exemple, ("*es-tu venu pour habiter chez moi ?*", p. 34), la question même s'éclaire en étant sagement reposée entre deux autres : d'une part "*es-tu venu pour me combattre et m'expulser ?*" (qui condamne à répondre au défi) et "*n'habites-tu pas plutôt chez moi sans y être venu ?*" (qui condamne à la pré-existence et l'enfermement innés et fusionnels, comme quelqu'un qui s'enquerrait benoîtement du visa d'entrée en lui de sa flore intestinale !). Autre exemple : la maxime ("*faire de l'impuissance son origine*", reprise de

Andréas V. Holm, p. 26, mais l'auteur l'avait déjà dit lui-même autrement : "*seule la faiblesse est* (un fondement) *assez vaste*", p.24), dont paraît mieux la justesse une fois replacée entre les deux extrêmes du Charybde poutinien de "faire de la puissance son origine" et du Scylla bruxellois de "faire de l'impuissance sa destination". Ou bien encore, l'énigmatique déclaration "*le chagrin ne se déplace pas temporellement*" (p.44), qui s'éclaire si l'on saisit à la fois pourquoi celui-ci peut se déplacer spatialement (toute diversion réussie ôte son amertume à notre peine) et pourquoi la joie, elle, sait se déplacer temporellement (parce qu'elle est le plaisir même de s'ouvrir un avenir). Le chagrin se paralyse donc en nous car il signe en chacun l'empêchement même de se relayer. Partout, grâce à cette invocation d'une tierce présence, on comprend mieux jusqu'à nos réticences mêmes à comprendre !

La troisième chose qui frappe en ce si singulier poète est son obsessionnel contrôle des interactions entre les mots dans la vie qu'il leur donne. C'est comme aménager rigoureusement un biotope verbal, dont la fécondité tiendrait aux scrupuleux soins de faire croître, se reproduire et disperser les noms qu'il distribue sur la sorte de territoire de ses textes. Comme peuplent tout biotope naturel le soleil, les nuages, les reliefs, les cours d'eau et les vents dont chaque occupant tente d'unifier et pérenniser le service qu'ils peuvent ensemble lui rendre, ainsi la présence au monde de Lugg passe par les interactions significatives qu'elle veut retirer de ses inlassables ajointements de mots ("cadence-feuillage", "chaud-forestier", "suite-sommeil", "saison petite oreille", "chant-masque-vent", "fuite-habitat", et bien sûr : "fleur-nom", dans, à chaque fois, l'éventail de leurs justes relations : jusqu'où profiter de l'autre sans lui nuire ? peut-on habiter ce qu'on exploite ? comment dissuader sans détruire ? etc.), car c'est répondre au non-sens comme l'être naturel répond au risque de mort, par adaptation et évitement, à ceci près que seul le chant humain peut *s'adapter à ce qui n'est pas* (alors que l'être naturel, comme le vent, "a choisi le regard de près", et ne peut changer que ce qu'il vient rencontrer) et *éviter des états intérieurs* (par la sublimation ou la méditation).

Réellement, ce si étrange petit livre m'a rappelé, et déjà dans son titre même, les étonnants coups de profondeur de "La vie de Marie" (Arfuyen, 2013 trad. Claire Lucques) de Rilke. Comme le génie de Rilke fait tenir à la mère du Seigneur (ou autour d'elle), en ces quelques poèmes, des propos décalés et anxieusement féconds (lorsque Gabriel lui annonce qu'elle concentre désormais en elle, dans sa chair, en le faisant vivre, ce que des millions d'autres humains n'auront su, eux, porter que dans leur cœur ou leur esprit; ou bien, son Fils désormais gisant sur ses genoux, la voici murmurant qu'elle ne peut plus, désormais, le faire naître ou lui reprochant d'avoir choisi de naître d'une femme plutôt que de se faire débiter d'un roc - car une pierre ne s'endeuillerait pas d'être taillée; ou bien Joseph, soupçonnant quelque infidélité dans la grossesse naissante de Marie, se voit merveilleusement rabrouer par l'Ange ainsi : toi, charpentier, qui voit que le bois produit copeaux et sciure, tu nierais qu'il puisse directement porter feuillage et fruit ?), le probable génie de Casper André Lugg remplit, invisiblement frontalier du devenir naturel, le contrat osé de (p.10) sa "prière végétative". Merci au tout jeune éditeur* (et co-traducteur) de ce recueil, Emmanuel Reymond, de nous faire découvrir un poète interrogeant pour nous ce que se veut l'existence.

Marc Wetzel

Casper André Lugg - *Les biotopes-marie* - traduit du norvégien par Emmanuel Reymond et Pål H. Aasen – [eklyz] éditions, 56 pages, novembre 2025, 16€

[[eklyz](#)] est une maison d'édition fondée à Tours en 2025.

Elle publie des livres de poésie.

[eklyz] héberge également la [revue *haha*](#) (*subst. m.*).

Sarah Whym, « Dreamscapes I, Betrayals (101 & 202 Nights) », lu et traduit par Michael Bishop (III, 7, notes de lectures)

Plongée folle dans le travail époustouflant de Sara Whym, échos faisant encore mille échos, par Michaël Bishop en pleine forme !

Long poème comportant prose, vers, théâtre, 'journal domestique de Mariel', catalogage des 'sales guerres' de la CIA, vaste, rythmique dépliement de fragments, de rêves éveillés ou nocturnes, ellipses et cabrioles spatio-temporelles, l'intégralité de *Dreamscapes*, est infatigablement, splendidement, offrant un précieux quelque chose de cette 'histoire sur une histoire sur une histoire qui a peiné à se dérouler'. Nous lisons ici un fourmillant, auto-renouvelant poème qui dégringole et se relance, urgent, mutant et scintillant dans le quasi-infini de ses dardantes auto-auscultations qu'énergisent très largement les échanges, papillonnants et toujours surprenants, entre Maia et sa fille Ondine, il y a longtemps avortée. Car ce poème est aussi poème de résurrection, confessionnel, révélateur de non-dits, d'inavoués, peurs, joies, impulsions, désirs et regrets, profonde plongée dans les longs, tourbillonnants souvenirs, vifs ou brouillés – 'souviens-toi de te souvenir, créer', exhorte Lee –, une suscitation ? de foisonnants moments, évènements, personnages qui dansent dans les voiles mêmes qui voudraient peut-être les obscurcir, peut-être les laisser reposer ne serait-ce ce lissant geste dont l'esprit résolu – le cœur aussi – exige hardiment l'inscription, ce rétablissement dans la vacillante lumière de la création, de la récréation de soi et de son *poëim* autofictionnel. Si le poème miroite viscéralement, scintillant, clignotant, c'est que la principale conteuse de rêves, Maia, face au vaste éventail de personnages de cette histoire lentement déroulée, reste un moi complexe, multiforme 'se comportant différemment face à chacun', pris et pourtant à jamais libéré dans les rets d'un quotidien multi-couches couvrant quatre décennies, sa 'trivialité', son urgence, ses demi-oublés et ses toujours pressants nœuds d'un sens enchevêtré.

Que ce long poème se meuve parmi les ondulantes, à demi-soupçonnées formes du rêve, de la rêverie, le place dans une tradition poétique non seulement associée aux artistes et poètes symbolistes, mais, bien sûr, la poésie et l'art étant des projections de la conscience et du subconscient, les racines et les entretissements de *Dreamscapes* sont multiples et, en effet, assez fréquemment évoqués. Le rêve drague profond et large, ramenant le passé, souvent de manière obsédée, dans un présent où les sentiments non traités peuvent subir réflexion, modification, ses irrésolus libérés ou leurs nœuds desserrés. De tels *scapes* – on pense aussi aux *inscapes* de Hopkins – se détachent assez clairement, autorisant un voir, une espèce de *voyance* rimbaldienne, cette entrée dans la 'nuit talismanique' de Char où un surréel *merveilleux* arrive à faire signe dans le *chiascuro* ou l'obscurité. Le poème devient ainsi un acte et un lieu permettant à la 'fille excavée de l'esprit' qu'est Ondine d'amplifier et compléter le voir du poème, comme si de l'autre côté du voile, la rêverie activant quelque chose d'une réponse au *qui suis-je* de Breton, au *où suis-je* de Claudel et à son *où en suis-je* qui en fait partie. Le poème de Sara Whym conçoit tout comme impliquant 'du spirituel [...] pass[ant] à travers le corps, incarnation', ouvrant des espaces d'illumination, 'clairières', nous dit le poème, 'me pointant sur le chemin' en pleine forêt, cette *selva oscura* de l'être et du faire. Ceci, peu importe l'horreur de la rêverie, car, dit Maia à Ondine, 'elle est connectée à la réalité', lien à ne jamais sous-estimer, car le couplage est sans couture, le rêve un des modes essentiels de notre conscience et de notre appréciation de notre faire et de notre présence au monde.

Betrayals, trahisons, pourtant. La vie un lieu d'extrême complication, dans nos gestes, dans nos pensées et le maelström de nos émotions. Et l'art un lieu de reconnaissance de soi, d'auto-découverte, d'auto-récupération, une réclamation de soi et d'autrui, même leur transmutation concevable par le biais du pouvoir de la pensée, de la prière, disons d'un recadrement virtuel-mental du réel, voyant celui-ci comme malléable, réimaginable, un processus sans fin reconductible. Et la trahison ici, grande ou petite, de tous les proches, mère, sœurs, collègues, amants, morts ou vivants, tous ceux dont la présence est propulsée sur la scène des *dreamscapes*. 'Ne le raconte pas!', crie Beckett dans l'épigraphe liminaire, car le territoire de *Dreamscapes* s'avère certes perfide, effarant comme peut l'être tout geste vers la vérité. Désirs, peurs, insécurités, hostilités ou simples réserves, jamais énoncés au moment de leur poignardage ressenti, sont maintenant articulés, vus, revécus – et ici il faut reconnaître le poème comme un acte audacieux, hasardeux, dangereux peut-être, exposant le moi, Maia, à un examen minutieux qui risque de déstabiliser l'entièreté d'une vie construite sur des facteurs supprimés ou ignorés, mais qui maintenant menacent, quoique libérateurs, angoissent quoique brossant un réel à peine imaginable, un beau quoique difficilement acceptable paysage de relations pour les autres. Les révélations et les prises de conscience peuvent, certes, impliquer une trahison de l'autre par la poète-narratrice; ou l'inverse. Mais on n'oubliera pas non plus celle, maternelle, de la présence non-née, abandonnée et disparue, déclinante d'Ondine, ce fœtus ici revendiquant un droit de vivre par procuration à travers la coupable et pénitente mère qui finit par prendre le chemin de l'art de la reconnaissance et de la résurrection via une manière d'être-là, christique presque, car intouchable. Il n'y a rien d'ésotérique dans cet à la fois intense et fluide, parfois désinvolte, même comique et multitonal théâtre de l'esprit. La trahison existe, on l'accepte, on l'étreint, l'éprouve, on la juge pour ce que c'est, sans s'attarder dessus, car le tout de l'être et du faire, le poème le pressent, est pris dans une innocence que l'art sait, tâtonnant mais puissamment, mettre en œuvre. Certes, l'art lui-même peut ne pas être ressenti comme coïncidant avec des vérités qui résident, fatalement, destinalement, au-delà des représentations du langage. Mais une telle 'trahison', *Dreamscapes*, *Betrayals* la comprend sûrement comme purement notionnelle, perdue comme elle est dans une profonde indicibilité au cœur de tout l'incarné malgré nos logiques et nos détections spontanées. Le poème lutte, alors, avec la charnelle-sensuelle-affective expérience de vivre-rêver le déjà suffisamment complexe – et, bien sûr, ne l'oublions pas, richement fascinant – monde du soi. Les trahisons humaines des 'choses terribles, corrompues' et des 'horribles régimes' opèrent sans doute à un niveau différent de celui où le moi puisse faire le deuil et '*pleurer pour tous ceux que tu as délaissés, / [...] tout le désiré, ensuite largué*' par Maia. Car Maia – '*sorcière dans ton propre procès, feu dans la matrice*', dit Ondine, au-delà de tout reproche – sait qu'être-au-monde reste quelque part inhéremment une manière, lente, épineuse, lourdaude, tendue, à jamais convoitée, d'aimer, soi-même, les autres, surtout les plus proches, mais loin d'être exclusivement.

