

$\text{NU}(\text{e})^{93}$

Martine Broda

NU(e)
Numéro 93

Numéro coordonné par
Christine Dupouy et Esther Tellermann



Martine Broda

Christine Dupouy, Préface	7
Esther Tellermann, Une mise à nu.....	13
Mathieu Bénézet, « <i>Surpris par la nuit</i> ». Reconnaissances à Martine Broda ?.....	27
Éric Dazzan, Présence de Pierre-Jean Jouve dans l'œuvre de Martine Broda : éblouissement, émiettement et discontinuité	49
Jean-Paul Louis-Lambert, Une leçon de lecture selon Martine Broda, à propos de Pierre- Jean Jouve	67
Jean-Yves Masson, Martine Broda et Paul Celan.....	89
Lucia D'Errico, Effacer la main et conserver l'offrande	111
Alain Mascarou, Une poignée de lumière.....	119
Yves Boudier, Extraits des interventions de Martine Broda dans la revue <i>Action poétique</i>	127
François Lallier, Souvenirs de Martine Broda.....	141
Michel Collot, Les deux visages du lyrisme.....	161

Christine Dupouy, Amour, le nom unique.....	171
Marie Joqueviel-Bourjea, Tous ces noms, brûlés / avec elle ». Une lecture de la « Suite Tholos ».....	187
Marie Étienne, Martine Broda, Mon nom rêvé m'engendre.....	231
Michèle Finck, À Martine Broda, lettre-poème.....	237
Béatrice Bonhomme, Poème offert en hommage à Martine Broda.....	255
Esther Tellermann, Irina	265
Bibliographie.....	277
Présentation des auteurs.....	281



© Photographie de 1987 appartenant aux archives de Laurent Broda

Nous remercions Laurent Broda
de nous avoir offert cette photo de sa sœur Martine.

Christine Dupouy

Préface

Martine Broda nous a quitté(e)s il y a longtemps – et pas longtemps – en avril 2009, et semblait doucement glisser dans l’oubli, quand son éditeur, Yves Di Manno, fidèle au projet élaboré avec elle, s’est lancé dans l’entreprise de la publication de son œuvre poétique complète – « Toute la poésie », a-t-il titré. Tous deux souhaitaient restituer la chronologie, afin de faire apparaître la cohérence de l’ensemble. « Les deux volumes que nous avons publiés de son vivant, *Poèmes d’été* (2000) et *Éblouissements* (2003) », peut-on lire dans la quatrième de couverture, « rassemblaient déjà l’essentiel de son œuvre poétique, mais dans un désordre qui [...] ne permettait guère d’en percevoir l’étonnante évolution », de l’obscurité initiale à l’écriture plus accessible de *Poèmes d’été*. Il y a donc une actualité Martine Broda – le livre est paru au printemps 2023 – que nous souhaitions accompagner avec ce volume.

Comme elle était morte, il n’était pas possible de se livrer au rituel des numéros de *NU(e)* consacrés à des poètes, où nous avait chaleureusement accueillie Béatrice Bonhomme, qui s’ouvrent sur un entretien avec l’auteur. Nous avons pallié cette absence en retrouvant l’émission que France Culture lui avait consacrée lors de sa disparition. À part Michel Deguy et Mathieu Bénézet, s’y trouvent des poètes bien vivants, Yves Di Manno l’éditeur, Esther Tellermann et Marie Étienne, qui tous et toutes ont bien connu Martine Broda. Morte / vivante, Martine Broda est présente dans cette émission – dans cet entretien : on entend sa voix – et ses ami(e)s en parlent comme d’une écrivaine bien vivante. Pour moi qui n’ai pas eu la chance de la rencontrer, ainsi elle revit.

Ce numéro s’ouvre de façon magistrale sur un texte brûlant d’Esther Tellermann adressé à « son amie, sa sœur », sorte de double. Tous les témoignages – et nombreux sont les participants de la revue à l’avoir personnellement connue – concordent : dans la vraie vie, cette femme à l’aura extraordinaire attirait tous les regards, et c’est pourquoi nous avons intitulé ce volume « Martine Broda souveraine ». Oui, elle était une reine, une princesse, un centre irradiant, comblée de dons, sa féminité triomphante, son envergure intellectuelle, poète, traductrice, essayiste. Esther Tellermann dans une langue passionnée dit son admiration pour Martine Broda, c’est de la prose mais animée d’un puissant souffle

lyrique, contrastant avec la brièveté elliptique et énigmatique des poèmes qui couronnent le numéro. Poèmes d'Esther Tellermand, mais aussi de Michèle Finck et Béatrice Bonhomme, plutôt narratifs, évoquant le passage de Martine Broda sur cette terre – leur rencontre.

Esther Tellermand souligne l'importance de la judéité pour Martine Broda, la déportation d'Hélène, la mère, et de sa sœur Juliette. Problème d'identité : ainsi le père, est-il évoqué en ces termes : « juif polonais, ou polonais juif, ou polonais fut naturalisé français en 1927. » C'est par cette même question juive que passe la fraternité avec le « roumain juif Paul Celan, qui écrit en langue allemande et se suicida en 1970. » Dans un entretien repris dans l'émission de France Culture, Martine Broda parle de sa relation à la langue allemande complexe comme pour Paul Celan. Martine Broda a été élevée dans la langue allemande, puis sa mère a brutalement interrompu sa relation à la langue de ses bourreaux, que Martine Broda ne retrouva que lors de ses études, et qu'elle approfondira jusqu'à en devenir traductrice, tout particulièrement de Paul Celan, qui influencera beaucoup son écriture. On ne saurait parler de Martine Broda sans évoquer ce lien très fort avec l'allemand (elle traduisit aussi Nelly Sachs et Walter Benjamin, et fut une grande lectrice et admiratrice de Rilke).

L'autre figure majeure de « maître » au sens strict, et sans doute la première, comme le dit Martine Broda dans son entretien de France Culture, est Pierre Jean Jouve, sur qui portait sa thèse et qui l'a durablement marquée, comme en témoignent les deux articles qui lui sont consacrés dans ce volume. On raconte – et cela semble vrai – que l'on a pris pour du Jouve deux textes de Martine Broda, qui se trouvaient au chevet du poète quand il est mort. Elle a eu le temps de rencontrer Jouve, pour Celan il était trop tard, et tout s'est passé par l'intermédiaire de Gisèle Lestrangé et les poèmes – la source même.

Comme le rappelle Michel Collot dans son article, le lyrisme faisait débat en France dans les années soixante / soixante-dix, et Martine Broda venue de l'avant-garde de l'*Action poétique*, a osé théoriser un « haut lyrisme » qui ne soit ni passiste ni mièvre. Dans son essai sur *L'Amour du nom*, la poète proclame que « non, le lyrisme [...], ce n'est pas la niaiserie, la mièvrerie, l'enflure du "moi" ». Son livre est sous-titré « essai sur la lyrique amoureuse », et l'amour – le désir – sont au cœur de son écriture. Selon Esther Tellermand, Martine Broda était « amoureuse de l'amour », et l'on dit qu'elle n'écrivait que lorsqu'elle était amoureuse, ce qui arrivait souvent...

Revit dans ce volume tout le petit monde, fortement féminin, d'*Action poétique*, jeunes femmes décidées à se faire un nom dans le monde des lettres, à commencer par la pionnière Élisabeth Roudinesco, suivie de Martine Broda, Marie Étienne, dont plusieurs se retrouvaient avec Esther Tellermann au séminaire de Meschonnac. Certaines firent leur chemin dans la psychanalyse (Roudinesco), Esther Tellermann, au carrefour entre la poésie et la psychanalyse ; Marie Étienne travailla au théâtre de Chaillot, puis à *la Quinzaine littéraire*, Martine Broda, qui passa beaucoup de temps en analyse, fit carrière au CNRS, et très tôt fréquenta ses pairs en poésie, au sens fort de création, qui allaient devenir les grands noms de l'époque. Esther Tellermann qui préférait l'ombre les énumère : Bonnefoy, Deguy, Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Gisèle Celan, Mitsou Ronat, Jean Tortel, Pascal Quignard, Jean Eustache...

La critique sur Martine Broda semble s'ouvrir aujourd'hui seulement – par notre volume –, et il est grand temps qu'elle se développe. Les pistes de lecture sont innombrables, et nous avons bien conscience des limites de notre approche. Certes il est question de Jouve, de Celan, de Juarroz, de Racine, mais malheureusement il n'y a rien sur Nelly Sachs, pourtant prix Nobel. On peut noter la présence de deux lectures très précises des dernières suites poétiques, *Suite Tholos* et *Lettre d'amour*, mais c'est l'ensemble de l'œuvre qui mériterait une telle attention. Nous avons pour projet d'analyser les *Poèmes d'été* dans le cadre d'un essai à venir sur les retrouvailles avec le monde concret, sujet trop vaste pour trouver sa place dans une simple revue, et tout demanderait une lecture plus approfondie. Voici donc ce volume, avec ses manques mais aussi ses qualités de précurseur, premier ensemble de critique consacré à Martine Broda, qui espérons-le sera suivi de beaucoup d'autres. Martine Broda dialogua avec les plus grands, Mandelstam, Rilke, Tsvetaieva, Celan, Sachs, Benjamin, T.S. Eliot, et l'on voit bien ainsi apparaître sa dimension mondiale, même si elle est aussi la disciple de Jouve, sans doute pas reconnu à sa juste valeur dans son pays natal.

Esther Tellermann

Une mise à nu

(ce texte constitue la préface du livre,
*Toute la poésie*¹ de Martine Broda)

Nous pensions n'avoir jamais besoin de souvenirs. Il y eut en nous ce rêve, cette férocité. Nous ne serions plus victimes. Comme nos parents avaient fui les pogroms d'Europe de l'Est, trouvé la France, survécu à l'occupation nazie, à la collaboration du gouvernement de Pétain, nous avons trouvé un lieu pour être. Là, en cette vie intellectuelle des années 1970-80 dont Martine fut actrice, dont elle multipliait les amis prestigieux.

Belle, jeune agrégée de Lettres, bientôt directrice de recherche au CNRS, déjà poète. Il fallait faire vite, rencontrer Pierre Jean Jouve, Gisèle Celan-Lestrange, se faire un nom que le passé récent avait voulu effacer... Telle fut l'urgence de la pensée, des mots, des livres.

Au séminaire d'Henri Meschonnic en 1972, je trouvai la sœur, l'aimée, la redoutée, la splendide, la douloureuse. Sans doute restera-t-elle pour moi la face cachée du talent, de ce « grand jour » où elle évoluait – la part d'ombre – la livre de chair pour écrire.

Martine Broda fut-elle pour moi le poème, son désir ? Mais sans doute fallait-il l'oublier pour qu'il surgisse, ne pas céder à l'identification, à son idéal, sans doute fallait-il le réduire à sa simple contingence.

Martine citait des noms propres comme des pierres chatoyantes : Bonnefoy, Deguy, Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Gisèle Celan, Mitsou Ronat, Philippe Roman, Frédéric Benrath, Jean Tortel, Pascal Quignard, Jean Eustache, Antoine Berman, tant d'autres... Je ne voulais pas entendre, fascinée.

J'habitais rue Saint-Paul, Martine rue Traversière. Tout semblait s'ouvrir dans ces années 1970 pour des jeunes filles issues de familles « juives » immigrées de Pologne : l'accès aux études, le port de robes claires, la séduction...

¹ Martine Broda, *Toute la poésie. 1970-2003*, préface d'Esther Tellermand, Paris, Éditions Flammarion, « Poésie/Flammarion », 2023, 376 p.

Toute amitié, toute attirance s'appuie sur une face du miroir où l'on cherche à reconnaître sa propre image. Martine était aussi cet idéal comme elle représentait pour moi cette aisance à rencontrer les « maîtres » les plus prestigieux, à s'affronter si vite à la traduction de Paul Celan qu'elle nous fit découvrir.

Je me rappelle les amis, les amants, les amours, les arrachements, le partage de nos convictions d'alors, nos convictions politiques, notre admiration de la Résistance française, du Parti communiste français, de la langue française dont nous ne doutions pas qu'elle était notre terre.

Je me rappelle la rencontre avec Charles Racine, un soir, une figure mince auréolée de sainteté et de noirceur. Celle de Jean Daive à la librairie « La Répétition ». La participation de Martine, de 1978 à 1991, au comité de rédaction de la revue *Action Poétique* dirigée par Henri Deluy. Je me rappelle l'appartement rue des Coutures-Saint-Gervais, la peinture de Benrath, la grande terrasse donnant sur le musée Picasso, plus tard. Le luxe des souliers, des fourrures, des échancrures, la transparence des opales et des parquets luisants. Je me rappelle la voix, son velouté et sa nuit. Les livres ouverts sur les tables. Comme un jour l'on trouva deux poèmes de Martine Broda sur la table de Pierre Jean Jouve à sa mort, deux poèmes qui figurent désormais comme étant de Jouve dans l'édition de ses œuvres complètes au Mercure... Je me rappelle l'évocation de Gisèle, Gisèle encore, Danièle la sœur, l'aimée, la rivale trop tôt disparue à qui Martine consacra son long poème « Suite Tholos » en 2003 dans *Éblouissements*.

Je me rappelle : dis-moi, que vois-tu dans les astres, dans les mains ? Quel amour perdu, quelle épreuve, quel ange, quelle rencontre ? Martine lisait dans l'âme – Saturne – aussi le plus noir.

Le plus noir, sans doute voulions-nous le transfigurer. La déportation de la mère de Martine, Hélène Broda née Hélène Lewkowitz à Wittich d'une famille juive polonaise en transit en Allemagne, arrivée en France à Nancy en 1923.

La famille fuit en zone libre dans la débâcle de 1939 et s'installe à Saint-Léonard-de-Noblat. Le maire de la commune, résistant, fournit des faux papiers aux deux sœurs qui travaillent à Limoges.

Hélène et Juliette Lacombe sont arrêtées par la Gestapo après une dénonciation sur le quai de gare de Limoges à la fin 1943. Les faux papiers déchirés subrepticement par Hélène lors de l'internement dans la prison de Limoges permettront aux jeunes filles d'être déportées non comme résistantes mais comme juives. Ai-je bien fait, interrogera

Hélène ? J'aurais été torturée pour dire ce que je ne savais pas... Les deux sœurs partiront pour Drancy où Hélène assistera à la fin de Max Jacob, et arriveront à Auschwitz-Birkenau en mars 1944. Martine me fera écouter le témoignage bouleversant de sa mère donné en 1995 pour le Mémorial de la Shoah² : les transports dans les wagons à bestiaux, les sélections, les travaux forcés, la faim, les humiliations, les transits à Bergen-Belsen dans le même convoi que Marceline Loridan puis, après une tentative d'évasion, à Theresienstadt.

En octobre 1945, après avoir retrouvé ses parents cachés près de Saint-Léonard, Hélène revient avec eux à Nancy et épouse le frère de Pierrette, une camarade de camp. De l'union avec Chil Broda naîtront deux filles et un fils, Martine, l'aînée, puis Danièle et Laurent. Chil, Juif polonais, ou Polonais juif, ou Polonais, fut naturalisé français en 1927, Hélène et ses parents de même « origine » plus tard, me dit Laurent sans retrouver la date...

Martine Broda, donc, née le 17 mars 1947 à Nancy, de parents juifs polonais ou polonais juifs, a rejoint par ses traductions la nuit allemande du Roumain juif Paul Celan, né Ancel, qui écrivit en langue allemande et se suicida en 1970. Elle meurt le 23 avril 2009.

Bien sûr il faut revenir à la filiation, à la naissance, aux souvenirs, puisque l'Histoire nous porte comme nous la portons. Mais ne sommes-nous pas autre qu'une carte d'identité, le déroulé d'une vie même ? Les souvenirs ne nous rapprochent-ils pas chaque fois un peu plus de notre insuffisance à les entendre, de notre ambivalence, de notre mort ? N'avions-nous alors préféré la mémoire qui efface jusqu'aux figures mais laisse leur empreinte et leur lumière ? Et le poème n'est-il pas l'épiphanie de leur éclat ?

Martine, ma sœur, nous te trouvions parfois le long « d'une berge de solitude et de soie bleue³ », trop près du soleil et de l'Ange, nous te trouvions suçant le lait d'enfance. Tu disais porter la brûlure d'une histoire inconsolée, des pages décousues et aveuglantes qui n'avaient pas encore été écrites.

Tu t'étais faite intensité. Je te savais vierge, incandescente, confondue à la lettre qui inscrirait l'inouï de ce qui ne peut se dire. L'inouï du poème, adressé mais sans réponse.

² *Jamais sans sa sœur*, interview d'Hélène Broda par Mary Lynn Riley, Mémorial de la Shoah, 1995.

³ Martine Broda, *Tout ange est terrible*, dans *Toute la poésie. 1970-2003*, op. cit., p. 110.

« Celui qui offre une rose à personne prend un risque singulier », disais-tu reprenant la leçon de Mandelstam et de Celan, pour nous montrer à l'instar d'Hélène le lieu ouvert où se refonde un sens, chaque fois neuf.

Tu pris le risque d'une vie ramassée sur le message qui serait expérience partagée du texte essentiel. Il est le garant d'un nom qu'il illustre, de la traversée du langage par la langue française donnant à la fois exil et demeure au « Juif » qui l'a choisie – si « Juif » est le nom de toute exclusion hors de l'humain.

Nous ouvrirons encore les livres, tes livres ici rassemblés, livres qui chantent aussi tes maîtres et leurs œuvres, la matière céleste de Jouve, l'Ange terrible de Rilke, la poésie verticale de Juarroz, la main tendue de Mandelstam mort dans un camp de transit du Goulag, et Charles Racine et son ciel étonné, et Maurice Scève et Louise Labé, et Marina Tsvetaïeva la non juive que l'on retrouvera pendue dans un camp de Tatarie, et Nelly Sachs, d'origine juive allemande, ou allemande, naturalisée Suédoise, qui s'affirme, lors de la remise du prix Nobel à Stockholm en 1966, poète allemande, son brasier d'énigmes, et tous ceux pour qui d'une langue à l'autre ou dans la langue vernaculaire s'écrivent l'accueil et l'exil.

Et puis Éluard qui te parle dans tes insomnies, et puis Henri Thomas, Guennadi Aïgui et tous ceux encore qui écrivent de l'incandescence nervalienne, de l'adresse à la Déesse.

Ta poésie brille de l'étoile, celle de la judéité désignée mais aussi celle de toute exclusion, toute solitude, toute folie que le poème transfigure.

Tu savais la beauté cultivée dans tes parures, n'être que la matérialité donnée à un vide, tu savais la subjectivité dont on t'accusa, pour défendre en poésie le haut lyrisme, n'être que le corps et sa pulsation. Le sujet est rythme, disait notre maître Henri Meschonnic, car il fait de l'absence la présence et le poème charrie « le monde entier des choses⁴ », il vous met hors de vous-même et vous y rapporte, dans ses trous, ses syncopes, ses cassures.

Et peut-être nous empêche-t-il de disparaître pour laisser parler en nous un Autre que nous ne savons pas.

Car pour Martine Broda, comme elle le développe dans ses essais, le lyrisme n'est que ce qui remplace le silence des Dieux. Loin de l'épanchement d'un moi et de son solipsisme, le lyrisme selon elle est

⁴ Saint-John Perse, *Vents* suivi de *Chronique*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1969, p. 11.

l'acceptation de notre condition mortelle, son franchissement proche de la mystique dans l'abnégation de soi et la joie, le « joy » des troubadours, l'extase de l'épiphanie, faisant toucher au sublime.

Poétique, traductions de Nelly Sachs, Paul Celan, T. S. Eliot – poèmes sont dès lors, traversée du « pays d'Hélène » pour reprendre le titre du poème de Pierre Jean Jouve, pays de « la superbe femme maternelle⁵ », Hélène aux trois langues, l'allemand, le yiddish et le français, qui sut revenir de l'innommable pour porter la vie et la joie. Comme Jouve, peut-être Martine Broda tissa-t-elle sa poésie brûlante autour d'un mythe féminin, d'une figure idéale, celle de la mère, de l'amant qu'elle ne cesse de vouloir rejoindre ? Hélène – « Elle – haine », analyse-t-elle pour Jouve. Hélène engendre et détruit, elle est au principe de la création quand elle s'écrit sur le bord où la vie rejoint ce qui en fait son prix et la consomme. Car son lyrisme est celui du désir, ce « chant de *l'amor fati* » qui sait ne s'adresser qu'à une place toujours vide qu'aucun objet, toujours inadéquat, ne viendra remplir mais que la poésie « née au fond d'un naufrage » illumine.

Le poème après Auschwitz n'a plus besoin du « dérèglement de tous les sens » rimbaldien puisque quelque chose a déjà été dérégulé dans l'ordre du langage lui-même, de l'exclusion d'un signifiant : le mot « juif », le signifiant de notre manque à être.

Le poème comme celui de Celan vient rétablir l'Alliance et le Sacré. Que la poésie de Martine Broda l'ouvre d'une *Route à trois voix*, le ferme par une *Lettre d'amour*, demandait « le sévère exercice mental » qu'exigea l'amour courtois, celui de mettre le poème en place de l'Absent, l'interdite, celui de faire de l'Amour l'amour de la langue.

Amour de la langue que le poème réinvente au lieu de l'union mystique avec « le nom unique » et imprononçable.

Cet impossible à rejoindre, « le lieu véridique », Béatrice en gloire dans la grande Rose céleste, n'est-ce pas ce que Martine Broda veut rejoindre avec l'Ange dans l'insensé de la fusion mortelle ? Mais c'est à ce prix que ce haut lyrisme atteint au plus intense d'un « excès d'âme », buvant jusqu'à la lie « le lait d'enfance », prenant le risque de la douleur d'une perte irrémédiable, entretenue sur le bord où surgit « le chiffre éblouissant », l'épiphanie du mot imprononçable.

Horreur et paradis, dans le jeu de reflet des oxymores et des correspondances, la poésie de Martine Broda dit déjà la lumière, suit sa

⁵ Martine Broda, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Éditions José Corti, « en lisant en écrivant », Paris, 1997, p. 132.

force. Martine a vingt-trois ans. Sa syntaxe complexe, faite de répétitions, d'ellipses, de ruptures, dans *Route à trois voix* de 1970-1975, force l'admiration, fait du blanc la seule ponctuation, tenant plus du souffle que de l'éradication du sens, d'une physique formelle de la page.

Déjà le poète veut dire l'amour et la perte, veut disséminer en autant d'éclats la brûlure et le gel, la présence et l'absence, la violence et la douceur, la parole et le silence.

Déjà le rythme du vers libre emprunte celui de la marche, de la respiration, de la prière, déjà il signifie l'intime. Non pas le sentiment mais l'inachevable, l'inachevé qu'est le sujet de l'énonciation où, comme l'énonçait Henri Meschonnic, la rythmique du langage pénètre la métrique du vers.

Déjà elle affirme la puissance de la langue qui tient ensemble le poème entre ses différentes unités syntaxiques et sonores.

Déjà s'étirent les thèmes qu'entrelacent l'essai, la traduction et le chant : le poème n'est-il le lieu élu de la rencontre d'une Béatrice en gloire pour Dante, car Béatitude n'est-il pas pour ce dernier « ce qui ne peut m'être ôté » dans « les paroles qui louent ma Dame » ?

Béatrice, Hélène, « Agathe aux seins martyrisés⁶ », Clorinde, Lilith, Penthésilée, Isis, Hélène encore – absentes – au fondement du chant – Hécate, toutes figures de la Déesse – nervalienne, multiple et dévorante, sublime et inaccessible.

Faut-il au poème, au chant, cet « amour intransitif⁷ » selon la formule de Rilke, amour d'un Autre auxquels les mystiques donnent la réalité de Dieu, les poètes la forme d'un écrit qui érotise la langue même ?

Martine Broda écrit de « l'Hélène blanche au blanc manteau » que lui arrachent les bourreaux. Elle retisse le manteau arraché, se fait Orphée traversant les Enfers, rejoint de recueil en recueil son double...

Elle ne cessera de savoir la plénitude « foyer brûlant et vide » que les parataxes veulent enserrer et échouent à chaque fois à dire, à chaque fois relancées vers une « scène jamais jouée », une scène que les répétitions cernent et font apparaître dans « le miroitant du perdu », celle de la Beauté dont le poète sait la face mortelle.

Car la Beauté fut la recherche de Martine, son absolu. La beauté des décors, des corps, des textes. Le lyrisme n'a-t-il pas à voir avec le sublime, comme elle l'analyse dans *L'Amour du nom*, pour Rilke,

⁶ Martine Broda, *Route à trois voix*, dans *Toute la poésie. 1970-2003*, op. cit., p. 30.

⁷ Martine Broda, « Rilke et l'amour intransitif », dans *L'Amour du nom*, op. cit., p. 203-216.

Hölderlin, Hopkins, avec la sublimation dans son rapport au sublime en tant qu'elle est le mouvement du désir parvenu au point de sa vérité ?

Raptus, saisissement, rapport du Beau au Terrible, *Gelassenheit* des mystiques rhénans, abolition des limites de soi furent aussi dans sa poésie l'écriture dans un éblouissement de la place du rapport de l'homme à sa propre mort. Rôle éminent de la poésie si elle se veut au plus près de notre condition, si elle veut aussi réparer ses discords : du masculin et du féminin, de nous-même à nous-même.

Sur la mort, disait Lacan, l'artiste pose un voile, approche ce « un » que le langage nous dérobe mais que l'artiste fait apparaître en son aura. Illuminations rimbaldiennes, épiphanies joyciennes, nomination rilkéenne, réel « apothéosé » de Baudelaire, tel fut l'accomplissement de la mission des grandes œuvres poétiques que Martine Broda analysa dans ses essais mais prolonge de *Route à trois voix* et *Grand jour à Éblouissements* et *Lettre d'amour*, rejoignant l'Ange de Walter Benjamin, celui qui ressemble aux êtres et aux choses qui nous échappent mais en restitue la lumière. Ce « désir absolu » du Beau, Martine voulut qu'il étincelle dans le manque – de l'amant – de la sœur – du « signe incandescent » fait douleur où germe toute poésie, cicatrice où affleure la plaie comme dans le vers la césure. La « liberté » du vers permet désormais la recherche d'une autre unité que celle de la strophe, celle d'une structure récurrente qui fait « le style » du poète, impose sa cadence, ses sonorités et ses timbres. Celle de Martine Broda dans *Tout ange est terrible* de 1983 portait déjà au plus haut l'exigence des maîtres, cassant le sens appris, « criblant sans relâche le sel de l'abîme » pour atteindre à l'extrême d'une jouissance de la langue entre brûlure et absence de soi afin de trouver « un autre nom dans la nuit ou dans la neige », afin de renaître par le poème « pour qu'un nom sans place prenne forme-corps ».

Coup d'archet de la poète en ces années 1980 où peu de femmes publient, accomplissent le désir de disséminer sur la page un peu de leur façon. Leur façon de « trop marcher vers la lumière », de trop se perdre en l'Autre qui signifie leurs ciels ou leurs enfers, ceux d'une « beauté brûlante-sans partage », fût-elle celle de l'Autre Femme, parfaite, inventée. L'Autre femme, la « sœur pleurée ».

Alors la poète élèvera son plus beau chant « enlacé à la perte » dans la syncope, au bord du vertige d'où surgissent des éclats durs, alternativement explosifs ou soudain plus longs, rejoignant l'élégie.

Alors chaque poème est *Ce recommencement*, recommencement de la mise à nu. Car chaque vers de Martine Broda révèle une écorchure. À même la page, à même la peau, s'écrit le risque qu'est l'écriture poétique faisant surgir sur fond d'absence le réel de la présence. Et « c'est l'amour incroyable », l'amour réel qui voudrait guérir des désaccords, mais échoue.

Martine regardait le soleil en face, voulait que tout objet s'illumine, prenne l'éclat du nom propre. Ainsi rappelle-t-elle le vers de Du Bellay dans le chapitre éponyme de *L'Amour du nom* : « Je remplis d'un beau nom ce grand espace vide » comme au principe de l'étoilement des vers qui sont recherche de l'unique.

Son âpre lucidité apparaît dans ses analyses de l'amour sans retour auxquelles se vouèrent Sappho, Louise Labé, Gaspara Stampa, Marceline Desbordes-Valmore, rejoignant la jouissance même des grandes mystiques comme Hadewijch d'Anvers.

Faut-il comme Tsvetaïeva aimer en vain, à distance comme Dante, faire de l'amour la « haute exigence » qu'eut Rilke afin d'intensifier le perçu, faire poème de l'épiphanie de l'objet le plus humble ?

Telle fut aussi la solitude de Martine Broda, chaque fois attisée par un objet élu dont le poème métamorphosait la finitude. Solitude voulue pour être écrite, faire du poème ce qui transcende notre condition.

Tel fut le risque tenu pour tenir le vers et y fixer la joie sans souci d'appartenir, sinon à la communauté de ceux qui, pour voir resplendir la rose, durent renoncer au présent afin de « rendre au regard les paysages perdus ».

Tels sont les éblouissements de Martine Broda, « inondés de blancheur » mais exigeant un corps démembré et offert.

Alors un nom est re-né comme Hélène le reprit après qu'on a voulu lui ôter avec lui son manteau blanc, voulu la mettre avec sa sœur, à nu, rasant jusqu'à sa chevelure.

Martine a retissé le manteau d'Hélène, faisant un saut dans l'inconnu qu'est la langue, si on sait écouter en elle l'Autre, inconscient pour Freud, rythme pour Meschonnic, déplacement des sens de la tribu, pour Mallarmé, afin d'imposer dans la répétition un acte – un acte ouvrant à Personne, à tous, dans l'archaïsme du non-sens où la beauté de la langue première se donne.

Dans la durée de la syllabe, le timbre, la hauteur, l'accent du mot ou de la phrase, les consonances, pauses ou ruptures, Martine Broda nous

impose sa mélodie, selon la formule de Baudelaire, la « prosodie mystérieuse⁸ » de la poésie française.

Prenant de la tradition française et allemande, de leur historicité et de leur renouveau, entre vision cosmique et ouverte de l'intime, si l'intime est cette extériorité, cette étrangeté à soi-même où le sujet solidaire de l'individuation rejoint un universel.

Car le poème s'adresse, relie l'Autre qui toujours se dérobe à l'ordre du cosmos et de l'Histoire, c'est en ce sens qu'il rejoint le sacré qui aujourd'hui nous déserte dans le comptage et l'illusion de la transparence.

Le rythme obéit au vent, disait Meschonnic. La poésie dans les cultures archaïques avait la fonction vitale d'être liée aux forces qui nous dépassent, aux rythmes naturels dont nous semblons aujourd'hui découvrir l'irréductibilité – une fonction sociale et liturgique – reprise par Martine Broda dans son adresse.

Reprise aussi à Mandelstam et Paul Celan à qui Martine consacra un essai⁹ suivant la voie ouverte par *La Rose de personne*¹⁰ dont elle fit paraître la traduction en 1979 alors qu'elle avait trente-deux ans.

Le poème s'adresse à l'Autre, un Dieu absent, l'*En-sof* de la Kabbale pour Paul Celan, mais aussi l'Autre de la rencontre, cette place vide, ce Toi étranger et proche vers lequel le poème se tend et dont il cherche l'avènement.

« Bouteille jetée à la mer » comme défini par le poète juif roumain écrivant en langue allemande, l'un des plus grands poètes allemands du XX^e siècle, dans le *Discours de Brême*, « d'essence dialogique », il ouvre à cette brèche, cette schize en nous que nous voulons recouvrir afin d'éteindre la haine, l'aveuglement, la douleur, les sanglots et les cendres...

La mise à nu opère, provoque la nôtre qui affleure sous la méconnaissance individuelle et collective de l'Histoire. L'adresse du poème est aussi appel à mieux connaître cet au-delà de la limite du plaisir où s'écrit le poème, lieu de la proximité d'un interdit, celui du premier objet d'amour. De ce savoir, de cette traversée peuvent s'ouvrir les

⁸ Charles Baudelaire, « [Projets de préfaces] » aux *Fleurs du mal*, [III], dans *Œuvres complètes*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 183.

⁹ Martine Broda, *Dans la main de personne*. Essai sur Paul Celan, Paris, Éditions du Cerf, « La Nuit surveillée », 1986.

¹⁰ Paul Celan, *La Rose de personne*, traduction de Martine Broda, Paris, Le Nouveau Commerce, 1979, puis Paris, José Corti, 2002.

Poèmes d'été de 1994-1999, avec les lieux et les êtres croisés ou aperçus, dans leurs promenades, leurs enlacements soudain banals.

Du dialogisme du poème vient alors l'apaisement – d'une langue perdant son abrupt, comme glissée dans le bavardage d'une syntaxe plus fluide.

Alors « Hélène – Helena » toujours présente devient la jeune fille croisée au bord de la mer... Et les lieux hier génériques s'habillent de noms propres, familiers : Les Sables-d'Olonne, Cannes, l'île de Ré, Palma de Majorque, la place de la République, Marseille. Des lieux reconnaissables surgit une poésie lisible « par les marins, les garçons de café, les vendeurs de pacotille », et surgissent aussi les noms communs : le dimanche et la pluie, l'été et le bleu. Et les gens de hasard. Le Toi désormais prend la banalité des plus humbles : menuisier, boulanger, gardien d'immeuble, la blonde de France Télécom, la brune du bureau de tabac apaisant la fulgurance du nom propre idéal, le moquant en somme. Agrippa d'Aubigné – et ses guerres – n'est pas plus que Tino, ou le riche Américain, ou le barman, ou les joueurs de boules.

Sans doute le plus étonnant de l'œuvre de Martine Broda que ces *Poèmes d'été* écrits « d'un mot venu du cœur », en l'honneur d'Éluard peut-être, ou de l'engagement politique de la poète ou du regard de petite-fille soudain possible, des amis soudain palpables : Yves, Jean-Baptiste, les inconnus. Les amis encore, vivants ou disparus : Antoine P., Esther T., Françoise P., Mariana S., Werner SZ., Charles R., Danièle. Quelque chose se brise avec « la lassitude de midi », avec la Française, juive, poète, avec Mohammed Benhaya, avec les roses du Dadès, avec la sourate « où le juif est traité comme le prochain ».

Quelque chose est allégé « d'une dette d'exister », de la dette à Rilke, à Celan. Et « à ma mère qui connut Max Jacob à Drancy ». Afin que la haute poésie ne s'écrive pas seulement sur la page du trauma ou du deuil. Car « tous les poètes sont juifs », tous les poètes qui écrivent en leur langue vernaculaire veulent faire face « à tout ce qui est terrible », aux « carnages amplifiés du monde », à l'exclusion qui recouvre le mot « juif », le signifiant de l'énigme du vivre.

Mais Martine Broda ne voulut pas cesser de faire resplendir la rose et l'épine, voulut ne pas cesser d'entendre le désastre pour composer en place de ce qui échappe à notre maîtrise, en place de l'incertain, « le poème sonate ».

Un chant qui bientôt s'éteint avec sa soif de réenchanter le monde de ses illuminations, « le lieu rayonnant du bonheur qu'il nous reste à vivre ».

Car la poésie doit rester épiphanie. « Je le dis comme Rilke et Juarroz l'ont dit. »

Épiphanie de la sœur soudain morte en la brûlure de son nom « dans le deuil blanc des juifs » pour encore et encore témoigner d'Hélène et de Juliette, présentes/absentes/revenues dont le poème fait étinceler la présence dans le kaddish *Suite Tholos* de 2000 où Martine Broda retrouve l'anneau celanien, la rose et l'or, la célébration de l'horreur et de la beauté tout ensemble, le manteau blanc d'Hélène, « l'aura, l'être-à-la-mort éblouissant » de la mémoire. Si cette dernière est le trou dans la nomination, le trou dans l'identité d'une vie et de ses souvenirs d'où s'origine le chant.

Car « l'aura » profane de la poésie de Martine Broda est anabase, mélodie ascendante de l'origine et de sa chute, par-delà le Bien et le Mal, la figure du recommencement. Traverse du souffle, expérience du mal d'amour, *Lettre d'amour*.

Écrite étroite entre des murs,
Impraticable-vraie,
cette
montée et retour
dans l'avenir clair-cœur¹¹.

Une voix s'élève, là où l'on ne peut dire, retourne à la mémoire, ouvre le chemin de l'absence à soi pour trouver celui de la haute poésie, « le dernier anneau d'âme ».

¹¹ Paul Celan, « Anabase », dans *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 91.

Mathieu Bénézet

« *Surpris par la nuit* ».
Reconnaisances à Martine Broda

« Surpris par la nuit ».
Reconnaisances à Martine Broda,
émission proposée par Mathieu Bénézet,
réalisation Anne Franchini, France Culture, 10 juillet 2009.
Invités : Michel Deguy, Yves di Manno,
Esther Tellermand et Marie Étienne.



L'entretien a été entrecoupé de lectures de poèmes de Martine Broda par la comédienne Sarah Chaumette et de lectures données par la poète, lors de l'émission Poésie sur parole par Jean-Baptiste Para, intitulée récital du « Grand jour », diffusée le 13 janvier 1996.

Nous donnons les références de ces lectures dans le livre paru récemment : Martine Broda, *Toute la poésie, 1970-2009*, préface d'Esther Tellermand, éditions Flammarion, Paris, 2023.



[En introduction à l'émission, diffusion de l'enregistrement d'un extrait d'entretien avec Martine Broda]

Martine Broda : Écrire des essais sur tel poète, tel autre ? Oui, je crois que lorsque l'on écrit de la poésie, le rapport aux maîtres est quelque chose de très important. Il y a les aînés dont l'œuvre vous rend poète, et il est juste de leur rendre hommage en étudiant leurs œuvres, afin d'améliorer notre propre pratique.

Plus jeune, j'aimais Racine et Baudelaire... Ultérieurement Pierre Jean Jouve devint mon premier maître.

J'ai rencontré l'écriture de Paul Celan lorsque j'ai eu trente ans. Je crois que c'est la rencontre de Gisèle Celan qui m'a donné le désir de traduire son mari.

Je peux avoir le sentiment de la difficulté mais je n'ai jamais le sentiment d'un impossible. Même s'il y avait un impossible, ce serait cet impossible à traduire qui susciterait en moi la pulsion traductrice.

Question : *Quels sont les auteurs que vous avez traduits ?*

Martine Broda : J'ai traduit Paul Celan, Nelly Sachs, Walter Benjamin, T.S. Eliot.

Question : Vous n'avez pas traduit que des poètes ?

Martine Broda : J'ai traduit aussi un essai de Walter Benjamin.

Question : Quel essai ?

Martine Broda : *La tâche du traducteur.*

Question : Quelle est la langue dans laquelle vous vous sentez le plus à l'aise ?

Martine Broda : Certainement la langue française, mais j'ai un rapport secret à l'allemand qui vient de ce que ma mère, juive et déportée à vingt ans, était née en Allemagne et donc de langue maternelle allemande. C'est une langue que j'ai apprise enfant et que j'aimais beaucoup. On m'a forcée d'arrêter de l'étudier bien trop tôt.

Question : Forcée ?

Martine Broda : Oui, ma mère.

Question : Vous l'avez reprise ensuite ? Vous l'avez retrouvée cette langue ?

Martine Broda : Voilà, en traduisant les textes difficiles de l'allemand. Et aussi dans mon dernier livre de poèmes, il y a de nombreux poèmes bilingues avec des passages en allemand, où je dis que l'allemand est ma *schwartzes sprachlose Muttersprache*, ma langue maternelle noire et sans langue.

.....



Mathieu Bénézet : Martine Broda (1947-2009) Martine Broda, disons-le tout net, ne fut pas seulement la traductrice de *La Rose de Personne* de Paul Celan en 1979, mais avant tout une poète de première importance ; dès 1975 elle publiait ses premiers poèmes. Elle fut tour à tour accueillie par les éditions Belin et Flammarion. Son dernier titre, *Éblouissements*, dit à lui seul la hauteur de son œuvre. Une œuvre placée sous la quête du lyrisme et de la lyrique amoureuse, pour évoquer le sous-titre de son essai *L'Amour du nom* paru en 1997 chez José Corti. Elle manifesta toute sa vie une passion pour l'œuvre de Pierre-Jean Jouve à qui elle consacra un essai en 1981. Ses passions, son amour de la poésie et de la littérature la firent essayiste, traductrice hors pair, mais avant tout poète. Elle qui a écrit : « Lueurs de la bonté / retenez-moi sur terre », vient malheureusement de nous quitter. Qu'un salut lui soit adressé.

[Lecture par Sarah Chaumette de « L'amour est le poète », toujours, *Poèmes d'été* (1994-1999), *Toute la poésie, op. cit.*, p. 269 à 271]

Mathieu Bénézet : Cette émission est exceptionnelle. Elle n'a pas lieu à propos d'une réédition, quand bien même Flammarion aurait pour projet de rééditer l'œuvre poétique de Martine Broda. Il s'agit de rendre un hommage à la poète disparue.

Sont autour de moi Mesdames Marie Étienne et Esther Tellermann, Messieurs Michel Deguy et Yves Di Manno et Madame Sarah Chaumette que vous venez d'entendre.

Honneur aux dames, tout d'abord. Marie Étienne, dans quelles circonstances avez-vous fait la connaissance de Martine Broda ?

Marie Étienne : C'était probablement en 1975, nous fréquentions toutes les deux à ce moment-là la revue *Action poétique* qui avait ses bureaux à la librairie La Répétition rue Saint-André des Arts, dirigée par Henri Deluy et Élisabeth Roudinesco. J'ai connu Martine à ce moment-là, elle venait de publier *Route à trois voix* dans la revue du *Nouveau Commerce*. Nous sommes entrées toutes les deux, avec Liliane Giraudon, deux ou trois ans plus tard, officiellement, dans le comité de rédaction, qui n'avait jusque-là accueilli que deux femmes, Mitsou Ronat et Élisabeth Roudinesco.

Mathieu Bénézet : Même question, Esther Tellermann.

Esther Tellermann : Si mes souvenirs sont bons, il me semble que j'ai rencontré Martine dans les années 1974 au séminaire de Henri Meschonnic où nous étions toutes deux étudiantes. Et je fus séduite, je dois le dire, par la beauté de Martine, son intelligence. Nous avons noué une relation qui a perduré jusqu'à sa mort. Nous nous sommes rencontrées autour de ce qui était l'époque, c'est-à-dire le Parti communiste français auquel nous avons adhéré dans les années 68.

J'ai de nombreux souvenirs que je ne puis pas là évoquer... Mais ce que je retiens le plus, c'est le centre qu'elle fut pour moi des rencontres. Rencontres assez exceptionnelles, qu'elle choisissait, qu'elle entretenait. C'est aussi par elle, à la librairie La Répétition, que j'ai rencontré Jean Daive, les poètes vivants. C'est par elle que j'ai rencontré la poésie contemporaine. Et j'ai rencontré son livre *Tout ange est terrible*, paru en 1983 aux éditions Clivages.

Mathieu Bénézet : C'est un titre remarquable.

Esther Tellermann : Bien sûr. Extrait d'un vers de la première élégie des *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke. Je pourrais vous parler longuement de trente-cinq ans d'amitié... Alors peut-être, je vais laisser la parole.

Mathieu Bénézet : Non, non. Continuez.

Esther Tellermann : J'avais d'autres liens à Martine que celui de notre engagement d'alors au Parti Communiste, celui de la psychanalyse et de notre travail de recherche au séminaire de Henri Meschonnic. Et puis l'admiration pour la poésie de Paul Celan qu'elle nous avait fait découvrir. Nous avons en commun aussi l'intérêt, dans notre jeunesse, pour ce qui est au centre de son œuvre et qui s'appelle l'amour...

Mathieu Bénézet : L'amour et le lyrisme.

Esther Tellermann : Oui le lyrisme, le haut lyrisme comme elle le dit. C'est autour de lui que son œuvre forme vraiment unité. C'est ce qui me frappe le plus dans cette œuvre : tout circule et se répond. L'essai, la traduction et le poème forment un tout et sont liés par l'expérience, au sens où Martine fait l'expérience de l'amour. Les rencontres de 1974 c'était aussi, je me rappelle fort bien, des rencontres amoureuses...

Dans les poèmes, tous les noms sont là. Toutes les rencontres de Martine sont dans les poèmes. Aussi bien les rencontres des morts que des vivants. Jean E., c'est Jean Eustache. Martine cherchait cette fulgurance de la rencontre élective. Je suis allée au contraire, très vite vers des rencontres plus banales, mais Martine faisait le choix de personnalités qu'elle admirait, parfois même difficile.

Mathieu Bénézet : Je ne sais plus qui m'a dit au téléphone, de Marie Étienne ou de vous, Esther Tellermann, qu'elle n'écrivait en fait de la poésie que lorsqu'elle était amoureuse. Qui est-ce ?

Marie Étienne : Si vous le permettez, je voudrai rebondir sur ce que disait à l'instant Esther Tellermann. C'est vrai qu'elle « élisait », le terme est très juste. Elle élisait de grandes figures avec lesquelles elle entretenait des relations et je me souviens qu'à l'époque où je l'ai rencontrée, elle avait une très grande admiration pour un poète, Charles Racine, qui venait d'être publié dans la toute nouvelle revue *Po&sie* de Michel Deguy.

Mathieu Bénézet : Qu'elle préfacera ensuite. Enfin, la préface est de Jacques Dupin mais il y a une note de Martine Broda.

Marie Étienne : Oui. Elle était très admirative, elle parlait énormément de lui. Mais c'est à moi que la revue *Action poétique* avait demandé

d'écrire un article à son sujet. Martine m'a avoué des années plus tard qu'elle avait envié mon texte, ce qui m'a beaucoup flattée parce qu'elle avait une capacité théorique que je n'avais pas du tout à l'époque. Nous avions une relation à la fois très amicale et un peu de joute, probablement entretenue par le climat de la revue : quand j'y étais publiée, elle ne l'était pas et quand elle l'était je ne l'étais pas. On s'entendait très bien néanmoins. Quant à la relation qui existait pour elle entre l'amour et la poésie, elle correspondait probablement avec la façon qu'elle avait de se reconnaître des maîtres, elle l'a dit tout à l'heure dans l'enregistrement que nous avons entendu.

Michel Deguy : J'ai beaucoup de choses à dire, bien sûr, sur Martine, mais j'évoque juste à l'instant, à cause de ce que vous avez dit, le rapport qu'elle entretient avec ses maîtres. On va donner deux exemples peut-être : Pierre Jean Jouve, Paul Celan. L'écriture de Martine, c'est d'une certaine manière un passage ou en tout cas une étrange indivision entre cette influence syntaxique, articulée, baudelairienne, Pierre Emmanuelienne d'un côté, et puis la rencontre bouleversante, bouleversée de Paul Celan. Du coup pour nous qui sommes les témoins, il y a les textes et les visages... Gisèle Celan, rue Montorgueil pendant des années... Ce qui fait que parler de Martine est important et difficile puisque nous avons ses poèmes dans l'oreille, ses conversations dans l'oreille, ses livres et ses œuvres dont nous parlons.

Au passage il faudrait aussi mentionner cette chose étrange. Juarroz par exemple. Martine était quelqu'un de très étonnant : je me rappelle l'année où elle a dit que c'était comme si elle était en quête d'un objet. Elle avait ses objets bien sûr, mais en même temps elle était en quête de curiosité intense. Elle avait découvert, elle s'était rapprochée de Juarroz et elle avait envie de parler, de traduire, etc. Telle était son ouverture d'esprit. Oui, les maîtres... Évoquons, parce que c'est une rencontre qui a été extrêmement importante pour Martine, le fait qu'a été publié dans les œuvres de Pierre Jean Jouve un poème qu'on avait trouvé sur la table, la table de mort de Jouve, si j'ose dire – et qui était en fait un poème de Martine. Elle en était à la fois flattée... Alors ça, c'est une espèce de filiation involontaire mais qui est quelque chose d'extraordinaire.

Mathieu Bénézet : Je voudrais qu'on lui rende encore hommage par quelqu'un qui est absente et qui est Geneviève Huttin. Elle vient d'écrire

un poème d'hommage. Elle a été aussi une amie de Martine Broda. On va l'écouter par la voix de Sarah Chaumette.

[Lecture du poème « L'immortelle » de Geneviève Huttin, en hommage à Martine Broda, par Sarah Chaumette]

L'immortelle

à Martine Broda

Certains écrivent / d'autres donnent forme à leur vie en
écrivain / au destin
Jour de Ré / où tu récitais dans l'île / la rose qu'elle tient /
c'est la rose trémière
Où le destin se présenta sous la forme du visage d'un
homme
Ton allemand de Ré / pour se réunir au naufrage de l'Europe
/ où s'en séparer
Tout ce que peut le corps d'une femme
La réponse à Spinoza / que peut un corps ?
Tout ce que peut un toi aimant / désirant
Martine / toi qui disais « poème » d'une manière spéciale /
peau-aime
Je pris ta mélancolie sur moi
Il y eut une pluie d'étoiles filantes
Nous t'avions perdue de vue / tu nageais / tu nageais
Puis tu es revenue de la mer
Les deux bouts d'horizon qui brillaient dans ses yeux à lui

Mathieu Bénézet : On voit très bien à travers ce beau poème de Geneviève Huttin, très récent bien sûr, que justement la question de l'amour, mais de l'amour quotidien, était importante. Yves Di Manno, vous qui fûtes son dernier éditeur ?

Yves Di Manno : Oui. Pour des raisons de chronologie évidentes, mes relations avec Martine sont beaucoup plus récentes. Je ne l'ai pas connue au début de son parcours. Je l'ai même connue plutôt sur le tard, étant resté moi-même un peu à l'écart d'un certain nombre de choses et donc

j'ai commencé à la connaître personnellement à travers l'édition de ses textes puisqu'effectivement j'ai publié son dernier véritable grand livre de poésie constitué qui sont les *Poèmes d'été* en l'an 2000.

Mathieu Bénézet : Oui, qui sont d'ailleurs comme le disait Michel Deguy parsemés de noms ?

Yves Di Manno : Absolument. Et qui marquent à mon sens une rupture stylistique par rapport à toute son œuvre antérieure. Ils sont dans une continuité aussi, mais stylistiquement ils marquent vraiment une nouvelle approche poétique. Les rapports que j'ai eus avec elle sont donc des rapports essentiellement éditoriaux plus que personnels et privés. Mais j'avais un lien avec ses livres bien antérieur à notre rencontre, depuis les numéros d'*Action Poétique* auxquels elle a participé. J'ai été son lecteur avant de la rencontrer. J'ai également découvert ses premières traductions de Celan au moment où elles étaient publiées. Je peux même dire que j'ai véritablement découvert Paul Celan à travers sa traduction de *La Rose de personne*, beaucoup plus qu'avec celles qui l'avaient précédée. Mais je suis absolument d'accord avec vous, Mathieu, pour dire qu'il faut d'abord reconnaître son œuvre à elle et ne surtout pas la réduire, comme d'aucuns ont parfois essayé de le faire, à ce rôle de traductrice de Celan. Néanmoins je considère que sa traduction de *La Rose de personne* est une des très grandes traductions de poésie que nous ayons eue en France dans le dernier quart du XX^e siècle. Notre lien a été celui des livres, des poèmes et des essais, puisque je l'ai surtout côtoyée à travers ce travail éditorial. Comme les deux volumes que j'ai publiés rassemblaient dans un désordre non voulu au départ l'essentiel de son œuvre poétique, nous avions le projet à moyen terme de les fondre en un seul ouvrage et de rassembler ainsi tous ses poèmes dans leur chronologie d'écriture.

Mathieu Bénézet : Vous avez repris d'ailleurs le livre publié par Michel Deguy, *Grand jour*.

Yves Di Manno : Absolument, avec l'accord de Michel et des éditions Belin puisque le livre était encore disponible je crois au moment où on a publié *Éblouissements*. Mais le projet était effectivement de rassembler la totalité de l'œuvre puisque les *Poèmes d'été* s'ouvrent avec *Route à trois voix*, qui est son tout premier ensemble. Et outre la section *Éblouissements*, inédite à l'époque, le second volume reprend les poèmes

de *Grand jour* composés au fil des années quatre-vingt, auxquels s'ajoute le dernier long poème qu'elle a écrit après la mort de sa sœur, la *Suite Tholos*.

Mathieu Bénézet : On va peut-être écouter Sarah Chaumette nous lire une traduction de *La Rose de personne* de Paul Celan.

[Lecture par Sarah Chaumette du poème « *Zürich, zum Storchen* », pour Nelly Sachs, extrait du livre : Paul Celan, *La Rose de personne*, bilingue, traduction de Martine Broda, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, éditions José Corti, 2002, p. 19]

Marie Étienne : Traduction et essais étaient pour elle des activités complémentaires. Ses premiers textes parus dans la revue *Action Poétique* étaient des textes théoriques et j'étais très admirative et très impressionnée. Évidemment, elle avait aussi publié de la poésie, notamment dans la revue du Nouveau Commerce dont j'ai parlé tout à l'heure. Dans la revue *Action Poétique*, elle a commencé par donner des textes théoriques, par exemple, dans le numéro 68 qui était consacré au baroque allemand, une longue réflexion sur Pierre-Jean Jouve et un bel article sur Jean Daive. Si vous me permettez, je lis une citation de ce dernier :

[...] la poésie de Jean Daive ne cesse jamais de parler de cet espace entre la négation et l'œuvre, hermétique pour sa liturgie par énigme, liturgique pour un chemin d'initié, elle dit la passion de l'être en proie au langage.

C'est magnifique. Dans ce même numéro, il y avait également un texte d'Esther Tellermann sur Beckett dans lequel Esther exprimait son intérêt pour « la fiction défaite ». Une belle formule.

Mathieu Bénézet : Défaite. Des faits ?

Esther Tellermann : C'était en 1976, non ?

Michel Deguy : Est-ce qu'on peut parler de théorie ? Je ne pense pas au fond que nous puissions parler d'écriture théorique. Il faut se rappeler ces

années 70-80. Il y a par exemple du côté d'Henri Meschonnic une œuvre théorique. Au fond le mot qui convient le mieux c'est lecture critique, poétique au sens où chaque poète a une poétique.

Mathieu Bénézet : Ou le mot « pensée », non ?

Michel Deguy : Pensée, oui. Mais par conséquent il faut évoquer le triangle pensée philosophique, poésie, traduction. La traduction n'apparaît pas comme quelque chose « entre », mais comme le milieu même et en tous les cas un des membres de la relation, de médiation entre philosophie et poésie. Poésie comme médiation entre philosophie et traduction. Et puisqu'on parle de traduction, l'élément pour Martine, c'est l'élément germanique, c'est-à-dire à la fois Paul Celan qui va arriver – puisqu'au début évidemment Paul Celan n'est pas là – envahir la vie, la pensée, le rapport avec les morts dont on parlera dans un instant... C'est pour cette raison que je ne trouve pas que le mot théorie soit tout à fait juste. Cela a plutôt à voir avec le grand triangle : traduction, poésie, pensée philosophique. Au fond ce ne sont pas des textes théoriques. Même son petit traité *L'Amour du nom* qui est plus théorique puisqu'elle lacanise un peu, au fond c'est ce que j'appelle une poétique. En tout cas c'est la sienne, qui passe dans les articles critiques de lecture, dans les conversations et fugitivement aussi dans les poèmes avec le nom de certains auteurs. Évoquons rapidement aussi le rapport avec Antoine Berman, c'est-à-dire avec la grande problématique de la traduction qui s'installe. Elle est là depuis des siècles bien entendu, mais ce qu'on a appelé ensuite traductique, traductologie, la grande tâche du traducteur, l'influence de Walter Benjamin... Au passage, je jette les noms puisqu'ils sont aussi dans les quatrièmes de couverture, Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, les revenants du romantisme allemand avec le grand livre sur *L'Absolu littéraire*, toutes ces choses-là. J'en jette beaucoup sur la table parce que c'est tel est l'élément, l'effervescence et la ferveur.

Yves Di Manno : Il y a eu une constante dans sa réflexion. Je suis d'accord pour faire une nuance, ce n'est pas vraiment une œuvre théorique, mais il y a quand même une constante depuis le début : c'est cette question du lyrisme et elle a été, à son époque et dans le contexte qu'on sait, l'une des premières à revendiquer ce retour du lyrisme qui n'est en rien une régression et s'appuie au contraire sur une sorte d'extrémisme formel, tel qu'il pouvait avoir cours à ce moment-là, mais

qui revendique néanmoins le lyrisme comme le noyau dur en quelque sorte de la poésie. Et je trouve que c'est une posture très courageuse, y compris dans sa dimension féminine puisqu'elle le réaffirme dans la matière même et l'écriture de ses propres poèmes.

Mathieu Bénézet : Avant de poursuivre j'aimerais qu'on entende la voix de Martine Broda s'il vous plaît.

[Lecture du poème Charles R. par Martine Broda dans *Poèmes d'été, Toute la poésie. 1970-2009, op. cit.*, p. 258 à 260.]

Mathieu Bénézet : Je tiens à préciser que je ne suis absolument pas responsable de cette musique qui accompagne la lecture. Je trouve ça déplorable. Donc je vais demander à Sarah Chaumette de nous lire, comme on dit, « à blanc », un autre poème de Martine Broda.

[Lecture d'un extrait de « Marseille-Avignon-Paris-Lyon » dans *Poèmes d'été, Toute la poésie, 1970-2009, op. cit.*, p. 295 à 297.]

Mathieu Bénézet : Je tiens à préciser que Jeannette était la femme de Jean Tortel. Je sens qu'Esther Tellermann a quelque chose à dire.

Esther Tellermann : J'ai oublié de dire que ce qui nous liait Martine et moi – et cette question est au centre de son œuvre – est la question de la judéité bien sûr. La question de la judéité passant par la filiation à Ossip Mandelstam, à Paul Celan, à Marina Tsvétaïeva qui n'est pas juive mais dont la phrase est célèbre – « Tous les poètes sont juifs », comme la réflexion sur cette formule : « Nul poème n'est possible après Auschwitz » d'Adorno... Et cet engagement, chez Martine, cette façon d'assumer sa judéité, sont ce qui nous a rapprochées.

Cet engagement n'était pas ce qui entraînait les juifs d'Europe centrale vers le communautarisme ou vers l'universalisme, mais c'était une manière de vouloir habiter la langue... Elle l'a assez dit dans son bel essai sur Paul Celan.

C'était pour elle vouloir aller au-delà de la question autobiographique, celle d'Hélène Broda, qui habite cependant le poème... Rappelons qu'Hélène Broda est la mère de Martine, et qu'elle fut déportée en 1944 à Birkenau. Elle a tenté de s'évader avec sa sœur Juliette et elle sera finalement rescapée des camps.

Il faut donc rappeler ce que Martine a vécu là dans son enfance. Au-delà de cette source biographique, il y a cette manière d'habiter la langue qui fut celle de Mandelstam ou de Paul Celan, où le Juif, le « Youtre » comme elle le reprend, est celui que la souffrance couronne. Il y a quelque chose comme cela chez Martine. Une salvation par la souffrance, un côté mystique en quelque sorte. Je ne pense pas que ce soit particulièrement juif, ce serait plutôt chrétien, mais on peut dire que la judéité, c'est ce qui va situer le poème entre dialogisme et exil.

Le poème est celui qui s'adresse à l'Autre, voilà la manière d'habiter la langue qu'a enseignée Paul Celan. Martine parlait à l'Autre par le biais du poème quand bien même sa relation à l'autre était difficile. Le poème, dit-elle dans son essai sur Paul Celan, est ce caillou mémorial que les Juifs déposent sur la tombe de leurs morts. Il y a toujours dans son poème une adresse comme vous l'avez tout à fait remarqué. Le poème est adressé. Au-delà des maîtres, à ceux qui sont morts, aux amis morts, à Jean Eustache qui s'est suicidé, à Werner, à Alix Cléo Roubaud, à Mitsou Ronat bien sûr, et bien d'autres qui ont disparu, à Charles Racine, aux vivants encore. Mais surtout aux morts.

Mathieu Bénézet : C'est un immense poète Jean Racine.

Esther Tellermann : Charles Racine ! Oui. Magnifique. Qu'elle nous a fait aussi découvrir.

Mathieu Bénézet : Michel Deguy ?

Michel Deguy : Oui. C'est cela qui est difficile, pour parler très simplement, dans une émission comme celle-ci, c'est-à-dire que nous parlons familièrement et il est difficile de faire entendre l'intensité de la chose dont parle Esther. Quoi de plus traditionnel et d'assez banal ? Elle est en train de parler d'adresse, de morts... mais la question, l'affaire, la chose, *die Sache*, c'est la présence des morts. La présence de l'absence des morts. Il faut évoquer cela pour que les auditeurs entendent. C'est cela l'élément mystique. Martine Broda est quelqu'un, dans sa tête, dans

sa vie et dans son œuvre, qui parle avec et aux morts dans la nuit et nous raconte cela le lendemain matin. Tout cela appartient bien entendu à une longue tradition, y compris hugolienne, d'un entretien avec les morts.

Il faut mettre du poids dans cette affaire-là. De même, quand elle dit « le dialogue », Hölderlin dit « depuis que nous sommes un dialogue », donc c'est une chose très ancienne. Dialogue, témoignage, adresse aux morts, poignée de main qui vient se substituer peu à peu à la bouteille à la mer, tout cela étant en même temps, à prendre allégoriquement, et symboliquement, car si c'était effectivement littéralement une poignée de main comme avec tout le monde, en sortant dans la rue il n'y aurait plus de poème. Donc il ne faut pas oublier : c'est comme une poignée de main. Qu'est-ce qui se passe ? Pour énoncer une grande généralité historique, dans un demi-siècle finissant, le XX^e siècle, où on parle de l'engagement... N'oublions pas qu'avec Sartre la poésie a été jugée à l'aune de l'engagement. Qu'est-ce que c'était que s'engager ? On parle sous l'influence de Paul Celan et de plusieurs autres, dont Martine qui suit en quelque sorte cette filiation que vous avez évoquée. De là cette question laissée par Celan... Nul ne témoigne pour le témoin.

