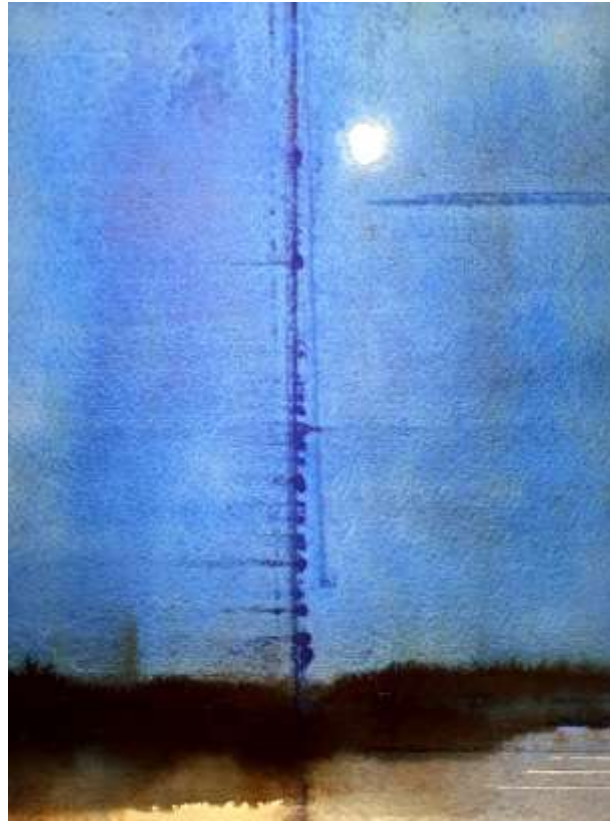


## Poesibao III



*œuvre de Renaud Allirand*

**Poesibao III : n° 10**

**avril 2026**

Florence Trocmé et Isabelle Baladine Howald

Table des matières du numéro (en cliquant sur les titres, accès à l'article concerné)

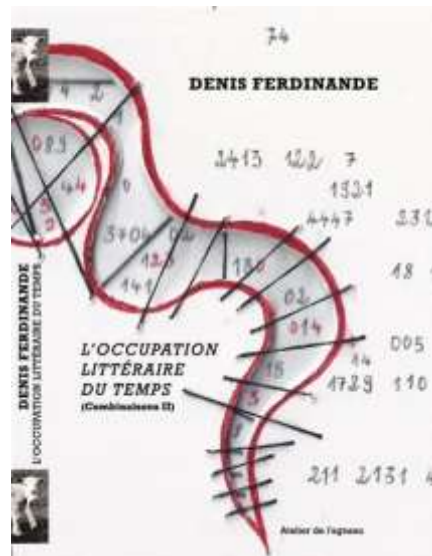
## Table des matières

<b>Liens des articles sur le site</b>	<b>2</b>
<b>Denis Ferdinande, « L'occupation littéraire du temps, Combinaisons II », lu Murielle Compère-Demarcy (III, 10, note de lecture)</b>	<b>4</b>
<b>Alexander Kluge, disparition (III, 10, disparitions)</b>	<b>7</b>
<b>Jean-Pierre Faye, sa disparition (III, 10, disparitions)</b>	<b>8</b>
<b>Régis Quatresous, « Nourritures », entretien avec Mathieu Jung, (III, 10, entretiens)</b>	<b>9</b>
<b>Pierre Vinclair, « deuxième image terrible », (III, 10, Inédits)</b>	<b>17</b>
<b>Jacques Laurans, « Le Quartette du Grand Duke » (III, 10, carte blanche)</b>	<b>20</b>
<b>Véronique Gentil, « De quelques peintres », lu par Marc Wetzel (III, 10, note de lecture)</b>	<b>26</b>
<b>Jean-Claude Pinson, « Vies de philosophes », lu par Guillaume Artous-Bouvet (III, 10, note de lecture)</b>	<b>29</b>
<b>Vitrine poésie du mardi 24 mars 2026 (III, 10, vitrine poésie)</b>	<b>32</b>
<b>Marc Alyn, « Balcon sur l'ailleurs », lu par Marie Cayol (Poesibao III, 10, note de lecture)</b>	<b>34</b>
<b>Olivier Gallon, « Phrase entendue dans un rêve » (III, 10, note de lecture)</b>	<b>36</b>
<b>Jean-Pascal Dubost, « Animaleries », lu par Anne Malaprade (III, 10, notes de lecture)</b>	<b>40</b>
<b>Tibulle, « Élégies, livre I (1ère partie) », traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 10, traductions)</b>	<b>42</b>
<b>Edith Södergran, « Le grand jardin », présentation et traductions inédites de Christian Désagulier (III, 10, traduction)</b>	<b>43</b>
<b>René Depestre, « Rage de vivre, œuvres poétiques complètes », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 10, anthologie commentée)</b>	<b>47</b>
<b>Marion Poschmann, extraits inédits de « Nimbus », traduits par Axel Wiegandt (III, 10, inédits &amp; traductions)</b>	<b>51</b>
<b>Jean-Michel Espitalier, Vannina Maestri, Jacques Sivan et leurs complices, « Java, 1989-2006, l'anthologie » (III, 10, notes de lecture)</b>	<b>59</b>
<b>« Poésie, un amour partagé entre l'Italie et la France », récit de Florence Trocmé (III, 10, reportage)</b>	<b>62</b>
<b>La disparition de Jean-Marie Gleize (III, 10, disparitions)</b>	<b>66</b>

<b>Sereine Berlottier, « Ce qui passe, passe : voix de Georges Perec », lu par Anne Malaprade (III, 10, notes de lecture)</b>	<b>67</b>
<b>Gisèle Celan-Lestrange, Bertrand Badiou, « Sur le grand chemin », entretien et lecture par Isabelle Baladine Howald, (III, 10, entretiens)</b>	<b>69</b>
<b>Pierre Vinclair, « Birdsong », lu par Étienne Vaunac (III, 10, notes de lecture)</b>	<b>74</b>
<b>Isabelle Garron, « le poème tangent, une geste », lu par Isabelle Baladine Howald, (III, 10, notes de lecture)</b>	<b>77</b>
<b>Béatrice Bonhomme, « Murmurations des oiseaux », lu par Arnaud Beaujeu (III, 10, notes de lecture)</b>	<b>80</b>
<b>Françoise Clédat, « Œil de chaton » (III, 10, inédits)</b>	<b>84</b>
<b>Corinne Bayle, « Chemins de foudre, 'Septentrion' et 'Faim rouge' de René Char », lu par Anne Malaprade (III, 9, notes de lecture)</b>	<b>89</b>
<b>Stéphane Juranics, « Exister de vivre » suivi de « Bribes du dehors », lu par Guillaume Dreidemie (III, 10, Entretiens)</b>	<b>91</b>
<b>Yves Namur, « Figures de l'éphémère », lu par Marc Wetzels (III, 10, anthologie et note de lecture)</b>	<b>97</b>
<b>Sophie Loizeau, entretien avec Grégory Rateau (III, 10, entretiens)</b>	<b>102</b>
<b>Vitrine poésie du mercredi 4 mars 2026</b>	<b>111</b>
<b>Daniel Biga, « L'Amour d'Amirat », lu par Jean-Pascal Dubost (III, 10, lettre à)</b>	<b>113</b>
<b>Virginie Gautier, « Recours à la nuit », lu par Violaine Houdart-Mérot (III, 10, notes de lecture)</b>	<b>116</b>
<b>Natacha Wolinski, « Endormir l'orage » (III, 10, anthologie)</b>	<b>118</b>
<b>Table des matières du numéro</b>	<b>2</b>

Denis Ferdinande, « L'occupation littéraire du temps, Combinaisons II », lu Murielle Compère-Demarcy (III, 10, note de lecture)

Denis Ferdinande explore là, en fragments, une temporalité littéraire où lire et écrire se rejoignent dans un vertige perpétuellement recommencé.



Dans le premier tome de *Combinaisons*, publié en 2023 à l'Atelier de l'agneau sous la direction de Françoise Favretto, Denis Ferdinande engageait une interrogation radicale de l'acte d'écrire qui n'est pas sans rappeler certaines intuitions de Maurice Blanchot sur « l'espace littéraire ». L'écriture y était confrontée à ce point où elle vacille devant sa propre possibilité, là où elle ne peut se soutenir qu'en éprouvant simultanément son impossibilité constitutive. Le texte ne visait pas l'établissement d'un savoir positif ; il reconduisait plutôt la pensée vers une antériorité du savoir, vers une zone obscure où l'écriture se déploie avant toute maîtrise. En ce sens, l'expérience proposée par Denis Ferdinande rejoignait, sous un autre mode, ce que Jacques Derrida a décrit comme la logique de la différance : un mouvement par lequel le sens ne cesse de se différer et de se dérober à toute appropriation définitive. Atablée à sa propre impuissance, l'écriture persiste pourtant – elle recommence, se répète, creuse sa propre nuit. Mais cette réitération n'est pas simple répétition : elle constitue l'épreuve même par laquelle peut surgir, fugitivement, l'éclat d'un savoir paradoxal, un savoir qui ne se donne qu'à la condition de renoncer à toute prétention de le posséder. Ainsi, *Combinaisons* se présentait comme une expérience limite de l'écriture : une pratique qui explorait le point où la parole, au lieu d'assurer la transmission d'un savoir, devient le lieu d'un dessaisissement. Dans cet espace – sorte de « nuit de l'écriture » blanchotienne, jeu indéfini de la trace chez Derrida – le texte s'élaborait précisément dans la tension entre désir de savoir et impossibilité de son appropriation.

Reliées, les *Combinaisons I* et *Combinaisons II* forment une œuvre en cours, portée telle la genèse d'une existence individuelle et universelle.

*Tout, ici, saurait tenir lieu de suite aux premières Combinaisons, parues il y a peu – 2023 ; et, comment ne pas le dire aussitôt, une telle suite constitue ces temps-ci le grand rêve où se perd jusqu'au sommeil, de rare qu'il était déjà.*

Dans ses *Combinaisons II* intitulées *L'occupation littéraire du temps*, Denis Ferdinande nous donne à éprouver l'écriture, non pas seulement dans la dimension d'un acte esthétique, mais aussi comme une manière d'habiter le temps. Comme si le temps, laissé à lui-même, demeurerait informe, et que la littérature venait y inscrire des balises, des traces, des passages. Dans *Là où la nuit tombe* (éd. Galilée), [Stéphane Sangral](#) nous avait fait traverser par le livre un temps différent de celui chronologique et agité de nos journées quotidiennes ; dans *L'occupation littéraire du temps* (éd. L'Atelier de l'agneau), Denis Ferdinande nous donne à traverser, lui aussi, une temporalité différente par le livre. Écrire en fragments accentue encore l'idée que chaque fragment serait moins une pièce d'un tout qu'une prise momentanée dans le flux du temps, une façon de fixer un instant de penser, de lecture ou d'imaginaire.

La forme fragmentaire semble correspondre à l'image du paysage évoqué : « chemins obstrués, ravins, marécages ». Le fragment devient dès lors le mode d'écriture adéquat pour un terrain accidenté, constituant

*la forme ayant cours (dite fragmentaire, certes d'aucune nouveauté si ce n'est qu'y insiste l'effet d'amputations à répétition, partout où serait attendue, précisément, la phrase longtemps déployée)*

Plutôt qu'un discours continu, qui supposerait une route stable et droite, l'auteur avance par bonds, par haltes, par détours. Où l'effacement peut avoir lieu, non comme perte définitive mais trace mémorielle, sur le palimpseste télescopé de la lecture et de l'écriture organiquement fusionnelles.

*Il s'agira de rendre compte de ce que peut en ces parages une lecture, à supposer que seule – qu'il y ait d'elle idée déjà –, déclencheuse de fragments à voir déferler dès lors dans le volume, innombrables aux mondes d'importance chaque fois distincte, rien d'elle ne se sait encore, si ce n'est qu'elle occasionnera en tout cas, ultérieure ou simultanément, presque, l'écriture comme résidu d'expérience à dire (...)*

Échec et victoire font partie intégrante de cette bataille propulsant / immergeant à corps perdu, en esprit éperdu, celui-là même qui, perpétuellement au bord, ose le risque de lire : ose le risque d'écrire. Reliées en vases communicants, l'expérience de la lecture l'expérience de l'écriture s'excèdent elles-mêmes en même temps qu'elles débordent le dramaturge le metteur en scène, qui l'expérimente. Et plus loin encore, ou plus profondément : au-delà de ce télescopage rencontré dans l'expérience littéraire totale, c'est, comme en fractale, le texte même qui s'affronte (au sens de faire face) à la page de lecture / la page d'écriture. C'est,

*ce que peut en ces parages une lecture, mise à l'épreuve par son texte même, célibataire jusqu'alors (référence au chef-d'œuvre de Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*)*

La pensée progresse comme un marcheur de crête : elle évite les gouffres, contourne les obstacles, et s'interrompt souvent. Ce type d'écriture évoque une exploration, presque topographique, de l'imaginaire et des lectures. Avec le vertige jubilatoire injecté par l'ivresse des profondeurs : « ALACRITÉ ».

La présence de figures comme Julio Cortázar, Fernando Arrabal ou Friedrich Nietzsche laisse aussi penser que l'ouvrage met en scène une pensée traversée par ses lectures. Les fragments seraient peut-être les lieux où ces voix se rencontrent, se heurtent ou se prolongent. L'image des « deux figures qui se donnent la réplique » sous le regard du dramaturge et du metteur en scène renforce cette dimension : la réflexion prend la forme d'un théâtre intérieur, où différentes voix de la culture et de l'imagination dialoguent.

Enfin, la « ligne de crête » qui sert de fil rouge donne une image très suggestive. Une crête est un lieu instable mais privilégié : elle sépare et relie à la fois, elle offre une vue sur des « lointains oniriques ». L'écriture fragmentaire pourrait donc être comprise comme un exercice d'équilibre entre plusieurs mondes : la lecture et l'invention, la pensée et la rêverie, le théâtre et la philosophie.

Dans cette perspective, « l'occupation littéraire du temps » serait peut-être moins une occupation au sens d'un remplissage qu'une manière de garder le temps ouvert : chaque fragment devient une trouée vers d'autres textes, d'autres images, d'autres possibles.

Trouée de typhon ? Trouée aspirante-inspirante-dévorante tel un trou noir galactique ? Trouée d'air ? Ne serait-ce pas ce vertige des abysses, des cimes, connu, éprouvé, dans l'expérience de la lecture-écriture, qui occupe ici l'espace vital échappé de sa pesanteur rationnelle ?

L'espace géopoétique – que D. Ferdinande qualifie de « PSYCHOGÉOGRAPHIQUE dans les textes » – se déploie en ses phrases comme les artères d'une ville intérieure dont l'organisme s'avancerait sur le fil du temps dans l'espace immense démultipliable occupé par la dimension littéraire. Une dimension dont l'univers, ruban de Möbius, constitue une étendue à un seul bord et à un seul côté, formée par la torsion d'une bande de papier sans fin. Ferdinande développe en ses *Combinaisons* l'application d'une théorie des complexes linéaires de droites sans cesse invectivées dans les métamorphoses de bifurcations. Infiniment vertigineux !

### **Murielle Compère-Demarcy**

Denis Ferdinande, *L'occupation littéraire du temps (Combinaisons II)*, Éditions de l'Atelier de l'agneau, collection Architextes n° 40, 2026, 22€.

Commandes sur le site : [www.atelierdelagneau.com](http://www.atelierdelagneau.com)

## Alexander Kluge, disparition (III, 10, disparitions)

---

**Poesibao apprend avec regret la disparition ce 25 mars 2026 de l'écrivain et cinéaste Alexander Kluge, publié notamment par P.O.L.**

---

Alexander Kluge, né le 14 février 1932 à Halberstadt en Saxe prussienne et mort le 25 mars 2026[1], est un réalisateur de cinéma et écrivain allemand. Il est l'un des représentants majeurs du Nouveau Cinéma allemand des années 1960-1970.

Il a étudié aux universités Johann Wolfgang Goethe de Francfort-sur-le-Main et de Marbourg. Élève du philosophe Theodor Adorno et avocat, Alexander Kluge a été l'assistant de Fritz Lang sur son film, *Le Tombeau hindou* puis a commencé en 1961 sa carrière de cinéaste. Signataire du manifeste d'Oberhausen, il a réalisé de nombreux documentaires et courts-métrages, des milliers d'émissions de télévision, ainsi que dix longs métrages jusqu'en 1986, parfois aidé du futur auteur de *Heimat*, Edgar Reitz. Il se consacre depuis à l'écriture. [Lire la suite](#)

Il avait notamment publié chez P.O.L.

- 2016: *Chronique des sentiments, tome I*, Paris, P.O.L., (Original, allemand, 2000)
- 2018: *Chronique des sentiments, tome II*, Paris, P.O.L.

[Voir sa notice sur le site de l'éditeur](#)

L'article [Alexander Kluge, disparition \(III, 10, disparitions\)](#) est apparu en premier sur [Poesibao](#).

## Jean-Pierre Faye, sa disparition (III, 10, disparitions)

---

**Poesibao apprend à l'instant la disparition de l'écrivain Jean-Pierre Faye à l'âge de cent ans, en ce 26 mars 2026.**

---

L'écrivain Jean-Pierre Faye, né le 19 juillet 1925 à Paris, est mort le 26 mars à Toulouse, à l'âge de 100 ans, a annoncé sa famille au *Monde*. Avec lui disparaît une figure éminente de la vie littéraire et intellectuelle française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. ([Le Monde](#)) : « Philosophe de formation puis de profession, il fut en même temps poète, romancier, dramaturge. Il se fit aussi historien, linguiste, théoricien de la narration et de ses métamorphoses, n'acceptant jamais d'être enfermé dans une expertise close. »

Plongée dans le monde étrange, tendre, grotesque et réfléchi de Régis Quatresous, traducteur de Kafka, écrivain, où tout fait signe.

---



**Mathieu Jung :** *Nourritures* est un recueil composé de huit récits qui vient de paraître à L'Atelier contemporain. J'ai eu la chance de t'entendre dire tes textes ([à écouter ici](#)). Et j'en ai été littéralement soufflé. Ces récits sont comme des machines de sens, encore que le sens ne nous apparaisse pas toujours clairement. Tu te gardes bien, en effet, d'énoncer des vérités trop faciles. Mieux : tu découpes des énigmes à même le réel, à même l'impossible. Ces petites machines sont autant de machins qui me font penser à cet incroyable objet qui, chez Kafka, se nomme Odradek. Un machin à la fonction mal définie, dont la forme même nous interroge. Un machin, aussi, qui parle, qui a, justement, un drôle de souffle, un drôle de rire également. Je crois que c'est cela, tout cela, qui chez toi précisément m'ébahit, me souffle. Bien sûr, on le sait bien, souffler n'est pas jouer. Ton jeu va plus loin. Ce que nous disent tes machins, ce qu'à leur manière ils nous soufflent, passe à la fois par l'indéfini et le précis. Pour le dire autrement : ta fiction est vaste et aiguë, et je me demande non pas comment te viennent tes images, mais plutôt comment ces choses-là se manifestent. Par exemple : comment découvre-t-on le mange-mort ? Ou encore : comment rencontre-t-on une vieille amie qui vit dans un endroit toujours plus fuyant de la ville ?

**Régis Quatresous :** Tu as raison de faire une distinction entre l'origine de ces histoires et leur manifestation, leur découverte, leur rencontre. Sur le moment, je ne sais pas d'où ça vient. Une idée imprécise arrive, plus souvent une image, plus souvent encore une première phrase, une formule, un mot, et c'est de là que je pars. Si ma mémoire est bonne, *Le mange-mort* est justement parti de ce mot (qui, ça m'est revenu ensuite de façon assez drôle, se rencontre dans *Harry Potter* sous la forme « Mangemort » – une invention de traducteur). Et *La visite à une vieille amie* a dû commencer par ce titre ou par la première phrase, qui est une sorte de non-énoncé. Et soit que ce début recèle un

potentiel qui lui permet de s'agréger les éléments qui suivent, soit que je sache, ce jour-là, me rendre disponible à sa fréquence propre, un chemin s'ouvre et je l'emprunte pas à pas, dans une forme de présence-absence, en essayant de préjuger le moins possible de ce qui va suivre. C'est donc bien une exploration, même pour moi ; je me sens autant premier lecteur qu'auteur de ce qui se produit. Quand cette exploration s'achève (et elle s'achève aussi à peu près quand elle veut), vient le temps de l'artisanat, du travail concerté. Je reprends le texte en le recopiant, et il s'agit alors de tendre, de préciser les choses, d'abolir ou de laisser subsister certaines contradictions. Et là, oui, si tu veux, je suis fabricant de machins.