Dreamscapes, *Betrayals*, une rêveuse validation, un rêve de réparation et protection. Une caresse, un geste de re-création. Le spacieux théâtre d'un art sautant à travers l'anxiété et la douleur vers une transposition de cette lumière particulière qu'il génère. Un petit 'temple' pour Ondine ; et, pour tous les autres, trahissants ou trahis, qui se trouvent emmêlés dans la rêverie de *Dreamscapes*, ce que Mallarmé appelait 'le minuscule tombeau, certes, de l'âme' – un témoignage nourri de l'âme, rédempteur, que les derniers vers du poème, à jamais au-delà du temps et de l'espace, baignés de

leurs propres mélodies intrinsèques, déclarent être ‘seulement pour ceux-celle-ci qui entendent intérieurement’.

Un très beau et, à bien des égards, remarquable poème, amoureuxment modelé, profondément émouvant. Et à l'évidence intimement vécu.

Michaël Bishop

Extraits traduits de *Dreamscapes, Betrayals* :

juste comme ça je commence. j'appelle – sachant ce qui est, te demandant absolument de me dessiner : une pratique, une discipline, une résolution. mains & pieds rampant à travers une ouverture, doigts tapotant. moi qui jamais ne savais faire la marge, s'agripperais à tout type de ponctuation, essaierais d'apprendre ce qui s'ajuste. découvrirai comment il est possible de continuer = svelte et lisse et serrée.

suspendus dans les airs il est improbable que nous saisissons beaucoup de personnages, mais je saurai peut-être peaufiner la queue de quelques échanges. je les prévois et je me souviens que c'est comme ça que je sais où j'ai été. balançoires et glissières jusqu'à des réalités bien cuites seront récupérées – dehors.

ici je vais juste chercher à rester lucide, sans capituler, sans m'écrouler.

il n'est pas certain que notre histoire puisse persévérer, mais il est certain qu'elle est en cours. voilà pourquoi je suis venue – pour en garder une trace. j'espère que tu deviendras – quelque chose sans exactement émerger, jaillir, et mettre la main sur quelqu'un, prenant simplement quelques définitifs contours, ta voix, déjà hésitante, a trouvé --- son entrée. je peux la sentir, la soutenir. je veux vivre ici avec toi autant que possible et sais qu'on ne peut tout transporter de l'autre côté du seuil. des gens méfiants, lieux et récits. mais il faut permettre aux réminiscences de me propulser comme des threads et des fantaisies.

temps accélérateur qui suspend
le colibri

- grelottant

parfaitement immobile

par exemple le vivant horizon des arbres s'ouvrant et soudain fermé, plaque emplumée autour du fourgon postal, blanc, carré. c'est quelque chose dont il me faut garder le souvenir...

[Mariel] savait que continuer à marcher sur des terrains solides sinon sans défauts exigerait un brutal examen du présent, et quelque mesure d'un retour en arrière, ni amoureux ni nostalgique pour recueillir

quelques fragments nécessaires. guérir les plaies du commencement, afin d'avoir l'illusion d'une fraîcheur au début...

Comme le sommeil gomme les peurs nocturnes, transformant complètement nos attitudes, sans jamais changer les faits, quand tout ce qui se passe, se passe comme d'habitude, et que le soleil se lève amicalement dans les premières heures du matin... Un jour nouveau, réclamé pour Mariel, une digestion à demi consciente, remémoration dans les rêves des événements du passé.

'Où précisément devrais-je commencer cette rêverie?'

[fragment de l'ABC du 'dirty war' de l'Argentine]

Tactiques : harcèlement, extermination, torture (diverses formes : brûlure, quasi-noyade, pendaison – tête vers le haut vers le bas m – , mutilation des membres – doigt , yeux, genitalia –, électrique , gestion experte variété de coups)

Timerman, Jacobo : juif écrivain et né ukraine
1923 fondateur journal libéral *opinion*,
arrêté 1977, emprisonné torturé
deux années enfin libéré la junta, banni
israël (merci charretier). [...]

Deux Religieuses françaises : corps des sœurs alice léonie
avec ceux d'autres (y compris des mères
) jetés prétendument
8 déc 10 déc, 1977 trouvés plus tard
rives de l'atlantique. disparition deux
personnes particulières empoisonnant
rapports avec l'argentine [...]

si seulement j'avais eu le courage, j'aurais moins négligé, serais restée à voir tressaillir son corps, je regrette cette omission. amen.

mais, LEE, tu devrais aussi savoir que je ne regrette rien, même si j'ai pu être terrible (et que dieu pouvait me punir), ouvrant la voie (avec ma grande gueule) pour accepter comme ok que ta femme puisse t'abandonner, et qu'ainsi nous,

nous tous,

puissions vraiment t'abandonner, éviter de te voir traîner ici (pour toujours), dans cet affreux état, le lit d'hôpital. c'est ce qu'on disait : tu pourrais y rester des années, allongé à plat

sans plus rien, mais peut-être juste assez

pour éprouver cette douleur que tu subirais, malheureux et paralysé. sans jamais pouvoir parler, dire, communiquer quelque chose

alors, oui monsieur, j'ai ouvert ma grande gueule disant, si c'était moi, je voudrais

mourir vite

et pensant que ce serait ce que tu voudrais également, et tout s'est passé

plus ou moins comme ça

tout compte fait, à partir du moment où le téléphone a sonné, priant :

que ce soit fini et que ce soit ok

qu'aurais-je pu faire autrement?

peut-être que tu aurais pu laisser tomber,

ou fermer ma grande gueule, qui irritait lee plus d'une fois... mais, bon, je ne l'ai pas fait. amen.

scène 9

(l'obscurité du métro une fois de plus et l'écran de la troisième vitre s'allume avec une image de peintures rupestres)

ONDINE

(ondine entre en scène, s'assied sur les genoux de maja et met ses bras autour de son cou) et puis?

MAJA

j'ai trouvé la caverne, ondine, où tout le monde a pris vie, empreintes de pieds et de mains du PECH MERLE, 24,000 années conservées dans un jour, chevaux et taureaux avec des femmes, et les incessantes gouttes d'eau. tu n'étais pas là, ma fille (bambi sur la pelouse ne peut pas danser partout). et cela ne ressemblait pas à notre caverne, chaude et étroite, douce et mignonne, notre propre cocon. mais elle m'a marquée pour toi tout de même. personne ne sait, dit-on, ce qui s'est passé là. un temple, espace de prière et de sacrifice. la couleur de la totalité, une argile rouge pâle, une peinture, salive et sang çà et là. et des lignes, tantôt finies, tantôt estompées, finement exécutées pour aboutir aux courbures. pas comme nous, on décorerait les murs, mais quand même tenant à tout prix à raconter l'histoire à quiconque pourrait passer.

toi plus accoutumée à ce
souterrain qu'à ce
qu'enfin je lis chez
giraudoux fou- taises ses
vers pour des pièces
stupides mieux vaut
qu'elles soient comiques
ou menaçantes comme
le petit chien dans koltès

choix et traductions de Michael Bishop

Sara Whym. *Dreamscapes I, Betrayals (101 & 202 Nights)*. Contra Mundum Press, 2025, 440 pages

Erri de Luca et la poésie, par Daniel Payot (III, 7, Etudes)

Erri de Luca et la poésie, par Daniel Payot (III, 7, Etudes)

Daniel Payot ouvre pour nous l'œuvre poétique d'Erri de Luca, moins prolifique que sa prose, aussi essentielle à ses yeux.

L'œuvre prolifique d'Erri De Luca, né à Naples en 1950, est faite très majoritairement de récits en prose. Elle comprend pourtant, outre une anthologie de poèmes de lutte et de résistance intitulée *Grido, non serenata* (Crocetti Editore, 2024), cinq recueils poétiques personnels : *Œuvre sur l'eau* (Einaudi, 2002, traduction Danièle Valin, Seghers, 2002), *Aller simple* (Feltrinelli, 2005, traduction Danièle Valin, Gallimard, 2012), *L'hôte impénitent* (Einaudi, 2008, traduction Danièle Valin, Gallimard, 2012), *Bizzarrie della provvidenza* (Einaudi, 2014, non traduit) et *Récolte à la lumière du jour* (Crocetti Editore, 2021, traduction Danièle Valin, Gallimard, 2025).

À première lecture, l'écriture poétique de De Luca partage avec ses textes en prose de nombreuses caractéristiques : une certaine simplicité lexicale, une syntaxe fluide, la présence de nombreux éléments narratifs, des thématiques voisines, souvent liées à des engagements éthiques et politiques. Au point que l'on peut se demander pourquoi l'auteur ressent parfois le besoin d'interrompre son travail habituel de romancier, de traducteur et d'essayiste pour s'adonner ainsi à la poésie.

Cette question est aussi celle de l'auteur lui-même, qui semble parfois s'étonner d'être ainsi, de temps en temps, poète ! Quelques formulations, disséminées dans ses recueils, tentent de prendre la mesure de cet étonnement.

Un court texte liminaire d'*Œuvre sur l'eau* décrivait ainsi le sentiment de l'auteur récemment accueilli dans le catalogue des publications poétiques des éditions Einaudi : un sentiment apparenté à la surprise et à un soupçon d'imposture. Vraie modestie ou coquetterie, De Luca disait alors ne pas être « au niveau des noms et prénoms réunis sous cette vénérable couverture ». Et il ajoutait aussitôt, comme s'il se devait de fournir malgré tout un semblant d'explication : « C'est qu'à cinquante ans un homme se sent obligé de se détacher de sa terre ferme pour s'en aller au large. Pour celui qui écrit des histoires au sec de la prose, l'aventure des vers est une pleine mer. » La poésie était ainsi évoquée comme une aire à atteindre pour qui ressent le besoin de quitter une certaine sédentarité confortable (le ferme, le sec). La mer, très présente dans l'œuvre du napolitain De Luca, était la métaphore d'une expérience autre, liquide, instable, privée de certitudes. Mais l'aveu ne tardait pas : cette aire n'avait pas été rejointe : « Je ne suis pas arrivé jusqu'aux vers. Ici, ce sont des phrases qui vont trop souvent à la ligne », formulation apparemment naïve mais qui semblait indiquer une sorte de compromis, une demi-mesure : on ne tourne pas radicalement le dos à la terre ferme de la prose, on en suspend seulement l'allant potentiellement lénifiant en brisant sa continuité.

Répétant littéralement cette confidence d'une écriture de gué, désireuse mais inaccomplie, De Luca ajouta en 2005 au titre de son deuxième recueil, *Aller simple*, le sous-titre : « des lignes qui vont trop souvent à la ligne » (*righe che vanno troppo spesso a capo*).

Une autre image, en Avant-Propos de l'édition d'*Aller simple* et de *L'hôte impénitent* dans la collection Poésie/Gallimard, en 2021, jouait, elle aussi, sur une certaine ambiguïté : « La poésie que je ne peux atteindre est un éventail fermé, je l'agite quand même ». La poésie encore lointaine serait ouverte, elle brasserait l'air efficacement ; dans sa version actuelle, l'écriture ne se déploie pas suffisamment, et pourtant elle mérite déjà d'être vécue et adressée.

Cette sorte de tension entre désir, station intermédiaire et accomplissement inspirait, dans l'introduction de *L'hôte impénitent*, ajoutée en 2021, une autre métaphore encore, partiellement empruntée à la pratique de l'alpinisme qu'Erri De Luca évoque volontiers. Après des références précises à la Bible hébraïque – au prophète Élie et aux Psaumes –, De Luca ajoutait aussitôt : « Telle est la sommité d'où vient la poésie. Une fois établi le sommet, chacun peut mesurer vers le bas l'altitude atteinte. Le lecteur est un altimètre. Dans les pages qui suivent, on rôde autour de ses premiers reliefs. » On retrouvait ici la modestie habituelle de l'auteur : ce qu'il propose en matière de poésie, disait-il, ne se situe qu'à des hauteurs relatives, bien loin encore des cimes. Mais l'image de l'altimètre, instrument permettant de relever les différences, n'introduisait-elle pas aussi une idée d'échelle commune du mesurable, d'univocité relative ?