Cette question de l'adresse, du dialogue qui dans le cas de Paul Celan, par exemple, donne ce dialogue formidable, le dialogue dans la montagne entre les deux Juifs. Ceux qui connaissent ces œuvres frémissent en entendant ce dialogue. Et donc j'insiste pour qu'on nomme avec les mêmes mots qui sont des mots communs (poignée, message, etc.) pour entrer dans la gravité lyrique qui a affaire avec un Je qui est celui dont le nom est sur la page, celui du poète. C'est un élément mystique tout à fait surprenant. J'évoque un petit fait inouï. Je me rappelle chez moi rue de Vaugirard dans ces années très éloignées, Charles Racine arrivant avec Christian Guez du côté de huit ou neuf heures du soir et entrant chez moi. On se connaissait depuis pas mal de temps, l'un était le Christ et l'autre était Saint Jean, ce qui me mettait dans une difficulté pour les recevoir à dîner en famille. Il y avait cet élément extraordinaire qui était en même temps joué puisqu'on est toujours dans la vie et en même temps parfaitement sérieux. C'est cet élément mystique, le dialogue avec les morts. Parce qu'il y a aussi dans la littérature française des *Dialogues des morts* qui est une chose complètement académique !

Esther Tellermann : Oui, ça je ne l'ai pas dit, Michel, parce que je ne voulais pas entrer trop précisément dans la biographie de Martine. Oui, il est vrai que Martine pensait parler à Eluard. Oui, bien sûr. Martine avait

ce don extraordinaire de voyance. Elle pratiquait la voyance et pensait parfois être en relation aussi bien avec Paul Celan qu'avec Éluard. C'est vrai.

Mathieu Bénézet : Est-ce que ça relève de la mystique ou d'autre chose ?

Michel Deguy : C'est pour cela, Mathieu, que je n'hésite pas, même s'il y a beaucoup de guillemets à mettre et avec beaucoup de précaution, à employer de temps en temps le terme de folie ou de démente, que le magnifique Pierre Bertaux ne voulait pas que l'on emploie à propos de Hölderlin. Il y a cet élément d'étrangeté particulier.

Mathieu Bénézet : L'étrange étrangeté, comme dirait Freud.

Michel Deguy : Le côté risque, le côté au bord, le côté transgressif.

Yves Di Manno : Si je peux me permettre il y a aussi un élément dont on n'a pas beaucoup parlé mais qui me paraît curieusement dominer sa poésie des dernières années, c'est la joie. C'est-à-dire qu'il y a une grande importance de la joie, de la lumière, de l'éblouissement justement qui rejoint bien sûr cette question de la lyrique amoureuse. Il me semble que quand on prend le parcours poétique de Martine, on voit qu'il y a quand même un cheminement presque contraire à celui de sa vie, vers une lumière qui est d'une grande simplicité dans l'expression, tout à fait nette dans les Poèmes d'été. On en a eu un écho tout à l'heure avec le poème commencé à Marseille où la vie quotidienne, y compris la plus ordinaire, se trouve exprimée... elle arrive à en extraire justement ces moments lumineux, ces moments de grâce. Je me souviens que le recueil a surpris lorsqu'il est paru, certains lecteurs de Martine se sont dit : c'est très étrange, pourquoi se met-elle à écrire comme ça ? Il y avait une sorte de décalage que certains ne comprenaient pas, une forme de trivialité qui semblait les gêner. Alors que moi je trouve que c'est une lumière extraordinaire qui s'exprime à ce moment-là de manière plus limpide, si ce n'est plus violente.

Michel Deguy : Profitons-en aussi pour rappeler que le titre de Rimbaud c'est *Illuminations* et qu'il y a un titre d'Anna de Noailles,

Éblouissements. Donc *Éblouissements*, c'est en même temps quelque chose de complètement traditionnel.

Esther Tellermand : C'est épiphanique.

Yves Di Manno : Oui, c'est l'épiphanie. C'est le terme qu'elle revendique d'ailleurs clairement dans le texte.

Mathieu Bénézet : Nous allons écouter Martine Broda.

[Diffusion d'une lecture enregistrée du poème par Martine Broda : « À la mémoire d'un ange », (juillet 1984), *in memoriam Mitsou Ronat, Toute la poésie, 1970-2009, op. cit.*, p. 117 à 123.]

Mathieu Bénézet : Encore une fois, je ne suis absolument pas responsable de cette musique. Nous allons maintenant entendre Sarah Chaumette nous lire trois poèmes de Martine Broda sans musique.

[Lecture par la comédienne Sarah Chaumette d'un poème de *Ce recommencement*, dans *Toute la poésie, 1970-2009, op. cit.*, p.137, puis d'un poème de *Tout Ange est terrible, idem*, p. 75, enfin d'un poème de *Double*, dans *Grand jour, idem*, p. 53.]

Mathieu Bénézet : Marie Étienne ?

Marie Étienne : Oui, je ne vais pas m'attarder sur la petite polémique lancée tout à l'heure par Michel Deguy au sujet du théorique et du poétique. Disons qu'il y avait beaucoup de pensée chez Martine Broda et une écriture remarquable pour ce genre de textes aussi. Je voudrais signaler dans cet ordre d'idée qu'elle s'était occupée d'un numéro sur les langues anciennes qui avait été impressionnant (toujours pour cette même période à laquelle je me suis attachée pour des raisons biographiques puisque ça correspond à celle où je l'ai rencontrée à *Action Poétique* dans les années 70). Elle avait à peine plus de trente ans à ce moment-là. Il y avait notamment Pascal Quignard qui collaborait à ce numéro. Elle

s'adressait toujours aux personnes, aux écrivains les plus importants. Elle n'avait pas peur d'aller vers ce qui était important, ce n'était pas quelqu'un qui était dans la modestie, elle était dans une forme de grandeur. Et ça je trouve que c'est d'autant plus formidable qu'elle n'était pas timide, comme les femmes l'étaient en général dans ce domaine-là. Elle avait une audace et une assurance dans sa pensée, dans son écriture, dans ses relations, qui était tout à fait admirable et j'ajouterai d'ailleurs qu'elle avait des relations avec les femmes qui étaient de vraies relations. Elle savait établir des rapports à la fois d'estime, d'échange et je me souviens que dans cet esprit-là elle avait organisé un dîner, avec des poètes femmes, qui avait eu lieu chez moi, il y avait, je crois, Martine, bien sûr, Liliane Giraudon, Geneviève Huttin, Josée Lapeyrère, Anne Portugal, Esther Tellermann, moi, ... toutes écrivaines et poètes reconnues à l'époque. Par ailleurs, quand on faisait quelque chose pour elle, par exemple je l'avais invitée au Théâtre National de Chaillot dans le cadre des lectures que j'organisais, elle en était toujours reconnaissante, pas d'une manière expansive mais ça comptait, ça existait. Là encore ce n'est pas toujours une attitude courante chez les femmes. Elle avait de ce point de vue une forme de maturité, une solidarité. Et je voudrais dire encore une chose qui n'a pas été évoquée, me semble-t-il, elle avait écrit un roman, ou un livre de souvenirs, ou un journal, je ne sais comment l'appeler, qui, je crois, n'a jamais été publié...

Mathieu Bénézet : Michel Deguy et moi-même l'avons lu.

Marie Étienne : Je voulais y faire allusion pour dire que c'était une conteuse remarquable. Ça se sent déjà dans ce texte qui a été lu tout à l'heure, où il est question d'un séjour à Marseille, on y découvre la narratrice qu'elle peut être et en même temps elle exprime des idées. Entre parenthèses, j'aimerais qu'on me cite des textes de prose qui n'exprimeraient pas de la pensée, qui ne seraient que de l'ordre du récit.

Pour en revenir à ce qu'a dit Michel Deguy, sur le fait de parler avec les morts, n'est-ce pas tout simplement une manière d'être dans la littérature ? Évidemment Martine y mettait quelque chose de plus et de particulier, mais est-ce que nous ne sommes pas chacun en relation avec les écrivains que nous aimons, comme s'ils étaient présents, à côté de nous ? Et pour reprendre ce terme de maître qu'on a aussi utilisé tout à l'heure, je dirai qu'on a une relation d'amour, pas une relation amoureuse

mais une relation d'amour très forte avec des écrivains du passé comme avec des écrivains présents. Peut-être se laisse-t-on davantage aller à cet amour quand ils sont morts ?

Michel Deguy : Profitons-en pour rappeler une chose très simple puisque vous l'évoquez Marie, Martine Broda appartenait au C.N.R.S., son rapport avec les langues anciennes est un rapport professionnel, elle était agrégée... C'est important d'évoquer ce point parce que les gens peuvent se demander comment elle vivait. C'est le ton très calme que vous avez évoqué, les colloques, le rapport effectivement non intimidé avec des intellectuels, des doctes, etc. Maintenant pour ce que vous venez de dire à l'instant, je ne suis pas d'accord car il ne s'agit pas d'une relation très forte, il s'agit justement de la différence entre une relation très forte, la vôtre, la mienne probablement, moi en particulier qui ne crois absolument pas à un au-delà, c'est-à-dire une espèce de rémanence permanente dans un ailleurs des morts à qui je pourrais m'adresser... il y a une différence entre la relation très forte que vous avez soulignée avec Dieu sait, dans les thèses, dans toutes nos lamentations avec les disparus et ce rapport qu'on va appeler pour faire vite mystique qui fut celui de Christian Guez, être extraordinaire, qui est une croyance et un comportement assez spécial et assez rare. C'est ce que j'ai voulu dire tout à l'heure.

Mathieu Bénézet : Justement, Marie Étienne, je voulais aussi rebondir là-dessus parce qu'il y a quand même une différence entre dire toute la littérature est sur la table, c'est-à-dire tous les siècles mélangés, et d'avoir justement cette créance ou cette croyance, moi je dirais plutôt créance d'ouvrir un dialogue avec... On ne va pas revenir à Victor Hugo avec les tables qui tournaient mais ce n'est pas la même chose il me semble. Je ne sais pas ce qu'en pense Yves Di Manno.

Marie Étienne : Peut-être me suis-je mal exprimée mais je ne me retrouve pas tellement dans vos propos. Je dis des choses qui font réagir et pourtant je ne suis pas une débâteuse – une qualité probablement plus masculine que féminine.

Mathieu Bénézet : Esther Tellermann ?

Esther Tellermann : « Encore l'amour » ! Ce colloque de Martine a été publié en 2004 avec Jacques Ancet dont on connaît les traductions des

mystiques. Avec Michel Deguy, Marie, Catherine Millot. « Encore l'amour. » Donc évidemment c'est, vous l'avez bien entendu à travers toutes ces lectures, le thème essentiel, l'un des grands thèmes de la poésie brodienne et bien sûr Martine, on peut le dire, était amoureuse de l'amour. Il y avait chez elle en effet cette recherche, toujours, de la fusion, de ce Un. D'ailleurs elle l'exprime également dans ses essais théoriques. Certes cette fusion, ce désir de l'Un rendaient les rapports difficiles avec Martine, nous en sommes tous témoins. Il y avait quelque chose qui était là toujours au bord du gouffre, toujours au bord de l'abîme. L'amour était pour elle oxymore. C'est l'amour et la perte, c'est l'amour et la souffrance, c'est la brûlure et le gel, la violence et la douceur, le chant et le silence, la présence et l'absence.

[Lecture de Martine Broda par Martine Broda de *Passage*, (1982-1983), cf. *Toute la poésie, 1970-2009, op. cit.*, p. 127 à 134.]

[Lecture par Sarah Chaumette du poème : « Françoise P. », dans « des lieux, des êtres », *Poèmes d'été, Toute la poésie, 1970-2009, op. cit.*, p. 236 à 238.]

Mathieu Bénézet : Marie Étienne ?

Marie Étienne : Pour conclure ce que j'avais à dire de Martine et à propos de la lyrique amoureuse, j'aimerais simplement lire un paragraphe d'un texte qu'elle avait publié il y a longtemps. Ça n'est pas un poème, c'est un texte de pensée et il est magnifique. On l'appellera comme on veut.

L'amour des poèmes d'amour ne se fait guère d'illusion sur l'amour dont il assume toutes les horreurs. On comprend mieux désormais ce qu'est le lyrisme, chant de la perte, travail du deuil, des arabesques autour d'un trou sans lui insupportable, l'espace infranchissable et transparent qui le sépare de l'objet, il le remplit des vocalises de son désir, béance du toujours perdu que seul un chant qui brode encore et toujours peut combler.

Mathieu Bénézet : Je crois qu'Esther Tellermann a quelque chose sous la main.

Esther Tellermann : « Brode, petite souris, brode / Autour du nom troué ». C'est un vers de Martine. Puis, je veux citer un autre vers : « Elle n'est pas morte / tant que nous vivrons. »

Mathieu Bénézet : Yves Di Manno, vous qui êtes son dernier éditeur ?

Yves Di Manno : En date, oui. Peut-être que je voudrais dire quelque chose sur son courage dans la posture qui était la sienne. J'avoue que j'ai toujours eu depuis le début une grande admiration pour la façon dont, contre vents et marées, et contre beaucoup de gens qui non seulement n'étaient pas d'accord avec elle mais qui en plus se moquaient un peu de ce combat pour ce qu'elle a défendu sous le terme de lyrisme ; il y avait une grande assurance en elle et en même temps ce n'était pas une assurance aveugle. Le texte que Marie vient de lire montre très bien que son idée du lyrisme avait au contraire à voir avec une absence, avec un espace noir à l'intérieur de cette lumière. Je trouve qu'elle avait une façon de poser sa pensée et son discours autour de cette question de la posture lyrique dont peu de gens, hommes ou femmes, ont témoigné dans la même période. Je retiens beaucoup ça d'elle et c'est une des choses qui m'ont le plus rapproché de sa poésie et qui ont fait que j'ai eu envie de l'accueillir, même un peu tardivement. Mais après tout je n'y suis pour rien si je suis arrivé après la bataille...

Mathieu Bénézet : On va l'écouter peut-être, pour une dernière fois.

[Lecture de poèmes de Martine Broda par Martine Broda : extrait de « Ce recommencement » dans *Grand jour dans Toute la poésie, 1970-2009*, p. 142 à 145 et extrait de *Suite Tholos (juillet 2000)*, dans *Toute la poésie 1979-2009, idem*, p. 342, 343.]

Mathieu Bénézet : Esther Tellermann ?

Esther Tellermann : Si une poésie pouvait nous montrer qu'elle est surgissement et qu'il n'y a aucun progrès à atteindre dans une forme poétique, puisque la forme se donne, c'est bien celle de Martine Broda. Car il me semble que, déjà dans *Route à trois voix* comme dans *Tout*

ange est terrible, tous les textes de 1976-83, l'on a une poésie parfaitement aboutie. C'est ce que je dirais de ce poème. Quand bien même les *Poèmes d'été*, effectivement, se tournent vers les versets à la T.S. Eliot, l'on ressent, il faut le remarquer – et c'est je crois ce qui nous a tous pétrifiés à l'époque –, dans cette poésie qui se donne dans une fulgurance, une perfection et une beauté qu'elle aurait revendiquées, cette aura dont parle Rilke. Nous sommes tous très admiratifs de cette œuvre.

Mathieu Bénézet : C'est un peu stupide ce que je vais dire, mais tant pis pour moi : c'est donc une grande perte. Yves Di Manno ?

Yves Di Manno : Oui. Je pense qu'elle avait en tout cas entamé un nouveau versant de sa poésie qui reste désormais béant. On pouvait attendre d'autres choses encore dans cette voie-là. Pour enfoncer une autre porte ouverte, je dirais que c'est quand même un départ un peu prématuré.

[Lecture de Martine Broda par Sarah Chaumette d'un extrait de *Tout ange est terrible (1976-1983)*, *Toute la poésie* p. 109]

Générique de l'émission

Bibliographie de l'émission

- *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, éditions José Corti, « en lisant en écrivant », 1997.
- *Poèmes d'été*, Paris, éditions Flammarion, 2000.
- *Jouve*, Paris, éditions L'Âge d'homme, 1991.
- *Pour Roberto Juarroz*, Paris, éditions José Corti, « en lisant en écrivant », 2002.
- *La Rose de personne*, nouvelle édition revue et corrigée, Bilingue, Traduction de Martine Broda, Paris, éditions José Corti, 2002.

Éric Dazzan

Présence de Pierre Jean Jouve
dans l'œuvre de Martine Broda :
éblouissement, émiettement et discontinuité

Dans les pages qui vont suivre, je vais essayer d'évaluer le rapport de la poésie de Martine Broda à l'œuvre de Pierre Jean Jouve dont elle a été une spécialiste. Au-delà de l'emprunt d'un certain nombre de motifs, de l'importance de la sexualité et du désir et de l'étonnante rencontre de *l'Hélène* de Jouve avec, sinon la mère de Martine Broda qui porte le même prénom, du moins la fable à travers laquelle la fille ressaisit et donne un corps verbal à son lien à sa mère, je m'intéresserai essentiellement au legs le plus essentiel de Jouve à Martine Broda – comme à ceux qui ont entendu sa parole de poésie – à savoir la conscience des enjeux existentiels du travail de la matière du langage, de la mise en travail de la *matière-mot*. Je commencerai, dans un premier temps, par situer l'œuvre de Martine Broda dans son époque. Dans un second temps j'en viendrai à la question du lyrisme que Martine Broda hérite de Pierre Jean Jouve et plus précisément à la tension entre continu et discontinu.

Situation de Martine Broda

L'œuvre poétique¹ de Martine Broda déploie son arc à partir des années soixante-dix : son premier recueil, *Double*, paraît en 1978 et est daté de juillet-août 1975². Le moment est particulier pour la poésie française de la seconde moitié du vingtième siècle. Les années qui le précèdent se sont déroulées sous le signe du développement des sciences humaines qui vont fournir de nouveaux outils pour aborder (positivement) les textes littéraires, sous ceux également, hégémoniques, de la structure et du formalisme³. Les années soixante-dix s'inscrivent

¹ Martine Broda, *Toute la poésie, 1970-2009*, préface d'Esther Tellermand, Paris, Flammarion, 2023.

² Martine Broda, *Double*, La Répétition, 1978. Comme on peut le lire sur l'achevé d'imprimer, *La Répétition* est une collection qui est associée à la revue *Action poétique*. L'ouvrage est tiré à 150 exemplaires.

³ Voir par exemple l'article de Jean-Michel Maulpoix, « L'éclatement poétique au XX^e siècle », dans Patrick Berthier & Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire, Modernité XIX^e-XX^e siècle*, Paris, PUF, 2006, p. 285 sqq.

encore largement dans ce mouvement de contestation des formes (de pensée et d'écriture) instituées comme des institutions qui les portaient. Les débats, en effet, sont loin d'être clos comme le montre par exemple l'article que publie Mitsou Ronat, « La langue manifeste, Littérature et théories du langage », dans *Action Poétique* en 1975 et qui poursuit un dialogue (polémique) entamé par la revue avec *Tel Quel* en 1969⁴. La visée théorique des membres d'*Action poétique* qui reconnaît, sous la plume d'Henri Deluy, sa dette envers *Tel Quel* qui à la fin des années soixante s'est très largement (et très rapidement) institutionnalisée, cette visée théorique a bien sûr une portée fondamentalement politique⁵. De fait, aucune des grandes questions qui ont agité l'entre-deux-guerres puis l'après seconde-guerre mondiale : la question du sujet et de l'humanisme, celle de la rhétorique⁶, celle de la langue même et bien sûr celles de l'héritage formel et du lyrisme⁷, celle de la nature de la poésie voire de sa possibilité, aucune de ces questions et encore moins celle de la valeur politique du geste poétique n'est close lorsque Martine Broda commence d'écrire⁸.

Pourtant, si l'on place les années soixante-dix et leur souci de littéralisme ou de lucidité a-lyrique⁹ dans la perspective des années quatre-vingt, on pourrait avoir l'impression que le discours théorique qui mobilisait jusque-là ce qu'*Action poétique* appelle encore en 1969 des *avant-gardes*, que cette puissance de feu théorique et politique finit par s'endormir sous sa propre cendre. Reste une pratique qui s'individualise

⁴ « Situation de *Tel Quel* et problèmes de l'avant-garde (I) », *Action poétique*, n° 41-42, 1969.

⁵ Henri Deluy, « Tiers litige », *ibid*, p. 29 : « La question se pose aujourd'hui, au travers des activités multiples du groupe et de ses affiliés, d'une relation nouvelle avec l'organisation politique de la classe ouvrière et d'un approfondissement en littérature par une lecture critique des chercheurs actuellement les plus en pointe (Althusser, Lacan...). ». Voir l'article très éclairant de Boris Gobille, « La guerre de *Change* contre la "dictature structuraliste" de *Tel Quel*. Le "théoricisme" des avant-gardes littéraires à l'épreuve de la crise politique de Mai 68 », dans *Raisons politiques*, n° 18, mai 2005, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, p. 73-96.

⁶ Voir l'article de Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », dans *Critique*, octobre 1969, n° 269, p. 842 sq. L'article réagit à la réédition par Gérard Genette de l'ouvrage de Pierre Fontanier, *Figures du discours*, en 1968.

⁷ Voir dans le même numéro de *Critique*, l'article de Joseph Guglielmi, « Clouer l'anthèse lyrique » qui se déploie à partir d'une lecture de *Relations* (Paris, Gallimard, 1968) de Jean Tortel.

⁸ Le premier ensemble que l'on trouve dans *Toute la poésie* (*op. cit.*, p. 25 sq), *Route à trois voix*, est daté de 1970-1975).

⁹ Voir Jean-Michel Maulpoix, « L'éclatement poétique au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 330 sqq.

fortement ou redevient radicalement solitaire. Le « nouveau lyrisme » qui s'affirme au début des années quatre-vingt¹⁰ n'est pas qu'un retour au sujet et à l'être ou à l'extériorité de la langue. Il marque plus profondément, peut-être, l'avènement d'un nouvel espace poétique qui tire les leçons des trente années qui précèdent et en même temps s'en libère. Non pas qu'écrire (re)devienne simple : la conscience de sa complexité a été trop longuement et savamment déployée pour se faire oublier. Disons plutôt que l'acte d'écrire se « dépolitise » (au sens où il cesse d'être militant et idéologiquement marqué) et conséquemment se « déthéorise ». Il s'agit toujours pour le sujet de (se) dire poétiquement malgré tout, dans la conscience de ce qui entrave et rend à peu près impossible ce projet et d'ainsi d'habiter plus pleinement (poétiquement) le monde. Mais l'enjeu de cette diction, si elle a potentiellement valeur d'exemple et de précédent, si elle peut valoir comme témoignage d'un possible – ou d'une traversée impossible de l'Histoire collective comme c'est le cas d'une partie de l'œuvre de Martine Broda – et ainsi avoir valeur politique, l'enjeu de son déploiement n'est plus de servir d'appui pour renverser plus radicalement l'ordre injuste du monde. Le geste poétique ne s'intègre plus dans la geste poétique et prométhéenne dont les avant-gardes de la modernité ont esquissé le récit. Le quotidien, l'intime, sa douleur ou encore l'immédiatement humain cartographient désormais son domaine. L'écriture poétique de Martine Broda, celle des *Poèmes d'été*, par exemple, témoigne aussi de cette évolution.

De *Route à trois voix* (1970-1975), qui ouvre l'œuvre complète on pourrait jusqu'à *Suite Tholos* et *Lettre d'amour* qui la referment, l'écriture de la poète fait preuve finalement d'une très grande plasticité et le lecteur qui découvre cette œuvre pourrait se dire, alors qu'il referme le volume qui la rassemble, qu'elle appartient pleinement à son époque. S'y lit aussi bien la défiance à l'égard de l'écriture et à l'égard du soi, et *a fortiori* de l'écriture de soi comme lieu où ces deux illusions tenaces se soutiennent l'une l'autre, que leur acceptation tantôt débonnaire comme dans *Poèmes d'été*, tantôt plus tragique mais presque apaisée comme dans le « Prologue » de *Lettre d'amour* dont la hauteur est celle de la prière chuchotée et la forme archaïsante : « que ton nom soit un sceau sur mon cœur / dans la crypte du texte caché / ne l'ébruite la bouche balbutiée / le confie à la main plus sûre [...] »¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, p. 332.

¹¹ Martine Broda, *Lettre d'amour*, dans *Toute la poésie, 1970-2009*, *op. cit.*, p. 347.

Cette plasticité témoigne probablement d'une évolution intérieure et d'un déplacement progressif, en direction du monde et de l'autre, de la nécessité à laquelle obéit le geste d'écriture. Peut-être faut-il y voir un retour – mais à bas bruit et loin de toute formulation théorique et idéologique – du politique dans l'espace littéraire. On pense bien sûr à Bonnefoy qui, dès les années quatre-vingt-dix, fait de l'écriture poétique une *propédeutique à la démocratie*, c'est-à-dire à l'accueil de l'autre en sa différence radicale comme en sa commune humanité¹². *Lettre d'amour* et peut-être toute l'œuvre de Martine Broda pourraient s'entendre, dans cette perspective, comme un parcours en direction de l'autre, l'autre et les autres qui sont en soi, que l'on est pour soi-même mais aussi l'autre que l'on transforme « en lieu d'adresse¹³ », que l'on construit comme un possible en dehors de soi, à *coup* d'amour et de désir, de jouissance parfois, alors même, comme on peut le lire à la fin de *Passage* (1982-1983) – les deux vers auxquels je me réfère sont entre guillemets – que l'on ne tient plus à lui « que par un lambeau », *mais* que l'on tient à lui de « toute [sa] douleur¹⁴ ». Mais contrairement à Bonnefoy peut-être, la question de l'autre dans l'œuvre de Martine Broda non seulement ne se détache pas de sa propre histoire mais, de ce fait, ne prend jamais la forme d'une altérité abstraite. L'autre, les autres en et autour de Martine Broda ont un nom, valent dans ses poèmes par leurs noms (ou leurs initiales). Il y a là bien plus qu'un égotisme littéraire ou seulement l'indice d'un passage d'une communauté de corps et de destin – la famille, le peuple juif – à une communauté d'esprit, choisie, celle-là, et peut-être plus heureuse.

Cette importance du nom se marque dans l'écriture de Martine Broda dès le premier ensemble, *Route à trois voix*. Il est intéressant de noter que ce nom, *Hélène*, est tout à la fois celui d'une personne réelle, sa mère qui a traversé la Shoah et lui a donné la vie, et, en même temps une matrice doublement fictionnelle – l'*Hélène*¹⁵ de Pierre Jean Jouve dont elle deviendra une spécialiste mais aussi l'*Hélène* mythique. Une matrice fictionnelle qui va égrainer dans l'écriture ses phonèmes et sa puissance

¹² « J'écris de la poésie / que je veux lisible pour tous » peut-on lire dans *Poèmes d'été* (*op. cit.*, p. 218). Il faut bien sûr replacer cette déclaration dans son contexte immédiat qui empêche peut-être de la lire tout à fait littéralement.

¹³ *Ibid.*, p. 352 : « je confie ma vie au destin / comme une offrande / avec un déluge de lettres/ autour d'un mot long à venir / je te transforme en lieu d'adresse [...] ».

¹⁴ Martine Broda, *Passage*, dans *Toute la poésie, 1970-2009, op. cit.*, p. 134.

¹⁵ Deux brefs poèmes font clairement référence à Paulina et à Hélène (Martine Broda, *Route à trois voix*, dans *Toute la poésie, op. cit.*, p. 40).

symbolique. *Hélène*, en ces débuts d'écriture, est aussi bien celle par où, dans le sourire de laquelle s'apaisent « toutes les figures féminines¹⁶ », tous les possibles féminins qui s'ouvrent devant la jeune femme, que l'« Hécate trivium » : « Hélène aux seins gonflés de lait ou / Lilith amazone / licorne qui/ refuse interminablement / jouit / s'assouvit dans la solitude / glacée // Hécate : double visage de la lune/ qui est la noire, qui est la blanche¹⁷ ? » Les trois déesses, les trois féminités : la mort, la vierge glacée, la sensuelle, rassemblent leurs potentialités symboliques dans le prénom de la Mère qui *s'approprie* le nom du Père¹⁸. Hélène Broda/ Martine Broda : il y a là deux prénoms pour un même nom dont les riches virtualités symboliques sont mises en scène, dramatisées et dans le même temps mises à distance dans un poème d'*Éblouissement*¹⁹ : « tes draps à toi, ma fille/ sont brûlés de trous de cigarettes. // TU ES DANS DE BEAUX DRAPS / ah ! ah ! / brode, petite souris, brode/ autour du nom troué. ». Par ailleurs, du prénom de la mère à celui de la fille il y a une distance à franchir, une distance faite d'obscurité, de mort et de violente volonté. On pourrait par exemple travailler la manière dont la dispersion phonétique du mot *mère* (et de la figure maternelle qui a traversé comme Orphée la mort) permet au prénom de la fille (*Martine*) de le rejoindre symboliquement : la *mère* qui lâche la *main* de l'enfant « avec douceur²⁰ », la *misère* qui « est un mur vain / poème derrière²¹ » et très lointainement, comme une résolution dans l'écriture de l'énigme²² dont l'écriture a elle-même tissé ou *brodé* le *chiffre*, la réponse silencieuse, confiée à la *main* seule, à la question du médecin « aux yeux bleus²³ » qui lui demande pourquoi elle se fait souffrir et si elle serait

¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸ Cette figure n'apparaît, me semble-t-il, que plus tard dans l'œuvre. Dans l'ensemble dédié à Mitsou Ronat, « À la mémoire d'un ange » (*Tout ange est terrible* dans *Toute la poésie, op. cit.*, p. 117), la figure du Père apparaît explicitement pour la première fois et la construction potentialise sa liaison phonétique avec la *mère* : « couteau / je / père ». Le père revient dans un des derniers poèmes de *Poèmes d'été* (*in Toute la poésie, op. cit.*, p. 319 sq.). Le verbe en lequel le mot père était partiellement transformé dans sa première occurrence apparaît complètement cette fois : « à cause de lui // j'ai perdu / mes enfants / mes amours ». Par ailleurs, il est associé à la violence du bourreau, figure qui apparaît dans un poème de *Route à trois voix* mais associée à la mère : « ecchymoses / sous le fouet ».

¹⁹ Martine Broda, *Éblouissements* dans *Toute la poésie, op. cit.*, p. 171.

²⁰ Martine Broda, *Route à trois voix* dans *Toute la poésie, op. cit.*, p. 36.

²¹ *Ibid.*, p. 37.

²² *Ibid.*, p. 25 : « qui désigne une énigme au carrefour de soi ».

²³ Martine Broda, *Poèmes d'été, op. cit.*, p. 218.

capable de gravir les hauts sommets, « moi j'aime la mer pas la montagne ».

Bien sûr, ce long chemin d'écriture ne fait pas disparaître de l'œuvre de Martine Broda la question du nom, la hantise du nom, ce *nom rêvé*²⁴ qui porte en lui une toute première langue maternelle liée à la mort et à la violence²⁵. *Hélène*, en effet, revient dans *Poème d'été* mais dans une écriture plus apaisée et dans un contexte presque halluciné, explicitement fellinien et de ce fait lié aux cauchemars et fantasmes de l'enfance : « (la troisième, la plus jeune, la plus belle était ta mère, / Hélène, Helena // comme jadis/ en blanc// virginal // drapée dans le manteau. // de sa bonté / qui toujours / l'innocente)²⁶ » Quel que soit le travail accompli et l'œuvre engendrée dans l'amour, la solitude et la violence, le (pré)nom (de la Mère) reste un point obscur reconnu comme tel dans un très beau poème de *Tout ange est terrible*. Avant de citer ce poème in *extenso*, je remarquerai que ce troisième ensemble après *Route à trois voix* et *Double* – dont les titres mettent en exergue la question de l'unité, celle du sujet qui prend la parole, celle de son chemin d'existence que gouverne une énigme dans un œdipe non pas inversé mais orienté vers la mère – que ce troisième ensemble s'ouvre sur quatre noms tutélaires, Rilke auquel est emprunté l'exergue, Pierre Jean Jouve, Paul Celan et Charles Racine auxquels sont dédiés trois poèmes. On ne s'étonnera pas, par ailleurs, de retrouver dans ce poème certains des motifs, dont la mer, que l'écriture du premier ensemble a commencé de tisser ou de broder sur fond nocturne ou d'éblouissement. On ne s'étonnera pas non plus de retrouver le travail sur le nom qui disperse ses phonèmes. Plus étonnante, peut-être, l'importance du verbe *voir* – et de la volonté qui l'accompagne – qui se comprend mieux si on se souvient d'un poème de *Route à trois voix* qui s'ouvre et se referme sur ces deux vers : « je vis et je ne suis pas/ si morte que les morts²⁷ ». La suite du poème, évoquant une scène traumatique dans laquelle la mère trahit l'enfant qui l'aimait et la livre au *bourreau*, nous invite à entendre le verbe initial – je vis – aussi bien comme le présent du verbe *vivre* que comme le passé simple du verbe *voir*, le présent vivant portant en lui la blessure d'une vision passée. Un

²⁴ Martine Broda, *Tout ange est terrible* dans *Toute la poésie*, op. cit., p. 83 : « mon nom rêvé m'engendre / je retourne à la mer ».

²⁵ Martine Broda, *Poèmes d'été*, op. cit., p. 259 : « musical amour // tu résonnes comme la première langue / maternelle / si secrète en moi / *Meine schwarze sprachlose Mutterprache* [Ma langue maternelle noire et sans voix].

²⁶ *Ibid.*, p. 212.

²⁷ Martine Broda, *Route à trois voix* dans *Toute la poésie, 1970-2009*, op. cit., p. 36.

poème de *Tout ange est terrible* reformulera de manière très lapidaire cette superposition d'un présent d'existence et d'un passé de la vision. Le poème exploite l'homophonie *n'être* et *naître* par laquelle toute naissance est potentiellement négation ou son accomplissement. Le *trou* du nom y est celui de la serrure par lequel accéder à la scène primitive : « n'être/ la scène où je suis née // par le trou je la regarde/ à m'en brûler les yeux²⁸ ». Dans le poème que je vais citer, le nom lui aussi brûle et brode le chiffre obscur d'une identité souffrante. Ce poème effectivement vise et rate en quelque manière une scène qui est liée au nom, à l'identité et tout aussi bien probablement à la scène primitive qui engage le couple parental que celle plus obscure encore, plus mythique ou plus fabuleuse encore si cela est possible, de la souffrance maternelle dans les camps. D'où le dernier vers de ce poème très discursif qui mime un lapsus, une sorte d'embarquée et de dérèglement qui « indétermine » la construction syntaxique. Je m'intéresserai plus précisément par la suite à ce phénomène dans *Éblouissements*. Voici ce poème :

J'ai beau écrire mon nom il me fait toujours aussi mal
 Son chiffre est beau et douloureux il brûle mais ne m'
 éclaire pas
 Faut-il trouver un autre nom dans la nuit et dans la neige
 Faut-il le rendre le plonger dans la mer
 Mon nom volé je l'écris sur la vitre d'un doigt froid et
 Humide je l'écris noir sur noir
 Il fond sur la vitre où j'écrasais mon nez d'enfant
 cherchant à voir je ne sais quoi ce noir toujours derrière
 le reflet la forme des corps
 Écrire son nom c'est jouer à la nuit à la neige
 derrière la vitre qu'ils n'allumeront plus
 pour qu'un nom jamais la forme de son corps²⁹

Ce creusement d'une problématique toute personnelle, qui s'affirme comme telle dès *Route à trois voix* et qui ne fait l'économie ni de l'autre ni du désir et de sa violence, m'amène à poser la question de la situation de l'œuvre de Martine Broda. Je disais plus haut que le lecteur de *Toute la poésie* peut, dans un premier temps, avoir le sentiment que la poésie de Martine Broda appartient bien à son époque dont elle porte en quelque manière témoignage. La référence à, et la présence de l'œuvre de Pierre Jean Jouve me laisse à penser cependant qu'il y a un point de vue à partir

²⁸ Martine Broda, *Tout ange est terrible*, op. cit., p. 80.

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

duquel cette parole cesse d'être simplement contemporaine de la poésie qui s'écrit à partir des années soixante-dix. Disant cela je n'ai pas seulement en vue l'importance du Nom dans cette œuvre qui dépasse, me semble-t-il, la seule question de l'anagramme comme technique de chiffrage du désir et qui procède peut-être plus décisivement d'un travail d'invention et de chiffrage d'un espace fabuleux où parler et respirer mieux devient possible. Il me semble, en effet, qu'il y a chez Martine Broda, comme chez Jouve, un même *labour d'écriture* – humble quoique nécessairement ambitieux – une même volonté d'inventer, à même les mots et à même les fantasmes qu'ils éveillent ou recouvrent, une parole qui permette un rapport viable à ce que Martine Broda³⁰ appelle dans son essai, la *Chose*. En d'autres termes, que j'essaierai d'éclaircir dans cette seconde partie, il y a chez Martine Broda comme chez Jouve une même décision ou volonté de parler à partir de *rien*, d'un rien à dire qui soit commensurable à l'incommensurable, une même volonté de faire parler ce rien à dire.

Éblouissements : Épiphanie négative, continu et discontinu

Si l'on s'en tient aux dates de composition et de publication, l'œuvre de Martine Broda commence en plein littéralisme avec *Route à trois voix* puis *Double* qui paraît en 1978. Pour autant, elle ne lui appartient pas³¹ : il suffit, pour le constater, de comparer les premiers textes de Martine Broda avec, par exemple, *État* (1971) d'Anne-Marie Albiach. Les enjeux d'écriture ne sont pas les mêmes.

L'écriture de Martine Broda a peut-être le même point de départ que celle de son aînée (dix ans les séparent) : à savoir comme l'écriture de *Haie interne* (1966) ou de *Flammigère* (1967), un affrontement à la pulsion et à ce que le premier poème de *Delà En dépit* (1969)³² appelle « Le Discontinu ou L'intercepté continu ». Le discursif, qui domine dans *Route à trois voix* comme dans les recueils ultérieurs de Martine Broda, joue effectivement avec la rupture de construction, le silence et la bifurcation. Ce qui est porté ainsi au jour de la parole poétique, chez l'une comme chez l'autre, ce pourrait être *l'énigme*, premier mot de *État*,

³⁰ Martine Broda, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997.

³¹ Jean-Michel Maulpoix, « L'éclatement poétique au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 332.

³² Anne-Marie Albiach, *Delà En dépit* dans *Cinq le Chœur, 1966-2012*, Paris, Flammarion, 2014, p. 27.

après celui du titre, et qui ouvre également le premier recueil de Martine Broda. Mot qu'il reste bien sûr à définir. Le « prologue » qui ouvre *Route à trois voix* fait référence à Œdipe et donc à la question du destin sinon de l'identité, l'inceste, dans le mythe du moins, n'étant qu'une des modalités (la plus ironique peut-être) de l'agir humain, par lequel ce qui est (et dont nous sommes) et nous demeure opaque jusqu'au bout, à la fois s'accomplit (nous accomplissant) et se dévoile (nous dévoilant). Cette énigme du destin et de l'identité se marque dans le poème de Martine Broda par la discordance de l'évidence avec elle-même : trois n'y font qu'un ou deux fait trois et « on avance arrière ». Le *carrefour* est la figure ici de cette division de ce qui est et de l'évidement de son évidence dans le surgissement proliférant du possible. Ce qui est se défait, s'émiette dans un possible qui le rature et nous en fait perdre l'assurance : « trois routes/ n'en font qu'une où on avance arrière / où on n'avance pas (toujours la même) // avance (pas où on croit) ». L'écriture qui sépare à l'aide de blancs les mots donne à voir ce que masque le continuum sonore. Le pluriel et la dispersion sont la vie du langage dont l'infinie disponibilité de la matière sonore équivaut fondamentalement à l'indifférence au sens : « la disponibilité // ne signifie », peut-on lire au début de *État*³³ et plus loin, dans le même poème, « énigme // impondérables du désir ». Chez l'une comme chez l'autre, l'écriture du poème met en scène – essentiellement en espace, c'est-à-dire sur un fond *blanc* qui vaut comme fond de silence et /ou d'éblouissement – cet effritement du sens dans le découplage permanent et proliférant du graphème et du phonème, du son et du sens que rien ne semble devoir arrêter, figer dans un sens assuré, sinon peut-être sous l'effet d'un désir ou d'une paranoïa. La monstration de *l'énigme* – celle de l'impossibilité d'une identité à soi de la parole comme de l'existence qui la porte – est donc chez les deux poétesses la première ressource du poème, sinon son premier devoir.

Mais les *conséquences poétiques* qu'en tire Martine Broda ne sont peut-être pas celles qu'en tire Anne-Marie Albiach. L'horizon de chacune de ces deux œuvres le laisse deviner. Jusqu'au bout la parole d'Anne-Marie Albiach reste affrontée à la difficulté, celle essentiellement de respirer dans *la proximité du verbe*³⁴, dans un espace langagier resserré

³³ Anne-Marie Albiach, *État* dans *Cinq le Chœur, 1966-2012*, op. cit., p. 35.

³⁴ Cf. Anne-Marie Albiach, *L'Asphyxie proximité du verbe* dans *Cinq le Chœur, 1966-2012*, op. cit., p. 515.

sur sa pauvreté essentielle – et essentiellement mentale³⁵ – quand celle de Martine Broda rejoint la lumière du plein été où les autres sont accueillis dans la pleine évidence du jour. Il y a une ascèse extrême chez Anne-Marie Albiach ou un extrémisme de l'ascèse quand se libère puis s'affirme chez Martine Broda une appétence pour la matière-monde et qui se rejoint et se découvre peut-être par la mise en travail – laborieuse, douloureuse, peut-on deviner – de la matière du langage.

Pour comprendre cette différence avec Anne-Marie Albiach et cette singularité par laquelle l'écriture de Martine Broda n'est peut-être pas exactement contemporaine de celles de sa génération, il faut probablement évoquer l'influence de Jouve qui, comme le relève Yves Di Mano dans la « note éditoriale », est manifeste dès son premier recueil³⁶. Cette influence, me semble-t-il, ou plus sûrement peut-être cette présence de Pierre Jean Jouve dans l'œuvre de Martine Broda va bien au-delà de *Route à trois voix* et elle oriente durablement (et peut-être souterrainement) la trajectoire de son œuvre. *Double* est encore sous cette influence qui est tout aussi bien thématique que formelle. Elle se remarque également dans la solennité un peu monocorde de la voix dont la visée ou l'horizon, comme le montre le tout premier poème, est, comme celle de Jouve, métaphysique : « vous vous rechercherez / quand l'univers défait ses rythmes lents / ses cycles et ses sphères / et vous vous atteindrez / quand la rencontre au fond des temps / de deux planètes malheureuses ». Ce poème s'entend tout aussi bien comme un art poétique qui fait de la rupture – que marque un archaïsme qui à la fois souligne un parallélisme et le déstabilise – le moment où l'autre advient ou se dévoile dans la langue, que comme l'affirmation d'une insertion du destin du je dans la trame serrée de l'être. Poétique et métaphysique ici ne font qu'une. D'où peut-être la construction fabuleuse de l'autre au sein de l'adresse ainsi que le ressassement et, de poème en poème, la reprise de motifs qui créent une forme de continuité et qui intègrent des modules rythmiques qui se font écho l'un l'autre. Un récit s'esquisse ainsi qui tait, tout en les donnant à interpréter, ses soubassements existentiels. Pour paraphraser le dernier poème de l'ensemble, ce qui est nourri ainsi *d'absence* « prend corps force inouïe » et cette puissance de ce qui ne se

³⁵ Son dernier recueil se ferme sur les deux vers suivants qui disent et la dispersion et la prévalence définitive d'un espace mental où se tient le sujet : « le nombre multiplie encore l'instant / genoux serrés dans la mémoire » (Anne-Marie Albiach, *Celui des lames* » dans *Cinq le Chœur, 1966-2012, op. cit.*, p. 552).

³⁶ Yves di Mano, « Note éditoriale » dans Martine Broda, *Toute la poésie, op. cit.*, p. 21.

donne pas, s'est retiré dans l'innommé ou l'innommable, se rencontre au carrefour de ces trois voies/voix que sont le désir, l'assouvissement et l'oubli. Je donne dans son intégralité ce poème, très jouvien en cela qu'il résulte de la combinaison cadencée de motifs qui valent en eux-mêmes, ne sont jamais explicitables par leur *place* dans le poème et dessinent une condition humaine qui est vouée aux signes et au silence qu'ils trahissent. Ce poème serait peut-être à aborder comme une *énigme*, au sens ancien du terme, non pas tant un jeu d'esprit que le seul jeu (nécessairement poétique) qui permette à l'esprit d'approcher la vérité indicible de la condition humaine³⁷ :

Jusqu'au signe à nouveau face à face
encore que séparés

les yeux désirants scellent un pacte absolu

le spasme du délire peut secouer la terre
des larmes couler sur les joues du désert

l'arbre nourri d'absence prend corps force inouïe
des racines au tronc creux
dans un désir si grand qu'il ne peut s'assouvir
s'il s'assouvit quand même comme on rêve le désir est
plus grand

jusqu'à l'oubli³⁸

De fait, l'influence de Pierre Jouve que l'on pourrait reconnaître aisément à l'emploi récurrent d'un certain nombre de motifs qui font de la sexualité – de sa violence ou de sa fatalité malheureuse – le lieu et le signe d'un lien (panique) à la transcendance – la métapsychologie freudienne n'étant pour Jouve qu'une clé et, à la fois, une voie pour éclairer ce lien –, cette influence est peut-être plus essentiellement technique et en ce sens lyrique, le lyrisme devant s'entendre ici comme art divinatoire et pourquoi pas « runique », fabrique non du texte mais de la textualité mouvante et donc musicale et rythmique à même de capter un signe de l'en-dehors qu'il restera infiniment à interpréter. Comme le

³⁷ Je rappelle l'ouverture de l'œuvre de Martine Broda : « PROLOGUE // qui désigne une énigme au carrefour de soi » (Martine Broda, *Routes à trois voix* dans *Toute la poésie*, *op. cit.*, p. 25).

³⁸ Martine Broda, *Double* dans *Toute la poésie*, *op. cit.*, p. 57.

montre son essai sur « le lyrisme et la lyrique amoureuse³⁹ » ainsi qu'une large part de son œuvre, Martine Broda prend au sérieux le lyrisme à une époque qui ne sait plus très bien quoi en faire. Et ce sérieux regarde moins en direction d'un affect, de son expression – « plus on énonce, moins on s'exprime », écrit-elle pour paraphraser Hölderlin⁴⁰ – qu'en direction d'une *matière-mot* et d'une *technè* qui ne s'éloigne pas tout à fait de la puissance magique du *carmen* tout en s'éclairant des acquis des sciences modernes du langage.

Le poème qu'elle dédie à Pierre Jean Jouve au début de *Tout ange est terrible*⁴¹ est un bon exemple de la mise en œuvre de cette *technè* qui travaille la matière-mot pour obtenir un tissu textuel⁴² qui puisse laisser *entre-voir* un en-dehors : « si lance/ une feuille frappée à l'envers / une tige du vent violet/ d'un sourire un souffrir ou signe incandescent/ signe lent vers des yeux/ oscillant ». Si l'on prend le temps de lire cette brève dédicace à haute voix et d'en scander le rythme (et de laisser ainsi se brouiller l'ordre apparent du sens), on s'aperçoit aisément que se concurrencent deux phénomènes : la très grande fluidité phonétique qui joue sur les récurrences serrées de quelques phonèmes lie les mots et en même temps les fait comme empiéter, du fait de l'écho, les uns sur les autres, en défont les significations immédiates ou les enrichit de significations fantômes. Cette concurrence du tissage serré et de la surimpression constante pourrait bien sûr faire songer à Mallarmé. Mais il faut ajouter aussitôt que cette double technique se combine avec une fragmentation syntagmatique qui va croissant dans le quatrième vers, le plus long et qui est comme l'acmé du poème, une acmé qui précède la résolution des deux derniers vers qui combinent à la fois le tissage sonore et une esquisse de liant syntaxique. Ces deux derniers vers semblent, par ailleurs, rassembler et comme ordonner le maelström sonore qui précède : ce qui n'était que mouvements violents devient ainsi esquisse d'un geste ou même d'une adresse. Il est facile de constater enfin que le poème se boucle en quelque sorte sur lui-même – *si lance* trouvant son écho dans *oscillant* – et enserme ainsi dans son aire sonore, silencieusement sonore et aveuglante, l'esquisse d'une présence sinon d'une épiphanie, mais d'une

³⁹ Martine Broda, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997.

⁴⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 23.

⁴¹ Martine Broda, *Tout ange est terrible* dans *Toute la poésie*, *op. cit.*, p.65.

⁴² Pour l'étymologie du mot *technè* et son lien avec le tissage et donc le tissu et la textualité, voir l'article d'Isabelle Warin, « La notion de *technè* en Grèce ancienne », in *Artefact*, n° 15, 2021 (<https://journals.openedition.org/artefact/11251>).

épiphany négative en ce sens qu'elle ne donne rien à contempler sinon une absence et une incommensurabilité.

Au tout début d'*En miroir*⁴³, Pierre Jean Jouve écrit que « la Poésie est établie sur le mot [...] sur le pouvoir occulte du mot de créer la chose. » Martine Broda mettrait une majuscule à ce dernier mot, la *Chose* désignant, pour reprendre ses termes dans *L'Amour du nom*, « l'Autre absolu du sujet, qui à la fois fait attendre la plénitude et l'affirme comme impossible. Lieu d'une perte originare [...] et pur manque d'où procède tout désir⁴⁴ ». Pierre Jean Jouve parle également de *chant* qui procède de « la tension organisée entre les mots » et d'*associations* « provoquées par les mots » entre « des idées et des colorations, entre souvenir, émotions et désirs ». La *technè* ou le lyrisme, l'art du chant qui est celui de Jouve et de Martine Broda est donc un mixte de volonté ou de maîtrise tentée et d'abandon : il s'agit d'une discipline qui vise à rendre le poète disponible, accueillant à ce qui va s'énoncer par et à travers lui. Elle repose essentiellement sur la tension du discontinu et du continu, du discursif (et de la mimésis qui lui correspond) et de la rupture (et du silence ou de l'aveuglement). En ce sens, la poésie de Martine Broda, à certains endroits de son œuvre, comme celle de Pierre Jouve avant elle, reprend la tradition du chant lyrique mais pour l'exaspérer, en aviver les tensions jusqu'à la rupture.

Cette tendance se remarque dès son premier recueil qui comme tous les premiers recueils pose un certain nombre de motifs mais aussi de stylèmes qui ne cesseront de faire retour dans l'œuvre ultérieure. Dans *Route à trois voix*, le discursif – et la mimésis – domine très largement, comme ce sera d'ailleurs le cas dans l'ensemble de l'œuvre si on excepte peut-être *Éblouissements*, où le rapport semble s'inverser momentanément et sur lequel je vais revenir. Il y a bien sûr des effets d'espacement (jeu sur les blancs), de creusement (parenthèses) et même de ruptures (vers isolés). Le motif de l'éparpillement est également présent – « un mot de toi m'éparpille⁴⁵ » à quoi fait écho le dernier poème, « les mots morcellent un nom relie / le corps épars dans la travée⁴⁶ ». On peut, par ailleurs, repérer derrière ces phénomènes assez massifs un travail sur la langue bien plus discret peut-être mais qui rompt

⁴³ Pierre Jean Jouve, *En miroir*, Paris, *Mercure de France*, 1954, dans *Œuvre, II*, Paris, *Mercure de France*, 1987, p. 1056.

⁴⁴ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ Martine Broda, *Route à trois voix* dans *Toute la poésie, 1970-2009*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

plus décisivement la continuité discursive. Il s'agit d'une tendance à la répétition, à la reprise de mots, comme si le flot discursif charriait et/ou générerait les écueils sur lesquels il se divise ou se ralentit. Ce phénomène peut porter sur les mots à l'intérieur d'un poème, comme par exemple dans le premier poème d'*Ouverture*⁴⁷, ou sur un syntagme ou sur un ensemble de vers, comme dans le quatrième poème de *Route*⁴⁸, et enfin sur un phonème qui est martelé bien plus qu'il n'est dispersé, comme dans « Hélène », celle de Jouve mais derrière laquelle se devine celle de Martine Broda : « morte mourant mes miroirs mes murs⁴⁹ ».

Ce phénomène, qui est somme toute discret dans les premiers recueils s'affirme nettement dans *Éblouissements*. La textualité de ce recueil semble résulter tout à la fois d'un travail de *dispersion* (« j'ai joué aux osselets / un corps démembré / de lumière » ou encore, « je livre à dispersion / à l'oubli de la mer⁵⁰ ») et d'un travail tout opposé de reprises de motifs (comme ceux de la main, de l'ange, etc.) et de variations de ces motifs. Il serait peut-être vain de tenter de rapporter ce qui s'écrit ainsi à une quelconque forme de mimésis même si se construit, d'éclats éblouis en fragments lacunaires, l'ombre portée d'un récit et si une scène énonciative se dessine. Cette forme de textualité très resserrée – du fait des nombreuses reprises et variations – sur ses manques produit moins un effet de monde – les significations s'y annulent et ne construisent pas un sens – qu'un effet de présence : le texte se fait gestes épars, mouvements qui se laissent deviner à contre-jour, traces obscures mais puissamment tramées d'émotion. Il s'agit moins de comprendre que d'entendre « une qualité/ de tristesse convertible », c'est-à-dire peut-être errante de forme provisoire en forme provisoire, fantomatique et hantant toute forme et que l'on ne peut saisir qu'au moment – fugitif – où la voix « s'étrangle », où le flux de la parole, « le deuil mélodique » se brise. Il s'agit bien d'un *chant* et qui joue entre le continu et le discontinu, le flux, la reprise et l'interruption afin tout à la fois de laisser monter, affleurer l'émotion, ce qui le met en mouvement et le fait vivant, et d'en révéler brutalement, par son incessante mise à mort, le soubassement obscur, « ce noir tout au long / qui recule⁵¹ » :

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33 sq.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁰ Martine Broda, *Éblouissements* dans *Toute la poésie, 1970-2009*, op. cit., p. 150 et 198.

⁵¹ *Ibid.*, p. 150.

une qualité
de tristesse convertible s'étrangle
deuil
mélodique
tu vois (j'en parle comme de l'hiver)
l'ange lent l'objet à mourir
que tu réchauffes⁵²

La spécificité de ce recueil, que la dernière édition des œuvres de Martine Broda place à l'articulation de *Grand jour* et de *Poèmes d'été*, est que l'écriture, qui s'exhibe en permanence et revient sur elle-même, ne le fait qu'en direction de ce qui lui échappe, non pour dire son autonomie ou sa clôture sur elle-même mais pour inviter à se laisser aveugler. Il ne s'agit pas de lever les yeux du livre mais de renoncer à y *voir* quelque chose et d'entendre le remuement de ce que nous cache la lumière du langage, l'être, la *Chose*. Si, comme l'écrit Martine Broda, et comme le montre le premier poème très jouvien d'*Éblouissements*, « la poésie lyrique amoureuse, prise dans cette logique du désir en ce qu'elle se tourne essentiellement vers la Chose, est parfois marquée par un certain sadisme [...] »⁵³, ce à quoi assiste le lecteur, c'est d'abord au démembrement mélodique du corps textuel lui-même. Et peut-être faudrait-il compléter ou modifier cette citation de Lacan que l'on trouve sous la plume de Martine Broda parlant de Jouve : « le symbole est le meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir⁵⁴ ». Le *meurtre de la chose* – cet « objet à mourir » dont parle le poème précédemment cité – est aussi celui du symbole, ne peut se réaliser que comme celui du symbole. La langue amoureuse du poème est bien vouée à se défaire, à défaire toute image afin que se réalise l'assomption éblouissante, hors image de la *Chose*. Et dans cette marche forcée se joue pour le sujet de la parole de poésie tout à la fois la possibilité d'un séjour authentique et celle de sa sortie vers l'autre, d'une adresse authentique qui fera l'essentiel de *Poèmes d'été* :

faut-il encore marcher ébloui
laisser brûler la faim sa longue
supplication

ou laisser dans le jour

⁵² Martine Broda, *Éblouissements*, *op. cit.*, 192.

⁵³ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 146.

avec un gris sourire⁵⁵.

Je reviens en guise de conclusion à ma question de départ, à savoir quel lien relie l'œuvre de Martine Broda à celle de Pierre Jean Jouve. Au-delà des emprunts ou des voisinages thématiques, au-delà du lyrisme comme *technè* dont j'ai parlé jusqu'ici, il y a peut-être et plus radicalement encore une *exigence* et l'acceptation d'un sacrifice : sacrifier la langue mais aussi sacrifier à la langue et la laisser traverser, bouleverser sinon renverser notre existence et les évidences qui la fondent afin de rejoindre le rien à dire, la blancheur absolue qui troue tout nom de son silence et à partir de laquelle prendre la parole en propre devient possible. Yves Di Mano évoque l'étonnement qu'avait provoqué ce qu'il nomme « le dernier état de [la] poésie » de Martine Broda⁵⁶. Ses lecteurs d'alors n'avaient pas à leur disposition *Toute la poésie*, volume qui rassemble l'œuvre et permet d'en apercevoir la profonde cohérence. Je citerai, à titre d'exemple, la fin du premier poème, « Les Sables-d'Olonne », de la partie des *Poèmes d'été* intitulée « des lieux, des êtres ». Comment ne pas y voir l'aboutissement d'un long travail d'écriture qui a permis au monde, aux *lieux* et aux *êtres*, de venir s'insérer dans la fable (filiale) de Martine Broda, de lui donner sa chair et ainsi de la rendre habitable – sans que rien de l'essentiel ne soit oublié :

elle te porte mystérieusement tiède

forte comme l'épaule
et le bras des morts⁵⁷

⁵⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁶ Yves di Mano, « Note éditoriale » dans Martine Broda, *Toute la poésie*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁷ Martine Broda, *Poèmes d'été*, *op. cit.*, p. 209.

Jean-Paul Louis-Lambert

Une leçon de lecture selon Martine Broda,
à propos de Pierre Jean Jouve

C'était le 16 octobre 2004, au Salon de la Revue en l'espace des Blancs-Manteaux. La revue Europe publiait un dossier sur Pierre Jean Jouve. Près du stand, je rencontrai Martine Broda qui me parla immédiatement de sa rencontre avec Jouve – sans doute vers 1970 ou 1971, la poète et critique avait alors vingt-quatre ans. L'écrivain, m'a-t-elle raconté, était ravi qu'une jeune femme désire travailler sur son œuvre. Il lui a alors livré quelques confidences – ce qui posera divers problèmes aux lecteurs de la critique, j'y reviendrai. Cette relation privilégiée avait eu un effet très positif : en 1972, paraissait, sous la direction de Robert Kopp et Dominique de Roux, un *Cahier de L'Herne* consacré à Jouve : on pouvait y lire deux grands articles de Martine Broda : « Hélène, fonction de la morte » et « Jouve, Pierre et Jean (Juan) » qui allaient renouveler radicalement la lecture des œuvres de l'auteur de *La Scène capitale* et de *Matière céleste*.

L'entre-deux critique

Martine Broda ne pouvait pas savoir qu'elle était à la charnière de deux époques. Jusque là, les critiques et commentateurs de Jouve étaient des amis (Bernard Groethuysen, Jean Wahl) ou allaient rapidement le devenir (Gabriel Bounoure, Joë Bousquet), tous des grandes plumes de la *N.R.F.* et/ou des *Cahiers du Sud*. Les jeunes gens que Jouve rencontre au début de la Seconde Guerre mondiale et qui allaient jouer un grand rôle dans la diffusion de son œuvre (René Micha, Jean Starobinski), malgré leur connaissance de l'œuvre de jeunesse de l'écrivain, allaient longtemps respecter sa volonté. En effet, Jouve avait rompu avec sa première œuvre (date frontière : 1925) et il entendait bien que ses commentateurs fassent comme si elle n'avait jamais existé – les écrivains qui l'ont fréquenté ont témoigné de ses exigences. Il a fallu la mort de Jouve (1976), la découverte par Daniel Leuwers des archives de Claude Le Maguet sur la jeunesse de *Jouve avant Jouve* (1984) et la publication par Jean Starobinski, avec la participation d'Yves Bonnefoy, René Micha et Catherine Jouve, de textes reniés ou franchement inédits (premières

révélation au début des années 1980 et grande édition de l'*Œuvre* au Mercure de France en 1987) pour qu'apparaisse toute une *terra incognita* de la vie et l'œuvre de Jouve. Une nouvelle critique peut émerger qui prend de la distance avec le discours que l'écrivain avait imposé à ses lecteurs-commentateurs, en particulier depuis 1954, année de la publication d'*En miroir*, son « Journal sans date » et de la diffusion d'entretiens radiophoniques (très écrits) avec Michel Manoll, et 1956, année de la parution de la monographie chez Seghers par René Micha qui révélera que Jouve avait surveillé ligne à ligne ce qu'il écrivait.

Martine Broda était *dans l'entre-deux*, puisqu'elle était, *a priori*, dans l'obéissance aux consignes imposées par Jouve – ainsi en témoigne la bibliographie de son grand livre de 1981 (cinq ans après la mort de l'écrivain : « Conformément à la volonté de Jouve, cette bibliographie n'inclut pas l'œuvre reniée »), son respect de l'autobiographie de Jouve par Jouve (les livres de 1954 et 1956 que j'ai cités), enfin sa fascination pour les confidences qu'elle avait reçues de Jouve (j'en citerai une plus loin). Pourtant, sa lecture ouvre des voies extraordinairement nouvelles car Martine Broda appartenait à une génération qui détenait de *nouveaux outils* et cette géniale lectrice *entendait* ce qu'elle lisait.

Puisque ses premiers articles fondamentaux sur Jouve paraissent dans un volume que l'écrivain avait surveillé de très près – il avait récusé Claude Pichois, le premier responsable du *Cahier de L'Herne* suggéré par Dominique de Roux –, il est important de se demander quel était le désir de Jouve quand ce gros dossier paraît : Jouve (il a quatre-vingt-cinq ans) pouvait simultanément vouloir *faire respecter* sa volonté de maintenir enfouie une partie de sa vie et de son œuvre, et *suggérer des aveux tardifs* – peut-être était-il heureux que Martine Broda dise sur son art poétique des choses nouvelles et jusque-là cachées – lui a-t-il *révélé certains secrets* de son « atelier de création » ? En effet, Jouve fait partie de ces écrivains très importants du XX^e siècle qui ont bâti leur œuvre sur une *réécriture de leur vie* : que l'on songe à Proust, à Céline, ou à Marguerite Duras. On sait aujourd'hui – les biographes ont travaillé – tout ce qu'il y a *de reconstruit et d'imaginaire* dans leurs livres. Comme le travail du rêve selon Freud, des écrivains comme Proust, Duras et Jouve *condensaient* (fusionnaient) et *déplaçaient* (transposaient) les matériaux biographiques. Le couplage entre la vie et l'œuvre chez Jouve est fondamental, il faut le savoir quand on relit son œuvre. À la première découverte, il faut accepter une lecture innocente, mais quand on relit il faut garder les yeux (et son oreille mentale) *grands ouverts*.