Vu sous cet angle, ta référence au *Souci du père de famille* de Kafka me semble pertinente. Les origines d'Odradek ne sont pas claires, pas plus que celles de son nom ; il est constitué de bric et de broc, de bric-à-brac ; mais par une espèce de miracle, il est capable de tenir debout et doué de parole et de rire : « Tout cela paraît certes dénué de sens, mais achevé, à sa façon. » Comme tu peux l'imaginer, ça ne me dérangerait pas du tout, très immodestement, qu'on applique cette définition modeste aux récits de *Nourritures*. Ils sont sans doute objectivement dans cette lignée. J'ai un jour entendu quelqu'un qualifier le texte de Kafka de « piège littéraire », au sens où il piège l'interprète, condamné à tourner en rond en quête d'un sens supérieur ou d'une intention démiurgique. Et je serais plutôt d'accord, mais à condition d'ajouter que le piège n'est qu'une pièce de la machine. Car il finit tout de même par se produire quelque chose quand on tourne en rond. Soit on fait une découverte au cours du processus, soit ça finit par suinter au-dehors.

**M. J. :** « Suinter », voilà un mot que je relie assez naturellement à Beckett, dans sa fameuse « Lettre allemande », à savoir, sa lettre au traducteur allemand Axel Kaun (9 juillet 1937). Que cette lettre soit adressée à un traducteur allemand n'est sans doute pas sans charme dans le cadre de notre échange. Beckett y dit vouloir forer des trous dans la langue : « Y creuser un trou après l'autre jusqu'au moment où ce qui se cache derrière, que ce soit quelque chose ou rien, commencera à suinter – je ne peux imaginer de plus noble ambition pour l'écrivain d'aujourd'hui. » Suinter au dehors, selon toi, ou à travers la langue chez Beckett. Il s'agit peut-être d'un processus analogue : ta manière de faire suinter au dehors passe inévitablement par un travail sur la langue. Or, je ne suis pas sûr que tu cherches, contrairement à Beckett, à creuser des trous dans la langue. Je perçois plutôt en toi une sorte de graveur. Et c'est, quitte à filer la métaphore, un minutieux travail en taille-douce que tu opères, où l'image se révèle pour ainsi dire négativement, en creux. Il me semble en effet que ton écriture, ce que tu nommes ton artisanat, consiste bien plutôt à ajuster ta langue à ta vision. Travail poétique de *Dichtung* aussi bien, de colmatage, d'ingénieux bricolage de machins qui, de fait, ne sont pas sans me piéger...

**R. Q. :** Je n'ai pas le volontarisme esthétique d'un Beckett. Je n'en ai pas du tout les moyens. J'ai l'impression de faire ce que je peux, ce que je peux avec ce qu'on me donne, beaucoup plus que ce que je veux, ce que je veux avec ce que j'ai. Beckett, il me semble, est parvenu à sa puissante limitation de moyens en partant d'une plénitude presque encyclopédique, phase après phase, dans un étrange mélange de projet et de renoncement. Dans mon cas, la limitation de moyens est un point de départ. Je ne me détourne pas résolument de ce que le langage prétend nommer dans le dessein de m'attaquer à lui ; ce détournement est accompli d'emblée. J'ai une forte sensibilité aux limites du langage et, cause ou conséquence, une sorte de timidité face aux réalités nommées. Je

suis toujours très mal à l'aise, dans la vie la plus journalière, de voir avec quelle aisance le langage donne l'impression de se déplacer parmi les choses, alors qu'il ne fait souvent que tourner sur lui-même. Ses usages pragmatiques sont sans aucun doute nécessaires pour avoir prise ne serait-ce qu'intellectuellement sur ce qui nous arrive (et il nous arrive beaucoup de choses, surtout en ce moment). Mais quand il s'agit d'écrire, j'ai une grande répugnance à me référer ouvertement à la réalité. Ça doit être en partie pour ça que « où », « quand » et « qui » sont des questions qui ne trouvent pas vraiment de réponse dans ces textes. Et si ce qui apparaît une fois qu'on a coupé ces ponts s'appelle vision, alors oui, disons que j'ai des visions.

Quand je parlais de suintement, je pensais à ce phénomène étrange qui fait qu'un texte qui semble ainsi replié sur lui-même, sans référent nettement identifiable, sans même une prétention métaphorique ou allégorique, secrète malgré tout quelque chose qui ramène à la réalité. Quand je commence à écrire, j'ai l'impression de capter dans le vide, dans l'air ou dans l'étoffe de la langue une « vision » fortuite et de l'étirer tant que ça veut. Et pourtant, au cours de cette opération qui semble hors sol, je rejoins le dehors, je découvre quelque chose qui me donne prise sur lui. À mes yeux, c'est un acte de connaissance. Et je n'aurais pas laissé sortir les quelques textes réunis dans ce recueil si je n'avais pas l'espoir que ça puisse être le cas pour d'autres.

Quant aux images proprement dites, à cette partie du travail de la langue, je dois dire que ce qui me semble beau, souvent, dans toutes sortes de littérature, c'est quand leur précision est telle qu'elles révèlent leur gratuité et le vide qu'il y a autour – peut-être parce que le vide, réciproquement, force à les préciser. Du côté de l'écriture, l'image se condense avec un arbitraire qui ressemble beaucoup à une nécessité. Et du côté de la lecture, parce que l'attention est fixée par l'exactitude, elle devient d'autant plus libre de naviguer autour, l'imagination a de l'air, elle se déploie, et on accède, peut-être, à une autre dimension.

**M. J. :** Je suis bien content que nous ayons pu évoquer, aussi vite, Beckett et Kafka, que l'on croit quelquefois entendre dans tes récits. C'est une manière de faire taire ces grandes voix (il y en aurait d'autres) pour mieux entendre la tienne. Car ce à quoi l'on assiste, dans *Nourritures*, c'est une sorte de lâcher prise selon lequel il est donné à l'imagination de parcourir des territoires allégoriques ou, disons, semi-allégoriques.

Tu dis n'avoir pas de prétention allégorique. Je nuancerais en disant que l'allégorie, chez toi, est difficilement assignable à un objet donné. Le récit intitulé *Une légende* – la fable nous est livrée avec la netteté dont Calvino, autre grande voix, expose les histoires de *Nos ancêtres* – me semble sur ce point exemplaire. Une légende nous est contée, selon différentes versions ; tout se passe comme si cette histoire devenait le prétexte non à un suintement, mais à un foisonnement de récits possibles. Dans *Une légende*, ce personnage fendant sa cape en deux, pour en offrir une moitié à un malheureux me semble en tout cas intéressant. Tes semi-allégories, comme des allégories fendues, sont à l'image de cette cape. Ce d'autant que l'histoire même de cette cape est vouée à fluctuer, et que quelque malentendu siège au cœur de cette légende, dont on ne sait pas si elle est « exemplaire » ou « abominable » (on penche néanmoins pour la seconde option). Tes récits culminent tantôt sur du défectif, tantôt sur de l'indécidable, mais je dirais qu'un autre moteur de ta fiction pourrait aussi bien être l'aberration, comme par exemple dans le récit *Une découverte*.

**R. Q. :** Je dis que je n'ai pas de prétention allégorique parce que, dans le moment de l'écriture, j'essaie de ne pas avoir de prétention tout court. La prétention, elle intervient plus tard, dans la décision de rendre l'écrit public et dans ce qu'implique cette décision – soit, dans le cas de *Nourritures*, la sélection des textes, leur mise en résonance, le choix du titre de l'ensemble, la décision de publier sous mon nom, ce qui ne va pas de soi vu la méthode de composition, enfin le fait d'aller lire publiquement ou de répondre à tes questions. Ce qui m'importe, dans cette forme d'écriture, c'est sa gratuité, je veux dire : la sortie, autant que possible, de la prétention, de l'intention, de l'injonction, de la censure, de la dette, du devoir, du vouloir. Tout ça revient très vite, bien sûr, je n'y échappe pas longtemps ; mais alors il est temps d'arrêter. Au fond, il n'y a qu'une nécessité d'écrire dont il s'agit de faire vertu, qui souvent n'aboutit à rien, ou bien à du déchet, mais qui parfois, à l'inverse, jette une certaine lumière sur les problèmes auxquels je suis, auxquels nous sommes en butte. Même les histoires qui me semblent avoir une résonance maximale avec notre existence commune ne répondent pas à un programme.

Ce qui me gêne, avec des mots comme allégorie ou métaphore, c'est leur potentiel caractère instrumental et transitif : allégorie de quoi, métaphore de quoi ? En un certain sens, quelqu'un cherche à instruire quelqu'un d'autre à propos de quelque chose au travers d'une autre chose encore. Je suis loin de ça. Évidemment, les autres sont toujours présents à plus ou moins de distance quand j'écris, et je suis prêt à répondre de chacun de ces textes. Mais je ne me considère pas du tout comme le détenteur de leur vérité. Le lecteur aussi a ses responsabilités, et il faut qu'il les endosse. Je reconnais que ces histoires ont une allure allégorique, parce que l'esprit est assoiffé de sens et qu'il s'accommode mal de l'ambiguïté. Mais dans ce cas, disons qu'il s'agit d'allégories sur le mode intransitif, ou plutôt sur le mode transitif indirect. Indécidable, oui. Dans « Une légende » ou « Une découverte », rien, selon moi, n'indique quelle leçon choisir parmi celle qui sont proposées. Toutes se complètent, s'opposent, s'annulent, jouent vis-à-vis les unes des autres, et on est ramené aux données ambiguës de départ. Est-ce que quelque chose a seulement eu lieu ? S'agissant du premier texte, un lecteur m'a grondé à cause de la vision de la bienfaisance qui émerge à la fin. Mais qui a dit que la fin devait donner la clef, et que le vrai devrait être du côté de l'abominable ?

**M. J. :** Tes récits sont traversés par une forme d'étrangeté, d'inquiétante étrangeté peut-être, qui peut effectivement passer par l'abominable (tes histoires prennent dûment acte de notre époque), mais je refuse de n'y voir que cela. J'y perçois de la compassion, même et surtout lorsque tes évocations touchent à l'atroce ou à l'insoutenable. Peut-être que ce dernier aspect est nécessaire pour que puisse fonctionner ta fiction dans son empathie véritable, laquelle constitue, selon moi, l'horizon essentiel de ton travail. J'ai par exemple été ému par le chien Kolli, dans le récit *Nourritures*, par ses joyeuses cabrioles, par son incroyable présence. Sans d'ailleurs que la narration s'appesantisse sur cet animal, que l'on peut néanmoins considérer comme un personnage à part entière, et peut-être comme la clef du récit.

**R. Q. :** Ça me rassure, je dois dire, que cette dimension puisse être perçue si nettement. Car je m'en voudrais (et voilà justement un des endroits où je situe ma responsabilité quand je décide de publier) que cette sélection d'histoires donne l'impression d'un jeu froid avec ce que tu nommes l'atroce ou l'insoutenable. Ce n'est pas comme ça que je vois les choses, moi non plus. Chaque fois que j'ai

relu ces textes, pour les retravailler, en public ou en vue de leur publication, j'ai ressenti moi aussi cette compassion dont tu parles, et certains passages m'inspirent même un sourire ou un rire attendris. Je crois (ou plutôt j'espère) que ce n'est pas seulement la complaisance d'un auteur envers son texte, mais bien une réaction de lecteur. Et beaucoup des passages en question sont effectivement des évocations d'une figure humaine ou d'une présence animale. C'est un réconfort pour moi que la froideur et l'indifférence ne voilent pas ces présences même au fond de la dégradation qu'elles semblent subir à certains endroits du recueil – d'une façon qui s'accorde en effet assez bien à la dévaluation de la vie, humaine et non humaine, qu'on observe partout.

**M. J. :** Ce rire « attendri » dont tu parles me semble caractériser la couleur ou la consistance de ton humour. Il ne s'agit pas là, à proprement parler, d'un humour noir. Peut-être que ce rire permet d'accéder à une zone qui serait autant un lieu de résistance (face au monde) qu'un terrain de jeu ou d'expérimentation au sein de la fiction.

**R. Q. :** Un lieu de résistance – oui, peut-être, j'aimerais bien. Ça flatte l'oreille, en tout cas. Globalement, dans ces textes, la pente est quand même descendante, le pire plus ou moins assuré, des mécaniques agissent, apparemment fatales. Et même si leur aboutissement est loin d'être toujours strictement négatif, s'il paraît même, au moins une fois, littéralement miraculeux, les personnages, ou ce qui en tient lieu, donnent l'impression de s'y abandonner au mieux avec une conscience désolée, au pire avec une inconscience inconcevable. C'est peut-être ce qui fait que, selon les lecteurs, l'humour ne transparait pas tout de suite, ou d'abord sous l'allure du grotesque, ou du satirique, ou du noir, pas sous l'allure du tendre. Je ne suis pas en train de dire que ce sont des textes résignés. Non, j'espère que non, j'espère qu'on peut en retirer une certaine vigueur, par un détour. Après tout, c'est ouvertement de la fiction – du jeu, oui, tu as sans doute raison, un jeu qui explore les linéaments de certaines situations et qui, au moins dans mon cas, aboutit à un accroissement positif de conscience. À titre personnel, je dirais que la tendresse dont je parle naît de la rencontre de deux points de vue : l'un, visiblement assez courant ces jours-ci, selon lequel la vie des êtres n'a en dernière analyse aucune espèce d'importance et peut être gâchée, froidement ou allègrement ; l'autre, selon laquelle cette vie a toute l'importance, ne pourrait pas en avoir une plus grande, même au fond de l'abjection. En somme, une vie d'autant plus aimable qu'elle est plus exposée au danger du gâchis. Comme s'il y avait toujours un point de vue à partir duquel la dignité peut être restaurée, toujours un pas de côté possible et, du même coup, toujours la possibilité « d'en rire » d'une façon qui ne soit pas obscène.

**M. J. :** Les huit récits rassemblés dans *Nourritures* sont des fictions, au sens bourgeois peut-être. Mais, contrairement à ce qui se passe généralement chez Borges, ce sur quoi s'articule ta fiction n'est pas le livre ou l'érudition, mais plutôt le corps. D'où, peut-être, le risque de l'obscénité, de l'impudeur ou de celui d'une complaisance dans l'abjection. Ces *Nourritures* – le titre du livre contribue à cette impression – ont quelque chose d'essentiellement incarné : si ton écriture parle incontestablement aux vivants, c'est qu'elle n'est pas sans œuvrer dans le vif et à vif.

**R. Q. :** Oui, cette dimension traverse tout le recueil : le corps, la chair, la viande, la nourriture. C'est autour d'elle que j'ai décidé de le construire, même si cette décision elle-même résulte de ce que l'écriture a donné dans un premier temps. Et je crois aussi que c'est par là que le livre est susceptible de parler aux gens de la façon la plus directe et la plus franche. Certains des lecteurs et lectrices avec qui j'ai pu échanger ont décrit de fortes réactions de trouble. Mais ce trouble précède de beaucoup la lecture, à mon avis ; elle ne fait que le révéler. Le fait est qu'on n'échappe pas au corps, qu'on ne sort pas du fait de manger. C'est là que se noue en partie la fatalité de ces histoires. C'est là aussi que menace ce risque bien réel dont tu parles, celui de s'appuyer sur cette expérience fondamentale pour, dans le pire des cas, produire de la sensation, du frisson, de la fascination gratuite et sans suite. Et c'est là, enfin, que doit pouvoir s'expliquer pourquoi une écriture comme celle que je pratique en arrive à tourner autour de ces questions. Évidemment, il doit y avoir à ça des motifs d'ordre privé, certains que je pense connaître, d'autres que je ne connais pas, et ici est à peu près le dernier lieu de l'univers pour en parler. Et quand je regarde autour de moi, je n'ai pas non plus beaucoup de mal à comprendre d'où ont pu me venir certaines idées du « Mange-mort » ou de « L'enclos ». Mais au-delà de ça, je trouve presque logique qu'on puisse être amené à ces réalités dès qu'on « lâche prise », comme tu disais. Ça me concerne et me dépasse tout à la fois, c'est à la fois un point d'ancrage et un vecteur d'universel, un lieu de porosité privilégié entre le monde et soi, on peut partir très loin sans pour autant se quitter, projeter très en avant ses propres terminaisons nerveuses. Et puis, quand on écrit, on reste un corps. Même immobile, même tassé, même apathique en apparence, on engage le corps dans un acte, on est en équilibre à la pointe d'un instant. C'est ce qu'il m'arrive de ressentir, du moins.

Régis Quatresous, *Nourritures*, L'Atelier contemporain, 2026, 137 p., 20€.

Quatre récits, dont deux extraits de ce recueil, sont à écouter sur Soundcloud ([ici](#)), et un autre est à lire ci-après.

---

## Une légende

L'histoire connaît plusieurs versions.

Selon la mieux admise, rentrant dans la cité en plein hiver et voyant dans le caniveau un paquet de chair nue, inerte, sanglant, sans nom, ignoré de tous et qui tendait, tête entre les genoux, une main crevassée au ciel, il aurait arrêté son cheval, tiré l'épée et découpé sa cape en deux parties égales pour, avec l'une, couvrir cet homme contre le froid. On l'aurait vu laisser couler muettement tout en douceur la pièce d'étoffe pourpre et chaude sur la tête du malheureux, puis repartir vers son palais d'un pas égal, droit en selle et sans se retourner. Cet acte spectaculaire et silencieux est immortalisé partout pour l'édification du monde.

D'autres pourtant vont plus loin. Ils tiennent, en particulier, le détail du don d'une moitié seulement de la cape pour un sacrilège, et affirment qu'en vérité il s'est défait de la cape tout entière, la laissant au passage glisser de ses épaules sur les épaules du malheureux, en un geste encore plus furtif et

donc encore plus éclatant. Ils admettent néanmoins que la version officielle amoindrisse son mérite pour rendre son exemple plus proche de nous et donc mieux imitable.

Mais un tel raisonnement ouvre bien sûr une brèche, et dans cette brèche se sont engouffrées beaucoup d'autres variantes. Certains disent par exemple que le bienfaiteur s'est dépouillé non seulement de la cape, mais de tout son vêtement d'hiver, puisqu'il était de toute façon à deux pas du palais, où il en avait de rechange. Ailleurs, il ne dévêt pas que lui-même ; il descend de son cheval, le desselle, donne au malheureux couverture et tapis et, rentré au palais à pied en tirant son cheval par la bride, il ouvre grand la haute croisée de ses appartements et jette sa garde-robe entière dans la rue, où la foule des indigents s'empresse de les récupérer sans bruit, leurs pas étouffés par la neige ; et la fenêtre se referme avec un claquement. Ailleurs encore, s'il tire l'épée, ce n'est pas pour découper la cape, mais pour abattre le cheval, livrer sa viande et son sang chaud aux affamés, son cuir à ceux qui vont pieds nus, ses crins, ses os, la corne de ses sabots à qui saura quoi en tirer ; puis il rentre au palais qu'il fait tout aussitôt transformer en refuge, ou encore il y met le feu, et l'incendie miraculeux dure quarante hivers, réchauffant la ville et le pays entier.

Mais d'autres vont plus loin encore et voient déjà dans les grandes lignes de l'histoire des interpolations. Il serait faux qu'il laisse le malheureux dans le fossé : après l'avoir enveloppé de la cape, il le remet debout, le hisse sur le cheval et l'escorte jusqu'au palais, où il le lave, le soigne, le veille, le nourrit de ses propres mains. Ou bien, après avoir vêtu le malheureux de la tête aux pieds et l'avoir mis en selle, il donne une petite tape sur la croupe du cheval qui l'emmène au palais où il prendra sa place ; lui-même le regarde s'éloigner, puis se couche à son tour sans mot dire dans le fossé, encore plus nu, plus anonyme ; sa trace se perd. Mais pour d'autres encore, il ne se rendait même pas au palais, ne rentrait pas non plus en ville, il était au contraire en partance pour un long voyage sur les routes hivernales ; s'étant dépouillé, ayant sacrifié sa monture, il part, à pied ; et de même qu'il donne son cheval pour nourriture aux pauvres, de même il se donne lui-même pour nourriture aux glaces.