À côté du thème de l'imperfection et des réserves qu'elle impose, se dessinait ainsi la perspective d'une approche qui, éloignée de tout triomphalisme et de toute arrogance, ne dénierait pourtant pas totalement la possibilité d'une réception positive. C'est peut-être ce que confirmaient les quelques mots d'explication du titre – « Quatre quartiers » – donné à une séquence intégrée dans *Aller simple*. Ces mots étaient d'abord ceux d'un lecteur, pour qui chacune des pages des livres de poésie était comparable à une rue. Puis l'écrivain y souscrivait en son nom – « Pour moi, un livre de poèmes est une ville. Sur les vers de Brassens et de Rilke, de Dylan et de Brodsky, je me promène, je cours ou bien je m'arrête : je voudrais habiter là » – avant d'inverser la relation et d'imaginer « une personne de passage » cheminant dans ses propres pages et les utilisant comme observatoires pour à son tour contempler la rue et embrasser la ville du regard.

Dans l'Avant-Propos du dernier recueil paru, *Récolte à la lumière du jour*, De Luca tente d'exprimer synthétiquement « quel genre de poète loufoque je peux être de temps en temps ». Il y reprend l'idée selon laquelle « ce qui arrive aux poèmes » et les distingue des textes en prose, ce sont des pages « raccourcies, avec des lignes interrompues, fragmentées ». Mais à ce propos trop simple sont maintenant jointes des indications concernant la genèse de ces « lignes courtes ». De Luca établit en effet une relation entre leur brièveté et l'intensité de leur émergence. Elles viennent d'une « salle d'attente » souvent oubliée et « se décident » soudain, indépendamment de la volonté du poète, parfois rapidement, parfois après un long sommeil.

Dans tous les cas, jamais ces « lignes » ne restituent l'intégralité de leur motivation initiale. Quelle que soit leur précision, « les vers ont des vides entre eux, des mots absents qui relient ceux qui sont écrits ». Ici l'absence, le vide ne sont pas des défauts, des manques regrettables, ce sont des opérateurs de liaison, et leur intercession permet finalement aux énoncés explicites d'acquiescer de

la cohérence et du sens. Comme s'il leur fallait, pour être poétiques, le creusement en eux de galeries innommées.

Erri De Luca n'est pas poète par défaut ni par hasard, mais parce que selon lui l'écriture ne consiste pas à s'installer fermement dans une supposée entité déjà identifiée et nommée – « poésie », par exemple –, mais à s'engager dans un mouvement sans fin, empli de doutes, voyage vers un terme toujours lointain, aventure qui par ses vides et ses absences devient parfois l'objet d'un partage.

Daniel Payot

Erri De Luca, *Aller simple, suivi de L'hôte impénitent*, bilingue, traduction Danièle Valin, Poésie/Gallimard, 2021, 320 p, 10,30€.

Erri De Luca, *Récolte à la lumière du jour précédé d'Œuvre sur l'eau*, bilingue, traduction Danièle Valin, Gallimard, 2025, 176 p., 20,50€.

Pierre Magnier, « un homme selon... la musique » / 2, entretiens avec Florence Trocmé (III, 7, entretiens)

La dimension musicale est absolument essentielle et sans conteste la force motrice chez Pierre Magnier. Ce second entretien continue l'exploration. ...

– Deuxième entretien –

Florence Trocmé : Il y a une dimension autobiographique dans votre travail, vous la cachez beaucoup. Les souvenirs sont-ils entés sur des souvenirs musicaux, la remontée musicale ? Je pense ici aux théories de Theodor Reik. La musique est-elle seule capable de dire l'indicible de certaines expériences et n'auriez-vous alors pas la tentation de la permutation : expérience → idée, voix de musique → écriture ?

Pierre Magnier : J'ai livré la part congrue de ce qui s'est passé dans le 4 à la suite, au débarras. J'aurais pu y mettre des rangements ou l'agrandir en hall, à quoi bon ? Ce qu'on lit sur la suite des livres est la remise à niveau de contextes, fulgurances et autres avaries, authentifiée par l'écriture et une reprise dans le souffle, en quelque sorte une ampliation. Connaître, dans le détail, rejoindrait l'anecdote ou la curiosité qui prêteront à sourire ou humilier. Avoir écrit en 28 dans *gros-bleu*, qui je le rappelle est un nom de papier épais, *le loubard-pythie c'est potentiel lâche un sac vide d'ordures sur la queue d'un clavecin* ressuscitera-t-il la voix entendue dans *la nuit juste avant les forêts* ? je l'espère sauf à y croire ; la *clef de cette parade* est à jamais dans ma poche. Sans fond. Chacun sait qu'aucun écrit, si l'on accepte le compromis entre liberté individuelle et mémoire collective d'un langage, n'échappe au *je*, aussi métamorphosé ou défaillant fût-il. L'écriture, née d'un renversement silencieux en ce qui me concerne, est une survie. Elle se sauve, sans salut. Ce que je construis rigoureux, presque cérémoniel, répond à une nécessité : retenir debout ce que l'existence a défait, ramener à un point annonçant ce qui s'est brisé, retrouver le lieu où respirer, hors d'atteinte et malgré cela plus exposé que jamais. Qui sort intact de ce qu'il traverse ? le corps, blessé lorsqu'il n'est plus lui, réécrit presque toujours une langue, imprimée depuis la syntaxe, dans la chair nue : la quiétude, les disjonctions, la reprise portent la mémoire du heurt. Il n'existe pas de confession, ni de fiction, les livres sont devenus métamorphose. Une fois les violences évacuées, le récit modifie la chorégraphie de l'endurance. A écrire, je réinscris le contrôle, la mesure, la dignité du corps que la brutalité a disloqués. Les années ont filé. Je suis vivant ; n'en est pas le choix face à mes trois fils. Reste que le *je* appelle celui absent, plus grand ou plus petit que soi : celui qui se penche au-dessus de ; et je n'aime que ce qui s'incline vers. Muet. Dürer, au-dessus de la grande touffe d'herbes, attentif ; les vingt ans de Van Dyck sidérés devant le *Couronnement d'épines* de Rubens, des choses ainsi. Ce que nous évoquons par le biais de la musique, puisque tel est notre entretien, pourrait être mené aussi bien sur *un homme selon... le théâtre, la danse, un homme selon... la peinture, la sculpture, ... la poussière, ... le rangement*, et ce qui s'ensuit. Ce que d'autres feront à ma place. Je pourrais me retrancher à l'arrière des itérations de Stein dans *Everybody's Autobiography : La répétition est donc en chacun, son être, son sentiment, et la façon de voir chaque chose et chacun sort de chacun par la répétition. De plus en plus donc chacun en vient à être clair pour quelqu'un. Lentement chacun dans sa répétition continue, jusque dans ses plus petites variations, en vient à être plus clair pour quelqu'un. Chacun qui a été, est ou sera en vient à être clairement compréhensible pour quelqu'un. Un*

jour il y aura une histoire construite de chacun. Lentement chaque sorte de chacun vient à être compréhensible de manière construite. De plus en plus donc dans la vie c'est merveilleux les subtiles variations qui deviennent claires et se construisent, qui en viennent à faire de tous une sorte de quelqu'un, une sorte d'homme ou de femme. La répétition est donc en chacun... etc.

Sur la notion de mémoire, ma pensée ne connaît pas de pulsion, à me mettre à l'ouvrage, suscitée par l'écoute ou le souvenir d'une écoute. Si la dynamique décrite par Reik est expérience vécue → surgissement musical ou vocal dans la préconscience → transformation en idée → passage à l'écriture, aucune de ses relations, de cause à effet, sur ce qui a été mis en forme dans *un homme selon*, n'est entrée en jeu. Reik, mélomane avant tout, considérait que la musique est un langage émotionnel, ce qui est vrai pour une part ; il insiste sur l'importance d'une troisième oreille, le chant intérieur, de prêter attention aux contenus sonores qui devancent l'écriture ou la pensée rationnelle, delà aussi la création, servant de médiation entre expérience et verbalisation.

De mon côté la musique est plutôt liée à un vécu de la conscience et la pratique d'un dépassement ; Celibidache disait *transcendance*. Tout est structurel, manifesté dans le rapport et la charnière des sons, surpassant leur venue pour devenir l'apprentissage d'une autonomie. Un instrument n'est pas la musique ; aussi fascinants que soient le clavier ou chaque instrument d'orchestre, ils demeurent en deçà de l'horizon à atteindre.

De plus, je suis dans l'incapacité d'écrire écoutant une œuvre. Dans l'improbable, voire sous la contrainte, si je devais écrire environné de musique, j'entendrais, laisserais tourner mais n'écouterais pas. La musique brûlerait, je ne doute pas en cela qu'elle puisse être un moteur de création pour d'autres, pourtant je n'y penserais pas. Le processus qui appelle à la disponibilité, la réceptivité, la concentration et le dévouement est en moi trop souvent présent pour qu'il puisse cohabiter avec l'écrit. De même au dehors, le moindre oiseau ou passage de vent me détournent des mots. Les ossatures musicales sont parfois des tyrannies cérébrales. Donc laissant les ambiances, bonnes pour les charges de surintendants de cour, j'écris en silence... qui bien entendu n'existe pas, même de nuit.

Et dans ce silence remontent, plus audiblement, des voix, théâtre ou entretiens, fréquemment en langue étrangère ; ou *antédiluviennes* en français dont les intonations évoluaient en levier d'inflexions et tournure de lexique. Ce que j'ai entendu enfant ou adolescent est réintégré, reconduit ou réinterrogé, parfois me poursuit en répliques, en diérèses, à pas comptés alors même que je n'écris pas. C'est un questionnement de tessiture, de rythme ou de timbre, que l'écoute rend compulsif ; et cela rejoint de temps à autre le sommeil qui s'en réveille !

Florence Trocmé : Certains compositeurs vous inspirent-ils particulièrement dans votre écriture poétique ?

Pierre Magnier : Oui, si tant est que l'inspiration soit définie par la quête, une période où les idées mûrissent, consciemment ou non, se combinent et qu'une révélation leur succède. Le va-et-vient entre les habitudes de l'imagination, de la rêverie, ce qui sélectionne et structure des idées, ce dialogue-là existe, en chacun de nous. Il est laborieux en revanche de discerner la part d'influence

quand elle n'est assez généralement qu'un milieu ou un format, à l'exception de ce qui est parodié, la nature du genre faisant que.

Pour débiter, en 2011-2012, je n'ai eu besoin de rien en particulier. Débiter vraiment, c'est-à-dire le moment où les planètes s'alignent, la situation bloquée du piano aidant. La littérature ne m'a jamais intéressé en tant que chausse-pied ; je ne connais pas de sort enviable à fantasmer. Pas de page en vertige, ni de volonté d'être ceci ou cela, seulement le passage de ce qui ne parvenait plus à s'exprimer au clavier et le secours de l'écrit à poursuivre un chemin, assez vague d'ailleurs. Sans le savoir c'était en place. La valise pleine.

Citer des compositeurs ou un principal serait réducteur ; cela s'échelonne entre ceux que vous connaissez de Palestrina à Boulez, et chemine par emboîtement pour se départir ou s'accommoder. Des systèmes me traversent sans cesse ; je peux mentalement passer de Rameau à Schoenberg par l'intercession de Debussy, non précisément sur des œuvres, bien qu'elles en soient la colonne ou le tremplin, mais sur des axes, du tonal au sériel passant par le modal élargi.

Si, une chose me revient, ce sera l'exception pour confirmer : le carnet A est constitué de quinze fragments de *lettres*. Ce sont les premiers textes. Il s'est passé quelque chose a contrario ; je veux dire sur ce qu'il fallait céder. Lorsque j'ai saisi en continu, ce que j'ai ensuite fractionné, je ne savais pas trop ce que je faisais. L'agencement aléatoire sous lequel ils sont désormais proposés n'a aucun lien avec la première frappe. Tapés à la machine, découpés, contrecollés puis accrochés dans un frêne, j'ai patienté leur chute. Certains mots ont été effacés ; j'ai reporté les titres entre crochets pour l'édition car ils s'étaient décrochés justement, trop près des bords. Quelques mois après avoir recueilli le dernier, le texte *Jane Allen* de Denton Welch m'est revenu à l'oreille sous la voix de Kathleen Ferrier. C'est le troisième morceau du cycle *Discovery* d'Howard Ferguson, à peine 33 secondes, assurément saisissant : le récit nocturne d'une servante qui, après avoir lavé la vaisselle et raccommodé les talons de ses bas, s'enfuit. Le poème de seize vers s'achève sur : Then dropped a letter / In a tree: / And this is what / The letter said / « When you get this / I'll be dead. » Étonnant non ?