Pour valider cette affirmation, je cite deux très grands auteurs qui connaissaient parfaitement Jouve et son œuvre. D’abord, Jean Starobinski :

Il n’est pas un seul poème de Jouve qui ne soit riche de toute l’épreuve préalable qui l’a rendu nécessaire, pas un seul poème qui ne laisse deviner derrière lui une expérience antécédente. Expérience liée à la vie personnelle, mais dont on devine (il suffit pour cela de lire *En miroir*) que les éléments donnés par la circonstance biographique ou historique ont été repris et transformés dans une intense élaboration imaginative.

(1968 et 2012)

Ensuite, Yves Bonnefoy :

Mais pourquoi considérer qu’il y a uniquement écriture ? C’est dans le dialogue entre écriture et expérience que se situe une œuvre dans son devenir.

(1995)

Enfin, il faut revenir à Jouve lui-même – dans *En miroir*. L’écrivain a donné des clefs pour lire son œuvre, et ses lecteurs, comme Martine Broda, ont été particulièrement frappés par ce qu’il dit de la création du personnage d’« Hélène de Sannis », l’héroïne du grand récit « Dans les années profondes » (1935). Comme, dans la présente chronique, je n’enquête pas sur les aspects relatifs à « la vie et l’œuvre » de Martine Broda, je n’aborde pas moi-même la question des motivations qui ont pu encourager la fille d’Hélène Broda (née Lewkowitz, résistante et déportée, une des rares survivantes du convoi 69 de 1944) à s’intéresser à *la mythique Hélène de Sannis*. Je peux cependant citer ces lignes extraites de la préface d’Esther Teller mann à *Toute la poésie – 1970-2009* de Martine Broda (2023) :

Comme Jouve, peut-être Martine Broda tissa-t-elle sa poésie brûlante autour d’un mythe féminin, d’une figure idéale, celle de la mère, de l’amant qu’elle ne cesse de vouloir rejoindre. Hélène – « Elle – haine », analyse-t-elle pour Jouve.

(Esther Teller mann, 2023)

Au cœur de la lecture par Martine Broda, le « roman de Lisbé »

À l'instar de ce qu'avait fait Nerval pour créer la figure d'Aurélia, Jouve a annoncé dans *En miroir* qu'il y avait *fusionné* trois personnes de femmes qu'il avait aimées dans sa jeunesse, la « Capitaine Suzanne H... », la « femme maternelle » (deux femmes bien plus âgées que lui) et enfin, surtout, « Lisbé » qu'il avait connue en 1909 – c'est la « Claire Dernault » mise en scène dans *La Rencontre dans le carrefour*, son roman renié de 1911 – et retrouvée par un *miraculeux hasard* vingt-quatre ans plus tard, au printemps 1933. Jouve aurait eu avec Lisbé une liaison adultère torride *pleine d'exaltation et de culpabilité* – il est marié, et il faudra revenir sur cette situation.

Jouve nous affirme que cette rencontre lui a inspiré les héroïnes et les *novellas* de *La Scène capitale* (1935), avec la « Dorothée » de « La Victime » et l'Hélène de Sannis de « Dans les années profondes », ainsi que les poèmes à « Hélène » (1936) repris dans *Matière céleste* (1937). Dans ces chefs-d'œuvre absolus de la littérature française du XX^e siècle, Jouve *annonçait la future mort* de Lisbé. Jouve et Lisbé ne se voient plus et ne s'écrivent pas entre l'été 1934 et le début de 1936, aussi ne savait-il pas que celle-ci était gravement menacée par un cancer du sein gauche. Lisbé est opérée, « en amazone » – on retrouve ainsi un « mythe personnel » de Jouve, celui de *le/la stigmatisé/e*, le stigmaté étant associé aux douleurs psychosomatiques qu'il pouvait ressentir. La stigmatisée meurt à la Noël 1936 *après que Jouve lui a fait lire* (printemps 1936) *ces proses et ces poèmes* (écrits en 1934-1935) qui « annonçaient » sa mort. Ces chronologies disloquées sont inhérentes aux reconstructions temporelles que Jouve nous a léguées : hypersensibilité au thème de la rencontre d'« Éros et Thanatos » ? ou, comme André Breton et contre Freud, Jouve croyait-il aux *rêves prémonitoires* ? Martine Broda s'empare de *cette écriture de l'interpénétration de la vie et l'œuvre* de Jouve. Elle opère une quadruple lecture des hauts chefs-d'œuvre des années 1935-1936 en s'appuyant : sur « L'histoire de « Lisbé » que Jouve a insérée dans son « Journal sans date » de 1954 ; sur la psychanalyse de Freud et de Lacan ; sur la poétique de Meschonnic :

Le sujet est rythme, disait notre maître Henri Meschonnic, car il fait de l'absence la présence et le poème charrie « le monde entier des choses », il vous met hors de vous-même et vous y rapporte, dans ses trous, ses syncopes, ses cassures.

(Esther Tellermann qui évoque sa rencontre avec Martine Broda au séminaire de Meschonnic en 1972)

... enfin sur la linguistique de Saussure dans une version connue grâce à Jean Starobinski. Je vais avoir un peu de mal à respecter la chronologie des publications de Martine Broda sur Jouve, car, après les deux articles pour le *Cahier de L'Herne* de 1972, sont parus deux articles publiés par *Action poétique* en juin 1976 (« Vers Jouve ») et décembre 1977 (« Pierre Jean Jouve : un poète et son nom ») et une synthèse, *Jouve*, le grand livre de 1981 (*L'Âge d'Homme*). Il est plus simple de donner une présentation thématique, en partant de son livre qui reprend ses divers angles d'attaque. Cependant c'est *la méthode de lecture* initiée dès les articles de 1972 qui est l'approche la plus originale et la plus porteuse d'avenir.

Une lecture psychanalytique

Le premier angle d'interprétation à considérer est celui de *la lecture psychanalytique*. Martine Broda précise honnêtement sa vraie source, *Edgar Poe – sa vie – son œuvre – Étude analytique* de Marie Bonaparte (1933 et 1958). Aujourd'hui les lectures psychanalytiques des grands écrivains par les fondateurs de la Société Psychanalytique de Paris (ainsi *L'Échec de Baudelaire* de René Laforgue, 1931) *ont mauvaise presse chez les théoriciens*. Sur France Culture, j'ai entendu Élisabeth Roudinesco *régler le cas* de Marie Bonaparte en quelques mots, soit en substance : un personnage historiquement important, mais une « mauvaise théoricienne ». Pour savoir ce qu'il faut penser de cette « théoricienne », il ne faut pas lire les théoriciens de la psychanalyse (ils ont leurs propres thèses à promouvoir), ni les philosophes (Walter Benjamin ou Benjamin Fondane) car ils avaient horreur du principe de *la réduction* des textes *par une science*, que ce soit la philologie ou la psychanalyse. Il faut lire les critiques littéraires qui éditent concrètement des livres de Poe et qui doivent fournir à leurs lecteurs *un service* en leur donnant des clefs de lecture. Je distingue une première catégorie, les critiques qui éditent les contes non traduits par Baudelaire, car ce sont presque tous des contes satiriques qui se moquent volontiers des histoires à la mode de son temps (comme les « contes gothiques ») : depuis Léon Lemonnier, ils sont très opposés à l'interprétation de Poe comme un

« fou » transposant sa « folie » dans ses contes – Poe serait trop intelligent pour cela. Je laisse les lecteurs interpréter cette interprétation.

En revanche, les critiques citent toujours la lecture de Marie Bonaparte avec respect (et un grand commentateur comme Gaston Bachelard faisait de même) quand ils éditent des contes de Poe ou son roman *Aventures d'Arthur Gordon Pym* dans les traductions de Baudelaire. Quand ils proposent une interprétation des œuvres de Poe, les thèmes qu'ils mettent en avant sont très souvent ceux que l'analyse de Marie Bonaparte avait déjà distingués. De la lecture de celle-ci, je retiens tout particulièrement les transpositions que Poe avait faites des « scènes primitives » telles que Freud les a définies et que sa disciple détecte d'une façon qui devient très convaincante quand on relit les *histoires extraordinaires* de l'écrivain américain. Comparant les récits de *La Scène capitale* de Jouve à ceux de Poe sur le thème de « l'amour de la morte » (un thème revendiqué par Jouve), Martine Broda écrit : « Après le travail de Marie Bonaparte surtout, qui peut ignorer les particularités du désir de Poë ("I could not love except where Death / Was mingling His with Beauty's breath") ? Dans *Les Années profondes* [de Jouve], le rapport érotique à la mort est tout aussi clair ». Devenue experte dans le décodage *ad hoc* grâce à son intérêt pour l'ouvrage de Marie Bonaparte, Martine Broda détecte dans les récits de Jouve un réseau d'images autour de la nécrophilie, des angoisses nées de la tentation de l'inceste maternel ou sororal, des symboles issus des « théories sexuelles des enfants » selon Freud, des tentations sadiques-anales, des références au phallus, etc. C'est impressionnant. Martine Broda *savait lire et elle nous donne à lire*. Elle fera mieux encore avec sa *lecture musicale* de Jouve.

Un Pierre sans Blanche ?

Il faut cependant affirmer que cette première approche a une limite de principe, qui est d'ordre biographique. Jouve, on le sait, partait toujours d'une émotion et/ou d'une situation vécues, et dans *En miroir*, il a donné *ses clefs* – tout particulièrement avec « l'histoire de Lisbé » à laquelle Martine Broda est très attachée et elle nous a appris que Jouve lui en a parlé personnellement. Or, en 1972 (ses premiers articles sous le regard de Jouve), comme en 1981 (son grand livre), elle ne peut pas avoir les bonnes clefs biographiques. En effet, *Jouve avant Jouve*, le livre de Daniel Leuwers n'est pas encore paru (1984) ; le volume *Œuvre II*, avec

le témoignage de Jean Wahl, sera publié trop tard (1987) ; Henry Bauchau n'a pas encore publié son *Journal* (à partir de 1992 ; son roman de 1966, *La Déchirure*, n'avait pas été lu) ; enfin les lecteurs soupçonneux modernes (surtout des lectrices, Odile Bombarde, Béatrice Bonhomme, Myriam Watthee-Delmotte, Géraldine Lombard, le premier auteur, anonyme, de pages de *Wikipédia*) n'ont pas encore fait part de leurs doutes anciens et de leurs certitudes nouvelles. *Bref*, dans ses lectures, Martine Broda ignore (ou sous-estime) *le rôle réel de Blanche Reverchon* – j'ai dû me contraindre pour ne pas citer plus tôt le nom de l'épouse médecin et psychanalyste de Jouve.

Je peux enfin recopier la phrase de Martine Broda, dans son texte tardif, « Présence de Jouve », écrit pour un numéro de la revue *Critique* (2004) consacré à Jean Starobinski. Elle écrit : Jouve s'était établi en Suisse « car l'épouse à qui il devait sa *vita nuova*, Blanche Reverchon, médecin et psychanalyste, était suisse ». *Non*, Blanche Reverchon n'était pas suisse. Elle était française, mais à diverses périodes de sa vie, elle a été « genevoise » (je cite Jean Starobinski). Si elle avait été suisse, elle et son mari auraient pu émigrer très facilement en Suisse en 1940, alors qu'ils ont dû subir une longue et pénible attente pour obtenir un visa d'entrée dans ce pays qui, d'abord, n'a autorisé qu'une résidence à durée limitée qui a, ensuite, été difficile à prolonger. *Oui*, c'est bien à Blanche que Pierre « doit » sa *vita nuova* qui démarre en 1921, qu'il date de 1924 dans sa théorisation de 1928 – dans la « Postface de l'auteur » de *Noces*, Jouve « renie » sa première œuvre qui est « manquée ». Cette « conversion » lui permet d'écrire les chefs-d'œuvre qu'il publie pendant une *période prodigieuse* qui s'étend de 1925 jusqu'en 1938, des œuvres qui sont *au cœur* des lectures de Martine Broda. Or, dans ses grandes études critiques (1972-1981), la méthode de cette grande analyste et commentatrice s'appuie sur *un seul texte biographique*, celui de Jouve lui-même, et elle ignore le rôle de Blanche. En effet, si Jouve dit (avec force) ce qu'il doit à son épouse dans *En miroir, cette femme discrète voulait, de façon délibérée, rester dans l'ombre* (je m'appuie sur le témoignage d'Henri Bauchau dans *Pierre et Blanche*, 2012). Blanche a imposé à Jouve de limiter le nombre des lignes qui lui sont consacrées – je les ai comptées : moins d'une page au total ! Or le rôle de Blanche a été capital. Je résume ici une situation très complexe que je ne peux pas trop développer.

Depuis 1909 (pour le moins), Pierre Jean Jouve (1889-1976) est à la recherche *des mots pour dire* son « tourment quotidien ». Il est

successivement symboliste (*Artificiel*, 1909) et néo-classique (*Les Muses romaines et florentines*, 1910), ensuite unanimiste (*La Rencontre dans le carrefour*, *Les Ordres qui changent*, 1911) et « classique moderne » (*Présences*, 1912), enfin socialiste (*Les Deux Forces*, 1913), et pacifiste à partir de 1914 (*Vous êtes des hommes*, 1915 ; *Poème contre le grand crime*, 1916 ; *Hôtel-Dieu – Récit d'Hôpital* 1915, 1918 ; *Romain Rolland vivant*, 1920) : Jouve est devenu farouchement tolstoïen et whitmanien, bientôt activiste au sein du groupe de militants exilés en Suisse, proches de Romain Rolland pendant la Première Guerre mondiale. La fin de la guerre trouve, dans l'écrivain engagé, un homme épuisé et désespéré, marqué par un intense mal de vivre.

C'est alors que Pierre et Blanche se rencontrent au printemps 1921 à Florence. Ils se retrouvent en août à Salzbourg chez Stefan Zweig. Bientôt amants et adultères, ils sont déchirés par le divorce de Jouve qui aimait tendrement sa première épouse, Andrée Charpentier, militante féministe, progressiste, toujours amoureuse de son époux. En Suisse, la future psychanalyste Blanche Reverchon (1879-1974) avait connu une vie dont nous savons fort peu de choses (fréquentation des milieux féministes et progressistes de Genève ; stages bénévoles dans des institutions psychiatriques). À Paris, en 1922-1923, elle traduit (avec l'aide de Bernard Groethuysen) *Les trois essais sur la théorie de la sexualité* – c'est la première traduction d'un livre de Freud à paraître chez un éditeur purement français (Gallimard). Blanche soutient sa thèse de médecine en neurologie chez le célèbre Joseph Babinski en 1924. Pierre divorce en 1925. Il épouse Blanche quelques mois plus tard. Celle-ci commence une analyse avec Eugénie Sokolnicka et elle rencontre Freud à Vienne en 1927. Elle enchaîne sur une analyse didactique avec Rudolph Loewenstein et elle devient adhérente de la Société Psychanalytique de Paris en 1928. En 1932 elle est titularisée à la S.P.P. Certaines de ces dates sont des reconstitutions personnelles, tant on manque d'informations précises sur la vraie vie de Blanche Reverchon.

De 1923 à 1927, Pierre Jean Jouve se brouille et rompt avec tous ses amis de jeunesse (de Georges Duhamel et Charles Vildrac jusqu'à Romain Rolland). La « vie nouvelle » de Pierre avec Blanche et sa séparation d'avec Andrée sont difficilement vécues par le trio. Toutes ces violentes émotions — tantôt douloureuses (ruptures et divorce), tantôt exaltantes (nouvelles explorations esthétiques grâce à Blanche) — sont immédiatement *transposées* par l'écrivain dans ses trois « premiers » romans de 1925-1928, de hauts chefs-d'œuvre : *Paulina 1880*, *Le Monde*

désert et Hécate. Blanche connaît ainsi, de première main, quels gouffres psychiques peut frôler *un créateur tourmenté*, aussi elle pourra analyser ou *soutenir* des artistes et écrivains importants qu'elle encouragera toujours dans leur création : Balthus, Antonin Artaud (peut-être), David Gascoyne, Antoine et Consuelo de Saint-Exupéry, la princesse Bianca Treuberg-Loewenstein (sculptrice), Pierre Emmanuel, Pegeen Vail Guggenheim (peintre), Giacinto Scelsi, Théo Léger (poète), Henry Bauchau, Philippe Roman (peintre), Antoinette Fouque. Elle sera l'amie de Jacques Lacan et de Françoise Dolto. Pour nous, lecteurs, de 1921 (*Toscanes*) à 1938 (deuxième édition de *Paradis perdu*), *Blanche est en arrière-plan de tout ce qu'écrit Pierre*.

Pendant les crises du très « sensible » écrivain, Blanche le conseille et *en prend soin* — Jouve était sans doute très dépressif et, alors, seule Blanche le supporte et l'aide à « vivre avec ses maux » et à *créer*. *Cette grande lectrice* a dû l'encourager à retourner aux poètes symbolistes (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé). *Cette psychiatre et psychanalyste* l'a initié à la science de Freud et à ses « deux topiques ». Enfin, *cette catholique pratiquante* (quoique adultère tout aussi pratiquante) l'a ramené au christianisme et lui a fait lire les grand(e)s poètes mystiques et/ou stigmatisé(e)s (comme Catherine de Sienne) qui n'avaient pas peur des images sanglantes pour décrire leurs relations d'amour avec le Christ crucifié. Enfin, non seulement, Blanche *instruit Pierre*, mais *elle est le personnage principal qui hante ses rêves amoureux*.

Les lectrices et les lecteurs modernes de Pierre Jean Jouve le savent : si Jouve *est* le Comte Michele (*Paulina 1880*), Luc Pascal (*Le Monde désert*), Pierre Indemini (*Hécate*), Waldemar (*La Victime*) et Léonide (*Dans les années profondes*), il *est aussi* Paulina, Baladine et Catherine Crachat. Mais *Blanche Reverchon est également*, et tout autant, Paulina et le père Bubbo, Baladine et Luc Pascal, et surtout la « Catherine Crachat » d'*Hécate* et de *Vagadu* (1931) – *ce roman expérimental évoque ses analyses* avec E. Sokolnicka et R. Loewenstein –, enfin l'« Hélène de Sannis » de *Dans les années profondes* (1935). Jouve crée toujours ses personnages romanesques en fusionnant des « personnages réels », d'abord lui-même, ensuite ses proches *et prioritairement Blanche* – Jouve a bien expliqué le principe de son travail de condensation et déplacement, mais il s'abstient de donner *toutes les clefs* et il adore les leurres.

Or, *pratiquant une psychanalyse de Jouve à travers son œuvre* – elle voit fort bien les « métaphores obsédantes » au sens de Charles Mauron –, Martine Broda *ne décèle pas* celle qui se situe prioritairement derrière les

figures de « la Mère ». Le thème mythique (une « imago » ?) de la *femme initiatrice* est très présent dans les poèmes et les romans de Jouve, mais cette figure n'est pas prioritairement suscitée par des femmes du passé que Martine Broda ne peut pas connaître – derrière la « femme maternelle » dont parle Jouve, il fallait deviner *sa première belle-mère*, Caroline Charpentier, mais ce décodage est récent, seulement publié à partir de 2008 par Béatrice Bonhomme et le signataire de la présente chronique. Cette *figure féminine*, avant d'être la Mère des mythes et de la psychanalyse freudienne, *c'est prioritairement Blanche* – son épouse médecin, psychiatre, psychanalyste, lectrice des grands écrivains et des mystiques, traductrice de l'allemand (Hölderlin) et de l'anglais (Shakespeare), qui l'a introduit dans un « autre monde » culturel et artistique et *qui a huit ans et demi de plus que Pierre*.

Cet « oubli de Blanche », auquel a participé Martine Broda, est-il un obstacle à la qualité des analyses de celle-ci ? La réponse est : *non !*, car elle est une lectrice prodigieuse *qui entendait la musique des mots*. Elle nous oblige à considérer les mots, la musique et les images de *Matière céleste*, un des sommets absolus de la poésie du XX^e siècle, avec une oreille et un œil neufs. Ainsi, dans « transformés en église » et « la plus pâles des femmes », Martine Broda repère avec justesse : « Femme et église apparaissent dans un rapport d'équivalence » ; ensuite, elle a raison de rechercher à aller « bien au-delà de la symbolique traditionnelle ». Mais elle ne voit pas (ou *ne veut pas voir* ou *ne veut pas dire*) que *cette femme-église*, c'est Blanche, l'amante catholique adultère devenue la seconde épouse psychanalyste avec laquelle le poète vit une très forte relation qui ressemble étonnamment à « l'amour de transfert » (*Übertragungsliebe*) théorisé par Freud dans ses *Écrits techniques* (1915), revisité par Lacan dans ses premiers séminaires (1954) et revendiqué par Bauchau dans ses souvenirs sur *Pierre et Blanche* (2012).

Martine Broda, la lectrice qui a donné une leçon magistrale de lecture musicale

Malgré son refus d'examiner les « conditions de production », c'est-à-dire *le contexte biographique* où sont nés ces poèmes, *Martine Broda a su nous montrer et nous faire entendre l'essentiel*, c'est-à-dire *la structure profonde* de l'écriture de Jouve. Ses lectures géniales des vers et des phrases de Jouve ont débuté en 1972 avec les grands articles pour le

Cahier de L'Herne, et elles se poursuivent dans *Action poétique*. C'est avec elles que je poursuis cet hommage.

Martine Broda ne parlait pas sans outils théoriques. Je pense tout particulièrement à *Pour la poétique* d'Henri Meschonnic (1970) et aux *Cahiers d'Anagrammes* de Ferdinand de Saussure que Jean Starobinski avait réédités (d'abord en revues) et qu'il venait de commenter dans *Les Mots sous les mots* (1971). Comme je ne connais aucune lecture de Jouve faite auparavant dans cet esprit – même si je suis convaincu que des poètes comme Jean Wahl, qui n'était pas seulement philosophe, et Yves Bonnefoy le savaient et en avaient *retenu la leçon* –, je crois pouvoir affirmer que cette lectrice avait eu *une intuition géniale en repérant que Jouve écrivait des poèmes où se superposaient plusieurs strates* : des *images* (c'est classique en poésie) ; une *musique des mots assez accessible*, même pour un lecteur non prévenu (je vais faire semblant de croire que c'est également classique) ; mais aussi *toute une palette de mots-symboles* – en effet, il faut voir que le poète a créé son univers, sa mythologie et qu'il a trouvé « les mots pour *se dire* » (Marguerite Duras), ce qui est plus rare. Enfin, ces images, ces musiques des mots, ces symboles sont *liés par un « jeu paragrammatique »*, c'est-à-dire par des *anagrammes dispersées* qui font entendre *une signification subliminale* mêlant musique et signification.

Dans l'article « Hélène, fonction de la morte », le premier exemple choisi par Martine Broda est magnifique — il est extrait du poème « Hélène » de la première section « Hélène » (1936) de *Matière céleste* (1937), il permet de comprendre tous les autres.

Que tu es belle maintenant que tu n'es plus
La poussière de la mort t'a déshabillée même de l'âme

Je n'imite pas Martine Broda qui a fait typographier en italiques *les phonèmes signifiants*, mais je compte sur la sagacité des lecteurs pour entendre *le nom d'Hélène* dispersé dans *es/elle/e/n'es*, avec *un écho* qui se poursuit dans le vers suivant : *e l/ée/e l*. Cette trouvaille et toutes celles qui suivront permettent à Martine Broda de prouver que Jouve savait traiter des thèmes poétiques par *des moyens musicaux* – Jouve avait eu une formation musicale, il entendait la musique quand il lisait une partition (Michel Fano en a témoigné), ses livres de musicologie (sur *Don Giovanni*, 1942 ; sur *Wozzeck*, 1952-1953) sont restés des références – et des moyens littéraires très puissants, d'une extrême richesse. Évidemment, il fallait les déceler ! La lectrice inspirée reprend ensuite

chaque vers du poème, montrant que bien des mots, outre leur *musique*, sont des *symboles* qui illustrent les « mythes personnels » de Jouve. Ainsi derrière « elle », Martine Broda voit « Hélène », donc « la Morte ». À partir de « belle », la critique montre l'existence d'une « chaîne associative », belle – beau – eau – plateau, qui permet d'accéder à une certaine intelligibilité de vers comme :

Il fait beau sur les crêtes d'eau de cette terre
Il fait beau sur le plateau désastreux, nu et retourné

En soi, ces vers sont magnifiques à lire et à entendre, et les lecteurs de poésie *sentent* intuitivement leur richesse, mais ils sont bien énigmatiques, et *leur difficulté à les comprendre* explique que le poète Jouve, malgré son génie, ne soit pas assez lu. L'intelligibilité apportée par la lecture de Martine Broda est une clef précieuse pour entrer dans le jardin secret de Jouve. Il faudrait décrire l'extrême précision avec laquelle la grande critique examine chaque vers du poème : c'est un modèle d'analyse *au ras de la matérialité du texte* : nous pénétrons ainsi dans *l'atelier poétique intime* de Jouve.

Le deuxième article du *Cahier de L'Herne*, « Jouve, Pierre et Jean (Juan) », prolonge l'exploration du premier : ayant repéré l'art de Jouve à semer ses petits cailloux sonores, les paragrammes et autres anagrammes dispersées dans ses poèmes, Martine Broda ne se contente plus de repérer *la musique Hélène* dans un poème explicitement *dédié à Hélène*. – En effet, il faut avoir à l'esprit *la limite* de cette si puissante méthode : le lecteur-explorateur qui veut détecter des anagrammes doit *choisir* (intuitivement) *quels mots, quels sons* il faut chercher, et ensuite lire, dans sa tête ? à haute voix ? qu'importe, *mais il faut les entendre* et répondre enfin à la question : *les mots recherchés se trouvent-ils effectivement dans le texte* comme on l'a initialement supposé ?

Martine Broda a eu l'idée de s'inspirer d'une découverte de la psychanalyse : l'importance du *nom* dans la psyché. Elle part ainsi à la recherche des chaînes associatives issues des prénoms de Jouve. La collecte est impressionnante. Je cite ce qu'elle nomme la « chaîne de la perte » – la lettre P, Pierre ou pierre, perd, air, père, perte — qu'elle rattache à la sublimation. Le prénom « Jean » donne deux séries de développements, l'un rattaché à (saint) Jean de la Croix et l'autre à Don Juan — Jouve connaissait l'opéra de Mozart par les interprétations de Bruno Walter à Salzbourg. Voici l'exemple d'un beau développement, si signifiant : dans le poème « Tempo di Mozart » de *Matière céleste* (le

dernier de la section « Hélène »), *le nom de Don Juan n'apparaît jamais*, mais il est suggéré par les paragrammes semés dans le poème. Quelques trouvailles : « Don » est caché dans « La Terre enfoncerait son sein dans la justice », et « Juan » est réparti entre « A changé » et « Le néant est pendu sur le bord de tes yeux » ; l'examen par Martine Broda montre que ce thème se rattache au « nada » que Jouve a emprunté aux mystiques espagnols (Thérèse d'Avila et Jean de la Croix) : « abandon », « nu », « perdu ».

Plus tard, dans ses articles pour *Action poétique*, elle élargit son enquête au patronyme de Jouve. En juin 1976 (« Vers Jouve »), elle montre la richesse de certaines chaînes, ainsi celle issue, tout simplement, de « Jouve » – Jouvence, Jean, Juan, Giovanni, Génie, jeunesse, je nie, je nais –, puis, à partir de « jouvence » : vert et vers (avec ses différentes significations). En décembre 1977 (« Pierre Jean Jouve : un poète et son nom »), elle approfondit les significations inconscientes de la « pierre ». Elle poursuivra dans cette direction à Cerisy : « Vert/s Jouve : Le poème comme remords dédié à l'objet » (publié en 1981). Martine Broda met ainsi en évidence *une palette de mots-symboles* qui jouent à la fois sur les images et les sonorités pour exprimer des émotions profondes.

Où la lecture retrouve Blanche

Je complète *l'histoire de cette riche lecture* par celle de Jean Starobinski. Dans « “Vrai corps” de Pierre Jean Jouve » (*Nouvelle Revue française* de juillet-août 1991), le grand critique *écoute la musique* d'un vers d'un poème de Jouve inspiré par l'*Ave rerum* de Mozart (dernier poème du recueil *Les Noces* de 1931) : « Pour marcher sur la magnifique dalle de chagrin ». Il y *entend* le nom, vocalisé, de la mère du Christ, « Mar/i/i/a », alors que *le nom de Marie n'est pas écrit* dans le texte. Jean Starobinski retrouve ainsi chez Jouve la leçon de Saussure qui pensait (sans en avoir la certitude) que les poètes latins introduisaient (consciemment ? inconsciemment ?) le nom du dédicataire de leurs poèmes (dieux, mécènes) sous forme de paragrammes cachés. D'abord publiée en 1991, cette très belle analyse est redonnée en ouverture pour le colloque *Jouve Poète, romancier, critique* du Collège de France, organisé par Yves Bonnefoy et Odile Bombarde (textes publiés en 1995).

Dans ce même colloque, Martine Broda comparait la façon dont les surréalistes et Jouve connaissaient les théories de Freud ; je résume : les

surréalistes connaissaient *La Science des rêves* et *Le Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient* ; ils aimaient le « hasard objectif » en tant qu'« expérience heureuse, celle du merveilleux » ; les surréalistes ignoraient le profond pessimisme de Freud, sa « seconde topique » et la « pulsion de mort ». En revanche : « [Jouve a] lu et bien lu *Au-delà du principe du plaisir*. Son œuvre est à mon sens la première tentative moderne qui prenne en compte la pulsion de mort ».

Également dans ce colloque de 1991, Odile Bombarde ouvrait tout un autre pan de la lecture moderne de l'œuvre de Jouve en cherchant à y entendre « La voix de Blanche » dans les œuvres « psychanalytiques » des proches de Blanche Reverchon (Jouve et Bauchau).

Quinze ans plus tard (en 2006-2007), dans un poème apparemment consacré à « Juin ou Lisbé », toujours dans la section « Hélène » de *Matière céleste*, un autre lecteur-enquêteur, *informé* par Martine Broda et par Jean Starobinski *sur l'art d'écouter la musique des phonèmes* dans l'écriture de Jouve, a vu dans le dernier vers, ...

Deux biches allaitaient les serpents et les pierres

... qu'il fallait (bien sûr) repérer « Pierre/pierre » comme Martine Broda l'avait expressément recommandé en 1977, mais il fallait *également* y *décèler que c'est Blanche* (b/i/ches-a/l/laitaient-serp/en/ts) qui *instille sa science* à Pierre – pour le nombre, « deux », on doit observer que « la femme maternelle » du passé (maintenant identifiée, Caroline Charpentier), coexiste dans la psyché créatrice du poète avec la femme psychanalyste du présent (Blanche). Plus généralement, derrière certains mots-symboles *se cache le nom de Blanche Reverchon* : la blancheur, belle et elle – Blanche signait ses lettres avec le paraphe « Bl. » ; Jouve la nommait par sa seule initiale « B. » et il parsemait ses *tapisseries textuelles* de *mille fleurs* en « able » : « adorable », « admirable », « incomparable », « inépuisable », etc. –, le « l » dans « flamme » (« elle » qui est « la femme »), biche, lait, beau, plateau, le château, la chaleur, le soleil, le rayon, le rocher, l'église, la [mythique] chevelure, la verdure, l'air, la chair, R. Ainsi la *Musique Blanche* résonne dans ces vers d'« À l'Autre monde » :

Qu'il fait beau
Sur ces plateaux de désert et de charmille
Dans la désolation blessée des antres verts
[...] D'un ciel gros bleu tout opulent de rayons morts

Adorable ruban que la chair se déroule

Je laisse les lecteurs de cette chronique *entendre* « Reverchon », « Blanche » et « Blanche R » dans les nombreux phonèmes musicaux dispersés dans ces vers *souvent cités, tant leur beauté énigmatique est ressentie par les lecteurs de poésie* – les vers choisis par Yves Bonnefoy dans son entretien avec François Lallier (revue *Nu(e)*, 2003), par exemple : « Incomparable terre verte douce et funèbre / De collines avec châteaux et ombres », font tous résonner les harmoniques de *la musique Blanche*. Pour que la lecture aille *au-delà du ressenti intuitif*, la connaissance des mythes cachés et des mots-symboles permet de pénétrer certaines des significations secrètes. Les lecteurs devinent que cette enquête est en réalité *le simple témoignage d'un lecteur qui a lu une lectrice*. C'est donc sur la base de mon expérience personnelle que je donne à des syllabes comme « ver » et à des mots comme « elle » d'autres significations que celles proposées par Martine Broda — cependant *celle-ci avait bien perçu leur importance*.

Être critique et/ou « témoin » ?

En tant que *critique et théoricienne de la période de l'entre-deux*, celle-ci avait connu personnellement Jouve et j'ai annoncé très vite que cette situation n'était pas sans poser des problèmes pour les amis-critiques qui commentaient son œuvre. Dans son article sur la *Présence de Jouve* chez Jean Starobinski (2004), Martine Broda écrit : « Jean Starobinski reconnaît que ses textes des années quarante manquent d'indépendance : Jouve lui liait les mains ». On sait également que Jouve avait suivi *de très près* ce qu'écrivait René Micha dans la monographie pour Seghers (1956), et qu'il a surveillé *très strictement* le contenu du *Cahier de L'Herne* (1972). Certes, les mains de Starobinski étaient « liées » des années 1940 aux années 1970, mais en 1987, celui-ci était devenu *l'exécuteur testamentaire et l'éditeur* de Jouve et il a publié les textes reniés et « retranchés » de l'écrivain, *en toute liberté* — et en opposition conflictuelle avec certains jeunes amis de Jouve qui voulaient faire interdire ces publications (comme me l'a confié Jacqueline de Roux en 2013, lors d'un entretien privé sur « Pierre Jean Jouve à l'époque du *Cahier de L'Herne* »).

Martine Broda se rendait-elle compte que, *par les confidences qu'il lui faisait, Jouve lui « liait les mains » et lui imposait une façon de le lire ?* Ainsi, dans son livre, elle écrit : « Jouve m'a expliqué avoir interverti l'ordre chronologique : *La Victime*, qui vient en premier dans le roman [La Scène capitale] fut composée longtemps après la mort de Lisbé, après *Dans les années profondes* ». En fait, *cette chronologie est en contradiction avec celle imposée par Jouve depuis En miroir* et qui a été reprise dans les ouvrages de référence consacrés à Jouve : « Lisbé » serait morte à la Noël 1936, or *La Scène capitale* a un achevé d'imprimer daté de l'année précédente, le 10 octobre 1935, le contrat avec Gallimard ayant été signé le 6 juin. *La Victime* a peut-être été composée après *Dans les années profondes*, mais certainement pas « après la mort de Lisbé » – du moins la « Lisbé » mise en scène par Jouve. Le reste du livre montre que Martine Broda connaissait *intellectuellement* ces dates, mais en recevant cette confidence, elle n'était plus *une critique distanciée*, elle devenait *un témoin émotionnellement fasciné* — ce qui est une tout autre situation. Évidemment, je ne sais pas ce que Jouve lui a réellement dit : *peut-être voulait-il faire passer un message souterrain ?* Martine Broda était très attachée à « l'histoire de Lisbé », avec sa rencontre d'Éros et de Thanatos (l'expérience érotique de Jouve avec une femme qui allait mourir) parce qu'elle donnait *un substrat biographique* au sentiment de « faute » et de « culpabilité » (synthèse d'un concept chrétien adopté par Jouve et d'un concept dû à l'athée Freud) qui marque l'œuvre de Jouve à cette époque — en ouverture de son livre de 1981, Martine Broda cite intégralement « La Faute », la préface de la réédition de 1938 (chez GLM) du *Paradis perdu*.

Personnellement, je pense que les émotions créatrices de Jouve, comme le sentiment de culpabilité, *viennent de loin* et que, dans *En miroir*, Jouve nous a, en réalité, raconté *un roman*. Son « Élisabeth V... », dite « Lisbé », tout autant qu'« Hélène », doit être une *construction* à la fois psychique et littéraire, *fusionnant (condensant) diverses figures réelles et/ou imaginaires*. – Au colloque d'Arras de 2012 (publié en 2015), j'ai présenté des *conversations sacrées* que Jouve a entretenues avec des textes où des *poètes-prophètes* chantaient *la future mort* de la femme aimée : Samuel et Beth/sa/bé (sans e final) ; Dante et Bé/atrice ; Hölderlin et Diotima ; Lamartine et El/V/ire. – Aujourd'hui, j'ajoute Edgar Poe et Hélène /Lénore / Annabel Lee, via Marie Bonaparte et les « Scolies » de Mallarmé, ce que Martine Broda avait perçu. Peut-être y a-t-il *un enseignement* à tirer du message que la lectrice, *témoin et*

critique, nous a rapporté. Les lecteurs de cette poète qui avait son écoute et son univers personnels, doivent savoir *interpréter ses interprétations* et ses jugements. Ainsi, je n'insiste pas sur son rejet viscéral de la poésie apocalyptique de Jouve du temps de la Seconde Guerre mondiale.

Épilogue – Martine Broda dans les papiers de Pierre Jean Jouve

Cet aspect des choses de change rien à l'apport considérable de la lecture de Martine Broda. *Elle avait su lire Jouve d'une façon complètement renouvelée*, grâce à des outils venus de la psychanalyse (selon Freud et Lacan), de la poétique (selon Meschonnic) et de la linguistique (selon Saussure et Starobinski), enfin *grâce à son génie personnel* pour l'écoute musicale de la poésie. Comme j'ai cherché à le montrer, elle était arrivée trop tôt (années 70) pour disposer des informations biographiques (connues plus tard) pour décoder *tout* ce que Jouve avait caché dans son œuvre. Mais *elle nous a donné des outils* pour enrichir profondément notre lecture des œuvres de Jouve, et par-delà, des textes de certains autres grands écrivains (un témoignage personnel : Marguerite Duras).

Mon épilogue va faire un pas de côté. Puisque j'ai déjà associé plusieurs fois Martine Broda et Jean Starobinski, outre l'écriture par Martine Broda de l'article déjà signalé sur la *Présence de Jouve* chez le grand critique suisse pour la revue *Critique*, je veux faire part d'un étonnant « hasard objectif » qui associe intimement Pierre Jean Jouve et Martine Broda. Jean Starobinski a été l'éditeur de deux gros volumes de l'*Œuvre* de Jouve (1987). Dans le second volume, les « Derniers écrits » de Jouve ont été publiés à partir des papiers retrouvés après sa mort. Parmi eux, on peut lire deux poèmes, le premier, page 1735 :

jours d'été
quel tendre brouillard tremble
autour du fleuve temps
tant de soie déchirée
embue la soie du cœur
le cœur à vif au bout des doigts
tu sens ta perte avec les mains
tu promènes au grand jour
ce vide en toi comme un enfant

quel tendre brouillard tremble
autour du fleuve temps
ce monde est ce monde est
paix
la mort riant candide.

et le second, page 1757 :

2
lâche-moi la main
dans l'enfer noir et blanc
mais l'incandescence bascule

le noir
le blanc.

La découverte par Martine Broda de ses deux poèmes dans l'œuvre officielle de Jouve l'avait horrifiée : elle risquait d'être accusée de plagiat et de s'être inspirée des derniers poèmes de Jouve pour sa propre écriture poétique ! L'éditeur a corrigé cette erreur en glissant une carte dans ce volume. On peut y lire :

Deux poèmes qui figurent dans ce dossier (p. 1735 et p. 1757) sont de Martine Broda dont Jouve avait apprécié la contribution au volume de L'Herne.

Aujourd'hui, des lecteurs-commentateurs lisent ces pages dans des exemplaires qui ont souvent perdu le carton correctif des éditeurs. C'est pourquoi j'ai recopié à mon tour ces poèmes de Martine Broda — poèmes que Jouve avait tellement aimés qu'il les avait recopiés de sa main, et laissés à la postérité sur son bureau¹.

2013-2025



¹ En 2013, une première version de cette chronique, « Présence de Pierre Jean Jouve chez Martine Broda », a été publiée sur le site *Le nouveau Recueil* dans le cadre d'un hommage, « À un moment donné – Dossier Martine Broda », quatre ans après la disparition de la poète, traductrice et critique.

Bibliographie Jouve

Publications de Martine Broda sur
Pierre Jean Jouve (1972-2005)

- « Hélène, fonction de la morte » dans *Cahier de L'Herne, Pierre Jean Jouve*, dirigé par Robert Kopp et Dominique de Roux, octobre 1972, p. 254-265.
- « Jouve, Pierre et Jean (Juan) » dans *Cahier de L'Herne, op. cit.*, p. 266-273.
- *La Poétique de Matière céleste, recueil de P.-J. Jouve*, thèse de troisième cycle (Direction de H. Meschonnic, Paris VIII, 1972).
- « Pierre Jean Jouve »/« Vers Jouve » dans *Action poétique* n° 66, juin 1976, p. 144-158.
- « Don Juan vers sa perte » dans *Critique*, n° 361-362, juin-juillet 1977.
- « Pierre Jean Jouve : un poète et son nom » dans *Action poétique* n° 72, décembre 1977, p. 114-123.
- *Jouve*, collection « Cistre essais » 11, L'Âge d'Homme, 160 p., novembre 1981.
- « Vert/s Jouve : le poème comme remords dédié à l'objet », Colloques Poésie – Cerisy, *Bousquet – Jouve – Reverdy*, sous la direction de Charles Bachat, Daniel Leuwers, Étienne-Alain Hubert, 1980, publié par la revue *Sud*, octobre 1981, p. 258-275.
- « Le Trajet du roman », Revue des Lettres modernes, Minard, Série Pierre Jean Jouve, n° 1, *Jouve romancier*, 1982, p. 71-83.
- « En marge de l'Avant-Propos à *Sueur de Sang* », Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy. Actes rassemblés par Odile Bombarde, collection Pleine Marge, n° 6, Lachenal & Ritter, 1995, p. 209-215, et débats p. 248-249.

- « Présence de Jouve », Revue *Critique*, numéro spécial « Jean Starobinski », août-septembre 2004, p. 707-715.
- Jouve ou Baudelaire, Revue *NU(e)*, n° 30, « Relecture de Pierre Jean Jouve 2 », 2005, p. 255-266.

Jean-Yves Masson

Martine Broda et Paul Celan

Tout au long de son œuvre et de sa vie, Martine Broda se tint dans une très grande proximité avec Paul Celan. Il fut avec Pierre Jean Jouve l'un des deux poètes essentiels qui l'accompagnèrent, et cette notion de compagnie, de compagnonnage, est essentielle pour comprendre son parcours. Si elle a connu Jouve, Martine Broda n'a jamais rencontré Paul Celan, pour autant que l'on sache. Elle avait 23 ans quand il mourut. Dresser un bilan des liens entre elle et Celan dépasse évidemment le cadre d'un article : il y a pratiquement là matière à une thèse, où il serait certainement passionnant d'étudier notamment les brouillons de ses traductions dans ses archives, mais aussi de consulter sa correspondance, ses carnets, etc. Je souhaite simplement donner ici en quelques pages une idée de ce que pourrait être un tel travail. Il devrait tenir compte de trois aspects principaux que j'aborderai ici : d'abord, le travail de traduction accompli par Martine sur l'œuvre de Celan ; ensuite, le travail de commentatrice, d'essayiste qui prolonge ces traductions, en tire la leçon, propose une interprétation originale de l'œuvre qui a fait date : *Dans la main de personne, essai sur Paul Celan*, a paru en 1986 aux éditions du Cerf dans la collection des « Cahiers de la nuit surveillée ». Comme Martine Broda a continué d'écrire sur Celan, une « nouvelle édition augmentée » a vu le jour en 2002 dans la même collection, avec pour sous-titre : *Essai sur Paul Celan et autres essais*. Enfin, ces deux aspects fondamentaux que sont le travail de traduction-recréation de la poésie de Celan et le travail de commentaire ne prennent tout leur sens que parce que Celan apparaît aussi dans l'œuvre poétique de Martine Broda : il est présent dans cette œuvre un peu sur le même modèle que Mandelstam est présent chez Celan lui-même, et ce n'est donc pas sur le mode de « l'influence ». C'est vers ce troisième mode de présence de Celan chez Martine Broda, difficile à définir, mais qu'il importe d'essayer de cerner, que doit être orienté notre examen de ses traductions et de son travail d'essayiste.

I

Commençons donc par le travail de traduction, qui est le premier chronologiquement mais aussi ontologiquement, dans la mesure où c'est bien en tant que poète que Martine Broda a été « convoquée » par l'œuvre de Celan, appelée à la traduire. À quiconque lui parlait de cette expérience, c'est en ces termes qu'elle l'évoquait, pour préciser aussitôt qu'il ne s'agissait pas du tout pour elle d'une ressemblance, ni d'une parenté, mais d'une relation de communion entre poètes. De Jouve à Juarroz, les poètes sur lesquels elle a écrit ont toujours été ceux qui lui adressaient un appel. Mais l'appel qui monte du texte et invite à le traduire, cette « pulsion traduisante » analysée par Antoine Berman est le plus fort de tous. Je m'autorise ici du souvenir de quelques conversations que j'eus avec elle à ce sujet, où notre attachement au souvenir et à la pensée d'Antoine Berman (qu'elle connut bien mieux que moi¹) occupait une grande place.

Le moins qu'on puisse dire est que Martine Broda a joué un rôle essentiel dans la réception de Paul Celan en France, dans la découverte de sa poésie – découverte en quelque sorte retardée puisqu'elle commença après la disparition de Paul Celan en 1970, alors que le poète résidait pourtant à Paris où il n'était pas un inconnu. Que les recueils de Celan ne soient pas encore tous traduits en français à l'heure où j'écris ces lignes, alors que ses poèmes complets sont depuis longtemps disponibles en japonais, ce sera un point à étudier un jour. Dans cette histoire complexe, un mérite particulier revient à Martine Broda qui a été la traductrice de trois des recueils les plus importants de Celan : *Die Niemandrose* en 1979 (*La Rose de personne*, éditions des Cahiers du Nouveau

¹ Rappelons que Martine Broda organisa à la mémoire d'Antoine Berman en juin 1993 un colloque, *La Traduction-poésie*, dont les actes ont été publiés aux Presses Universitaires de Strasbourg en 1999. L'une des premières fois où il emploie le terme, qu'on retrouve ensuite dans ses livres, Berman présente ainsi le « grand traducteur » (et donc aussi, bien sûr, la grande traductrice, au nombre desquelles il est incontestable qu'on peut ranger Martine Broda) : « ...un grand traducteur [...] se définit par le règne en lui de la *pulsion traduisante*, laquelle n'est pas le simple désir de traduire. Tout traducteur désire traduire (en principe !). Mais ce désir, en lui, se conjugue à son envers, le désir de ne pas traduire, ou plus précisément, le recul devant l'acte de traduire. On peut très bien repérer, dans une traduction, les reculs d'un traducteur. Mais chez celui qu'habite la pulsion traduisante, ce recul est réduit à son minimum : Luther, Amyot, Schlegel, Armand Robin sont des exemples lumineux d'individus dominés par la pulsion de traduire. » (A. Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », in *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-7).

Commerce), *Zeitgehöft* en 1985 (*Enclos du temps*, éditions Clivages), et *Sprachgitter* en 1991 (*Grille de parole*, éditions Christian Bourgois). *Sprachgitter* et *Die Niemandrose* sont deux recueils qui se succèdent dans la bibliographie de Celan : le premier a paru en 1959, le second en 1963. *Zeitgehöft* en revanche est un des recueils posthumes dont la publication en Allemagne n'est intervenue qu'en 1976. Il n'est pas inutile de dire quelques mots de la situation historique de ces trois volumes, et en particulier du premier, *La Rose de personne*, qui a marqué la véritable entrée de Celan dans la conscience littéraire française et le début de son rayonnement intense dans la poésie française.

Au lendemain de la mort de Celan, quatre de ses amis poètes firent paraître au Mercure de France, sous le titre *Strette*, une anthologie de traductions réalisées par leurs soins, dont certaines avaient paru en revue. Ce volume publié en 1971 reste un document historique important, il marqua pour les lecteurs de poésie la première apparition du nom de Celan en librairie en France. À une anthologie de poèmes dominée par la traduction du poème majeur « Engführung » (« Strette », tiré de *Grille de parole*), s'ajoutent les traductions des deux textes en prose, « Le Méridien » et « Entretien dans la montagne ». Les traducteurs sont Jean Daive (dont la traduction de « Strette » reste aujourd'hui encore une référence), André Du Bouchet, John E. Jackson (qui fera une brillante carrière universitaire en Suisse, auteur de nombreux livres critiques et qui, comme Martine Broda, sera l'un des commentateurs importants de Celan, mais qui est aussi l'auteur de huit recueils de poèmes), et Jean-Pierre Burgart, jeune Normalien de la rue d'Ulm né en 1933, proche d'André Du Bouchet et collaborateur de la revue *L'Éphémère*, qui a alors déjà publié deux premiers recueils au Mercure de France, et qui deviendra peintre au tournant des années 2000. La parution du volume *Strette* fut un événement : Paul Szondi publie alors dans la revue *Critique*² un commentaire très précis du poème éponyme. Rédigé directement en français, ce texte reste aujourd'hui l'une des interprétations les plus importantes jamais données d'un poème de Celan, où l'on reconnaît la fécondité de l'approche herméneutique propre à Szondi. Mais d'autres éloges critiques reçus par le livre dans la presse à l'époque sont bientôt perturbés par une sirène d'alarme fortement dissonante, quand Henri Meschonnic publie dans le n° 14 des *Cahiers du Chemin* (15 janvier 1972, p. 115-149), chez Gallimard, un retentissant

² *Critique*, n° 288, mai 1971, p. 387-420.

article intitulé « On appelle cela traduire Celan », dans lequel il critique très sévèrement les traductions d'André Du Bouchet. Cet article sera repris l'année suivante par Meschonnic dans son volume *Pour la Poétique II* (Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1973). Le ton extrêmement virulent de la critique et le fait que le traducteur visé soit l'aîné et le plus prestigieux des quatre poètes qui ont collaboré au volume (les trois autres sont plus jeunes et ne bénéficient pas encore d'une aura comparable) causent un grand émoi dans le milieu de la poésie. Meschonnic, qui travaille texte allemand en main, et qui a de toute évidence lu Paul Celan *in extenso* depuis longtemps, ne manque pas d'arguments sérieux contre le travail de Du Bouchet ; la première injustice de son article envers le volume *Strette* est de ne même pas signaler que les traductions de Jean Daive ou de John E. Jackson, par exemple, sont d'une très haute qualité. Il m'est arrivé de penser que je tenterais un jour de « réhabiliter » d'un point de vue traductologique le travail de Du Bouchet, frappé en plein cœur par les foudres meschonnicennes, en l'inscrivant dans une autre catégorie que celle de la « traduction » au sens strict : ce qu'il a tenté relève davantage de ce qu'en allemand on appelle *Nachdichtung* — des poèmes « d'après » Celan plus que « de » Celan. Sa contribution au volume du *Mercur* appartient autant à son œuvre personnelle qu'à celle de Celan. La conséquence de cette polémique fut d'ailleurs aussi de frapper Meschonnic lui-même d'interdit dans la sphère des celaniens. Pour ne pas paraître avoir critiqué une traduction existante sans montrer en revanche ce qu'était pour lui « traduire Celan » – sans s'exposer à son tour au risque de la critique, auquel il ne s'est jamais dérobé – Henri Meschonnic aurait souhaité publier ses propres traductions. Il me les proposa vers 1992 pour le domaine germanique que je dirigeais aux éditions Verdier : mais il fut impossible d'obtenir de Madame Celan-Lestranger l'autorisation de les éditer.

Si je rappelle cette histoire, c'est parce qu'elle permet certainement de comprendre que d'emblée la traduction de Celan en France a été traversée d'enjeux passionnels, qu'elle s'est jouée dans un champ de tensions. Quand Martine Broda entreprend de traduire *La Rose de personne*, son « projet de traduction », pour reprendre le concept défini par Antoine Berman³, est de donner à lire pour la première fois en français un recueil complet de Celan, et de trancher ainsi avec la pratique l'anthologie, très fréquente s'agissant de poètes étrangers. Elle choisit un

³ Voir Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1994.

livre central dans l'œuvre, un recueil qui a marqué un point d'apogée. C'est une décision manifestement mûrie, dans laquelle elle a sans doute été confortée par les deux amitiés qui l'ont accompagnée dans ce travail. Dans l'édition originale de 1979, Martine Broda écrit en tête du livre : « Je tiens à remercier particulièrement Jean Bollack de l'aide précieuse apportée par ses critiques et suggestions. » On sait aujourd'hui l'amitié étroite qui unit Jean Bollack et Paul Celan, et combien le grand helléniste qu'il fut était également un germaniste complet, baignant dans la langue allemande. Jean Bollack, proche de Peter Szondi, était partisan comme ce dernier d'une approche herméneutique rigoureuse, et il exerça une grande influence sur la pratique de la traduction en général. Il me semble probable que son avis ait été important pour le choix de *Die Niemandrose* comme recueil à traduire en priorité.

L'autre figure importante pour les premiers pas du travail de Martine Broda fut le poète et germaniste Marc Petit : dans le Cahier n° 38 du *Nouveau Commerce* (automne 1977), les traductions de dix-neuf poèmes tirés de *La Rose de personne* sont signées de Martine Broda et Marc Petit. Ces premières traductions faites en collaboration sont signalées par des astérisques dans la table des matières de la traduction complète publiée par les éditions de la revue en 1979, qui est signée par Martine Broda seule. Ce choix de publier dans *Le Nouveau Commerce*, l'une des meilleures revues littéraires de l'époque, lancée au printemps 1963 par André Dalmas et Marcelle Fonfreide en reprenant le titre et la maquette (format 24x19 et papier bouffant) de la revue *Commerce* publiée par Paul Valéry, Valéry Larbaud et Léon-Paul Fargue avec le soutien de la princesse Bassiano (Marguerite Caetani) de 1924 à 1932, relève des affinités littéraires propres à la jeune Martine Broda : c'est dans le cahier n°35 (automne 1976) qu'elle a publié *Route à trois voix*, ensemble qui ne fut jamais repris en volume indépendant mais reparut en 2000 (avec de très légères modifications) en tête du volume *Poèmes d'été* chez Flammarion. Cette toute première manifestation publique de l'écriture poétique de Martine Broda précède donc d'un an la publication des premières traductions de Celan. La décision de s'adjoindre les conseils de Marc Petit indique une autre affinité littéraire de la part de la jeune femme : juif ashkénaze par sa mère originaire de Pologne, Marc Petit est né en 1947 comme Martine ; il est entré à l'École Normale Supérieure en 1965, a passé l'agrégation d'allemand et a rapidement été élu (en 1973) à l'université de Tours où il fera toute sa carrière universitaire. En 1972 paraît chez Gallimard la traduction des *Œuvres complètes* de Georg Trakl

par Marc Petit et Jean-Claude Schneider. Surtout, Marc Petit est poète, a publié ses premiers textes dans la *NRF* en 1972, et est entré en contact avec le groupe de la revue *Action poétique* où Martine va elle-même jouer un rôle important. C'est le roman qui le rendra célèbre, mais en 1976 il entre au comité de la revue, en publiant dans le numéro 66 (2^e trimestre 1976) un dossier de traduction des poètes baroques allemands (domaine qui deviendra l'un de ses champs de travail privilégiés⁴), ainsi que la transcription et la traduction (avec fac-similé du manuscrit) d'un inédit de Georg Trakl datant de 1912, « Café Bazar ». Dans ce numéro 66 on peut lire deux articles de Martine Broda, l'un sur les premiers livres de Jean Daive, l'autre qui est un magistral commentaire très précis du poème de *Matière céleste* de Jouve « Le ciel est formé d'amour... ». La collaboration entre Martine Broda et Marc Petit, pour autant que j'aie pu il y a longtemps interroger les deux intéressés, ne correspondait pas au projet de traduire ensemble la totalité de *Die Niemandrose* mais à un besoin de Martine de s'assurer, pour ses premiers pas, le contrôle d'un germaniste reconnu – Marc Petit lui-même encouragea son amie à publier la traduction du recueil entier sous son seul nom. Traduire Celan en français est un défi, une aventure risquée, en raison de l'extrême difficulté des textes et du travail très particulier de Celan sur la langue allemande : il faut inventer un « français celanien », une écriture celanienne du français. C'est ce que réussit Martine Broda, en ayant surmonté ce « recul » inhérent à la « pulsion traduisante » dont parle Berman dans la citation que j'ai rappelée plus haut. Elle prendra vite de l'assurance dans ce travail, mais au-delà même de la polémique déclenchée par Meschonnic qui pouvait légitimement intimider, le sentiment d'avoir été précédée dans la traduction de Celan par des amis proches du poète qui seront nécessairement attentifs à toute parution ultérieure, est suffisant pour expliquer le besoin de s'entourer de quelques garants (et je sais de quoi je parle, pour l'avoir moi-même éprouvé à mes débuts). Jean Bollack et Marc Petit auront été ces accompagnateurs bienveillants.

Je ne puis analyser ici en détail toutes les traductions de Celan par Martine Broda, mais pour les avoir inlassablement consultées et prises pour base de nombreux cours, je puis, je crois, confirmer que la réputation désormais solidement établie de la traduction de *La Rose de personne* est plus que légitime. Il est très rare dans l'histoire de la

⁴ Marc Petit, *Poètes baroques allemands*, traduits et présentés par Marc Petit, Paris, éd. Maspéro, 1977.

littérature qu'une traduction atteigne d'emblée le statut de *classique*, installant un auteur dans le paysage intellectuel à une place centrale qu'il ne quittera plus, lançant un mouvement de traduction du reste de l'œuvre, acquérant un statut de travail de référence. C'est ce qui s'est produit avec *La Rose de personne*. Réédité en 2002 chez Corti, ce recueil reste sans doute le livre le plus connu de Celan et celui par lequel, de façon d'ailleurs pleinement justifiée, on peut entrer dans son œuvre, bien que beaucoup d'autres traductions, à commencer par celle du *Choix de poèmes*⁵ conçu par Celan lui-même de son vivant, soient venues ensuite enrichir la connaissance de l'œuvre.

Il est passionnant, à défaut d'un examen des manuscrits, d'examiner dans l'édition originale de 1979 les corrections apportées aux versions d'abord publiées dans la revue. Elles ne sont pas très nombreuses et vont pour la plupart dans le sens d'un désir de rendre compte du texte de manière encore plus précise, par exemple en respectant rigoureusement ses répétitions. Certains choix sont parlants. Dans le poème « Zurich, à la Cigogne » dédié à Nelly Sachs, écrit par Celan après sa rencontre à Zurich à l'hôtel « Zum Storchen » avec sa correspondante exilée en Suède, il est dit que les deux poètes ont parlé « von / Jüdischem ». Marc Petit et Martine Broda avaient traduit : « de / juiverie ». Dans la mesure où ce terme est très négativement connoté pour désigner la société juive, il ne se justifiait pas, et la correction de Martine Broda est judicieuse : « Nous avons parlé (...) de / choses juives » sonne bien plus juste. L'hôtel « À la cigogne » à Zurich est situé sur l'un des deux quais de la Limmat, non loin du lac : des salons, où les deux poètes s'installèrent sans doute, on aperçoit par les vitres, surélevée et se reflétant dans l'eau, la silhouette imposante de la cathédrale, « das Münster », avec ses deux tours, emblème s'il en est du protestantisme de Zwingli en Suisse alémanique. Dans le poème, l'entretien se passe « le jour d'une ascension » (« Am Tag einer Himmelfahrt »), renvoyant à la fête chrétienne (avec l'article indéfini qui la désacralise, ou plutôt indique qu'elle ne concerne pas le locuteur), et Celan raconte quelle vision se présente à lui : « das / Münster stand drüben, es kam / mit einigem Gold übers Wasser ». La traduction publiée dans *Le Nouveau Commerce* rendait ces vers ainsi : « la / cathédrale était en face / dans un peu d'or, franchissant l'eau ». Cette traduction n'était pas pleinement satisfaisante, car elle ne permet pas au lecteur de *voir* ce que le poète voit à ce

⁵ Paul Celan, *Choix de poèmes, réunis par l'auteur*, trad. et présenté par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard » n° 326, 1998.

moment-là, pendant qu'il parle à Nelly Sachs, alors que le lecteur allemand le comprend parfaitement, surtout s'il connaît les lieux. Là encore, la modification apportée par Martine Broda est infiniment juste, car elle restitue la sensation et les associations de pensée qui sous-tendent ces vers : « la / cathédrale était sur l'autre bord, avec de l'or⁶ / elle vint à nous marchant sur l'eau. » Dans la mesure où, à la fin de la première strophe, Celan a dit à Nelly Sachs qu'ils étaient en train de parler « de / ton dieu » (« von / deinem Gott »), ce qui se passe ici est assez clair : dans l'infini respect qu'ont l'un pour l'autre les deux plus grands poètes juifs de langue allemande qui se rencontrent ce jour-là, ce qui les sépare leur apparaît aussi nettement que ce qui les unit ; Nelly Sachs a une pratique du judaïsme qui repose sur la foi, mais « son » Dieu n'est pas celui de Celan, qui ne peut reconnaître le Dieu biblique comme « sien ». Tout l'enjeu du « Psaume », un peu plus loin, sera de remplacer par « Niemand », « Personne », le nom de Dieu. Et si la cathédrale doucement se déplace et vient vers les deux poètes, tandis que parle Nelly Sachs, c'est sans doute parce que pour Celan la notion de « foi » qu'il reconnaît à l'œuvre chez son amie appartient de trop près à la sphère chrétienne : ce qui indique bien de la part de Celan un rapport au judaïsme qui n'est absolument pas de négation ni de reniement, mais de *distance* par rapport à tout lien qui laisserait place au miracle, à l'efficace d'une transcendance au sein de la finitude humaine (c'est pourquoi, à l'image du Christ dans un célèbre épisode rapporté dans trois des quatre évangiles⁷, la cathédrale se déplace alors en marchant sur les eaux). Plus tard, Jean Bollack⁸ donnera de ce poème un commentaire qui, voyant dans ce passage un sarcasme par lequel Celan accuserait Nelly Sachs d'être chrétienne, va certainement beaucoup trop loin, car il méconnaît la suite du poème, et le fait que c'est à Sachs que revient le dernier mot, dans la dernière strophe, qui est un accord sur l'importance du doute (« nous ne savons pas / quoi / compte »). Celan n'aurait certainement jamais accusé Nelly Sachs d'être chrétienne (elle est pleinement juive et sa poésie ne laisse place à aucune ambiguïté sur ce point) ; surtout, il

⁶ Notons aussi l'allègement et la prise de distance par rapport au littéralisme qui fait que « dans un peu d'or », qui rendait trop scrupuleusement « *einiges Gold* » (alors que cela signifie, en allemand, qu'il y en a sans suggérer de notion de quantité) mais négligeait le sens précis de « mit » (« avec », et non pas « dans »), devient « avec de l'or », beaucoup plus efficace et visuel.