Ainsi de suite, en variations nombreuses.

Les commentateurs s'abstiennent de choisir entre toutes ces versions, ils estiment préférable de les considérer dans leur foisonnement et d'en tirer des conclusions d'ordre plus général. Certains prétendent ainsi que la vérité concernant le bienfaiteur, si tant est qu'il ait existé, est à tout jamais introuvable, mais que cette absence de vérité n'a aucune importance : ses actes, vrais ou faux, ne visent pas le sauvetage ponctuel de quelques misérables, mais l'instruction de tous, ce qui explique aussi leur portée extrême et déraisonnable, voire leur démesure, destinée à frapper les imaginations. Certains, plus conséquents, affirment que selon toutes les variantes, la bienfaisance du bienfaiteur implique qu'il prenne sur lui le malheur du malheureux en un acte surnaturel ; par conséquent, la pire version possible de l'histoire sera toujours la vraie ; plus on l'aggrave, plus elle est véridique. D'autres enfin – mais ceux-là passent déjà pour des impies – voient dans le foisonnement des versions une dégénérescence dont les ferments se trouveraient d'emblée dans l'histoire véritable.

« Le bienfaiteur, disent-ils, n'est pas un bienfaiteur ; la bienfaisance de son action est au mieux incidente et au pire apparente, c'est-à-dire illusoire. Ce que cherche le bienfaiteur n'est pas de secourir le malheureux, mais de faire son propre malheur. Il ne se dépouille pas de son habit de dignitaire pour rendre une dignité au malheureux, il dépouille le malheureux de son malheur pour s'en draper. En fait, le bienfaiteur ne sait agir que par cette bienfaisance malade. Dans la version la plus extrême de la légende, sa disparition dans les glaces est un moyen pour lui d'en finir avec cette perversion. Mais celle-ci transparait déjà dans les représentations de la version traditionnelle, celle

de la moitié de cape. Il nous suffit d'ouvrir les yeux : par toute son attitude, le bienfaiteur supplie qu'on le confonde. Voyez-le se retourner avec une douloureuse ostentation sur le cheval ; voyez-le exhiber avec dégoût son ample cape de pourpre ; voyez le mouvement tortueux, forcé, contre nature de sa lame. Son action est dénaturée, elle n'est pas exemplaire mais abominable. Les yeux baissés, les lèvres closes, il crie : 'Maudissez-moi, moi qui dévoie la bienfaisance.' Au lieu de quoi la tradition l'honore. »

p. 55

Pierre Vinclair, « deuxième image terrible », (III, 10, Inédits)

Voici la 'deuxième image terrible' d'une nouvelle série inédite de Pierre Vinclair, qui dit pourtant ne pas croire à l'enfer.



encre de Renaud Allirand

Ses cloques  
portaient la peau à ébullition,  
révélaient une chair  
gonflée prête à éclater telle une capitale  
au bord d'une insurrection menée  
par des milices d'organes aux yeux mouillés  
reflétant les flammes qui crépitent  
déjà dans les chambres d'enfants,  
où depuis les greniers s'effondrent  
les malles gorgées de bibelots heureux  
d'avoir appartenu aux vieux insouciantes  
jadis courant après des richesses aujourd'hui  
incompréhensibles, où le frère  
plante son frère et l'égal  
égorge le prince. Ce corps qu'il était  
en train de perdre, il le grattait avec lenteur extrême,  
du bout de doigts crochus peu attachés à ses mains sales  
remuant douloureusement. Bien sûr nous le savons,  
le mal existe, au moins théoriquement,  
mais la vraie fin des temps est déjà là,

censée avoir eu lieu depuis des lustres  
lorsque nous fûmes en âge de décider  
la destination de  
nos premières vacances  
tous les deux. L'histoire  
ne nous était apparue que sous forme  
de géographie cuisses ouvertes,  
nous nous levions après tous les cauchemars  
mais n'avions pas encore l'air hâve des backpackers  
couchés trop tard, harcelant leur désir d'un monde  
vivable comme un squelette étique  
près du canal de l'Ourcq, documentant  
l'état du chaos en lunettes  
de réalité augmentée, posées  
sur une tête déboîtée par des drogues  
infernales ; nous avions pu  
bourrer l'avion d'économies filantes et existions  
au jour le jour, descendions, remontions  
des continents  
comme la rue Saint-Maur d'est en ouest  
vingt ans plus tard avec notre petite fille —  
à la croisée des souvenirs —  
et attendions le troisième classe qui nous déposerait  
en face d'un steak de thon surpimenté  
par la mousson du Kerala — il était là,  
allongé sur le banc au bout du quai de gare,  
abandonné comme de la friture au soleil, ne bougeant pas,  
ne se souciant de rien, conscient à peine  
des appariements de matière, des compositions du plasma  
sous les plaies noires que fusionnait  
une pourriture luisante, l'homme  
papier-bulle agonisant. Il avait pourtant femme et fille  
comme moi l'hiver dernier quand nous longions  
les trottoirs gris, arpentant la mémoire du ciment —  
jusqu'à m'asseoir prendre des notes  
sur le canapé dans le hall du *Laser Game*  
où Amaël se défoulait Kalashnikov plastique  
au poing dans la clameur  
des enfants écrasant les perspectives  
(mes notes concernaient la Terreur)  
en meurtre simulé  
électroniquement d'adversaires aux chasubles  
pouvant signifier n'importe quel  
prétexte — à la surface de ma journée tel un bouton

qu'il reste à libérer du pus  
tragique, du pseudo-sens. Sous la gâchette  
le signifiant pressé libère un signifié terrible  
*ta-ta-ta-ta*  
soudain brouillé par la voix des enfants  
dans leurs petits costumes de mort  
ignorant qu'ils se donnent au négatif pour rigoler  
en deux équipes, tant qu'on refuse  
de conférer leur gravité  
aux partitions fluorescentes, ou qu'on se satisfait d'un complaisant  
silence. Je cherchais à me concentrer  
dans ce vacarme, mes yeux ciblaient les lignes d'un essai  
« sur » la Révolution dont j'essayais  
d'arracher une surface de citations  
tendues, des galeries se manifestaient  
sous la croûte des rues. J'ai toujours eu un peu  
de mal avec les noms qui dans leur généralité  
postulent le destin même  
de phénomènes distincts telles deux enfants  
déguisées en soldats dont l'une seulement  
était ma fille, mais les bruits de mitraille  
c'est pire. Elle déboulait et agressé  
par sa transpiration je surinterprétai  
masquant son corps chaud d'un souvenir —  
le bébé qu'elle avait été lorsque nous la nourrissions  
de lait maternel uniquement, allongée dans un lit trop vaste  
et qu'on avait plaisir à renifler. Les deux odeurs  
étaient les personnages antagonistes  
d'une fable dont il restait à dégager  
moralité, je cornai la page : « triste spectacle  
d'une ville française assiégée par des troupes  
françaises » et je me faufilai  
à la pointe étreinte du pur présent  
où l'état purulent des choses est le symptôme  
d'on ne sait trop quoi jouissant  
sous la doublure de notre joie.

**Pierre Vinclair**

On peut lire [ici la première image terrible](#)

Jacques Laurans, « Le Quartette du Grand Duke » (III, 10, carte blanche)

**Jacques Laurans médite sur Duke's Big Four, document (1973), où Ellington révèle, dans le secret d'un studio, son art ultime.**

Dans le souvenir et l'amitié de Jacques Réda

« Son corps emplît tous les vides de sa musique ; quand on ne le voit pas, il semble qu'il manque quelqu'un, mais quand on le voit, même ses solos de piano acquièrent la plénitude sonore d'un Quartette. »

Geoff Dyer, « Jazz Impro »

Non, je ne rêvais pas. Et le personnage principal, Duke Ellington, n'était pas en représentation ; il ne jouait pas sur une scène, devant un vaste public ; il était simplement là, en personne, sans fard ni jeu de lumière ; il était réel, et de façon étrange, c'est parce qu'il me semblait si proche, et si naturellement lui-même, que sa présence en était légèrement retardée.

Los Angeles, 8 janvier 1973.

Au cœur de la nuit. Quand la ville dort, couchée dans son lit de sable, comme au plus profond d'un rêve et du sommeil.

À cette heure, nul ne sait ce qui se joue entre les murs du studio Pablo de Norman Granz. J'imagine une façade blanche, sans ornement ni fenêtre, une construction légère qui se remarque à peine.

Ici, quatre jazzmen de haut rang sont réunis en secret.

C'est l'inimaginable rencontre du quartette Duke's Big Four.

Ces pages sont le fruit d'un désir, d'une passion, qui n'auront fait que croître au fil de chaque vision, et d'une écoute presque sans fin.

Un jour, parmi de nombreuses archives de films sur l'œuvre de Duke Ellington, je découvre ce document filmé, sans générique ni nom d'auteur ; une simple captation, à l'état brut, de l'enregistrement d'un Quartette éphémère. Il est fort probable que l'on doive l'existence de cette rareté à Norman Granz, élève producteur, éditeur et organisateur de concerts qui, en 1944, fut également le directeur artistique du film légendaire de Gjon Mili, *Jammin' the Blues*. Soudain, une porte s'ouvre à l'intérieur d'un lieu clos, que sa projection sur un écran nous autorise à voir sans être vu.

Mais comment retrouver la secousse de cet instant, et décrire cela ; cette vision soudaine, ce premier effet qui nous confond à une présence

à la fois réelle et intouchable ?

Là, devant le rectangle de mon petit écran, une image sombre, un peu trouble, et sans attrait, me révèle un visage aussitôt reconnu : celui de Duke Ellington dans ses dernières années ; c'est un visage plein de réserve, qui ne se regarde pas ; un visage grave, effacé, loin de tous les regards, de la scène et du spectacle. Dès cette première image, la noblesse de l'homme s'impose ; elle se fixe à travers ses traits, et son silence, toute son élégance naturelle. Ce n'est pas une belle image, mais c'est une image vraie, sans façon ; une image qui ne saurait en cacher une autre ; elle nous révèle de front la teneur de ce document brut qui n'obéit qu'à la seule trajectoire d'une œuvre en cours, comme saisie au vol de ses instants.

J'ai vu le regard de Duke un peu perdu, comme exilé dans une pensée, ou une rêverie ; un regard ailleurs, plein d'autre chose que nous ne pouvons savoir, ni traduire d'aucune autre façon.

Le studio est limité à son seul emploi, à sa nécessité, et rien ne nous préparait à la rencontre d'un tel objet, dans ce lieu si contraire à l'artifice d'une mise en scène. Ne reste que cette atmosphère un peu vague, bercée par des voix, et des mots à peine entendus.

On ignore l'ordre des choses, et chaque enchaînement se fait comme par voie naturelle, avec cet art de jouer léger, dans un subtil détachement. Au commencement, perce une voix sourde ; une voix sans visage ni personne ; on ne peut la reconnaître ni même s'en approcher.

Aucun prélude, aucun signe clair n'apparaît encore, mais lorsque le guitariste Joe Pass amorce un premier thème, c'est un peu comme s'il le cherchait, et Duke, qui est à ses côtés, entend cet appel.

Puis à nouveau, une voix, et une autre, qui se perdent dans le fond du studio. On ne sait jamais qui parle vraiment, tandis que se prolonge tout un mélange d'accords et d'instruments, de percussions et de bruits divers avec, au centre, quelques notes claires, comme en cascade, du guitariste Joe Pass.

Être vierge de toute annonce, comme de tout savoir, et revenir au plaisir, à la surprise de ce premier instant.

Ici, on joue presque dans le noir sans savoir si l'on est au cœur de la nuit. Cela semblait venir de si loin, comme une image perdue refaisant surface ; et soudain, ce regard et ce visage aimé, vraiment nu, désarmant.

Chez Duke Ellington, pianiste, le sens de la rupture, ou du discontinu, n'est pas simple tournure de style ; il répond à la conception d'une forme en mouvement, jusque dans la résonance la plus profonde de ses accords, et du silence.

Approche variable, modulée par petites touches, tonalités successives qui, peu à peu, façonnent le jeu, puis la phrase, jusqu'à la pleine éclosion du thème.

Toutefois ici, à partir d'une œuvre en formation, qui se cherche et se répète, comment lier, et accorder ensemble notre regard et notre écoute ? Quel mode d'écriture saurait traduire cette mise en forme progressive, contenue dans l'intervalle d'une recherche à la fois si entière, et affirmée ?

En un mot, de quelle manière fixer ce qui ne cesse d'apparaître, de s'ouvrir, et menace à tout instant de s'effacer ? : « À l'insaisissable, le sonore est lié, nous rappelle Jean-Christophe Bailly, et c'est pourquoi l'écoute, malgré sa promptitude, sa vivacité ou sa patience, reste toujours imparfaite et tendue, tout se passant pour elle comme si cela vers quoi elle tend était en train de fuir et de se dérober. » Ainsi, en permanence, nous restons suspendus à cette variation, à cette avancée qui ne se conçoit que dans la permanence du jeu, son dynamisme, sa nouveauté.

Nous ne sommes jamais au repos.

Avant l'introduction du premier thème, Duke Ellington reste à l'écoute, observe, croise le regard de l'opérateur qui le filme déjà.

Un fond sonore continu se nourrit à la même source.

Caméra au poing, un filmeur sans visage se lance à la poursuite de quatre musiciens en improvisation libre. C'est un homme discret qui n'entre jamais dans le cadre. Il se déplace avec légèreté, et glisse comme un danseur. De son côté, Duke est au sommet de son art pianistique ; si dense et si sonore. Quant à son autorité naturelle : il lui suffit de peu, d'un geste, d'un seul regard ; et l'on comprend aussitôt.

Sa phrase, parfois comme une ligne simple, épurée qui, sous ses doigts, s'imprime dans toute sa résonance et son éclat. Tout cela se voit, et se découvre sans effet ni démonstration.

Je pense aussi à ces moments d'écoute et de détente, de durée variable : transition nécessaire et partagée, que nous montre ce document, toujours à la même hauteur.

Duke Ellington tel qu'en lui-même ; tout en puissance et majesté.

Au-delà d'une certaine lassitude, l'homme ne présente qu'un seul et même visage : un visage grave qui, parfois, nous regarde en face.

Le film a déjà commencé.

En écrivant cette petite phrase, je m'attache au caractère particulier de ce document filmé, à cette période d'attente, de mise en place, comme filmée entre deux actes ; avant que quelque chose ne commence, et toutefois, sans

qu'il nous soit possible d'en connaître le véritable début.

L'espèce de fascination qu'un tel document exerce chez un amateur demeure en partie liée à la présence soudaine de chaque musicien, à leur expression naturelle, qui se confond toujours à l'instant vécu, que ce soit dans une séquence proprement musicale, qui se joue et se rejoue sous nos yeux, ou bien, en d'autres périodes en marge de son exécution. Ainsi ce document brut, inconcevable, qui semble venir de nulle part, mais dont l'origine cependant ne fait aucun doute. En effet, quelques semaines après l'enregistrement de *This One's for Blanton* — en duo avec le contrebassiste Ray Brown — Norman Granz parachève au plus vite l'œuvre complète de Duke Ellington, en formant un Quartette sans lendemain. Mais la surprise est trop forte, ou peut-être trop belle, pour réaliser l'existence réelle d'un tel objet ; ce qui survient en l'espace d'un instant rencontre malgré nous une forme d'obstacle, de résistance, tant il est difficile de le concevoir : cette chose unique, et si directe, déborde de son cadre ; comme Duke Ellington lui-même ne peut s'absenter totalement de sa propre image. Ici, toute une manière d'être et de jouer semble se décider au feeling, comme à l'intérieur d'un petit cercle invisible, et sans faille. Là, où la présence de chacun demeure inséparable de celle de l'autre, toujours dans la transparence et le partage d'une meilleure écoute.

« De la critique : comment décrire le phénomène musical ?

Simplement par l'énoncé, aussi près que possible des faits »,  
nous rappelle André Hodeir.

Toutefois, dans le cas présent, faits et gestes se mêlent plus confusément à l'élément musical ; cet objet se trouve ainsi confronté à la lecture d'un double énoncé : celui d'une présence directe, forte et continue, inséparable de l'œuvre en cours d'exécution.

Il arrive aussi que mon écoute se détourne parfois de son propre objet, qu'elle soit distraite par l'apparition d'une image extérieure. À cet instant, une autre perspective s'ouvre à ma conscience, multiple et plus lointaine, dans le souvenir et le croisement d'autres images.

À propos du lieu d'enregistrement de *Duke's Big Four* : est-ce bien ce que l'on désigne parfois comme l'envers du décor ? Non, pas exactement ; ici, ce serait davantage l'endroit d'un lieu sans décor. Un arrière-plan étranger au simple spectacle du dehors ; là où l'on cultive l'ombre et le retrait, dans l'amitié et le secret d'une dernière rencontre.

Dans la trame imprévisible des images de *Duke's Big Four*, chaque séquence se lie à l'autre dans un enchaînement second.

Ici, dans ce lieu nécessairement clos, le jazz ne se représente pas, il s'éprouve et se définit comme un art de vivre et de jouer au plus près de soi, et de l'unique instant.

L'œuvre, qui est encore à venir, sait se faire attendre, et le dieu Ellington demeure toujours dans son règne : grand maître de son art et le luxe du piano seul.

Ce qui est si précieux à voir, et à revoir, ce sont aussi ces périodes d'attente, de flottement, qui, sans marquer de véritable écart, ou de rupture, s'intègrent sans heurt aux séquences précédentes.

J'observe le Duke avec attention dans ces petits intervalles où se glisse parfois un nouvel accord, certaine tournure de phrase, juste avant de rejouer le thème initial.

Puis vient l'image du Quartette dans sa dernière version, sur ce tempo medium qui m'a toujours semblé celui du rythme idéal, dans son bel équilibre et sa mesure, lorsque toutes les composantes du thème se rejoignent à la même hauteur, dans une forme complète, égale, et toujours harmonieuse.

On imagine parfois l'opérateur assiégé, comme à l'affût, toujours à l'écoute de ce qui n'apparaît qu'une seule fois, et sera bientôt perdu.

Car, ici, c'est aussi le fait d'une double perception dont il s'agit de rendre compte : sans le moindre retour possible.

Plaisir de voir à l'œil nu, de vivre au plus près le fait musical en dehors de toute forme de spectacle et de représentation.

Ce qui nous ravit encore, en marge de l'œuvre elle-même, ce sont certaines dérives et autres glissements, certaines échappées avec leurs petits déraillements ; tout ce qui, dans cet espace mesuré, dérape et se déloge, vire soudain vers d'autres rives dans un entre-deux incessant : entre l'art et la vie.

En 1971, deux années avant la création de son ultime chef-d'œuvre, Duke Ellington enregistre *The Intimate Ellington* qui, dans ses parties en petite formation, annonce l'étonnant Quartette de Duke's Big Four.

*The Intimate Ellington* contient notamment deux compositions en forme de portrait, et d'autoportrait : *Edward the First*, le père de Duke Ellington, et *Edward the Second*, ou le Duke par lui-même.

Dans sa présentation de l'œuvre, Stanley Dance écrit : « *Edward the First* et *Edward the Second* sont de vivifiants exercices avec une section rythmique, dans un domaine qui réclame sensibilité et intensité critique, s'il vient à manquer. Sa propre autorité, ici, est impérieuse. »

Cet autoportrait est à double titre admirable dans toute sa puissance et son éclat : rythme léger, dansant, accompagné de quelques accords massifs, très serrés, puis retour de la mélodie dans un registre toujours plus aigu ; notes saillantes, piquées droites jusqu'à l'extrême bord du clavier. Enfin, un dernier accord soutenu dans toute sa profondeur et sa résonance, suivi d'une seule note de contrebasse jouée trois fois.

En résumé : « ...ce toucher intensément conscient de sa puissance et de son poids (entraînant d'ailleurs de façon tardive, laconisme et condensation) », selon Jacques Réda.