Bon, consciemment ou non, Ferguson et Welch se baladaient quelque part en moi. Je m'interroge à présent, répondant à vos questions, si le fait d'avoir dans mes livres sollicité l'anglais, dont je ne sais que peu, ne vient pas de ce hasard unique. Heureusement que ce n'était pas le japonais de Tōru Takemitsu et Bashō sans cela seule Ryōko Sekiguchi chez P.O.L m'aurait lu !

Pour le carnet B, dont l'étrier fut un *partly because of* du fameux *Having a Coke with You* de Frank O'Hara – cet ascendant n'est pas un hasard musical quand on sait jusqu'où le piano tenait sa vie – il en fut de même, à ceci près que Sébastien Smirou a trié le bon grain de l'ivraie. Ce qu'il n'a pas su – il l'apprendra ici – c'est que ces dix-huit textes n'en formaient qu'un ; je les ai distribués plus tard en page de gauche, chacun sous un titre en italien escamoté, en miroir d'autres négligeables, par tâtonnement, éliminés ou recyclés. Ce qui semble d'aplomb aujourd'hui était un magma à la recherche d'une coulée. Rien ne fut jamais plus agencé ainsi, une fois dépassé les deux éditions chez *Poésie*, pour le carnet A, via François Cornilliat et Claude Mouchard, et *Ligne 13* pour le B. Ainsi à partir de *nuage-moïse*, auparavant appelé *nuages sombres : pas d'instantanés*, et les *face A / face B*, le train était lancé. Pas de coupe ou d'assemblage, chaque livre d'un seul tenant. Le premier sur le

dialogue entre colonnes et des poèmes en prose, et le second sur la lecture en sens inverse d'un 33 tours de la 9^e sonate de Prokofiev : la face A vierge laissée à qui voulait – celui auquel je la proposais dans ce moment a répondu non, bien entendu – la face B sous ma main, prête à remonter, j'ai pris le chemin seul.

Adolescent je notais, en l'absence de dialogues avec mes *camarades* de classe, de petits morceaux de vie que je jetais irrégulièrement, une fois engrangés et mémorisés, et ce qui m'avait retenu quelques minutes en cours ou en récréation finissait en éphéméride. Quitté le lycée, je n'ai pas poursuivi. En un sens avant l'impression des revues citées, je ne savais rien. De ce qu'il fallait ou non débiter. Sans conviction, ni certitude, je ne sais toujours pas grand-chose. Les dispositifs essayés furent expérimentés aux fins de trouver une voie, à l'essai, au-delà de contraintes déjà balisées et sur des formats d'un bord à l'autre – *piano nobile* par ex. était premièrement un 30 x 42 cm pour un pupitre, *sériel* sur un 9,5 x 14,5 cm devait tenir dans la paume comme un secret, etc. Le résultat homogénéisé sur 15,5 x 22,5 cm est *un homme selon* ; un compromis dans la succession des livres, somme toute parallèle au geste des carnets A et B embryonnaires.

Sur le plan de l'écriture elle-même, il est flagrant que le chromatisme, par altérations des degrés intermédiaires, chez Chopin notamment, m'a formaté ; je ne vais pas revenir sur l'enchaînement de cadences dans l'évitement de résolutions ou le fait d'utiliser des modulations enchâssées – quitter une tonalité par enharmonie pour y revenir sans transition perceptible m'est quasi pathologique. J'imbrique des segments qui se recouvrent, en dehors d'interruptions palpables, puis indiquent un retour ou une inversion sur la progression. Ils superposent les mots en écho, à l'image des tensions harmoniques où des modulations provoquent un glissement entre des ligatures d'expression. Le va-et-vient interne quitte une idée ou une couleur, en visite une autre ; le retour s'opère écartant une rupture définie au préalable, et renforce le continuum – ce qui est précisément ce que réalisait Chopin. Je pourrais citer d'autres tics, que j'ai dénoncés au début du *maillot une pièce*, parfois en vain pour un autrement.

Reste les luttes des compositeurs pour affirmer et être compris singulièrement, luttes en retrait dont nous n'avons aucune idée pour beaucoup d'entre eux ; et celles de Sibelius m'interrogent plus particulièrement, y compris son silence après 1931 : perte d'identité, clairvoyance sur les avancées de ses contemporains, écoute en catharsis par le médium de la nature l'environnant.

Florence Trocmé : Vous m'aviez confié que chez Sibelius, l'écriture procède par un développement organique des motifs : comment ce principe se traduit-il dans votre propre travail ? Vous m'aviez écrit : « Pour chaque œuvre de Sibelius, on pourrait citer à nouveau la phrase de Valéry... Là où Sibelius, surtout ultime à partir de 1911, m'aura le plus influencé repose sur la recherche obsessionnelle d'une direction, métamorphosant les matériaux... ». Pouvons-nous aller plus loin sur ces remarques ?

Pierre Magnier : Je relis la phrase de Valéry si vous le permettez, tirée du Cahier 203 au feuillet 3 : *Il faudrait peut-être définir la Poésie par les poètes, et à partir de poètes ; et la Musique par le musicien et ainsi*

de tous les arts. On trouverait alors que la Poésie serait ce qui est cherché par un homme qui... comme on définit le pôle magnétique par les directions de l'aiguille.

Lorsque je vous confiais que Sibelius m'a influencé, il s'agit moins d'une direction au sens tonal ou formel, qu'une énergie vectorielle interne au matériau. Une continuité sans téléologie. Des symphonies 4 à 7 jusqu'à *Tapiola*, il subvertit la dialectique du thème, la 5^e mise à part, pour préparer un principe d'auto-organisation du discours. Cela s'opère en propageant, condensant et diffractant des unités minimales – sur de petites cellules intervalliques récurrentes souvent construites autour de secondes, quarts, tritons, etc. servant de matrice – qui s'ordonnent selon des lois de tournure propres à la substance des notes, et non selon un plan composé de type traditionnel, disons germanique. Cette façon préfigure un changement et une dissolution. Les transformations tendent vers un équilibre toujours mobile. La direction est en conséquence asymptotique. Elle vise un point d'attraction jamais atteint. Si vous regardez de près comment émerge la 7^e symphonie, une direction semble absente tant le modal alterne avec l'ambigu harmonique. A la septième mesure, soit avant la première minute écoulée, un motif aux flûtes est introduit, décisif – une quarte augmentée, de type lydien bien sûr ; si votre oreille le laisse déguerpier beaucoup vous échappera de la suite, d'autant plus que ce chant se consolide durant les neuf mesures suivantes. L'agrégat successif de variations finit par induire des bascules sans rupture perceptible – le prolongement s'y conquiert dans le mouvement même de la matière sonore, et jusqu'à la fin, en un seul pan évanescent, lequel engendre l'une des œuvres les plus ardues à discerner. Vous parvenez vingt ou vingt-cinq minutes plus tard, suivant les tempi, à vous reprendre ; vous ne serez pourtant plus jamais celle ou celui que vous étiez, sur ce do majeur final aux cordes, de plein ciel et d'ultime aboutissement.

Par ailleurs, existe un espace de strates. L'extrait de notre correspondance, que vous aviez cité dans votre *flotir*, sur les *calques superposés de registres, contours, reprises, coupes*, décrivaient un mode d'écriture par plans voisins, où la texture évite le simple accompagnement pour un réseau de plusieurs phases. Sibelius construit du stratifié par densité spectrale, en alternant le timbre, la hauteur et la spatialité. Je crois, à mon niveau bien entendu, que j'ai essayé de produire des approchants surtout pour *interrupteur*. Là où une certaine habitude en poésie juxtapose des blocs, j'ai tissé des nappes de continuité et de rupture. En apparence l'aspect habituel, voire numéroté, fut conservé – un jour quelqu'un comprendra que ces chiffres sont des mesures et que cinquante mesures sont couramment une toile adéquate pour l'essor d'une forme musicale ; et plus vertigineux, à travers trois livres, qu'elles se répondent. *Interrupteur* débutait par : . I . / roman . le début rugueux / la fin mélancolique, à peine dont le sous-titre rejeté en table est 1952 : *interrupteur austral* ; et ce qui avait été joué dans *aviron*, par l'entremise des tarots, émergea : la temporalité décalée sur les registres généra une alternance en effaçant les empreintes – je n'ai en cela que répliqué la façon de certains compositeurs, plus contemporains, de détourner l'attention. La tessiture d'un même motif, celui de la rencontre et d'un poème ventilé en variations, migre sans marquage ; chaque détail s'évanouit aussitôt qu'il se manifeste. L'inflexion prévaut, pas le motif. Vous trouverez du boulot alimentaire, du cinématographique, des constats transposés, des œuvres vues ou écoutées, des prémonitions, etc. ; qu'il y ait aussi des différends, voire des règlements de compte, entre des images de mon passé, n'a que peu d'importance puisqu'un prétexte demeure ce qu'il est.

L'évolution de petites unités, où les mots sont soumis à un développement les uns à partir des autres – c'est encore plus flagrant dans *gros-bleu* et ses cinquante noms de papier – permet de ne

rien donner d'avance. Je fais en sorte qu'une chose émerge, déclôturée, parfois décroissante. La perception d'une direction reste sensible mais la connaissance du plan incertaine. Chaque fois une genèse s'avance. Je guette une force moins une structure – lycéen j'optais pour le commentaire composé, rarement pour la dissertation ; de l'imprévu à partir de l'ordre, je convertis et réinvente entretenant le lien à la source : ce qui est le propre de la variation. Je n'ai rien contre les sonnets mais leur domination prosélyte et normative sur la forme m'assomme et je préfère être discipliné sans que cela se voit, là où les promesses d'un ailleurs ne s'actualisent pas. C'est possiblement ce que Valéry évoque avec son *ce qui est cherché par un homme qui...* comparable à une intensité d'énergie susceptible d'infléchir le cours d'un matériau.

Néanmoins, le jour où la part fatiguée d'être endurant, dans la mécanique d'un destin, prendra le dessus, je déboulerai *andante cantabile, con alcuna licenza* et reviendrai peut-être au point de départ : Oïstrakh et son violon. La seule contingence est celle de l'attente. Pour une charpente on ménage les écarts de temps de séchage des pièces de bois, sinon on risque gros – les romanciers devraient y veiller, les poètes aussi. Regardez, onze ans séparent la composition de la 5^e symphonie de Tchaïkovski de sa prédécesseuse, ce n'est pas en vain ; l'andante cantabile est d'une puissance d'expression phénoménale parce que l'auteur a différé en lui les résolutions d'accords, retardant la cadence, esquissant contrepoint et fugato sur la section centrale, retour du motif des cuivres sinuant crescendo, éclats syncopés, tensions partout. Pour cela il faut vieillir. Et souffrir. Simple. Le dos droit.

Florence Trocmé : Je reviens sur ce principe de développement ; pourriez-vous l'explicitier avec *maillot 1 pièce*, la première section *avant-veille* par exemple ?