⁷ Marc 6 : 45-51 ; Matthieu 14 : 22-33 ; Jean 6 : 16-21.

⁸ Dans son livre *Poésie contre poésie : Celan et la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives germaniques », 2000.

n'avait certainement pour elle aucun mépris : ce serait en contradiction complète avec leur correspondance.

Je me suis attardé sur cet exemple pour faire comprendre que les corrections de Martine Broda, que j'ai examinées de près, vont toutes dans le sens, non pas d'une plus grande « intelligibilité » du texte, car il ne s'agit pas de faciliter la tâche du lecteur, mais d'une *lutte contre toute conceptualisation* au profit de la sensation (sonore, visuelle, tactile, olfactive, gustative selon les cas, car Celan n'est absolument pas un poète abstrait, et une bonne partie de son « obscurité », qui n'est par ailleurs pas niable, tient à l'obsession du concept chez certains de ses interprètes). Restituer ce qui a été perçu, ne pas traduire prioritairement l'idée mais rendre perceptible la donnée concrète qui sous-tend l'invention verbale, c'est, je crois, la règle que s'est donnée Martine Broda dans son travail. Je suis certain aussi que c'est d'abord par là que l'expérience de la traduction a été fondamentale pour elle. C'est là en tout cas une décision de poète : le poète sait qu'un poème n'est jamais la mise en forme d'une doctrine, mais qu'il est un affrontement avec le plus concret de l'expérience (même si la difficulté est souvent, quand on cherche à interpréter Celan, de retrouver quelles « strates d'expérience », souvent superposées, sont convoquées dans tel ou tel vers, tel ou tel mot). La précision la plus méticuleuse est requise, et les corrections que j'ai étudiées révèlent toujours cette recherche du terme le plus juste. Ainsi au début du poème « Et avec le livre de Tarussa », la première traduction de Martine Broda et Marc Petit montrait la « lampe naine » qui « file » avec l'étoile de la constellation du Chien « sur des chemins reflétés vers la terre » : « die mitwebt / an erdwärts gespiegelten Wegen ». Mais *weben* ce n'est pas filer (qui se dit *spinnen*), c'est tisser. Et si l'on veut faire voir l'image, il ne faut pas traduire trop littéralement la préposition « an » comme si les chemins préexistaient au travail de la lumière : c'est au contraire la lampe qui les tisse. La traduction définitive de Martine Broda est donc beaucoup plus juste parce qu'elle est plus visuelle :

De
la constellation du Chien, de
son étoile plus claire, et de la lampe
naine qui tisse avec elle
des chemins reflétés vers la terre⁹ (...)

⁹ Première version dans Paul Celan, *Le Nouveau Commerce* (n° 38, p. 67) : « De la constellation du Chien, de son / étoile lumineuse, et de la lampe / naine qui file avec elle / sur des chemins reflétés vers la terre » Texte allemand : « Vom / Sternbild des Hundes,

« Étoile lumineuse », qui traduisait « Hellstern », devint ici à juste titre « étoile *plus claire* », car il s'agit bien entendu de Sirius, l'étoile la plus lumineuse de toute la voûte céleste vue de la Terre, après le Soleil. Ces premiers vers du poème, en effet, ne se comprennent pas sans référence aux vastes connaissances de Celan en matière d'astronomie, particulièrement convoquées tout au long de ce poème, car la « lampe naine » est une référence très précise au fait que Sirius est une étoile double, accompagnée d'une « naine blanche » dix mille fois moins claire que l'étoile principale. En traduisant « étoile plus claire » par opposition à la lampe de l'étoile naine, Martine Broda donne au lecteur tous les moyens d'accéder à la richesse du sens.

J'espère que ces quelques exemples limités à la traduction de *La Rose de personne* suggèrent assez dans quelle direction est allé le travail de Martine Broda. Pour avoir effectué souvent des comparaisons entre elle et d'autres traducteurs quand c'était possible (pour « Strette », par exemple, on dispose de la traduction de Jean Daive évoquée plus haut, de celle publiée par Martine en 1991 dans la traduction intégrale du recueil *Grille de parole*, et de celle de Jean-Pierre Lefebvre dans le volume de la collection « Poésie/Gallimard » en 1998), j'ai pu constater que ses partis pris étaient toujours cohérents, qu'elle avait véritablement mis au jour un « écrire-Celan » français dont les caractéristiques, y compris rythmiques, mériteraient d'être longuement analysées, et qu'elle n'abandonnait jamais ce souci de « donner à voir » qui la distingue, en résistant toujours à la tentation d'expliquer. Bien sûr, il a pu m'arriver, sans avoir aucunement l'intention de traduire un jour Celan, de pointer le caractère problématique de telle ou telle nuance, au fil d'un commentaire, mais je constate qu'il s'agissait presque toujours de cas où aucun autre traducteur, à mon sens, n'avait trouvé de solution pleinement satisfaisante.

II

Il faut en venir maintenant au travail critique mené par Martine Broda sur l'œuvre de Celan. Cinq ans après l'essai sur *Jouve* paru à l'Âge d'Homme, *Dans la main de personne* s'impose en 1986 comme l'une des

*vom / Hellstern darin und der Zwerg- / leuchte, die mitwebt / an erdwärts gespiegelten
Wegen, / »*

premières études détaillées visant à donner du parcours de Celan une interprétation d'ensemble. Si l'on excepte le numéro de *la Revue de Belles Lettres* sur Paul Celan publié en 1972, où figurent notamment deux courts essais de Maurice Blanchot et d'Emmanuel Lévinas rapidement repris en volume¹⁰, le seul travail critique d'importance où Paul Celan occupait une place majeure avait été jusque-là celui de John E. Jackson, *La Question du moi : un aspect de la modernité poétique européenne* (Neuchâtel, La Bâconnière, 1978), version remaniée d'une thèse soutenue en 1976 à Genève portant sur une comparaison entre T. S. Eliot, Paul Celan et Yves Bonnefoy. En 1986, le livre de Martine Broda paraît en même temps et chez le même éditeur que les actes du colloque organisé par elle à Cerisy en août 1984 : *Contre-jour, études sur Paul Celan* (éd. du Cerf), donnant ainsi à Celan une actualité éditoriale que confirme la parution chez Galilée de la conférence de Jacques Derrida *Shibboleth : pour Paul Celan* (conférence prononcée en octobre 1982 à Seattle dans un colloque sur Paul Celan) ainsi que celle de *La Poésie comme expérience* de Philippe Lacoue-Labarthe (éd. Christian Bourgois, coll. « Détroits »), où la poésie de Celan, analysée dans son rapport à la Shoah, occupe la première place. En 1987, viendra la traduction par Elfie Poulain chez Actes Sud du recueil d'essais de Hans Georg Gadamer *Qui suis-je et qui es-tu ?*, ensemble consacré à l'interprétation de poèmes du recueil *Atemkristall*. Ce contexte de relative effervescence¹¹ explique que l'essai de Martine Broda ait été extrêmement remarqué : il venait à son heure. Il est le prolongement direct de son travail de traduction, *La Rose de personne* prenant une importance cruciale dans sa compréhension de Celan. *Dans la main de personne* se présente avant tout, selon les termes mêmes de Martine Broda dans le texte liminaire, comme « une lecture »

¹⁰ Maurice Blanchot, *Le dernier à parler*, Saint-Clément, éd. Fata Morgana, 1984. Et « De l'être à l'autre » repris dans Emmanuel Lévinas, *Noms propres*, Saint-Clément, éd. Fata Morgana, 1976.

¹¹ Les années 1985-1987 sont donc le moment où Paul Celan commence à devenir un enjeu éditorial important en France, *La Rose de personne* qui est resté le seul recueil intégralement traduit, réédité en 1988 par Le Nouveau Commerce, étant complétée en 1985 par *Enclos du temps* traduit par Martine Broda chez Clivages (petite maison d'édition qui prolonge la revue du même nom créée en 1975 par le galeriste et critique d'art Jean-Pascal Léger), puis par ce qui semblait devoir être une entreprise de traduction des recueils de Celan encore inédits lancée en 1987 par Christian Bourgois, mais qui n'ira pas au-delà de trois volumes : *Pavot et mémoire* (trad. de Valérie Briet, 1987), *De seuil en seuil* (trad. de Valérie Briet, 1991), *Grille de parole* (trad. de Martine Broda, 1991). En 1989, *Contrainte de lumière* est traduit par Alain Badiou et Jean-Claude Rambach chez Belin. S'y ajoutent différentes anthologies, notamment celle de John E. Jackson chez Unes.

de *Die Niemandrose*, lecture qui d'une part s'élargit à des problèmes de poétique plus généraux, et d'autre part souligne la cohérence extrême de l'œuvre, en particulier dans la circulation entre poèmes et textes en prose, poésie « en acte » et réflexion sur « ce qu'est » la poésie. Entre ce que fait Celan et ce qu'il dit de son « faire », l'adéquation, constate la commentatrice, est extrême, à un degré rare. Apparaît aussi, dans ce propos liminaire, la raison du choix de traduire *Die Niemandrose* : ce livre, qui pas plus que les autres livres de Celan n'est un « recueil » au sens traditionnel du terme, parle avant tout du judaïsme et de l'être-juif.

Je ne puis me livrer ici à une exégèse détaillée de tout l'essai de Martine Broda, dont chaque page mériterait analyse et discussion, mais je voudrais souligner les points les plus importants sans perdre de vue ce qui fait de ce livre un élément fondamental de son œuvre.

Le cœur du livre se situe, me semble-t-il, dans le chapitre intitulé « Personne et la question de l'interlocuteur ». Martine Broda le fait précéder de la traduction, qu'elle a demandée à Léon Robel, de l'essai de Mandelstam intitulé « De l'interlocuteur » (essai dont la première traduction par Jean Blot, dit-elle, lui semblait insatisfaisante). Cet essai que connaissait Celan est d'une importance cruciale pour la compréhension de la poétique de Mandelstam, bien entendu, mais Martine Broda fait comprendre à son lecteur que sa teneur permet de saisir l'essence même du lien de parenté poétique existe entre le poète russe et son traducteur allemand. Mandelstam y critique la poétique symboliste pour son narcissisme qui conduit à dédaigner la question de savoir à qui la poésie s'adresse : question que le symbolisme refuse de poser et qui paraît au contraire essentielle à Mandelstam parce que sa poétique n'est pas séparable d'une éthique. Les exemples analysés par le poète russe pour faire comprendre ce qu'il considère comme véritable poésie le conduisent à écrire cette phrase capitale, effectivement très éloignée de toute conception esthétisante de l'acte poétique : « Il n'y a pas de poésie sans dialogue ».

Ce texte entre en résonance dans l'essai de Martine Broda avec la traduction par ses soins de la lettre de Celan au poète et romancier Hans Bender datée du 18 mai 1960 (traduction précédée du texte allemand), lettre aujourd'hui célèbre dont cette traduction a puissamment contribué à faire saisir l'importance. Hans Bender (1919-2015) fut l'un des fondateurs de la revue *Akzente*, l'une des principales revues littéraires allemandes, publiée chez Hanser. Celan écrit cette lettre en guise de participation à un volume intitulé *Mein Gedicht ist mein Messer* (*Mon*

poème est mon couteau), publié en 1961, dans lequel les principaux poètes contemporains allemands étaient invités par Hans Bender à exposer les principes de leur poétique ; il y voisine avec Günter Eich, Karl Krolow, Günter Grass, Marie Luise Kaschnitz, Hans Magnus Enzensberger et bien d'autres. Que sa réponse prenne la forme d'une lettre est en accord avec ce qu'il y expose, où la question de la rencontre avec l'autre revêt une importance cruciale. Dans cette lettre, Celan part d'abord de la vieille thématique de l'artisanat poétique, insistant sur l'importance du *métier* (*Handwerk*) en poésie. Le mot *Handwerk* désigne littéralement « l'œuvre de la main », ce qui conduit Celan à deux affirmations cruciales dont tout l'essai de Martine Broda consiste à déplier les conséquences. Ce sont les deux phrases suivantes : « Seules des mains vraies écrivent de vrais poèmes. Je ne vois en principe aucune différence entre un serrement de main et un poème. » Le titre de l'essai *Dans la main de personne* provient du commentaire de ce passage.

L'importance cruciale du dialogue dans la poétique de Mandelstam se prolonge par le motif du « serrement de main », de la poignée de mains chez Celan. Celan et Mandelstam font partie de cette lignée de poètes pour qui la question de la place du lecteur est essentielle, et pour qui le poème lui-même ne saurait exister que dans un mouvement de rencontre avec l'altérité. Notons au passage que, s'agissant de l'obscurité de Celan sur laquelle Martine Broda se livre à des réflexions extrêmement nuancées sans la nier ni en faire un obstacle à la lecture, l'image de la rencontre des deux mains implique que, si le poète tend la main, le lecteur doit la saisir, ce qui est un effort. Chez Mandelstam, plus classiquement, l'image est celle du poème comme bouteille confiée à la mer : celui qui la trouve doit l'ouvrir et faire l'effort de lire. Le poème qu'elle contient ne lui est pas adressé à lui, spécifiquement, mais l'est *aussi* en tant qu'il est le destinataire espéré ; tout lecteur est ce destinataire. Chez Celan, l'image de la poignée de main implique que la lecture ouvre au sentiment d'une présence physique du poète beaucoup plus personnelle, et la poétique de Celan est de fait chargée de données biographiques qui font souvent du poème une confidence codée.

Cette question de l'altérité, ce primat du dialogue, Martine Broda les a magistralement reliés à la réflexion d'Émile Benveniste sur la linguistique du dialogue, plus précisément à l'article capital de 1956 repris dans le premier volume des *Problèmes de linguistique générale* sur « La nature des pronoms » (plusieurs indices laissant penser que Celan l'avait lu). Pour Benveniste, puisque « je n'emploie *je* qu'en m'adressant

à quelqu'un, qui sera, dans mon allocution, un *tu* », seuls « je » et « tu » sont de véritables pronoms *personnels*, par opposition à la troisième personne, « il », « elle », qui est une non-personne, un sujet grammatical mais non l'affirmation d'une subjectivité. La constitution de la personne a lieu dans le *discours*, au sens saussurien du terme. Reliant la démonstration de Benveniste à l'essai de Martin Buber *Je et Tu*, comme le fera plus tard Stéphane Mosès avec d'autres arguments pour interpréter *L'Entretien dans la montagne*, Martine Broda rappelle que pour Celan, dans *Le Méridien*, « le poème veut aller vers un autre ». Se met ainsi en place une constellation de références où Buber, Benveniste, Mandelstam, Celan, dessinent l'espace de possibilité d'un régime de la parole poétique où la rencontre entre *je* et *tu* est un enjeu existentiel et probablement aussi politique parce qu'il se détourne résolument de tout solipsisme, qu'il soit romantique ou symboliste.

Tel est le fil rouge du livre de Martine Broda. Cette position fermement tenue la conduit naturellement à poser la question du statut du mot « personne » dans la poétique de Celan. Son interprétation de l'emploi du mot *Niemand* par Celan est audacieuse, elle a été contredite par d'autres commentateurs qui insistent davantage sur la négativité propre à ce terme et à son étymologie qui pourrait être comprise comme désignant la négation de l'humanité (*nie-man*, en moyen haut-allemand : « aucun homme ». La difficulté de traduction posée par le titre *Die Niemandrose*, qui n'est certainement pas sans lien avec l'épithaphe composée pour lui-même par Rilke¹², ou encore par le « Psaume » où le pronom indéfini fonctionne comme un nom propre, remplaçant le nom imprononçable de Dieu, c'est qu'en allemand la négation s'exprime par un seul mot (adverbe de négation *nicht*, adjectif indéfini *kein*, pronom indéfini *niemand*) alors qu'en français la négation est double, faite du discordantiel « ne » qui appelle un forclusif comme « rien », « pas », « jamais » ou « personne ». Il s'ensuit que notre mot « personne » possède une ambiguïté que l'allemand *niemand* n'a pas puisqu'il a en lui-même une valeur positive, désignant justement « quelqu'un ».

¹² « Rose, O reiner Widerspruch, / Lust, niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern » (« Rose, ô pure contradiction, / désir de n'être le sommeil de personne sous tant de/ paupières », où le mot « Lieder », les poèmes, les chants, s'entend sous son parfait homophone « Lider », les paupières). Cette épithaphe renvoie à la « disparition élocutoire » du poète, pour parler comme Mallarmé, dans les poèmes dont il est l'auteur, et en cela la poétique de Rilke (du moins telle qu'elle s'exprime dans ces vers) ne recoupe pas celle de Celan, dont la présence individuelle dans le poème, fût-elle masquée, codée, est au contraire maintenue comme essentielle.

Mais Martine Broda a justement l'intuition que l'emploi que fait Celan du mot *Niemand* fonctionne en fait davantage comme le français « personne », à double valence, que comme le pur négatif qu'il est en allemand. Je ne reprendrai pas ici le récit qu'elle fait de son premier « contresens » sur le texte de Mandelstam à partir de la traduction insatisfaisante de Jean Blot, où elle a cru trouver l'origine de l'emploi du mot « personne » alors que la phrase en russe désignait au contraire « quelqu'un ». La preuve pour la commentatrice que ce contresens était une *felix culpa* passe par une lecture de *L'Entretien dans la montagne* qui, datant de 1959, précède immédiatement *Die Niemandrose* : c'est là que le mot *niemand* apparaît pour la première fois. De sa lecture de *L'Entretien*, Martine Broda tire la conclusion que « personne » est en fait le premier visage du « tu » multiforme désiré, espéré. L'usage qui est fait du terme implique que le poète écrive ici un « allemand que du français encercle et parfois assaille », et elle en donne plusieurs autres exemples. Ce point de vue n'a jamais été pleinement examiné comme un apport essentiel de la lecture propre à Martine Broda, il a pu être démenti par certains interprètes sans même la citer directement. Or il me semble extrêmement juste. D'abord parce qu'il est en accord avec la volonté de Celan d'écrire un allemand « déterritorialisé » (comme l'est d'une autre manière celui de Rilke), par le même effet que la fabrication de son nom d'auteur qui n'indique l'appartenance à aucune nationalité. Ensuite, parce que Celan était effectivement entouré par la langue française, écrivait en France, et que dégermaniser l'allemand ne pouvait qu'aller dans le sens du projet éthique de sa poésie. Cette découverte d'un fonctionnement « français » du mot *niemand* en allemand conduit Martine Broda à affirmer que dans *La Rose de personne*, « Celan travaille le mot-titre comme s'il passait par le français, comme s'il s'agissait de "personne" beaucoup plus que de "*niemand*" », et par conséquent que « le titre français, plus polysémique, convient mieux pour ce livre que le titre allemand ». Phrase qui pourrait faire (qui a dû faire) bondir certains exégètes, mais qui montre aussi, je crois, à quel point le fait d'avoir été celle par qui le livre allemand entrait dans cette langue française qui le travaillait de part en part (en témoignent de toute façon de nombreux poèmes comme « Kermorvan », « La Contrescarpe », « Le Menhir » – titre en français dans le texte – « Après-midi avec cirque et citadelle » où Mandelstam apparaît à Celan sous un chapiteau de cirque à Brest) impliquait pour Martine Broda la conscience d'être celle par qui certaines potentialités dormantes du texte s'étaient actualisées.

III

J'en viendrai pour finir, comme je l'ai annoncé, à quelques considérations sur la présence effective de Paul Celan dans l'œuvre poétique de Martine Broda. Ce que je viens d'écrire doit déjà montrer dans quel sens je crois pouvoir décrire le statut de cette « présence ».

Il faut écarter d'emblée tout malentendu : la poésie de Martine Broda ne « ressemble » pas à celle de Celan, on n'y décèle pas quelque chose qui serait de l'ordre de « l'influence », comme on disait autrefois (et le concept plus précis de « réception » ne convient que très partiellement pour décrire des phénomènes qui ne sont justement pas de l'ordre de la réécriture). Elle-même ne pouvait qu'être pleinement avertie du fait qu'ayant traduit Celan ou commenté Jouve, des critiques mal intentionnés se seraient fait un malin plaisir de la réduire au rang d'épigone, de retrouver chez elle des échos de leur poésie. Le malentendu qui a conduit Jean Starobinski à insérer quelques poèmes d'elle, en toute bonne foi, dans le volume de *l'Œuvre poétique* de Jouve, en les considérant comme des inédits tardifs, n'en est que plus regrettable (on sait que Jouve plein d'admiration pour les dons évidents de la jeune femme avait recopié de sa main quelques poèmes qu'elle lui avait donnés à lire, sans se douter de ce que cela allait avoir pour conséquence plus tard). Celan lui-même ayant été honteusement accusé de plagiat par Claire Goll, comme si le fait d'avoir traduit Yvan Goll et d'avoir noué avec lui un lien d'amitié devait entraîner une sorte de « captation » induite de l'œuvre par Celan, sans parler des sous-entendus antisémites accompagnant les accusations formulées par l'épouvantable veuve, Yves Bonnefoy¹³ a très bien expliqué qu'il n'existe pas en poésie de chose comme le « plagiat », que pour un poète cette notion n'a aucun sens, que la relation d'un poème authentique à un autre poème ne peut jamais être de répétition, de décalque, ni même d'influence.

Martine Broda est d'emblée elle-même dès son premier poème, il est même frappant de constater à quel point sa voix poétique personnelle s'entend dès la première page de son œuvre. Rien à chercher du côté des « influences », de toute évidence. En revanche, sa poésie est jalonnée de noms de poètes, qui pour beaucoup sont ses amis (de Charles Racine à Esther Tellermann), pour d'autres des figures tutélaires comme Rilke, Juarroz, Jouve et bien sûr aussi Celan. Paul Celan apparaît comme l'un

¹³ Yves Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan*, Paris, éd. Galilée, 2007.

des trois dédicataires de *Tout ange est terrible*, dont le titre est une citation de la première des *Élégies de Duino* : trois « Dédicaces » liminaires se succèdent (à Pierre Jean Jouve, à Paul Celan, à Charles Racine) après l'« Argument » qui cite en allemand les vers 4 à 7 de la « Première élégie » de Rilke. Le poème dédié à Paul Celan¹⁴ commence par un vers cité en allemand, et non traduit, du cinquième poème (daté du 20 janvier 1968) du recueil posthume *Schneepart*¹⁵ : « Ich höre, die Axt hat geblüht » (« J'entends, la hache a fleuri »). Le motif de la hache réapparaît en effet dans le bref poème qui suit :

la fleur dit oui de sa mousse sanglante
un dur peut-être sourira
a frissonné comme la hache
ne pardonne pas plus que le nom
quand je tournerai à vivre
le lit blessé dont tu mourras

Ce poème joue sur des ruptures de construction qui le rendent énigmatique, sans compter le statut difficilement assignable du « tu » auquel il s'adresse. Mais le poème de Celan fournit bel et bien quelques parallèles qui peuvent orienter la lecture. Le poète, hanté par le souvenir des suppliciés de la Shoah, évoque plusieurs actions ou proverbes qui sont comme des réponses dérisoires face à la violence. Cette hache qui fleurit est un miracle qui bien sûr relève de la légende. De même, celui qui va être pendu pourrait être « guéri » par un « pain » que sa femme a cuit pour lui. Enfin, les victimes que le poète entend énoncent ce qui ressemble à un proverbe, par lequel « ils nomment la vie / l'unique refuge ». Je ne prétends nullement que ce que je dis là soit la bonne interprétation, mais il me semble possible que la fleur qui « dit oui » offre un écho de ce miracle impossible de la hache qui fleurit¹⁶, et qu'au moins ce « nom » qui ne pardonne pas soit pour Martine Broda une allusion à son propre nom juif, qui vient du « pain », ainsi qu'il lui est arrivé

¹⁴ Martine Broda, *Toute la poésie*, Paris, Flammarion, 2023, p. 66. Volume désigné désormais ici par le sigle *TLP*.

¹⁵ Traduit en français par Jean-Pierre Lefebvre sous le titre *Partie de neige* (Paris, Le Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 2007).

¹⁶ Il faut toutefois ajouter que l'image de la hache introduite par la citation liminaire de Celan revient plus loin dans le livre, preuve de sa valeur obsédante pour Martine Broda : voir par exemple le poème « Poésie avec la hache » (*TLP*, p. 109).

plusieurs fois de me le dire¹⁷. Dès le premier poème du recueil, un écho de la « Fugue de mort » confirmera que c'est bien du « lieu qu'on ne peut nommer » (pour citer le deuxième vers du poème de *Schneepart* de Celan, celui qui suit immédiatement celui cité au début de la dédicace) que proviennent les poèmes du recueil que nous allons lire :

des cheveux où tombait sombrait un
visage une poignée de neige
fondue sur l'oreiller

le long du lait jusqu'à la source
où il est noir¹⁸

Ces deux derniers vers sont de toute évidence un écho (et voulu tel) du « lait noir de l'aube » (« Schwarze Milch der Frühe ») de la « Fugue », et relie de plus à ce texte fondateur la thématique de la neige dans *Schneepart*.

Je m'empresse de dire que les exemples que je viens de commenter sont probablement presque les seuls où la voix de Martine Broda s'autorise quelque chose comme la reprise de poèmes identifiables de Celan. La sixième section de *Tout ange est terrible* commence par une citation (donnée en français, cette fois-ci) de *L'Entretien dans la montagne* (sans que soit indiquée la référence précise) : « La bougie qui brûlait [...] je n'ai plus rien aimé depuis¹⁹ ». Le fait même de couper la citation, de ne la donner qu'en français, indique un phénomène d'appropriation contrastant avec ce qu'on a pu constater au début du livre (le fait d'avoir cité Rilke en allemand sans aucune coupure et sans traduction, pour les vers de la « Première élégie » qui forment l'« Argument »). La coupure de la citation passe sous silence, par exemple, le fait que dans le texte de Celan c'est le patriarche (« le père de nos mères ») qui allume la bougie, ou encore tout l'arrière-plan religieux de ce passage, qui évoque le rituel de shabbat. Mais la citation suffit pour que la lumière de cette bougie mémorielle éclaire, quand on en cherche la

¹⁷ La rêverie sur le nom peut aussi prendre chez elle la forme du jeu de mots sur le signifiant français, oblitérant l'origine germanique, mais faisant apparaître le « vide », le « trou » que représente le nom transmis : « brode, petite souris, brode / autour du nom troué » (*TLP*, p. 171), l'image du « trou » dans ce poème étant suggérée par les trous de cigarettes dans les draps, Martine Broda ayant été, comme le savent ses amis, une grande fumeuse.

¹⁸ *TLP*, p. 69.

¹⁹ *TLP*, p. 99.

provenance, les poèmes de toute cette sixième partie où la douleur touche proprement au sublime le plus déchirant.

Que ce soit dans un recueil dont le titre est pris à Rilke que Paul Celan fait son entrée dans la poésie même de Martine Broda est parfaitement cohérent avec le fait que, plus tard dans l'œuvre, dans les *Poèmes d'été*, un poème « À Rilke » précède immédiatement le poème « À Paul Celan²⁰ ». Écrit dans la deuxième moitié des années 1990, alors que Martine Broda a publié sa traduction de *Grille de parole* et ne reviendra plus à la traduction de Celan, ce poème n'est pas tant un « adieu à Celan » qu'un retour sur les images les plus marquantes qui ont guidé la lecture insistante²¹ qu'elle a faite de son œuvre poétique. Les deux premiers vers caractérisent l'obscurité du poète, dont Martine Broda prenait acte de façon assez nette dans son essai, comme étant de nature oxymorique :

obscur comme le cristal
d'une explosante-claire

Le second vers opère une variation paradigmatique sur le syntagme « explosante-fixe », mémorable création d'André Breton dans *L'Amour fou* qui inspira en 1971 le titre d'une œuvre de Pierre Boulez. Le poème celanien est ainsi caractérisé comme faisant exploser le sens, voler en éclat les certitudes, obscur seulement parce qu'il est porteur d'une clarté proprement aveuglante. Cette thématique de la difficulté à saisir le sens du poème non pas parce qu'il serait caché mais parce qu'on en méconnaît l'évidence qui passe par le sensible et non pas le concept, comme nous l'avons déjà dit, est admirablement signalée par les cinq vers qui forment la deuxième partie du poème (le passage d'une partie à l'autre étant marqué par une étoile) :

à peine le sens a-t-il fui
que les hommes le trouvent
réchauffé dans leur main

évident comme la lettre
qui m'a été volée

²⁰ *TLP*, p. 247

²¹ Je reprends ici, naturellement, l'expression chère à Jean Bollack.

On retrouve ici le motif de la main, qui renvoie à l'essai de 1986, mais aussi une allusion, non seulement à *La Lettre volée* de Poe, mais sans doute à la célèbre analyse qu'en a donné Lacan dans ses *Écrits* : tout est une question de regard, et ce que l'on veut dissimuler dans un poème est probablement ce qui est à la portée de tous. Le plus important est de savoir que le poème est véritablement le « corps écrit » du poète ; que quand on lit Celan, ses poèmes sont « les caillots de [son] souffle / coagulés » (vers 3 et 4 du poème).

Ainsi faut-il lire aussi les poèmes de Martine Broda. Je voudrais pour conclure donner à entendre que la véritable affinité entre elle et Celan est à chercher dans cette conception dialogique de la poésie, cette adresse à l'autre, cette présence du « tu » amoureux ou amical, sans laquelle pour elle le poème ne se conçoit pas. Certes, celle qui a écrit un jour dans un poème intitulé « Place de la République » :

j'écris de la poésie
que je veux lisible par tous

par les marins les garçons de café
les vendeurs de pacotille
du port

refusait certainement par principe tout hermétisme, alors que la nécessité la plus profonde poussait Paul Celan à faire de son poème ce cristal dont la lumière ne peut se manifester que par l'obscurité. Je crois néanmoins que c'est à la traduction de Celan que Martine Broda doit d'avoir appris que la poésie est cette parole qui part du corps et revient au corps, et pour laquelle la distinction entre sens « propre » et sens « figuré » des dictionnaires apparaît comme un mensonge et un piège. Ou sinon de l'avoir appris, du moins d'en avoir pris clairement conscience, parce qu'elle portait en elle tout ce qu'il est nécessaire de savoir à ce sujet. Tant il est vrai que Martine Broda offre l'exemple d'un poète (on me pardonnera de préférer le masculin en rappelant que *poeta* en latin est un mot masculin, mais qui se conjugue au féminin) chez qui l'expérience de la traduction est venue très tôt nourrir le parcours d'écriture. Traduire, commenter, écrire, ces trois gestes sont complémentaires pour elle, et on méconnaîtrait la spécificité de son œuvre si l'on ne retenait qu'un seul de ces aspects.

Lucía D'Errico

Effacer la main et conserver l'offrande

« Effacer la main et conserver l’offrande »¹

sur le chemin sibyllin de ronces et de racines
qu’il me faut parcourir
seule
il y avait des éclairs légers
des lambeaux impalpables
des cris de la beauté me ranimant toujours
au sortir des boyaux les plus noirs
je naissais un buisson d’épines blanches²

Quand on se lance dans la recherche – traversée souvent solitaire et parfois aride où l’on alterne entre sommets, vallées, déserts, océans sans fin –, il arrive que l’on accoste sur des territoires inconnus mais d’emblée hospitaliers, où l’on peut s’abriter tout en saisissant les éclairs au loin, (re)trouver son souffle, si ce n’est confiance. *Pour Roberto Juarroz* de Martine Broda fait partie de ces haltes-là. Une halte fondatrice pour la jeune chercheuse que j’étais alors, car il s’agissait du seul essai entièrement consacré au poète argentin qui faisait l’objet de mes travaux.

Il semble justement que ce soit ce vide critique et éditorial qui ait amené Martine Broda, encouragée notamment par Roger Munier et Michel Camus, traducteurs et passeurs de l’œuvre de Juarroz, à donner corps à un « impératif catégorique » qui s’est imposé à elle, celui de saisir les fondements et les motifs de « l’éblouissement, le blanc, le vertige devant une œuvre qui, en quelque sorte, mettait au bord du malaise³ ». Je me reconnus d’emblée dans cette sensation initiale et initiatrice que l’essayiste mentionne en toute transparence dans le prologue de son ouvrage : « [...] il y eut, de la rencontre bouleversante

¹ « Un regard qui serve à effacer la circonférence et à conserver le centre. Un don qui serve à effacer la main et à conserver l’offrande. », Roberto Juarroz, « 2 » dans « Presque poésie », *Fragments verticaux*, Paris, José Corti, p. 15. Traduction de Silvia Baron-Supervielle.

² Martine Broda, « Route » dans « Route à trois voix », *Toute la poésie, 1970-2009*, Paris, Flammarion, 2023, p. 28.

³ Martine Broda, *Pour Roberto Juarroz*, Paris, José Corti, 2009, p. 11.

d'une œuvre, suivie de celle d'une personne, comme un impératif catégorique qui a surgi⁴ ».

Loin d'être anecdotique, ce témoignage met au jour un élément crucial, quoique souvent absent de la critique littéraire : le récit ou l'évocation de ce moment charnière où « le langage est un miracle portant à la rencontre⁵ ». C'est d'ailleurs sous cette même perspective, qui lui semble chère, que Martine Broda inaugure un article consacré à Pierre Jean Jouve dont la première phrase est la suivante : « Dans la plupart des vies qui vont s'adonner à la création, il y a une rencontre initiale⁶ ». Parfois, cet éblouissement premier donne lieu à la cristallisation d'une *nécessité*⁷ qui va présider à toute proposition de lecture critique telle que la conçoit et même l'exige Juarroz (sceptique, à bien des égards, sur le rôle du critique littéraire) : « une expérience de rencontre fondamentale, la réponse à un rite d'appel, l'accueil d'une invitation unitive⁸ ».

Comme Martine Broda, j'entendais répondre à cet appel et creuser la fascination qu'exerçait la poésie de Juarroz. Mais comment y parvenir puisque ces poèmes « [renvoient] celui qui [s'applique] à les lire à l'abîme du non-savoir⁹ » ? L'essayiste elle-même fait état de cette difficulté capitale dans l'écriture de son ouvrage dès la phrase inaugurale, sans le moindre détour : « ce livre me fut difficile, comme aucun autre, à écrire¹⁰ ». Quelques lignes plus loin, on entend la douloureuse tentation du renoncement – « contrant mon désir, j'étais prête à renoncer » – que vient, par chance, infléchir une parole bienveillante et encourageante, celle de Roger Munier, traducteur et grand connaisseur de la poésie de Juarroz.

Au hasard de la première rencontre – si tant est qu'il y en ait un – s'ajoute une coïncidence, sorte de prélude à la « vive communication inconsciente¹¹ » et à l'amitié que partageront bientôt les deux poètes.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Martine Broda, « Suite Tholos », *Toute la poésie, op. cit.*, p. 333.

⁶ Martine Broda, « Présence de Jouve », *Critique*, 2004/8 n° 687-688, 2004, p. 707-715. <https://doi.org/10.3917/criti.687.0707>

⁷ Nous songeons à ce qu'en dit Juarroz dans ses entretiens avec Teresita Sagui : « La poésie et la littérature sont des écritures nécessaires, des projections fascinantes et mystérieuses de la nécessité d'être que l'homme ressent. C'est pour cela qu'elles exigent de celui qui compte y pénétrer qu'il ait cette même nécessité ». Nous traduisons ; Roberto Juarroz, *Poesía, literatura y hermenéutica*, Cadei, 1987, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ Martine Broda, *Pour Roberto Juarroz, op. cit.*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

Nous songeons à la voie par laquelle Martine Broda entre dans l'œuvre juarrocienne, qui n'est probablement pas des plus communes : « J'entrai d'abord dans l'œuvre de Juarroz par son touchant éloge de l'impossible, et par le biais de ses poèmes d'amour, rares mais si beaux [...], poèmes qui exposent une conception rigoureusement non fusionnelle [...] qui est aussi la mienne¹² ». Ce qui se noue dans cette rencontre est avant tout de l'ordre de la reconnaissance ou de la découverte d'une forme de parenté, l'écoute d'une résonance intérieure dont les jeux d'échos n'excluent pas l'énigme, mais au contraire appellent un dialogue à inventer, capable d'accueillir les dissonances, les silences et les contradictions¹³.

Pour Roberto Juarroz – titre qui situe d'emblée l'essai du côté du don et de l'hospitalité – se lira comme le développement de ce dialogue, comme l'étoilement de l'épiphanie initiale qui a présidé à la rencontre et qui constitue un concept fondamental que les deux poètes placent au cœur de leur geste poétique et de leurs réflexions¹⁴. De fait, Martine Broda souligne à plusieurs reprises cette affinité avec le poète argentin, dans ses essais (nous songeons plus particulièrement à *L'Amour du nom* dont le chapitre final, « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la chose », est explicitement dédié et inspiré à / de Juarroz, dont la mort était survenue peu de temps avant la finalisation du manuscrit) mais aussi au détour de ses propres poèmes : « La poésie est épiphanie / je le dis comme Juarroz et Rilke l'ont dit¹⁵ », lit-on dans *Poèmes d'été*.

Dès lors, il semblerait que, pour l'essayiste et poète, le chant du poème et celui de l'essai partagent une même intention, si ce n'est une matrice commune : tous deux font de la parole une parole résolument *adressée*. « Le poème s'adresse à l'Autre, [...] l'Autre de la rencontre, cette place vide¹⁶ », signale si justement Esther Tellermann dans sa préface à *Toute la poésie* qui réunit l'ensemble de l'œuvre poétique de Martine Broda. *Pour Roberto Juarroz* est résolument placé, jusque dans son titre, sous le signe de l'adresse à cet « Autre de la rencontre ».

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ Martine Broda mentionne ouvertement, à la fin du prologue, « les contradictions de Juarroz lui-même, objet incernable ». Puis elle ajoute : « Ne voulant pas simplifier ce qui est embrouillé, je le présenterai tel qu'il est, dans sa complexité ». *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ Martine Broda le formule en ces termes : « Juarroz travaille autour de ce concept d'épiphanie, pour moi consubstantiel au geste poétique ». *Ibid.*, p. 47.

¹⁵ Martine Broda, « Marseille-Avignon-Paris-Lyon » dans « Poèmes d'été », *Toute la poésie*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁶ Esther Tellermann, « Une Mise à nu », préface à *Toute la poésie*, *op. cit.*, p. 18.

Ainsi, dans son essai-hommage, Martine Broda emprunte cette voie intime et hautement sensible qui lui permet de proposer un espace où rencontrer et penser *avec* et *vers* l'œuvre juarrocienne, où « dessiner dans le brouillard naissant / les initiales de quelques noms secrets¹⁷ » : treize chapitres précédés d'un prologue – ce qui n'est pas sans faire écho aux quatorze recueils des *Poésies verticales* juarrociennes – que l'on parcourra à la manière d'un archipel ou d'une constellation. À cet égard, il semble pertinent de prendre en considération le contexte de publication de l'ouvrage. En effet, *Pour Roberto Juarroz* est publié chez José Corti en 2002, soit la même année que les éditions révisées de *La Rose de personne* (également chez José Corti, après une première édition au Nouveau Commerce en 1979) et de *Dans la main de personne, essai sur Paul Celan* (paru au Cerf dans une réédition augmentée). Là encore, comment n'y voir qu'une coïncidence fortuite ? Ce serait omettre l'importance de cette confluence – confluence des voix, car Martine Broda navigue entre celles de l'essayiste et de la traductrice, mais aussi confluence des filiations poétiques – qui vient enrichir sa lecture puis guider la nôtre. Sa fine connaissance de l'œuvre de Celan lui permet, par exemple, de dégager une des spécificités de la pensée poétique juarrocienne taxée, de manière erronée, insiste-t-elle, de « poésie pensante ».

Loin de chercher à circonscrire à tout prix l'œuvre de Juarroz à l'aide de concepts ou de référents invariables, « [évitant] de trancher dans le sens d'une opposition simple¹⁸ », Martine Broda fait le choix, salutaire, de rester à la lisière : « Mon commentaire, plus qu'une explication des poèmes eux-mêmes [...], rôdera à la périphérie¹⁹ ». Ainsi, l'humilité de sa lecture rejoint la vision du poète argentin, aussi tranchée qu'exigeante, selon lequel le critique littéraire se doit d'être modeste afin de faire « accéder hypothétiquement à certaines facettes du sens, peut-être pour faciliter, dans le meilleur des cas, la communion avec le texte, l'immersion totale, l'éveil unitif/unificateur que la création poétique ou littéraire exige²⁰ ».

Sans jamais viser l'exhaustivité, la constellation poétique et philosophique que Martine Broda retrace ou met en lumière est d'une

¹⁷ Roberto Juarroz, « 90 » dans « Séptima Poesía vertical », *Poesía vertical I (1958-1987)*, Emecé Editores, Buenos Aires, p. 380. Nous traduisons.

¹⁸ Martine Broda, *Pour Roberto Juarroz*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰ Nous traduisons ; Roberto Juarroz, *Poesía, literatura y hermenéutica*, *op. cit.*, p. 9.

richesse et d'une pertinence sans pareille. Mettant au jour les différents « points de contact²¹ » de la pensée juarrocienne, l'essayiste établit des passerelles et tisse des liens afin de situer la poésie de Juarroz, sans pour autant la fixer. Consciente que parfois « les mots morcellent un nom relie²² », elle convoque aussi bien les romantiques allemands que Rilke, Borges, Beckett, Baudelaire, Jean de la Croix, Heidegger et Benjamin, sans oublier la sagesse orientale et la théologie négative.

Le lecteur ne peut qu'être ébloui par ses merveilleuses expressions qui ont la concentration et la puissance imagée de l'aphorisme. Nous n'en citerons que trois qui nous touchent tout particulièrement : « Il semble parfois que Juarroz lise Heidegger à travers des lunettes zen²³ » ; « c'est un romantique argentin, à cause de ce qu'il partage avec Borges²⁴ » ; « l'antithèse est la forme-sujet de Juarroz²⁵ ».

Quand elle plonge dans les profondeurs d'un poème de la *Quatrième Poésie verticale* dont elle propose même une nouvelle traduction, la critique et traductrice se montre également à l'écoute des sonorités, du rythme et du phrasé du poète argentin. Ainsi, elle nous enchante par sa remarque sur l'importance du yod, la « syllabe mouillée²⁶ », grâce à laquelle nous entendons le poème dans toute sa force vibratoire. Enfin, il nous faut louer la complémentarité des approches et mises en perspective que Martine Broda propose au fil de l'ouvrage : si la dimension « répétitive » de l'œuvre juarrocienne autorise et même favorise une lecture thématique, la critique se montre néanmoins attentive à certaines évolutions qui s'opèrent au cours de l'œuvre.

Ce sont précisément ces dynamiques et mouvements souterrains qui m'ont requise dans le cadre de mes propres recherches, et je me dois de remercier infiniment Martine Broda, grâce à sa lecture à la fois généreuse et intime, d'avoir suscité le désir de prolonger ce voyage, de continuer à dérouler puis à enrouler autrement les fils qu'elle avait tirés :

brode, petite souris, brode
autour du nom troué²⁷.

²¹ Martine Broda, *Pour Roberto Juarroz*, op. cit., p. 42.

²² *Id.*, « Route à trois voix », *Toute la poésie*, op. cit., p. 44.

²³ *Id.*, *Pour Roberto Juarroz*, op. cit., p. 38.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁵ *Ibid.*, p. 66

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁷ Martine Broda, « Éblouissements », *Toute la poésie*, op. cit., p. 171.

Alain Mascarou

Une poignée de lumière

**Dans la main de Martine Broda :
Celan, Aïgui, Charles Racine**

En exil console la lointaine amitié¹

*L'Amour du nom*² repense « l'amour de loin » à travers le sublime. Martine Broda y voit le dépassement de l'opposition entre les exigences du « sujet lyrique » et les vicissitudes d'un « moi » : le premier, soustrait aux contingences ; le second, soumis aux affects. Comment situer dans cette perspective la figure de *l'ami lointain* telle qu'elle se dessine au travers de la relation improbable qu'est parvenue à établir Broda entre le poète tchouvache Guennadi Aïgui (1934-2006), d'expression russe, et le poète suisse allemand Charles Racine (1927-1995), d'expression française ?

L'esquisse d'un tel triangle n'est pas sans rappeler la *Correspondance à trois* Rilke-Tsvetaïeva-Pasternak³. Martine Broda la présente dans son essai comme « le document brûlant d'une étrange passion triangulaire⁴ ». Pas moins secrète, tout aussi authentique, apparaît l'image de l'ami lointain, dans la mesure même où entre les plans de l'art et de la vie elle a pu prêter à confusion. Pour le triangle Racine-Broda-Aïgui, on dispose de quelques repères aussi rares que providentiels : une missive de Racine remise en mains propres par son fils Renaud au poète tchouvache lors d'un voyage à Moscou⁵, la publication par Martine Broda d'une lettre et

¹ Martine Broda, présentation à « une lettre et un poème de Guennadi Aïgui traduits du russe par Léon Robel », *L'Amitié*, Paris, Point hors ligne, 1984, p. 95-106.

² Martine Broda, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997.

³ Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Tsvetaïeva, *Correspondance à trois*, Paris, Gallimard, 1983.

⁴ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 78.

⁵ Nathalie Riera (ss. la dir. de), *Les Carnets d'Eucharis*, « Charles Racine dans la nuit du papier », Atelier des Carnets d'Eucharis, 2018 ; à signaler, parmi d'autres apports, la chronologie établie par Alain Fabre-Catalan avec la contribution de Gudrun Racine et p. 24 à 27, la lettre autographe de Racine adressée à Aïgui suivie de sa transcription.

d'un poème d'Aïgui⁶, la co-édition enfin par Broda et Dupin d'un volume de poèmes de Racine⁷.

Cette nouvelle troïka se fraie d'abord de traduction en traduction, dans l'orbe de Celan. Traduit du russe par Léon Robel, comme la lettre qui l'accompagne, le poème d'Aïgui est sous-titré /Paul Celan/. Il est dédié à sa correspondante. Elle le reçoit comme une offrande inespérée en réponse à l'envoi de sa traduction de *Die Niemandrose*. Tout aussi gratifiantes, à la mesure de sa solitude, avaient été pour Charles Racine ses rencontres avec Celan en mai 68 et la fréquentation de son œuvre. Toutefois, le lien créé entre Aïgui et Racine relève autant de l'utopie que de la réalité.

Un croisement de textes, de langues et d'auteurs si singuliers accrédi-terait l'idée d'une *destinée de la poésie*. Ce serait négliger l'intervention des revues, oscillogrammes bien plus sûrs que le milieu de l'édition pour capter la création en cours. « Nous ne pouvions pas nous manquer » décrète Jacques Dupin à propos de sa rencontre avec Racine au Café Vauban en 1965, « par le truchement d'Alberto Giacometti⁸ ». Un alignement des étoiles qui eût été sans lendemain, si Dupin n'eût été la cheville ouvrière du projet de *L'Éphémère*. Il en résulta, par ses soins, la première apparition de Racine dans une revue française. Elle eut lieu en septembre 1967 dès le troisième numéro de la revue et préluda à l'édition de son premier grand recueil *Le sujet est la clairière de son corps*⁹. Cette publication eut lieu à l'instigation de Jacques Dupin, de même que, par l'entremise de Philippe Denis, la traduction en anglais de Racine dans une revue universitaire américaine¹⁰. Une lettre de Gisèle Celan-Lestrange à Racine¹¹ à propos de cette parution est significative de l'activité de revues poétiques particulièrement averties dans les années 70-80, et de la sollicitude manifestée envers un créateur si réticent à briser son esseulement. Ce qui pourtant dut marquer le poète en tête du numéro de lancement de *L'Éphémère*, ce fut l'émotion éprouvée à la

⁶ Martine Broda, *L'Amitié*, op. cit., 1984.

⁷ Charles Racine, *Ciel étonné*, préface de Martine Broda et de Jacques Dupin, Fourbis, Paris, 1998.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ Charles Racine, *Le sujet est la clairière de son corps*, Paris, Maeght, « Argile », illustré d'eaux-fortes de Chillida, 1975.

¹⁰ *SubStance*, U. du Wisconsin, 1979.

¹¹ Nathalie Riera, *Carnets d'Eucharis*, op. cit., p. 75.

découverte du discours de Celan¹² : « Le Méridien ». La mort de Giacometti venait quand même de chambouler le sommaire.



Le Méridien, selon Broda, « est ce détour des retrouvailles, qui transforme l'exil en sortie de soi pour la rencontre¹³ ». Elle en trouvait la confirmation dans le dialogue mené par-delà la mort entre Mandelstam et Celan au travers du recueil *La Rose de personne*. Elle ajoutait : « Cette rencontre, on doit l'imaginer multipliable à l'infini » et en particulier dans cet aboutissement de la poésie « que réalise l'amitié posthume [de Celan] avec Aïgui¹⁴ ». Cette fine aiguilleuse avait en effet repéré entre Celan et Aïgui, qu'elle découvrait au travers des traductions de Léon Robel¹⁵, une jonction stylistique qui présente plus d'une affinité avec les raptus de l'écriture de Racine. Sur la base du *Méridien*, elle scellait ainsi l'entente profonde entre Racine et Aïgui. Encore la grille de lecture commune à ces poètes la partageait-elle avec Léon Robel, quitte à y retrouver sa propre poétique de la « transformation¹⁶ » au niveau de la ponctuation, des blancs, de la syntaxe.

De cet usage de la langue, est exemplaire le poème « sur Celan » dédié par Aïgui à Broda.

Mais il importe de préciser la teneur de la lettre qui s'y joint, datée du 31 décembre 1982. Elle situe d'emblée la poésie à un niveau éthique, celui du « soutien » procuré par la résonance pour Aïgui non des mots mais du « timbre » de Celan, tel qu'il put le percevoir au hasard de traductions improvisées à sa demande ou lues par lui en ukrainien, avant la réception au plein sens du terme de *La Rose de personne*. Il hisse à la même hauteur morale ce qu'il présente comme ébauche, son poème « sur Celan » « surgi dans l'autobus », intitulé « Le dernier ravin¹⁷ ». Il l'offre en guise de consolation à la douleur de sa mère, identifiée à celle de la nation tchouvache et, au-delà, du génocide juif. De plus, une telle tension, où interviennent l'admiration, l'émulation qu'elle déclenche, et le

¹² *Le Méridien*, janvier 1967, dans la traduction d'André du Bouchet.

¹³ Martine Broda, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Notamment dans la revue et les éditions du Nouveau Commerce André Dalmas.

¹⁶ Martine Broda, *L'Amitié*, *op. cit.*

¹⁷ La traduction de Robel est reprise à l'identique dans le recueil *Le Temps des ravins*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1990. Voir Léon Robel, *Aïgui*, « Poètes d'aujourd'hui », Paris, Seghers, 1993, p. 194-195.

sentiment de l'ultime recours, rejoint sur le plan esthétique la réflexion menée par Broda sur la question du sublime¹⁸. D'autant que, en présentant comme une improvisation son poème, Aïgui remet en mémoire ses propos selon lesquels la technique lui vient dans « le feu » du travail¹⁹. Il postule l'alliance de la *teknè* et de la *phusis*, de l'art et de la nature, rejoint ainsi les positions du traité de Longin.

« Le dernier ravin » peut se lire comme l'effectuation d'une ascension sacrée, au travers d'un paysage symbolique, à la fois celui des « mottes des meurtris », et l'endroit où pousse « l'absinthe », signe, dit le poète dans sa lettre, « du travail de l'herbe » auquel il identifie la résistance de son peuple à la sujétion politique et linguistique. À la mise à l'épreuve du mot « sans valeur », marque infamante dont on se « souille », répond « la forme non vue », que dérobe l'éblouissement, « la lumière comme par déploiement ».

De ce contexte Charles Racine put-il avoir connaissance ? Quoi qu'il en soit, sa missive à Aïgui, bien postérieure, datée du 15 juillet 1990, enregistre des traces de ce qui précède. Pour les pulvériser en les magnifiant.



Le nom de Charles Racine apparaît dans les dédicaces de *Tout ange est terrible*²⁰ à la suite de ceux de Pierre Jean Jouve et de Paul Celan. La rencontre avec Martine Broda a eu lieu en 1977, en présence d'Esther Tellermand, qui se souvient d'« une figure mince, auréolée de sainteté et de noirceur²¹ ». Le nom réapparaît en 2000 cinq ans après la mort de Racine pour intituler un poème de la section *trois* des *Poèmes d'été*²². Il s'y mêle deux rappels, qui associent chaque fois Celan et Racine. Il s'agit d'abord du rendez-vous de Nelly Sachs et Paul Celan les 25-26 mai 1960 à Zürich, non seulement la ville de Racine, mais à la date de son anniversaire²³ !, autre signe, dans ce que Nelly Sachs désigne comme

¹⁸ Pour exemple Martine Broda, « Rilke et le lyrisme sublime », *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 217-240.

¹⁹ Léon Robel, *Aïgui*, *op. cit.*, p. 107.

²⁰ Martine Broda, *Tout ange est terrible*, Paris, Clivages, 1983.

²¹ « Une mise à nu », préface d'Esther Tellermand à Martine Broda, *Toute la poésie 1970-2009*, Paris, Flammarion, 2023, p. 8.

²² « Charles R. », *Toute la poésie*, *op. cit.*, p. 258-260.

²³ Charles Racine est né le 26 mai 1927.

« cet obscur temps stellaire²⁴ ». Ensuite, intervient en filigrane la soirée parisienne où, en hommage posthume au poète, Broda fit entendre sa voix en donnant lecture à la Maison de la poésie du poème intitulé « 15/19 avril 1973 » publié dans *Légende forestière*²⁵. Elle en cite les vers suivants dans son poème devenu moins collage mémoriel que chambre d'écho des solitudes :

Depuis mon suicide
je suis différent je suis moins malheureux (...)

j'éprouvai ein Hauch de bonheur

Broda situait ainsi la planète errante Charles Racine dans la constellation de Celan, il aurait dû s'y reconnaître, jusque dans ce recours à l'allemand, langue à contre-emploi de l'auteur du *Méridien*. C'est l'implicite essentiel de sa lettre de l'été 90.

Mais il s'avance seul vers l'ami lointain. Il ne mentionne pas dans sa lettre Martine Broda. Or c'est elle qui, selon Gudrun Racine, lui a recommandé la lecture d'Aïgui. À l'inverse, comme pour légitimer sa démarche, et la légitimer poétiquement, il invoque le « hasard d'une écoute », mais le nom du poète lui a échappé, il ne l'a identifié qu'au « hasard d'une lecture de presse ». Comme s'il reprenait les termes de « L'interlocuteur » de Mandelstam, lus dans *L'Éphémère*, l'image de « la bouteille à la mer » trouvée « au hasard dans le sable²⁶ », et qu'il inscrivît sa découverte dans ce sillage. Certes, il a noté d'entrée l'urgence du courrier écrit « à la veille du départ de mon fils pour Moscou ». Cependant, tout porte à douter du régime d'écriture du texte. N'en a-t-il pas gardé une copie ? Le message comporte deux parties, l'une au passé simple, l'autre au présent intemporel, délimitées dans la transcription par un signe typographique. Dans l'intervalle, la lettre a débordé en poème. L'interlocuteur est passé du « vous », qui désigne le destinataire, au « tu », qui renvoie au destinataire. Et la disposition des mots sur la page a changé : ce ne sont plus des lignes régulières, ponctuées, un énoncé qui progresse, mais des lignes brisées, une image qui se répète, à quelques variantes près : « bris de lumière ». Autrement dit, la cohérence est

²⁴ Nelly Sachs, Lettre 37, 18/05/60, *Correspondance* avec Paul Celan, traduction de Mireille Gansel, Paris, Belin, 1999, p. 37.

²⁵ Charles Racine, *Légende forestière*, repris dans *Ciel étonné*, op. cit., p. 63-69.

²⁶ Je cite dans la traduction de Martine Broda, *Dans la main de personne*, essai sur Paul Celan, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 53-60.

assumée : la poésie est le sujet, le sens est dans la forme. La lumière est ce qui éclaire, elle est l'œuvre « du chanteur qui renoue » « l'enluminure de la parole », elle est aussi ce qui dévoile l' « origine lacunaire » d'où surgit « genre et condition poétique », soit le « je » lyrique. Surtout, dès son deuxième vers – « je vois les mains » –, le poème s'acheminait vers sa fin :

Je m'avance timidement
dans l'espoir d'une poignée de main de lumière
Charles Racine

La référence à Celan est explicite : la lettre à Hans Binder : « Seules des mains vraies écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence entre un poème et un serrement de main²⁷ ».

La formule épistolaire finale est tout aussi déchiffrable. Pour autant, avec le *post-scriptum*, le débordement reprend, en guise de point d'orgue :

d'une poignée de lumière

L'écho après signature ratifie le statut de lettre, tout en lui échappant.



La réponse à la lettre – le *serrement de main* –, est arrivée après la mort de Racine, du vivant d'Aïgui, et de la part de celle dont le nom avait été omis. Elle est venue sous la forme du *poème d'été* intitulé « Charles R. ». Dans sa candeur, Charles Racine avait vu juste. Martine Broda relancerait le dialogue à trois voix²⁸ initié sous le signe de Paul Celan.

²⁷ Je cite à nouveau Martine Broda, *op. cit.*, p. 109.

²⁸ De ce « transfert d'amitié » témoigne « Trahison fidèle », l'une des « Stèles Face au Nord » de Victor Segalen. Voir Jean-Jacques Quelozet Danielle Terrien, « Genèse du poème « Trahison fidèle » dans *Stèles* de Victor Segalen », *Genesis*, n° 38, 2014, p. 181-190.

Yves Boudier

Extraits des interventions de Martine Broda
dans la revue *Action poétique*

Martine Broda (1947-2009) fut membre du Comité de rédaction d'*Action poétique* de 1978 (n° 73) à 1990 (n° 119). Elle apparaît à quelque vingt reprises dans les pages de la revue, publiant poèmes, essais critiques, traductions et notes de lecture. Elle organisa en 1979 le numéro 80, « Langue morte ». Sa proximité intellectuelle et amicale avec Mitsou Ronat et Élisabeth Roudinesco fut marquante dans sa réflexion critique et théorique.



n° 66. 2^e trimestre 1976. Première (double) intervention de Martine Broda dans la revue. Après une lecture critique très précise de plusieurs textes de Jean Daive, lecture dans laquelle apparaissent les éléments d'une pensée qui signent de manière prémonitoire une thématique très profonde chez elle, (*Le mourir qui s'accomplit dans l'écriture livre sans fin à ce qui fragmente, divise, mutile.*), dans le sillage de son travail critique sur l'œuvre de Pierre Jean Jouve, (*Cahier de l'Herne*, octobre 1972), cet article d'une quinzaine de pages très denses analyse un poème extrait de *Matière céleste*. En voici deux extraits :

À l'époque où Jouve écrivait, il était à la mode de rapprocher mystique et poésie, et d'écrire : la poésie est prière. Jouve reprenant cet énoncé réussit à le rendre subversif, introduisant un tiers terme. La mystique du poète étant « l'acte des mots », il veut bien, à la rigueur, que la poésie soit prière, à condition que ça bande, d'un côté comme de l'autre, que « l'église » soit érigée sur « une queue plantée en terre ». C'était l'impact révolutionnaire du freudisme, et dit comme ça, cela reste assez scandaleux. On a là une des limites du soi-disant spiritualisme de Jouve, qui écarte de lui une avant-garde sectaire.

[...]

Si l'écriture de Jouve en poésie atteint un sommet avec *Matière céleste*, c'est peut-être parce que la langue y est encore libidinalement investie comme corps mort : inerte dont on jouit, *materia*, chair de mère morte. Morte et vive à la fois car travaillante et travaillée. Corps d'Hélène, corps de la langue : lire l'effet de son nom comme matrice signifiante des poèmes, chaînes

signifiantes appendues à son nom, chaînes connexes « d'elle » ou de « céleste ». Corps de la morte réparé, rendu incorruptible dans le céleste du poème.



n°69. 2^e trimestre 1977. Premier poème, sans titre, publié dans la revue.

Extrait :

estompe
un corps ou paysage blanc

un signe noir grandit
estompe un corps
mais il a tout rempli

un spasme noir saisit la terre
gercée d'écume au bord
silencieuse elle jouit
renversée comme une tombe

l'espace de ta mère
est terrible
triangle
et spasme de la nuit

où elle et son bourreau
face à face
renversée comme tombe
un corps

en face de l'enfant

enfin elle était morte
de jour

enfance de l'enfant
un noir qui change un blanc
de nuit qui chasse un jour



n° 72. 4^e trimestre 1977. Publication d'un poème sans titre, suivi d'un extrait d'un livre à paraître, *Vers Jouve*, début et fin du texte intitulé « Pierre Jean Jouve, un poète et son nom ».

tu as scellé mon rêve
que mente le secret

n'être
la scène où je suis née

par le trou je la regarde
à m'en brûler les yeux



Repérer ce qui s'inscrit du sujet, jusque dans l'écrit : du sujet écrit par le signifiant. S'il est vrai qu'un signifiant est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant, le nom propre, comme signifiant représentant le sujet, est un signifiant à tous égards, privilégié. Patronyme par lequel dès avant sa naissance le sujet a sa place assignée dans une lignée symbolique, prénom plus important peut-être encore, car choisi par les parents ; les psychanalystes soulignent l'importance du nom qui fait s'articuler le fantasme du sujet aux fantasmes parentaux. Serge Leclair avance même l'hypothèse qu'il contribuerait à fixer la lettre du fantasme.

(...)

On n'échappe pas au symbolique, cela veut dire : on ne peut pas refaire sa naissance, on ne se met pas hors-la-Loi. Mais l'illusion en fait écrire. Celui qui écrit, au moins aura-t-il fait jouer tout ça, au moins en aura-t-il brodé.



n° 74 bis. 3^e trimestre 1978. Brève intervention dans un supplément à la revue, de caractère politique.