#### LE FINAL SE JOUE EN DUO

Enfin, dernier paraphe à deux, en marge d'un Quartette d'un jour. Duke se met à l'épreuve d'un possible recommencement, tel un nouvel essai se refusant au point

final, comme à quelque sortie trop brillante.

Il n'y a qu'une seule ligne à suivre, à creuser, à retourner dans le corps et tous les membres du piano.

Cette séance historique prend fin avec ce Duo imprévu, extrait de la *Fragmented Suite for Piano and Bass*. Dans le premier mouvement, Duke semble toujours poursuivre l'évolution naturelle de son œuvre propre. Or, très vite, il semble qu'un nouvel écart soit franchi à travers cette attaque obsédante de la note jouée, reprise, comme martelée dans une sorte de vertige, ou d'ivresse. Comme si Duke portait à son point culminant les traits les plus rudes, les plus saillants de son jeu toujours plus percutant.

Dans une tension égale, Duke Ellington et Ray Brown aiguisent leurs armes sur un même plan, se jouant d'un ultime dialogue entre « réversibilité et complémentarité ».

Enfin, il semble que l'issue de cette séance, si intimement liée au nombre de ses instants, ne puisse être fixée ; comme si cela ne devait jamais finir.

Mais Duke Ellington lui-même pouvait-il aller encore plus loin dans l'épreuve de ce duo poussé aux extrêmes ?

Observons aussi que la forme libre, et très ouverte de ce document filmé, s'accorde parfaitement à la pointe de cette dernière limite ; celle-ci ne se refermant sur aucun schéma ni modèle existant.

Classique et moderne, toujours à l'étude, toujours neuf et ardent, Duke Ellington n'en finit pas de jouer ; de revenir et de jouer, de renaître encore, à tous les âges de sa vie et de son œuvre.

Jacques Laurans

Véronique Gentil, « De quelques peintres », lu par Marc Wetzel (III, 10, note de lecture)

Une poète commente des tableaux de Bruegel, Cézanne, Vuillard... non en spécialiste, mais en « confidente posthume » des peintures.



Le commentaire poétique de la peinture est une tradition prestigieuse, ici intelligemment et sensiblement suivie. N'ayons pas peur de rapprochements écrasants : comme Diderot, Véronique Gentil commente ici Chardin ; comme Baudelaire, elle célèbre Corot et Boudin ; comme Huysmans, Cézanne, Turner ou Goya ; comme Bonnefoy, Hopper ; comme Butor, Rothko. Et, comme eux, elle reconnaît et médite, elle accueille et pense. Véronique Gentil ne vient pas ici en spécialiste de la peinture (quoique peintre elle-même), mais en amie du « monde » de quelques peintres, oui, en confidente posthume de ce que leur monde lui a donné de parcourir et d'habiter.

Le monde de Bruegel l'Ancien, par exemple. Illustré ici par « La Moisson » (de 1565), son « monde » (comme tout pays d'une œuvre) est fait de trois choses : une structure de vie qu'offrent une région de nature et nos activités en elle ; une co-appartenance spécifique de ses natifs, jeunes et vieux, sains et malades, travailleurs et rentiers, femmes et hommes, tous entre-dépendants selon la loi du lieu ; enfin le rôle pour celui (ici, un peintre) qui donne à voir à eux-mêmes tous les autres rôles, et chapeaute le sens de leur commune survie. Voici, dans cet ordre, les trois aspects par elle formulés et compris :

« Les lacs gèlent. On joue. On chasse, on tire à soi les chiens dans les bois noirs, tout emplis des terres. Des ciels immenses et froids. Ils descendent au fond des vallées où les fleuves transportent des nefes commerciales. »

« On entend rire des enfants et gueuler des goules rougeaudes (...) Les infirmes ne pleurent pas. Les peines quotidiennes relèvent d'une calme entreprise où nul n'est rétif à la tâche. »

« La tour de Babel est une aubaine. Celle des langues bredouillées, bégayées, même nôtres, étrangères et mouvantes. Je la regarde comme l'aspiration de l'artiste au travail. Un travail essentiellement utile à la communauté des hommes, un travail de dépense, inachevé. »

Rien à ajouter à ces nettes avancées. Il ne manque même pas (comme pour chaque tableau) le point de vue décisif, l'éclatant secret de compréhension de l'auteure (qui n'occupe que quelques mots) : « Comme toujours, la présence ici a surmonté l'identité. » (p. 46). Comme on voit, il est difficile de se montrer plus dense, et d'appliquer mieux son intelligence à ce qu'un artiste a su du réel.

Un autre exemple, le monde de Cézanne, ici par « La Route tournante en Provence » (vers 1866). Tableau de jeunesse pâteux, maladroit et génial. On y voit (p. 28) une langue de route sur laquelle, littéralement, marcher comme on parle. Des rochers blancs qui vont tomber (ou sont déjà pour partie tombés ?) dans l'ordre où on les voit, comme camarades de déclivité et maillons de pesanteur. De flous et sombres coloris enfin, qui paraissent rassembler en une les quatre saisons réelles du coin. Tout ce qu'on voit est pauvre et prodigieux, et, faisant perdre pied au regard à mi-image, présente le sort de chaque regardeur à lui-même. Là encore, les trois aspects d'un monde (comment se tient le pays, comment les hommes vus ou devinés vont et viennent pour en vivre, quelle est ici enfin la part prise par le peintre au sort général) en trois brefs passages (p. 29), respectivement :

Le paysage : « De grands ensembles brisés, discontinus de verdure et des blocs de feuillages pressent des ponts où l'on respire mal. L'eau a durci, l'étoffe des nappes. Les nuages ne passent pas. »

La possible coexistence (selon les lignes d'effort offertes) : « Le caractère est difficile. On a mal su s'établir sur terre. Mais passé l'affolement d'être à soi-même sa seule épaule, malgré les amis qui ont fui, on a des élans comme on casse un vase, un bon sang frais coule sur la pierre, la solitude a des bras. »

La mission de « présence » propre du peintre : « Chaque événement éphémère de matière a été isolé. Minéralisé. Éternisé. Par la peinture on a tiré les paysages hors des lieux. »

À chaque fois, donc, vraiment, toute la part habitable de l'irréalité d'office qu'est l'œuvre est indiquée. Véronique Gentil a bien sûr d'abord su voir en peintre ce qu'elle fait voir en poète : son commentaire est comme un exercice d'évocations autour d'une formule de présence (qui s'est intuitivement imposée, et devient tout de suite en elle suffisamment féconde). Elle s'aide, en ne choisissant pour peintres (hors Van Gogh) que de grands muets (Hopper, Chardin, Goya, Vuillard, Derain...), qui attendaient là, avec elle, une sorte de Femme à Verbe, qui prenne soin, en nourrice de leur diégèse, de leur silence – directement les lavant, lingeant et gavant de mots. Ils sont servis.

L'auteure fait, dans les innombrables apparences de chaque peinture, une sorte de police de priorités, ou de ménage par recouvrements – qui leur (et nous !) fournit la formule de présence attendue, jusque-là perdue dans la distension des teintes, des touches et des aplats, et que Véronique Gentil vient faire tenir, mémorablement, dans sa main de mots. Par exemple, tout Vuillard, on le sait, tient à peu près en trois traits de présence : la langueur domestique (peut-être surjouée) des femmes ; une souffreteuse indolence qui partout couche les regards et statufie les pas ; enfin l'étrange soif des personnages pour le décor qui pourtant les submerge, les noie en lui. Le « commentaire » correspondant de la poète (p. 27) – on cite ici presque toute la page – est une précise et merveilleuse voix donnée à ces « traits de présence » :

« Les murs ont déteint sur des femmes. Même assises, elles migrent de l'intérieur de soi vers l'intérieur des chambres, des salons et des choses, étant une partie du lieu et tout le lieu ensemble. Si l'on savait ce qui fermente dans la grosse étoffe, irrespirable pour l'homme de plein air et bienvenu pour le malade ou le peureux. On voudrait dormir sous les couleurs et les édredons. S'enfouir dans la matière d'enfance. Une table nous attend. Dehors des chaises sont inachevées. »

Juste avant ce passage, quatre mots venaient nous dire le vuillardisme même : « Le noir sans ténèbres. »

Je ne peux mieux faire ici, pour restituer la miraculeuse symbiose entre mots et formes colorées qu'offre cet ouvrage, que m'en tenir à l'avis parfait ([déjà dans Poesibao](#)) du poète Olivier Vossot : « Sans réel fil rouge, les peintures sont lues par les mots mêmes. Ils imprègnent, agissent comme des couleurs, grasses ou diluées, grumeleuses ou tendres. On sent par eux la même âpreté prise aux pigments ou à quelque matière en apparence ingrate. Ils resituent, comme nous hante une odeur familière, les peintures dans leur réception physique. »

On conclura, pour ceux (nous tous) que Hopper obsède et – mélancoliquement – embarrasse, par l'extraordinaire page (p. 25) à lui consacrée. En quelques lignes, chacun reverra en lui la séduisante inertie, et la scrupuleuse asphyxie (« Des visages font les morts », écrit-elle !) des célébrités « Soir au Cape Cod », « Matin dans une grande ville » ou « Chambre d'hôtel », ainsi :

« Dans le soir la forêt nous est mieux destinée qu'une ombre, l'herbe monte aux chevilles et au ventre d'un chien. De hautes maisons s'imposent (...) Les trains ne tremblent pas (...) Des femmes sans la chair vraie sont posées près des vitres. Dans l'air sec, les corps ont des levers de bagnards. Le jour semble paraître constamment. »

L'ouvrage se referme sur les figures de la grotte Chauvet. Là (p. 55), sur le « Panneau des lions », l'homme a déposé, écrit très profondément Véronique Gentil, « son art sans enfance ». Art sans enfance, mais dont les enfants mêmes ont persisté tels quels. Comme si le mystère était né d'un coup au bout de ces mains premières. Mystère que les mots de l'auteure tiennent devant nos yeux (qu'elle ravit et instruit). « On a mal su s'établir sur terre », disait fortement l'auteure, à propos des gens de Cézanne. Mais la voix qu'elle offre aux images, dans ce livre très réussi, nous y rétablit généreusement.

**Marc Wetzel**

Véronique Gentil, *De quelques peintres*, Pierre Mainard, 62 pages, novembre 2025, 20€

Jean-Claude Pinson, « Vies de philosophes », lu par Guillaume Artous-Bouvet (III, 10, note de lecture)

Jean-Claude Pinson tisse, dans *Vies de philosophes*, douze récits poétiques où vie et pensée philosophique se révèlent indissociables.



*Vita poetica*<sup>1</sup>

Jean-Claude Pinson intitule *Vies de philosophes* un ensemble de douze « récits » (c'est le mot même du sous-titre), qui s'organisent dans l'ordre chronologique imposé par les dates de naissance des douze auteurs convoqués (Maïmon, Hegel, Leopardi, Marx, Chpet, Lukács, Soares, Heidegger, Benjamin, Kojève, Arendt, Trãn). Je ne chercherai pas ici à déterminer un point de convergence philosophique justifiant le regroupement de ces penseurs, même si une certaine insistance de la question dialectique, au sens le plus large du terme, semble s'y déchiffrer<sup>2</sup>.

On précisera d'ailleurs que la dramatisation poétique de vies philosophiques n'interdit en rien la restitution, fût-elle fragmentaire, d'un matériel conceptuel qui se lit à même l'effort biographique. Mais le geste de Pinson invite plutôt à se demander dans quelle mesure une « vie de philosophe » se peut révéler comme *vie philosophique*, dont la teneur (philosophique) envelopperait elle-même, peut-être, une *philosophie de la vie*. Frapperait dès lors la singularité de la réponse formelle apportée par l'ouvrage : à savoir qu'il n'y a d'autre philosophie de la vie que celle que déploie un récitatif poétique.

Précisons. Il ne s'agit pas de confier au poème la configuration narrative, au sens ricœurrien, d'un matériel biographique inerte. On le constatera en particulier au sujet de Heidegger, dont la « vie » se trouve ainsi condensée par Pinson (p. 245) :

il naquit  
vécut  
(professa  
écrivit  
aima  
adhéra  
au parti

nazi)  
mourut

Que vient sanctionner ici la ténuité spectaculaire du poème, qui rappelle ironiquement le résumé heideggérien quant à la vie d'Aristote (« Il est né, il a pensé et il est mort ») ? Certes pas un défaut de pensée. Ni même, sans doute, un défaut de vie (ce qui correspondrait à la révocation heideggérienne des déterminations biographiques, très éloignée de l'esprit de la tentative de Pinson). Ce qui se trouve indiqué, c'est justement la faiblesse de l'articulation entre la vie et la pensée, dès lors que la puissance pensive de l'auteur d'*Être et temps* ne lui aura pas évité la compromission politique. Le poème ne peut ainsi se tenir qu'au point de la conjonction<sup>3</sup> authentique du biographème et du philosophème, dont, réciproquement, il assure seul la révélation. Il y a ainsi poème dès l'ouverture du livre, inauguré par la « *Vie de Salomon Maimon* » (p. 11) :

à vingt-cinq ans, un beau matin d'avril,  
il décida qu'il lui fallait gagner les clartés de Berlin, à pied  
par les villages et les rivages

Un certain début, en matin et printemps premiers, s'y insépare ainsi d'une *décision* philosophique aperturale, qui détermine la vie comme rupture avec la prescription d'un destin religieux. Il y a encore poème dans la « *Vie de G. W. F. Hegel* », qui n'a « aucun mépris hautain / pour la vie domestique » et « loue les peintres / hollandais » d'avoir peint le « dimanche de la vie ». Et (par exemple) se promène « en barque sur le Rhin » (p. 81) :

coteaux au loin, vignobles, fumées, minces filets  
qui montent, premiers sarments qu'on brûle

la nuit est bientôt tombée, le fleuve  
coule sous ses fenêtres, mêlant  
sa lente et sourde musique à celle  
lugubre contrepoint, de chouettes  
qu'il entend pour la première fois de sa vie, écrit-il, hululer.

Où l'on reconnaîtra, au plus sourd d'une nuit incessamment dialectisée par le travail du flux, l'affinité entre les chouettes du monde et celle de la philosophie, qui, selon le mot célèbre de la préface aux *Principes de la philosophie du droit*, « ne prend son envol qu'à la nuit tombée ». Disons que le poème manifeste ici cette irréductible réciprocité : qu'il n'y ait philosophie qu'à condition de la vie, et (vraie) vie qu'à condition de la philosophie (et non pas, donc, « philosophie *de* la vie » qui, selon la logique d'un génitif objectif, ferait spécifiquement de la vie son objet). Nouage qu'il faut bien dire, si l'on prend la tentative de Pinson au sérieux, poétique. Et qui explique ce passage de la « *Vie de Hannah Arendt* » (p. 335) :

voix d'alto enfumée qui fermement  
articule la phrase anglaise le temps  
que brille une canine couronnée  
*je ne suis pas philosophe*

*Je ne suis pas philosophe* se lit ici par antiphrase comme l'attestation paradoxale de la teneur philosophique d'une vie en tant que révélée en poème : cette dénégation manifeste une distance proprement philosophique à l'égard de la philosophie, qu'il faut comprendre comme signe d'une capacité à vivre pleinement (« réellement », dit Proust) sa vie. C'est-à-dire philosophiquement. C'est-à-dire, c'est la leçon essentielle du livre de Pinson, poétiquement.

**Guillaume Artous-Bouvet**

Jean-Claude Pinson, *Vies de philosophes. Récits*, Ceyzérieu, Editions Champ Vallon, coll. « Détours », 2024, 366 pages, 25€

<sup>1</sup> L'expression intitule un essai de Jean-Claude Pinson, paru en 2023 aux éditions Lurlure.

<sup>2</sup> Jean-Claude Pinson, par nous interrogé, nous a fait l'amitié de préciser ainsi ses intentions : « D'une part, j'ai voulu revisiter l'histoire des Lumières. De l'aube au crépuscule ; de l'anabase à la catabase. [...] D'autre part, j'ai eu le souci de faire entendre (poétiquement ?) une note philosophique « matérialiste ». »

<sup>3</sup> *Conjonction* ne signifiant pas ici cohérence stricte, mais plutôt relation constamment contrariée, et constamment relancée, entre le vivre et le philosopher.

## Vitrine poésie du mardi 24 mars 2026 (III, 10, vitrine poésie)

Les 41 livres et revues reçus depuis le 4 mars 2026 pour *Poesibao* par Florence Trocmé et Isabelle Baladine Howald.



attention, image conçue par IA, les couvertures ne sont pas les vraies couvertures des livres

**Ossip Mandelstam**, *Cahiers de Voronej*, traduction de Jean-Claude Schneider, Le Bruit du temps, 2026, 13€

**Lambert Schlechter**, *Lu Yu ne répond jamais*, 60 billets sur presque la moitié de toute chose, Le Murmure du Monde, livre 13, Tinbad Poésie, 2026, 18€

**Daniel Payot**, *Libertés inquiètes*, *Franz Kafka*, *Pier Paolo Pasolini*, *Tadeusz Kantor*, *Marc Chagall*, *Circé*, 2025, 25€

**Ludovic Degroote**, *Choix de poèmes*, Unes, 2026, 10,40€

**Gérard Haller**, *Stabat infans*, L'Atelier contemporain, 2026, 20€

**Sandra Moussepès**, *Chambre Obscura*, anthologie augmentée, édition MF, 2026, 20€

**Christine Jeanney**, *Marginalia Woolf*, édition Abrupt, 2026, 7€

**Denis Ferdinande**, *L'Occupation littéraire du temps (Combinaison II)*, Atelier de l'agneau, 2026, 22€

**Louise Glück**, *Vita Nova*, édition bilingue, poèmes traduits de l'anglais (États-Unis) par Marie-Olivier, 2026, 18€

**Marie Olivier**, *Le Chant Suspendu*, Essai sur la poésie de Louise Glück, Arcade Gallimard, 2026, 18€

**Pascal Riou**, *Quand serai-je rentré ?*, L'Atelier contemporain, 2026, 20€

**François Bordes**, *A plat*, L'Atelier contemporain, 2026, 20€

**Andrea Inglese**, *Colonne d'aveugles*, traduit de l'italien par Pascal Leclercq. Le Boustographe, 2025.

**Francis Gilardoni**, *Doctrine de Passion*, Journal Spirituel, Le Corridor Bleu Poésie, 2026, 16€

**Anja Utler**, *La journée commence, refrain de deuil*, traduit de l'allemand par Marion Maurin, édition Héros-Limite, 2026, 20€

**Claudine Bohi**, *Point fixe*, collection Grand ours, n° 31, édition L'Ail des ours, 2026, 8€

**Philippe Mathy**, *Pencher le cœur*, collection Grand ours, n° 32, édition L'Ail des ours, 2026, 8€

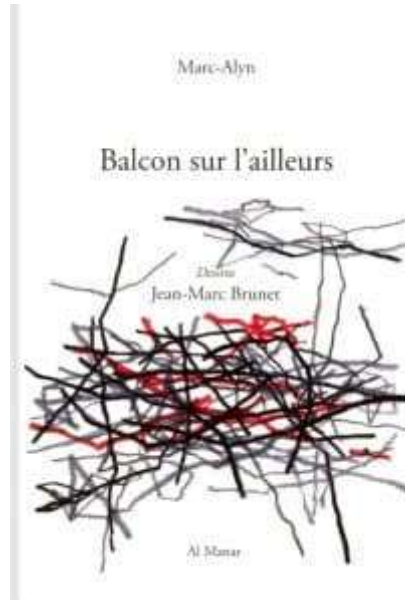
**Laetitia Extrémet**, *Et soudain l'oiseau*, collection 'Coquelicot, L'Ail des ours, n° 9, 2025, 12€  
**Olivier Rasimi**, *Saint Max*, Acte Sud, 2026, 19,90€  
**Mickaël Berdugo**, *perte d'une aile*, Atelier de l'Agneau, 2026, 18€  
**Maya Angelou**, *Marelle à Harlem*, traduction et postface de Santiago Artozqui, Seghers, 2026, 14,50€  
**Pia Tafdrup**, *Choix de poèmes*, Unes, 2026, 10,40€  
**Horace**, *Ainsi parlait Horace*, choix et traductions de Gérard Pfister, Arfuyen, 2026, 14€  
**Alta Ifland**, *Voix de glace/Voice of Ice*, Les figues, 2026, 15€  
**Jean-Pierre Lemaire**, *Le Livre de Vers*, Poèmes, Gallimard, 2026, 16€  
**Paul de Brancion**, *L'Ogre du Vaterland, Incroyable histoire de Léon Jacques S. & Ma mor est morte*. Réédition (Bruno Doucey, 2017), Édition Lanskine. 2026, 15€  
**Philippe Annocque**, *Abécédaires du dimanche*, Édition Louise Bottu, Collection Contrainte, 2026, 10€  
**Yves Namur**, *Figures de l'éphémère*, Poésie, collection Espace Nord, Fédération Wallonie Bruxelles, 2026, 12€  
**Benoît Reiss**, *Vers les jardins de Kew*, Gallimard, 2026, 12€  
**Jean-Pierre Siméon**, *Un non pour un oui*, Pensées-Poèmes, Gallimard, 2026, 12€  
**Sapho**, *Odes*, bilingue, Seghers, 2026, 5€  
**Renée Vivien**, *Flambeaux éteints*, Seghers, 2026, 5 €  
**Emily Dickinson**, *Il était faible et j'étais forte*, bilingue, Seghers, 2026, 5€  
**Charles Baudelaire**, *Fusées*, Seghers, 2026, 5€  
**Adeline Yzac**, *Masouera ma maison*, édition Musimot, 2026, 14€  
**Bénédicte Cécile**, *Voltes, (Valse & Qui-vive)*, Le Zeste Bleu, Æthalidès, 15€  
**Matt Dray**, *Dans la guerre*, éditions Assyelle, 2026, 23€

Revue :

**Courrier indésirable**, n° 2,3 et 7 sur 11, éditions Lunatique, 2025, 5€  
**Calling Cards**, n° 1, Vincent Broqua, Liliane Giraudon, Ryoko Sekiguchi, édition la Baie des Singes, tiré à 100 exemplaires, 2026, 7€  
**La Revue des Revues**, n° 75, Ent'Revue, 2026, 18€  
**Arpa**, n° 151, 13,50€  
**Les Lettres françaises**, février 2026, nouvelle série n° 86 (252), 4€

Marc Alyn, « Balcon sur l'ailleurs », lu par Marie Cayol (Poesibao III, 10, note de lecture)

**Le recueil posthume de Marc Alyn interroge le temps, la nuit et l'éternité, avec une langue aux images fulgurantes.**



Le recueil posthume de Marc Alyn « Balcon sur l'ailleurs » se lit comme on écoute un quatuor, et plus particulièrement le « Quatuor pour la fin du temps » d'Olivier Messiaen, dont le titre fait référence à un verset de l'Apocalypse où l'ange annonce la fin du temps terrestre et l'entrée de l'humanité dans l'éternité du mystère divin.