Pierre Magnier : Oui, volontiers ; *m1p* réside dans l'épaisseur scindée du journalier, là où le corps et la parole cherchent une résistance. Dès l'ouverture, l'énumération reprend une sorte de granularité ordinaire. L'action, anodine, devient une cellule rythmique, reprise et modulée : *peu ou moins de tic ou truc d'écrit / en dehors de la table / quatre tracteurs passent / une raison de quitter la pièce / concerne tout le monde pourquoi / vers la cuisine où l'allemand / adam sait ce que sa force simplifie / savoir qui achètera le pain dans un quart d'heure*. Cette matière agit à la façon de Sibelius, si ce n'est, supplémentaire, l'enjambement. Elle opère discrètement, se propage, condense soudaine ou diffracte inattendue, elle échappe, en apparence, à toute organisation concertée. Le poème s'élabore à même l'habituel, dans l'instant en suspens où l'écriture confond la vie particulière. Les objets, les faits banals et les mouvements, voyez *le déjeuner est dispos face au clavier*, témoignent du concret. Le fragment documente un état et refuse le commentaire. Là où la langue pourrait se refermer sur l'expérience, je l'ouvre sur un mode de survivance. Cette oscillation transforme le réel en matériau sonore puisque les choses ne sont plus seulement écrites, elles résonnent ; d'autant que la valeur des blancs entre chaque vocable est à mesurer, d'où mon interpellation au lecteur avec le *vous lisez trop vite chaque mot devrait être / être fort calculé d'autant de blancs* ; le redoublement du verbe *être* postulant deux niveaux. Ce qui pourrait être une injonction sur l'entièreté d'un *homme selon*.

Le catalogue du quotidien, loin d'être un relevé, devient le champ de forces. Les actes y portent une tension quasi phonique, en contrepoint de *la cage thoracique est repos* qui agissant en pause

respiratoire voit dans *les pendules sont inutiles* l'annulation de la mesure. Ce sont des notations de précision sensorielle qui s'ajoutent sans hiérarchie et dans la logique du simultané. La syntaxe réduite, parfois nominale, favorise la friction des unités brèves. La phrase même isolée se comporte en note tenue ou un silence prolongé ; un élément musical de préférence à un énoncé. Le texte devient une partition où la division contribue au continuum traversé. Le refus d'une narration linéaire avec *le carnet que je contrains à ne pas suivre* ou *la valise traverse une pièce pour l'autre*, et la superposition de plans domestiques, souvenirs, scènes reprises, dirigent la composition sur un ensemble de phases synchrones : rien n'est central, tout se soustrait de la résolution. Il y a une fuite des motifs, à l'image *des linges fuient la planche à défroisser*, une circulation des thèmes par *l'escalier mène la pièce*, et un perpétuel passage du concret au symbolique sur *les pois cassés se changent en notes / la tige feuillue pour cache-sexe reliée à la pomme*. Cela se double de ce que j'évoquais précédemment sur la lecture croisée d'une page l'autre pour y prendre des appuis ; l'idée se diffuse, s'amoncèle et se joue de la déflexion du concis. Le poème s'organise selon une logique parallèle, sans suite de thèmes, par circulation de réverbérations et de réminiscences. La valise, la table, le linge, Adam et Ève, le frigidaire, les heures réapparaissent sous d'autres formes ; leur signification se déplace à chaque retour. Une trame de sons disjoints se constitue là où le familier devient conceptuel. L'espace s'organise de lui-même et engendre sa propre réplique, dans un geste d'effacement et de résonance.

J'exprime la dimension temporelle et rituelle dans le défaut ou la subversion des usages, *défait de rites défaut d'assemblage*, dans le sentiment d'un temps autre. Les repères horaires répétés signalent des points de friction entre des temporalités hétérogènes, laissant de côté la chronologie. Le poème se tient dans l'écart entre ces flux. Le récurrent n'y est pas vécu, seulement traversé ; le présent affleure et se fracture. Cette tension entre répétition et altération confère au texte une dimension rituelle, l'allant se répète, jamais à l'identique, toujours en décalage ou en perte. *10.15 parce que la machine à coudre reprend du service* devient par exemple une unité rythmique qui n'aboutira pas. La rédaction déplace l'intention en l'ajournant ininterrompue et *le travail d'amour que suit le travail d'idolâtrie* prolonge l'attente, sans fermeture formelle.

La texture emprunte aussi à l'économie musicale ses principes de variation, de reprise décalée, d'épuisement progressif de la matière *le linge de maison n'est pas fourni / la cafetière si*. Les objets forment un inventaire où l'élément isolé s'ouvre à la relance d'un réseau de significations. Il s'agit donc d'une métamorphose, où la fraction contient l'amorce d'une autre, agencée sur le modèle de la fugue ou des canevas coïncidents évoqués pour Sibelius. L'identité devient une sorte de traversée, une mutation, une recomposition. Je passe d'*un homme selon la cuisine* puis *je regagne la valise seule à l'étage*, blague avec une approximation facile vers Figaro en un *j'ai beau marcher ce soir sous les grands marronniers*. La subjectivité y oscille, parfois frontale *j'écris haut*, parfois prélevée dans la rumeur du réel *ceci nécessite l'abandon des fleurs*, laissant le texte ouvert et poreux au monde sous des bifurcations.

Dans cette mécanique, les figures d'Adam, Ève, Warburg, Cimarosa ou Scarlatti fonctionnent au ralenti, en relais de mémoire, évoluant suivant des rémanences – des images survivantes, au sens warburgien. Elles ressurgissent portées par la matière du discours et assurent un fil, une dimension mnésique reliant le lieu de la maison à une symbolique plus large : celui de la conception, du corps et de la tradition artistique dans ma pensée. J'organise une manière d'archives à désigner ce qui coexiste du dessin et du vécu. Le réel omniprésent inscrit la rédaction dans un circuit tactile dans

l'épaisseur du mot, son poids, sa consistance acoustique. Les sons s'effleurent suivant des étendues ; le mot devient un objet manipulé, comparable au linge plié ou au métal de la cafetière. Je m'arrange pour que le choix lexical soit sobre et renforce la densité en choses simples, verbes concrets à la mesure du banal. Dans *le verre d'eau se serrant contre les enfants* ou *le poivron dessus le dessous-de-plat dessous*, la poésie s'extrait de la friction des matières autant que du syntagme. Ce n'est plus l'image qui agit mais la juxtaposition, la frappe, le battement des mots avec ce qui précède ou prend à la suite. Cela permet au texte de s'inscrire dans l'écoute par inflexions, glissements ou interruptions.

Cette matière de verbe rejoint, dans l'emprunt de ce que nous évoquions plus haut, l'énergie vectorielle interne au matériau. Le langage, ici, n'illustre rien, il se meut. Il s'éprouve dans son effort, sa résistance, sa fatigue... *Je dors en écharpe douze heures d'affilée / le linge de maison n'est pas fourni* – chacun est une mesure de ponctuation, analogue à celle d'un basson ou d'une basse. Respirer cette physiologie de la langue assure l'aplomb changeant du poème, ... et le mien par la même occasion.

Quant au sujet, jamais stable, il s'éparpille, parle moins qu'il ne traverse. L'écriture le contredit, le déplace, jusqu'à le rendre multiple : *Adam, Ève, je, tu, on, nous* – autant de personnes permutable. Cette pluralité engendre une distribution plutôt qu'un centre. Le je ne décrit plus, et les voix uniquement favorisent un contrepoint intermittent du familier, où la narration se dissout dans des ritournelles en retard. Cela délibère entre dispersion du réel et désir de forme : la première engendre la liste et la fragmentation ; la seconde, la liaison et la tension structurante. De cette oscillation naît un équilibre instable, rien n'est clos et demeure en cours. C'est ce en cours discontinu, que je rends imprévisible, qui constitue l'approche de la matière, en chemin vers un point d'attraction fugitif. Parfois le texte atteint des gravités, je veux dire en tant que masse et inertie, lorsque surgissent les notations autour du vieillissement telles *obéir à la lettre redonne une jeunesse* ou *nous ne sommes pas seuls à vieillir un avant-goût* ou encore *partager accroît la vieillesse le nombre de miettes*. Il en est de même sur la notion du retour *j'écris à un homme revenu* ou *repandre ce qui nous a fait désert*. L'usage s'allège, sans se dissoudre. La transparence déjoue la perte et accepte la dissonance. L'enjeu consistait à faire tenir conjointement des morceaux épars du vécu, ne prétendant pas les résoudre, et maintenir la tension jusqu'à ce que la dispersion devienne forme, que le sporadique trouve sa respiration, et que l'inachevé découvre en lui-même un accomplissement. Et cela l'air de ne pas y toucher et de n'avoir rien travaillé ! ... quand *m1p* est le livre qui a réclamé le plus de réflexion et d'habileté ; soustraire est plus difficile que d'ajouter l'essentiel.

J'ouvre une parenthèse sur ce qui est réalisable pour *m1p*, et que j'ai pensé un moment si une demande extérieure avait été formulée : pour chacun des dix-sept *vers*, j'aurais pu rédiger une exégèse sur des plans inattendus, à l'image de ceux affectifs, ascétiques et théologiques que Jean de la Croix déploya pour ses poèmes et ses stations ; plans tressés qui auraient pu devenir, unité par unité, l'essor d'une expérience à partir du sens littéral, une forme en tant que telle à relier les vocables et l'allégorie vers une vision, sobrement, soit 1632 pages au lieu de 96 !

Les deuxième et troisième parties de *maillot une pièce* découlent de la première impulsion *avant-veille* ; *la veille au soir* et *le jour même* en réinventent les matrices, en projettent d'autres, laissant en panne et le lecteur, et le rédacteur. Je n'ai rien écrit depuis ; de recevable en poésie s'entend – en juillet 2017, les Mallarmé, fils & père me sont tombés dessus et j'ai bifurqué vers les feuillets pour Anatole.

Peut-être suis-je conscient des limites d'un mode qui ne se questionne pas assez ; sans le doute, le risque pleinement couru de ne pas évoluer est réel...

...si les questions devaient surgir elles seraient de cet ordre : existe-t-il un lieu interne auquel je revienne toujours, physiquement ou mentalement, et que représenterait-il s'il devait incarner l'écriture ? À quel moment ressent-on que la poésie touche une vérité, selon une exigence, et à quoi reconnaît-on ce seuil ? Quelle œuvre possède un noyau inaccessible sauf dans la nuit de l'expérience ? Qu'est-ce qu'un souvenir vivant en soi, et comment faire la différence avec ceux morts en mémoire ? Quelles rencontres et absences modifient durablement la poétique d'une trajectoire ? J'habite cette incertitude qui est une double identité du langage ; à la fois un instrument musical et lexical, lui-même par nature incarnant les mots à l'égal des notes... dans cet entre-deux, vit et meurt l'écriture en quête dont ne sait qui ou quoi.

Florence Trocmé : Vous évoquez souvent la page – voire la double page – comme une véritable partition, où chaque signe a une valeur rythmique et mélodique. Pourriez-vous préciser votre manière de travailler le texte dans cette perspective : accordez-vous autant d'attention à sa construction visuelle qu'à son écoute intérieure ?

Pierre Magnier : Le lieu de la page fait advenir. La page partition, oui, d'un bloc et si possible deux, parallèles. Les partitions de piano sont des domaines croisés, rien ne se comprend à la lecture, avant l'exécution qui requiert d'autres principes des mains et des pieds, sans le rapport des mesures entre elles, des portées disjointes ; l'œil anticipe, participe de la moindre inflexion, par bonds et l'absence de perception linéaire. Une double vue ouvre et ferme à la fois, ainsi du dieu Janus pour les portes, les commencements, les fins et les transitions. Très peu de pages de mes livres, voire quasiment aucune ne fonctionne seule, malgré les découpes, relatées auparavant, avec des chiffres-mesures. Si je prends les 11 et 12 d'*Interrupteur*, le laveur de carreaux et l'amoureux transi : le premier habite des gestes et des matières en arrêt au bord du vide. La transparence qu'il crée n'ouvre rien car le verre qu'il nettoie est une frontière. Dans le second la matière change de nature, le message se perd, l'aluminium de la boîte aux lettres fige la lumière, le silence s'installe dans un reflet ou l'hypothèse d'un crissement de pneus. Les échos restent muets et glissent sur des dimensions closes. Le laveur parle, et ses mots s'évanouissent dans le bruit du slogan et du travail. L'amoureux envoie et ne reçoit pas, sans destinataire possible. La même voix, la même absence. Le premier perd sa parole sous la hiérarchie du labeur, traversant la ville suspendu dans le vide, nettoyant la lumière qu'il ne partage pas ; le second la voit fuir dans la fatigue du cœur, guettant un retour en vain où seule la langue du chien respire encore. Ces hommes sont des tamis, l'un frôle la vie, l'autre l'appelle. Leurs gestes – essayer, écrire, ce qui pour moi est la même chose – sont leurs refrains.