Mars 1978

main seule où
deux mains de la douleur d'ouvrir
le jour



n° 78. 2^e trimestre 1979. Traduction de sept poèmes de Paul Celan, extraits de *Zeitgehöft*, les derniers qu'il écrivit entre 1969 et 1970. Et, trois poèmes personnels non titrés, dont voici le premier :

être l'autre ou lune
périodique

éclipses on n'en meurt pas

l'été le chaud
le froid l'hiver

la violence du soleil
dans les yeux
perdre l'admiration

marcher sur le silence
jusqu'à ce qu'il porte
ou pas



n° 79. 3^e trimestre 1979. Un poème, parmi l'ensemble des poèmes des membres du comité de rédaction dans le numéro « 25^e anniversaire ».

je (me) retrouvai à terre, gisant sur des linges
poussant vers l'autre cri

face l'ange que j'avais combattu
aveuglant ma naissance

rouge : contre-douleur battante
noir, ou ce que j'en reçus
dans le sang de ma mère

plus près

nuit que tu m'as laissée :
sur le linge et la nuit



n° 80. 4^e trimestre 1979. *Langue morte*. Un numéro réalisé sous la direction de Martine Broda. Deux extraits du texte de présentation :

Je pose d'entrée de jeu une défiance vis-à-vis de la métaphore organiciste de la vie des langues, à laquelle incline la terminologie, *langue vivante* vs *langue morte*, qu'il vaut mieux ne pas prendre

au pied de la lettre. Peut-on sans risquer de tout confondre croire qu'une langue est un être animé ? Croire qu'elle contient en elle, comme un corps, tout ce qui la fait évoluer ? Qu'elle connaît les balbutiements d'une enfance, la force d'une maturité, puis le déclin jusqu'à la mort, douce ou violente, pour de vrai ? Projection de l'ontogénèse sur la phylogénèse, conception naïve, anthropomorphe de la vie qu'ont par ailleurs dépassée les biologistes. On peut se demander si un certain nombre de ceux qui refusent toute spécificité à la langue morte ne le font pas par refus de la terminologie, et de la métaphore qu'elle contient.

o

L'imaginaire a tous les droits, et il y a un imaginaire où langue morte et langue vivante peuvent échanger leurs significations. Même la plus vivante de toutes, ou la seule, qu'on croirait être la maternelle, pour le sujet parlant, peut être frappée de mort. N'y a-t-il pas assez à tuer en elle pour qu'elle vive, ou qu'un sujet puisse advenir. On peut décider de faire comme si la langue maternelle n'était pas incommensurable à toute autre. On peut croire qu'une langue, telle qu'elle repose sagement tronçonnée dans le lexique, n'est qu'un corps endormi. Que la bibliothèque même, avec ses volumes séparés, est isomorphe au lexique, donc à la langue. Que c'est avec ça qu'on écrit. Ce qui est mort l'est peut-être irrémédiablement, mais le désir peut le ranimer.



n° 82-83. 4^e trimestre 1980. Une brève présentation de la poète québécoise Nicole Brossard, suivie de plusieurs courts poèmes issus de son recueil *Amantes* (1980). Martine Broda écrit : « J'ai rencontré cet été à Cerisy la québécoise Nicole Brossard et j'ai été très impressionnée par ses poèmes qui ne sont pas non plus sans rapport avec ce qui se fait ici. »

Nous n'en saurons pas plus et cela reste mystérieux quand on mesure le grand écart entre la poétique de Nicole Brossard et les enjeux propres à la revue. Mais souvent, et c'était heureux, l'amitié et l'émotion chez Martine Broda l'emportaient sur les *a priori* esthétiques ou théoriques.



n° 84. 2^e trimestre 1981. Publication de *Fragments*, un ensemble de sept poèmes, dont voici les deux premiers :

dans la joue de foudre l'aveu
un. point fixé loin de

qui recule

j'ai joué aux osselets
un. corps démembré.
de lumière
lié par syntaxe-douleur. limon
du sommeil qui dépose
ce noir tout au long
qui recule

o

corps posé dans le champ
aigu. Yeux
d'alarme.
fermés dans le feu. blanchissant
à l'envers, ouverts :
inondés de blancheur.
explosant immobile, sans mémoire ni.
le gris trouve
un récit. perd sa main
dans le sommeil des pierres.
pourvu qu'il se taise
encombré d'os blanchis.
qu'il soit lourd et gisant.

n° 86. 4^e trimestre 1981. Publication de *L'Objet du poème lyrique*, une étude diachronique et de culture lacanienne, dont Martine Broda précise d'emblée :

On ne me tiendra pas rigueur du caractère provisoire, fragmentaire, et donc parfois trop sommaire ou tranchant de ces quelques propositions : j'ai seulement voulu indiquer une direction dans laquelle je cherche aujourd'hui, tant dans mon écriture poétique que dans mon travail critique et/ou universitaire.

En voici les dernières lignes :

L'amour des poèmes d'amour ne se fait guère d'illusions sur l'amour, dont il assume toutes les horreurs. On comprend mieux désormais ce qu'est le lyrisme : chant de la perte, travail du deuil. Des arabesques autour d'un trou, sans lui insupportable. L'espace infranchissable et transparent qui le sépare de l'objet, il le remplit des vocalises de son désir : béance du toujours-perdu, que seul un chant qui brode, encore et toujours, peut combler.

C'est peut-être jusqu'au « beau » poétique qu'il faut réhabiliter dans son idéalité toute particulière, vieilleries qui font ricaner. Faire un usage détourné de ces beautés éthérées, voyantes comme des fleurs. Et s'il fallait les maintenir à cause de leur fonction rhétorique : tempérer le terrible, et déguiser l'horreur ?

Dans sa première Élégie, Rilke a nommé l'ange exterminateur. L'ange du lyrisme passe. C'est l'amour qu'il fait périr dans sa voix, le portant jusque dans la perte. « Cela chante, cela chante terriblement, à la limite du possible ».



n° 89-90. 4^e trimestre 1982. Un numéro consacré à la poésie allemande contemporaine. Martine Broda intervient à deux reprises, avec la traduction de *Matière de Bretagne* de Paul Celan, suivie de *À Prague*, traduit en compagnie de Marc Petit. Puis, en fin de numéro, elle propose un texte incitant à la lecture de Walter Benjamin.

Matière de Bretagne

Lumière du genêt, jaune, les pentes
suppurent vers le ciel, l'épine
courtise la plaie, on sonne
les cloches à l'intérieur, c'est le soir, le Rien
roule ses mers à la prière,
la voile de sang vient sur toi.

Aride, sec,
ce lit derrière toi, enjochée
son heure, en haut,
près de l'étoile, les étiers
laiteux babillent dans la boue, dattes de mer,
en bas, buissonnent, béent dans le bleu, une touffe
d'éphémère, belle,
salue ta mémoire.

(...)

Mains, la plaie courtisée
d'épine, on sonne,
mains, le Rien, ses mers,
mains, dans la lumière du genêt, la
voile de sang
vient sur toi.

Toi
tu enseignes
tu enseignes à tes mains
tu enseignes à tes mains tu enseignes
tu enseignes à tes mains
dormir.



n° 99. 1^{er} trimestre 1985. Publication d'une note de lecture sur *Le Cahier de Véronique* du poète Aïgui, traduit par Léon Robel. Martine Broda pose une série de questions cruciales, tant pour la poésie d'Aïgui que pour sa propre écriture.

Par la poésie, le langage est ressaisi à l'état natif. (...) Comment ressourcer la langue au moyen du préverbal ? Comment faire passer dans la poésie, fût-ce au prix d'un « sans dire tout jusqu'au bout », l'apparemment non dicible, ce que la triste langue adulte, en tout cas dans son usage ordinaire, semble condamnée, irrémédiablement, à perdre ? Le poète doit se tenir au plus près d'un silence bruissant, créateur. Rester à son écoute.



n° 103. 2^e trimestre 1986. Deux interventions dans ce numéro. Une note de lecture sur *Première apparition avec épaisseur* d'Esther Tellermand :

La « chronique », traversant le reflet, ce miroitement émouvant mais morcelant de l'instant, va à ce droit fil de l'Histoire, qu'elle cherche comme le « chemin enfoui », le « fleuve ». C'est là « notre façon de coudre », recollant les morceaux. [Esther Tellermand] réconcilie ainsi la verticalité du poème et l'horizontalité de la narration. (...) Pour le reste : une violence feutrée, une musicalité sourde. Une façon d'étrangler le cri, avalé par le rythme carré, l'abrupt de la syntaxe. (...) Et de l'impossible présence à soi de celle qui, jetée, se dédouble, cherchant le fil : *Je veux te dire qui je suis / Comme je balaie*.

Note suivie de la publication de *Passage*, un texte d'analyse du poème éponyme dédié à Geneviève Huttin et Agnès Rouzier. Voici deux extraits du poème de Martine Broda et un paragraphe de son commentaire :

il n'a laissé qu'un souvenir perdu
brillant comme un saccage

illuminée je fus
l'ange de longue nuit
un pur abstrait des feuilles
que la lumière brève
soit

(...)

deuil inclus dans la voix
tisse le chant des anges

o

Dans l'explosion brève de l'été, moment où l'être vire, le PASSAGE – oui, qu'il se répète ! – illuminant et ravageant, est bien celui de l'ange, dont le sillage est la voix lyrique. L'ange est une des figures centrales de mon imaginaire. Je ne veux pas le traquer de mots ailleurs qu'en poésie, je ne peux l'épuiser sans m'épuiser. J'en parlerai donc avec les mots d'un autre : « l'ange ressemble à tout ce que j'ai dû quitter... » (Walter Benjamin).



n° 107-108, 2^e trimestre 1987. Extrait d'une note de lecture sur l'importance de la publication de *Mausolée* d'Hans-Magnus Enzensberger, offrant une reprise de la figure de l'Ange.

Si la dure leçon de ce siècle fut, comme le dit George Steiner, que « Buchenwald n'était qu'à quelques kilomètres de Weimar », il revenait de préférence à certains Allemands, penseurs et écrivains du *Kulturpessimismus* de détruire la religion du progrès, dans le pressentiment ou le trauma de l'Apocalypse. Juste avant l'Apocalypse, Walter Benjamin sut que l'Histoire trouvait à s'incarner dans la figure énigmatique de l'« Ange nouveau » de Klee. Ange-machine, écartelé entre passé et avenir, catastrophe et messianisme, c'est son regard médusé qui le rend aveugle à toute fin : tourné vers l'arrière, il contemple un champ de ruines. Mais il est poussé en avant par ses ailes irrésistibles, qui subissent « cette tempête que nous appelons le progrès ».



n° 109, 3^e trimestre 1987. Publication de *Cinq poèmes*, sans aucun commentaire, dans un numéro « Sonnets français, (1550-1625) » réalisé par Jacques Roubaud et Henri Deluy. En voici les deux premiers :

« je voulais vous voir en plein jour »

une nuit plus secrète
éblouissait derrière la peau

franchissable

aveu tu au vous
du regard

o

ma

juste familière

insupportable

au fond des yeux poignardés
la regarder jusqu'à disparition

qu'un (ange ?)
fuse du mal



n° 133-134, 1^{er} trimestre 1994. Ce numéro pose une question récurrente dans le champ des écritures poétiques : « La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ? » et l'adresse à une quarantaine de poètes. Martine Broda propose une réponse très vigoureuse dans un premier temps, revient à Paul Celan sur la question du lyrisme, et conclut avec Walter Benjamin.

Quelle question, à la fois imbécile, journalistique et arrogante !
La poésie existe depuis des milliers d'années et vous enterrera tous. Elle survivra à sa crise actuelle, qui n'est que l'effet de l'absence d'une vraie pensée. La poésie survivra à ceux qui croient que le langage peut être libéré du sens, et l'écriture de la charge de produire le sens, même dans son sens le plus grave, celui de sens de la vie, pour chacun chaque fois autre. Elle survivra aux

galipettes formalistes, aux calembredaines de l'humour débile, à la blancheur squelettique, exténuée, par laquelle on s'efforce d'imiter l'abstraction minimale picturale, mouvement répété épigonalemment vingt fois, alors que la poésie ne peut aller dans le dépouillement aussi loin que la peinture, en raison du lien du langage au désir, qu'on ne tranche qu'au risque de tout perdre. Elle survivra, peut-être même dans ce qui constitue, de toujours, son noyau dur, le lyrisme, que par un étrange malentendu, sans cesse reconduit depuis le romantisme, certains identifient à la niaiserie et à l'enflure du moi, alors que le lyrisme authentique, le haut lyrisme, est le chant de *l'amor fati*, chant du monde et non du moi, comme sut le voir Nietzsche (*La Naissance de la tragédie*).

(...)

La langue de poésie prend source dans l'amour, et la poésie durera aussi longtemps que lui, qui donne son prix à notre passage ici-bas, en posant sur le monde la couleur qui lui permet d'apparaître, en sa plus grande brillance. Selon Walter Benjamin, il est la seule « illumination profane » capable de rendre au sensible sa valeur auratique, même en une époque, la nôtre, de perte ou de déclin de l'aura. Intensificatrice, épiphanique, telle est la joie d'amour – le *joy* – dans toute la lyrique occidentale. Mais nos contemporains, qui se veulent revenus de tout, préfèrent ricaner, en tournant le dos à une tradition sur laquelle ils se donnent rarement la peine de réfléchir, ou qui n'est jamais abordée, dans le meilleur des cas, que comme histoire des formes.



n° 207-210, mars 2012. Dernier numéro d'*Action poétique*, « L'Intégrale », composé de poèmes écrits par les membres successifs du comité de rédaction depuis la création de la revue. Martine Broda, disparue en 2009, y est présente avec *Six poèmes* publiés en 1977, dont voici les deux derniers :

&

J'ai beau écrire mon nom il me fait toujours aussi
mal
son chiffre est beau
et douloureux il brûle mais ne m'éclaire pas
Faut-il trouver un autre nom dans la nuit ou dans la
neige
Faut-il le rendre le plonger dans la mer
Mon nom volé je l'écris sur la vitre d'un doigt froid
et humide je l'écris noir

sur noir

Il fond sur la vitre où j'écrasais mon nez d'enfant
cherchant à voir je ne sais quoi ce noir toujours
derrière

le reflet la forme des corps

Écrire son nom c'est jouer à la nuit et à la neige
derrière la vitre qu'ils n'allumeront plus
pour qu'un nom jamais la forme de son corps

&

s'écrire le jouer le jouer à la nuit à la neige

pour faire nie à la mort sa mort

sur ce noir je n'ai quoi derrière

le reflet la forme du corps

qui n'écrit s'écriant pour naître

ce n'allumeront plus

pour qu'un nom sans place prenne forme corps

François Lallier

Souvenirs de Martine Broda

Critique et poésie

1

L'Herne

Nous aurions très bien pu ne pas nous rencontrer. Au début des années 70, Martine Broda fréquentait le milieu de la revue *Action Poétique* : une avant-garde avertie des travaux récents de la linguistique et de la sémiotique, centrée sur un matérialisme de la langue, et en ébullition. Pour moi, d'abord jeune abonné dans une banlieue de Paris aux *Lettres françaises*, lecteur d'Éluard et d'Aragon, de Char, de Michaux, après le choc assez inattendu de deux livres de Jouve, *Diadème* et *Ode* (non l'appel, toujours un peu lointain, de la poésie, mais sa présence même, à la fois évidente et voilée), suivi par la rencontre d'Yves Bonnefoy, j'étais surtout attentif aux parutions du Mercure de France, et de *L'Éphémère*. Je n'ai jamais demandé à Martine Broda comment elle en était venue à s'intéresser à Jouve et en faire un objet d'étude, entrer en contact avec lui, s'attacher à sa personne. Moi-même j'avais rencontré Jouve en 1968, sur le conseil d'Yves Bonnefoy. Deux ans plus tard, alors qu'il était question du futur Cahier de l'Herne (paru en 1972), Jouve, lors d'une des visites que je lui faisais, me parla d'une jeune chercheuse, inspirée par les méthodes les plus modernes, également poète, et comme il me voyait de la même génération, il avait pensé que nous devions nous rencontrer. Je me souviens d'un rendez-vous, aux alentours de la Gare de Lyon, où Martine Broda était venue avec une amie. Nous étions en fait assez éloignés : ma lecture de Jouve interférait avec celle que je faisais de Bonnefoy, j'ignorais presque tout d'*Action poétique* ou de quelque milieu intellectuel que ce soit (hormis un cercle restreint d'amis), et je ne me sentais pas attiré par la recherche universitaire. Dans les dix années qui ont suivi, de 1972 à 1983, je n'eus presque aucun contact avec Martine Broda, hormis quelques échanges au moment de la parution du Cahier de l'Herne, en 1972. J'avais été très intéressé par les deux textes d'elle parus dans ce Cahier, *Hélène, fonction de la morte*, et Jouve, *Pierre et Jean*

(Juan). Ils manifestaient les deux orientations principales d'une lecture faisant appel à une méthodologie neuve, largement inspirée par la linguistique et la psychanalyse : le « passage de la morte » et le rôle majeur du nom – du nom propre – dans le mouvement de la poésie. Aussi suggestives qu'elles aient été, ces deux études m'avaient semblé appeler de plus amples développements pour être décisives en ce qui concerne l'œuvre entière de Jouve. Elles furent en effet suivies de plusieurs autres, qui les complètent et en révèlent toute l'envergure, reprises dans un volume de la collection Cistre, aux éditions de L'Âge d'homme, en 1981. A cette époque, je n'avais pas encore renoué avec elle, et c'est la lecture de ce volume qui m'a fait saisir la vision qu'elle a eue de l'œuvre de Jouve. Celle-ci n'est pas sans de profonds rapports avec ses explorations ultérieures : un chapitre sur Jouve se trouve au centre de *L'Amour du nom*, en 1986, qui reprend en les reliant à la problématique de ce livre les conclusions de celui de 1981. C'est pourquoi il me semble important, ici, de revenir plus en détail sur ce dernier, autant pour son actualité comme lecture de Jouve que pour sa place dans l'évolution de la pensée de celle qui est restée fidèle à ce poète et à la vision qu'elle a eue de son œuvre.

Jouve et la réalisation du désir nécrophile

Il faut dire d'abord que cette lecture est assez radicalement circonscrite au noyau que constituent le récit *Dans les années profondes*, le livre de poème *Matière céleste*, et aux données biographiques livrées par *En Miroir* concernant l'« Histoire de Lisbé » (nom de l'inspiratrice du personnage d'Hélène, commun aux deux livres) avec quelques incursions dans les romans qui précèdent, et un très petit nombre de recueils ultérieurs. De Lisbé à Hélène, comme du récit aux poèmes, se dessine un « désir-origine » que la fiction dévoile, par un mythe de « l'union en un acte de l'éros passif et de la mort ». De là une prise de conscience, accompagnée de culpabilité, qui « change la position de Jouve par rapport à sa tendance fondamentale, et par là la forme de l'œuvre »¹. Quelle tendance ? Martine Broda a noté dans les romans antérieurs une incertitude entre donner et subir la mort. Cette incertitude disparaît avec *La Scène capitale* (*La Victime* et *Dans les années*

¹ Martine Broda, *Jouve*, Lausanne, L'Âge d'homme, Cistre essais 11, 1981, p. 21.

*profondes*²), où se révèle ce désir fondamental : un désir érotique nécrophile – que le meurtre sous-jacent a pour fonction de satisfaire, mais que la poésie élabore selon un processus de sublimation.

Cette idée, non moins radicale que la frontière tracée dans l'œuvre de Jouve, n'est pas sans points d'appui. *La vérité sur le cas de M. Valdemar* de Poe rapproché de *La Victime*, et le Don Juan « violateur de vierge maternelle », mènent à la « scène primitive » freudienne, dans sa version la plus violente : celle de « la mère tuée dans le coït par le phallus monstrueux du père³ » qui l'agresse *a tergo* dans un acte sadique dont la notion de « meurtre sur scène » (qui commande la lecture de *Don Juan*, et plus tard celle de *Wozzeck* et de *Lulu*) est la projection. Particulièrement significatives sont les marques de l'analité dans *La Victime*, également retrouvées dans la figure de la « femme noire », commune à *Dans les années profondes* et à *Matière céleste*. Le parallèle entre *La Victime* et *Dans les années profondes*, se heurte toutefois à quelques difficultés en ce sens que dans le second récit la mort d'Hélène comporte une dimension sacrificielle : « Mais Hélène se sacrifie. Donnant la vie, elle accepte de mourir pour ne pas donner la mort », dit Martine Broda dans une formule complexe, qui s'éclaire par l'articulation de cette mort acceptée et de la vie donnée à l'écriture de la poésie, sans toutefois que le thème du meurtre soit abandonné : « Elle restaure [par son sacrifice] l'image de la mère absolument bonne, et devient l'antithèse de l'Ève maléfique, mortifère ou meurtrière, des premiers romans. Léonide fait mourir Hélène : c'est pour n'être pas tué⁴ ». Mais le sadisme lié au fantasme primitif se retrouve dans l'acte d'écriture, qui hérite de lui les caractères d'analité en même temps qu'il les transpose et les métamorphose, selon le mécanisme de la sublimation que décrit le titre du livre de poèmes : *Matière céleste*. Martine Broda cite à plusieurs reprises un passage de Freud, dans *Inhibition, symptôme, angoisse* : « Lorsque l'écriture, qui consiste à faire couler d'une plume un liquide, a pris la signification symbolique d'un coït [...] elle est abandonnée parce qu'elle reviendrait à exécuter l'acte sexuel interdit ». Par l'écriture, par le noir de l'encre, Jouve réalise la transgression sous la forme qui

² Martine Broda a reçu de Jouve l'indication que *La Victime* a été écrit après *Dans les années profondes*. En inversant l'ordre d'apparition dans le volume, il a voulu, pense-t-elle, mettre en valeur l'articulation du « mythe » avec l'œuvre ultérieure, exclusivement de poésie, les essais exceptés.

³ Martine Broda, *Jouve, op.cit.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

correspond à son désir. Ainsi se dessine une sorte de psychanalyse du désir d'écriture chez Jouve, à partir d'un tissu serré d'éléments assez divers, liés par une intuition très forte – dont je me suis souvent demandé si elle n'était pas préalable à l'enquête, persistant inchangée à travers elle, pour finir par la dominer en circonscrivant dans l'œuvre les contours qui lui correspondent. Ainsi de la fin de *Dans les années profondes*, et de la mort d'Hélène, qui identifie « la jouissance du sujet » et « la mort de l'objet ». À quoi s'ajoute la phrase, à multiple entente : « Cette jouissance aussi l'écriture devra la payer⁵ ».

Le recours à la psychanalyse, nul auteur ne l'appelle davantage que Jouve⁶. Mais le moment de la poésie pure, (de ce qui dans l'écriture poétique déborde le récit), se comprend à partir de la langue et du nom : celui d'Hélène, et d'Hélène morte. En exergue du chapitre qui va l'établir, Martine Broda cite intégralement « Mémoire », un poème en prose de *Moires*⁷, où Jouve semble évoquer le retour obsédant de « la personne aimée, par moi inventée et vraiment fausse ». Ce poème authenticierait aussi bien la fiction amoureuse que le fantasme de meurtre, puisque c'est bien le « je » du poète qui déclare pour finir : « (...) les grandes pièces d'apparat ont été fermées depuis mais elles me sont familières, puisque j'y ai mis la mort ». On peut s'interroger sur cette expression paradoxale : « vraiment fausse ». Faut-il penser qu'elle signifie « entièrement fausse », ou bien « fausse pour exprimer sa vérité » ? Et de quelle vérité s'agit-il ? La réponse de Martine Broda est : « [...] la poésie s'établit sur la mort de la figure féminine ». De là le « passage de la Morte », et l'assimilation de toutes les autres figures de femmes, au cœur de la poésie, à cette Morte, Hélène étant le « mythe comme nom mis sur le désir⁸ ».

C'est le nom, porteur de la vérité du mythe, qui fait le lien entre la pulsion nécrophile et le langage, pris sous son aspect de matière sonore mais aussi de chaîne signifiante, et dans son rapport avec le sujet, de l'énoncé comme de l'énonciation. Martine Broda s'appuie pour l'essentiel sur les travaux de Jakobson (pour la notion de chaîne signifiante) et de Benveniste (pour la distinction entre discours et récit, et

⁵ Martine Broda, *Jouve, op.cit.*, p. 31.

⁶ Martine Broda mobilise ainsi outre Freud, Marie Bonaparte – pour son étude sur Poe –, Mélanie Klein, et Lacan, mais aussi des auteurs plus récents, Guy Rosolato, Octave Mannoni, Serge Leclair.

⁷ *Mercure de France*, 1962. C'est l'un des rares moments où elle évoque l'œuvre poétique d'après la seconde guerre mondiale, pour laquelle elle manifeste peu d'estime.

⁸ Martine Broda, *Jouve, op. cit.*, p. 37.

le statut du locuteur dans l'énoncé). S'ajoute à ces sources la référence implicite ou explicite aux « anagrammes » ou « paragrammes⁹ ». La dispersion paragrammatique de son nom dans le poème donne au personnage du récit d'assumer toute la force subjective de l'énonciation poétique, et quasiment, pour anticiper sur un autre moment des recherches de Martine Broda, de devenir ce « sujet lyrique » dont le nom par ailleurs fait entendre phonétiquement le pronom féminin singulier de la troisième personne : « Elle ». Ainsi s'explique la coexistence des trois instances, Lisbé, la femme biographique, Hélène l'héroïne du récit, et « Elle », soit pour finir la femme « inventée et vraiment fausse », dont c'est la fausseté même, l'invention mythique, qui assure la vérité. Le lien du mythe de la femme morte et de la poésie est donc assuré par l'inscription du nom, « Hélène », dans la matière sonore. En dérivent ou s'y rattachent « céleste », « aile », « haleine » (par « la belle haleine »), « elle aime ». Et la série pourrait comprendre, dit Martine Broda, « elle-haine » (qui pourtant n'apparaît pas chez Jouve, une absence qu'elle voit comme une dénégation). Une fois transposée dans la langue la pulsion de mort, élément de la structure nécrophile fondamentale, qui n'est plus en tension avec une pulsion contraire (comme l'affirmait encore l'Avant-propos de *Sueur de Sang*), Lisbé peut être confondue avec Hélène comme victime d'une volonté de mort à coloration érotique, le corps d'Hélène morte identifié à sa tombe, et sa tombe identifiée au paysage (l'inoubliable « pays d'Hélène »), de sorte que toute poésie, née de la tombe, étendue au paysage, devient culte érotique du cadavre.

Nécrophilie, toujours, mais sublimée. Étudiant un poème, « À l'autre monde », Martine Broda déclare : « Profusion insensée des sexes et des seins : profusion du fantasme. L'ivresse dit comme ça bande, à évoquer la mort d'Hélène. Mais *c'est dans la langue que ça jouit [...]* »¹⁰. Telle est la sublimation : le « rapport érotique au corps mort » se transpose dans la matière linguistique : « la matière morte et vive à la fois, [...] c'est

⁹ Saussure propose les termes anagramme, hypogramme, ou paragramme, pour désigner diverses formes prises par les séquences de lettres inscrivant la présence latente de noms propres épars dans les vers d'Homère, d'Ovide ou de Virgile. Virgile, d'Ovide ou d'Homère par exemple. Voir Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Gallimard, 1969, réédition Lambert-Lucas, Limoges, 2009, p. 27-33. Martine Broda se souvient sans doute aussi de l'article de J. Kristeva : « Pour une sémiologie des paragrammes » (*Tel Quel*, 1967), repris dans *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, rééd. Points, 1978.

¹⁰ Martine Broda, *Jouve, op. cit.*, p. 46. L'italique est dans le texte.

la langue¹¹ ». Les « chaînes sonores » n'y sont pas seulement la dissémination du nom dans lequel est instituée la Morte¹², elles sont également le signe de cette « ivresse » ou « jouissance » qui dans la poésie électrise la langue, même si le poème peut comprendre une phase de désublimation, apparentée à une castration, et à laquelle se rattache le « thème *Nada* » – qui occupe toute une partie de *Matière Céleste*.

Le poème comme « matière céleste »

Le désir se réalise dans la langue. Nombreuses sont les conséquences de cette première implication. Ne pouvant toutes les évoquer, je veux me borner à celles qui me semblent avoir eu le plus d'importance dans la suite du travail de Martine Broda, comme critique et comme poète. S'attachant à la « fonction de la morte¹³ », elle note, à partir d'un passage de Lacan, que la sublimation radicalise le lien de son objet au manque¹⁴. On peut voir là le germe de ce qu'elle développera plus tard dans *L'Amour du nom* : l'objet du désir, poursuivi et trouvé dans le poème, permet la jouissance que traduisent les « ondes » verbales agitant et ordonnant la langue rythmée du poème, en même temps que, cet objet étant depuis toujours perdu, le désir dure et se renouvelle dans sa satisfaction même. Mais plusieurs questions se posent, à commencer par la forme originelle de l'objet perdu, à partir duquel se produit le désir : pour Martine Broda, c'est la figure de la mère, œdipienne et préœdipienne, appuyée sur le « thème des trois coffrets » (qui rapproche la mère et la mort), et sur la version kleinienne de la mère terrible, avec le vertige psychotique que produit son ambivalence. La transposition du

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹² Une des références favorites de Martine Broda est l'hémistiche de Nerval dans le sonnet « Artémis » des *Chimères* : « C'est la Mort, ou la morte ». Il faut lui ajouter le texte de Freud sur « Le thème des trois coffrets » (1913), paru dans la *Revue Française de Psychanalyse* en 1927, traduit par Marie Bonaparte et M^{me} E. Marty.

¹³ Dans le chapitre « Un poème : Hélène, fonction de la morte », qui reprend le titre du texte publié dans l'Herne en 1972, mais développe celui-ci considérablement dans un sens marqué par une approche psychanalytique approfondie.

¹⁴ Martine Broda, *Jouve*, *op. cit.*, p. 65. « Que le poème puisse être voué à un objet distant et à peine réel, comme la *dame* du trobar, les *Olive* ou *Délie* des poètes néopétrarquistes, met en évidence l'impossibilité inhérente au désir, qui le constitue ». Le passage de Lacan est indiqué comme provenant d'un « séminaire inédit » de 1967, ce qui marque la proximité de Martine Broda et du milieu psychanalytique, une proximité que confirme sa contribution au livre collectif, *L'Amitié*, publié en 1984 par les éditions Point hors ligne, où elle parle de l'amitié entre Paul Celan et le poète russe Aïgui.

désir dans le langage permet alors de surmonter la fragmentation du sujet, et superpose en un acte réussi la menace de psychose et la solution perverse. Chez Jouve, la perversion nécrophile se révèle n'être qu'une manière de faire écran à la psychose, jusqu'à ce qu'elle soit sublimée par le poème, qui simultanément la révèle.

Une autre question apparaît dans la manière dont Martine Broda fait varier la dimension perverse du rapport à la Morte, quand elle écrit par exemple « Faut-il s'étonner de ce qui paraît derrière ce qui apparaissait d'abord, et qu'on était tenté de décrire comme "sadisme" ou "nécrophilie"¹⁵ ? » Une dimension nouvelle est apportée par la poésie, réparatrice du meurtre de la Mère originelle (bisexuée), nécessaire pour échapper à la psychose, mais que la perversion ne fait que reconduire :

Psychose ou perversion : une structure recouvrirait l'autre, chez le sujet. L'écriture de Jouve transcrit son rapport aux deux. Mais elle les renvoie dos à dos : fermant un cercle dont l'écriture seule permet de sortir (...). Elle exorcise le meurtre, quand la Morte vient symboliser le rapport du désir d'écrire aux objets. Elle exorcise la mort, quand la morte y entraîne le poète à sa suite : Eurydice devenue Ariane, pour qu'Orphée devienne Orphée. Isis initiatrice, Isis réparatrice, qui veille un dieu mourant¹⁶.

Ce passage est décisif, car au travail des « chaînes signifiantes », qui écrit dans la langue le nom de la Morte, s'ajoute ce que l'intitulé d'un autre chapitre désignera comme « la mort dans l'écriture ». Le « meurtre de la morte » établi comme solution de la « perversion¹⁷ », mais subsiste un dilemme, entre libération et culpabilité. « Le dilemme se résout dans l'écriture. Y tuer la morte est moyen de la faire vivre, et l'écrivain devenu poète se sauve en la sauvant ». Et Martine Broda ajoute : « En poésie, le meurtre est réparé sans qu'on cesse d'en jouir¹⁸ ». Puis : « [L'écriture] maintient dans le désir d'écrire le désir amoureux, le seul qui écrive des poèmes ».

Ce chapitre, à peine deux pages, concentre l'ensemble des principes auxquels elle est parvenue, et des données les plus stables ponctuant la revendication que constitue sa lecture de Jouve : l'assimilation de la mort et de la morte, la transposition dans la langue du jeu entre désir et jouissance, la résurrection de la morte, dans le nom, mais aussi le

¹⁵ Martine Broda, *Jouve, op. cit.*, p. 77.

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷ Parallèlement le « meurtre de la mère » est « solution de la psychose ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

maintien du « désir amoureux » dans le « désir d'écrire » par l'effet du « reste qui décomplete tout objet du désir : a.¹⁹ ». L'objet a, substitut et signe du grand Autre, siégeant dans l'écriture comme objet d'amour, assure la vérité de celle-ci sur la conscience du manque qui la perpétue. Ainsi, celle qui reste « la personne aimée par moi inventée et vraiment fausse », Hélène, « facilite la dérive du désir, en ne suppléant pas par l'illusion d'un plein à l'impossible du rapport sexuel ». À ce haut degré de condensation, on notera également la citation de Char (à ce moment non créditée) : « Le poème est toujours marié à quelqu'un » – citation invalidée, peut-on penser, par la référence à l'objet a (lui aussi *vraiment faux* !). Notables également deux autres ouvertures vers d'autres poètes, l'une vers Mallarmé, à propos du *Nada*, l'autre vers Yves Bonnefoy par référence au texte qu'il a écrit pour le *Cahier de l'Herne* en 1972, concernant une « faute » inhérente à l'écriture²⁰. Derrière la culpabilité, Martine Broda pointe enfin dans le thème du néant, du *Nada* (repris par Jouve à Jean de la Croix, *Juan de la Cruz*), le moment où l'érotisation du langage cesse de se produire, et laisse apparaître derrière l'objet le manque pur, perte de la source non du désir, mais de sa transposition poétique : absolue dérélition, qui cependant appartient encore à la poésie.

L'amour et le nom

Toute la fin du livre affermira cette interprétation générale, établie, élargie, comme fondatrice de l'œuvre entière de Jouve ; et bien que tenant les livres d'après 1947 pour de peu d'intérêt, Martine Broda va étendre sa lecture jusqu'à *Ode* (1950), où apparaît sous diverses formes Yanick, la jeune prostituée dont il rapporte l'« histoire » dans *En Miroir*, identifiable à Hélène, comme elle morte²¹. La prostitution fait de l'objet du désir un équivalent de ce qui est rejeté, renvoyé au néant, qu'il contient et pour ainsi dire exhibe. Ne reste plus que le désir – qu'exacerbe la proximité de sa disparition dans le rien ; et même, dira Jouve dans une

¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

²⁰ Yves Bonnefoy le premier a signalé dans ce texte l'importance de « La Faute », bien qu'il donne un tout autre sens à la culpabilité de l'écrivain, du poète.

²¹ « La dernière forme du thème [*Nada*] se manifeste dans ODE. ». Et Jouve poursuit avec cette phrase qui peut paraître une clé : « Il est la couleur de l'éros qui s'éloigne, tel un violent soleil couchant, pour demeurer dans l'or des dernières pièces de LANGUE ». Pierre Jean Jouve, *En Miroir, Œuvre II, op. cit.*, p. 1141-1142.

proposition souvent citée, qui se rapporte sans doute à Yanick, « même pas le désir, mais la phrase du désir²² ». Ainsi peuvent se trouver liés le rien, la langue et le désir – si du moins on étend à la poésie cette saisissante proposition.

Martine Broda, nous l'avons dit, reviendra sur Jouve au centre de son livre de 1997, *L'Amour du nom*²³, qui élargit à des perspectives transhistoriques et translinguistiques, le champ des découvertes faites à son propos de l'auteur de *Matière céleste*. L'objet d'amour y est élevé à la dignité de la Chose, toujours perdue – et c'est pourquoi la Morte en est la représentante privilégiée –, et but inatteignable du désir pur. À défaut d'un rapport sexuel inexistant, sinon impossible, la langue de l'amour se résout dans l'amour de la langue et du nom : celui-ci étant le médiateur entre le sujet désirant et la Chose inconditionnée, son Autre absolu, originellement perdue, pur manque irréprésentable, d'où procède tout désir. Elle y reprendra les deux aphorismes de Char cités à propos de Jouve : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir », et « Le poème est toujours marié à quelqu'un²⁴ ». Sans insister sur l'aspect de déni de la castration que porte le premier, on peut voir que la double formule de Char, d'apparence illuminative, comporte une face d'ombre, en ce que l'objet de ce désir sans fin, élevé au rang de la Chose et qui fait d'elle l'objet perdu, pourrait bien être tout autre chose que « quelqu'un » : rien d'autre que son nom. Le « joy » de la poésie occitane, une des grandes manifestations du lyrisme amoureux a son vrai lieu dans « l'amour du nom » s'illustrant d'épiphanies, visions, apparitions, qui ne maintiennent leur lumière éblouissante que dans le champ à la foi infini et parfaitement cos du langage.

L'intérêt de Martine Broda pour Jouve n'a donc subi aucune éclipse. Mieux que quiconque elle a su lire celui-ci comme un grand poète moderne ; et il y eut entre eux un fort lien transférentiel, dont témoigne le fait que certains poèmes dactylographiés retrouvés sur le bureau de Jouve

²² La phrase complète est la suivante : « L'objet n'est rien et le désir est tout, même pas le désir, mais la phrase du désir ». « Objets », *Proses, Œuvre II*, p. 1248. À ce moment du poème en prose, Jouve parle évidemment du contrat prostitutionnel. Cité par Martine Broda en exergue du chapitre « Hélène, fonction de la morte » de son *Jouve*, puis par Muriel Pic en exergue de son livre, *Le Désir monstre, Poétique de Pierre Jean Jouve*, Paris, Le félin, 2006.

²³ Martine Broda, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997.

²⁴ Martine Broda, *Jouve, op. cit.*, p. 66. Il s'agit des propositions XVI et XXX de *Partage formel*, repris dans *Fureur et Mystère*, p. 69 et 73 de l'édition Poésie/Gallimard.

à la mort de celui-ci, à lui attribués par les éditeurs des deux volumes, *Œuvre I et II*, de 1987, étaient en réalité des poèmes d'elle, conservés par affection sur cette grande table généralement vide. D'autres signes transférentiels me restent en mémoire. Ainsi, Jouve lui ayant un jour déclaré qu'elle lui apparaissait comme une violette dissimulant avec modestie sa beauté, elle avait considéré comme une manifestation éclatante de l'inconscient le fait qu'elle ait porté, le jour de ses obsèques, sans y avoir pensé, une robe violette et des bas verts. Ajoutons que le nom d'Hélène, noyau de l'interprétation paragrammatique et origine de la théorisation de l'amour du nom, était aussi celui de sa mère, Hélène Broda, déportée très jeune à Auschwitz, survivante et témoin de la persécution nazie.



2

« *Chandelbaum* »

Cet attachement à Jouve de Martine Broda le relie à d'autres poètes dont on ne songerait pas d'abord à le rapprocher, comme Paul Celan ou Charles Racine, tant il est vrai qu'il y eut plus de continuité qu'on ne peut le croire dans ses choix. C'est précisément Paul Celan qui devient l'objet de son attention à la fin des années 70, quand elle publie sa traduction de *La Rose de personne* (1979), puis, quelques années plus tard, un essai, l'un de ses plus accomplis, *Dans la main de personne* (1986), à la fois commentaire de son travail de traduction, et lecture éclairant les traits les plus difficiles de la poésie de Celan, à la lumière d'une compréhension du rapport à la langue maternelle, de la condition historique, et de la quête du sens. Dans ce travail, qui interrompt la période jouvienne, on retrouve la question de la matérialité de la langue, ainsi que la position centrale de la négation. Exacerbées cependant, et modifiées, par le vécu de la destruction des juifs d'Europe, et soutenues par une réflexion, issue des écrits théoriques de Celan, sur « l'interlocuteur » – notion qu'il a empruntée à Ossip Mandelstam. Un dialogue est possible au-delà des clôtures de chaque langue personnelle, et de l'entente factice, ou

contrainte des langues collectives. Et la poésie, finalement, se tient dans ce dialogue, qui prend les formes les plus aventureuses, les plus obscures parfois.

Je me souviens que quand j'eus repris contact avec elle (en 84 ou 85, après une rencontre fortuite dans une exposition de Colette Brunschwig à la galerie Clivages), elle m'avait parlé de la façon dont s'était résolu un des problèmes difficiles posés par le texte de Celan, dans une inspiration quasi médiumnique. Le poème « UN AIR DE FILOUS ET DE BRIGANDS CHANTÉ À PARIS EMPRÈS PONTOISE²⁵ ... », comporte une série de variations sur le mot arbre – *baum* – suffisamment intraduisibles pour qu'elle les laisse non traduits (d'autant qu'ils sont assimilés à des noms propres), sauf le dernier, « *chandelbaum* ». Dans l'essai de 1986, elle commente un à un tous les autres mots composés par Celan pour désigner « l'arbre juif », mais se borne à noter, pour « *chandelbaum* » : « Ce mot a été traduit par “candélarbre”²⁶ ». La tournure passive semble surprenante, s'agissant d'une construction verbale particulièrement heureuse, puisque, rappelant les jeux avec l'allemand du texte original, elle vient faire résonner le mot français « candélabre » dans un poème où Celan se réfère explicitement à François Villon. Mais cette traduction lui avait été donnée, disait-elle, de façon quasi médiumnique, et comme hors de sa volonté. Je suis certain qu'elle voyait dans de telles manifestations une modalité des échanges avec ceux – dont au premier chef Celan lui-même – à qui elle dédicace *Dans la main de personne*, par cette sorte d'exergue : « *Je remercie mes interlocuteurs* » – en écho à la dédicace de *Die Niemandrose* : « à la mémoire d'Ossip Mandelstam ».

Bien plus tard, dans le prologue de son dernier livre de critique, *Pour Roberto Juarroz*, Martine Broda parlera de « vive communication inconsciente, sous le signe aussi d'un certain merveilleux²⁷ ». Et elle ajoute alors : « J'avoue un don de médium, et Juarroz avait des pouvoirs psychiques, je l'ai deviné avant même de le rencontrer ». Leur rencontre, qui en fait poursuit la série commencée avec Jouve, se produit sous le signe d'une interrogation de l'inconscient, et de cette manière qu'a le réel

²⁵ Paul Celan, *La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Paris, Le Nouveau Commerce, 1979, p. 47-48.

²⁶ Martine Borda, *Dans la main de personne*, *op. cit.*, p. 19. Elle remarque que certains passages dans les poèmes de Celan laissent apparaître des traces syntaxiques ou lexicales du français, une des langues de Celan, avec l'allemand et le russe.

²⁷ Martine Broda, *pour roberto juarroz*, Paris, José Corti « en lisant, en écrivant », 2002, p. 8. La typographie de couverture des éditions Corti évite toute majuscule, y compris pour les noms propres. Il en va de même pour *L'Amour du nom*.

de faire apparaître à certains moments des signes, et plus encore que des signes, des énergies, venant détourner l'esprit d'un horizon qui se ferme, pour le diriger vers un autre qui s'ouvre. Il y eut communication, consciente et inconsciente, entre Martine Broda et Pierre Jean Jouve, entre Martine Broda, Gisèle Celan-Lestrange, et l'œuvre de Paul Celan, entre Martine Broda et Roberto Juarroz, quelque surprenant qu'ait pu paraître cette dernière rencontre.

Un épisode spirite

Je voudrais rapporter ici un événement assez étrange, dont Martine Broda fut la cause immédiate et le témoin. C'était en 1986, j'habitais alors non loin de chez elle, et nous nous voyions assez souvent, pour prendre un café, échanger des idées, des nouvelles, interroger le Tarot. Elle faisait grand cas des phénomènes de voyance, et un soir me proposa de l'accompagner pour assister à une consultation collective donnée par un groupe de médiums, Place Gambetta, dans une assez grande salle, dotée de sièges et d'une estrade, sorte de scène où se tenaient assis à des tables quatre ou cinq hommes et femmes, les médiums. Ils observaient en silence l'assistance ; des deux côtés on était manifestement en attente. Je ne savais trop de quoi, lorsque au bout de longues minutes un des médiums prit la parole, et se mit à décrire un mélange d'images et de sensations qu'il précisait à haute voix. Une vision lui arrivait peu à peu, c'était la nuit, un été très chaud dans un pays montagneux, il percevait une impression violente d'étranglement, qui aboutissait à la mort – et s'accumulaient des détails précis, jusqu'à ce que quelqu'un, dans la salle, se lève, déclarant qu'il reconnaissait la situation. Un camarade avait été tué par surprise alors qu'il montait une garde dangereuse pendant la guerre d'Algérie, et lui demandait de l'aide, au-delà de la mort, pour quelque raison dont je n'ai pas gardé le souvenir.

Assez impressionné au fond, je voulais m'en tenir à la position d'observateur, témoin de quelque tour spectaculaire dont il renonce à comprendre les ressorts, mais qui se garde de croire à quoi que ce soit qui l'engage. Cependant, peu après, une des médiums, se tournant dans ma direction déclara qu'elle voyait distinctement autour un halo de lumière verte, signalant qu'un lien s'établissait avec un esprit. Il s'agissait d'un écrivain mort, et il souffrait, disait la médium, que certains de ses manuscrits aient été laissés en désordre, que quelqu'un qui aurait dû le

faire n'en avait pas pris le soin qu'il fallait. Il fut très vite évident pour moi que le message m'était adressé, et qui était cet écrivain – sans que je puisse résister à cette évidence, non plus qu'à l'impulsion de me déclarer publiquement, car soudain ce dialogue avait pris une grande importance, et il fallait reconnaître devant tous la pertinence de ces propos, déchiffrables par moi seul. Je raccompagnai Martine Broda dans notre commun quartier, moi passablement agité, elle pas du tout, qui n'accordait qu'assez peu d'importance à *Port-des-Singes* et à Pierre-Albert Jourdan (c'était lui qui avait parlé) ; et pour qui, bien qu'elle m'eût conseillé de tenir compte du message, celui-ci n'était qu'un exemple somme toute banal de phénomènes qu'elle recherchait avec système, et parfois un certain désordre.

Roberto Juarroz

De Roberto Juarroz, le premier volume de *Poesia vertical* (1958) avait été traduit et préfacé en 1962 par Fernand Verhesen, qui a poursuivi jusqu'en 1993 ses traductions d'autres volumes, ainsi que des entretiens parus sous le titre *Poésie et création*. Parallèlement, Roger Munier avait traduit et préfacé chez Fayard²⁸, en 1980, un choix de poèmes pris dans les différents volumes alors publiés (I à VI) de cette œuvre qui n'a qu'un seul titre. Martine Broda ayant rencontré Juarroz lors d'une de ses visites à Paris, peut-être en 1991, une aimantation manifestement s'est produite. Roger Munier était-il présent ? Le livre qu'elle publie en 2002 lui est dédié, et dans la première page elle suggère une alliance : « Roger Munier, le meilleur connaisseur de cette œuvre, celui dont les préoccupations semblaient les plus proches se refusait à produire un essai sous forme de livre, et c'était une raison de plus pour que je me mette au travail ».

Je connaissais Roger Munier depuis les années de *Port-des-Singes*. Mon lien avec cette revue et avec son créateur, Pierre-Albert Jourdan, avait été motivé d'abord par la référence à René Daumal, dont je tenais

²⁸ Roberto Juarroz, *Poésie verticale*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Fayard, 1980, « Documents spirituels ». Un avertissement rend hommage au travail de Fernand Verhesen, et précise les principes de construction de l'anthologie, conçue en collaboration avec l'auteur. Un des poèmes choisis (p. 143) est précisément dédié « à Fernand Verhesen », un autre l'étant « à Laura » (p. 135) – ce sont les seules dédicaces du livre. Laura Cerrato était la compagne de Juarroz, dont le prénom était bien fait pour alerter l'auteur de *L'Amour du nom*.

pour décisifs, dans le temps même où je rencontrais Jouve, les essais réunis dans *Poésie noire, Poésie blanche*. Je faisais du « souvenir déterminant » – en fait une *expérience déterminante* –, et de l'acte de mémoire qui s'y attache, l'horizon de la poésie, à côté d'une réflexion sur le langage et ses limites qui était aussi un des motifs du « Grand Jeu ». Et Pierre-Albert Jourdan se trouvait être proche de Roger Munier, entre autres raisons à cause de l'amitié commune de René Char, et de la recherche d'un certain « espace intérieur ». Roger Munier avait repris à la mort de Jacques Masui la collection « Documents spirituels » (avant de lui donner pour titre, précisément « L'espace intérieur »²⁹). J'avais eu souvent l'occasion de parler avec Martine Broda de cet « espace intérieur », de *Port-des-Singes*, de Pierre-Albert Jourdan et de Munier, non sans rencontrer chez elle des réticences, ou même une opposition radicale. Sans ignorer cette région de la poésie et de la pensée, elle s'en tenait assez éloignée, sans doute par attachement aux avant-gardes d'alors, plutôt « matérialistes » que « spiritualistes », et, concernant Roger Munier, par une méfiance envers tout ce qui avait trait à Heidegger. La question amoureuse et la psychanalyse d'autre part n'y avaient que peu de place.

D'où une certaine surprise pour moi quand, des années plus tard, elle m'apprit qu'elle travaillait sur Juarroz, en lien avec Roger Munier, auquel elle a beaucoup téléphoné, avec la familiarité qui était la sienne quand elle sentait une approbation, un intérêt, qu'il lui avait immédiatement donnés. Le livre qui est sorti de ce travail, *Pour Roberto Juarroz* (2002), m'apparaît aujourd'hui comme une mise en œuvre de la synthèse que constitue *L'Amour du nom*, où elle intègre la dimension de pensée dans la poésie (depuis Kant, le romantisme allemand et un Baudelaire relu par Blanchot), pour une « théorie spéculative de l'art » posant toutes les questions de l'imagination transcendante. Juarroz en son « romantisme argentin » propose pour Martine Broda, un exemple d'ontologie poétique, bien différente de celle de Heidegger, où l'illumination de discrètes épiphanies restaure sur un mode profane l'*aura* dont parle Benjamin, dans le lien subtil tissé entre les choses et les noms par un sujet pensif explorant la verticalité. Tentative aussi pour réunir les deux faces de « l'amour du nom », l'amour (et le désir) pour un objet mis à distance, et son appui sur le jeu de présence et d'absence que commande la

²⁹ Il avait auparavant publié, du vivant de Masui, en 1978 *Haïku*, puis *Le Koan zen*, et en 1979 *Voix* d'Antonio Porchia, avec une préface de Borges et une postface de Juarroz.

nomination, prenant forme d'une poésie qui ainsi s'élève sur la vie même et la révèle.

Sa compréhension des œuvres, et le choix de ses objets de recherche, ont chaque fois dépendu d'une rencontre, τύχη plutôt que καιρός, en lien avec son être profond tel que pouvait aussi le lui montrer la psychanalyse, et ainsi *destinale*, par les liens préexistant dans le possible et révélés après coup dans l'adéquation de son regard et de l'objet élu. Ce fut le cas de Jouve, comme celle de Celan. Mais le cas de Juarroz le dernier, est exemplaire. Sa coloration spiritualiste – en fait assez proche, comme elle le remarquera, du *Weltinnerraum* de Rilke –, aurait sans doute empêché leur rencontre dans les années antérieures. Et c'est peut-être la dimension de théologie négative relevée par elle chez Paul Celan qui lui a permis de lire Juarroz comme celui qui fait accéder par la langue la plus quotidienne, à ce vide qui révèle un dehors au travers du langage, et dessine dans ses apparitions ménagées sans formalisme, comme *expérience*, un ensemble de figures identifiables : « imagination et infini », « inversion et traversée du miroir », « les choses et les noms », « la musique de l'être et la musique du rien » (autant de titres de chapitres de son livre)

La lyrique amoureuse

Simultanément, il reste à comprendre en quoi l'attention à Juarroz se rattache au grand travail de synthèse, fait après la période consacrée à Paul Celan, qui aboutit à *L'Amour du nom*. La poésie si particulière de Juarroz, d'apparence « métaphysique », peut cependant être tenue pour appartenant à la « lyrique amoureuse ». Citant en tout premier lieu dans son livre deux poèmes d'amour, Martine Broda les commente en écrivant : « [Ils] exposent une conception rigoureusement non fusionnelle [...] qui est aussi la mienne ». « Le centre de l'amour / ne coïncide pas toujours / avec le centre de la vie [...] », dit le premier. Et le second revendique

Un amour au-delà de l'amour,
plus haut que le rite du lien,
au-delà du jeu sinistre
de la solitude et de la compagnie. [...]

Plus loin, elle rapproche cette conception de l'amour de celle de Rilke : « cet amour sans objet limité, largement répandu sur le monde que Rilke tente de penser sous le nom d'«amour intransitif» », et renvoie en note le lecteur à un chapitre de son livre de quelques années antérieur, le chapitre consacré à Rilke (« Rilke et l'amour intransitif³⁰ »), remarquable lecture du poète allemand, qui articule cette idée de l'amour – représentée par celles, toutes des écrivaines, qui habitent dès les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* la pensée de Rilke : « Gaspara Stampa, la Comtesse de Die et Clara d'Anduse, Louise Labbé, Marceline Desbordes, Élisabeth Mercœur » – à la catégorie du sublime, retrouvant ainsi l'« argument » rilkéen de son livre de poèmes de 1983, *Tout ange est terrible*³¹.

C'est le moment de dire que les poèmes qu'elle a écrits, depuis *Route à trois voix*³², correspondent, autant qu'à des circonstances, aux différentes étapes de la réflexion théorique, ou, comme elle aimait à dire, « poétologique », et qu'ils sont consacrés pour l'essentiel à la pensée de l'amour, qui domine celle-ci. Théorie et pratique de la poésie, se rejoignent dans l'histoire d'une vie, et cette unité de l'écriture et de la vie détermine superlativement la réalisation parfaite de « l'amour du nom » que représente le dernier poème, *Lettre d'amour*³³, comme lui appartiennent, imparfaitement, tous ceux qui rappellent la mélancolie de la perte et les êtres perdus : *Poèmes d'été, Suite Tholos*.

En 1994, j'ai quitté Paris, je suis parti vivre en Bourgogne, et nos échanges sont devenus plus rares, par téléphone surtout. Martine appelait souvent, et nous tenait au fait de sa vie, de son travail, mais avec la distance tout devenait plus abstrait, partant moins facile à comprendre. Un jour elle annonça qu'elle quittait le bel appartement du Marais, qui aurait dû être un havre et lui était devenu insupportable. Elle s'installait dans un autre quartier, plus récent, et m'invita à venir la voir dans ce nouveau lieu, certes moins rassurant, qui abritait une nouvelle vie. Je n'en ai retenu que la fièvre et une sourde inquiétude, quand je l'ai quittée ce jour-là. Je n'ai pas eu, dans les années qui ont suivi, l'occasion de la

³⁰ Martine Broda, *L'Amour du nom*, op. cit., p. 203-216. Ce chapitre est suivi d'un « Rilke et le lyrisme sublime », p. 217-240, qui en est à vrai dire le développement.

³¹ Martine Borda, *Tout ange est terrible*, avec trois eaux-fortes de André Marfaing, Paris, Clivages, 1983. Il porte en exergue le texte allemand du début de la première des *Élégies de Duino* : « ... Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang (...). Ein jeder Engel ist schrecklich. »

³² Martine Broda, *Route à trois voix*, Paris, Le Nouveau Commerce, n° 35, 1976.

³³ Publié dans *Toute la poésie, 1970-2009*, Paris, Flammarion, 2023, avec une préface d'Esther Tellermann ; et auparavant dans le n° 133 de la revue *Po&sie*, mars 2010.

revoir. Or à retrouver en écrivant ces lignes le souvenir du temps où nous étions dans une proximité, je sens, de beaucoup de ce qu'elle était, le manque. J'entends sa voix, je me souviens de ses paroles, de la chronique qu'elle faisait de sa vie, de sa pensée. Et parmi ce qui manque, il restera toujours aussi de savoir comment elle aurait fini par penser le manque irréductible, qui a fait pour elle la pointe enflammée de l'amour du nom ; quel dépassement elle aurait découvert, dans le sens par exemple qu'indique dans le livre qui porte ce titre livre l'admirable suite consacrée à Rilke.

Michel Collot

Les deux visages du lyrisme

Au moment où Martine Broda faisait paraître *L'Amour du nom*¹ le petit monde de la poésie française était en proie à une vive querelle, qui opposait depuis plusieurs années partisans et détracteurs du lyrisme. Comme elle y fait allusion au début et à la fin de son essai, consacré précisément à cette question, il convient d'en rappeler brièvement quelques tenants et aboutissants.

Dans les années 1960 et 1970, sous l'influence de la linguistique structurale, qui jouait alors un rôle de modèle et de moteur dans le champ des sciences humaines, le devant de la scène poétique et critique avait été occupé par le textualisme et le formalisme, qui privilégiaient le travail sur les mots, aux dépens de l'expression du moi et du monde. Cette mise entre parenthèses des fonctions émotives et référentielles du discours sous-tendait aussi l'« écriture blanche » pratiquée par une « modernité négative² » qui se réclamait souvent de Mallarmé.

Ces démarches, qui risquaient de réduire la poésie au silence ou à un pur jeu de langage, ayant trouvé leur limite, le besoin s'est fait sentir de redonner leur place au sujet et à l'objet du poème. Quelques poètes issus de la génération venue à l'écriture au début des années 1980 ont entrepris de réhabiliter le lyrisme, qui avait été proscrit par les avant-gardes³, en essayant de le renouveler. Leurs adversaires n'ont voulu voir dans ce « nouveau lyrisme » qu'un pur et simple retour aux vieilles lunes du romantisme, supposé avoir donné la parole à « la béance baveuse du moi⁴ » et célébré « les noces à âme perdue avec maman Nature⁵ ».

¹ Martine Broda, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, « en lisant, en écrivant », 1998. Les citations extraites de cet ouvrage, seront suivies de la mention entre parenthèses de leur pagination.

² L'expression de « modernité négative » a été introduite par Emmanuel Hocquard dans *La Bibliothèque de Trieste* (Luzarches, Éditions Royaumont, 1988). Martine Broda la reprend pour s'en démarquer (p. 259).

³ En témoigne par exemple cette déclaration de Christian Prigent, fondateur de la revue *TXT* : « Ce qu'on appelle encore "poésie" (lyrisme, soliloque métaphysique, imagerie, subjectivité, etc.) est définitivement condamné comme relevant d'une position archaïque par rapport aux enjeux de l'écriture moderne et de tout ce que nous ont appris les sciences humaines (linguistique) et la psychanalyse » (réponse à *l'Enquête poésie*, Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 362).

⁴ Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, Valence, École des Beaux-Arts, 1994, p. 49.

⁵ Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L., 1996, p. 83.

Au milieu des années 1990, nous étions plusieurs à juger stérile la prorogation de ce débat entre néo-lyriques et antilyriques, dont les termes étaient faussés par une conception du lyrisme qui méconnaissait sa nature profonde et l'évolution qu'il avait connue au cours du XX^e siècle, depuis les efforts déployés par Apollinaire et Reverdy pour créer un « lyrisme neuf⁶ », qui ne se borne pas à exprimer les états d'âme du poète mais les soumettre à l'élaboration d'une forme susceptible de « créer une émotion neuve et proprement poétique⁷ ».

Je fus donc particulièrement heureux de lire, dès la première page du livre de Martine Broda, paru la même année que mon essai sur *La Matière-émotion*⁸, cette mise au point vigoureuse et salutaire, destinée à « écarter quelques malentendus qui traînaient » encore : « non, le lyrisme, sauf dans quelques très mauvais cas, ce n'est pas la niaiserie, la mièvrerie, l'enflure du moi » (p. 9). Il n'est ni égocentrique ni narcissique, car « le sujet qui s'énonce lyriquement » est autre que le moi, et il est tourné vers l'Autre, voire le Tout-autre. Aux partisans de l'« altitude zéro⁹ », elle opposait un « haut lyrisme » (p. 12), qu'elle n'hésitait pas à qualifier de « sublime » (p. 11). Et, au terme de son parcours de la tradition qui l'a illustré du Moyen Âge à nos jours, elle voyait en Rilke, considéré par les tenants d'un matérialisme radical comme le dernier avatar d'un spiritualisme obsolète, son meilleur représentant.

En faisant de l'amour le thème central d'un tel lyrisme, elle risquait de donner des arguments à ceux qui voulaient n'y voir qu'une poésie sentimentale. Mais elle déjouait par avance cette critique, en plaçant au cœur de la lyrique amoureuse le désir et en l'interprétant, à la lumière de Lacan, comme « le désir de l'Autre », – un Autre dont l'altérité radicale est irréductible à quelque objet d'amour identifiable dans la biographie du poète. Il apparaît dans le poème comme un « pur signifiant » (p. 98) dénué de tout référent : un Toi sans identité ou un nom qui n'est pas propre à tel ou telle personne mais souvent un « faux-nom » (p. 38), comme celui que les troubadours prêtaient à leur Dame et qualifiaient de *senhal*. Dans la poésie lyrique ainsi conçue, « la langue de l'amour » se

⁶ Guillaume Apollinaire, Lettre du 11 mai 1908 à Toussaint-Luca (in *Œuvres complètes*, A. Balland et J. Lecat, vol. IV, 1966, p. 697).

⁷ Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », paru dans *Nord-Sud*, n° 4-5, juin-juillet 1917 (repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010, t. 1, p. 475).

⁸ Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

⁹ Jean-Marie Gleize, *Altitude zéro*, Paris, Jaka, 1998.

confond avec « l'amour de la langue » (p. 36¹⁰), qui « reste » par exemple, à en croire Martine Broda, « l'obscur objet du désir de Dante » (p. 60). Ainsi réduit à un nom qui n'est pas le sien, la personne aimée se trouve dans le poème à la fois idéalisée et désincarné, objet d'un lyrisme « impersonnel » (p. 24).