Le titre du recueil de Marc, emprunté à celui de la deuxième partie, laisse bien entendre que le poète scrute cet « ailleurs » qu'est l'éternité, dont il sentait qu'il se rapprochait.

Tout l'ouvrage, composé de quatre parties, est orienté vers cette fin terrestre qui va le conduire vers la lumière. Ses derniers vers nous le confirment :

*Quand vacillait la nuit / lourde de tant de fards / je m'éveillai poli par la lumière / sur l'épaule gracile / de l'aube sans mémoire.*

La question du temps est posée dès le début, en exergue même de l'ouvrage : *Quelles traces, le temps laisse-t-il sur la neige ?* demande Marc avant que nous entrions dans les poèmes.

C'est dans ce temps suspendu, de la première partie intitulée « Dans la césure émerveillée », que le poète évolue, entre deux mots, deux syllabes, deux phrases, où se joue ce pré-sentiment d'éternité. Il puise à la source de l'enfance en évoquant l'Ange au sourire de la cathédrale de Reims pour retrouver, se parlant à lui-même, le fil blanc de la mémoire, l'origine de sa vocation de poète habité, harcelé très tôt par la nuit. Nuit, métaphore de la mort, omniprésente dans toute l'œuvre.

« Balcon sur l'ailleurs » parle du désir des mots pour dire l'indicible ; le rythme musical des vers, brisé, augmenté ou diminué, est toujours au centre des poèmes, comme s'il n'y avait plus de temps. Passé et présent se chevauchent, afin que s'affirme le « Je » du poète : « *Ma mère la Nuit m'ouvre la marche, m'éclaire* », nuit propice à l'écriture, et « *le temps héritier de lui-même toise l'obscurité* ».

Au titre de la troisième partie, « Confins. Bifurcations. Passages », se pose la question butoir : arriver au bout de notre temps humain, vers où s'orienter pour trouver le passage vers l'infini ? Comme si

le poème lui-même ne pouvait être le sésame qui donne une assurance : « *j'essaie la clé passe-partout de l'image dans les serrures grippées de l'imaginaire.* » Si le poète a fait de son mieux pour absorber la nuit, donner du sens à la vie avec les mots : « *J'étais l'inspiré nocturne, l'aspiré du petit jour / la pointe ardente / ciblant l'illimité* », il ressent son incapacité à dévoiler le mystère de l'au-delà.

Enfin, la nuit nous enveloppe dans toute la dernière partie, « *La nuit sur ses talons de neige* » ; le mot est prononcé dix-huit fois, sans compter les périphrases qui la désignent – *la ténébreuse, l'étrangère, revenante effarée* – ; le poète sans doute est arrivé au bout de l'impasse, en ce lieu où il n'y aura plus de temps.

Dans ce recueil, Marc Alyn met en jeu toute sa vie de poète, et l'on est ébloui toujours par ses vers aux images fulgurantes, l'association de mots insolites que l'on pourrait citer à chaque page, emportés par un tourbillon voluptueux comme dans « *l'espace était la rose des grandes profondeurs* », où nous nous promenons sans crainte. Maître des oxymores – « *illuminé d'obscur* », *dans sa chute ascendante* –, il nous laisse toujours entre ombre et lumière, entre le haut et le bas. Or, c'est dans cet intervalle que le verbe alynien a pris chair et résonne en nous avec force pour cheminer vers l'*Ailleurs*.

## Marie Cayol

Marc Alyn, *Balcon sur l'ailleurs*, Al Manar, 2025, avec des dessins de Jean-Marc Brunet, 80 p., 21€

---

### 1 – Extrait de la première partie : *Dans la césure émerveillée*

L'ange au sourire aspirait ton regard quand tu passais tôt le matin ou tard le soir sur le parvis de la ruche des sacres.

...

Au verso de la nuit tel le scribe accroupi tu recomptais ton butin de syllabes et de sable aurifère. Le sommeil te fuyait pareil à la jeunesse et tes mains quelquefois en songe se joignaient pour puiser un sanglot aux sources de la Soif.

---

### 2 – Extrait de la deuxième partie : *Balcon sur l'ailleurs*

J'ai marché sur les eaux : prophète ou libellule dans l'or fluvial des soleils à venir veillé par l'héliotrope et la lavande ailée.

Le Temps – tour de Babel aux marches érodées m'interdisait l'accès aux balcons surplombant l'Ailleurs.

---

### 3 – Extrait de la troisième partie : *Confins. Bifurcations. Passages*

L'espace était la rose des grandes profondeurs née d'une géométrie de courbes enlacées d'où surgissaient des closeries de neige et de bouvreuil.

...

Semur d'ailes et d'élégies je regardais flamber ces roseraies d'abîmes.

---

### 4 – Extrait de la quatrième partie : *La nuit sur ses talons de neige*

L'Étrangère est venue de l'envers du visible déployant sa cape de ténèbres sur les gisants de longue haleine tenaillés d'infini.

Certains la nomment Nuit mais nul ne sait son âge ni son lieu d'émergence.

Olivier Gallon, « Phrase entendue dans un rêve » (III, 10, note de lecture)

**Marc Wetzel lit Olivier Gallon comme on monte à bord d'un OVNI : perplexé, résistant, et finalement habité par le mystère.**



« Un son retentit, d'une effrayante nouveauté. Commun calculable de nouveau. À chaque détonation l'un de nous tombait. Comme sur la mer la courbure de l'horizon flottait. Un vent en venait. Il passait sur les corps ensevelis sous les dunes naissantes, qu'ensemble ils formaient. » (p. 9)

« Elle était là mais ne se voyait pas. Ne se voyait pas qu'elle nous regardait. Nous seuls, pensait-on. À ce point dans ce qui nous arrivait nous l'étions pour nous. Puis le taxi t'emporta. Je le perdus de vue. Me retournai. Elle me sourit d'un sourire bienfaisant. De sa petite place au sol devant la bouche de métro, elle venait d'assister à notre séparation. Ce que nous ne verrions jamais de nous-mêmes. D'elle, on dirait, il me fut permis d'accéder à un sens fuyant. Ce qu'en partage il me faudrait, attendant ton retour, faire croître. » (p. 11)

« La route telle que nous la pratiquions n'est plus. (...) Ignoré le nom de la destination. Ignorée la destination. Ce n'est pas un retour à un lieu connu. En de telles circonstances d'espaces tour à tour traversés, dans l'encore alternance de saisons chaudes et froides, de jours et de nuits, demeure le passage du temps. En ces changements, ces variations d'apparences, le destin trouverait matière à s'accomplir. Face à ce qu'il ne se pourrait être question d'y échapper, à ce qu'il se pourrait au contraire qu'il en soit autrement (*en présence les moyens et les ressources d'en sortir*), l'hypothèse vacille. Sans durée l'idée du destin se referme. Suivant le coup d'une décision prise nous poursuivons notre route. Notre véhicule abandonné dans *l'espace* d'avant, soudain dans un autre, c'est à pied que nous évoluons à grand-peine sous un ciel blanc bouché. » (p. 13-14)

« Vestige d'une vie, un vieux clou rougissait sous l'effet de la chaleur d'un feu. De la fournaise, je le vois l'en retirer, façonner ce bout de fer fondu méconnaissable, le polir enfin avec le plus grand soin de façon à en obtenir une boule parfaitement lisse et homogène. Ainsi personne n'y trouverait rien à redire si selon son intention il l'absorbait. Sa mort demeurerait à jamais inexplicable. » (p. 33)

« En position instable, écartelé entre deux objets volants, il hésite. Lâcher prise et se laisser choir dans le vide ? L'un des deux objets volants cherche à s'en débarrasser. Il ne sait lequel sur sa gauche ou sur sa droite agit ainsi. Aussi en lâche-t-il un au hasard. » (p. 37)

« Ombres et sons  
Entre de mêmes mains  
S'étonnent  
De ce que chacun renferme  
De l'autre » (p. 52)

« Un homme  
en plein jour  
fouille une poubelle  
un autre  
gare sa voiture contre  
claque la porte  
ouverte de l'indifférence  
dans la solitude  
pleuvent des résidus » (p. 57)

« Nourriture  
là disposée  
sur une nappe  
à même le sol  
D'un couteau la lame  
dans la chair  
un goût de neige sucrée  
Dans la continuation  
du manque  
soleil lumière chaleur  
Disciplinées les fourmis  
s'attaquent aux restes  
organisation besogne  
les caractérisent » (p. 64)

« L'illusion fait place  
au rêve la supériorité  
de son refus  
Tentative feuillue de nous  
atteindre  
d'y tendre  
Le blanc soleil d'hiver  
entre les nuages  
écarte un œil  
Avale la gorgée chaude  
de thé le ciel  
de froid se referme » (p. 73)

L'impression est – terrible – d'un auteur qui vous décourage de le comprendre, un envoyé du sens qui insisterait pour n'être pas reçu. Un écrivain qui vous résiste parce qu'il se résiste. Et cela pacifiquement, sans provocation aucune (l'homme est, on le sait, un éditeur grave et scrupuleux, et qui, loin de faire des mystères en quoi que ce soit, vient, comme auteur, vers vous, en étant comme lui-même défait par les mystères), comme s'il témoignait d'insurmontables contradictions dans la

réalité, qu'il ne peut ni se cacher ni résoudre. Par exemple, on croit lire ici du Wittgenstein (dans l'idée qu'une fleur, dans sa croissance naturelle, résout constamment des problèmes qu'elle ne peut pas du tout se poser – puisque ne doute que ce qui peut se dire quelque chose), et, dès qu'on relit, on sait qu'on n'a rien « lu » du tout :

*« Le doute de la fleur  
ne fait plus d'elle  
une fleur  
Son renouveau  
se passe  
de doute »* (p. 62)

Même mirage d'interprétation quand un autre passage (p. 53), disant exactement : « *Silence / On dirait / Quand / Il n'est plus / De savoir* », vous évoque aussi (bon sang, mais c'est bien sûr) la fameuse fin du *Tractatus* (« Au sujet de ce dont on ne peut parler, on doit se taire ») en version cubes d'enfant effondrés – mais on sent aussitôt que ce ne sont pas les cubes qui s'effondrent, mais bien l'enfant – et d'ailleurs moins l'enfant que l'interprète habile qu'on venait d'être. Mais le lecteur n'est pas méprisé, il échoue sans honte (il insisterait même pour ne comprendre que si et quand un jour il le mérite), il a trop besoin de ces fulgurantes promesses d'intelligence pour se sentir humilié de venir lire dix fois quelque chose (p. 20) comme :

« S'IL Y A UN NOM QUE TU NE DOIS PAS PRONONCER, COMMENCE PAR NE PLUS DIRE LE MIEN »

C'est donc un OVNI littéraire comme on les aime (et, bien sûr, comme on les craint un peu) : un OVNI loin d'être vide (!), mais le Martien qu'on y devine est du genre discret, peut-être farouche, en tout cas avare de confidences et d'explications. On monte volontiers à bord : son « ciel » singulier – étonnamment dense et sec – ne risque pas d'être pire, de toute façon, que nos toits usuels. Et la courte visite se fait dans une perplexité radieuse, comme ceci :

La « Phrase entendue dans un rêve » (titre de la première partie, qui donne le sien au livre) y est, semble-t-il, restée : le rêveur seul saura ce qui s'y est dit. La « Caverne hypothèse » (titre de la seconde) reste – caverne oblige ? – obscure et plurielle. Cette *caverne hypothèse* est-elle une « bouche » (comme le suggère la page 47 – et en effet c'est souvent là que nos « si » se forgent...) ? Ou un « gouffre cannibale » (p. 48) ? Une sorte d'opacité mutuelle (p. 52 : deux éléments dont chacun s'étonne de ce que l'autre renferme de lui) ? Une pluie de « résidus » (p. 57 – peut-être issus du dynamitage de la Caverne de Platon) ? L'effet d'un clin d'œil surprise (p. 69 : un paysage pesant sur les paupières, dit le texte, au point de les fermer) ? Une « maison désertée » (p. 70) ? Ou le simple « soir » tombant sur un « sous-bois » (p. 71) ? On ne sait ; on vient alors prudemment relire la première partie.

Elle est marquée par un étonnant tic d'écriture, qu'on peut qualifier de pronominalité furieuse : ici, en effet, tout ce qui advient s'advient (s'étonne, s'envole, se jette, se retourne, s'évapore, se referme...). Le verbe pronominal y est roi : chaque sorte de présence est comme soi-faisant, porte son pronom réfléchi (*se*) sur elle. La pierre aussi « s'endort », le sol « s'étire », ombres et sons « s'étonnent », le paysage « se peut peser », et même l'avenir « se peut une réponse à venir » (!). Oui, tout être ici, tout événement, semble surgir de sa propre initiative, vaut centre d'action, se dirige lui-même, porte sur lui ses suffisantes capacités d'inscription dans le monde : comme une armada de monades s'évertuant à exprimer leur version interne (et leur élan distinctif) de monde. Toutes choses, rêvées ou non, « se doivent » ceci, « se peuvent » cela, dans une obsédante et polycentrée réflexivité, comme si, dans ce monde, le plus anodin des faits était un examen de passage, et la moindre petite intuition un acompte sur notre achat de réalité. Ce festival d'auto-présence – comme un animisme ironique et partageux – est un des trucs du martien Gallon. Et l'autre rengaine, c'est

l'échec, c'est la faillite objective de cette constante présentation : on ne trouvera pas le bon angle de vue sous lequel exhiber et formuler une situation. Trois cas ou exemples :

Soit le juste angle de vue et de vie existe – il surgit, neuf et digne d'intérêt – mais il restera muet, inexprimé, car l'être qui le détient ne peut rien dire. Ainsi (p. 64) cette simple scène de pique-nique, dans laquelle les bons commentateurs de l'événement seraient *les fourmis* (défilant dans l'herbe) : d'en bas, elles suivent tout, épient chaque miette, comprennent chaque geste. Mais, voilà, leurs mots nous manquent.

Soit une même situation bénéficie de deux témoins indépendants, intelligibles, simultanés, pareillement fiables – mais cette objectivité par recoupement demande compatibilité des observateurs : ils ne peuvent garantir un monde dont ils s'excluent mutuellement. Car (p. 57) voici la scène : une ou deux proches poubelles de rue, qu'un premier (vagabond) ouvre et fouille, et entre lesquelles exactement un second (automobiliste) cherche à se garer. Les deux « créneaux » s'empêchent : un même stationnement du réel échappe, on ne sait même plus ce que signifie l'occuper.

Soit (dernière scène de rue) l'arbitre de la situation est disponible, mais disqualifié : un couple (p. 11), comme on a lu, se quitte brutalement (elle se jette dans un taxi, et lui reste – médusé ? – là où elle l'a laissé). Une juge inaperçue avait tout vu, qui peut pour nous les départager : une SDF, qui « de sa petite place au sol, devant la bouche de métro, venait d'assister à la séparation ». Ce « sourire bienfaisant » (précise le texte) aura saisi, d'un dehors vrai, leur « commune » vérité. Mais comment faire fructifier, ou simplement habilitier, ce « sens fuyant » si l'égalité d'accès au monde n'y est d'abord tout simplement pas ? Que vaut un arbitre littéralement jeté au sol, lui-même vaincu par une situation qui déborde et opacifie toutes celles qu'il pourrait comprendre, et valider ?

Mais dans ces passages comme dans tous les autres, mieux comprendre ce qu'est échouer n'aura pas été rien.

On peut, quoi qu'il en soit, aimer lire ce qui échappe (en renonçant à comprendre un auteur qui, de fait, ne s'explique pas), à une seule condition, *ici remplie* : c'est que le mystère de l'auteur nous soit utile, qu'on croie que sa rencontre nous mènera quelque part. Le mystère, non comme but, mais comme véhicule, comme à la fois mode et motif de transport. Par exemple, en page 15, cette escapade nautique vers un lieu neuf, risqué, magique. Et voilà que, vers l'arrivée sur cette berge « mystérieusement » reculée et sauvage, contre toute attente, on n'est pas seul. Un vieil homme s'y tient, déjà, avec un chien « irlandais », l'un et l'autre impassibles, indifférents, muets (et nous, de surprise, aussi). Rien d'autre n'aura lieu, mais on a ainsi appris quelque chose de ce qu'on ne peut comprendre. Quoi ? Que l'inconnu est habitable ; qu'il est même habité. Nul ne peut y résider seul. L'énigme est exclusivement humaine : elle est formation collective, elle est horizon grégaire. Nul n'y entre que toutes les raisons ensemble. Comme le dit tranquillement l'auteur un peu plus loin (p. 22) : « D'un endroit du passé est venue la question. L'avenir se peut une réponse à venir ». On avait bien lu : l'avenir « se peut une réponse à venir », et cette phrase était le meilleur endroit où l'atteindre. Il s'agit, écrit l'auteur (p. 29), seulement « de s'en émerveiller et de s'en émerveiller s'émerveiller ».