Les mots du laveur mêlent *cuisse, doigts, lèvres, skaï, cuir*. Le *de_temps_en_temps / quelqu'un oublie son livre* contient peut-être la promesse d'un sens. *Kelly, le boss, le slogan confiez-moi vos carreaux* viennent troubler cette langue, la polir jusqu'au silence tandis que les verbes, accrocher, brûler, surfacer, disent à la fois la lassitude et le désir. Chez l'amoureux, d'autres mots se figent dans le métal : *aluminium, drapeau, mailbox, learn, cancer* que des éclats de chair percent à leur manière *sueur, être aimé, chien-langue*. Le cancer devient métaphore du mot, proliférant sans réponse. Le premier texte claque de consonnes dures, le second s'étire en voyelles et en glissements. Entre

eux, une mue sonore va du choc au murmure, du geste au souffle et sur chaque seuil vibre le rêve fragile d'un passage. Ces deux morceaux éclairent leur propre perte dans le moment où la lumière se bloque en surface ; et la parole devient une trace sur l'indifférence du monde. La double page semble un face-à-face typographique alors qu'elle crée en fait la tension en réponse, et le chenal où le regard du lecteur circule en balancier – attention aux bosses – obligé de spéculer ensemble deux approches. Je la pense assez souvent en instrument plus qu'un dispositif graphique puisqu'elle pousse à lire non plus ligne à ligne, mais en superposition, ce qui est la fonction même de l'harmonie, du contrepoint et des intervalles des instruments d'orchestre.

Chaque parallélisme bouscule le fil d'un sens. Deux portées au piano, ou deux pages, dialoguent, chacune autonome et liée à la fois, chacune révélant l'envers de l'autre. Le regard circule, franchit le pli, relie ce qui paraîtra séparé de prime abord. Dans ce passage, l'hétérogène s'accorde, la distance requiert l'écoute. Lire côte à côte, c'est accepter le double, laisser surgir plusieurs voix, éprouver le trajet au-delà du pli de l'ouvrage servant de seuil. La double page est une partition c'est-à-dire ce qu'elle avait de sens en parties nécessaires, passant de *participation* au 12^e siècle à *partage* et *répartition* au 14^e siècle. Le lecteur joue le texte ; lire, ici, n'est plus concevoir, ni saisir, mais écouter.

Si l'on devait donner des valeurs rythmiques et mélodiques intrinsèques à leur déploiement nous pourrions avoir ceci pour la fin du n°12, de façon incomplète car c'est ce que j'entends sur l'instant au piano en fa mineur :

*de ce que
le besoin
d'être aimé*

*octroie en
privation
chancelle*

*sous la fête
du chien-langue*

Sur cette fin le système tonal est à la limite de sa dissolution. Je reste dans le champ de fa mineur, pourtant la fonction tonale classique (dominante, sous-dominante, relâchement) n'existe plus. Ce qui subsiste, c'est une polarité sensible autour de fa, parfois confirmée, souvent trahie. Voici comment cela se déploie mot à mot :

de ce que : de possibles enchaînements fa-solb-fa, en appoggiature mineure, restent clairement diatonique dans la logique de fa mineur – le solb égal à une seconde mineure. On entend ici encore un vocabulaire tonal, cependant détourné car l'appoggiature flotte d'où une tension ornementale sans fonction cadentielle.

le besoin : une alternance lab-sib installe une oscillation modale, proche du mode dorien – fa-sol-lab-sib-do. Je reste dans la couleur du ton, la progression harmonique en attente ce qui permet au centre d'être stable, mais dépourvu de direction tonale.

d'être aimé : un motif do-lab-fa, descendant, typiquement fa mineur. Ce serait la *confirmatio* tonale, un bref retour au centre, après des excursions latérales et une impression de repos relatif, une respiration claire.

octroie en : un trille mib-fa introduit la sous-dominante et la tonique, qui retrouve un vestige fonctionnel : mib appelle le fa, la brièveté du trille supprime la tension/détente perceptible, ce qui engendre une allusion tonale inaccomplie.

privation : un arpège fa-lab-fa réaffirme la tonique mineure pure pour un recentrement momentané : un écartèlement, le mot s'y prête, refermé sur fa et permet un instant d'axe tonique avant désagrégation.

chancelle : sol-fa-réb, glissando lent : ici, le sol jette une lueur de dominante, aussitôt effacée par le réb, sous-dominant lointain vers un mouvement de perte d'équilibre et une tension hors tonalité. On sort du système fonctionnel, tout en s'y référant fugitivement.

sous la fête : un motif fa-lab-sib-lab pour l'évocation d'un rythme d'accord mineur enrichi d'une sixte. C'est un geste modalo-tonal, pardon pour le néologisme, ni cadence, ni polytonalité, un champ circulant autour de fa. En fait un mode naturel mineur traité en boucle plutôt qu'en progression.

du chien-langue : un mib-si naturel, seconde augmentée, qui pulvérise le cadre tonal. C'est une altération hors système, un intervalle expressif quasi oriental, qui ne se rattache plus au fa mineur par fonction, par simple proximité physique ; un fa final surviendrait en absorption, le tonalisme s'en trouverait dissous.

Sur l'ensemble je suis sur les débris d'un système tonal : fa mineur y persiste en *ombre de gravité*, une mémoire sonore.

Ce décorticage reste une intimité d'oreille. Je ne peux d'évidence en importuner quiconque ; ce que je fais par ailleurs ici-même. Cela peut cheminer clair et demeurer en dehors de, pour toute lecture *normalisée*.

Je me suis rangé soucieux aux côtés des mots, moins des notes. Et personne ne peut déceler autre chose si je ne le pointe pas. Le lecteur est libre ; je l'attends comme tel.

Florence Trocmé : Mais très concrètement, je veux dire matériellement, comment composez-vous une page ? Avez-vous une *méthode* de travail ?

Pierre Magnier : Pour la poésie, je n'ai pas le récit d'une *fabrique*, ni de vision en tant que champ du réel, j'allais dire *sur le pré* suivant Ponge. Ce que je peux seulement décrire c'est qu'avant même de commencer, les phrases sont en tête, jaugées et manifestes ; j'en ai dix fois plus en pensée qu'il n'en parviendra pour finir, et les rédigeant je n'y réfléchis plus outre mesure ; elles se présentent métrées du sol au plafond... ce sol d'ailleurs n'est pas une image car je commence en pied de page, même pour les plus petits fragments que je remonte ensuite. Quand je dis *en tête* cela sous-entend longuement, très longuement, des semaines, des mois à jongler avec l'éventail des vocables et leur

positionnement, les ponts jusqu'à la coda – ceci peut-être de l'habitude à mémoriser les partitions et les visualiser avant de les jouer ou les écouter.

De plus, écran en appui, je compose à l'inverse. Tout d'abord le clavier, puis la copie sur papier libre que je détruis, au fur et à mesure, si le morceau, auquel je ne peux rien retrancher ni additionner, tient debout. Ce souci du passage par la main est proche du déchiffrage et de l'exécution. Tout s'efface en fonction puisque vos mains, soustraites de l'instrument, repositionnées dans l'alignement du corps, partout avec vous, emportent vos énigmes. Je n'ai donc ni fable, ni archives, pas d'états successifs, dans le sens d'un remodelage, pas de don au lecteur. Le chantier, l'atelier, l'établi sont à découvrir à travers *un homme selon*. Les variations dans chaque livre en sont profusément éloquentes.

Une anecdote cependant : lorsque nous avons élaboré l'équilibre des livres sur l'application professionnelle d'Antonie Delebecque, la compositrice de chez P.O.L., quelques mots ont été remplacés, soit par le hasard d'une faute propice, une double acception réalisable, soit sous des contraintes de placement. Très peu bien entendu, mais si *fabrique* existe, elle a eu lieu en ce début d'année 2024, et désormais secrète entre nous deux. La peinture possède ses repentis dont on scannérise la présence des siècles plus tard ; l'informatique, diabolique si on le souhaite, subtilise à jamais, à ceci près que les pdf rectificatifs pourraient servir de support à l'exégèse du pourquoi du comment, quoique très limité car il viendrait après la bataille en peu de choses.

Je reviens pour un pas de côté : il n'en est pas de même si je commence l'analyse d'un texte ou une traduction ; je prends alors quantité de notes sur des quarts de feuille, aucune nécessité d'écran. Elles consolident en premier un tremplin, puis un réservoir, enfin elles modifient ma manière de penser. Les plans d'hésitation, de divagations et d'un ordre sont présents sur ces bouts de papier et constitueraient, s'il le fallait, une forme de fabrication. C'est un réflexe de *marginalia* submergeant en nombre ce que je morcelle, de prime abord. Cela enfanterait une œuvre à part entière, en prose, si je n'en détruisais autant que j'en compose. Parfois à l'extrême, au point d'occulter toute écriture en poésie, d'autant que leur ressaisie requiert une durée devant soi, faramineuse. Le seul sauvetage pour l'instant sont les *Tessères*, et sur un tiers strictement, dans l'ouvrage consacré aux Mallarmé, fils & père.

En résumé, la tyrannie du manuscrit me trouble, m'affecte, me défait. Sans vocation, je ne me suis pas construit en écrivant, aucun processus lent d'un pas à pas pour le devenir n'est advenu ; le conflit avec l'écriture manuscrite en tant que gaucher, effaçant ses lignes d'encre du poignet, n'a rien encouragé. Et c'est sans évoquer la lecture, laquelle m'a humilié doublement...

...le paradoxe veut que j'aie accumulé un nombre important de carnets vierges, récupérés la plupart du temps ou offerts ; cette multitude est absurde, en dehors d'en expliquer un support non corrompu et une errance identitaire ou celle d'une protection d'une intimité blessée, entre autres. Je crois discerner un peu d'où cela provient, lointainement, bien que ce ne soit pas la seule raison ; pardon pour la digression décalée : très jeune j'ai posé la question de savoir le pourquoi du comment du David de Michel-Ange : le Carrare, étroit, imparfait, abandonné, les défauts, la fissure, le défi, le contrapposto, le génie du bonhomme pour la sculpture d'un seul élan sur ces cinq mètres et trois ans de labeur ! Aucune gravure, aucun dessin du banc de marbre initial n'a été retrouvé

jusqu'à ce jour. Des années durant j'ai pensé à cette blancheur délaissée trente-huit années, autour de laquelle ont tourné di Duccio et Rossellino. En un sens les livres d'*un homme selon* ressemblent à un amas de clapis, une chute, cette verticale que seul l'essai justifierait, d'où la construction visuelle par retrait plus qu'ajout et la sensation d'ôter quelque chose d'une masse pour que surviennent des caractères. Il est possible qu'en parallèle le carnet vierge soit le signe d'un désir de recommencement, d'une méfiance envers la clôture ou une normalisation, la trace du faisable, du refus de se laisser assigner, ou le témoin de ce qui a été perdu ou détruit par la vie. Le plus étrange reste que la nature d'un bloc de carbonate de calcium ait rejoint, fortuite et des années plus tard, ma trajectoire.

Peu importe...

...ce que j'ai évoqué là dans la façon d'habiter la page en gestes consécutifs de reprises, de sonorités et d'effacements, est une manière de laisser le corps, la main et la mémoire jouer avant même que le sens ne se fixe au-delà d'une méthode proprement dite. C'est un lieu de résistance entre le mot et son apparition, la phrase et ce qui la déborde ou le geste de ce qu'il soustrait. Il y a, dans ce *en suspens* où les termes se tiennent en réserve, quelque chose de l'accord instable entre la matière du langage et ce qui la traverse, le geste de ne pas y croire entièrement, ce risque, cette remise, ...et le poème y est sans doute en son prélude plus vrai que partout ailleurs.

Florence Trocmé : Votre description de la page comme espace de tension entre effacement et résonance, où le sens surgit du geste et de la matière, rejoint profondément ce qu'Álvaro Oviedo nomme dans son ouvrage *Faire sensation* une « relation sensible », un devenir entre les corps et les sons. Pensez-vous, à ce stade de votre parcours, que votre écriture cherche moins à représenter la musique qu'à en rejouer l'événement – ce qui se passe *entre* ?