À plusieurs reprises, Martine Broda l'assimile à la Chose, telle que la définit Lacan, comme « l'Autre absolu du sujet¹¹ », objet d'une jouissance interdite, « cœur noir du désir et de la représentation », voué à demeurer « non dicible » (p. 33) et « sans-nom » (p. 214). Lacan prend soin de la distinguer de « tout ce qui est l'objet de l'amour dans sa tendresse humaine » (p. 126) ; mais elle a été parfois, notamment par Mélanie Klein, identifiée à la Mère, en tant qu'objet à jamais perdu d'un désir nostalgique, que Martine Broda retrouve à l'œuvre chez plusieurs des auteurs dont elle évoque la biographie, marquée par la perte d'une femme aimée, comme c'est le cas de Nerval ou de Jouve. Elle y voit une « illusion » (p. 126) ou un « fantasme » (p. 128, 134, 189) : le « désir pur » que la Chose est censée inspirer se mue dès lors en « une perversion poétique du désir amoureux » (p. 81), que Martine Broda caractérise par des termes empruntés à la pathologie : « sadisme » (p. 127, 135), « nécrophilie » (p. 127), « fétichisme » (p. 189), « névrose obsessionnelle » masculine (p. 78) ou « hystérie » féminine (p. 179).

Peut-on encore parler dans ce cas de lyrisme amoureux, s'il est vrai que l'amour consiste, selon Lacan, à « redonner à un objet la dignité de la Chose¹² » ? Mais cette définition de l'amour n'aboutit-elle pas à remplacer le fantasme de l'objet perdu par un fantôme, essentiellement inaccessible et imprésentable ? Prise absolument et dotée d'un article défini, la Chose n'est rien¹³, et ne peut être représentée que « par un vide¹⁴ ».

Ce modèle lacanien, auquel Martine Broda se réfère tout au long de son essai, ne me semble pas également pertinent pour toutes les périodes ni pour toutes les œuvres qu'elle aborde : il l'est sans doute pour l'amour de loin cher à la poésie courtoise, pris comme exemple par Lacan lui-

¹⁰ Martine Broda reprend sans le citer le titre d'un ouvrage de Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

¹¹ *Le Séminaire de Jacques Lacan*, Livre VII : *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 65.

¹² *Ibid.*, p. 138. Cité sans guillemets par Martine Broda p. 189.

¹³ Je rappelle qu'en français l'adverbe *rien* vient du latin *res*, qui signifie « chose ».

¹⁴ *Le Séminaire de Jacques Lacan*, Livre VII, *op. cit.*, p. 155.

même¹⁵ ; il l'est moins pour Aragon, qui donne à la femme aimée, aussi idéalisée soit-elle, le prénom de sa compagne, qu'il s'abstient de traiter comme un pur signifiant¹⁶.

En mettant au centre de sa conception de l'Inconscient et du désir l'instance de la lettre et le manque, la psychanalyse lacanienne porte l'empreinte de la linguistique structurale qui mettait entre parenthèses le référent, faisant reposer la signification sur les relations instaurées entre les signes à l'intérieur du système de la langue. Lacan suivait aussi en cela l'interprétation que Kojève avait donnée de la théorie hégélienne du langage, selon laquelle « le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de chose¹⁷ ».

Cette théorie incite Martine Broda à donner, dans son approche du lyrisme amoureux une place à mes yeux excessive à l'absence et au signifiant, qui la rapproche paradoxalement du textualisme et de la modernité négative dont elle cherchait pourtant à s'écarter. Elle prête une attention privilégiée à la lettre des poèmes qu'elle analyse, notamment, à la manière de Saussure, au jeu des anagrammes¹⁸, mais aussi en reprenant à la phonétique et à la « linguisterie » lacanienne¹⁹ des termes comme « chaîne signifiante » (p. 147 et 153) ou « noyau phonique (p. 141).

Les thèses de Lacan ont exercé une profonde influence sur certains des poètes français les plus hostiles au lyrisme. Christian Prigent, par exemple, reconnaît qu'elles lui ont servi d'« outils pour évacuer la position spontanément “lyrique” (la plénitude du sujet et l'expressivité sensible)²⁰ ». Aux yeux des tenants d'une « modernité négative », l'idée d'un sujet barré et d'un objet irrémédiablement perdu rejoignait les propos de Mallarmé sur « la disparition élocutoire du poète » et sur la transformation de la « fleur » en une « idée » « absente de tous

¹⁵ *Ibid.*, p. 134 et 179.

¹⁶ Martine Broda remarque elle-même qu'« assez bizarrement », dans *Le Fou d'Elsa*, « il y a assez peu de jeux anagrammatiques sur ce nom » (p. 165).

¹⁷ Voir Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 319 (cité par Martine Broda, *op. cit.*, p. 146).

¹⁸ Voir *Les mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁹ C'est Lacan lui-même qui a inventé ce néologisme pour désigner son usage, passablement déviant, de la linguistique (voir *Le Séminaire*, Livre XX : Encore, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 20).

²⁰ Christian Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*. Entretiens avec Hervé Castanet, Saussines, Cadex, 2004, p. 7.

bouquets²¹ ». De même chez Jouve, selon Martine Broda, le nom d'Hélène désigne « cette pure absence de femme », « ce vide central qui aspire un désir [...] sans objet ni sujet » (p. 145).

De la sublimation mallarméenne de l'objet ne semble retenue que la phase négative, qui conduit l'« écriture sur la page blanche » (*ibid.*) au bord du silence. Mais à d'autres moments du parcours de Martine Broda, ce sublime négatif se double d'une autre face, plus positive : elle met par exemple l'accent sur la joie que les troubadours tirent de l'évocation d'un objet d'amour pourtant interdit ou inaccessible (p. 50) ; et elle suggère que les Hymnes de Hölderlin « marqu(ent) le passage d'une plainte de la perte à une extase de la perte, où le deuil est définitivement franchi » (p. 24).

Cette tension interne au sublime, qu'ont théorisée notamment Burke et Kant (cités p. 220), est particulièrement sensible dans le lyrisme de Rilke, qui « sur le fond tragique de notre irrémédiable mortalité, rend la présence à son éclat le plus aveuglant » (p. 234). Or cette « illumination profane » (p. 11²²) passe chez Rilke par une « intensification du perçu » (p. 13 et p. 204). Elle favorise un dépassement des « limites du soi » et de l'objet d'amour qui, au lieu de conduire à leur résorption dans un signifiant vide de référent, aboutit, par la voie des sens, à leur élargissement.

Le sujet lyrique n'est pas un sujet barré mais un sujet hors de soi²³, qui s'accomplit dans sa rencontre avec les choses sensibles au sein de l'espace intérieur du monde (*Weltinnenraum*) : « Ô moi qui veux croître / je regarde au-dehors et c'est en moi que l'arbre croît²⁴ ». De même la sublimation du désir ne frappe pas d'absence l'objet d'amour mais le rend au contraire omniprésent, répandu dans l'univers : « Toi seule, tu fais partie de ma solitude pure. / Tu te transformes en tout : tu es ce murmure ou ce parfum aérien²⁵ ».

²¹ Stéphane Mallarmé, « Crise de Vers » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 211 et 213.

²² Martine Broda emprunte cette expression à Walter Benjamin (« Le surréalisme », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, vol. II, p. 130).

²³ Voir Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *La Matière-émotion*, *op. cit.*, p. 29-51.

²⁴ Rainer Maria Rilke, « Presque tout le réel invite à la rencontre... », (*Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 568) ; cité par Martine Broda, *op. cit.*, p. 229.

²⁵ Vers extraits d'une chanson allemande entendue à Venise et traduite par Rilke dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (*Œuvres*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 709) ; cités par Martine Broda, *op. cit.*, p. 213.

Une des manifestations de ce transfert, c'est l'expansion du visage aux dimensions d'un paysage : « La vue d'un paysage, de la mer, de la nuit agrandie d'astres nous persuade de l'existence de rapports et d'ententes dont nous serions incapables de mesurer l'étendue²⁶ ». Au sein de cet espace rendu vibrant par « tout ce que ressentent » « les amants », « chaque chose est exaltée²⁷ ». La « célébration » et « la nomination des choses simples » (p. 238) apparaît à Rilke comme une des « missions » essentielles du poète : « Peut-être sommes-nous *ici* pour dire : maison, fontaine, pont, cruche, verger, fenêtre [...] / Mais les dire, comprends-le, oui les dire de telle sorte / que jamais au fond d'elles-mêmes ces choses / ne puissent douter d'être cela²⁸ ».

Loin d'être polarisé par *la* Chose, qui équivaut, selon Lacan, à la néantisation de l'objet et qui voue le désir à « une dérive métonymique » (p. 144), le lyrisme rilkéen se tourne vers *les* choses et fait de l'être aimé « une synecdoque du monde » (p. 11). Cela suppose une acceptation de notre finitude et de notre condition terrestre dans le *hic et nunc* du vécu : « le chant » qu'inspire au poète Orphée lui-même « n'est pas désir » mais « existence²⁹ » et devient le « chant du monde » (p. 223), car « être ici est splendide³⁰ » (p. 239). L'*ekphanestaton* réside pour Rilke dans une épiphanie qui « illumine le champ du perçu » (p. 204) et non dans l'absolutisation du manque et de l'absence. Le sublime rilkéen est un « sublime affirmatif³¹ », qui s'accomplit dans « la glorification de la présence, qui est présence à la finitude » (p. 239), proche en cela de la poésie d'Yves Bonnefoy, auquel Martine Broda fait deux brèves allusions (p. 147 et 240).

Si elle a choisi de citer longuement à la fin de son essai le texte de Baudelaire qui fait du lyrisme « la célébration des belles heures de la

²⁶ Rainer Maria Rilke, Lettre à Magda von Hattingen, 1^{er} février 1914 (*Œuvres*, t. III, *Correspondance*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 259) ; citée par Martine Broda, *op. cit.*, p. 219.

²⁷ Rainer Marie Rilke, *Les Élégies de Duino*, IX (*Œuvres*, t. II, *Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 370) ; cité par Martine Broda, *op. cit.*, p. 204.

²⁸ *Ibid.*, p. 369 ; cité par Martine Broda, *op. cit.*, p. 204

²⁹ Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée* (dans *Œuvres*, t. II, *Poésie*, *op. cit.*, p. 380) ; cité par Martine Broda, *op. cit.*, p. 239.

³⁰ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, VII (dans - *Œuvres*, t. II, *Poésie*, p. 364).

³¹ Martine Broda cite à ce propos (p. 234) la distinction établie par Philippe Lacoue-Labarthe, entre une « définition négative » et une « définition affirmative » du sublime, « liée à cette détermination de la présence par le paraître », qu'elle décèle chez Rilke (voir « La vérité sublime » dans *Du sublime*, Paris, Belin, 1988).

vie », « où l'âme *chante* » « comme l'arbre, l'oiseau et la mer³² » (p. 248-249), c'est sans doute parce que cette définition faisait écho à ce qui, dans sa propre expérience, relevait de l'éblouissement et non de l'aveuglement³³, lui inspirant un lyrisme moins tragique et moins désincarné.

C'est le cas surtout dans ses *Poèmes d'été*, d'une tonalité différente de ses précédents recueils³⁴. Ils évoquent des « impressions »³⁵ ressenties au contact des « chose(s) éphémère(s) » (p. 245) et des « gens du hasard » (p. 220), désignés par les noms ou les prénoms qu'ils portent dans la vraie vie. Martine Broda y raconte avec des mots simples, qu'elle « veu(t) lisible(s) par tous » (p. 218), les menus incidents de son quotidien, survenus dans des « lieux » précisément situés sur la carte³⁶. C'est ce cadre familier qui donne d'autant plus de relief et de prix aux petites épiphanies, aux illuminations profanes qui trouent la trame des jours, à la surprise d'une « rencontre improbable », au coup de foudre d'un amour qui fait irruption au moment où on ne l'attendait plus. Il s'agit là d'une poésie plus horizontale que verticale, d'un *sermo pedestris* qui se tient au plus près de la prose pour faire entendre un lyrisme qui ne cherche pas à atteindre le Réel absolu, ni le grand Autre, mais à surprendre ce qui, dans notre monde, se révèle soudainement autre à nos yeux étonnés : ce « lyrisme mouvant et émouvant de la réalité », que Reverdy avait placé à l'horizon de la poésie moderne³⁷.

³² Charles Baudelaire, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, 7 : Théodore de Banville », dans *L'Art Romantique (Œuvres complètes)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 164).

³³ Un de ses recueils s'intitule précisément *Éblouissements* (Paris, Flammarion, 2003).

³⁴ Voir Martine Broda, *Poèmes d'été*, Flammarion, 2000. Ce recueil a été repris dans *Toute la poésie. 1970-2009*, Paris, Flammarion, 2023 ; c'est à cette édition que renvoie la pagination qui accompagne entre parenthèses les citations suivantes.

³⁵ Ce mot apparaît sur la couverture de l'édition originale, mais n'est pas repris dans la page de titre du recueil.

³⁶ Je pense ici surtout à la première partie du recueil, intitulée « des lieux des êtres ».

³⁷ Voir Michel Collot, « Le lyrisme de la réalité », *La Matière-émotion, op. cit.*, p. 215-228.

Christine Dupouy

Amour, le nom unique

Dans son essai sur *L'Amour du nom*, Martine Broda, prenant à contre-pied la tradition, fait remonter à Platon la relation entre la poésie et l'amour. Le philosophe chasse certes les poètes de sa République mais pas tous, ceux qui sont coupables de mimétisme et d'immoralité, comme Homère. Dès le livre III de *La République*, celui-ci est dénoncé dans un premier temps pour son recours à l'imitation¹. Platon ne condamne pas toute la poésie, mais la tragédie et la comédie, les dithyrambes et l'épopée². Cette poésie est belle, mais doit être bannie, pour des raisons idéologiques – morales, car elle est nuisible pour l'éducation des guerriers³.

Poursuivant sa lecture de *La République*, Martine Broda attire notre attention sur le chant, le *mélòs*, caractéristique de la poésie. Mais une nouvelle fois Platon après en avoir célébré la beauté condamne le chant, car si « un homme continue à s'adonner à la musique et à ses ravissements, son courage ne tarde pas à se dissoudre », et à la fin il n'est plus « plus qu'un “guerrier sans vigueur”⁴ ». Marine Broda renvoie alors à un passage du *Banquet* « où Diotime esquisse un parallèle entre la poésie et l'amour : l'amour qui procède dans le beau, la poésie créatrice,

¹ Platon, *La République*, livre III, Bibliothèque Médiations, Paris, éditions Gonthier, traduction d'Émile Chambry, 1971, p. 83.

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 88. Voir encore un parmi d'autres ce passage du livre III p. 79 : « Hé quoi ! lorsqu'un poète fait dire au plus sage des hommes que rien au monde ne lui paraît plus beau que “des tables chargées de pain et de viandes, et un échanton qui porte le vin puisé au cratère et le verse dans les coupes”, crois-tu cela bien propre à porter un jeune homme à la tempérance ? Lui convient-il d'entendre dire que “la mort la plus triste est de périr de faim” ou que Zeus, veillant seul pendant que les dieux et les hommes dormaient, oublia brusquement tous les desseins qu'il avait médités, parce que le désir de l'amour le saisit, et que la vue d'Héra lui causa de tels transports qu'il n'eut pas la patience de se rendre dans sa chambre, mais voulut s'unir à elle sur le lieu même, à terre, lui protestant qu'il ne l'avait tant désirée, pas même lorsqu'ils s'étaient vus la première fois “à l'insu de leurs parents”, ou qu'Arès et Aphrodite furent enchaînés par Héphaïstos pour des faits du même genre ? »

⁴ *Ibid.*, p. 103.

la seule, parmi les arts, à mériter son beau nom de *poiêsis*⁵ ». Enfin, comme viatiques, il faut rappeler les exergues de l'essai, Juarroz, « La poésie sera toujours proche de l'amour », et Jouve, dont la formule, « La poésie, comme l'amour », reprise en position initiale, lance le livre : « C'est ce "comme l'amour" de Jouve qui est un des objets de ce livre. » (AN, 9)

Qu'est-ce qu'un poème d'amour ? On y déclare sa flamme ou l'on se plaint d'être abandonné(e). Martine Broda, elle, dit son désir de l'amant qui n'est pas là – sa douleur. Char en écho à Monteverdi compose une *Lettera amorosa* et Martine Broda clôt son œuvre poétique par une *Lettre d'amour*. Chez René Char sentiment et érotisme se mêlent, indissociables :

Je te chéris. Tôt dépourvu serait l'ambitieux qui resterait incroyant en la femme, tel le frelon aux prises avec son habileté de moins en moins spacieuse. Je te chéris cependant que dérive la lourde pinasse de la mort.

Ce fut, monde béni, tel mois d'Éros altéré, qu'elle illumina le bâti de mon être, la conque de son ventre : je les mêlais à jamais. Et ce fut à telle seconde de mon appréhension qu'elle changea le sentier flou et aberrant de mon destin en un chemin de parélie pour la félicité furtive de la terre des amants⁶. (nous soulignons)

Les deux textes commencent par une dédicace. Nous venons de citer celle de Char, voici celle de Martine Broda :

dédicace

que ton nom soit un sceau sur mon cœur
dans la crypte du texte caché
ne l'ébruite la bouche balbutiée
le confie à la main plus sûre
tel l'écrit qui fut le vecteur
de cet amour surgi dans sa chute
né au fond d'un naufrage
qui se redresse vers le salut

⁵ Martine Broda, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la poésie amoureuse*, Paris, José Corti 2006 [1987], p. 21. Nous renverrons désormais directement à cette édition par l'abréviation AN.

⁶ René Char, *Lettera amorosa, La Parole en archipel, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1995, p. 341.

comme le vert de l'espérance⁷

Certes tout n'est pas idyllique pour Char : « Tu es partie mais tu demeures dans l'inflexion des circonstances, puisque toi et moi avons mal⁸ ». Selon une fascination très ancienne chez ce poète, il est même question de noyade, mais celle-ci est immédiatement retournée en résurrection, eau morte transfigurée en la vie du torrent : « Parfois j'imagine qu'il serait bon de se noyer à la surface d'un étang où nulle barque ne s'aventurerait. Ensuite, ressusciter dans le courant d'un vrai torrent où tes couleurs bouillonnaient⁹ ». L'amour pour René Char est fondamentalement heureux. Selon un vers magnifiquement enluminé par Braque, Char peut proclamer : « Je ris merveilleusement avec toi. Voilà la chance unique¹⁰ ». Char célèbre l'amour physique : « *Tu es plaisir*, avec chaque vague séparée de ses suivantes. Enfin toutes à la fois chargent. C'est la mer qui se fonde, qui s'invente. *Tu es plaisir*, corail de spasmes¹¹ ».

D'emblée, la dédicace de Martine Broda, écrite en vers brefs et compacts, comme elle le faisait avant *Poèmes d'été*, s'annonce plus complexe. Les premiers vers renvoient au secret de la poésie courtoise, dont il est beaucoup question dans *L'Amour du nom*. Le nom de l'amant doit rester caché, enfoui au plus profond de la dame, le lieu même de l'amour – le cœur. Celle-ci lui appartient, nous dit le premier vers, marquée de son sceau. L'amour est texte crypté, écrit qui en est le vecteur. Mais on peut tout aussi bien jouer sur les mots et entendre « sexe » à la place de « texte » : « crypte du sexe caché », Martine Broda – une femme – se revendiquant comme telle. Et encore, le fantasme de la mort, du tombeau, hérité de Pierre-Jean Jouve.

Char, qui se réclame de la tradition des anciens troubadours, ainsi dans le « Pourquoi du "Soleil des eaux"¹² », clôt sa lettre par une rêverie sur le nom d'Iris, aux acceptions multiples (« ... Iris plural, iris d'Éros,

⁷ Martine Broda, *Toute la poésie 1970-2009*, Paris, Flammarion 2023, p. 347. Nous renverrons désormais directement à cette édition par l'abréviation TP.

⁸ René Char, *Lettera amorosa*, *op. cit.*, p. 342.

⁹ *Ibid.*, p. 343.

¹⁰ René Char, *Lettera amorosa*, Illustrations de Georges Braque et de Jean Arp, Paris, Gallimard, « Poésie », 2007, p. 28-29.

¹¹ René Char, *Lettera amorosa*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 343.

¹² René Char, « Pourquoi du "Soleil des eaux" », *ibid.*, p. 1088.

iris de *Lettera amorosa*¹³ ») mais désignant surtout le nom de la dame de ses pensées : « Nom propre de femme, dont les poètes se servent pour désigner une femme aimée et même quelque dame dont on veut taire le nom¹⁴ ». On a donc là le pendant masculin largement majoritaire de l'amour courtois célébré par Martine Broda. La dédicace de cette dernière n'est pas dépourvue d'espoir, mais l'amour y vient des abysses, inséparable de la douleur : « cet amour surgit *dans sa chute / né au fond d'un naufrage/ qui se redresse vers le salut* », et les antonymes « espérance » et désespérés » se répondent à la fin des deux derniers vers : « comme le vert [vers ?] de *l'espérance / aux jours les plus désespérés* » (TP, 347. Nous soulignons, remarquant que le dernier mot est au désespoir).

Se pose alors la question du genre. Char est un homme et Martine Broda une femme, et dans une logique hétérosexuelle ils s'adressent à une personne de l'autre sexe. Il ne faudrait pas oublier Sappho ni Hélène Cixous ou Genet « le captif amoureux ». Néanmoins, sans doute en raison de la bisexualité théorisée par Freud, les sexes semblent pouvoir être interchangeables pour ce qui est de l'écriture : on a prétendu que Louise Labé était un homme et Pierre Louÿs est l'auteur de *Bilitis*, nouvelle Sappho. Les *Lettres de la religieuse portugaise* ont été écrites par un homme, et Christine de Pizan dans ses *Cent ballades d'amant et de dame* adopte tantôt le point de vue de l'amant tantôt celui de la dame. Dans une mise en abyme, elle se montre obéissant à un mystérieux commanditaire qui lui demande de réussir cet exploit :

Par le command de personne qui plaire
Doit bien a tous, ay appris a parfaire
D'un amoureux et sa dame ensement,
Pour obeïr à autrui et complaire
Cent balades d'amoureux sentement¹⁵.

Poursuivant sa quête médiévale, Martine Broda dans sa *Lettre* évoque le lieu de l'aventure par excellence, « la forêt périlleuse » où aiment à se

¹³ René Char, *Lettera amorosa*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 347.

¹⁴ *Ibid.*, p. 346.

¹⁵ Christine de Pizan, « Cy commencent *Cent balades d'amant et de dame* », *Cent ballades d'amant et de dame*, Caen, éditions Lurlure, 2022, p. 20. Selon la traduction de Bertrand Rouziès-Léonardi : « Sur ordre de quelqu'un qui doit bien s'attirer / Les compliments de tous, j'ai tâché d'arranger / À propos d'une dame et de son cher amant, / Pour complaire à celui qui vient de l'exiger, / Cent ballades disant l'amoureux sentiment. »

perdre les chevaliers, puis tel Perceval elle est éblouie par ces créatures qui lui semblent surnaturelles : « J'ai rencontré un Chevalier /portant l'armure éblouissante ». Elle revient ensuite à l'amour explicitement nommé dans un vers atemporel qui pourrait être du Char : « c'est l'amour aux yeux d'orage » (*TP*, 348). La *Lettre*, si l'on excepte la dédicace, est composée de vingt poèmes aérés, sauf les plus compacts pages 361-362, qui « flirtent » avec l'alexandrin. Aucune majuscule à l'initiale ni de ponctuation, chaque texte comporte une dizaine de vers – lointain souvenir de Scève ? Mais ici l'omniprésence des blancs fait exploser la tentation du décasyllabe, et de surcroît les vers ne sont pas réguliers. Le dernier poème se distingue par la longueur de ses vers – versets ? Ainsi le second (*TP*, 367).

Le poème suivant poursuit l'isotopie médiévale, mentionnant le « château hanté », la chasteté, les litanies, l'ascèse, et comme dans le texte précédent c'est à la toute fin qu'on en arrive à l'amour, « amour du nom » comme l'essai ainsi désigné, où comme pour les surréalistes « les mots font l'amour » (Breton). Ici, « les mots s'enlacent » (*TP*, 349). Ceci n'est pas sans rappeler un motif majeur de *L'Amour du nom* : « faire l'amour à un nom, c'est écrire » (*AN*, 97).

Le troisième poème, par-delà la possible anecdote, est une théorie de l'amour, ou plus exactement de la rencontre. L'initiative semble partir du Je, « pourquoi suis-je allée vers toi d'un pas sûr », Martine Broda est à l'origine de la séduction, « un Prince que j'ai séduit comme par inadvertance ». En même temps il y a réciprocité, « je crois que nous nous étions appelés, tu figurais mon / manque, moi le / tien », et surtout le dernier vers est une sorte de maxime, « l'amour peut naître de part et d'autre au même moment » (*TP*, 350). Réécriture au féminin d'« À une passante ». Tout vient du hasard – objectif ? Curieusement les scènes de rencontre ne sont pas si courantes chez Martine Broda. On peut penser au cadre ferroviaire de « PARIS BRUXELLES PARIS », qui commence par un échange puis devient déséquilibré, le Je s'abandonnant à ce que selon un terme charrien mis au masculin on pourrait parler de « Rencontré » :

rien n'est dit mais nous échangeons les signes
d'une entente passionnée

je vous aime je suis assise à vos genoux

faites de moi ce que vous voulez
j'ai entièrement confiance en vous (*TP*, 316)

Autre point commun avec « PARIS BRUXELLES PARIS », Martine Broda dans les deux cas apparaît comme une séductrice : « de mes regards voilés // enfin je t'ensorcelle // puis je te prends les mains // tu es heureux comme un enfant » (TP, 317).

Mais Martine Broda est une poétesse tourmentée, et ceci apparaît dès le poème suivant. La rencontre, qui dans la page précédente semblait pouvoir ouvrir sur un positif, de rapprochement devient séparation et fuite : « nos regards s'éprennent et fuient ». Le nom est peut-être « unique », mais dans ce poème il y a deux histoires, à la fois la même et l'autre. Tout tourne autour du présentatif « voici ». Ce qui précède est tourné vers le passé : « le visage reconnu / puis perdu », « un regret », il n'y avait alors qu'un seul nom. Ce qui suit et aurait pu être une « seconde chance », est dominé par la douleur et le feu, la nuit doublement nommée de la folie (« la nuit hallucinée // la nuit des signes égarés ». À noter que « signes » a ici sa double signification archaïque d'étoile, et moderne, lettre, indication (TP, 351).

L'amour par essence semble être souffrance. Au début de l'œuvre de Martine Broda, un poème dit clairement cela, totalement négatif. Le nom minéral de l'amant, « Pierre », ne peut que déboucher sur la mort – la non-vie : « tintement de l'objet désir / miroitant du *perdu* // il fait beau sur le manque / le paysage mort de // *Pierre* tu m'as laissée dans la pierre / (*l'enfer* est nu de douleur) » (TP, 61. Nous soulignons). Dans la *Lettera amorosa*, Char parlait de « la chance unique¹⁶ », et ce syntagme éclaté devient double chez Martine Broda : « avec le nom *unique* », « dans la seconde *chance* du temps » (TP, 351. Nous soulignons). Le vers évoquant « le nom unique », notion clef pour Martine Broda, pour qui l'amour est « l'amour du nom », occupe une place centrale dans le poème, qui lui permet de rayonner sur l'ensemble du texte. Comme le dit l'essayiste, « L'amour des poèmes est voué au seul objet qui n'a que des substituts » (AN, 100).

Vient une double page qui tout d'abord se distingue typographiquement, série de vers uniques séparés par des blancs. Il y a bien deux poèmes puisque le premier s'interrompt sur la page plus haut que le deuxième, mais ils forment un tout, dialogue de la poétesse avec son amant. On peut d'ailleurs considérer que le vers du sommet de la

¹⁶ René Char, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 343.

page 353 est la suite du dernier de la page 352 : « je cherche mes pas sur la grève // d'étoile seule vers l'autre étoile seule ». Il y a des Je (« je confie », « je te transforme », « je ne peux rester », « je cherche »), mais aussi des Tu (« je te transforme », « parfois quand tu t'absentes »), une troisième personne (« lequel ») et un Nous (« nos lettres d'amour »). Le Je est omniprésent dans la première page et l'on pourrait craindre un amour non réciproque, le Tu auquel s'adresse la poétesse étant un simple prétexte, ne répondant pas : « je te transforme en lieu d'adresse ». Il y a une disproportion entre le « déluge de lettres » déversé par l'autrice et le mot « unique » pour reprendre la formule précédemment employée par Martine Broda. « Un mot long à venir » – « je t'aime » ? Étonnamment la présence est suggérée par l'absence, ce qui marque bien le caractère problématique de cet amour : « parfois quand tu t'absentes des nuages voilent / la face du soleil ». L'amour dans sa plénitude et son bonheur n'est pas fait pour Martine Broda, l'inconstance est son lot : « je ne peux rester en paix dans cet amour » (*TP*, 352). Parfois cependant dans le reste de l'œuvre on peut trouver une conception plus sereine, ainsi page 276 : « secrètement l'amour // pensée comme jamais heureuse » ou encore page 337 : « j'ai retrouvé François depuis toujours je l'aime et c'est // un grand bonheur ».

La deuxième page est consacrée à la notion de « lettre(s) d'amour », formule qui revient à deux reprises. Il y a réciprocité, la solitude des étoiles est en passe d'être surmontée. Martine Broda n'est pas seule épistolière, on ne sait plus qui a commencé : « lequel / tendit la première main // écrivit la première lettre d'amour ? » Comme au Moyen Âge – il est d'ailleurs question de « chanson de toile » – la relation est essentiellement littéraire (l'amour courtois était souvent, certes pas toujours, platonique). La séduction n'est plus le fait de la seule Martine Broda, elle est mutuelle.

« La nuit d'âme » peut faire penser à la nuit mystique de Saint Jean de la Croix, forme extrême de la lyrique amoureuse. Pour qu'il y ait lettre il faut qu'il y ait séparation, distance, paradoxalement l'amour se nourrit de son empêchement : « les mots // surgis de la nuit d'âme // l'absence est l'intervalle // la passion flambe haut dans le vide » (*TP*, 353). Martine Broda ensuite intègre à son texte une citation fameuse de Leopardi, « *l'amor e cosa mentale* », théorisant dans son poème comme elle l'avait fait dans son essai sur *L'Amour du nom*. On l'imagine comme une dame d'un autre temps, tissant son amour de loin. En même temps, contrairement à l'amour courtois, ici ce n'est pas le secret qui domine, les

lettres d'amour sont lettres ouvertes. Mais surgit un imparfait, qui laisse supposer que cet épisode amoureux est désormais terminé : « *étaient* lettres ouvertes » (nous soulignons).

Bien différent est le poème suivant, tout de douleur (*TP*, 354). On est « au bout », l'amour est « improbable », souffrance, comme le suggère l'image du feu, oxymore de l'eau et du métal chauffé à blanc. La strophe suivante renoue avec l'idée de blancheur, le soleil est pâle, mais l'astre qui est feu par sa couleur exténuée semble perdre en intensité, la flamme amoureuse doucement s'éteint. Mais tout n'est pas perdu, il peut y avoir un rebondissement dialectique, passage du négatif au positif, pour atteindre l'amour « les êtres doivent passer / par le chas de la douleur », formule qui fait penser à la sentence du Nouveau Testament, selon laquelle il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'atteindre le Paradis. L'aiguille cependant peut être tout aussi bien une référence au nom de Martine Broda et à son imaginaire de couture. La flamme et sa douleur, métaphore traditionnelle de la passion, n'est pas si négative, elle permet d'accéder au sublime : « pour aimer / pour être un jour / comme la flamme qui purifie l'aiguille » – épreuve nécessaire. À noter, si l'on compare ce poème au précédent, que Martine Broda emploie un présent gnominique, et s'exprime sur un mode impersonnel et universel – absence de Je. Sa poésie est pensée, comme dirait Heidegger.

Nous terminerons l'étude précise de la *Lettre d'amour* par le poème charnière de la page 355, où le jeu des personnes est capital, d'abord avec le Je, « j'ai vécu », « ma naissance », « ma joie », « je ne savais pas », « me rendre », puis le Tu salvateur, « tu viendrais », « tu tends ». Tout tourne autour du vers détaché « mais j'avais gardé ma joie ». La première strophe est consacrée à la douleur de la Shoah, matrice de la maladie, comme si tout venait de là : « j'ai vécu la douleur et la maladie / affronté la haine / répétant une histoire sourde / fardeau d'avant ma naissance ». Le connecteur logique « mais » permet de tout renverser, et l'on peut voir, chose rare chez Martine Broda, que « je » et « joie » sont des paronomases proches par la forme et la signification. La poétesse célèbre l'amour, et de ce fait retrouve l'inspiration des anciens troubadours. Dans *L'Amour du nom*, on trouve cette citation de Guillaume IX : « toute la joie du monde est nôtre dame si nous nous aimons » (*AN*, 50). Et Martine Broda de commenter : « Le *joy* ou bonheur parfait, extatique, est

l'exaltation du désir en tant que tel, du désir même insatisfait, qui transfigure tout, érotise le monde et la langue » (*AN*, 50).

Martine Broda va être sauvée par sa propension à aimer, qui va lui permettre d'accueillir l'amant salvateur : « je ne savais pas que tu viendrais / me rendre à la vie ». Nul ne connaît le sens du destin, notion héritée de Celan qui scande la poésie de Martine Broda, p. 352, 355, 362, 365, 366. Tel est le chemin qui menait vers l'amant : « tu étais mon destin », écrit Martine Broda p. 366. Tous ces poèmes de la *Lettre d'amour* se font écho. Ainsi l'image du miroir, « voici que tu me tends le miroir », se retrouve deux pages plus loin, p. 357 : « tu me tends le miroir où ta beauté me blesse ». Curieusement Martine Broda ne se voit pas elle-même dans le miroir, mais l'amant : souvenir du médaillon de *La Princesse de Clèves*, où l'on portait l'être aimé ? Ce qui est en jeu ici c'est la question du genre, que nous avons évoquée au début de cet article. Martine Broda est une femme et les troubadours, à part la Comtesse de Die, étaient majoritairement des hommes. Il faut donc retourner les rôles, Martine Broda aime et est aimée, dans une réciprocité qui fait qu'elle voit son amant qui la voit aussi sans doute. On s'attarde rarement sur la beauté masculine, mais Martine Broda sait la reconnaître : c'est ainsi qu'à Palma de Majorque elle rencontre un jardinier « beau comme un homme de l'Eden » (*TP*, 240).

La relation avec l'amant est chaotique, tantôt positive tantôt négative. Le poème de la page 356 se termine par une note d'espoir après l'évocation de l'extrême fragilité de Martine Broda : « je suis la naufragée / suspendue au fil de ta voix // mais si tu coupes le fil / je surmonte le naufrage // une fois de plus je surmonte / avec ma voix // je remonte le courage » – courant ? Page 357, le fonctionnement de l'amour au contraire est inverse, d'abord heureux : « dans la présence ou l'absence / depuis trois ans je vis habitée de toi », l'amant est un « être lumineux surgi de la vie sombre » mais tout se termine par une double évocation de la douleur, « ta beauté me blesse », « je ne suis pas indemne ».

Les poèmes semblent fonctionner par deux, faisant alterner bonheur et malheur, chaque fois dans un sens différent. Pages 356 à 357, on allait du positif au négatif : si l'on tourne la page, on a l'inverse. Le premier poème, page 358, est totalement voué au malheur de la séparation : le corps doit être désespéré, la nuit, temps maudit, est « violente : des larmes, des mots / en trop », la magie de l'éblouissement est mise au

négatif et la vitre sépare les amants. Au contraire, le poème de la page 359 dit la renaissance et le bonheur du corps, l'amour n'est plus problématique mais évident : « contre l'image fixe / renaît l'amour évident / une tendresse déshabillée du corps ». Le texte est adressé (« tu serais un lieu du langage et comme / le destinataire ») et l'heure est aux retrouvailles, même si cela passe seulement par l'écriture : « je te retrouve dans le texte sensible / rayonnant comme la peau ».

Les poèmes des pages 360-361 forment aussi diptyque, après une première phrase positive, consacrée à « l'amant de onze heure », miraculeusement surgi de la nuit. Toutefois on peut remarquer que le bonheur d'aimer n'a pas été continu, il faut réapprendre l'amour : « nous devons réapprendre les gestes / de nos corps et de nos pensées ». Le poème suivant s'oppose tout d'abord formellement au précédent. Le poème de l'amant de onze heures est constitué de quatre strophes d'un ou deux vers, le second est un bloc compact de 9 vers. Il est sous le signe du tourment, la nuit n'est plus le temps de l'amour mais de l'insomnie. Quoique lointain, l'être aimé aime sans doute en retour, mais on ne peut en être sûr : « je pense à l'être aimé si près si loin / livré *probablement* aux mêmes affres / qu'il est cruel de devoir dire l'amour / par énigmes dans un halo *incertain* » (TP, 361). Si les amants communiquent, c'est par la douleur. Un même mot est décliné, « cruautés », « cruel ».

Le poème suivant est de la même inspiration, du même type d'écriture, bloc compact d'une dizaine de vers. On retrouve l'insomnie, « nuits blanches, semées d'étoiles » et le lien par-delà l'absence, « l'absence / comme un pont jeté, et ma nuit qui palpite / pleine de toi » (TP, 362). Il y a écho de poème à poème, motif de la peau, « je te retrouve dans le texte sensible / rayonnant comme la peau » (TP, 359), « je voudrais pouvoir le dire / avec mes lèvres mes doigts courant sur / ta peau traçant dessins de fièvre » (TP, 362). Le somnambulisme fait penser aux « yeux bandés » de la page 350, on retrouve les mêmes mots « je suis allée vers toi ». Martine Broda est dans un état second, et malgré tout elle connaît le chemin de l'amour : « pourquoi suis-je allée vers toi d'un pas sûr, même si / les yeux / bandés » (TP, 350) ; « je suis allée vers toi en somnambule » (TP, 362). Les derniers vers sont particulièrement émouvants, sensibles, tout dans la nuance et la délicatesse, « les plus beaux instants tremblent / nous hésitons avant l'accomplissement / au-delà de tes mains je n'ose même imaginer » (TP, 362).

Tous les poèmes qui suivent jusqu'à la fin (p. 363-367) sont écrits en courtes strophes, d'un ou deux vers. Néanmoins le dernier texte, pour signaler que cela s'interrompt, est écrit en vers plus amples et s'achève sur la mention centrale de cet ensemble de poèmes – et sans doute de toute l'œuvre poétique : « le lieu véridique, le véritable amour » (p. 367). Le poème de la page 363 s'ouvre sur le négatif de l'absence (« prisonnière / d'un sentiment trop grand // dans une absence aride ». Retournement, l'amant est supposé venir. Mais Martine Broda ne cesse de lui écrire, apparemment sans réponse, à part la première lettre. Il est surtout un être de papier, Martine Broda le faisant exister par ses poèmes. La lenteur de la progression de l'amant est en opposition avec la graphomanie de Martine Broda : « mais je sais // chiffre éblouissant // que par-delà ta lenteur, / avec ton visage, avec tes mains // tu viens // depuis ta première lettre / je n'ai cessé de t'écrire ». Le poème suivant se distingue par la variété des personnes, « tu », troisième personne, « nous », « moi », et l'apparition du futur, dans le prolongement du poème précédent. En effet Martine Broda *imagine* la rencontre avec l'amant. Mais la réciprocité (« mot pour mot / nous échangerons nos visages ») n'est pas réelle, il y a une disproportion dans l'échange : « tu seras presque volubile / et moi presque silencieuse » (*TP*, 364), dans un renversement des rôles étonnant, la parole, comme on le voit dans le texte précédent étant plutôt du côté de Martine Broda.

Le poème de la page 365 est un pur cri d'amour – de douleur, c'est presque tout le temps la même chose pour Martine Broda. Le premier vers pose le sujet, « élue par le haut amour », terme hérité de la courtoisie qui va être ensuite expliqué. Le deuxième vers emprunte aussi à la tradition littéraire, « flamme » étant la métaphore convenue pour désigner l'amour, ici remotivée. Le feu brûle, blesse, comme le signifie le troisième vers, « pieds meurtris sur la roue ». Dans le vers suivant, le motif de la cécité, que nous avons déjà aperçu, renvoie peut-être à l'image conventionnelle de la synagogue les yeux bandés, mais dépourvue de toute dimension religieuse, et le destin semble bien être la mort, « outre-temps » / outre-mort. Nuit de l'aveugle, nuit de la mort, la clarté précisée par son comparant devenant tout son contraire : « clair comme une hantise », le même procédé se retrouvant dans les vers suivants : « tu es beau comme le jour vain // tu éblouis comme la faim » (*TP*, 365). Beauté / vanité, éblouissement (et l'on sait que tel est le titre d'un recueil de Martine Broda, en écho sans doute aux *Illuminations* de

Rimbaud) / faim. La clarté est douleur, la beauté n'a pas de sens, la lumière extrême désir inassouvi.

Martine Broda poursuit sur la même voie dans le poème suivant, qui précède immédiatement la conclusion, « ton visage est une blessure / en plein cœur », cœur de chair et cœur d'amour. La foudre reprend la métaphore du feu, elle éblouit et transperce – ne dit-on pas « coup de foudre ». Le destin semble ici plus positif, puisqu'il n'est autre que l'amant, et même si Martine Broda n'y parvient qu'après de nombreux tâtonnements, la réaction de celui-ci est immédiate et la réciprocité est enfin atteinte, la blessure est recousue (clin d'œil au patronyme de Martine *Broda*, qui aime en jouer). Les mots se répètent, « quand *l'amour* répond à *l'amour* / la nuit recoud la nuit », la nuit des amants enfin réunis effaçant la nuit des insomnies et des cauchemars (*TP*, 366).

La conclusion s'ouvre sur un hommage à Paul Celan, avec la formule retenue par Martine Broda pour le titre de l'essai qu'elle lui a consacré « dans la main de personne ». Mais ici la citation est complète, avec la référence au jeu de hasard, « je gagnai, je perdis, je jetai / tout dans la main de Personne » (*TP*, 367). Il s'agit là en fait d'une réflexion sur le rapport auteur / lecteur héritée de Mandelstam. Martine Broda glose la parole initiale : « je jetai » devient « moi aussi j'ai tout jeté par-dessus bord », « c'est ma confiance, mon secret / que j'ai jetés / dans ta main », et enfin le verbe « perdre » se retrouve dans l'avant-dernier vers : on passe de « je perdis » à « nous avons tout perdu ». Martine Broda se réapproprie le texte de Celan, il n'est plus question du rapport du poète à son lecteur, mais des amants, « je », « tu », « nous ». C'est cependant bien une affaire d'écriture, Martine Broda écrit et surtout, chose rare, elle *reçoit* une lettre, apparemment source de blessure, qui fait vaciller son destin : « de ce jour, de ce jour même, où la missive étonnante atteignit mon cœur ». Dans un premier temps, l'acte de jeter paraît excessif, comme si la poétesse voulait se débarrasser de toute sa vie antérieure : « j'ai tout jeté *par-dessus bord*, d'abord les collines de perles fausses ». Mais jeter dans une main, la main de l'amant, c'est peut-être aussi faire confiance.

La perte d'abord négative devient positive, condition même de l'amour, « le lieu véridique, le véritable amour » à qui l'on a ménagé une place pour advenir. Le poème toutefois s'achève sur une interrogation, non sur une assertion : « est-il possible de trouver ». Néanmoins dans sa

perfection de chiasme magistral le vers ultime rayonne et on demeure sur cette impression positive.

« La langue de poésie prend source dans l'amour » (*AN*, 101), écrivait Martine Broda dans *L'Amour du nom*, et de fait l'amour est son sujet majeur, bien sûr dans la *Lettre d'amour*, mais en réalité dans l'ensemble de l'œuvre, comme l'a remarqué à plusieurs reprises Esther Tellermann. Une rumeur veut même que Martine Broda n'ait écrit que lorsqu'elle était amoureuse... « Amour, le nom unique », titrions-nous. Tout est là, nous n'avons rien à ajouter.

Marie Joqueviel-Bourjea

« Tous ces noms, brûlés / avec elle ».
Une lecture de la « Suite Tholos »

Sur tout ce deuil	Un rien	Tous ces noms, brûlés
qui est le tien : pas	nous étions, nous sommes, nous	avec elle, tous
de deuxième ciel.	resterons, en fleur :	ces noms. Tant
	la rose de rien, de	de cendre à bénir. Tant
	personne.	de terre gagnée
	au-dessus	
	des légers, si légers	
	anneaux	
	d'âmes	

Paul Celan, extraits de *La Rose de personne* (traduction de Martine Broda) ;
respectivement : « Die Schleuse » (« L'Écluse »), « Psalm » (« Psaume »)
et « Chymisch » (« Chymique »)¹.



Lire la « Suite Tholos », c'est se retrouver dans une situation paradoxale – et relativement inconfortable : d'un côté, nous nous sentons pleinement à notre place – le poème, témoignant de « la plus haute exigence », « affront[ant] la condition humaine² » et « pren[ant] le risque le plus grave, celui du sens où le sujet joue son destin³ », concerne tout lecteur convaincu de ce que *peut* le poème et que travaillent la mort, la vie, l'amour ; de l'autre, nous luttons contre un sentiment d'intrusion dans une existence dont nous nous faisons, malgré nous, les témoins voyeurs. De fait, si nous ne pouvons qu'adhérer au mouvement d'une écriture dont l'absolue maîtrise touche en plein cœur l'essentiel de nos vies, nous nous étonnons d'être associés à un événement et ses résonances affectives dont – à moins d'avoir fait partie des proches de Martine Broda – nous demeurons en partie exclus. Pourquoi ? Parce que

¹ Paul Celan, *La Rose de personne* [*Die Niemandrose*, 1963], traduction [1979] et postface [1986] de Martine Broda, édition bilingue, Paris, Le Seuil, « Points », 2007, respectivement p. 31, p. 77 et p. 41.

² Martine Broda, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 1997, p. 259. Il s'agit de la coda du livre, titrée « Aujourd'hui ».

³ *Ibid.*, p. 260.

le poème, « parfilé de noms⁴ », témoigne à travers eux qui la situent, d'une existence dont nous n'aurons pas été les témoins, qu'il nous faut apprivoiser – par ces noms mêmes qui trouent le poème de leur présence sans pourquoi.

C'est cet *amour des noms*, par conséquent, dont je m'attacherai à comprendre la contribution poétique (*i. e.* comment participe-t-il à construire le poème ?), avant de me demander à quel (type de) poème, justement, nous avons à faire.

Une précision. J'ai eu le sentiment, lisant, relisant, m'appropriant la « Suite », de mettre mes pas dans les vestiges d'une en-allée (*vestigium* : la trace d'un pas) et par là de chercher, enquêtant, à donner du sens à des traces qui, à mesure que j'en observais les reliefs, me donnaient le vertige par la sensation qui s'amplifiait en moi de leur profondeur. Dans la première partie de la réflexion à suivre, je parle donc d'« enquête », non métaphoriquement mais parce que c'est ainsi qu'a été vécue cette plongée dans la « Suite Tholos » : seule avec des traces qu'il me fallait relier à un passé, du sens, une histoire – que je découvrais littéralement *pas-à-pas*. Un « nous » apparaît pourtant çà et là qui prend en charge la démarche, dans la mesure où je me suis sentie lectrice *parmi d'autres* et comme responsable *pour d'autres*. Autrement dit, je me suis sentie tenue *esth/éthiquement*⁵ par une aventure dont il me fallait répondre.



1. L'amour des noms

Je disais : apprivoiser la vie par les noms qui l'ont faite – que le poème nous donne en partage. Certes, la mention explicite des « maîtres⁶ » (« Pierre Jean Jouve⁷ », « Rilke⁸ », « Celan⁹ ») et la présence

⁴ Mathieu Bénézet (qui dit reprendre les mots de Michel Deguy : il résume en réalité ceux d'Esther Tellermann), émission *Surpris par la nuit* : « Martine Broda. Reconnaissance à la poétesse » (modérateur Mathieu Bénézet, avec Michel Deguy, Yves Di Manno, Marie Étienne et Esther Tellermann), France Culture, 10 juillet 2009 ; accessible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=g0x9XEFdEqs>

⁵ Je reprends le néologisme « esth/éthique » au philosophe Paul Audi. Voir notamment *Créer. Introduction à l'esth/éthique* [2005], Lagrasse, Verdier, « Poche », édition remaniée 2010.

⁶ Voir la question des « maîtres » abordée dans « Reconnaissance à la poétesse », dès l'extrait d'entretien donné à entendre en ouverture de l'émission, dans lequel Martine Broda confie : « [J]e crois que quand on écrit de la poésie, le rapport aux maîtres c'est quelque chose de très important. Il y a les aînés dont l'œuvre vous rend poète et il est

aisément identifiable de certains de leurs textes reproduits entre guillemets, parfois légèrement remaniés, dessinent une communauté poétique et plus largement artistique (« Balthus¹⁰ », « Mozart », « Pergolèse¹¹ ») à laquelle nous nous intégrons sans difficulté : (1) « “être ici est splendide^{12” » ; (2) « “personne ne nous repêtrira de terre et de limon, // personne ne bénira notre poussière, // Personne^{13” » ; (3) « “comme tout le Perdu proche // figure de sœur^{14” » ; (4) « “grande, grise, sans // traces, // roy- // ale^{15” ».}}}}

Si le poème « Die Schleuse » (« L’Écluse ») n’est pas explicitement cité (pas de guillemets par conséquent), la narratrice, confiant l’avoir « lu par-dessus la tombe » de sa sœur avec « *Psalm* / et *Chymisch*¹⁶ » – qu’elle cite donc, pour leur part – se mue en poète pour placer les trois textes de Celan en abyme en même temps que sa propre réécriture de « L’Écluse » et sa traduction de *La Rose de personne* : « proche / figure de sœur », la narratrice se présente aussi, dans la « Suite Tholos », en tant que poète et traductrice. C’est, en l’occurrence, un poème comme réduit à l’essentiel, « recousu » et réapproprié que nous découvrons (on notera le passage du « mot multiple » au « mot unique »). Paul Celan, dans la traduction de Martine Broda :

Contre une bouche,
pour qui c’était un mot multiple,
j’ai perdu –
perdu un mot,

juste de leur rendre hommage en étudiant leurs œuvres afin d’améliorer sa pratique », émission citée.

⁷ Martine Broda, « Suite Tholos » [2000], repris dans Martine Broda, *Toute la poésie. 1970-2009*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2023, p. 329. Le poème est désormais abrégé en *ST*.

⁸ *ST*, p. 334.

⁹ *ST*, p. 341.

¹⁰ *ST*, p. 330.

¹¹ *ST*, p. 336.

¹² *ST*, p. 334 (séquence 17) ; on reconnaît le « Hiersein ist herrlich » de la *Septième Élégie de Duino*.

¹³ *ST*, p. 342 (séquence 39) ; on reconnaît une séquence de « Psalm » dans la traduction de Martine Broda.

¹⁴ *Id.* (séquence 42) ; on reconnaît une séquence de « Chymisch » dans la traduction de Martine Broda, quoiqu’une majuscule soit ici ajoutée à « Perdu ».

¹⁵ *ST*, p. 343 (séquence 43) ; on reconnaît la séquence finale de « Chymisch » dans la même traduction, quoique la ponctuation soit ici modifiée et un pluriel à « traces » ajouté, la traduction initiale étant : « Grande. Grise. Sans / trace. / Roy- / ale. »

¹⁶ *ST*, p. 341 (séquence 38).

qui m'était resté :
sœur.

Auprès de mille idoles
j'ai perdu un mot, qui me cherchait :
Kaddish.

À travers
l'écluse j'ai dû passer,
pour sauver le mot,
le replonger au flot salé,
le sortir, le faire franchir :
*Yizkor*¹⁷.

Martine Broda :

avec le mot unique, qui m'était resté,

sœur,

avec le mot qui me cherchait, *Kaddish*,

avec l'autre mot immémorial,

*Yiskor*¹⁸

Quant à la séquence 17 qui cite le nom de Rilke en même temps que la formule empruntée à la *Septième Élégie de Duino* (donnée en français entre guillemets) et, par-delà la citation, fait référence à ces mêmes *Élégies* sous le couvert des « anges » qui la referment, elle évoque également le texte rilkéen dans ses trois premiers vers sans pour autant le citer. Du moins semble-t-il qu'y résonnent ces vers empruntés à la *Neuvième Élégie* : « Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar / alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das / seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. » et « *irdisch* gewesen zu sein, scheint nicht wiederrufbar¹⁹. » – qui disent le « périssable » et « l'irrévocable » de l'être-ici :

¹⁷ Paul Celan, « L'Écluse », *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ *ST*, p. 341 (séquence 37).

¹⁹ Dans la traduction d'Armel Guerne (à laquelle je n'adhère pas toujours) : « Mais parce qu'être ici, c'est beaucoup ; et que tout, semble-t-il, / tout ce qui est d'ici, le périssable, nous réclame et a besoin de nous ; / étrangement il nous concerne : nous, périssables plus que tout. » et « avoir été au monde de la terre, cela paraît n'être pas révocable. » Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino / Les Sonnets à Orphée* [1929],

la terre ici
périssable et caduque

irrévocable

« être ici est splendide »

ton très cher Rilke

parmi les sœurs les anges²⁰

Ces références plus ou moins visibles aux maîtres en poésie sont par ailleurs complétées par un réseau intertextuel relativement transparent – qu’il nous appartient néanmoins d’éclaircir. Ainsi des citations (que signalent les guillemets), non attribuées et parfois légèrement remaniées, d’Hölderlin (1), Mandelstam (2), Gautier (3) ou Nerval (4) – elles-mêmes entretenant à des degrés divers des liens avec le corpus celanien²¹ : (1) « “sur les murs et murailles, vert, vert était le lierre, / le bienheureux obscur des allées hautes²²” » ; (2) « “tes tendres pieds nus marcheront sur du verre // et le fouet rougira tes frêles épaules // et je brûlerai pour toi le cierge noir // mais il me sera défendu de prier²³” » ; (3) « “ma belle amie est morte / je pleurerai toujours²⁴” » ; (4) « “La treizième revient, c’est encore la première²⁵” ».

édition bilingue, Paris, Le Seuil, « Points », 1972, p. 82 pour le texte en langue originale et p. 83 et p. 85 pour la traduction.

²⁰ ST, p. 334 (séquence 17).

²¹ La présence de Mandelstam dans la « Suite Tholos », « *exemplum* » du « poète comme Juif », rappelle Martine Broda en ouverture de son essai sur Celan (*Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Cerf, « La nuit surveillée », 1986, p. 13), fait naturellement signe vers l’auteur de *La Rose de personne* – livre dont je rappelle qu’il est dédié « à la mémoire d’Ossip Mandelstam ». Voir également note 25.

²² ST, p. 338 (séquence 29). Il s’agit d’un extrait des *Poèmes de la folie de Hölderlin* traduits par Jouve avec l’aide de Klossowki, publiés chez Gallimard en 1963. Le prénom « Diotima » qui précède la citation, répété, oriente vers Hölderlin.

²³ ST, p. 331-332 (séquence 8). Il s’agit d’un extrait du poème « Et moi je brûlerai pour toi » d’Ossip Mandelstam.

²⁴ ST, p. 332 (séquence 11). Il s’agit d’un extrait de la « Chanson du pêcheur » de Théophile Gautier (*La Comédie de la mort*, 1838), poème mis en musique par de très nombreux compositeurs, dont Gounod et Fauré.

²⁵ ST, p. 342 (séquence 41). Le premier vers (à peine remanié : « La Treizième revient... C’est encore la première ») est bien sûr repris au sonnet « Artémis » de Gérard de Nerval (*Les Chimères*, 1854). Lui-même est un intertexte implicite de « Psalm », ainsi que l’analyse Martine Broda dans son essai sur Celan, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, op. cit., p. 35-36.

Mais que penser de l’omniprésence des seuls prénoms qui, contribuant « à fixer la lettre du fantasme²⁶ », fixent aussi les nôtres : « Blanche », « Joerg », « Danièle » (trois occurrences), « Hélène », « Juliette », « Anne-Lise », « Marceline », « Florian », « Daniel », « Marika », « François » (deux occurrences), « Françoise », « Rosa », « Marie », « Rebecca », « Charlotte », « Laurent », « Jonathan », « Sharon » (trois occurrences), « Bastien », « Mikael », « Aléhée²⁷ » ? D’autant que cette constellation « prénominale » se voit complétée aux séquences 3 et 4 par l’initiale du patronyme : « Antoine B. », « Philippe R. », « Jean E. », « Mitsou R. », « Jean-Michel P. », « Klaus V.²⁸ » Elle nous place, *volens nolens*, en position d’enquêteurs.

Certaines clefs, il est vrai, nous sont données : « Blanche », associée à Jouve, dispense de « Reverchon », quand « Laurent » est désigné comme étant le frère de la poète-narratrice et « Jonathan & Sharon », « Bastien & Mikael » ses neveux. Il nous incombe cependant de connaître suffisamment la vie (et l’œuvre) de Martine Broda pour comprendre qu’ « Hélène et Juliette » sont sa mère et sa tante rescapées des camps, que « Danièle », dont le poème honore la mémoire, est sa sœur, psychanalyste, décédée à 50 ans le 30 juin 2000, qu’ « Antoine B. », « Philippe R. », « Jean E. » ou « Mitsou R. » – dont les noms forment monostiche – renvoient au traducteur et traductologue Antoine Berman, au peintre Philippe Roman, au réalisateur Jean Eustache et à la poète et spécialiste de linguistique Mitsou Ronat. Bref, la « Suite Tholos » requiert un lecteur expert – j’entends par là qui ne se contente ni de ce seul poème (il nous faut lire, idéalement, toute l’œuvre : pour comprendre, par exemple, que le poème « Danièle B. », et plus largement les parties « *en mémoire : les* » et « *trois* » des *Poèmes d’été*²⁹, anticipent la « Suite Tholos »), ni des seuls textes poétiques de Martine Broda (nous ferions bien d’aller lire ses traductions et essais), ni de ce qu’elle écrit (connaître son histoire et son parcours s’avère nécessaire pour saisir les

²⁶ Martine Broda, *Jouve*, Lausanne (Suisse), L’Âge d’homme, « Cistre / essais », n° 11, 1981, p. 133 [chapitre « Jouve, Pierre et Jean (Juan) : les incidences du nom propre dans le texte de Jouve »]. Martine Broda fait ici référence aux hypothèses de Serge Leclair dans *Psychanalyser* (1968) et *Démasquer le réel* (1971).

²⁷ *ST*, respectivement p. 329 (x 2), p. 332, p. 334, p. 335 (x 2), p. 336, p. 337 (x 4), p. 339 (x 9), p. 340.

²⁸ *ST*, p. 330.

²⁹ Martine Broda, « *en mémoire : les* » et « *trois* », dans *Poèmes d’été*, repris dans *Toute la poésie 1970-2009*, *op. cit.*, respectivement p. 249-251 et p. 253-266 [poème « Danièle B. », p. 263].

liens que tisse cette théorie de noms entrecroisés, formant réseaux amicaux : de Pierre Jean Jouve à Philippe Roman en passant par Balthus, par exemple), ni même de l'œuvre de la poète-chercheuse (notre culture poétique, et plus largement artistique, étant mise à contribution)...

Si la lecture des textes, secondée par les informations fournies par leurs divers paratextes et les témoignages des proches, confirme nombre de nos intuitions, avouons cependant que notre culture et nos lectures attentives n'y suffisent pas. Il nous faut donc pousser plus loin notre enquête, et supposer (parce que nous sommes germanistes et sensibles à l'*humour traductif* de Broda) qu'« Anne-Lise // au beau nom constellé³⁰ » est Anne-Lise Stern et, conséquemment, que « Marceline, flambant droite », disant « Danièle est morte / des douleurs de sa mère³¹ » (*i. e.* Hélène), est Marceline Loridan – toutes deux figures de Résistantes revenantes qui connurent le même wagon qu'Hélène et Juliette... Ou encore (parce que les techniques de la gravure nous fascinent) déduire de la co-présence du prénom « Joerg » et du jeu de mots³² – du *Witz*³³ – « à ta manière noire³⁴ », qui combine l'expression familière « à ta manière » avec le nom d'une technique de l'estampe – le qualificatif « noire » résonnant de surcroît tout particulièrement dans ce (con)texte de deuil – qu'il s'agit de Joerg Ortner, artiste et graveur d'origine autrichienne à qui Jean Clair dédiait en 1997 *La Responsabilité de l'artiste*³⁵, ami de Jean Daive, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein et... Paul Celan. Naturellement, le nom de Celan nous encourage à poursuivre l'enquête : nous découvrons alors qu'Ortner, « l'un des meilleurs graveurs que

³⁰ *ST*, p. 335 (séquence 18).

³¹ *Id* (séquence 19).

³² Aussi grave que soit la poésie de Martine Broda, l'humour n'en est pas absent. Il s'exprime notamment dans le jeu de mots, fréquent, qui se plaît à court-circuiter le sens par superposition sémantique : ici, « à ta manière noire » ou, au *limen* de la « Suite » (*ST*, p. 329 ; séquence 2) : « Pierre Jean Jouve à jamais / auprès de sa / toute // Blanche comme le deuil », formule qui, dans sa simplicité même, associe simultanément le prénom, par antonomase / antanaclase, à l'expression « toute B/blanche » et à la comparaison – elle-même paradoxale – « B/blanche comme le deuil ». L'humour se manifeste aussi par association phonique : « verte tige » (*ST*, p. 334 ; séquence 16) => vertige.

³³ Geneviève Huttin confie, à l'initiale de son texte « De l'autre côté de la place » dédié à Martine Broda (dossier du *Nouveau Recueil*, hommage rendu par ses amis à la mort de la poète, en 2009) : « *L'être est passé dans l'éte* », écrivait Martine Broda. J'aime ce jeu de mots. J'aime le witz chez Martine Broda. » En ligne : <http://www.lenouveaurecueil.fr/BRODA/Huttin.pdf>

³⁴ *ST*, p. 329 (séquence 2).

³⁵ Jean Clair, *La Responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, « Le Débat », 1997.

possède la France³⁶ », selon l'historien de l'art, dédiée à Celan qu'il admire une suite de douze gravures en 1963³⁷ et, après son décès, réalise quatre grandes gravures à sa mémoire, en 1970. Ces dernières précèdent la série qui s'ouvre pour l'artiste pendant dix ans, celle de sept gravures sur cuivre, que déclinent pour chacune de multiples états, nommée... série « Tholos ». Notre enquête se précise.