**Marc Wetzel**

Olivier Gallon, *Phrase entendue dans un rêve*, La Barque La Nerthe, 2026, 80 p., 17€

Jean-Pascal Dubost, « Animaleries », lu par Anne Malaprade (III, 10, notes de lecture)

Dans *Animaleries*, le poète Jean-Pascal Dubost dresse un sombre réquisitoire poétique contre la brutalisation des animaux par l'homme occidental contemporain



Le terme *animalerie* peut désigner un lieu dans lequel on élève des animaux destinés à des expériences en laboratoire, ou un magasin qui vend des animaux. Effectivement, le monde occidental contemporain réduit l'animal à un moyen destiné à une fin : la science, le savoir, ou l'argent. L'anthropologue Charles Stépanoff a récemment montré que l'animal était désormais considéré soit comme une matière (qu'on cultive, exploite, industrialise, commercialise, rentabilise) soit comme un enfant (qu'on habille, soigne, aime, parfume, à qui on offre des cadeaux, qu'on emmène chez le psychologue...). De manière nuancée, il a aussi retracé l'histoire de la chasse et expliqué dans *L'Animal et la mort : chasses, modernité et crise du sauvage* que l'homme est, certes, un chasseur, mais également un prédateur empathique : lui qui est capable de sentir ce que l'Autre ressent, ne tue justement pas l'animal pour tuer et assouvir une pulsion de mort, encadrant cette pratique de rites et de règles précises (le chasseur ne tue pas une femelle qui porte un bébé, ne laisse pas souffrir un animal, ne chasse pas les bêtes les plus fragiles et les plus faibles...). De plus, ce n'est qu'au XIXe siècle qu'on éloigne les abattoirs des centres-villes, pour soi-disant préserver les citadins d'une violence insupportable (qui pourrait leur donner envie de faire... la révolution !). C'est précisément cette invisibilité qui a permis aux patrons, aux capitalistes et aux commerçants de massacrer les animaux dans des conditions de plus en plus violentes et dégradées, à des cadences folles, pour un rendement lui-même dément. Mais... je m'écarte des *animaleries* dont il est ici question : Jean-Pascal Dubost, lui, rend hommage à tous ces animaux aliénés et maltraités que l'homme occidental consomme (dans tous les sens du terme) et soumet en faisant fi de toute morale et de toute éthique.

Le livre se déploie en trois temps : le premier s'intitule « De la souffrance animale », le second « La défaite animale (un champ de bataille) », le dernier « Déploration sur une calamité planétaire ». Des portraits d'animaux versifiés sont consacrés à des figures emblématiques des souffrances endurées par les animaux : poussin broyé, caneton gazé, truie pondeuse, cochon métamorphosé en porc, poule mutante, oie stéatose hépatique, homard hurleur, veau anémié, vache à lait, cheval rebut, bouc couillu, grenouille asiatique, singe décalotté, cobra vigoureux, mouton délainé, âne suisse, baleine usine, animal engrais, chèvre sans fil, macaque à coco, éléphant clown, ours zoolaire, taureau gladiateur, pieuvre aquarium, lama coroné, chien à tabac, vache canulée, hamster masqué, blaireau démussé... Tous sont anthropomorphisés, spectacularisés, dénaturés, dévoyés afin de satisfaire les

appétits humains les plus aberrants. Chacun de ces portraits est accompagné d'une ou de plusieurs « scholies », soit des commentaires, qui précisent par des chiffres, des citations, des extraits d'ouvrages ou d'articles la situation tout à la fois aberrante, absurde et catastrophique du sort réservé à ces animaux. Le second ensemble, qui fait entendre une langue proche de l'ancien français, dispose un certain nombre de proses et de vers. Ces derniers narrent les guerres plus ou moins armées que l'homme, toujours victorieux, livre aux animaux : ces derniers sont tués non seulement dans les forêts et les espaces dits naturels, mais aussi sur les routes et les aires d'autoroutes, dans les zoos, les foires, les concours, les festivals, les magasins, les appartements, *via*, parfois, nos portables, smartphones et ordinateurs. Nous tuons avec des armes, nous tuons de manière virtuelle, nous tuons symboliquement. Cette section se finit sur une collection de citations recueillies sur le net, notamment pendant le confinement, qui disent la bêtise et l'égoïsme de ces soldats livrés à leurs pulsions que sont devenus les humains. Pour finir, Jean-Pascal Dubost, à partir d'une citation de Daniel Biga (« l'âme à l'animal a mal »), déplore ce qui est devenu une calamité planétaire : cette ultime partie, proprement lyrique, fait entendre la voix endeuillée du poète. « détracteur et vitupérateur je meus de compassion pour ramener à mémoire l'état de mon infélicité dès que je regarde l'agissement humain sur l'animal et ma déploration tourne en monologue invectif ». Ce dernier espère rendre à l'animal sa sauvagerie et sa liberté. Et pour ce, le poète-animal « hurle à mort » sans jamais « dépleurer ». Il trace alors le portrait d'hommes animaux certes, mais non humains : eux qui méprisent un animal toujours plus ou moins associé à la machine sont dénués d'âme. Et c'est au Montaigne de l'*Apologie de Raymond Sebond* de conclure : « La présomption est notre maladie naturelle et originelle. La plus calamiteuse et fragile de toutes les créatures, c'est l'homme, et en même temps la plus orgueilleuse. »

*Animaleries* se révèle donc un livre humaniste, au sens le plus large du terme : c'est au nom de l'animal, c'est pour l'animal, que l'homme se doit d'être humain, c'est-à-dire doté d'une âme qui lui permettra de (re)prendre conscience de sa place relative de vivant parmi les vivants. Si l'homme peut voler (dans tous les sens du terme), il ne pourra jamais, comme l'animal, prendre son envol...

**Anne Malaprade**

Jean-Pascal Dubost, *Animaleries*, L'Atelier contemporain, 124 p., 2025, 20€

Tibulle, « Élégies, livre I (1ère partie) », traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 10, traductions)

**Etienne Vaunac entreprend un travail de traduction des 'Elégies' du poète latin Tibulle que *Poesibao* compte accompagner en plusieurs temps.**

Albius Tibullus est né entre 54 et 50 av. J.-C. dans une famille ruinée de la noblesse équestre installée entre Tibur et Préneste. On sait peu de choses le concernant. À Rome, où il vint pour ses études, il rencontra Marcus Valerius Messalla Corvinus, sénateur et poète. Il accompagna son protecteur lors de deux expéditions militaires, en Gaule puis en Orient (dans les armées d'Octave), et tomba malade en Phéacie (Corfou). C'est par son entremise qu'il rencontra Horace, avec lequel il se lia d'amitié. Il semble qu'il était beau. Puis il mourut en 19 ou 18 av. J.-C.

Catulle, puis Tibulle, Propertius et Ovide sont les poètes de l'âge d'or de l'élegie romaine dont l'œuvre nous soit suffisamment parvenue. De tout le Corpus Tibullianum, seuls les deux premiers livres sont de Tibulle, et le premier seulement achevé. C'est celui-là dont on va lire la traduction. Contrairement à ses camarades, Tibulle s'encombre peu de l'attirail mythologique. Le poète parle directement et ouvre son âme. En ce sens, il est l'un des poètes latins que nous devrions être le plus en mesure d'entendre. Or, force est de constater qu'il n'en va pas du tout ainsi. Toutes les traductions de ses œuvres complètes aujourd'hui disponibles dans le commerce datent de l'entre-deux guerres (1926, 1931), voire... de 1836.

L'élegie est écrite en distiques. Le distique élégiaque est une strophe composée d'un vers plus long (l'hexamètre dactylique) et d'un vers plus court (le pentamètre dactylique). La plupart des traducteurs optent pour la versification ou pour la prose. J'ai retenu une solution plus personnelle en choisissant un vers particulier auquel j'ai recours dans certains de mes recueils poétiques – *la ligne de vers*. Sa seule contrainte est de s'étendre sur toute une ligne et d'être également justifié à droite de la page. Il rend la strophe non distincte visuellement d'un paragraphe de prose – aux majuscules initiales près. Il accueille très bien les différents mètres classiques ; l'enjambement y remplace la rime (inopérante en poésie romaine). Si ce choix casse la forme de la langue de départ, c'est l'insolite qu'il produit dans notre langue, en y remettant autrement de la *métrique quantitative*, qui m'a paru intéressant. Il nous la rend à la fois très familière (la versification ne s'y distingue pas de la prose) et étrangère (ça ne ressemble ni à l'un ni à l'autre). Il veut restituer *l'inquiétante latence* du latin dans notre langue, qui n'en est née qu'en s'en distinguant radicalement.

On peut trouver la version originale du texte [sur ce site](#).

Pour lire les traductions d'Etienne Vaunac, il faut se rendre sur le site :

[Tibulle, « Élégies, livre I \(1ère partie\) », traductions inédites d'Etienne Vaunac \(III, 10, traductions\)](#) est apparu en premier sur [Poesibao](#).

Edith Södergran, « Le grand jardin », présentation et traductions inédites de Christian Désagulier (III, 10, traduction)

**Christian Désagulier présente Edith Södergran, poète finlandaise de langue suédoise, pionnière de la modernité, et propose trois poèmes traduits de ses recueils.**

Edith Södergran est née à Saint-Petersbourg en 1892 dans une famille de langue suédoise. Elle passe son enfance en Carélie et étudie dans la Petrischule de Saint-Petersbourg où l'on y enseignait le français, l'allemand, l'anglais et le russe. Ne s'exprimant pas dans un suédois académique, la langue allemande est alors sa langue intellectuelle de prédilection hors du foyer familial, et par conséquent celle de ses premiers poèmes.

Son père meurt de la tuberculose en 1907, de sorte qu'il revient à sa mère de traverser avec sa fille unique les faits politiques et économiques bouleversants de l'époque et d'affronter les conséquences de la Guerre impériale tsariste de 1914 et de la Révolution russe à Raivola, bientôt commune de l'oblast de Leningrad.

Elle fait le choix du suédois comme langue d'écriture en 1908, l'année où elle apprend qu'à son tour elle est atteinte d'une tuberculose pulmonaire, ce qui la contraindra, avec l'aide de sa mère, à séjourner en Suisse à plusieurs reprises, et notamment à Arosa dans les Grisons, lieu d'échanges intellectuels cosmopolites décisifs dans ces Montagnes magiques.

Elle publie son premier recueil de poèmes en suédois en 1916 ; six autres s'échelonnent jusqu'à sa mort à 31 ans.

Les données biographiques d'Edith Södergran apportent un surcroît d'appréciation des poèmes de l'écrivaine originaire de Carélie en Finlande, à portée de cri de la frontière russe puis soviétique. Elles permettent d'évaluer à sa juste force sa capacité de transfiguration jusqu'à la limite de l'épuisement, quand on compte les jours de rugueuse réalité à étreindre à rebours. Elle a vu la couleur de la Guerre et de la Révolution russe par la fenêtre de sa Carélie natale, rouge sang comme celui qu'il lui arrivait de cracher dans son mouchoir blanc comme neige.

Poèmes à la prosodie innovante, aux tours grammaticaux inattendus et aux sujets ancrés dans la vie quotidienne avec leur part de religiosité énigmatique, à la désuétude retournée, renversée, prétextes à examen de la précarité de notre passage sur terre — une prosodie instable et prosaïque qui suscita au début la perplexité sinon l'incompréhension, en plus qu'il s'agissait de poèmes signés de main de femme.

Elle aura heureusement pour la soutenir auprès de ses pairs la critique et bientôt proche amie Hagar Olsson (1893-1978), et ce jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'elle soit reconnue comme une pionnière. Gunnar Ekelöf s'en réclamait.

Ses poèmes, dont la ligne évoluera au cours de ses quelques années de vie créatrice, ouvriront la voie à la modernisation du langage poétique suédois, qui finit par convaincre Erik Lindegren, jusqu'aux plus modernistes des suédophones — dont on entendra l'écho d'Edith Södergran dans les poèmes.

Un autre de ses talents est la photographie, qu'elle pratiquera assidûment avec une prédilection pour l'autoportrait et les portraits de chats.

Edith Södergran est unique. Peut-être Emily Dickinson pourrait-elle lui être comparée en tant que poète — dans la nécessité naturellement éprouvée d'une écriture insoucieuse des manières de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains dubitatifs.

Avec de ces intensités de présence où le spirituel engage le corporel, révoltes potentielles de bords d'yeux et de lèvres aux décharges d'étincelles sémantiques dont la clarté occulte la clarté, azurée sans illusion. Le féminisme d'Edith Södergran dit son mot à sa façon intrépide : « Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum. » — Je ne suis pas une femme. Je suis neutre (dans *Vierge Moderne*, Poèmes, 1916).

Mues par une nécessité de conserver les enregistrements des vibrations les plus ténues de la matière vivante, humaine, animale et végétale, des pierres avec leurs ricochets, terrestres et célestes sans solution de continuité que la ligne d'écriture, sonores et dramatiquement lumineuses : mission sans arrière ni avant-pensées, question de survie avec et après elle.

L'œuvre poétique complète d'Edith Södergran a été traduite pour la première fois par Régis Boyer en 1973 et publiée par l'éditeur, engagé disait-on, que fut Pierre Jean Oswald, veilleur jusqu'à l'aube qui dissout les monstres. Après celle-ci, des traductions en français de l'un ou l'autre de ses sept recueils ont paru, toutes épuisées à ce jour.

Ses œuvres originales complètes en langue suédoise sont accessibles sur le site <https://runeberg.org/authors/sodrgran.html>

Pour la circonstance, j'ai traduit trois poèmes choisis parmi trois de ses recueils.

## Christian Désagulier

---

### DIKTER (Poèmes, 1916)

Jag såg ett träd . . . .

Jag såg ett träd som var större än alla andra  
och hängde fullt av oåtkomliga kottar,  
jag såg en stor kyrka med öppna dörrar  
och alla som kommo ut voro bleka och starka  
och färdiga att dö;  
jag såg en kvinna som leende och sminkad  
kastade tärning om sin lycka  
och såg att hon förlorade.

En krets var dragen kring dessa ting  
den ingen överträder.

Je vis un arbre ...

Je vis un arbre plus haut que tous les autres  
où pendaient plein de pommes de pin inaccessibles  
je vis une vaste église au portail grand ouvert  
et tous ceux qui en sortaient blêmes et réconfortés  
et prêts à mourir ;  
je vis une femme souriante et fardée  
qui tentait sa chance aux dés  
et je vis qu'elle perdait.

Le cercle tracé autour de ces choses  
cela nul ne l'outrepassait

### SEPTEMBERLYRAN (Lyre de septembre, 1918)

Världen badar i blod . . .

Världen badar i blod för att Gud måtte leva.  
Att hans härlighet fortbestår, skall all annan förgås.  
Vad veta vi människor hur den evige smäktar  
och vad gudarna dricka för att nära sin kraft.  
Gud vill skapa ånyo. Han vill omforma världen till ett klarare tecken.  
Därför gjordar han sig med ett bälte af blixtar,  
därför bär han en krona av flammande taggar,  
därför höljer han jorden i blindhet och natt.  
Därför skådar han grymt. Hans skaparehänder krama jorden med kraft.  
Vad han skapar vet ingen. Men det går som en bävan  
över halvvakna sinnen. Det är som en svindel inför avgrunders blick.  
Innan jublande körer brista ut i en lovsång  
är det tyst som i skogen förrän solen går upp.

Le monde baigne dans le sang...

Le monde baigne dans le sang pour que Dieu vive.  
Pour que sa splendeur persiste, tout le reste périra.  
Que savons-nous, nous les humains, de cette langueur éternelle,  
et de ce que boivent les dieux pour conserver leur force ?  
Dieu veut créer à nouveau. Il veut remodeler le monde en signes plus lumineux.  
C'est pourquoi il se pare d'une ceinture d'éclairs,  
c'est pourquoi il porte une couronne d'épines en flammes,  
c'est pourquoi il rend la terre aveugle et la plonge dans la nuit.  
C'est pourquoi son regard est cruel. Ses mains de créateur comprime la terre avec force.  
Ce qu'il crée, nul ne le sait. Mais cela suscite comme une crainte  
dans les esprits à demi éveillés. Cela produit comme un vertige devant l'abîme.  
Avant que la joie n'éclate en chœurs dans un chant de louange,  
règne un silence semblable à celui d'une forêt avant le lever du soleil.

FRAMTIDENS SKUGGA (L'ombre du futur, 1920)

Den stora trädgården.

Vi äro alla hemlösa vandrare  
och alla äro vi syskon.  
Nakna gå vi i trasor med vår ränsel,  
men vad äga furstarna i jämnbredd med oss?  
Skatter strömma till oss genom luften  
som icke mätas med guldets vikt.  
Ju äldre vi bliva,  
desto mera veta vi att vi äro syskon.  
Vi hava ingenting annat att skaffa med den övriga skapelsen  
än att giva den vår själ.  
Om jag hade en stor trädgård  
skulle jag bjuda alla mina syskon dit.  
Var och en skulle taga med sig en stor skatt.  
Då vi icke hava något hemland kunde vi bli ett folk.

Vi skola bygga ett galler kring vår trädgård  
att intet ljud från världen når oss.  
Ur vår tysta trädgård  
skola vi giva världen ett nytt liv.

Le grand jardin

Nous errons tous déracinés  
tous qui sommes frères et sœurs.  
Si nous allons dépenaillés nu-pieds avec notre bissac,  
que possèdent les princes qui nous ferait défaut ?  
Vers nous ruisselle avec l'air la richesse  
qui ne se mesure pas à poids d'or.  
Plus nous vieillissons  
plus nous réalisons que nous sommes frères et sœurs.  
Nous n'avons rien d'autre à obtenir de la création que de s'offrir à elle.  
Si j'avais un grand jardin  
j'y convierais mes frères et mes sœurs.  
Chacun viendrait avec son trésor.  
Nous pourrions alors former un peuple d'apatrides.  
Nous devons clôturer notre jardin tout autour  
afin qu'aucun son du monde ne nous parvienne.  
Depuis notre jardin silencieux  
notre devoir sera de donner au monde l'exemple d'une vie nouvelle.

traductions inédites de Christian Désagulier

René Depestre, « Rage de vivre, œuvres poétiques complètes », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 10, anthologie commentée)

Les *Œuvres poétiques complètes* de René Depestre, publiées par Seghers, redonnent voix à une poésie caribéenne de révolte, de fraternité et d'exil.



C'est le centenaire de la naissance de René Depestre cette année. Les éditions Seghers publient les impressionnantes *Œuvres poétiques complètes* du grand poète caribéen, œuvres nombreuses en 19 parties, enfin rééditées pour un certain nombre d'entre elles. C'est un très beau travail très approfondi sur ce poète qu'on méconnaît parfois, sauf parmi certains amateurs très amoureux de cette poésie révoltée, surréaliste et militante, tout au long de sa vie portée par de grands idéaux. Il aura traversé le XX<sup>e</sup> siècle sans jamais y avoir renoncé.

La préface vibrante de Yannick Lahens renforce encore la figure impressionnante de ce fou de mots, de liberté, de fraternité et de langues – le créole et le français.

Le rapport est parfois déchirant entre les deux en lui, comme entre la France et Haïti, comme entre l'idéal politique et le réel qui le piétine. Exilé en raison de ses positions politiques anticolonialistes, souvent chassé (de Paris puis de Prague), il voyage énormément, nomade en son cœur. Ce communiste sincère ne pourra jamais cautionner le régime stalinien, ni plus tard celui de Cuba. Ce poète intense n'a que faire de la rime, n'a que faire des thèmes habituels de la poésie (la nature, l'amour, la mort) ; il s'intéresse surtout à son peuple et au destin continuellement tragique de celui-ci :

Allô Allô la Maison-Blanche yes  
— un Nègre est à l'appareil  
les libertés de M. Roosevelt  
serait-ce du vent  
Pour les hommes noirs  
Voyez-y la fête de tous les peuples

Allô allô le Kremlin oui

— Un Noir Haïtien vous parle  
que sont les libertés de l'ONU  
aux yeux du camarade Staline  
Camarade noir des Antilles  
fils choyé de notre Octobre rouge  
prenez-les pour une bonne nouvelle

Allô allô Palais national  
— un jeune poète est à l'appel  
les quatre libertés de l'ONU  
sont -elles les bienvenues en Haïti  
Leur proclamation est renvoyée à jeudi  
p. 35

Colère, rage, fraternité (« Ode à Malcolm X », p. 272), liberté, lutte contre l'esclavage (« Les jeunes filles élégantes vendaient un noir pour acheter un bracelet, un collier, ou un fiancé blanc » ; « si le nègre n'est pas docile, il le deviendra à coups de fouet », p. 277), et surtout l'amour de Haïti constamment célébré – sans oublier l'amour, qui fait monter en lui de beaux accents fortement charnels (lire le poème « Blason du corps féminin » ou « Élégie païenne », p. 190-191) – voilà l'essence de cette poésie.