Pierre Magnier : *Entre* ? oui, peut-être ; cela rejoint-il l'*entre-deux* évoqué plus haut ? Si votre question s'adresse au *lieu* où, entre l'effacement et la réflexion, le poème se joue plus qu'il n'est imprimé – je n'écris ni *sur* la musique, ni même *avec* elle, à quelques allusions ou évocations près – je tente de retenir en effet dans le geste, au moment où quelque chose s'agite entre le corps, le son et la pensée, avant que la forme ne soit arrêtée. Ce serait le prolongement et la modification par le mot, la page demeurant un instrument et une caisse de résonance ; si la page elle-même absorbe l'action, en garde la trace, se tend, se détend, se fatigue, ressemble à une corde tendue ou distendue au fil de l'exécution. Aucun texte n'étant clos, je projette des tensions et des pulsations, veille donc à ce que l'accord soit relativement stable, que la corde soit neuve ou ancienne. Cela permet de rejouer le fait, non de le figurer. Le geste qui trace prolonge celui du musicien : l'impossibilité, de mon côté, à produire du son négocie un point où la langue et le corps échangent leurs places. Il existe un écart à l'égard de la pensée d'Oviedo tournée vers la musique contemporaine (Kurtág, Lachenmann, Berio, Webern, Boulez, Romitelli, Neuwirth...) car je ne peux être conjoint dans la corporéité, la voix ou l'intonation, je veux dire dans l'espace, puisque rien n'est sûrement réalisable dans la projection vers un public de ce que je fabrique. Je ne crois pas *écrire le monde*, uniquement ce qui se passe quand il résonne en soi, ce qui advient entre les mots, les blancs, la suspension, sans toujours savoir si l'on parle encore ou si l'on écoute.

Ce lieu du *entre* n'a rien d'une abstraction, il est physique, douloureux, apaisant – ce pourrait être le seuil d'un équilibre quasi irréalisable. Je n'écarte pas non plus le fait que cet usage des mots est lié à des solitudes, quand bien même elles s'élancent vers celle ou celui qui voudra bien les accueillir.

Álvaro Oviedo parle d'une *relation sensible* ; il a raison, la musique et la poésie sont un devenir, le contraire d'un objet manufacturé. Elles n'existent qu'en se faisant ; ce qui renverrait la lecture, survenant en second, à la lettre morte, et en premier lieu l'impression à un rite funéraire ; et par un biais d'interprétation que je choisis délibérément sachant qu'il est à moitié vrai, l'ensevelissement de la pensée. Quant à me lire à voix haute ce serait enterrer vivant *un homme selon*. Sachant, qu'un jour ou l'autre, contre mon gré, ce malentendu ne sera pas évité. Double peine, doubles obsèques (rires) !

Blanchot a amplement abordé cela dans *l'Espace littéraire*, et Barthes un peu partout. Dans cette logique, le mouvement ne vient pas après la pensée, il en est la condition, la forme, la vie. Chaque mot n'est pas l'outil d'un sens, mais la preuve d'un mouvement, une appoggiature, un appui de l'*anima*, un passage où s'éprouve le fardeau ou la grâce de ce qui s'y dépose. Lorsque j'écris, je recherche moins à exprimer qu'à entendre la matière se transformer ; cela n'a rien de neuf, le contrepoint le fait depuis des siècles. L'ennui est que l'œuvre achevée n'existe pas si l'on croit au faire, à la pratique, à la lenteur d'un sens qui naît du contact ou du frottement. Mes textes, de ce que j'en comprends, en évitant le commentaire d'un souvenir ou d'une architecture logique, sont intrinsèquement un passage. Ce passage, Spinoza y aurait vu une figure du *conatus* : la persévérance de l'être dans son effort à durer. Les mots se construisent à cette image : ils se resserrent, se déploient, s'interrompent, reprennent souffle ; ils vivent d'une oscillation entre rigueur et relâchement. Je ne sais pas si l'on peut appeler cela musique ; c'est une musique respirée, voyez une tension entre ce qui s'efface et ce qui insiste.

Je vous le disais au début de notre entretien, cela relève d'une survie plus que d'une volonté. Ecrire prend le relais. La perte du relais. Trouver dans le mot une vibration que la main refuse désormais de rendre. On pourrait y voir un formalisme quand, au contraire, la forme n'est qu'une manière d'habiter le vulnérable. La contrainte est une respiration ; la rigueur, un abri qui permet à la vie de circuler encore. Là où d'autres cherchent la fluidité, je recherche l'endurance – la cadence en maintien, la dissonance en cicatrice. Je me suis renfrogné sottement lorsque j'ai lu le mot *entêtement* dans le texte de la page dédiée à l'ouvrage sur le site de P.O.L., alors que c'est très exactement le mot même de ma conduite. Je n'en démords pas jusqu'à ce que cela cède, quitte à en crever. Ce qui soutient, c'est le silence sans vide puisqu'il prolonge et détermine un endroit précis du langage.

Le mot n'est pas un fragment de sens, il est un corps à part entière, la ponctuation pour battement, le blanc pour l'écoute. Le poème ne raconte rien, il confronte et ouvre le temps à son propre va-et-vient. Legato, horizontal. Pour donner une équivalence regardez les sept premières mesures de la 4^e ballade de Chopin ou pour en voir le miroir inversé et vertical, l'attaque de la 3^e sonate de Brahms. L'une et l'autre en fa mineur du reste...

La *musica ficta*, telle qu'en parle Oviedo, dit cette liberté du geste, ce pouvoir de créer des figures fictives mais réelles, des mouvements imaginaires agissant dans le sensible. Bien que le terme historique désigne les altérations accidentelles ajoutées à la musique médiévale et de la Renaissance pour résoudre ou colorer certaines tensions harmoniques, ceci questionnant la frontière entre écriture et invention, la réinvention du matériau et la liberté de l'interprète, les glissements, les effacements.

Un homme selon procède de la même manière : il invente des gestes d'être, des signes à prolonger la réalité repoussant à la copier. En l'absence d'imitation, il s'agit d'une fabulation au sens fort – le travail d'un réel par le corps de la langue.

Pas de système, juste une expérience
suivant la direction de l'aiguille, incitant à prendre un chemin.
On retombe sur nos pattes avec la pensée de Valéry.

©Poesibao et Pierre Magnier – janvier 2026

[Premier entretien](#)

Vitrine poésie du lundi 5 janvier 2026

Les 25 livres et revues reçus depuis le 5 décembre 2025 pour Poesibao par Florence Trocmé et Isabelle Baladine Howald ...

Les livres de la liste qui sont précédés d'une étoile sont présentés un peu plus largement dans la deuxième partie de l'article.

***Martin Rueff**, *Mode avion*, éditions L'Extrême contemporain, 2025, 18€

Andreï Timchenov, *Gagarine et la mort*, bilingue, trad. Emmanuel Malherbet, Alidades, coll Petite bibliothèque russe, 2025, 37 p, 6€.

Noël Monahan, *Les Russes arrivent*, bilingue, trad. Emmanuel Malherbet, Alidades, Petite collection russe, 2025, 57 p., 6,50€.

Denise Le Dantec, *Comment entre la lumière*, Unicités, coll. Brumes et lanternes, 2025, 15€.

***Dominique Sampiero**, *Retour au nous végétal*, Ed de Corlevour/Revue la Forge, 105 p., 18€.

Yves Humann, *Ce qui nous sépare du clair*, Ed de Corlevour/Revue la Forge, 151 p, 18€.

Nan Marci, *Le bonheur vient d'en bas*, Editions du Dé rouge, design graphique, Ella Villaumié, 2025, 18€

Ana Blandiana, *Poèmes résistants*, Jacques André éditeur, trad Hélène Lenz, édition et présentée par Jean Poncet, bilingue roumain français, 2024, 316 p., 25€.

Natacha Wolinski, *Endormir l'orage*, Arléa, coll. La rencontre, 2025, 58p., 13€.

***Honoré de Balzac**, *Aventures administratives d'une idée heureuse*, éditions de l'Éclat, 2026, 9€

***Honoré de Balzac**, *Les Martyrs ignorés*, éditions de l'Éclat, 2026

***René Depestre**, *Rage de vivre, œuvres poétiques complètes*, Seghers, 2025, 650p., 25€

Georges Perros, *Pensées collées*, choix de textes et préface inédites de Jean-Pierre Siméon, Folio 3€, 2025.

Samuel Martin-Boche, *la clef par la fenêtre*, Cahiers du Loup bleu, Les Lieux-Dits, 2025, 7€

Daniel Payot, *Loup bleu*, Cahiers du Loup bleu, Les Lieux-Dits, 2025, 7€

Martine Blanché, *De fruit et de bois*, Jérôme Do Bentzinger Editeur, 2025, 16€

Perle Vallens, *solo*, éditions Tarmac, 2025, 15€

Jordi Gallizia, *Brasucade*, Prix de la Vocation, Cheyne, 2025, 17€

Julie Tirard, *comme un univers mort, lointain et toujours lumineux*, coll. Scalène, Æncrages & Co

Charlène Dinhut, *Plak*, avant-propos de Fanny Quément, coll. prose libre, Editions Quartett, 2026, 16€

Jessica Quiry, *diaporama (.zj̄p)* ; avant-propos de Philippe Annocque, coll. prose libre, Editions Quartett, 2026, 14€

•••récits

Hayashi Fumiko, *Jenne printemps*, Rue d'Ulm, 2025, 15€

•••Essais

***Marie Joqueviel-Bourjea et Corine Robet (dir.)**, *Au vif de l'atelier d'écriture, penser et théoriser nos pratiques*, coll. Ateliers, Hermann, 2025.

Gabrielle Halpern, *Intelligence artificielle : et l'homme créa Dieu*, Hermann, 2025,

•••

***Revue Doc(k)s**, #, 5^{ème} série, 2026, éditions éoliennes, 29,99€

***Revue Europe**, janvier-février 2026, Rainer Maria Rilke, Anne Seghers, n° 1161-1162, 2026, 22€

Revue Nuire, #14 et #15, Poésie visuelle, éditions Paraulés, revue internationale de poésie visuelle et expérimentale, mars-avril 2025 et octobre 2025, 20# et 15€

Revue Alsacienne de Littérature, n°144.



Présentation plus détaillées de certains livres de la vitrine.

***Martin Rueff, *Mode avion*, éditions L'Extrême contemporain, 2025, 18€**

Mode avion est écrit « au clair du chagrin », à la première heure du manque ou du défaut. Il fait une aube à la vie maintenue, au seuil de la perte. Comme tel, ce livre est un tombeau ; comme tel il est une *catastrophe* : « ne croyez pas que je vais vous replonger dans le néant ».

Allant par poèmes, proses ou essais, *Mode avion* contient en lui les modes variés d'une histoire (une théorie ?) générale de l'écriture ou de l'inscription, et d'une affaire particulière avec ce que Michel Deguy appelait « la chose de la poésie ».

Deguy dont le nom revient presque à chaque page, comme un élan, un transport, un signifiant halluciné ou un stupéfiant. Michel Deguy (1930-2022), un revenant sans appel, un extrême contemporain.

Mode avion, grand livre du défaut, est attaché à la poésie, « réel absolu », comme il lui est arraché. C'est un mode orphique : privation du signal, relance du poème.

Martin Rueff est poète, critique et traducteur, et dirige la revue *Poésie*. Né en 1968, il enseigne à Bologne et Genève. [source](#)

***Honoré de Balzac, *Aventures administratives d'une idée heureuse*, éditions de l'Éclat, 2026, 9€**

Les *Aventures administratives d'une idée heureuse* (1834), qui paraissent pour la première fois en volume, est un petit chef-d'œuvre d'une ironie mordante, doublée de la critique acerbe de la bureaucratie et des enjeux de pouvoir, contient tous les ingrédients de la narration balzacienne. Le texte aurait dû faire partie des *études philosophiques* qui accompagnaient les grands cycles de *la Comédie humaine*, mais les mille taches qui occupaient Balzac eurent raison de ces *Aventures*, presque inachevées, même si tout est déjà là : un sujet, des personnages hauts en couleur, un humour ravageur, une courtisane, un jeune homme, du fantastique (ou comment enfermer dans une fiole les idées 'bleues' d'un individu) et enfin une 'idée' : comment l'idée survit à l'homme et est transmise de génération en génération jusqu'à se confondre avec l'homme lui-même.