Or, la première planche de 1984 (63,5 x 46 cm), titrée « Ni vie, ni mort : vie-mort à jamais³⁸ » confirme, si besoin était, que nos investigations nous auront conduits sur le bon chemin. Sur ces vers s'ouvre et se referme en effet la « Suite Tholos » : « ''ni vie, ni mort : vie-mort à jamais'', // disais-tu³⁹ » (séquence 1/45) et « ni vie, ni mort : mort-vie à jamais⁴⁰ » (séquence 44/45). De « vie-mort » à « mort-vie », les mots du graveur (entre guillemets) devenus ceux de la poète à la coda (sans guillemets, retournés) encadrent ainsi *chiasmaticquement* une mise au tombeau transformée en tombeau poétique, accompagnant la métamorphose de la mort en mots capables de l'accueillir, autrement dit susceptibles de renverser la mort en vie par le souffle du poème⁴¹ – comme le maître de l'estampe qu'est Ortner travaille à l'inversion des valeurs en noir, blanc et gris. Ce renversement esthétique, les notices biographiques consacrées à l'artiste vont jusqu'à le qualifier de « philosophique », dans la mesure où il vise « l'inversion des valeurs d'ombres et de lumières⁴² », produisant dès lors « des impressions en négatif remarquables ». Mais ne serait-ce pas ce que fait, à *sa manière*

³⁶ Jean Clair, entrée « Retour au Réalisme », *Encyclopaedia Universalis* : « Jörg Ortner (né en Autriche en 1940), qui est aussi sans doute l'un des meilleurs graveurs que possède la France, témoigne de la même finesse chromatique et de la même sensibilité néo-romantique : ses études de nuages, par exemple, ont une présence quasi hallucinatoire. Pareil débordement du réalisme dans le fantastique ou plus exactement dans un sentiment panique de la nature se rencontre chez Olivier O. Olivier (1931-2011). »

³⁷ La série de 12 planches, gravée sur Rives BFK, par l'atelier Lacourière-Frélaud, a été tirée à 120 exemplaires, portfolio de 52 cm x 52 cm.

³⁸ On peut voir quelques exemples de la série à ces deux adresses de galeries : <https://www.galeriedocuments15.com/artists/73-joerg-ortner/works/> ou <https://www.mchampetier.com/Joerg-Ortner-59395-fr-autres.html>

³⁹ *ST*, p. 329.

⁴⁰ *ST*, p. 343.

⁴¹ J'ai en tête le livre de Paul Celan, *Renverse du souffle / Atemwende*, 1967 (traduction en français par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Le Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2003 ; « Points / Poésie », 2006).

⁴² Voir : <https://www.mchampetier.com/Joerg-Ortner-59395-fr-autres.html>. On retrouve le terme d'« inversement » dans différentes notices (qui se recopient) – cependant non attesté en français comme substantif.

noire, la « Suite Tholos » : inverser les valeurs d’ombre et de lumière ? – Nous y reviendrons.

Si le titre (ou plutôt la légende : *i. e. ce qui doit être lu*) de *Tholos, I* d’Ortner lance la « Suite » de Broda, offrant le motif d’un texte dont tout l’enjeu est celui de ce qu’avec Derrida j’appellerai « lavielamort » (qui n’est pas sans lien avec la formule « vie-dans-la-mort⁴³ » que l’essayiste emploie dans son essai sur Jouve), il pose aussi, simultanément, la question – cruciale dans un tombeau poétique – de l’adresse : nous qui croyions que le « tu » liminaire s’adressait à la sœur défunte (dispositif récurrent des poèmes de deuil qui, s’adressant à l’absent(e), radicalisent l’aporie de toute adresse lyrique), nous doutons à présent de notre lecture. Et si le « tu » s’adressait à « Joerg » ? Puisqu’aussi bien il le fait, à la fin de la séquence 2 : « à ta manière noire, Joerg⁴⁴ ».

Dès lors, c’est à partir de lui – Joerg – que je me propose de lire l’enchaînement des neuf premières séquences, qui donnent *le la* d’un fonctionnement textuel et d’un imaginaire – autrement dit d’une méthode (*i. e.* d’un chemin) d’écriture. La première séquence, on l’a vu, lance la suite par la légende adressée et comme « retournée » à son auteur (« disais-tu ») de la première planche de *Tholos, I* (« “ni vie, ni mort : vie-mort à jamais”, // disais-tu »). La deuxième, évoquant le « cimetière Montparnasse » où reposent Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon – dans lequel, on en déduit, a lieu l’enterrement de Danièle Broda – se clôt sur la remarque qui implicitement, rétroactivement, attribue la phrase liminaire (c’est le « à ta manière noire, Joerg » qui permet de la lire), justifiant le lien avec la séquence suivante et troisième, qu’engage l’imaginaire incisif de la mémoire :

gravés

dans ma pensée fidèle

Antoine B.
Philippe R.⁴⁵

⁴³ Martine Broda, *Jouve, op. cit.*, p. 47 (entre autres) [chapitre « Le corps la tombe et le pays »].

⁴⁴ *ST*, p. 329. Je souligne.

⁴⁵ *ST*, p. 229-230. On notera que le poème joue de l’interlignage, simple ou double (que la reproduction des vers à l’horizontale peine à rendre). Ici, les deux premiers vers sont séparés par un interlignage double quand les deux derniers le sont par un interlignage simple : d’où le recours aux barres de fraction simples ou doubles.

La technique de l'estampe appelle le souvenir gravé, celui des amis morts relayant celui du maître Jouve, comme autant de stèles dressées dans la mémoire que ressuscite métonymiquement la présence dans le cimetière : Montparnasse contient tous les autres, que contient la mémoire. La quatrième séquence, litanie de noms égrenés en chapelet, poursuit l'énumération des aimés disparus pour se refermer sur ces mots en allemand qui convoquent dans notre esprit le grand poème d'Hölderlin, « Andenken » – mais que l'on sait, aussi, être ces formules gravées sur les « plaques commémoratives⁴⁶ » par lesquelles nous disons aux morts qui ne nous entendent pas que nous nous souvenons d'eux – « *Andenken / zgedacht* » :

Jean E.

Mitsou R.

une fée le chat
de Balthus

Jean-Michel P.
c'était un prince

ou Klaus V.

Andenken
zgedacht⁴⁷

Le (re-souvenir) (*Andenken*) des aimés à qui s'adresse la poète (*zgedacht*) par leurs noms égrenés s'appuie non seulement sur la légende de *Tholos, I* (« ni vie, ni mort : vie-mort à jamais »), mais sur la gravure elle-même, que décrit la séquence suivante et cinquième : nous

⁴⁶ Les termes apparaissent dans le poème « Mariana S. » qui ouvre la section « trois » des *Poèmes d'été* dans laquelle figure aussi le poème « Danièle B. » déjà mentionné. Ils sont associés à un *Witz* grinçant « à la Martine Broda », qui télescope « sclérose en plaques » et « plaques commémoratives » : « Mariana a perdu la mémoire /// sclérose de plaques commémoratives // de résistants assassinés / au coin de toutes les rues de Paris », Martine Broda, *Toute la poésie 1970-2009, op. cit.*, p. 255. Le poème, qui se poursuit aux p. 256-257, pré-texte à maints égards la « Suite Tholos », ne serait-ce que par l'intertexte celanien qui le porte, la mention du terme « *Schwester* » (« sœur »), la référence implicite à l'histoire personnelle (de la mère et la tante) et le contexte commémoratif (« parfois un pauvre bouquet / de [roses ?] rouges / flétries », *ibid.*, p. 255.

⁴⁷ *ST*, p. 330.

nous croyions dans le cimetière Montparnasse, nous regardons en réalité l'estampe. Au demeurant, un détail aurait dû nous alerter : en ce mois de juillet 2000, pas de « pluie // oblique », assurément, mais la lumière estivale, puisque « des gens beaux [...] sourient / derrière leurs verres / de soleil⁴⁸ ». Pour autant, nulle pluie figurée par l'aquatinte / l'eau-forte⁴⁹... résurgence, peut-être, de la « pluie oblique » de Pessoa⁵⁰, ou pluie involontairement prêtée à l'image, que reconfigure la tristesse présente ?

un *tholos* de cyprès enflammés

rayés par la pluie

oblique

ils brûlent en moi comme le cierge noir⁵¹

Ainsi les cyprès (réels ou imaginaires ?) de Montparnasse se confondent-ils avec ceux gravés par Ortner dans sa série *Tholos*, « brûl[a]nt » la narratrice au même titre que le poème ressouvenu de Mandelstam (« comme le cierge noir »), dont la citation explicite (pour autant non attribuée) apparaîtra ultérieurement, à la séquence 8 (« “tes tendres pieds nus marcheront sur du verre // et le fouet rougira tes frêles épaules // *et je brûlerai pour toi le cierge noir* // mais il me sera défendu de prier⁵²” »).

Par là, se superposent, dans et par l'écriture de la « Suite Tholos », le souvenir de l'expérience du lieu et du moment (*i. e.* l'enterrement de la sœur à Montparnasse), celui, visuel, de la série *Tholos* d'Ortner (son titre, la légende de sa première planche, ce que celle-ci représente, mais surtout le travail contrapuntique des noirs et blancs), celui, affectif, des aimés disparus comme autant de fantômes transformés en chœur autour de la narratrice-coryphée, et les éclats de poèmes des maîtres, dont la trame contenante tisse sa toile poétique afin de (littéralement) *supporter* la douleur. Ce « filet » citationnel et plus largement référentiel constitue, du

⁴⁸ *ST*, p. 333 (séquence 14).

⁴⁹ Ortner a recours aux deux techniques pour cette gravure.

⁵⁰ *Pluie oblique (Chuva Oblíqua)* regroupe six poèmes que Pessoa, dans la lettre fameuse du 13 janvier 1935 adressée à Adolfo Casais Montero dans laquelle, revenant sur le surgissement en lui des hétéronymes, il évoque « le jour triomphal de [s]a vie » [*i. e.* le 8 mars 1914], dit avoir « écrit d'affilée » après la trentaine de poèmes du *Gardeur de troupeaux*, attribués à Alberto Cairo.

⁵¹ *Id.*

⁵² *ST*, p. 331-332. Je souligne. Il s'agit d'un extrait du poème « Et moi je brûlerai pour toi » d'Ossip Mandelstam.

reste, une constante des tombeaux poétiques, « [t]outes ces références prêt[a]nt corps au deuil, substituant au cadavre le corps d'un texte tissé de mille voix [...], voix accueillantes parce que *précédentes* : le deuil n'est pas seul⁵³. »

Cette cinquième séquence appelle la neuvième, « un *tholos* de paroles » y répondant au « *tholos* de cyprès enflammés » – autrement dit les mots relayant les images, les paroles de la poète, en lesquelles résonnent celles des maîtres, développant les négatifs imprimés dans sa mémoire (gravures d'Ortner, images mémorielles) par la dissémination – déracinement et semence à la fois – de vers épars au grand « vent » de la vie : *Namen und Samen*, dirait Celan⁵⁴... Ces fragments (« poèmes // sus par cœur oubliés »), s'ils résistent et insistent dans la mémoire oubliée, ont donc vocation à être diffusés pour réensemencer le sens :

qu'un *tholos* de paroles

disséminées au vent

poèmes

sus par cœur oubliés⁵⁵

On remarquera, néanmoins, que la séquence s'ouvre sur un optatif (« qu'un... ») que ne déplie aucun verbe, comme si l'à-venir fatalement se heurtait à la dispersion (« disséminés ») et la perte (« oubliés ») : le participe passé l'emporte sur le subjonctif optatif (ou désidératif ?), absent. Oui, des éclats de poèmes construisent une sépulture aérienne, « ein Grab in den Lüften⁵⁶ », mais la mort n'en est-elle pas moins advenue ? D'autant que la mort de la sœur renvoie à d'autres morts, d'autres morts d'autres sœurs (dont Mariana S., voir note 46), d'autres « juillet[s] » (séquence 6) – celui, peut-être, qui vit la mort de l'autre

⁵³ Marie Joqueviel-Bourjea, « “Nous ne vieillirons pas ensemble”. Réda, Deguy, Roubaud, Esteban », dans *Jacques Réda. À pied d'œuvre*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècles », n° 21, 2015, p. 97. Je me permets de renvoyer plus globalement à la partie 2 de cette étude, « Prêter forme au deuil », p. 95-104.

⁵⁴ Voir Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, op. cit., p. 43-44. La paronomase « Namen und Samen » (littéralement « noms et graines ») apparaît dans le poème « Hinausgekrönt » – « Couronné dehors »).

⁵⁵ *ST*, p. 332.

⁵⁶ Je fais référence au poème de Celan, « Todesfüge », « Fugue de mort » (écrit en 1945), que scande la formule « ein Grab in den Lüften », « une tombe dans les airs ».

« sœur pleurée⁵⁷ », l'autre « ange⁵⁸ », Mitsou Ronat, dont le décès accidentel fut reçu « de plein fouet⁵⁹ » par l'amie, en juillet 1984 :

à la date

zugesacht

juillet

inoublable⁶⁰

Data littera : c'est une constante des poèmes de deuil que d'inscrire la date (plus ou moins précise) de l'événement, ce « moment déterminé de la chronologie⁶¹ » qui acte désormais un avant et un après, coupant le temps en deux⁶². Mais ici, l'événement, semble-t-il, est moins la mort (survenue le 30 juin) que l'enterrement, que l'on suppose avoir eu lieu quelques jours plus tard, en juillet – qui s'en fait la caisse de résonance. La présence dans le cimetière réveille dans la mémoire les aimés disparus par la proximité physique des tombes, mais convoque aussi les vivants rassemblés là, Danièle comme entourée, accompagnée par un cortège de vivants et de morts – y compris ceux qu'« Hélène et Juliette à la fenêtre d'un train⁶³ » (séquence 18), doubles maternels de Martine et Danièle, ramenèrent à jamais avec elles de retour des camps : car « les morts, dans les mains de personne / continuent de sauver les vivants⁶⁴ ». La formule lapidaire « dans le deuil blanc des Juifs⁶⁵ » (séquence 10), qui fait écho au prénom « Blanche » cité à l'initiale (dépourvu de patronyme, je le notais), est explicite. Symptomatiquement, le titre « Suite Tholos » est suivi de la date entre parenthèses, « (juillet 2000) » qui, signalant la période

⁵⁷ Martine Broda, « “À la mémoire d'un ange” (juillet 1984). *In memoriam Mitsou Ronat* », dans *Toute la poésie. 1970-2009*, *op. cit.*, p. 118. Le terme « sœur » insiste, qui revient à la fin du poème : « lettre ma sœur / toi mon bonheur courage », *ibid.*, p. 123.

⁵⁸ Le titre de la suite l'associe explicitement à la figure angélique.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 118 et p. 122.

⁶⁰ ST, p. 331.

⁶¹ Georges Poulet, « Éluard, III », *Études sur le temps humain*, tome III, Paris, Éditions du Rocher / Librairie Plon, 1964, p. 157.

⁶² Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon étude « “Nous ne vieillirons pas ensemble” Réda, Deguy, Roubaud, Esteban », dans *Jacques Réda. À pied d'œuvre*, *op. cit.*, notamment la partie 3 « Inscrire l'événement de la mort », aux p. 105-112.

⁶³ ST, p. 334.

⁶⁴ Martine Broda, « Mariana S. », *Poèmes d'été*, repris dans *Toute la poésie. 1970-2009*, *op. cit.*, p. 255.

⁶⁵ ST, p. 332.

d'écriture, manifeste la rapidité avec laquelle a dû être écrit le texte, en même temps qu'elle tend à con-fondre l'enterrement en tant qu'événement et l'événement (de l'événement) qu'est l'écriture.

L'événement de la mort, proprement in-imaginable, fabrique cependant ses images, fatalement postérieures au trépas⁶⁶. Ce sont, en l'occurrence, les scènes de l'enterrement de Danièle, *quasi* photographiques dans leur concision et l'élection d'un geste comme arrêté au bord de la tombe, qui donnent consistance vécue à la « Suite Tholos » – au demeurant, je note qu'ils concernent exclusivement le noyau familial : caresse du père aux côtés de la mère, prière du frère entouré de femme et ses enfants, lecture de la sœur. Ces scènes alternent avec les noms égrenés des aimés disparus, les éclats de souvenirs, les fragments de poèmes : ce sont elles qui « tiennent » la suite, sémantiquement, spatialement, chronologiquement (par leur ancrage dans l'expérience vécue d'un lieu et d'un moment *qui expliquent et qu'explique* le poème). La gravure d'Ortner appelle ainsi l'image désormais gravée dans la mémoire de la narratrice, qui fait elle-même écho aux tombes liminaires de Pierre Jean Jouve et sa femme Blanche – celle de ses parents⁶⁷ « au bord de // la tombe » de leur fille, photographiés dans le regard de la sœur survivante, la « caresse » (paternelle ?) finale suspendue, sans destinataire (séquence 7) :

ta mère

ton père

⁶⁶ Je songe à la scène récurrente dans *Quelque chose noir* de la découverte, par Jacques Roubaud, du corps mort d'Alix dans le lit conjugal, et de sa main morte, obsédante. Les deux premiers poèmes en prennent acte : « Il y avait du sang lourd sous ta peau dans ta main tombé au bout des doigts je ne le voyais pas humain. » et « La porte repoussait de la lumière. // Je savais qu'il y avait là une main. qui m'accorderait désormais tout le reste ? // L'ayant vue, ayant reconnu la mort [...] // Quelqu'un m'aurait dit : "je ne sais pas si c'est une main". je n'aurais pu répondre. "regardes-y de plus près." aucun jeu de langage ne pouvait déplacer cette certitude. ta main pendait au bord du lit. // Tiède. tiède seulement. tiède encore. // Du sang s'était alourdi au bout des doigts. comme un fond de guinness dans un verre. » Jacques Roubaud, *Quelque chose noir* [1986], Paris, Gallimard, « Poésie », 2001, respectivement « Méditation du 12/5/1985 », p. 11 et « Méditation de la certitude », p. 13.

⁶⁷ Selon l'analyse de Geneviève Huttin, Jouve est un substitut paternel : « Je pose ici l'hypothèse que le thème de l'abandon amoureux est porté comme l'écho de la mort de Pierre Jean Jouve – figure du père d'élection – donc comme une deuxième mort [...]. », « De l'autre côté de la place », dossier en hommage à Martine Broda [en ligne], *Le Nouveau Recueil*, *op. cit.* : <http://www.lenouveaurecueil.fr/BRODA/Huttin.pdf>

bouleversant
au bord de
la tombe, une petite
caresse⁶⁸

Mais jusqu'où aller ? Jusqu'où déplier ces prénoms, ces noms, ces citations entremêlés qui, tramant le texte, tissent la vie de Martine Broda que, dans un mouvement contradictoire de don et de retrait, la poète nous offre (ils sont là...) et simultanément nous retire (... dans leur opacité) ? Et si ces noms, nous ne cherchions plus à les référer, à les expliquer, mais simplement à les écouter ? D'autant que nous n'arriverons pas à bout de notre enquête nominale (qui sont Jean-Michel P., Klaus V., Florian, Marika, François... ?). Brusquement, à vouloir la mener jusqu'à terme, elle nous apparaît vaine, de même que le constat auquel nous aboutissons, selon lequel les noms propres sont réservés aux maîtres (morts), les prénoms lestés de l'initiale du patronyme aux amis disparus et les prénoms aux proches vivants⁶⁹. Martine Broda n'écrit-elle pas, dans son essai sur Jouve, que « le nom propre, comme signifiant représentant le sujet, est un signifiant à tous égards privilégié⁷⁰ » ? Ne nous faut-il pas, ces noms égrenés, les accueillir tels qu'en eux-mêmes l'éternité ne les changera pas, telles ces pierres « sans pourquoi⁷¹ » que l'on pose sur les tombes⁷², ces « caillou[x]-poème[s]⁷³ », blancs « caillou[x] des morts juives⁷⁴ » dans la main de personne, à l'image d'une caresse suspendue, ou encore des fragments de poèmes confiés aux vents éparés ?

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ Les exceptions confirment la règle : « Blanche » n'a pas besoin de nom, celui de « Jouve » la précédant ; quant aux noms « Dolto & Bazelaire », je suppose, le prénom « Françoise » figurant deux vers auparavant dans la même séquence 26, qu'ils renvoient aussi à de grands disparus (Françoise Dolto est décédée en 1988).

⁷⁰ Martine Broda, *Jouve*, *op. cit.*, p. 133.

⁷¹ On sait que la formule fameuse d'Angelus Silesius (« La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit, / N'a souci d'elle-même, ne désire être vue. ») est un des nombreux sous-textes de *La Rose de personne* ; voir Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, *op. cit.*, p. 23 et sq.

⁷² Voir le poème « Es ist alles anders... » (« Tout est autrement... ») qui évoque le lien avec Mandelstam, dans *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 138, 140 et 142 pour le poème en langue originale, et p. 139, 141 et 143 pour la traduction.

⁷³ Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

« Martine citait les noms propres comme des pierres chatoyantes⁷⁵ », se souvient Esther Tellermann dès les premiers mots de la préface qu'elle donne à ses œuvres rassemblées. Elle voulait, précise-t-elle encore, « que tout objet s'illumine, prenne l'éclat du nom propre⁷⁶ ». Je dirais que les noms propres eux-mêmes, dans la « Suite Tholos », s'offrent comme autant d'« objets » illuminés, comme autant d'éclats (brillance visuelle et brisure sonore à la fois) – noms psalmodiés devenus pierres précieuses ponctuant (et participant à tracer) le chemin d'une vie à nulle autre pareille.

Cette vie, c'est celle de la sœur survivante, la suite ne se constituant pas en oraison funèbre de la sœur défunte. Le poème dit la vie – trouée par les morts – de Martine B. Dans cette vie, il y a le trou creusé par la mort de Danièle B. *Elle n'est pas seule* – et si c'est une tragédie (*i. e.* des morts, il y en a beaucoup), c'est aussi un réconfort (*i. e.* les morts nous habitent et les vivants nous entourent). Esther Tellermann constatait en 2009, dans l'émission de Mathieu Bénézet : « [...] dans les poèmes, tous les noms sont là. Toutes les rencontres de Martine sont dans les poèmes. Aussi bien les rencontres de ceux qui sont morts que les rencontres des vivants⁷⁷. » Oui, ce sont « les rencontres » de Martine Broda (avec des êtres, avec des textes, avec sa propre histoire) que dispose en éventail de « sombre dentelle⁷⁸ » la « Suite Tholos ».

2. Une chambre pour les morts

J'ai délibérément ignoré jusque-là une question essentielle : que signifie *tholos* ? Conséquemment, quel sens donner au titre « Suite Tholos » et à quel type de texte avons-nous à faire ? Si, on l'a vu, la lecture de la suite est à la fois simple (elle nous accueille) et ardue (elle nous oblige), sa forme apparaît elle-même simultanément rigoureuse et déroutante – ne serait-ce que parce qu'un prénom précédé d'une esperluette est susceptible de constituer une séquence à soi seul : « &

⁷⁵ Esther Tellermann, « Une mise à nu », préface à Martine Broda, *Toute la poésie 1970-2009*, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁷ Esther Tellermann, *Surpris par la nuit* : « Martine Broda. Reconnaissance à la poétesse », émission citée.

⁷⁸ Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1897, p. 257 [Wikisource, en ligne] : [https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_\(1897\)/L'Action_restreinte](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/L'Action_restreinte).

Florian » (séquence 24), ou un complément circonstanciel : « dans le deuil blanc des Juifs » (séquence 10). Ou encore, parce qu'en l'absence de culture poétique, le lecteur sera bien en peine d'appréhender des séquences lapidaires telles la 40 et la 41, qui renvoient successivement (dans une logique intertextuelle implicite que justifie le motif de la rose mystique) au « Psalm » de Celan : « *rosa mystica* du psaume // Trémière » et à l' « Artémis » de Nerval : « “La treizième revient, c'est encore la première” » (dont je rappelle le huitième vers : « La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière »). Plusieurs réponses successives, comme autant d'entrées inclusives – chacune s'ajoutant à la précédente mais ne l'excluant pas – se proposent de répondre aux questions posées à l'initiale de ce paragraphe.

Une image, un mot. La « Suite Tholos », on l'a vu, se souvient de la série *Tholos* de l'artiste plasticien Joerg Ortner – notamment de sa première gravure, dont la légende lance et referme, renversée, le poème (« ni vie, ni mort : vie-mort [mort-vie] à jamais »), et dont l'image – une perspective de cyprès jouant de l'inversion des valeurs noir / blanc – vient se superposer au (à l'imaginaire du) cimetière Montparnasse où a lieu l'enterrement de Danièle B. *Tholos* est donc un mot – grec – lié à une série d'images gravées et à leurs différents états (qui jouent diversement des valeurs accordées aux blanc, gris et noir⁷⁹). Significativement, la description de l'image à la séquence 5 (« un tholos de cyprès enflammés // rayés par la pluie // oblique // ils brûlent en moi comme le cerge noir ») convoque mimétiquement la parole (« un *tholos* de ») à la séquence 9 (« qu'un *tholos* de paroles // disséminées au vent // poèmes // sus par cœur oubliés »). Autrement dit, les images appellent les mots à l'intérieur du poème lui-même.

J'y reviens, dès lors : qu'est-ce qu'un[e] *tholos* ? « [U]n édifice de plan circulaire à destination funéraire ou religieuse, recouvert d'un toit en cône, d'une voûte ou d'une coupole⁸⁰ ». Si, à l'époque classique, les Grecs appellent ainsi « un temple ou un édifice à *naos* circulaire » – tels ceux que l'on peut contempler à Athènes (sur l'agora), Delphes (sanctuaire d'Athena Pronaia) ou Épidaure (sanctuaire d'Asclépios) –, les

⁷⁹ On peut voir deux états de la gravure (2^e état, taille blanche ; 3^e état) aux liens suivants : <https://www.galeriedocuments15.com/artists/73-joerg-ortner/works/9691/> et <https://www.galeriedocuments15.com/artists/73-joerg-ortner/works/9692/>

⁸⁰ Alain Mahuzier, entrée « Tholos », *Encyclopaedia Universalis* [architecture religieuse].

tholoi en viennent à désigner toutes sortes d'édifices de l'Antiquité et même de la préhistoire. Néanmoins, une *tholos* – le terme est féminin, contrairement à ce que laisse entendre la suite – renvoie généralement à une tombe circulaire, une sépulture – « certaines tombes mycéniennes dont la pièce principale circulaire est surmontée d'une coupole [éta]nt appelées “tombes à tholos⁸¹” ». Se superpose ainsi à l'imaginaire contrasté issu de la série gravée par Ortner celui, funéraire, que je qualifierai, reprenant la formule à Esther Tellermann dans un article qu'elle consacrait en 2003 à Claude Esteban, « une chambre pour les morts⁸² ». La « Suite Tholos » ? Une « chambre », il est vrai, non pour Danièle seule, mais « pour les morts » – *tous les morts*.

Une suite. Quarante-cinq séquences non numérotées, chacune se distinguant de la suivante par un astérisque, forment la suite. Le terme « suite » s'autorise de la relative longueur d'un poème (15 pages dans les œuvres poétiques complètes) juxtaposant des séquences intimement articulées en dépit d'une apparente hétérogénéité. Cette dernière est redevable du caractère lapidaire de certaines séquences : vers brefs jusqu'à n'être constitués que d'un seul nom, sans référent pour la lectrice (les prénoms), souvent averbaux, et séquences elles-mêmes réduites à l'essentiel (neuf vers pour la plus longue), contraignant à des réinvestissements attentionnels permanents. Mais cette hétérogénéité est également redevable de l'autonomie (supposée) des quarante-cinq séquences : difficile, de fait, de créer du lien, dans l'en-allée d'une première lecture, entre les séquences (à peine) narratives, les éclats mémoriels, les citations plus ou moins attribuées, les noms énumérés. Le caractère composite du poème se renforce ainsi d'une double opacité sémantique : celle de certaines séquences qui, prises individuellement, résistent à la référence ; celle de leur enchaînement, dont la logique, *a priori*, nous échappe. D'un point de vue formel, le poème, librement versifié, très aéré du fait de ses interlignages doubles plutôt que simples et de la séparation visuelle de ses quarante-cinq éléments, ne nous facilite pas la tâche...

Pour autant – l'exemple pris des neuf premières séquences en témoigne –, leur enchaînement et, plus globalement, la composition de

⁸¹ CNRTL, entrée « Tholos » : <https://www.cnrtl.fr/definition/tholos>

⁸² Esther Tellermann, « À la jointure de l'âme, presque rien » dans *L'Espace, l'inachevé*, Cahier « Claude Esteban », sld Pierre Vilar, Paris, éditions Farrago et Léo Scheer, 2003, p. 65.

l'ensemble se révèlent extrêmement rigoureux. Une telle rigueur n'est cependant pas incompatible avec la complexité d'une organisation textuelle qui emprunte à différentes logiques combinatoires. J'en repère trois :

1/ *La logique par concaténation* (lexicale, sémantique, rythmique) – La séquence n + 1 (mais plus généralement n + x) est en lien avec la séquence n pour s'en faire directement l'écho : • répétition de termes, d'expressions (et leurs possibles réagencements), polyptotes (exemples : « *zugesdacht* » séquences 4 et 6 ; « ils brûlent » séquence 5 => « “je brûlerai” » séquence 8 ; « grande pluie morte » séquence 11 => « elle n'est pas morte » séquence 12 ; « champs d'asphodèles » séquences 16 et 30 ; « unique dans le sang // mais qu'est-ce que deux // sœurs » séquence 18 => « qu'est-ce que / deux sœurs // unique dans le sang » séquence 20 – les deux « premières » sœurs évoquant Hélène et Juliette quand les « secondes » renvoient sans doute à Martine et Danièle etc.) ; • solidarité sémantique (exemple : la « manière noire » mentionnée au dernier vers de la séquence 2 appelle le participe passé « gravés » à l'initiale de la séquence suivante) ; • rebond rythmique : par exemple, le dernier vers hexamétrique 3 / 3 de la séquence 9, « sus par cœur / oubliés » (diérèse) prépare l'hexamètre monostiche de la séquence 10 – dont la coupe met en valeur la couleur –, « dans le deuil / blanc des Juifs » (synérèse), lui-même suivi par les deux hexamètres empruntés à Gautier qui ouvrent la séquence suivante, « ”ma bell(e) amie est mort(e) / je pleurerai toujours” »... eux-mêmes annonçant l'hexamètre qui résume en trois mots l'enjeu du poème – « sur Danièle, semperviv(e) ».

2/ *La logique contrapuntique* – Les séquences se répondent dans une logique de contraste (par croisement ou alternance) : • renversement de type chiasmatisque (« “ni vie, ni mort : vie-mort à jamais” » séquence 1 => « nie vie, ni mort : mort-vie à jamais » séquence 44) ; • mobilisation, tout au long du texte, de différents types de souvenirs (les micro-scènes familiales liées à l'enterrement de la sœur alternant (dans une logique rythmique) avec des souvenirs plus anciens, avec les noms des aimés disparus, des maîtres ou des proches, avec les fragments de textes recopiés).

3/ *La logique performative* – Les séquences font ce qu'elles racontent, mettant en abyme le geste de la narratrice lisant un choix de ses traductions issues de *La Rose de personne* et, par là, associant ses auditeurs passés aux lecteurs futurs de la « Suite Tholos » : les trois

poèmes récités par la narratrice « par-dessus la tombe » de sa sœur (séquence 38) sont, pour l'un, en partie réécrit dans la séquence précédente (« Die Schleuse », séquence 37), pour les deux autres, en partie recopiés aux séquences 39 : « Psalm » et 42 : « Chymisch »).

Cette triple modalité compositionnelle, qui opère à tous les niveaux d'écriture (lexical, syntaxique, rythmique, sémantique), fait du texte un tissu à la trame incroyablement dense, croisant une logique horizontale (par enchaînements, rebonds ou inversions) à une logique verticale, de la profondeur (par mises en abyme et donc réflexions). Or, si une logique réflexive se met en place à l'échelle du poème (parce que la sœur est aussi la poète qui est également la traductrice, parce que Celan appelle Mandelstam, Hölderlin ou Nerval...), elle joue également à l'échelle de l'œuvre entière, impliquant la « Suite Tholos » dans un réseau référentiel qui la dépasse : par exemple, parce que les sœurs sont multiples, la relation entre Danièle et Martine rejouant celle d'Hélène et Juliette mais se souvenant aussi de Martine et Mitsou, ces couples sororaux entrant eux-mêmes implicitement en dialogue avec toutes les « Schwester » que décline l'œuvre celanienne...

J'insisterai sur le fait que la suite, à côté de la logique séquentielle attendue (ainsi les scènes qui scandent peu ou prou chronologiquement le déroulé de l'enterrement), développe une esthétique du rapport et du contrepoint que met en œuvre une poétique du contraste et de l'inversion. Ne serait-ce que parce que l'écriture de la « Suite Tholos », fidèle aux choix plastiques de Joerg Ortner, vise, dans une démarche que j'appellerai « de sursaut esth/éthique », à renverser les valeurs : du noir en blanc, de la mort en vie. Martine Broda ne dit pas autre chose du poème essentiel de Paul Celan, « Et avec le livre de Taroussa », l'avant-dernier de *La Rose de personne* (dont une strophe résonne fatalement, pour le lecteur, avec le suicide ultérieur du poète⁸³), dans lequel « les thèmes de la vie et de la mort, de la perte et du salut, échang[e]nt leurs signes, réversibles à l'infini, le texte nou[ant] le nœud gordien d'un

⁸³ Paul Celan, « Et avec le livre de Taroussa », *La Rose de personne*, *op. cit.* : « Von der Brücken- / quader, von der / er ins Leben hinüber- / prallte, flügge / von Wunden, – vom / Pont Mirabeau. / Wo die Oka nicht mitfliess. Et quels / amours ! (Kyrillisches, Freunde, auch das / ritts übern Rhein.) » (« De la dalle / du pont, d'où il a rebondi / trépassé dans la vie, volant / de ses propres blessures. Du / Pont Mirabeau. / Où l'Oka ne coule pas. *Et quels / amours !* (Oui mes amis, du cyrillique aussi / j'ai chevauché par-dessus la Seine, / chevauché par-dessus Rhin.) », p. 146 et 148 pour le poème en langue originale et p. 147 et 149 pour la traduction.

indéfectible oxymore⁸⁴ ». Or cette alliance des contraires, Paul Antschel / Ancel l'aura inscrite à même son nom de plume : « Celan, envers d'Ancel », rappelle Broda, « contient la figure du retournement, de l'inversion, telle celle d'une mort en violent signe de vie⁸⁵ ». C'est la même violence – entendue comme *force de vie*, sursaut esth/éthique –, qui travaille la « Suite Tholos », les contrastes qui *l'opèrent* ne renvoyant pas à un imaginaire illustratif mais incisif : lisant le poème, nous ne feuilletons pas un livre d'images (superficielles, fixes) mais une série de gravures. D'une part, les séquences peuvent être vues comme autant de négatifs retournant le geste d'entaille dont ils procèdent (le poème déploie, dans le même ordre d'idée, tout un champ lexical de la brûlure : « cyprés enflammés », « ils brûlent en moi comme le cierge noir », « “et je brûlerai pour toi le cierge noir” », « Marceline, flambant droite⁸⁶ ») ; d'autre part, rien ne dit que les valeurs accordées par notre regard intérieur ne seront pas renversées lors de notre prochaine lecture, à l'image des états d'une gravure.

Un tombeau. J'ai, à plusieurs reprises, employé le terme de « tombeau » pour qualifier la « Suite Tholos ». Là encore, d'un point de vue référentiel (la sépulture) autant que métaphorique-générique (le tombeau poétique), jouent les intertextes jouvien et celanien : pour l'un, la tombe d'Hélène⁸⁷ que Léonide ne visitera pas⁸⁸, non-geste dans la fiction transformant la morte en mythe et, de façon définitive à partir de *Matière céleste* (1937), la morte en « dédicataire-suscitante du poème⁸⁹ » ; pour l'autre, la « tombe dans les airs » de la « Fugue de mort » (« ein Grab in den Lüften », « Todesfuge », 1945) et toutes les

⁸⁴ Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 104-105.

⁸⁶ *ST*, respectivement p. 330 (x 2), p. 332, p. 335.

⁸⁷ Voir le chapitre « Pierre Jean Jouve, passage de la morte » de *L'Amour du nom* (*op. cit.*, p. 131-155) et le chapitre II « La poésie et la morte » de *Jouve*, notamment le sous-chapitre « Le corps la tombe et le pays » (*op. cit.*, p. 46-49).

⁸⁸ « Je partis sans avoir visité la tombe. » est l'ultime phrase de *Dans les années profondes*, qui signe, pour Jouve, la fin de l'écriture romanesque (Pierre Jean Jouve, *Dans les années profondes* [1935 ; version définitive de 1961] / *Matière céleste* [1937 ; version définitive de 1964] / *Proses* [1960], Paris, Gallimard, « Poésie », 1995, p. 94). Il n'écrira plus, jusqu'à sa mort en 1976, que des poèmes (avec les essais et les traductions), la figure d'Hélène, essentielle pour la poésie à venir, actant la « fondation sacrificielle » d'une œuvre, « qui retend le lyrisme » (Jérôme Thélot, « La religion et l'éthique de Jouve », préface, *op. cit.*, p. 15) par le sacrifice simultané du personnage et de la veine romanesques.

⁸⁹ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 132.

tombes qui hantent, avec cendres et poussière, l'œuvre celanienne – à commencer par le poème liminaire de *La Rose de personne*, « Es war Erde in ihnen, und / sie gruben. » (« Il y avait de la terre en eux, et / ils creusaient⁹⁰ »). Du reste, de même que la mention des tombes (réelles) de Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon, dès la deuxième séquence de la suite, met en abyme la tombe d'Hélène (autrement dit le cœur battant du geste poétique), la lecture de « die Schleuse », « Psalm » et « Chymisch » par-dessus la tombe (réelle) de Danièle met en abyme les tombes sans fin creusées par la poésie de Celan.

À ces références que je dirai matricielles, à la fois textuelles et référentielles, s'ajoutent implicitement celles de Pétrarque (je vais y revenir) et de Dante – *L'Amour du nom* consacrant un chapitre à chacune des deux œuvres⁹¹. Dans l'avant-propos au dossier de la revue *La Licorne* consacré au « tombeau poétique en France », Dominique Moncond'huy notait il y a trente ans que, parmi les éléments qui permirent la naissance du tombeau poétique en France au XVI^e siècle, figurent les « influences étrangères contemporaines, mais aussi des textes-phares, ceux de Dante et de Pétrarque en particulier, qui, sans relever directement du tombeau, informent directement un certain imaginaire poétique et un certain chant poétique de la mort⁹² ». Si ce constat s'applique au tombeau poétique tel qu'il s'établit au XVI^e siècle, reste que perdurent les deux figures tutélaires chez Martine Broda, ainsi que la place accordée aux « influences étrangères » – au premier rang desquelles la poésie de langue allemande. D'autant que, comme l'affirme Moncond'huy quant aux tombeaux des XVI^e et XIX^e siècles – ce dernier le remettant à l'honneur après deux siècles de quasi abandon –, « l'une des spécificités de certains tombeaux [...] est de pouvoir comporter des textes latins, [...] mais aussi et surtout des textes en italien, en espagnol... ». Dans la « Suite Tholos » – et plus largement dans l'œuvre de Broda –, c'est la langue allemande qui, naturellement, apparaît : en traduction ici (en dehors des mots « *Andenken* » et « *zugesacht* » et du titre des trois poèmes de Celan), de

⁹⁰ Paul Celan, *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 10 pour le poème en langue originale ; p. 11 pour la traduction.

⁹¹ Martine Broda, « Dante » et « Pétrarque », *L'Amour du nom*, *op. cit.*, respectivement p. 55-61 et p. 67-74.

⁹² Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », avant-propos au dossier de *La Licorne* (revue de l'Université de Poitiers) : « Le tombeau poétique en France », 1994 ; article accessible en ligne : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1561>

même que la citation de Mandelstam traduite du russe ; fréquemment en langue originale dans le reste de l'œuvre.

Nous avons constaté, cependant, que la suite est moins le tombeau de Danièle que celui de toutes les sœurs et de tous les anges (« parmi les sœurs les anges⁹³ »), autrement dit de toutes les « proches[s] / figure[s] de sœur[s] » – ces figurations du « Perdu⁹⁴ » : Danièle B., certes, mais aussi Mitsou R., Juliette L. – ou encore Mariana S., à considérer que la suite « déborde » sur l'œuvre entière et, en quelque façon, en livre la synecdoque. Plus encore : la « Suite Tholos » se constitue en tombeau de tous les aimés (tous ces noms égrenés comme autant d'épithètes) et, au-delà de celles et ceux que leur nom gravé dans le poème-pierre sauve de l'oubli, en tombeau de tous les Juifs (« dans le deuil blanc des Juifs ») : soit tous ces « ils » et « elles » (« Sie ») qui « creusaient, creusaient » (« Sie gruben und gruben⁹⁵ ») sans que personne ne bénisse leur poussière⁹⁶.

Aussi, dans ce cas précis, la « Suite Tholos » procède-t-elle à l'inverse du tombeau poétique collectif tel qu'il s'élabore au XVI^e siècle et renaît provisoirement sous cette forme au XIX^e siècle : il ne s'agit pas, de fait, de rassembler les textes de différents auteurs pour faire l'éloge d'un mort, mais d'une (seule) autrice construisant une forme poétique accueillante pour *des morts* : « tombeau collectif » – certes, mais en un sens inverse de celui légué par l'histoire littéraire. Au demeurant, la revendication d'une « suite » fait sens aussi de ce point de vue-là (*i. e.* il y a *du pluriel* à articuler, que seul un « dispositif complexe⁹⁷ » tel que l'est toujours un tombeau est à même de mettre en œuvre). Si la mort de Danièle pré-texte et justifie le poème, nous avons vu qu'il ne s'y réduisait pas. Au reste, il est peu question de la défunte, dans la « Suite » ; si la séquence 21 confie :

⁹³ ST, p. 334. « À la mémoire d'un ange » est aussi le titre du poème dédié à Mitsou Ronat en 1984.

⁹⁴ Paul Celan, « Chymique » : « Silence, cuit comme de l'or, dans / des mains / carbonisées. // Grande, grise, / comme tout le perdu proche / figure de sœur » (« Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten / Händen. // Grosse, graue, / wie alles Verlorene nahe / Schwestergestalt », *La Rose de personne, op. cit.*, p. 40 pour le poème en langue originale ; p. 41 pour la traduction. Voir aussi la séquence 42 : « “comme tout le Perdu proche // figure de sœur” », ST, p. 342.

⁹⁵ Paul Celan, « Il y avait de la terre en eux... » (« Es war Erde in ihnen... »), *La Rose de personne, op. cit.*, p. 10 pour le poème en langue originale ; p. 11 pour la traduction.

⁹⁶ ST, p. 342, séquence 39 qui cite « Psalm » : « “personne ne nous repêtrira de terre et de limon, // personne ne bénira notre poussière, // Personne.” ».

⁹⁷ Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », *op. cit.*

enfant tu fus ma mère et ma
thérapeute

Analyste

tu sauvas des sujets

la préférée de tes amis
tu aimas, en dépit de tout, la vie⁹⁸

... c'est néanmoins la seule qui, à défaut d'en dresser le portrait, en livre quelques traits⁹⁹ – son métier, mis en valeur par la majuscule qui n'apparaît ailleurs qu'aux noms propres et prénoms, reliant le statut professionnel à la relation affective avec la sœur-narratrice (« tu fus ma mère et ma / thérapeute »). Il est par ailleurs étonnant que la poète écrive : « tu sauvas des sujets » et non « des personnes » (ou « des êtres » ou, plus prosaïquement, « des gens »). Certes, le terme « sujet » relève, ici, du lexique psychanalytique (lacanien) – que connaît parfaitement Broda (*L'Amour du nom* en témoigne) – quand, sur un plan phonique, « sauva » et « sujet » se font écho par l'allitération en [s]. Toutefois, dans cette optique poétique, l'emploi du terme dans sa valence psychanalytique est étonnant... Il me semble que la mention des « sujets », plus précisément de leur renaissance (l'analyse les sauve), rejoint la perspective du tombeau moderne qui, en même temps qu'il fait du poète un sujet singulier (Dominique Moncond'huy suppose que « l'émergence du sujet¹⁰⁰ » moderne explique le fait que le tombeau collectif, re-né de ses cendres dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, tombe rapidement en désuétude), fait du défunt un sujet tout aussi singulier. Or cette singularité n'est partageable qu'à dissocier le privé de l'intime : cela, c'est tout le travail du poème, précisément... La « Suite Tholos » tait ainsi le privé pour mieux partager l'intime (*i. e.* ce « plus profond » que nous avons de « comme-un¹⁰¹ » en humanité), reconnaissant malgré tout l'irréductibilité du singulier par l'inscription des prénoms. Le poème déplore moins la mort de la sœur qu'il n'honore des sujets – les morts comme les vivants.

⁹⁸ *ST*, p. 335-336.

⁹⁹ On pourrait ajouter la formule de la séquence 17 : « ton très cher Rilke », *ST*, p. 334.

¹⁰⁰ Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », *op. cit.*

¹⁰¹ Je reprends l'expression à Michel Deguy.

En outre, certaines des qualités du tombeau poétique se retrouvent dans la « Suite Tholos ». Le poème, d'une part, hérite de la co-présence du texte et de l'image qui caractérise le tombeau « de l'âge d'or » : « [L]e tombeau apparaît toujours comme un dispositif complexe où [...] se combinent souvent le texte et l'image. Véritable architecture où tout fait sens¹⁰². » Certes, l'image, ici, est subliminale : c'est la gravure d'Ortner dont on a analysé la présence dans la première partie. Mais celle-ci est structurante, et contribue à « l'architecture¹⁰³ » du poème. D'autre part, la suite participe de l'hétérogénéité constitutive du tombeau collectif du XVI^e siècle – ne serait-ce que par le collage de citations ou la litanie des noms, proches d'épithètes minimalistes :

Hétérogénéité de genres et de formes [...], des langues aussi, voire coexistence de la prose et du vers, hétérogénéité qui ne doit pas être tenue comme un inaccomplissement, un « défaut », mais comme un signe de richesse, et de riche diversité. On ne s'étonnera pas que l'épithète y ait sa place (soit en tant que telle, soit intégrée à un texte qui, en lui-même, relève d'un autre genre). En ce sens, l'épithète « littéraire », qui peut passer pour une métonymie du tombeau réel, est accompagnée dans ces volumes de textes qui brosent le portrait du défunt comme, dans la réalité, l'inscription est doublée d'une effigie¹⁰⁴.

Cependant, bien que certains aspects du tombeau renaissant apparaissent dans la « Suite Tholos », formes et intentions d'un poème écrit en 2000 – Broda ne pouvant méconnaître les tombeaux poétiques de ses contemporains Jacques Roubaud (*Quelque chose noir*, 1986), Claude Esteban (*Élégie de la mort violente*, 1989) ou l'ami Michel Deguy (*À ce qui n'en finit pas*, 1995) – participent d'une écriture en prise avec les formes poétiques de son temps. Si le « genre » reste difficile à définir, la suite manifeste des traits malgré tout communs aux tombeaux contemporains : • l'affirmation – bien qu'il s'agisse du tombeau d'un proche et non d'un poète – de « l'existence d'un milieu littéraire » (que revendique une partie des noms cités), « fort d'irréductibles individualités » ; • l'« appropriation ou [l']affirmation d'une parenté intime et essentielle, qui fait du poète qui chante un double du défunt » (non, en l'occurrence, parce qu'un poète se reconnaît dans l'autre dont il honore la mémoire, mais parce que la sœur est, par définition, intime

¹⁰² Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », *op. cit.*

¹⁰³ Le terme est essentiel dans l'analyse de Moncond'huy.

¹⁰⁴ *Ibid.*

parente de la narratrice et figure privilégiée de « double ») ; • la mise à distance du lecteur (voir l’ambivalence que je pointais en introduction) au bénéfice de la relation locuteur-défunt¹⁰⁵ (ou plutôt, ici : locuteur-défunts) ; • le travail de la citation et l’énonciation performative conséquente d’un art poétique : la suite, pour ne pas relever du « tombeau d’un poète », n’en procède pas moins à un travail d’appropriation et de réécriture qui transforme Jouve, Celan, Hölderlin, Mandelstam, Rilke, Gautier ou Nerval en intercesseurs privilégiés d’une poétique *reconnaissante*.

Aussi la remarque selon laquelle « [u]ne nouvelle distinction pourrait être nécessaire, qui dissocierait le tombeau d’un poète [...] du tombeau d’un proche, où l’expression de la douleur prend le pas sur l’affirmation, à travers l’évocation du poète mort, d’une poétique¹⁰⁶ », me paraît-elle inopérante en pareil cas. En effet, dans la « Suite Tholos », non seulement « l’expression de la douleur » apparaît comme assourdie par la présence du cortège des vivants et des morts qui, pour faire cercle autour de la tombe, entoure prioritairement la narratrice-poète, mais encore une poétique s’y donne à lire, ainsi que je le relevais : poétique du contraste et de l’inversion, poétique de la filiation et de la reconnaissance.

Enfin, un dernier aspect me paraît corroborer l’appartenance de la suite au genre du tombeau poétique. C’est la mention, en cinq occasions discrètes, de la prière – et d’une prière inscrite dans le rite juif. Elle se voit d’abord refusée, dans la citation empruntée à Mandelstam : « “et je brûlerai pour toi le cierge noir / mais il me sera défendu de prier¹⁰⁷” » (séquence 8). À l’impossible prière transférée au « cierge noir », répond (dans la logique contrastée de la suite) « le deuil blanc des Juifs ». La prière est ensuite prise en charge par le frère, Laurent, qui, parce qu’il « dit le *Kaddish* », est « béni » par la narratrice lui demandant à son tour de « béni[r] [s]a femme et [s]es enfants¹⁰⁸ » (séquence 33). Mais « le *Kaddish* », prière centrale de la liturgie juive dont les différentes versions

¹⁰⁵ « Dans le tombeau tel qu’on l’écrit au XVI^e siècle, le défunt est l’objet d’un spectacle qu’observent ensemble le locuteur et le lecteur – le tombeau a bien pour objet de resserrer les liens des vivants réunis autour de la sépulture poétique, le mort étant définitivement exclu par le tombeau lui-même. En revanche, dans l’autre cas, l’objet même du tombeau est de dire l’intime proximité du locuteur et du défunt, voire leur communion spirituelle – disons poétique. Cette fois, c’est le lecteur qui est sinon exclu, du moins tenu à distance : le tombeau lui fait bien entendre qu’il n’est pas de ce monde-là. », *ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *ST*, p. 332.

¹⁰⁸ *ST*, p. 339.

glorifient le nom divin – la plus connue étant celle « des endeuillés » –, est aussi « un mot » : celui « qui me cherchait », énonce la narratrice à la séquence 37 récrivant « Die Schleuse », invoquant par là un terme celanien. Dominique Moncond’huy précise que « le tombeau littéraire ne saurait être totalement compris s’il n’est mis en relation avec le tombeau sculpté et, plus largement, avec les rites funéraires » : or, c’est bien le cas ici, les proches réunis autour de la sépulture partageant un moment de prière. Le poème s’en empare triplement : parce qu’il en témoigne par l’évocation du frère disant le *Kaddish* au bord de la tombe, parce que le terme sera repris dans la réécriture de « L’Écluse », mais encore parce que la narratrice relate sa propre lecture de « *Psalm* » (« Psaume ») avant qu’un extrait n’en prenne acte qui, thématissant l’impossible bénédiction (« personne ne bénira notre poussière, // Personne), valorise par contraste la double bénédiction précédente (la sœur bénit le frère à qui elle demande à son tour de bénir femme et enfants). À l’impossible prière du poème de Mandelstam, autrement dit du « deuil blanc des Juifs », répondent la prière en acte du *Kaddish* prononcé par le frère et la *prière-en-poème* de la sœur, la « Suite Tholos » s’offrant comme une variation autour du « Psaume » celanien. C’est enfin le terme « *Yiskor*¹⁰⁹ », « l’autre mot immémorial », (séquence 37) qui, dans la reprise de « Die Schleuse » – écrit « *Yizkor* » chez Celan –, assume la dimension précative qui envahit la fin du poème. Le terme, qui signifie « qu’il se souvienne », est, de fait, le nom de la prière juive du souvenir, récitée quatre fois l’an à la mémoire des disparus.

Impossible et transférée au cierge noir (dans la citation de Mandelstam), déléguée au frère Laurent par la sœur, réécrite par la traductrice (d’après Celan)... quoique finalement assumée en propre par la poète : dans sa fragilité même, une prière s’énonce, qui est peut-être tout l’enjeu de la « Suite Tholos ». Car cette poésie, non seulement « moderne » mais contemporaine en ce qu’elle hérite « du deuil blanc des Juifs », est fondamentalement et doublement *précaire*, « en ceci qu’elle tient à la prière impriable, en ceci, donc, qu’elle est l’essentielle pauvreté d’être défaite de l’oraison¹¹⁰ ». La poésie moderne, avance en effet Jérôme Thélot, « malgré le retrait des dieux, se produit parfois en prière – intelligiblement se révèle dans son moment *précatif*, et s’y révèle comme

¹⁰⁹ *ST*, p. 341.

¹¹⁰ Voir Jérôme Thélot, *La Poésie précaire*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1997, p. 9. Significativement, l’épigraphe de l’ouvrage est constituée des deux premières strophes de... « *Psalm* ».

telle¹¹¹ ». Davantage qu'un tombeau poétique, la « Suite Tholos » est, à sa façon, un psaume – ou plus justement, un tombeau dont la voix qui le prend en charge s'autorise, si ce n'est à chanter, du moins à murmurer. Gilles Jallet affirme, dans le bref texte qu'il consacre à la poète, « Martine Broda, au moment même de l'été... », que « le trait le plus caractéristique de son écriture » est « l'oralité » – non, ajoute-t-il, « le ton, l'éloquence ou l'emphase qui furent définitivement compromis par le nazisme, mais la prosodie, le mouvement et le rythme de la langue dans l'écriture, comme si l'oralité s'était déplacée de l'extérieur à l'intérieur du poème¹¹² ». Cette remarque rejoint la distinction établie par Dominique Moncond'huy entre tombeau poétique au XVI^e siècle et tombeau moderne : « Là, la référence était l'image ; ici, c'est la voix¹¹³. » Si j'ai relevé la persistance de la référence à l'image dans le tombeau de Broda, la dimension orale de son poème – thématifiée comme telle : voir les « dis-tu » sur lesquels je m'apprête à revenir – suppose un rapport à la voix. En cela aussi, la « Suite Tholos » est un tombeau poétique contemporain.

Une anthologie. Je propose de considérer la « Suite Tholos », aussi, comme une anthologie – et ce triplement : elle cueille et rassemble des noms, des poèmes et des fleurs. Au sens propre « action de cueillir des fleurs », une anthologie désigne une « collection de fleurs choisies » (voir son synonyme florilège) avant de prendre son sens figuré de « recueil de textes littéraires choisis » (notamment de recueil de pièces en vers)¹¹⁴. Recueillant « pièces » ou « fragments », une anthologie collecte donc à la fois des noms et des (fragments de) textes : je ne reviens pas sur cette (omni)présence, dans la suite, des noms, des citations et des éclats de poèmes, abordée en première partie. J'ajoute seulement, dans cette optique anthologique, que ces choix, témoignant d'une orientation (esthétique, affective, intellectuelle...), remarquent une subjectivité : la poète (re)cueille des textes qu'expressément elle choisit et assemble, assumant par là un geste anthologique.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹¹² Gilles Jallet, « Martine Broda, au moment même de l'été... », dossier en hommage à Martine Broda [en ligne], *Le Nouveau Recueil*, *op. cit.* : <http://www.lenouveaurecueil.fr/BRODA/Martine%20Broda%20-%20Au%20moment%20meme.pdf>

¹¹³ Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », *op. cit.*

¹¹⁴ Voir CNRTL, entrée « anthologie ».

Ce faisant, que forme-t-elle ? Elle tresse une couronne avec des fleurs, autour de noms. Ou encore : elle tresse une couronne avec des noms, qui sont autant de fleurs. Son geste rejoint celui de Pétrarque, poète dont l'essayiste dit, dès la première phrase du chapitre qu'elle lui consacre dans *L'Amour du nom*, qu'il « sera le premier à composer un livre en forme de *canzoniere*, c'est-à-dire de couronne tressée autour d'un nom¹¹⁵ ». Non pas « un » mais *des* noms, dans la « Suite Tholos », pour une couronne verte (séquence 28) qui n'est pas sans rappeler, par contraste, « der rote Krone » (« la couronne rouge ») celanienne de « Psalm¹¹⁶ », sur laquelle s'attarde *Dans la main de personne* :

détachée de tout sauf des fleurs
elle plane au-dessus de nous
vêtue de lin candide
les ailes déployées
avec une couronne de lierre vert¹¹⁷

Analysant « Psalm » mais aussi « *Radix, matrix* », l'essayiste revient sur la double acception du terme « Krone » : il fait à la fois signe vers la « Couronne » relative « à la tradition juive », premier des attributs manifestes (Séphiroth) du Dieu caché que recoupe, chez le poète de *La Rose*, tout un réseau métaphorique, mais aussi vers la « corolle¹¹⁸ » que motive le voisinage de la rose et plus largement des fleurs dans l'ensemble du recueil. Couronne possiblement référentielle, la « couronne de lierre » de la « Suite Tholos » est, elle aussi, avant tout métaphorique-symbolique : si elle renvoie à l'imaginaire angélique de la peinture (la sœur-ange « vêtue de lin candide // les ailes déployées // avec une couronne de lierre vert ») et à la symbolique du lierre (longévité et amour

¹¹⁵ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 67.

¹¹⁶ Paul Celan, « Psalm », *La Rose de personne*, *op. cit.* : « Mit / dem Griffel seelenhell, / dem Staubfaden himmelswüst, / der Krone rot / vom Purpurwort, das wir sangen / über, o über / dem Dorn. » (« Avec / le style clair d'âme, / l'étamine désert-des-cieux, / la couronne rouge / du mot de pourpre que nous chantions / au-dessus, au-dessus de / l'épine. »), p. 36 pour le poème en langue originale, p. 37 pour la traduction.

¹¹⁷ *ST*, p. 338.

¹¹⁸ Voir Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, *op. cit.*, p. 33-40.

éternel), elle convoque en sous-main un intertexte celanien particulièrement complexe¹¹⁹.

À l'instar de *La Rose de personne* – où les fleurs abondent –, la couronne de lierre emporte avec elle tout un imaginaire floral et plus largement végétal qui, bien que réaliste dans ce contexte funéraire (« sur la tombe la plus fraîche / amas de fleurs cueillies¹²⁰ », distique initial de la séquence 31), n'en est pas moins littéraire et symboliquement chargé : ainsi les « champs d'asphodèles¹²¹ », deux fois mentionnés (séquences 16 et 30), désignent-ils le séjour des fantômes des morts dans la mythologie grecque. Du reste, si l'*Odyssee* évoque à trois reprises « la prairie d'asphodèles¹²² », nulle explication n'en étant donnée, certains commentateurs suggèrent qu'il s'agit de la « prairie de cendres », les termes grecs étant *quasi* homonymes. Or, nul doute que cette proximité homonymique fasse sens au regard de l'œuvre celanienne... Quant à la « brassée de lys à foison », « tachant ma robe comme le souvenir¹²³ » – énonce la narratrice dans la même séquence 16 –, elle revient à la séquence 31 sous la forme « des lys à foison¹²⁴ » : fleur d'enterrement, symbole de pureté, de noblesse et d'amour, la formule redoublée témoigne de l'hésitation entre une forme de réalisme de la remémoration (« tachant ma robe ») et sa transposition symbolique qui, précisément, met en abyme le souvenir (« comme le souvenir »).

Le champ lexical du végétal, que renforcent les répétitions (« champs d'asphodèles », « lys », « lierre »), se met paradoxalement au service d'un imaginaire de la persistance et de l'éternité : à la « couronne de lierre vert » de la séquence 28 succède le « «vert, vert était le lierre¹²⁵» » de la citation de Mandelstam à la séquence suivante, quand le « vert immortel » jouxte le « blanc pur¹²⁶ » à la séquence 31. La présence florale, héritière de réseaux sémantiques qui trament le poème, charrie les couleurs de la *vie-malgré-tout*¹²⁷ par lesquelles ne cessent de s'échanger les signes de la mort et de la vie : « Blanche » > « deuil blanc des Juifs »

¹¹⁹ Voir les analyses de Broda dans ces pages. Je relève une phrase qui résonne fortement avec un enjeu implicite de la « Suite Tholos » : « Celui qui souffre, et que sa souffrance couronne, c'est le Juif comme Christ, mais aussi le psalmiste – le poète. », *ibid.*, p. 34.

¹²⁰ *ST*, p. 339.

¹²¹ *ST*, p. 334 et p. 338.

¹²² Homère, *Odyssee*, XI, 539 ; XI, 573 ; XXIV, 13.

¹²³ *ST*, p. 334.

¹²⁴ *ST*, p. 339.

¹²⁵ *ST*, p. 338.

¹²⁶ *ST*, p. 339.

¹²⁷ Voir *ST*, p. 336 : « tu aimas, en dépit de tout, la vie » (séquence 21).

> « lin candide » > « blanc pur » des lys ; « verte tige » > « lierre vert » > « “vert, vert était le lierre, / le bienheureux obscur” » > « sur les stèles, vert » > « mauve obscur » > « vert immortel¹²⁸ ». Plantes et fleurs opposent par ailleurs la vivacité de leurs couleurs (blanc, vert, mauve, jaune safran supposé de la tache de lys) au « gris » poussière que la « sœur » de « Chymisch » prend sur elle à la coda de la « Suite » : « “dans très longtemps tu seras poussière” », disait la nièce / fille¹²⁹ Sharon à sa tante Martine (séquence 34) > « je verse de / la poussière / dans la tombe », énonce la narratrice (séquence 35) > « “personne ne bénira notre poussière” » (séquence 39, « Psalm ») > « “grande, *grise*, sans // traces, // roy- // ale” » (séquence 43, « Chymisch » ; je souligne).