Et le rôle de cette poésie ? Un « métier à métisser » selon un mot de Léopold Sédar Senghor, comme le rappelle Depestre dans son discours à l'Unesco en fin de volume.

Nombre de poèmes sont adressés, dédiés (sur Cuba, à Régis Debray – ils en reviendront...). Quelques préfaces importantes accompagnent les poèmes, d'Aimé Césaire par exemple, de Claude Roy ou de Georges-Emmanuel Clancier. Gaël Faye dit avoir trouvé dans la poésie de René Depestre un équilibre entre « la révolte et la tendresse ».

Il est difficile de résumer une œuvre aussi foisonnante, mais au sortir de cette lecture, il apparaît qu'il était vraiment nécessaire d'éditer ce volume. Nous aurions pu penser que notre époque serait plus sage, moins guerrière – il n'en est rien. La poésie aussi est un éternel recommencement et, quand une voix s'épuise, il en faut une autre :

« Ami si tu tombes / un ami sort de l'ombre / à ta place » (« Chant des partisans »)

René Depestre, *Rage de vivre, Œuvres poétiques complètes*, Seghers, 2026, 634 p., 25 €

### **Un chant pour Aimé Césaire**

Du dernier volcan est arrivé Césaire :  
à chaque poème il renaît de ses cendres  
pour redonner des ailes au rêve caraïbe.  
Au nord des poètes, au sud de tous les mots  
Césaire a le poids d'un grand matin de soleil  
et sa lumière est attendue dans le tumulte  
d'une famille de feuilles qui ne tombe jamais.

Plus libre que la flambée des saisons,  
il habite l'air chaud du vrai ciel des hommes,  
sur le dos du mot Martinique, sans escale,  
il traverse les plus grands froids du monde.

Entre étoile et mort son Orient fraternel  
lève des trésors à l'horizon de nos malheurs.

Merci frère pour ce côté solaire en toi,  
merci pour le galop du fier petit cheval  
qui arrive en tête à la course des marées.  
Césaire plus glorieux tam-tam que jamais,  
maître du satellite auquel nous confions  
les voyages de nos meilleurs arbres à pain.

Je chante Aimé Césaire : je ris, je danse de joie  
pour l'homme entêté de racines et de justice,  
je chante la force émerveillée du poète  
qui convoie la sève à la cime du fromager.

(p.478)

### **Histoire d'une petite lampe (à Alejo Carpentier)**

Augmente monte et monte encore  
Au ciel de mes passions  
Bien plus haut que le vaisseau  
Cosmique de l'enfance, bien plus haut  
Que plane en moi l'aigle  
De l'éternelle douleur,  
Monte et monte et monte dans la rose  
Des vents tristes de mon passé !

Petite lampe aux ailes noires  
Noir escalier de mon chagrin  
Mon envie sans ailes  
Mon envie haïtienne  
Mon envie-tortue mon envie-serpent  
Mon envie qui rentre et qui grimpe  
Ô mon envie de pleurer sur le monde !

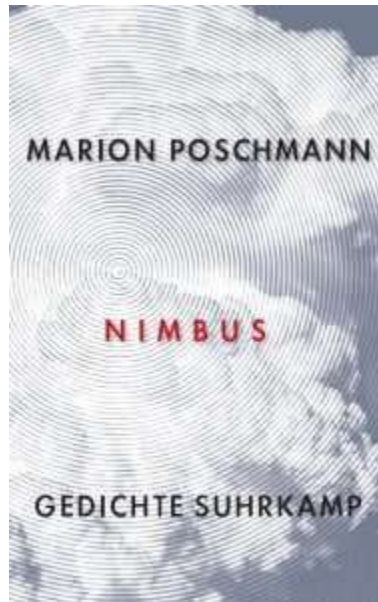
Petite lampe-alouette de la flamme  
Tu lécheras jusqu'au bout la chair  
Ensanglanté de ma parole humaine.  
Tu monteras toutes les marches  
Qui mènent jusqu'à l'agonie du monde  
Tu feras ton escalade de soie noire  
Avec tous les mauvais jours de ma race  
Ô mon envie de pleurer sur le monde !  
Ô lampe perdue dans la foule des blancs

Lampe-tempête que la neige tua une nuit  
Au fond d'un cachot du Jura  
Milliers de petites lampes que la neige

Tue encore chaque soir  
Au cœur jurassien du monde  
Petite lampe sans mémoire au bout de la tristesse de mon âme,  
Immense escalier de mon jardin d'enfant  
Ô monte avec ma rage de voir  
Que rien n'a vraiment changé sous le ciel  
Monte avec mes mélodies et mes os  
Qui se sont brisés sur un rocher perdu de la lune  
Monte les marches haïtiennes de ma peine  
Monte les marches planétaires de ma peine  
Monte hirondelle aux cieus ovariens de mon long passé d'esclave  
Monte avec mes légendes couvertes de neige  
Monte comme un rendez-vous dans mes pas  
Avec la volonté de toute la terre en marche dans l'espace humain  
p.334)

Marion Poschmann, extraits inédits de « Nimbus », traduits par Axel Wiegandt (III, 10, inédits & traductions)

De superbes poèmes sur l'amour fou et délicat du céladon sous ses teintes vert gris pâle et ses formes mouvantes...



Marion Poschmann est née en 1969 à Essen. Auteure de romans, de recueils de poésie et d'essais, elle a étudié la littérature allemande, la philosophie et les langues slaves. Avec cinq recueils de poésie et notamment son dernier recueil *Nimbus*, elle compte parmi les plus importantes poétesses de langue allemande. Marion Poschmann écrit aussi des romans et *Les Îles aux Pins*, son premier roman traduit en français (par Bernard Lortholary, Stock, 2019), a été finaliste du Prix du livre allemand en 2017 et a reçu de nombreux prix littéraires en Allemagne. Les *Odes au céladon* sont extraites du recueil *Nimbus* publié en 2020 et pour lequel Marion Poschmann a reçu le prix de poésie Orphil ainsi que le prix littéraire de la ville de Brême. Nimbus, le nuage sombre qui apporte la pluie, immense et majestueux est aussi insaisissable et informe. Mais le titre du recueil renvoie aussi aux nimbes, auréoles autour de la tête des personnages sacrés que l'auteure associe, non sans humour, à des aspects de l'esthétique zen japonaise.

Seladon-Oden

I

Ich war ein paar Jahre lang  
seladonsüchtig,  
süchtig nach jenem unhaltbaren Farbton,  
ein zaubrisches Grau, das ins  
Unbestimmte zu kippen beginnt,  
sobald man sich nähert

Meeresgrau, das Türkis ferner Berge, changierende  
Minttöne trockener Sommerwiesen –  
und hieß es nicht « zärtlich wie Seladon » –

so gab ich mich dieser sanften Glasur anheim,  
ging ich im städtischen Schäfergewand,

ich hatte mir ausbedungen  
    Glut und Geduld  
wartete auf die verhaltene Prachtentfaltung  
eines antiken Chinas

## Odes au céladon I

J'ai été quelques années  
accro au céladon,  
accro à cette teinte intenable,  
un gris magique, qui  
bascule dans l'indéfini,  
dès que l'on s'approche

gris de mer, le turquoise de monts éloignés,  
teintes menthe changeantes des pelouses sèches d'été –  
et ne disait-on pas « tendre comme céladon » –

ainsi je m'abandonnais à cette douce glaçure,  
j'allais dans l'habit de ville du berger,

je m'étais assurée  
    ardeur et patience  
attendais le déploiement mesuré  
de la splendeur d'une Chine antique

## II

Ich war ein paar Jahre lang  
    seladonsüchtig, suchte die Nähe  
von Anstalten, Kliniken, Heimen, Kantinen,  
ich folgte den Fernwärmrohren durch modernisierte  
Siedlungen, mehr als ein Spiel,  
stand lange auf Parkplätzen, wartete  
vor geschlossenen Einkaufszentren,

ließ einzelne Regentropfen in Hundenäpfe  
vor den Geschäften fallen,  
auf Treppenabsätze aus altem Waschbeton,  
    die Anakreontik vor dem Gewitter.

Lindgrün, Patinagrün, Russischgrün, Kölner Brückengrün –  
ich hangelte mich an einer Farbe entlang

(« Fassadenfarbe Grüngrau mit Schutz gegen Algen und Pilze »),  
der Farbe des Unscheinbaren, der Ära von Adenauer, Reseda,  
gedämpft, unterdrückt, zurückhaltend, kühl.

Bei Betrachtung  
der halbvertrockneten Büsche vor großen Wohnblocks  
den Grauschleier selbst entfernen, hinzufügen,

ich war wie angelehnt an diese Gegend  
(nomadischer Seladon-Pastoralismus) und endlich  
entschlossen, den Trost der Form aufzugeben.

## II

J'ai été quelques années  
accro au céladon, cherchais la proximité  
d'institutions, cliniques, foyers, cantines,  
je suivais les tuyaux de chauffage urbain à travers des lotissements  
modernisés, plus qu'un jeu,  
restais longtemps dans des parkings, attendais  
devant des centres commerciaux fermés,

laisais tomber des gouttes de pluie dans des gamelles  
de chiens devant les boutiques,  
sur les paliers en vieux béton lavé,  
l'anacréontique avant l'orage.

vert tilleul, vert patine, vert russe, vert des ponts de Cologne –  
j'avancais à la force du bras le long d'une couleur  
(« couleur de façade gris-vert avec protection contre algues et champignons »),  
la couleur de l'insignifiant, de l'ère Adenauer, réséda,  
étouffée, réprimée, réservée, froide.

Par l'observation  
des buissons à moitié desséchés devant les pâtés de maison  
enlever soi-même le voile de gris, ajouter,

j'étais comme adossée à cette région  
(pastoralisme nomade du céladon) et enfin  
décidée, à renoncer à la consolation de la forme.

## III

Was kann ein Gedanke dazutun, wie kann er die  
Atmosphäre verändern, den Raum verformen  
zu einer unbedeutenden Kleinigkeit ?

Seladon ist die Farbe, die Jade nachahmt,  
die Farbe, die sich aus der Welt zurückzieht,  
das Flüstern von einem nach innen gekehrten Meer –

Lichtblau, Puderblau, Poolblau –  
wo ist der Punkt, an dem eine Farbe  
als Blau oder Grün aufgefaßt wird ?

Grün ist die Farbe des Wachstums. Vegetation  
gilt immer als grün, Wasser – wir wissen es ja.

Kann es Meergrün also geben ? Céladon, Meergrün –  
die flüssige Transparenz, ein Ermattungsfrieden,  
nicht darstellbar.

(Wir befinden uns nämlich in einem Gefühlsraum, der in allen Belangen dem Element Wasser  
ähnelte.)

### III

Que peut ajouter une pensée, comment peut-elle  
changer l'atmosphère, modifier l'espace  
en un détail insignifiant ?

Céladon est la couleur qui imite le jade,  
la couleur qui se retire du monde,  
le murmure d'une mer repliée sur elle-même –

bleu ciel, bleu poudre, bleu piscine –  
où est le point, quand une couleur  
est perçue comme bleue ou verte ?

Vert est la couleur de la croissance. La végétation  
est toujours considérée comme verte. L'eau – nous le savons bien.

Alors le vert de mer peut-il exister ? Céladon, vert de mer –  
la transparence liquide, une paix d'épuisement,  
impossible à représenter.

(Car nous nous trouvons dans une atmosphère émotionnelle qui ressemble en tout point à l'élément  
eau.)

### IV

Eine ölige Fläche, schwappernd, voll Schlieren, den Himmel  
spiegelnd, Mondlicht oder gewaltige Scheinwerfer,  
ein monochromes Bankett, auf dem etwas auftaucht,

eine Vase  
eine optische Täuschung  
etwas, das sich aus den Tiefen des Meeres erhebt  
und von Hand zu Hand gereicht wird, nicht  
Fisch, nicht Fleisch, eine Vase also,  
schaumgeborene, janusköpfige, die in deine  
Vergangenheit und deine Zukunft blickt,

dich mit Farbe bewirtet, dem ewigen Meer,  
gesintert in der Erinnerung, fest  
und nicht weiter formbar.

#### IV

Une surface huileuse, clapotant, pleine de traînées,  
miroitant le ciel. Clarté de lune ou puissants projecteurs,  
un banquet monochrome, où quelque chose surgit,

un vase  
une illusion d'optique  
quelque chose qui s'élève depuis les profondeurs de la mer  
passe de main en main,  
pas poisson, pas chair, un vase donc,  
né d'écume, à tête de Janus, qui regarde  
dans ton passé et ton avenir,

qui te régale avec la couleur, la mer éternelle,  
ancré dans le souvenir, ferme  
et pas plus malléable.

#### V Ode an die Bordsteingeflechte

was sich  
festgesetzt hat auf alten Granitplatten  
vor der Heißmangel, vor dem Hundesalon

ich war ein paar Jahre lang  
Seladonsüchtig, ich wollte  
Flechten abpausen gehen,  
Gegengestalten, die Schatten und Schemen der reinen  
Vernunft, ein ruhiges kreisrundes Wuchern  
bis hin zu dem Punkt

an dem ich nicht mehr imstande war,  
mich weiter vorzutasten,  
ich wollte Platz lassen, wollte zur  
Seite rücken und Raum geben, albernen Raum,  
der sich sofort auflöste, der sowieso  
den andern gehörte

ich kniete mit Pauspapier  
vor dem Eingang der Heißmangel, selbstredend eine  
Mangelerscheinung den andern,  
die mit ihren Laken vorbeikamen,  
ich kniete unbotmäßig  
vor dem Hundesalon, ich kniete  
zwischen den Kaugummiflecken und Steinflechten,  
die wie verschimmeltes Brot, verschimmelte Spiele

die Exerziten waren  
in Weidenblattgrau : ein geheimer  
Zengarten,  
den ich mir ansah zwischen den Hundepfoten,  
zartgeäderte Flechten, die wie eine aufgeschnittene Druse  
das Innere des Gesteines zeigten :  
was verbarg diese Wildnis  
vor mir über all die Jahre ?  
als begriffe ein Fleck,  
wie es um mich stand,

ein Gewächs, schwer entfernbar,  
und wie ich mich schließlich in Arbeit rette,  
um irgendwo anzuknüpfen –  
als gäbe es dies : den vollkommenen Ernst

Bürgersteige, über die die Kehrmaschine fegt

V Ode au lichen de trottoir

ce qui s'est incrusté  
sur les vieilles plaques de granit  
devant la repasseuse, le toiletteur pour chiens

j'ai été quelques années  
accro au céladon, je voulais  
décalquer du lichen,  
contreformes, les ombres et schémas  
de la raison pure, une prolifération tranquille, circulaire  
jusqu'au point

où je n'étais plus capable  
d'avancer à tâtons,  
je voulais faire de la place, me ranger sur le côté  
et donner de l'espace, espace stupide,  
qui se désintégraît aussitôt, qui appartenait  
aux autres de toute façon

j'étais à genoux avec du papier calque  
devant l'entrée de la repasseuse, bien entendu  
une apparition pour les autres,

qui passaient avec leurs draps,  
j'étais à genoux avec insolence  
devant le toiletteur pour chiens, à genoux  
entre les taches de chewing-gum et lichen de pierre,  
comme du pain rassis, des jeux moisis

qui étaient exercices de piété  
dans le gris des feuilles de saules, un  
jardin zen secret,  
que j'ai contemplé entre les pattes de chiens,  
du lichen aux tendres nervures, qui comme une druse découpée  
montrait l'intérieur de la pierre :  
que me cachait cette jungle  
durant toutes ces années ?  
comme si une tache comprenait,  
ce qu'il en était de moi,

une plante, difficile à enlever,  
et comment je me suis finalement réfugiée dans le travail,  
pour me raccrocher à quelque-chose –  
comme si cela existait : le sérieux parfait

trottoirs, sur lesquels passe la balayeuse

VI

Ich sammelte damals  
Apparate der Zartheit  
etwa den Winterpalast der Eremitage, seine  
Farben des Ausatmens, sammelte  
Zonen von Ungestörtsein, wie die Idee eines  
seidenen Rokokokleides im Hirtenstil oder  
die ultimative Gelassenheit einer Verkehrsinsel

ich saß unerkant neben dir  
ich blieb Gemälden verpflichtet, auf denen es regnet

ich war ein paar Jahre lang  
unerreichbar  
für die banale Abschilderung manifester Dinge

ich ließ Baustellensand durch die Finger gleiten  
Baustellensand, und was  
graue Mulden bildet, in denen ich noch  
gestern gekauert

VI

à l'époque je collectionnais

les installations de la douceur  
par exemple le palais d'hiver de l'Ermitage, ses  
couleurs de l'expiration, collectionnais  
des zones de tranquillité, comme les idées d'un  
vêtement rococo en soie dans le style berger  
ou le flegme ultime d'un ilot de protection

j'étais assise à côté de toi incognito  
je restais l'obligée de peintures sur lesquelles il pleut

j'ai été quelques années  
inaccessible  
à la banale représentation des choses manifestes

j'ai laissé filer le sable de chantier entre les doigts  
sable de chantier, et ce  
qui forme des cuvettes grises, dans lesquelles  
hier encore j'étais accroupie

Le traducteur remercie Emmanuel Malherbet pour sa relecture.

Jean-Michel Espitallier, Vannina Maestri, Jacques Sivan et leurs complices, « Java, 1989-2006, l'anthologie » (III, 10, notes de lecture)

**Java en anthologie, oui ! La revue, plus trublionne que jamais, secoue toujours le cocotier !  
Que vive Java !**



Que faire après ? Après quoi ? Après la révolution, après les avant-gardes, après ce qu'il y a eu de « neuf » ? Le projet est : « En manque de clarification d'un héritage à réintroduire dans nos questionnements esthétiques. Non pas d'un passé patrimonial mais d'une boîte à outils à utiliser, rafistoler, rebricoler ». (J.-M. Espitallier, p. 13)

On fait *Java*, la revue un peu folle qui a duré 17 ans, de 1989 à 2006, avec 28 numéros et 80 auteurs. Pour ne pas re-faire, *Java* a proposé des voies nouvelles, comme en montagne. Tout y passe, en rythmes, espaces, typographies, styles divers, en somme un vrai chantier en mouvement constant. *Java* se retrouve en anthologie, qui lui donne une nouvelle vie, chez Flammarion. Une vraie fiesta ! Je crois que ce qui caractérise *Java*, c'est sa liberté, la sienne propre et celle des poètes (hommes et femmes) : *Java* bouscule, dérange, farfouille (elle a sa « caisse à outils » – J.-M. Espitallier lui a consacré un livre), propose, envoie, secoue.

Ce beau collectif, comme Yves di Manno le propose après d'autres, *Action poétique*, *Orange Export LTD* et *49 poètes*, vise à nous proposer un pur souvenir de vie et un mouvement à poursuivre.

On commence avec un entretien avec Jean-Michel Espitallier mené par Yves di Manno. Comme souvent l'amitié (J.-M. Espitallier et J. Sivan) mène à faire quelque chose ensemble, « faire laboratoire » et « faire la fête », faire des choix, vifs et exploratoires plutôt que des célébrations.

En lisant cette anthologie, on se rend compte que *Java* a gardé toute sa puissance subversive, hybride.

Les textes fous de Jacques Demarcq, Jacques Sivan, Christian Prigent, Dick Higgins, Olivier Domerg, Charles Pennequin et... Gherasim Luca, Nathalie Quintane, Pierre Le Pillouër, Katalin Molnar, Sylvie Nève, Jan Hanlo s'entrechoquent avec de beaux entretiens, par exemple celui entre Sivan et Prigent (p. 81), d'Espitallier et Sivan avec Ben (p. 94), de Hervé Bauer avec Dominique

Fourcade (p. 322), d'Yves di Manno avec Jérôme Rothenberg entre autres, et des traductions des merveilleux objectivistes.

On remarque aussi la préoccupation typographique constante de *Java*, sur les couvertures et par certains textes (Jean-François Bory par exemple).

L'immense Tarkos livre un de ces textes fulgurants. Denis Roche, dans un entretien presque désespéré, avoue son goût pour la vulgarité (p. 148).