Présentation et notes de Michel Valensi

***Honoré de Balzac, *Les Martyrs ignorés*, éditions de l'Éclat, 2026, 9€**

Les martyrs ignorés, qui aurait dû introduire les *Études philosophiques* de *La Comédie humaine*, est resté inachevé, même si la conversation à la 'Table des philosophes' du Café Voltaire, menée tambour battant avec tout le génie et l'ironie de Balzac, revient à poser la question qui est au cœur de la Comédie tout entière : « qu'en est-il de la pensée ? peut-on en abuser comme on abuse du café ? »

enrichit-elle la vie ou la détruit-elle?», à laquelle répond l'œuvre même, qui témoigne que l'on meurt à trop penser, de même que sans penser, il n'est pas de vie qui tienne.

Présentation et notes de Michel Valensi

***Revue Doc(k)s**, #, 5^{ème} série, 2026, éditions éoliennes, 29,99€

dernier numéro de la Revue Doc(k)s qui fête cette année ses 50 ans d'existence, dernière revue internationale d'avant-garde dédiée aux différentes formes de poésies expérimentales.

Depuis 1976, 50 volumes (pour plus de 23000 pages) avec 17 CDs/DVDs/ Carte USB ont été publiés/produits, réunissant plus de 3000 poètes internationaux. Doc(k)s permet de faire rayonner et de partager les poésies expérimentales des cinq continents.

Elle est aujourd'hui la plus ancienne et la dernière revue internationale de poésie vivante qui mixe les différentes formes de poésies expérimentales : Poésies Concrète, Visuelle, Sonore, Action/Performance et Numérique avec un support papier/sonore/vidéo.

Une grande exposition des 50 ans de Doc(k)s est prévue cette année notamment au CIPM du 28 mars au 13 juin prochain.

***René Depestre**, *Rage de vivre, œuvres poétiques complètes*, Seghers, 2025, 25€

À l'occasion du centenaire du poète, un hommage à la hauteur de son œuvre lui est rendu avec la réédition de ses *Œuvres poétiques complètes*. Une autobiographie poétique qui frappe par la force de ses engagements et la beauté renouvelée de ses élans.

Véritable autobiographie poétique, *Rage de vivre* invite les lecteurs à un grand voyage à la rencontre d'un destin exceptionnel : celui de René Depestre, étudiant rebelle de Port-au-Prince, inspiré par André Breton et préfacé par Aimé Césaire, réfugié à Paris, exilé à Prague, engagé au côté de Pablo Neruda à Santiago du Chili, compagnon de lutte du Che Guevara à La Havane, poursuivant sa quête d'un monde meilleur en France, son exploration du réel merveilleux féminin à Lézignan-Corbières... René Depestre est depuis cent ans fidèle à ce " métier à métisser " qui est au cœur de son œuvre. Ses plus célèbres recueils côtoient ici des éditions rares pour célébrer parole de liberté et élan fraternel.

***Marie Joqueviel-Bourjea et Corine Robet (dir.)**, *Au vif de l'atelier d'écriture, penser et théoriser nos pratiques*, coll. Ateliers, Hermann, 2025.

En atelier d'écriture, nous travaillons *sur* et *avec* le vif – qu'il s'agisse du dispositif, des conditions d'exercice de la pratique d'animation, des textes qui s'écrivent et s'oralisent aussitôt, des groupes que l'écriture soude instantanément. De fait, par-delà les modalités spécifiques à tel atelier, telle façon d'animer ou tel public, la question du « vif » intéresse l'animation d'ateliers d'écriture en général – ne serait-ce que parce qu'elle traverse de part en part les deux grands enjeux performatifs qui incombent à l'animateur : proposer, retourner. Ce collectif s'intéresse au cadre de l'atelier (*quel est le vif de l'atelier ?*), à des expériences inédites où le vif, soutenant le dispositif, n'en infuse pas moins sur le long terme (*comment faire du vif une attelle ?*), à des ateliers où les langues s'apprennent d'être autrement vivantes (*quels moyens l'atelier a-t-il d'aviver la langue ?*), ou encore à des récits d'expériences conduites auprès de publics soulevant la question d'une éthique du vif (*comment animer sur le vif de ce [qui est à] vif ?*). Les « praticiens réflexifs » (D. Schön) que rassemble cet ouvrage se situent tous à l'articulation entre recherche, création et formation, l'atelier d'écriture se révélant

dans leurs parcours respectifs ce dispositif mobile qui donne forme vivante à leurs nouages : un atelier d'écriture est une forme de vie.

***Dominique Sampiero**, *Retour au nous végétal*, Ed de Corlevour/Revue la Forge, 105 p., 18€.

Voici un pays où les arbres pensent et respirent, cachent les promeneurs dans leurs bras pour réchauffer leur âme, un village où voter front national est comme une colère idiote, une peur d'être dépossédé de ce qui nous dépossède déjà, le territoire d'une humanité rugueuse mais attachante, là où vivre se remplit de ciel et d'injures, et où, sur la table de verre des saisons, les hommes et les femmes festoient avec les morts, leur solitude et leur ressemblance de plus en plus aveugle avec leurs maisons de briques et de nuages. Existe-t-il, dans le Nous du poème, une place pour ces gens, ces vies brutales et minuscules des Chemins Noirs qu'on caricature souvent ou que l'on méprise ?

***Revue Europe**, janvier-février 2026, Rainer Maria Rilke, Anne Seghers, n° 1161-1162, 2026, 22€

Rainer Maria Rilke est né en 1875 à Prague, d'une ancienne famille carinthienne dont il était le dernier représentant. Après une enfance triste et inquiète, enfin sorti de l'École des cadets de Sankt-Pölten à laquelle son père, officier, l'avait condamné, c'est une vie de voyages qu'il commence. Découvertes de l'Italie, de la Russie dont il apprend la langue. Stations à Worpswede où vit un groupe de peintres paysagistes et où il rencontre Clara Westhoff. Séjours à Meudon où l'attire la protection amicale de Rodin ; à Paris où il fait la connaissance de Gide et de Verhaeren ; dans les Baux où l'enchantent le pur paysage provençal. Voyages encore et toujours en Suède, à Rome, à Venise, en Belgique, au Danemark, en Égypte, en Dalmatie, en Espagne enfin – jusqu'à la guerre qui déchire en lui des fibres secrètes et le condamne à des années d'immobilité et de silence... Dans la solitude de la campagne valaisanne, il s'affranchit peu à peu du long cauchemar et remet sur le métier ses plus purs poèmes, les *Élégies*, conçues et commencées dès 1913 dans le petit château de Duino, où le bruit monotone de l'Adriatique, qui venait en battre les fondations, lui avait prêté ses rythmes les plus amples. Il vient de traduire les poèmes de Paul Valéry et – don aimable et imprévu – d'accorder sa « petite lyre » avec les mots les plus clairs de la langue française, lorsque, à l'âge de 52 ans, la mort l'enlève à une gloire européenne qu'il ne redoutait même plus, tant il avait fini par en faire peu de cas. Au commencement de Rilke était la poésie, et à sa fin encore, chaque parole qu'il prononçait, en était chargée. Mais entre ces deux poésies se place une vie riche en expériences intimes, en souffrances qui peu à peu épuisèrent une âme et un corps sensibles à l'excès, en lutte avec tous les démons du cœur. « *Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a toujours assez tôt) mais des expériences...* »

Contributions de Michel Itty, Manfred Engel, Kadhim Jihad Hassan, Leonid Pasternak, José Ángel Valente, Rainer Maria Rilke, Gerald Stieg, Paul-Laurent Assoun, Isabelle Baladine Howald, Christoph König, Rüdiger Görner, Peter Handke, Torsten Hoffmann, Anna-Dorothea Ludewig, Karine Winkelwoss, Bernard Böschstein, Gilbert Amy, Hilde Heidelmann.

Table des matières

Etienne Vaunac, entretien avec Guillaume Dreidemie (III,7, entretiens)..... **Erreur ! Signet non défini.**

Etienne Vaunac et Guillaume Artous-Bouvet, deux livres des éditions Épousées par l'écorce, lus par Isabelle Baladine Howald (III, 7, notes de lecture).....**Erreur ! Signet non défini.**

Yves Namur, « Les poètes de la Rue Ducale », lu par Marc Wetzel (III, 7, note de lecture et anthologie).....**Erreur ! Signet non défini.**

Julien Blaine, hommage à Démosthène Agrafiotis (III, 7, disparition & hommage)**Erreur ! Signet non défini.**

Paul Farellier, entretien avec Grégory Rateau (III, 7, entretiens).....**Erreur ! Signet non défini.**

Jacques Brémond, entretien avec Isabelle Baladine Howald (Poesibao III, 7, entretiens) ... **Erreur ! Signet non défini.**

Catherine Weinzaepflen, « Un précipité », extraits (III, 7, anthologie).**Erreur ! Signet non défini.**

Catherine Tourné, entretien avec Grégory Rateau.....**Erreur ! Signet non défini.**

Elizabeth von Arnim, « L'Éclatante Beauté de Sally », lu par Marc Wetzel **Erreur ! Signet non défini.**

Karl Kraus, « Petites gloses satiriques », traductions inédites de Régis Quatresous (III, 7, traductions, inédits).....**Erreur ! Signet non défini.**

Christophe Manon, « Élégies mineures », lu par Isabelle Baladine Howald (Poesibao III, 7, notes de lecture)**Erreur ! Signet non défini.**

Denise Le Dantec, entretien avec Isabelle Baladine Howald (III, 7, entretiens)**Erreur ! Signet non défini.**

Didier Cahen, « Un monde en prose », lu par Henry Colombani (III, 7, notes de lecture) . **Erreur ! Signet non défini.**

Séverine et d'autres poètes femmes lues par Anne Malaprade (Poesibao III, 7, notes de lecture)**Erreur ! Signet non défini.**

Jacqueline Merville, « Hommage à Jean de Breyne », (III, 7, hommages) **Erreur ! Signet non défini.**

« Monologue, Chant du coq sauvage », sur Mathieu Bénézet, lu par Isabelle Baladine Howald (III, 7, notes de lectures).....**Erreur ! Signet non défini.**

Emily Dickinson, choix et présentation d'Isabelle Baladine Howald (III, 7, anthologie) **Erreur ! Signet non défini.**

Clélia Nau, « La Parade des fleurs. Leçons de peinture », lu par Pascal Dethurens (III, 7, note de lecture).....**Erreur ! Signet non défini.**

Claudine Bohi, « À tâtons dans le siècle », (III, 7, anthologie).....**Erreur ! Signet non défini.**

Dominique Quélen, « Matière », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 7, notes de lecture) **Erreur ! Signet non défini.**

La disparition de Marc Alyn (III, 7, disparitions)**Erreur ! Signet non défini.**

- Disparition de la poète Annie Salager (III, 7, disparitions)**Erreur ! Signet non défini.**
- Pierre Vinclair, « Jacques Roubaud, l'événement du projet » (III, 7, carte blanche) **Erreur ! Signet non défini.**
- Didier Cahen, « Petit précis de poésie », lu par Anne Malaprade (III, 7, notes de lecture) .. **Erreur ! Signet non défini.**
- Romain Frezzato, entretien avec Grégory Rateau (III, 7, entretiens) ...**Erreur ! Signet non défini.**
- Tomaž Šalamun, un dossier de traductions de Jean-René Lassalle (III, 7, traductions) **Erreur ! Signet non défini.**
- Casper André Lugg, « Les biotopes-marie », lecture et choix de Marc Wetzler (III,7, notes de lecture et anthologie).....**Erreur ! Signet non défini.**
- Sarah Whym, « Dreamscapes I, Betrayals (101 & 202 Nights) », lu et traduit par Michael Bishob (III, 7, notes de lectures)**Erreur ! Signet non défini.**
- Erri de Luca et la poésie, par Daniel Payot (III, 7, Etudes)**Erreur ! Signet non défini.**
- Pierre Magnier, « un homme selon... la musique » / 2, entretiens avec Florence Trocmé (III, 7, entretiens)**Erreur ! Signet non défini.**
- Vitrine poésie du lundi 5 janvier 2026.....**Erreur ! Signet non défini.**