La persistance du lierre et la vigueur du vert s’annoncent par ailleurs dans le terme « sempervive » rapporté à Danièle, la virgule médiane (« sur Danièle, sempervive¹³⁰ ») nous faisant hésiter entre l’adjectif qualificatif (*i. e.* « Danièle *est* sempervive », soit toujours vivante – comme le laisse entendre le distique de la séquence suivante : « elle n’est pas morte tant que / nous vivons¹³¹ ») et le substantif (*i. e.* Danièle *est une* sempervive, autrement dit cette fleur persistante qu’est la joubarbe). Là encore, vie et mort s’échangent, qui se font écho à la finale des vers : « sur Danièle, sempervive, // battue d’une grande pluie morte », l’épiphore embrassant la séquence (« “ma belle amie est morte” » // « battue d’une grande pluie morte ») se trouvant pour ainsi dire *contredite* par le redoublement épiphorique de l’adverbe médian : « “je pleurerai toujours” // sur Danièle, *sempervive* ». Or la sempervive-joubarbe rappelle la fleur intemporelle « die Zeitlose », autrement dit le colchique du poème « Die Silbe Schmerz » (« Les syllabes douleur »), l’un des derniers de *La Rose de personne*¹³². De façon similaire, une fleur (joubarbe ici, colchique là) porte le nom de ce qui échappe et résiste au temps et à la destruction.

Je reviendrai *in fine* sur le vert : l’adjectif apparaît à six reprises dans le poème (sans compter l’homonyme « derrière leurs verres / de soleil »). Si j’ai, jusqu’à présent, mis l’accent sur l’intertexte celanien, le vert apparaît marqué du sceau de la référence jouvienne. Un chapitre entier de

¹²⁸ *ST*, p. 334, séquence 16 puis *ST*, p. 338-339 : respectivement séquences 28, 29, 30 et 31.

¹²⁹ *ST*, p. 340 : « Sharon ma fille et non ma nièce » (séquence 34).

¹³⁰ *ST*, p. 332 (séquence 11).

¹³¹ *ST*, p. 333 (séquence 12).

¹³² Voir Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan, op. cit.*, p. 74.

l'essai consacré à Pierre Jean Jouve s'intitule en effet « Un poème : vert/s Jouve ». Or le poème en question, « Le ciel est formé d'amours... », « se situe dans un groupe de quatre poèmes », précise Broda en début de chapitre, « qui dialectisent les “contraires” vie / mort¹³³ ». D'une part, la formule « vert Jouve », assimilant la couleur au nom propre de l'écrivain qu'elle transforme en antonomase, fait d'elle l'égale des vert Véronèse, noir Titien ou bleu Klein... La couleur devient un nom ou le nom une couleur : poétique des couleurs et poétique des noms sont appelées à se confondre. La couronne que tresse l'anthologique « Suite Tholos » est ainsi faite de noms qui sont autant de fleurs et de couleurs. D'autre part, ainsi que le suggère Broda à l'initiale du chapitre, le vert, chez Jouve, supporte une dialectique vie *vs* mort dont j'ai souligné la prégnance dans la « Suite Tholos » : « Énigmatique valeur du vert Jouve : contexté à la mort dans un très grand nombre d'occurrences¹³⁴ », elle est cependant la « couleur des retournements, de la vie dans la mort, de la mort dans la vie¹³⁵ », écrit-elle. Dans le poème de Martine Broda, le distique auquel se réduit la séquence 30 résume l'incessant « retournement » : « sur les stèles, vert, // et dans les champs d'asphodèles¹³⁶ ». Une virgule sépare les « stèles » de la couleur du vivant, quand les champs d'asphodèles, autrement dit de fleurs vivaces, sont l'autre nom de la prairie des morts...

Un poème lyrique. Je propose, enfin, de lire la « Suite Tholos » comme un poème lyrique. S'il diffère du corpus étudié dans *L'Amour du nom*, reste que bien des aspects soulevés par l'essai « sur le lyrisme et la lyrique amoureuse » se révèlent solubles dans la suite. De fait, si la mort de la sœur – caisse de résonance d'autres morts vécues ou héritées par la narratrice – se distingue à première vue des objets (d'amour) investis par le « haut lyrisme », elle s'en rapproche néanmoins en plusieurs points – ne serait-ce que parce que s'y module ce « chant de l'*amor fati* » auquel s'attache le livre de 1997. En témoigne ce passage prélevé à sa préface :

Il s'agit de ce que Philippe Lacoue-Labarthe, reprenant une expression de Heidegger dans son *Nietzsche*, cerne comme la question de l'ékphanestaton [Du sublime, Belin, 1989] – cet éclat éblouissant où se marque aussi, selon Lacan, le rapport de l'homme à sa propre mort. L'épiphanie est à mes yeux la question

¹³³ Martine Broda, *Jouve*, *op. cit.*, p. 50 [chapitre « Un poème : vert/s Jouve »].

¹³⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁶ *ST*, p. 338.

même du haut lyrisme. Il est ce chant de l'amor fati qui célèbre dans son pur apparaître l'éphémère, le périssable : « cette terre provisoire et caduque », comme disait Rilke¹³⁷.

Je rappelle, à présent, la séquence 17 de la « Suite Tholos » : « la terre ici / est périssable et caduque // irrévocable // “être ici est splendide” // ton très cher Rilke // parmi les sœurs les anges¹³⁸ ». Une poète et la perte d'une sœur (réelle) ; un poète et l'amour d'une femme (mythifiée, fictionnalisée, voire purement fictionnelle) : pour autant, « l'amour de la morte » – titre du bref chapitre qui, dans *L'Amour du nom*¹³⁹, relie celui consacré à Dante (Béatrice) et celui dédié à Pétrarque (Laure) –, s'il n'est pas porté par le même rapport affectif et n'investit pas l'écriture des mêmes enjeux, « fulgure » dans les deux cas « sur le fond de sa perte », mettant l'écriture « en mouvement » et « intensifiant le perçu¹⁴⁰ » – encourageant les (encore) vivants à se saisir de la splendeur du monde, « ici » et maintenant. Au demeurant, si « la poésie lyrique amoureuse » est « majoritaire dans le corpus lyrique¹⁴¹ », souligne Broda, existent des formes de lyrisme que traverse autrement le désir – l'amour, quels qu'en soient les objets et les formes, étant au premier chef concerné¹⁴².

On a vu, dans la première partie, que l'amour *du nom* – qui dicte la lyrique amoureuse – se transformait dans la « Suite Tholos » en amour *des noms* – je n'y reviens pas. Je remarquerai simplement que, si « la dame », chez les troubadours ou les poètes renaissants, est « à l'image de ce que contient le nom qui a été choisi pour elle », l'écriture travaillant à « sa motivation¹⁴³ », le prénom « Danièle », quant à lui « véritable¹⁴⁴ », outre ses trois occurrences se voit « sur-motivé » à la séquence 25 par la référence à l'épisode biblique de Daniel dans la fosse aux lions (*Livre de Daniel*, VI) : serait-elle l'ange venu fermer la gueule des fauves censés dévorer le prophète ?

¹³⁷ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁸ *ST*, p. 334.

¹³⁹ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, chapitre « L'amour de la morte », p. 63-65.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴² Bien que Broda semble réduire, un peu plus loin dans son essai, « le reste » du corpus lyrique à la seule « poésie mystique » (*ibid.*, p. 31 : chapitre « Lyrisme et invocation : toi, la chose »), je ne la suivrai pas dans cette voie, le corpus lyrique débordant très largement lyrique amoureuse et lyrique mystique (du reste pas toujours distinguables).

¹⁴³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴⁴ Du Bellay, rappelle Broda, ne craint pas d'exposer l'arbitraire du nom d'Olive : « soit ce nom / d'Olive véritable ou non », *id.*

« Danièle
ici
Daniel »
il se tient l'acteur
formidable
le rhéteur
très droit dans la gueule des lions¹⁴⁵

Si les noms motivent la « Suite Tholos » autrement que ne l'expose l'essai sur la lyrique amoureuse, le prénom de la sœur aimée, dont la perte suscite l'écriture du poème, fonctionne donc bel et bien comme une « inscription signifiante¹⁴⁶ » autour de laquelle se déploie l'écriture – à commencer par celle de tous les autres noms du cortège.

Mais il est un élément fondamental du poème de 2000 que je n'ai pas encore abordé, qui le rattache à la fois à ce haut lyrisme qu'explore *L'Amour du nom* et à la geste celanienne, telle que la comprend la traductrice de *La Rose de personne* et l'analyse la chercheuse dans l'essai doublant sa traduction¹⁴⁷, *Dans la main de personne*. Cet élément, c'est l'adresse. Ou, en d'autres termes : « l'invocation tutoyante », si l'on se réfère à *L'Amour du nom* s'appuyant sur le « “pronom d'appel¹⁴⁸” » théorisé par Lacan dans *L'Éthique de la psychanalyse* ; ou « la question de l'Interlocuteur » reprise par Celan à Mandelstam, si l'on convoque l'essai sur le poète de *La Rose* – notamment le chapitre essentiel « Personne et la question de l'interlocuteur¹⁴⁹ », que précède la traduction en français par Léon Robel du texte d'Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur¹⁵⁰ ».

¹⁴⁵ *ST*, p. 336-337.

¹⁴⁶ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁷ De façon quelque peu cavalière, Broda note : « Les poèmes de ce livre [*i. e. Dans la main de personne*] seront toujours cités d'après cette édition [*i. e. La Rose de personne*, traduction de Martine Broda, Le Nouveau Commerce, 1979], parfois seulement avec leur titre, sans mention de la page, puisque la lecture de mon essai, qui est surtout un commentaire de ce recueil, implique qu'on l'ait en sa possession. », Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, *op. cit.*, p. 17, note 5.

¹⁴⁸ Jacques Lacan, *Éthique de la psychanalyse* [Séminaire, VII, Paris, Le Seuil, 1986, p. 69], que cite Martine Broda dans *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁹ Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, *op. cit.*, p. 61-77.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 53-60.

Partant de la phrase fameuse de Lacan, « Le désir de l'homme est le désir de l'Autre », Martine Broda fait l'hypothèse que le « problème » de la poésie lyrique, « [c']est le tutoiement, l'invocation tutoyante ». Elle ajoute, justifiant ainsi son point de départ lacanien : « Elle est une adresse à l'Autre, donné comme essentiellement manquant, mais cette adresse est la seule qui produise le sens¹⁵¹. » Or, comment s'engage la « Suite Tholos » ? Par un « disais-tu¹⁵² » (séquence 1). Autrement dit une adresse – sans interlocuteur explicite. Elle se poursuit, on l'a vu, par ce que j'appellerai « l'implication » de l'interlocuteur *via* le « à ta manière noire, Joerg » (séquence 2) : le « tu » liminaire s'éclaire – peut-être – de cette attribution / personnification de la deuxième personne, que l'apposition précise. Rien ne dit cependant que l'adresse initiale n'invoque pas Danièle... La troisième occurrence du « tu » est, elle aussi, ambiguë : s'adresse-t-elle à la poète-narratrice elle-même (le « tu » figurant alors l'adresse interne, à soi) ou à la sœur défunte (dont le nom n'est pas encore apparu) : « ta mère // ton père // bouleversant // au bord de // la tombe¹⁵³ » (séquence 7) ? Car sœurs défunte et survivante ont les mêmes parents... La séquence 8 fait intervenir un autre « tu », non attribuable en ce qu'il figure dans la citation (elle-même non attribuée) de Mandelstam : « “tes tendres pieds nus”, “tes frêles épaules”, “pour toi”¹⁵⁴ ». Pour autant, on suppose que la citation, en contexte, est prise en charge par la narratrice s'adressant à sa sœur : « “je brûlerai pour toi le cierge noir” ». La séquence 17 confirme la relation : « ton très cher Rilke »... tout en maintenant l'ambiguïté : car Rilke est (fut) sans doute cher à la sœur défunte, mais l'est tout autant à la poète-narratrice (voir la préface de *L'Amour du nom*, que je citais, le chapitre « Rilke et l'amour intransitif¹⁵⁵ » du même ouvrage, et plus largement les références au poète de *Malte* et des *Élégies* qui traversent l'œuvre poétique). La séquence 18 réitère un « disais-tu »... mais il réfère à une autre personne : « disais-tu, Anne-Lise¹⁵⁶ ». La séquence 21 revient ensuite sans ambiguïté au dialogue de la narratrice avec sa sœur défunte

¹⁵¹ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 31. Dans cette optique, on comprend que le problème de l'adresse auquel se confronte tout poème de deuil (*Quelque chose noir* et *À ce qui n'en finit pas* le thématisent explicitement) mettent en abyme une donnée constitutive de la poésie lyrique.

¹⁵² *ST*, p. 329. Je rappelle : « “ni vie, ni mort : vie-mort à jamais”, / disais-tu ».

¹⁵³ *ST*, p. 331.

¹⁵⁴ *ST*, p. 331-332.

¹⁵⁵ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 203-216.

¹⁵⁶ *ST*, p. 335.

(entretemps mise à distance, dans la séquence 11, par une 3^e personne étonnamment introduite dans le prolongement de la citation de Gautier : « “ma belle amie est morte / je pleurerai toujours” // *sur Danièle, sempervive*¹⁵⁷ ») : « enfant *tu* fus ma mère et ma / thérapeute // *Analyste // tu* sauvas des sujets // la préférée de *tes* amis / *tu* aimas, en dépit de tout, la vie¹⁵⁸ ». La relation cependant se complique de la con-fusion volontaire entre sœur et mère (« *tu* fus ma mère ») – brouillage relationnel que reconduit la séquence 34 à propos de la nièce, perçue comme une fille : « Sharon ma fille et non ma nièce¹⁵⁹ ». Le « *tu* » s’associe ensuite, à la séquence 33, au « *je* » de la voix narrative, le « *nous* » commun des enfants étant induit par le possessif « *notre* frère » (*i. e.* à toi, Danièle, et à moi, Martine), frère dont la voix prend la parole au nom des siens, et plus largement de la communauté rassemblée : « *notre* frère a dit le *Kaddish* ». Le « *tu* » qui l’accompagne, significativement, s’adresse à lui dont l’apposition renseigne le prénom : « *bénis* sois-*tu*, Laurent¹⁶⁰ ». Le « *tu* » de la séquence 34 s’intègre, quant à lui, dans la phrase de la nièce enfant dont se souvient la tante-narratrice, le « *tu* » s’adressant alors à elle : « “dans très longtemps, *tu* seras poussière¹⁶¹” » (*i. e.* lui disait Sharon). Le « *tu* », ici, renvoie donc à Martine (dont le prénom n’est jamais mentionné), la poussière prédite étant la sienne et non celle de la sœur – que pourtant la poète dit « *vers[er]* » à « *trois reprises*¹⁶² » dans la fosse à la séquence suivante...

Que trahit ce relevé de la deuxième personne dans la « Suite Tholos » – autrement dit du « pronom d’appel » qui inscrit le désir de l’Autre dans la mise en œuvre du poème ? D’une part, que le référent du « *Toi* » « est variable¹⁶³ » (Joerg, Danièle, Anne-Lise, Laurent, la narratrice elle-même) ; d’autre part, que le « *je* » et le « *tu* » « sont réversibles¹⁶⁴ » (ne serait-ce qu’entre la narratrice et sa sœur), comme sont réversibles noir et blanc, vie et mort. Or ces deux caractéristiques – variabilité du référent et réversibilité des pronoms –, Broda les analyse très précisément au titre de ce que l’on pourrait appeler une « poétique de l’interlocution » chez Celan, depuis le dialogue noué avec Mandelstam que développe

¹⁵⁷ *ST*, p. 332. Je souligne.

¹⁵⁸ *ST*, p. 335-336.

¹⁵⁹ *ST*, p. 340.

¹⁶⁰ *ST*, p. 339.

¹⁶¹ *ST*, p. 340.

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan, op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 47.

autrement ses proses poétologiques (*Le Méridien*, notamment). Quand, par exemple, commentant le poème « Hinausgekrönt » (« Couronné dehors »), elle écrit : « Si on regarde [...] attentivement le poème, on constate que les trois “du” qui apparaissent dans chacune des strophes centrales (troisième, quatrième, cinquième strophe[s]) ont à chaque fois un référent différent¹⁶⁵ », l’on pourrait dire la même chose de la « Suite Tholos ». Et lorsqu’elle convoque les catégories de Buber pour justifier, chez Celan, l’inhabituelle majuscule aux pronoms « Je » et « Tu », c’est pour insister sur « la réversibilité des deux pôles, chaque “Je” étant susceptible de devenir un “Toi”¹⁶⁶ ». Dans le chapitre de *L’Amour du nom* « Lyrisme et invocation : toi, la Chose », Broda reformule l’hypothèse sous-tendant son essai sur Celan, selon laquelle le poète de *La Rose de personne* « conteste la lyrique du sujet en posant comme interlocuteur, “o einer o keiner o Niemand o du”[,] une personne non-personne derrière laquelle s’ouvre l’abîme d’une absolue illéité¹⁶⁷ ». Or, il me semble que la formule celanienne, qui apparaît au seuil de *La Rose* dans le poème « Il y avait de la terre en eux... », pourrait à bon droit qualifier la place de l’interlocuteur dans la « Suite Tholos » : un interlocuteur, aucun¹⁶⁸ interlocuteur, personne, toi. Autrement dit, chacun de nous autant que le Dieu absent.

Poème lyrique, la « Suite Tholos » l’est enfin parce qu’elle célèbre la vie, « en dépit de tout¹⁶⁹ » – « l’aboutissement naturel [du haut lyrisme] étant le geste de célébrer¹⁷⁰ », soutient Martine Broda. À l’instar du *Kaddish*, dit par le frère, ou du « Psaume » celanien, lu par la sœur-narratrice au bord de la tombe, la suite est moins un poème de deuil – du reste, je me suis gardée de la qualifier ainsi – qu’un acte de célébration. Parole lucide – « impitoyable plutôt qu’attendri[e]¹⁷¹ » – charriant des voix tout aussi lucides (qui payèrent au prix fort leur lucidité : Hölderlin, Mandelstam, Celan), le poème *à-la-sœur* qui est poème *pour-tous* et simultanément *pour-Personne* montre que l’on écrit la vie depuis la mort

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶⁷ Martine Broda, *L’Amour du nom*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁸ Broda traduit « keiner » par « nul » : toutefois, « aucun » garde trace, selon moi, de sa proximité avec le « un », qu’une seule lettre en allemand, trois en français, sépare[nt] de sa négation : (k)einer / (auc)un. Ajouter, dans les deux cas, c’est donc retirer.

¹⁶⁹ ST, p. 336 (séquence 21).

¹⁷⁰ Martine Broda, *L’Amour du nom*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 10 : « Impitoyable plutôt qu’attendri, le haut lyrisme n’a rien de mièvre ou de niais, il est plutôt, comme les anges de Rilke, ce qui a le rapport le plus abrupt au Terrible [...] »

en cousant ensemble des fragments de soi, de textes, du monde, pour faire pièce au désastre et doubler l'absolue solitude par le tissu indéchirable de l'amitié.



« Qu'on n'échappe pas au symbolique [le nom propre] sans doute veut dire : on ne peut pas refaire sa naissance, on ne se met pas hors-la-Loi. Mais l'illusion en fait écrire. Celui qui écrit, au moins aura-t-il fait jouer tout ça, au moins en aura-t-il *brodé*¹⁷². » Non sans humour, Martine Broda aura inscrit son propre nom à la fin du chapitre dédié aux incidences du nom propre dans son essai sur Jouve, que suit celui consacré au prénom Pierre, aisément soluble dans une présence antonomastique que l'écrivain ne se sera pas privé d'exploiter¹⁷³. Ainsi, entre les deux ultimes chapitres de son *Jouve*, la poète aura-t-elle – proprement – *brodé Broda*... Or l'insertion, ici, de son patronyme (*i. e.* de son nom propre devenu participe passé soit *verbalisé*) apparaît d'autant plus intéressante que l'on connaît l'anecdote des deux poèmes de Martine Broda retrouvés sur la table de chevet de Jouve à sa mort, qui figureront, à lui attribués, dans ses œuvres complètes¹⁷⁴... La poète, verbalisant discrètement son nom dans la trame de l'essai dédié en 1981 au père d'Hélène¹⁷⁵, le verra pour ainsi dire disparaître dans les œuvres du maître publiées en 1987 sous l'égide de Jean Starobinski.

Ce qui ressort de ce que l'on pourrait considérer comme un simple *Witz* (broder Broda dans *Jouve*) ou une anecdote [l'attribution fautive des poèmes, et la con-fusion conséquente des noms (Broda)-Jouve] dit cependant quelque chose d'essentiel, sur quoi revient l'essai consacré à l'autre maître, Celan : « [C]e qui circule, quand les hommes se refilent le signifiant comme au jeu du furet, c'est bien, tout de même, du sens. Jusqu'au plus grave : le sens de la vie. » Elle ajoute plus loin dans le

¹⁷² Martine Broda, *Jouve*, *op. cit.*, p. 144 [chapitre « Jouve, Pierre et Jean... »]. Je souligne.

¹⁷³ Chapitres « Jouve, Pierre et Jean (Juan) : les incidences du nom propre dans le texte de Jouve », *ibid.*, p. 133-144 et « Le destin de la pierre », *ibid.*, p. 145-151.

¹⁷⁴ Voir l'article de Jean-Paul Louis Lambert, « Présence de Pierre Jean Jouve chez Martine Broda », dossier en hommage à Martine Broda [en ligne], *Le Nouveau Recueil*, *op. cit.* : <http://www.lenouveaurecueil.fr/BRODA/Martine%20Broda%20chez%20Pierre%20Jean%20Jouve-V3.pdf>, p. 9-10.

¹⁷⁵ C'est à escient, ici, que j'évoque Jouve par cette périphrase, le « nom d'Hélène » étant aussi celui de la mère de Martine Broda.

même chapitre « Bouteilles, cailloux, schibboleths : un nom dans la main » : « On peut se demander pourquoi le mot mis dans la main est de préférence un nom¹⁷⁶. » À quoi elle répond, par l’entremise de Walter Benjamin dont est cité l’*Essai sur le langage humain* : « Le nom est ce par quoi rien ne se communique plus, et en quoi le langage se communique lui-même et de façon absolue. Dans le nom, l’essence spirituelle qui se communique est le langage¹⁷⁷. » L’essayiste en conclut, distinguant néanmoins Celan de Benjamin en ce que le poète, lui, « ne croit pas vraiment en Dieu, [en] “son essence spirituelle” » – qu’il préfère « communiquer à l’autre homme » : « Le nom opaque, mis dans la main, est métaphore du poème et du sujet qui s’y efface, lui-même devenu signe, ou plutôt signifiant¹⁷⁸. » Le jeu sur le nom propre « Broda » apparaissant-disparaissant dans sa paradoxale verbalisation (« brodé ») au plus proche de la réflexion sur le(s) nom(s) du maître, sa disparition comme marqueur d’autorité sur les poèmes, involontairement absorbé par le nom de Jouve, trahissent involontairement – mais a-t-on jamais la main sur le nom-signifiant-furet ? – ce qui se joue de l’effacement du sujet pris dans la main du poème : le « sens de la vie », soit, en termes celaniens, son « destin ».

En guise de « dernier mot », je m’attacherai à un ultime signifiant – prélevé à la première séquence de « Les syllabes douleur », d’abord cité en traduction, puis en langue originale. Outre ce que je m’apprête à en dire, on sera sensible à ce qui s’y formule d’un mélange des voix, proche de celui que fait entendre la « Suite Tholos » :

Il s’offrait à toi dans ta main :
 un Tu, sans mort,
 auprès duquel tout le Je revenait à soi. Autour
 circulaient des voix sans mots, des formes vides, tout
 passait en elles, mêlé,
 démêlé,
 et à nouveau
 mêlé.

Es gab sich Dir in die Hand :
ein Du, todlos,
an dem alles Ich zu sich kam. Es fuhren

¹⁷⁶ Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan, op. cit.*, p. 103 pour cette citation et la précédente.

¹⁷⁷ Walter Benjamin, que cite Martine Broda, *ibid.*, p. 104.

¹⁷⁸ Martine Broda, *id.*

wortfreie Stimmen rings, Leerformen, alles
ging in sie ein, gemischt
und entmischt
und wieder
gemischt¹⁷⁹.

Dans le texte repris à l'essai *Dans la main de personne* qui tient lieu de postface à l'édition bilingue de *La Rose* en « Points/Poésie », la traductrice revient sur le « Tu immortel » (« Du unsterblich ») qui apparaît à la fin du poème « Hinausgekrönt » : elle note que ce « du » interlocuteur (dont j'ai, du fait de sa variabilité, antérieurement souligné la proximité avec le « tu » de la « Suite Tholos ») qui est « l'Homme, qui survit au-delà de la mort des hommes », figure « presque à la fin du livre », annonçant le « “*Du todlos*” qui est l'interlocuteur trouvé du poème, quand, quelques pages plus loin, dans *Die Silbe Schmerz*, la rose connaît son ultime transfiguration¹⁸⁰. » Or qu'ai-je brusquement entendu dans l'adjectif « *todlos* » que littéralement traduit (*tod-los*) la formule « sans mort » ? Une « paronomase implicite », telle celles que Martine Broda repère fréquemment chez Celan, ainsi qu'elle le note aux premières pages de *Dans la main de personne* : « *Mandel* [l'amande, qui se souvient de *Mandelstam*] peut évoquer *Mangel*, manque. » L'essayiste définit ainsi la figure : « On peut appeler paronomase implicite celle où le terme qui fait écho n'est pas inscrit, n'apparaît pas dans le texte, mais est présent dans les associations langagières du lecteur¹⁸¹. » Toutefois, la paronomase implicite, ici, ne surgit pas entre un texte et l'association qu'opère (plus ou moins arbitrairement) la lectrice – bien que celle-ci joue le rôle de médiatrice : elle se produit entre un texte (celui de Broda) et un autre qu'il garde en mémoire (celui de Celan). La lectrice, donc, entend la paronomase dans le rapprochement qui s'opère, en elle, entre les deux poèmes, « Les syllabes douleur » et la « Suite Tholos », coïncidence sonore qui fait de l'interlocuteur « sans mort » / de l'interlocutrice « sempervive » l'enjeu même – l'adresse – d'un poème qui accueille la mort pour célébrer la vie : *todlos/tholos*.

¹⁷⁹ Paul Celan, « Die Silbe Schmerz » / « Les syllabes douleur », *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 130 pour le poème en langue originale, p. 131 pour la traduction.

¹⁸⁰ Martine Broda, « Postface » à Paul Celan, *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 179-180 (l'essai sur Celan étant désormais introuvable sauf à l'emprunter en bibliothèque, je renvoie de façon privilégiée à cette édition, la postface reprenant le chapitre « La rose de personne »).

¹⁸¹ Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, *op. cit.*, p. 17-18.

Marie Étienne

Martine Broda,
Mon nom rêvé m'engendre

À l'époque je l'appréciais, admirais son travail et la vivacité de son intelligence mais depuis quelque temps, j'ai acquis l'assurance qu'elle avait, plus que d'autres, avancé dans la voie de son autonomie, de son identité. Non pas du tout parce qu'elle est morte. Mais sa mort il est vrai, le temps passé loin d'elle, me permet d'éviter le brouillard du présent, le brouillage qui altère et peut cacher une œuvre. L'évoquer tout à coup me paraît difficile, il y faudrait beaucoup de temps et de travail.

Le temps me manque. Alors, peut-être, consentir, pour elle, pour nous aussi, à ne livrer que quelques bribes, réflexions nées en parcourant les numéros de la revue d'Henri Deluy, cette *Action poétique* qui siégeait à la fin des années 70 et début 80, rue Saint-André des Arts, et se donnait en devanture de *La Répétition* (la librairie qu'avait créée Élisabeth Roudinesco), un beau nom, prémonitoire pour moi qui m'en irai bientôt vers les voies du théâtre, évocateur pour les poètes qui apprécient et jouent des échos de la langue.

C'est assurément là que nous nous sommes connues. J'habitais Orléans, ou plus exactement dans un village au sud. Pour me rendre à la gare des Aubrais, je franchissais le Pont Royal, au-dessus de la Loire, une fois par semaine. Elle habitait Paris, et de plus y vivait de longue date, surtout (c'était ce que je lui enviais), y avait poursuivi ses études. Tandis que moi je revenais de loin, au sens géographique du terme, j'avais vécu ailleurs, depuis l'enfance, et de ce fait, me semblait-il, j'avais perdu mon origine, mon lien avec la France. Et c'est ce lien que je tentais de retisser en écrivant et fréquentant la librairie et la revue.

À scruter les photos ou le peu qu'il en reste, je suis frappée par la beauté qui se dégage de nos visages. Si on s'accorde volontiers à louer celle des femmes, on oublie volontiers de louer leur esprit. Ce dont pourtant les habituées qui fréquentaient la librairie, ou les élues du comité, qui n'en étaient pas dépourvues, soit dit sans vanité ...

Quant à Martine, elle achevait sa thèse sur Pierre Jean Jouve, dont elle donnait un aperçu dans un des numéros de la revue, consacré aux « Baroques allemands » : c'était 14 pages en petits caractères, sur le recueil *Matière céleste*, lequel, écrivait-elle, ne se contente pas, « d'inaugurer l'œuvre de seule poésie, il fonde la poétique de Jouve en

instaurant ses thèmes-clefs. Thème d'Hélène ou de la Morte. Thème de *Nada* ou de la perte. »

Elle-même posait ses fondations, affirmait ses croyances et ses choix, traçait son avenir, de poète, d'essayiste, également de traductrice, avec une détermination que j'ai envie de qualifier de masculine. Elle ne doutait de rien, elle ne doutait surtout pas d'elle, choisissant ses amis, ses interlocuteurs parmi les plus notoires et les plus estimés, ne traitant avec eux que d'égale à égal.

Sa poésie, on la lisait, on la louait.

C'est sa pensée qu'on connaît mal, me semble-t-il, ou qu'on reconnaît mal. Pour la raison que les poètes, qui de surcroît sont femmes, s'y hasardent moins souvent que les autres ?

En 1977, dans *Action poétique* n° 72, « Autour de la psychanalyse », (où paraissaient aussi, outre les membres du comité de rédaction, Octave Mannoni, Jean-Claude Milner, Michel de Certeau), elle publie cinq poèmes

mon nom rêvé m'engendre
je retourne à la mer

et un nouvel extrait de son étude sur Jouve, le texte théorique prolongeant le poème :

Le recueil des mystérieuses *Noces* signe l'acte de naissance de l'écrivain. S'engendrant par la force contrariée : fils de lui-même ? fils de son œuvre ? S'instaurant comme tel par un acte de reniement : « Il perdait sa famille, il écrivait le mot du premier mot du livre ».

Et encore :

On commence à saisir où je veux en venir. Savoir à quel saint on est voué : à quel mythe. On est voué mais on se voue, puisque dans une certaine mesure on est libre par rapport au mythe, on le choisit, même si le symbolique rusé vous rattrape au tournant.

En 1978, trois femmes, Martine Broda, Liliane Giraudon, moi-même, et deux hommes, Yves Boudier et Jean-Charles Depaule, adhèrent au comité de la revue. Avec Élisabeth Roudinesco et Mitsou Ronat qui s'y trouvaient déjà, la revue désormais est nantie de cinq femmes.

Après avoir publié *Double*, en collaboration avec Gisèle Celan-Lestrange, dans la collection de la revue, qui s'appelle également « La Répétition », Martine commence à traduire Paul Celan.

En 1979, elle propose sept poèmes de lui. Qu'elle prolonge par ses propres poèmes.

C'est sa manière de procéder, dès ce moment déjà : s'interrompre d'écrire, en traduisant, réfléchissant, élargissant ses thèmes, pour se nourrir et rebondir. A Jouve, Celan, succéderont (pour les plus importants) Nelly Sachs, Walter Benjamin, T. S. Eliot, Roberto Juarroz.

Son plus beau texte (à cette époque et dans la revue) paraît en 1981. Nous ne nous voyons guère, depuis deux ans, car je travaille dans le théâtre et elle, de son côté, entre au CNRS. Le texte s'intitule : « L'objet du poème lyrique », il se prolongera plus tard par *L'Amour du nom*, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse (Paris, éd. José Corti, 1997).

Dans une langue à la fois belle et simple, sans pédantisme ni jargon, selon son habitude, elle dit la cruauté de qui aime pour écrire, mener son œuvre à bien. La cruauté est dans le « pour », le poète, l'artiste en général n'aime pas l'aimé(e), il aime ce qui le porte, qui lui permet d'écrire, il aime l'amour. Lucidité impitoyable, de la part d'une femme qui justement se prêtait tellement à l'amour mais qui se tenait loin, très loin des mignardises souvent prêtées aux femmes : elle n'en était pas dupe.

Note :

Extrait d'un texte, ici remanié, initialement paru en ligne le 10 mai 2013, dans *Le Nouveau Recueil*, dossier en hommage à Martine Broda, repris dans *L'Inaccessible est toujours bleu*, éd. Hermann, 2021.

Michèle Finck

À Martine Broda,
lettre-poème

1

Dans l'insomnie je te revois comme je t'avais vue
la première fois au Collège de France Yves Bonnefoy
t'avait invitée à faire une conférence sur Paul Celan
avoir été touchée par ton engagement total et douloureux
en poésie

chaque poème pour toi et moi : une question
de vie ou de mort

au moment du café assise à côté de moi tu m'as parlé
encore et encore de ta mère déportée

Hélène

à ma mère qui connut Max Jacob à Drancy

avoir compris qu'à travers ta mère tu étais reliée à Celan
de toute ta chair vive et pas seulement par le livre
ou plutôt il n'y avait depuis longtemps plus de différence
entre ta chair ouverte et celle entaillée tailladée du livre

t'avoir laissée parler n'osant interrompre tant de foi
en la poésie

que je partageais muettement

mais j'ai pensé à *Espenbaum*

Hélène est revenue
la mère de Paul Celan

tuée d'une balle dans la nuque
au camp d'internement nazi

kann nicht kommen
peut pas venir



2

Des années plus tard avoir écrit une conférence sur Rilke
pour le colloque *Poésie et philosophie* à Marseille n'avoir pas
pu prononcer mon texte moi-même l'un des organisateurs
l'a lu à ma place tu étais présente Martine tu as
aimé ma rhapsodie maladroite autour des mots

intention et intonation

de Tsvetaeva

tu as demandé mon numéro de téléphone
ce fut le début de tes longs messages sur mon répondeur
le soir et aussi sur celui de mon père à propos de Trakl
je ne répondais pas toujours à tes appels
solitaires sur mon répondeur tu disais :

j'ai des amis-répondeurs

à partir de ce moment-là nous nous sommes rencontrées
régulièrement le hasard a fait que ton psy habitait
rue du Val-de-Grâce à côté de la rue Pierre-Nicole
où je vivais après ton rendez-vous rituel nous allions
souvent prendre un café au Marigny ou au Rostand

devant un café partagé

nous commençons à tresser

une musique à deux

à voix basse

j'écoutais c'est toi qui parlais surtout de poésie

Jouve Celan et Tsvetaeva dont tu pensais parfois être
la *réincarnation* Esther T. ta *meilleure amie*
mais tu parlais par-dessus tout
de l'amour de tes amours
tu me faisais longtemps écouter sur ton téléphone portable
la voix des hommes que tu désirais
tu me demandais si j'étais voyante et pouvais deviner
à la voix
l'accomplissement de cet amour ou son échec je voyais
sur ta peau
la cicatrice du besoin d'amour

un jour au Marché de la Poésie tu m'a emmenée au stand
de Flammarion et tu m'as demandé d'acheter *Poèmes*
d'été
puis au *Café de la Mairie* où disais-tu Jean Mambrino
avait béni tes bijoux tu m'as demandé d'écrire un article
sur ce livre pour *Critique* avoir accepté on ne pouvait
rien te refuser Martine tu voulais que l'article s'intitule
le haut lyrisme de Martine Broda
tu tenais à cette formule *haut lyrisme* comme à
un talisman

dans ces conversations avoir aimé ton visage traits tirés
ta voix grave de fumeuse veloutée envoûtante
moirée chamarrée rouillée
avoir aimé la façon dont tu prononçais le nom des poètes
exactement de la même façon dont tu articulais le nom

de tes amants
tu parlais beaucoup avec des plages de silence que j'aimais

je me récitais ce vers d'Akhmatova à Blok

ia prichla k poetou v gosti
je suis venue voir le poète



3

Tu disais vouloir déménager à Strasbourg où tu avais des amis
t'avoir invitée à la fac pour une lecture de poèmes
avoir été émue de ton émotion après mes mots d'ouverture
tes mains tremblaient
sous le coup de l'émoi tu n'as lu que quelques poèmes
toute sécurité abolie cordes vocales trop
tendues
aux limites de la cassure

- avoir songé au titre de Beckett

Echo's bones

de l'époque date l'affiche dans mon bureau avec ta photo
en noir et blanc accompagnée d'un poème de *Grand Jour*

*mais l'arbre charnel
du désir absolu
tu l'as rêvé peut-être
(...)
qu'importe si tu as rêvé
si ta fidélité prend nom d'oubli
l'arbre de sang prend corps

la brûlure est réelle*

n'avoir depuis vingt-cinq ans jamais retiré cette affiche pâlie presque

effacée

ton portrait ton poème ta brûlure

me dévisagent

encore



4

Ce qui nous réunit Martine la douleur
la brûlure le désir le manque
le mot *douleur* dans tes livres comme un *couteau*
poésie à la hache *avec un rasoir*
à la jointure de l'aile

ta parole sans cesse exposée à l'autre
donné comme essentiellement manquant

tu aimes aimer tu désires le désir
accès au don de soi au dessaisissement

conscience suraiguë de la non réciprocité

creusement de la plaie des mots par le poème
fouillé bafouillé

chaque poème est l'épithaphe d'une rencontre
il condense l'extase et le deuil

chaque poème est tendu

vers

le point où douleur et joie
ne sont plus perçues
comme des contraires



5

Ce qui nous réunit Martine l'instinct d'épiphanie
la beauté de plein fouet

la poésie est épiphanie

je le dis comme Rilke et Juarroz l'ont dit

éthique de vie et de poésie :
désirer l'épiphanie
même et surtout en temps de détresse

avoir cherché l'épiphanie dans la musique
toi dans l'amour
ce qui est peut-être la même chose

épiphanie toujours une question jamais une réponse
 toujours un risque jamais un acquis

instabilité et intermittence de l'épiphanie
poème : rapt
 puis rupture
illumination même et surtout dans la perte

poème : reliquaire
 de l'épiphanie
 court-circuit dans le vers

l'épiphanie dit le *pourtant* qui excède *l'impossible*

entre la fulgurance de *l'illumination* et celle du manque



6

Je te lis et la constellation Rilke-Celan-Broda
traverse d'un coup le ciel

grâce à elle tu n'a jamais manqué
du lait des forts

avec Rilke tu fais le choix de *l'expérience*
et non du *sentiment*
tu désires *l'ouvert*
et en portes le deuil
tu as vocation au *terrible*
et tu es marquée du sceau de son *ange*
Jeder Engel ist schrecklich
Tout ange est terrible

Celan tu l'as totalement intériorisé
par des années de traduction
comprise non seulement comme un rapport
de mots à mots
mais de destin à destin
vocables de Celan attirent la limaille de tes mots
comme des aimants
kaddisch kaddisch

tu le sais la dimension éthique du poème
condensée dans la *main*

qui ne *ment* pas

de Rilke à Celan : précipité des possibles
de la poésie du XX^e siècle

tu les assumes *à la pointe acérée*

de chaque lettre



Corps verbal à la fois ouvert et sectionné
 offert et tranché/ retranché
 fulgurations discontinues d'une langue elliptique
 rythmes syn
 copés
 élan du lyrisme et étranglement

 replis autarciques de la langue
 dans l'espace des parenthèses
 où est mis au secret l'essentiel
 tresses sonores de mots sous haute tension

 béances les blancs typographiques

 amplifications des silences

 multiplication des espaces interstitiels
 toi vraie dans chaque mot
 dans chaque intervalle entre les mots
 entre les souffles

 concentration spasmodique de la langue
 caillots de sens

 corps à corps des mots concassés
 langue crevassée par les *syllabes douleur*

poème compris comme creusement

chute

vertige

ressaisissement

à moins que conquis à l'arraché

contrepoids et contrepoison

viatique

reste chantable

singbarer Rest



8

Tu nous manques Martine Broda
si loin si près

je te le dis à l'oreille
car la poésie
par-delà la mort
se joue
d'oreille
à oreille

le jour de ta mort t'avoir téléphoné
tu n'as pas répondu

on a dû trouver mon message sur ton répondeur

Béatrice Bonhomme

Poème offert en hommage à Martine Broda

1

*« jour d'été
quel tendre brouillard tremble
autour du fleuve temps [...] la mort riant candide »*

Elle est auréolée d'un parfum de beauté
De scandale
Quelques signes d'érotisme cachés
Dans une lettre pliée.

Elle est celle qui a vu le Maître
Vêtue de rouge sang
Sa fragilité inspire.

Pupille, petite fille,
Habitant notre œil
Chacun de nous est un peu fille
Par la grâce de ta présence
Colorée, ayant mis robe de lune
Robe d'arbre ou robe de ciel.

Ce n'est pas la robe blanche d'Hélène
Ce n'est pas Hélène, la femme en noir
C'est la robe rouge brodée de pourpre

Celle, dit-elle, qu'elle a portée à l'enterrement de Pierre Jean Jouve
Et de nouveau, la première fois que je la vois.

La robe rouge
Colloque de la Fondation Hugot
Martine 1987.

Elle a porté l'Œuvre au rouge
Martine Rubedo
Guerrière dédiée au dieu Mars
Alchimiste de l'impossible.

Ses poèmes se sont mêlés à ceux de Jouve
Des vers d'elle
En blanc en noir, en nervalien.
*« lâche-moi la main
dans l'enfer noir et blanc*

mais l'incandescence bascule

*le noir
le blanc »*

2.

C'est le regard d'abord
Un regard bleu-vert
Un regard d'eau
Le regard d'Ophélie
Un regard noyé
Brillant à travers la réverbération de l'eau
Comme une lumière.
Entre la lumière et l'œil, il y a ce passage
Il y a l'iris arc-en-ciel et les couleurs qu'il sait prendre.

Sur la pièce de broderie
Il s'agissait de tisser le talisman
De l'œil, celui qui permet de voir
Ce qui nous entoure
Sans ranger dans des tiroirs
Doxa et pièces de lin.

Nous avons dessiné l'œil à l'encre
Puis nous l'avons colorié
Et passé les fils bleus
Pour le remplir de ciel
Nous l'avons tenu bien ouvert
Sur le monde.

Sur la pièce de broderie
Nous avons tissé l'œil bleu

Des poètes de sept ans
L'œil bleu pur
Tout plein de mots
De rêves et de mensonges
L'œil bleu de l'enfance qui ment
Pour toujours avoir sept ans
L'œil talisman.

On revient du marché de la poésie
Elle a enlevé ses chaussures
Elle court pieds nus dans la rue
Elle tend sa main et continue à courir sur ses pieds nus

Elle vient à Nice
Elle dit il y a de la poussière cachée sous les lits de l'hôtel.
Elle dit j'étouffe et mes poumons se resserrent.
Elle dit il y a des nuages posés sur la mer
Ou bien ce sont des courants qui forment des taches bleu foncé
Ou bien ce sont des reflets du ciel dans la mer
Des réverbérations de nuages ?
Mais le bleu est formé de myriades
Qui se réverbèrent et tombent dans la mer
Parfois le bleu encerclant l'œil ne fait plus ciel
Ramenant le sang.

Et même les oiseaux avec leurs vols de migrants
Écrivent mieux que nous leurs traces de vivants
Ondoyant dans l'écume du ciel.
Cela s'inscrivant seul à l'aplomb de leurs pattes menues
Entravées de syllabes, ils délaissent le sens de nos mots
Pour se consacrer à la vague.

À Nice, Hôtel Magnan, Colloque Jouve 1994.
Les oiseaux murmurent entre eux doucement
Dans le froissement humide du crépuscule
Les oiseaux forment un vol habité de nuées
Le frottement de milliers d'ailes crée murmure
Un murmure de saison, d'aurore ou de nuit
Un ballet de taches noires ondulantes sur le ciel
C'est une vague formée de l'écume des étourneaux
Ils sont reliés entre eux au soleil couchant
Et changent d'orientation dans la lumière du soir.

Cet envol orienté des oiseaux
Vers un ballet d'aurores et de plumes
Un frémissement multiple
Un essaim de fleurs
Un arbre charrué d'oiseaux.

Nuée de tours ou d'étourneaux
Vol tournoyant parti en ondulation
Depuis les platanes égosillés de la place
En orientation de murmures.

Murmuration des oiseaux
Cette danse que l'enfant donne au monde
Avec son corps de lumière.

Nous étions des dormeuses dans la vague des mots
Des rêveuses de mots
Des dormantes dans la course de la nuit
Des rêveuses de nuits étoilées
Et de la lumière des poissons sources.

Alors, elle danse les sept voiles
Et s'enfuit dans l'Ouvert
Sautant à pieds joints
Pavés flottants dessinés à la craie
Sur une marelle imaginaire
Sautant tel pas ou tel pas
Traversant le carré de nuit.

Esther Tellermann

Irina

Sœur fut encore
parmi l'érosion et
les sources
nous portait entre
les 2 mondes.
Bientôt elle effleure
la tempe
ouvre les paysages
fait don de la
couronne
éclaire les crépuscules.
Sur elle repose.
Elle mit le
diadème et
la spirale d'or
fut messagère

du souffle.

On dit encore
que se fanèrent
 les pavots.
Le corps était
 gonflé
sous le voile
avant l'emmurement
avant l'histoire
construite
sur le fond noir de
 l'argile
avant que l'on dépose
la malachite et les anneaux.

On restitua
les parures autour
les lits de pierre
vous
arrachait
des profondeurs

fit pousser la fleur
nocturne.

Ainsi nous naviguions
parmi les chaumes
les champs de lave.
Entre les lagunes
montaient les
incendies.
Un jour s'ouvriront
les eaux noires.

Elles engloutissent
nos soifs et
nos amertumes.

Soudain

où es-tu ?

Depuis la terre
ou dans le cercle
des tombeaux ?
Là où la lumière
retient

Irina votre
lèvre.

Nous avons imploré
la déesse
l'enserions de
colliers.

D'elle
naîtront d'autres
rives

encore
le chant et la
lenteur.

Elle accordera
des espaces et des
lunes
adoucira les
braises
gardera les pigments.
Nous lui donnerons
les émeraudes et
les coquilles

pour la fraîcheur
des sources.

Il fut ordonna
les registres inscrits
sur la roue.
Façonna les paysages
et les cycles.
Un jour encore
n'a pas menti
a dessiné les courbes
fait frémir

l'inquiétude.

Grand ciel entre
deux brasiers
compose le dedans
en fissions
mots à étages.
Jette des arpèges
sur nos noyaux
de nuit.

Qui saura ?

L'emblème

l'interception
de l'aube ?

On disait
ils fondèrent
des cités
d'ocre et de blanc
édifièrent
sur les péninsules
des acropoles.

On dit
ils furent
contre le ciel
et les nuées
essaim de pôles
et de blessures.

Bibliographie

POÉSIE

Route à trois voix, Paris, Le Nouveau Commerce, n° 35, 1976.

Double (avec Gisèle Celan-Lestrange), Paris, La Répétition, 1978.

Tout ange est terrible (avec André Marfaing), Paris, Clivages, 1983.

Passage, Draguignan, Lettres de Casse, 1985.

Ce recommencement, Nice, Aquatinte de Frédéric Benrath, Éditions Unes, 1992.

Grand jour, Paris, L'extrême contemporain, Éditions Belin, 1994.

Poésie en France depuis 1960. 29 femmes. Une anthologie, Liliane Giraudon, Henri Deluy, 1994.

Poèmes d'été, Paris, Flammarion, 2000.

Éblouissements, Paris, Flammarion, 2003.

Lettre d'amour, Lavaut, fissile, collection *maigre*, n° 27, 2014.

Toute la poésie (1970-2009), préface Esther Tellermann, Paris, Flammarion, 2023.

TRADUCTIONS

Paul Celan, *La Rose de personne*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1979.

Enclos du temps, Paris, Clivages, 1985.

Nelly Sachs, « Énigmes en feu » in *Eli, Lettres, Énigmes en feu*, Paris, Belin, L'extrême contemporain, 1989.

Grille de parole, Paris, Bourgois, 1991.

Paul Celan, *La Rose de personne*, bilingue, traduction de Martine Broda, Paris, José Corti, 2002.

TS Eliot, « East Coker » (l'un des *Quatre Quatuors*), *Europe*, n° 830, juin-juillet 1998.

Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Po&sie*, n° 55, Paris, Belin, 1991.

ESSAIS

Jouve, Cistre, essais 11, Langres, L'Âge d'homme, 1981.

Dans la main de personne, Essai sur Paul Celan, *La Nuit surveillée*, collection dirigée par Jacques Rolland, Paris, Les éditions du Cerf, 1986.

Contre-jour : études sur Paul Celan, colloque de Cerisy, août 1984, éd. par Martine Broda, Paris, Les éditions du Cerf, 1986.

Préface de Martine Broda à *Ciel étonné* de Charles Racine, Paris, Fourbis, 1998.

Textes réunis par Martine Broda, La Traduction-poésie (à Antoine Berman), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.

Pour Roberto Juarroz, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2002.

L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 1997 (prix Mottart de l'Académie française, 1998).

Présentation des auteurs

❖ **Béatrice BONHOMME** est professeure à l'Université Côte d'Azur où elle enseigne la poésie moderne et contemporaine. Elle dirige *La Société des Lecteurs de Pierre Jean Jouve*, auteur sur lequel elle a fait sa thèse d'État. Elle est poète, directrice de revue, critique littéraire. Elle a créé, en 1994, la Revue *NU(e)*, revue de poésie et d'art. L'édition Peter Lang lui consacre en 2012 un ouvrage qui revient sur son écriture et sur l'œuvre poétique qu'elle construit depuis 1991 : *Béatrice Bonhomme, le mot, la mort, l'amour*. Deux revues *Poésie-sur-Seine* et *Coup de soleil* lui sont consacrées (2020-21) ainsi que de nombreuses études. En 2016, Le prix Léopold Sédar Senghor lui est décerné par le Cénacle Européen – sa recherche ayant contribué à la reconnaissance de la poésie moderne et contemporaine. En 2019, son livre *Dialogue avec l'Anonyme* reçoit le Prix Vénus Khoury-Ghata. *Monde, genoux couronnés* (Collodion) est distingué par le Prix Mallarmé 2023.

❖ Critique, éditeur, animateur de radio sur France Culture, l'écrivain et poète **Mathieu BÉNÉZET** est né en 1946 et mort en 2013. Il nous laisse une œuvre essentielle, maintenue entre les grands lieux rhétoriques et culturels de notre mémoire littéraire et la transgression des genres. Son œuvre poétique, romanesque, théâtrale a été publiée chez des éditeurs les plus divers. L'anthologie *Mais une galaxie* reprend un choix de poèmes fait par l'auteur lui-même (éd. Obsidiane & Le Temps qu'il fait, 2005) celle publiée par Flammarion, *Œuvre, 1968-2010* rassemble la plupart des ouvrages publiés dans cette maison. Mathieu Bénézet a reçu le grand prix de poésie de l'Académie française avant de mourir.

❖ **Yves BOUDIER**, poète et critique, est né à Saint-Hilaire-du-Harcouët (Manche) en 1951. Il préside depuis 2015 l'association *c/i/r/c/é* – Marché de la Poésie. Après avoir collaboré aux revues *Action poétique* (1972-2012) et *Passage d'encre* (1996-2014), il a rejoint le comité de rédaction de la revue *Europe*. Parmi ses livres de poésie récents : *Silenciaire* (Bruxelles, La Lettre volée, 2021), *ni point penser* (Le Paquebot, 2022),

en vie (intra-foras) (Le Paquebot, 2023) et *Poèmes pour les p'tits (qui savent lyre)* (Paris, Lanskine, 2024).

❖ **Michel COLLOT** est professeur émérite de Littérature française à l'Université Sorbonne nouvelle Paris 3. Il est spécialiste de la poésie française moderne et contemporaine (*Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, Corti, 2019), et des représentations littéraires et artistiques du paysage (*La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011 ; *La Face sensible de la Terre. Paysage et écologie*, Paris, Le Pommier, 2025). Ses recherches actuelles se situent au croisement de la géographie littéraire (*Vers une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014) et de l'écopoétique (*Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2021). Il a publié plusieurs recueils de poèmes, – derniers parus : *Le Parti pris des lieux* (Bruxelles, La Lettre volée, 2018) et *Épitaphes Épiphanies* (Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2022). L'Académie française lui a décerné en 2019 un Grand Prix pour l'ensemble de son œuvre critique et poétique.

❖ **Éric DAZZAN** est PrAg à l'Université de Bordeaux. Il est titulaire d'une HDR et est chercheur associé à l'Équipe TELEM EA4195 de l'Université de Bordeaux Montaigne. Ses travaux de recherche portent sur l'œuvre de Pierre Jean Jouve et sur la poésie du second vingtième siècle. Il a publié une monographie sur l'œuvre de Gaston Puel et fera paraître chez Hermann à la rentrée 2025 un essai sur l'œuvre de Jean Malrieu (*La Fable-monde de Jean Malrieu*). Il a publié en 2024 un recueil de poèmes aux éditions Ilador, *Un galet dans la bouche*. Il a fondé et dirige les éditions L'Arrière-Pays.

❖ **Lucía D'ERRICO** est enseignante d'espagnol en lycée et en classes préparatoires littéraires. Ses travaux de recherche portent sur l'œuvre du poète argentin Roberto Juarroz (1925-1995).

❖ **Christine DUPOUY**, professeure émérite à l'Université de Tours, est spécialiste de la poésie des XX^e et XXI^e siècles. Elle est notamment l'auteure de : *René Char* (Dossier Belfond, 1987), *La Question du lieu en*

poésie, du surréalisme jusqu'à nos jours (Amsterdam/New York, Rodopi 2006), *Jacques Réda ou la généalogie d'une œuvre* (Hermann 2017), et a beaucoup travaillé sur André Dhôtel, à qui elle a consacré trois ouvrages. Un *René Char*, « *Dans l'amitié du seuil* », vient de paraître aux éditions Hermann, et elle a commencé à écrire une *Géographie poétique*, dans la postérité de l'ouvrage sur le lieu. Elle est aussi l'auteure de textes plus personnels, comme *Manuella* (Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste 2024).

❖ **Marie ÉTIENNE** est poète, romancière et critique littéraire. Après avoir longtemps vécu en Asie du Sud-Est et en Afrique de l'Ouest, elle a travaillé dans le théâtre, avec Antoine Vitez et à la *Quinzaine littéraire* avec Maurice Nadeau. Elle est actuellement rédactrice à la revue en ligne *En attendant Nadeau*. Autrice d'une bonne trentaine de livres, elle a reçu le prix Mallarmé pour *Anatolie* en 1997, le prix Paul Verlaine de l'Académie française pour *Le Livre des recels* et *Haute Lice* en 2011 et le prix Jose Maria de Heredia de l'Académie française pour *Sommeil de l'ange*, paru en 2022. Outre ce dernier, citons ses plus récentes publications : *Antoine Vitez et la poésie* (essai), In'hui/Le Castor astral, 2019 ; *L'Inaccessible est toujours bleu* (essai), Paris, Hermann, 2021 ; *L'Ombre portée* (poésie), Apic éd., Alger, 2022 ; *Le Scribe et son Théâtre* (poésie), Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2023.

❖ **Michèle FINCK**, poète, musicienne, critique, traductrice, librettiste, scénariste, universitaire, Michèle Finck est née en Alsace en 1960. Dès l'enfance et l'adolescence, elle partage sa vie entre la France et l'Allemagne et entre écriture et musique (piano). En 1981 (reçue à l'ENS), elle quitte Strasbourg pour Paris où elle fait la rencontre décisive d'Yves Bonnefoy. Elle a publié plusieurs livres de poèmes : *L'Ouïe éblouie* (Montélimar, Voix d'encre, 2007) ; *Balbuendo* (Orbey, Arfuyen, 2012) ; *La Troisième main* (Orbey, Arfuyen, 2015) ; *Connaissance par les larmes* (Orbey, Arfuyen, 2017, réédition 2021) ; *Sur un piano de paille/ Variations Goldberg avec cri* (Orbey, Arfuyen, 2020) ; *La Ballade des hommes-nuages* (Orbey, Arfuyen, 2022) ; *La voie du large* (Orbey, Arfuyen, 2024). En traduction anglaise: *Scansion of the Dark*, traduction d'Anthony Rudolf. Son œuvre poétique lui a valu le Prix Louise-Labé (2015, pour *La Troisième main*), le Prix Max-Jacob (2018, pour *Connaissance par les larmes*), le Prix Vénus Khoury-Ghata et le

Prix Apollinaire (2024, pour *La voie du large*). Elle collabore souvent avec des artistes : musiciens, peintres, cinéastes, comédiens. Elle a publié des essais sur la poésie contemporaine (*Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, réédition 2015) et sur le dialogue entre la poésie européenne et les arts. Elle est actuellement professeure de littérature comparée à l'université de Strasbourg. Un numéro spécial de la revue électronique *Nu(e)* est consacré aux livres de poèmes de Michèle Finck, sous la direction de Patrick Née (n° 69, 2019, 400 pages).

❖ **Marie JOQUEVIEL-BOURJEA** est professeure des Universités à l'Université de Montpellier Paul-Valéry, responsable au RIRRa21 du programme transversal « Recherche en création. Recherches transdisciplinaires en poïétique : méthodologies, enjeux & savoirs inhérents aux processus créatifs ». Elle dirige aux éditions Hermann la collection « Recherche&Création ». Spécialiste de poésie, elle interroge plus largement les écritures d'aujourd'hui, dans une perspective à la fois poétique et poïétique. Sa recherche s'intéresse par ailleurs aux arts plastiques et aux relations intermédiaires entre poésie et peinture. Elle est responsable depuis 2009 du Diplôme Universitaire Animateur d'Ateliers d'Écriture de l'UMPV. • Poèmes : *devenir nuit*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2024 ; *et nous, entre* ; éd. de la revue *NU(e)*, 2018. • Travaux critiques : IdHAL marie-joqueviel-bourjea

❖ **François LALLIER**, poète, essayiste, né en 1947. A publié plusieurs livres de poésie : *Les archétypes*, Bazas, Le Temps qu'il fait, 2012 ; *La semence du feu*, Saint-Pierre-la-Vieille L'Atelier La Feugraie, 2003 ; *Le silence et la vision*, Paris, Deyrolle, 1996 ; *Matière de l'amour*, Auxerre, Thierry Bouchard, 1985 ; *États de la mémoire*, Paris, L'Ermitage, 1981. À paraître, en 2025, *Accidents de lumière*. Il a également publié trois volumes d'essais sur la poésie moderne et contemporaine, *La voix antérieure* I, II, III, de 2007 à 2016 (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Poe, Jouve, Bonnefoy, Jourdan, Munier, Frénaud), ainsi que *Vita poetica* (sur la poésie latine), Amay, L'Arbre à paroles, 2010. Vient de paraître « Le modèle Baudelairien de Pierre Jean Jouve », dans *Influences de Baudelaire*, Mérignies, La Licorne, PUR, 2025.

❖ **Jean-Paul LOUIS-LAMBERT.** Jadis professeur des universités, puis émérite, Jean-Paul Louis a été chef de département, directeur d'un laboratoire associé au CNRS (sciences pour l'ingénieur) et codirecteur d'un master à l'École normale supérieure de Cachan (aujourd'hui Paris-Saclay). Jean-Paul Louis-Lambert a toujours été un amateur d'objets culturels, littéraires, artistiques, cinématographiques. Il a ainsi contribué à des revues et sites culturels, *Esprit*, *l'Atelier du Roman*, *NU(e)*, *Loxias*, *Poesibao*, *Brasil Azur*, en particulier avec des articles sur divers genres narratifs (romans noirs, science-fiction,...), sur l'art contemporain et sur des auteurs de prédilection : Pierre Jean Jouve, Marguerite Duras, Leo Perutz, Georges Dumézil, Patrick Modiano... Depuis sa retraite, il participe à des colloques où il analyse volontiers des *Conversations sacrées* qui offrent des rencontres entre artistes créateurs, ainsi avec des écrivains qui se lisent discrètement mais réactivement (parmi les disparus : Jouve, Bataille, Breton,...). Il a créé sur La Toile le site de la Société des lecteurs de Pierre Jean Jouve. En 2017, il a publié *Les Stigmates de Lisbé — Une fiction détective dont Pierre Jean Jouve est le héros* (Paris, Les Belles Lettres).

❖ **Alain MASCAROU** a publié : *Les Cahiers de L'Éphémère (1967-1972)*, 1998, et plus récemment : *Bilge Karasu, Les Nuits d'un veilleur*, 2021; *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire* (collectif), 2022 ; *Sublime et Grandeur, Brèves études sur les romans de Didier Laroque*, 2023 (collectif, direction) ; *François Lallier*, (collectif), *NU(e)* n° 83, 2024 ; *Philippe Denis (1947-2021), Au cœur d'une absence*, Littérature n°217, 2025 (co-direction).

❖ **Jean-Yves MASSON**, né en 1962, éditeur, traducteur, critique littéraire, écrivain. Enseigne la littérature comparée à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Dirige depuis 1991 le domaine germanique des éditions Verdier (collection « Der Doppelgänger »), a fondé en 2015 avec Philippe Giraudon les éditions de la Coopérative. Auteur d'une soixantaine de traductions de l'allemand, de l'anglais et de l'italien, de trois livres de poèmes, deux romans et un recueil de nouvelles, et de nombreuses études sur la poésie moderne et contemporaine.

❖ **Esther TELLERMANN**, ancienne élève de l'ENS de Fontenay-aux-Roses, agrégée de Lettres modernes, exerce actuellement la psychanalyse. Elle a reçu le grand prix de l'Académie Française pour son premier livre *Première apparition avec épaisseur* en 1986. Elle a publié une vingtaine de livres de poésie, principalement chez Flammarion, (dernier titre *Selon les sources*, 2024), ainsi que deux récits, *Une odeur humaine* (Tours, Farrago/Leo Scheer, 2006), *Première version du monde* (Nice, Éditions Unes, 2018) et un essai *Nous ne sommes jamais assez poète* (Bruxelles, La Lettre volée, 2014). Deux nouveaux essais vont bientôt paraître. Elle est présente dans l'*Anthologie de la poésie française du XVIII^e au XX^e siècle* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000). Une monographie de son œuvre a été écrite par Aaron Prevost : *Esther Tellermann : énigme, prière, identité* (Amsterdam/New York, Rodopi, 2022).

NU(e) 93
Numéro coordonné par
Christine Dupouy et Esther Tellermann
mars 2026

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio,
Association NU(e)

Avec le soutien de l'Université de Tours



Mise en page et conception graphique
Danielle Pastor

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

ISSN 12667692