Jean-Michel Espitallier dit : « *Java* faisait danser des pratiques et des personnalités » (p. 16) et décrit « la revue comme centrifugeuse, hall de gare, site de rencontres » (p. 16) et il précise plus loin dans un texte-manifeste : « Après les avant-gardes » :

« Les avant-gardes, j'écris après. Ils ont écrit avant. Avant après-les-avant-gardes. » (p. 284-285)

« Après les avant-gardes pour dire qu'on est encore dans l'invention, dans la recherche, et que, si les outils ont changé, si les programmes se renouvellent, et si l'époque déplace l'ennemi, demeure la folle nécessité de fabriquer des moulins à paroles et de les faire tourner à contre-sens, comme des dynamos, pour produire du courant à l'ombre des turbines. Bien sûr c'est une image. Et donc, on continue. C'est sans engagement. » (p. 285)

Certes ça semble un bazar, mais pour autant il y a bien une position (ne pas rester immobile, ne pas se laisser piéger), et une réflexion : que faire, en effet, après les avant-gardes. Comme toujours la jeunesse est insolente, il faut rire et réfléchir aussi, accueillir, ouvrir, desserrer les écoles. Faire « couiner » et surtout bricoler. La caisse à outils semble certes masculine mais les femmes ont leurs outils et surtout peuvent aussi bricoler le Mécano (comme j'aimais ça !). Sans oublier qu'on n'agit pas toujours au grand jour, un peu de secret, de clandestinité ne sont pas interdits. Et même « la guérilla ».

Faire sauter un pont ou un poème peut être jouissif.

La gaîté de *Java*, sa provocation, sa joie, son côté pop. Sa résistance au lyrisme qui rôde tout de même (aveu de Prigent), son invitation faite aux femmes : Vannina Maestri, Cécile Mainardi, Liliane Giraudon, Nathalie Quintane, Marie-Laure Dagoit, Michelle Grangaud, Katalin Molnar, Sylvie Nève, Carole Darricarrère, Sarah Doris, Lisa Robertson, Lee Ann Brown, Véronique Pittolo, Gertrude Stein, Cole Swensen, Isabelle Larthault – quel bonheur de les citer.

Le but du rapport à la langue : « Pour jouer avec » dit Vannina Maestri (p. 23), ça peut donner « crac croc cric ».

« Julien Blaine, l'écriture ça lui pourrit la vie » écrit Charles Pennequin (p. 470), et Dominique Fourcade :

« Mais si je ne dis pas tout c'est que je ne sais pas tout » (p. 327)

*Java*, j'ai adoré te retrouver.

### **Isabelle Baladine Howald**

Jean-Michel Espitallier, Vannina Maestri, Jacques Sivan et leurs complices, *Java, 1989-2006*, Flammarion, 2026, coll. Poésie, 484 p., 28€.

---

« Si j'étais le poète d'aujourd'hui, je dirais que je suis, dans le désordre : un bricolo qui fait des roues et des grimaces, qui détourne et qui récupère, Dieu sait où, des bouts de fil de fer, les tord, les recourbe, les ébrèche comme de la vaisselle et s'en fait disons des genres de nœuds de cravate, des

sexants à ressorts, des cocottes en papier en laiton ou quelque chose comme ça. Dans le désordre. Cette déconnade. Stockage, mise en forme, puis taper comme un sourd pour faire sonner la chose (entre non plus du texte mais une sorte d'objet bricolé 3D). Escamotage, planches à clous, manivelles. Faiseur de poubelle et nettoyeur de médailles cachées (capital les médailles cachées, j'ai déjà dit cela). Des trucs qui couinent comme les jouets de bébé. Des faux-nez pour singer l'andouille et des pinces pour faire sauter les plombs, en douce. Oui, en douce. L'infini Meccano. C'est sur ces engins de bric et de broc que dérailleront peut-être un jour les grands express qui passent. La preuve par Pinocchio. Portrait du gaz moutarde en petites chatouilles. Cette insolence. Plus de complot généralisé, plus de plan de bataille, une guerre d'escarmouches, des actions commandos, descente de maquisards et petites machines infernales. Dans le désordre. Lacrymos et boules puantes. J'écris la guérilla. Et la farce-et-attrape. »

Jean-Michel Espitallier, p. 284-285

« Poésie, un amour partagé entre l'Italie et la France », récit de Florence Trocmé (III, 10, reportage)

**Très belle séance de poésie franco-italienne, à l'initiative de Martin Rueff, à Paris, le 12 mars 2026. Traductions et lectures.**

Après-midi et début de soirée au Centre culturel italien rue de Varenne où est programmée une grande séance sur poésie italienne et poésie française. Diffusion et traduction. Organisée par Martin Rueff pour le Printemps des poètes et par le Club de poésie de Sciences Po Paris et son responsable Francesco Delfini.

Les locaux italiens sont magnifiques, c'est l'hôtel particulier Gallifet situé à Paris dans le 7<sup>e</sup> arrondissement aux 73, rue de Grenelle et 50, rue de Varenne. C'est le siège de l'Institut culturel italien de Paris et de la délégation italienne auprès de l'OCDE. L'Institut est dirigé actuellement par Antonio Calbi qui prendra plusieurs fois la parole, notamment pour nous présenter les lieux. Il nous expliquera d'ailleurs avoir pour bureau celui de Talleyrand !

L'après-midi et le début de soirée sont articulés en trois moments suivis d'une grande lecture de poésie, en version bilingue.

Première table ronde. Le propos est introduit à la fois par Martin Rueff et par Francesco Delfini. Ce dernier est un grand lecteur de poésie qui apprécie la diversité et les singularités de la poésie dans le monde. Une de ses tantes écrivait de la poésie et a été préfacée par Mario Luzzi. Il a bien connu aussi Bernard Simeone, immense traducteur disparu prématurément à 44 ans en 2001. Martin Rueff parle lui de la revue *Poesie*, de son numéro spécial poésie italienne. Et de Montale, prix Nobel, qui avait posé, sur un mode ironique, la question de savoir si la poésie était encore possible (*È ancora possibile la Poesia ?*)

Il sera beaucoup question de la traduction de poètes par des poètes, de savoir ce qu'un poète cherche quand il traduit et ce qu'il gagne dans ce travail.

Première intervenante, Isabel Violante qui évoque une merveilleuse collection italienne trilingue, un poète, sa traduction en deux langues distinctes. « Les frontières sont faites pour être franchies ». Elle parle longuement d'Ungaretti dont elle est une spécialiste. Sa thèse : « Pratique et poétique de la traduction chez Giuseppe Ungaretti (1888-1970) ». Elle pense que pour traduire de la poésie, « on a besoin de poésie ». Qu'il faut en lire beaucoup pour en traduire.

Puis vient Réginald Gaillard, éditeur de la maison Corlevour et des revues *Nunc* (qui n'existe plus) et *La Forge*. Il a édité notamment un gros livre de la poésie de Quasimodo, dont il sera question ensuite dans la discussion, les poètes italiens présents nous apprenant que c'est aujourd'hui quelqu'un qui ne compte plus vraiment, en tant que poète, dans la poésie italienne. Dans *La Forge*, la poésie italienne est très présente : Elisa Biagini, Fabio Pusterla, Marc Fontana. Réginald Gaillard défend une hypothèse intéressante, à savoir que la *poésie est une anthropologie*.

Jean-Baptiste Para parle en particulier de Camillo Sbarbaro, lichénologue amateur de grande renommée et poète (une nouvelle traduction augmentée de son livre vient de paraître, *Le Paradis des lichens*). N'ayant pas voulu prendre la carte du parti fasciste en 1927, Sbarbaro fut exclu de l'enseignement et dut se mettre à traduire, pour gagner un peu d'argent mais il vécut très misérablement. Il traduisit notamment Maupassant, Huysmans, Euripide... et quand il avait des travaux de traduction, louait une machine à écrire car il ne pouvait en acheter une, faute de moyens ! Jean-Baptiste Para évoque Lucia Rodocanachi qui a beaucoup travaillé, très obscurément (on l'appelait *la négresse inconnue*) aux traductions signées de maints poètes. Puis il évoque la relation entre écrire et traduire, activités distinctes mais néanmoins *sans solution de continuité*. Il montre comment à chaque traduction nouvelle, on se sent démuné ; que l'on sait, du fait de l'expérience acquise, ce qu'il ne faut pas faire, mais beaucoup moins bien ce qu'il faut faire ! Le poème que l'on traduit est un corps concret et il y a une part de violence dans l'acte de traduire, dit-il encore. L'original et la

traduction sont des productions parallèles, mais l'original est stable, par définition, tandis que la traduction est *stationnaire*. Certaines sont toujours refaites à travers les âges, car la traduction est tributaire de l'idéologie du temps, de l'état de la langue. Il parle aussi de ce phénomène quasi social, l'appropriation d'un poète par son traducteur, qui souvent voit d'un mauvais œil que d'autres s'en emparent ! Il fait également remarquer que presque tous les poètes italiens sont des traducteurs. Un beau mélange de réflexions profondes sur la traduction et d'anecdotes très vivantes.

Il m'est plus difficile de détailler la table ronde suivante, puisque j'y participais ! Nous étions quatre, sous la houlette toujours de Martin Rueff, remarquable animateur. Marie Fabre est notamment traductrice d'Amalia Rosselli chez Ypsilon. Elle montre comment elle se laisse accompagner par une voix, sur le long terme, en tant que traductrice, parle de la langue étrange/étrangère de Rosselli, du fait que son œuvre est une vraie école de versification et comment constamment elle passe d'une langue à l'autre. Elle traduit aussi Antonella Anedda (Historiae, traduit avec Sylvie Fabre G.)

Andrea Inglese se définit lui en dilettante, en constants allers et retours entre France et Italie. italien, il vit en France. Pour lui la lecture est à l'origine de tout et la traduction est à la fois une lecture approfondie et une lecture critique. Pour lui la France est une plaque tournante avec une grande ouverture. Il parle ainsi de Gherasim Luca, de Beckett, de Katalin Molnár, et du concept d'idiotie. Il lit aussi de brefs extraits Liliane Giraudon, parle d'Emmanuel Hocquard et de Jacques Roubaud, de Reznikoff et de Spicer et rend hommage à Stéphane Bouquet qu'il a bien connu. Andrea Inglese avait réalisé un gros dossier de poésie italienne contemporaine dans *Action poétique* (n° 177), dossier qui fit polémique en Italie ! Et vice-versa il a monté un dossier de poètes français pour la revue *Nuove Argomenti*.

Pour ma part, je présente rapidement *Poesibao*, comme un site généraliste mais très ouvert sur les poésies étrangères et notamment sur la poésie italienne. Je montre une liste d'au moins 40 écrivains italiens que j'ai extraite de l'index général de *Poesibao*. Y figure notamment Valerio Magrelli qui est assis à quelques mètres de moi.

Benoît Casas, éditeur de la belle maison Nous, qui publie beaucoup de traductions de l'italien, réalisée parfois par lui-même et Patricia Atzei, revient sur la question initiale, la poésie est-elle encore possible ? et il précise l'angle, en se demandant de quelle poésie il s'agit (il cite alors Rupi Kaur et ses trois millions d'exemplaires). Il évoque Sanguinetti, et ce sera là aussi le sujet d'un bref débat avec les poètes italiens présents, autour de I Novissimi.

Un troisième temps permettra quelques lectures par les intervenants des livres qu'ils ont traduits.

La soirée se conclut magnifiquement par trois grands poètes italiens présents tout au long de la journée, triple lecture bilingue, [Mariangela Gualteri](#), [Valerio Magrelli](#) et [Guido Mazzoni](#). Tous traduits par Martin Rueff.

Une remarquable séance de plus de six heures de temps qui est passée en un éclair. Des hôtes et organisateurs aux petits soins, un cadre exceptionnel, des intervenants très concernés, une excellente sonorisation et cette clôture magique de la lecture en français et en italien de trois grands poètes.

## **Florence Trocmé**

Et je ne résiste pas au plaisir de coller ici le petit mot de remerciement de Martin Rueff, ce matin, car je crois qu'il rend bien compte de l'atmosphère de cette journée.

*Quelques mots ce matin pour vous remercier de ces moments passés ensemble hier. Chacune chacun avait pris au sérieux l'idée d'envisager les poésies dans leurs traditions nationales ; chacune chacun a parlé sans affectation du point de vue de ses opérations. Chacune chacun a donné, partagé, avancé. Cette authenticité a donné à nos entretiens une*

*intensité rare et je crois que c'est de cela aussi qu'il faut vous savoir gré. Les lectures finales nous ont offert de très puissantes et rares émotions, je dis bien rares, et le public nombreux fut emporté.  
Martin et Francesco*





Martin Rueff et Francesco Delfini, Mariangela Gualtieri, Valerio Magrelli, Guido Mazzoni

Photos ©Florence Trocmé

## La disparition de Jean-Marie Gleize (III, 10, disparitions)

*Poesibao* apprend par diverses sources la disparition de Jean-Marie Gleize, ce jeudi 12 mars 2026 à l'âge de 79 ans.



Jean-Marie Gleize, 26 novembre 2004 au cipM, photo de Jean-Marc de Samie

*Poesibao* déplore la disparition de Jean-Marie Gleize. Écrivain et poète, il était né le 2 avril 1946. Ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, Jean-Marie Gleize a été professeur de lettres à l'université d'Aix-en-Provence, puis à la section littéraire de l'École normale supérieure de Lyon, où il a dirigé le Centre d'études poétiques (1999-2009).

Il avait été question de son dernier livre T.R.N.C. dans [mon dernier Flotoir](#)

**Florence Trocmé**

Sereine Berlottier, « Ce qui passe, passe : voix de Georges Perec », lu par Anne Malaprade (III, 10, notes de lecture)

**Sereine Berlottier écoute pour nous les sons, demi-sons, défaits, de la voix de Perec. Elle nous livre ses impressions émues.**



En référence à « *53 jours* », le titre du dernier roman inachevé de Georges Perec, la collection *53 pages* propose, l'espace d'un livre, un lieu d'écriture pour dire, penser, inventer, rêver, percer la lecture qu'on invente de Perec. Se construisent progressivement un parcours collectif multiforme, un cheminement proposé à 53 artistes et écrivains qui portent un regard personnel sur la vie et l'œuvre de l'écrivain. Une vingtaine de titres a déjà paru.

Je viens d'achever l'ouvrage de Sereine Berlottier et suis bouleversée par l'écoute de la voix de Perec qu'elle propose dans ce livre-enquête. L'enquêtrice est aussi une lectrice, une bibliothécaire, un écrivain, une chercheuse. Ici, c'est son ouïe qu'elle convoque, et à qui elle demande d'écouter et d'entendre la voix de Perec, ou plutôt les voix dans la voix de Perec, mais aussi la ou les voies que tracent ces modulations sonores au cours du temps.

Son voyage dans les sons et les bruits, dans le langage non verbal qu'est la voix, est balisé par des extraits de parole prononcés par Perec. Retranscrits, datés, prélevés, ces derniers constituent des archives qui concentrent un sens et des significations qu'il revient à notre écoute plus ou moins flottante de décrypter. C'est un de ces fragments qui donne son titre à cette enquête : « Le 20 février 1977, Georges Perec se racle la gorge, il hésite. / Le 20 février 1977, Georges Perec dit : 'Je n'arrive pas très bien à le dire.' / Le 20 février 1977, Georges Perec dit : 'Ce qui passe, passe.' » Sereine Berlottier parvient justement à alentir ce passage, à le déposer sur les pages de ce journal d'investigation.

Au départ, un constat : les écrivains, souvent, rechignent à prendre la parole en public, eux qui écrivent justement parce qu'ils ne sont ni des orateurs ni des rhétoriciens ni des séducteurs. Quels comptes doivent-ils rendre à leur lectorat lorsque, par exemple, ils commentent leur œuvre devant un public ? Et qu'est-ce que nous, lecteurs, cherchons à deviner dans leur discours verbal et infra-

verbal ? La voix qui porte ces discours porte-t-elle une vérité, une clé, une explication, voire une révélation qu'aucun mot ne supporterait ? Sereine Berlottier cherche la voix de Perec dans des émissions radiophoniques et télévisuelles. Elle scrute aussi son corps, ses habits, les expressions de son visage, écoute et notes ses propos, tout en montant (au sens cinématographique du terme) le récit de sa recherche dans un livre aussi émouvant qu'essentiel. Elle retranscrit les silences et les blancs dans la voix ; les hésitations, les rires, les accélérations, les arrêts, les précipitations, et ce sur une quinzaine d'années de la vie médiatique de Perec. « C'est curieux de vouloir devenir langage », déclare Perec dans un de ces fragments recopié par Sereine Berlottier. Pour le lecteur, il est bouleversant d'entendre un Perec oublié : celui qui, en mai 1980<sup>[1]</sup>, va tenter de prendre la parole au fond d'une mine, à 234 mètres sous terre, lieu choisi pour inviter des poètes justement dits « sonores ». Perec est-il ivre, malade, terrifié/asphyxié par le lieu et les circonstances de cette rencontre ? Se laissant traverser par cette voix d'un clown triste, Sereine Berlottier parvient à la saisir par ces mots si justes : « petite écaille de langage qui flotte dans le vide. » Elle emprunte à un autre poète, Gherasim Luca, la situation aporétique dans laquelle se trouve l'écrivain : « Comment s'en sortir sans sortir. » La sortie, déchirante, consiste dans l'abandon aux larmes : « Peut-être que c'est tout à fait impossible, d'écouter ce qui suit. / Perec pleure. / Il y a beaucoup trop de 'e' dans cette phrase. / Mais Perec, c'est avec des 'i' qu'il pleure. / Ce sont des larmes aiguës, non silencieuses, des larmes comme les cris d'un chat qu'on maltraite, qui a peur, qui s'est perdu et voudrait revenir. Pas des sanglots. Ni des silences. Pas des reniflements non plus. Perec pleure, en public, ça dure longtemps, c'est interminable, ce chagrin brut, fou, la crue où le masque du clown triste se défait indéterminablement ravagé. »

Suffit-il d'être « celui qui ne parle pas, puisqu'on écrit » ? L'écrivain protège-t-il « une phrase obscure » dans son livre, dans des gestes de voilement et de dévoilement absolument contemporains ? Sereine Berlottier pose ces questions avec une délicatesse et une grâce remarquables : à nos voix muettes d'y répondre, sans doute.

## Anne Malaprade

Sereine Berlottier, *Ce qui passe, passe : voix de Georges Perec*, L'œil ébloui, 2026, /14/53, 56 p., 12 euros.

[1]. Il meurt en mars 1982.

Gisèle Celan-Lestrange, Bertrand Badiou, « Sur le grand chemin », entretien et lecture par Isabelle Baladine Howald, (III, 10, entretiens)

**Superbe catalogue d'exposition du travail de la graveuse et peintre Gisèle Celan-Lestrange, accompagné d'un fort texte fantomatique de Bertrand Badiou.**



La librairie Métamorphoses expose Gisèle Celan-Lestrange (1927-1991) jusqu'à la fin du mois de mars, sous l'intitulé « Sur le grand chemin » (un terme de Paul Celan).

Son travail est mis en valeur dans un très beau livre d'art édité par la librairie, accompagné d'un texte tout à fait étonnant du maître d'œuvre de Paul Celan en France, Bertrand Badiou, traducteur, éditeur de Celan en France (je pense en particulier au merveilleux coffret de la « Correspondance » entre le poète et sa femme) et responsable de l'Unité de Recherche Paul Celan à Paris à l'ENS. Il gère également la succession littéraire de Paul Celan avec son ayant-droit Eric Celan, le fils du poète.

Ce livre montre l'évolution du travail Gisèle Celan-Lestrange, déjà peintre avant sa rencontre avec le poète.

L'entretien qu'a réalisé Bertrand Badiou avec un fantôme ou plus exactement une revenante, dont la présence diminue au cours de l'entretien est superbe.

Nous avons eu envie d'en parler avec lui.

Bertrand Badiou est dans le Finistère, il me montre l'océan avec son téléphone, notre médium de conversation aujourd'hui, j'ai le temps d'apercevoir des étagères bourrées de livres, il fait beau chez lui, il fait beau chez moi.

Il parle facilement et a mille choses à raconter, avec parfois une expression en allemand, qu'il connaît parfaitement et moi imparfaitement, mais je saisis. J'aime les langues qui se mélangent naturellement, comme ici en Alsace (où Bertrand Badiou est né !) où les conversations en dialecte dans les villages sur le trottoir vont bon train, ponctuées de quelques mots français dont on ne sait pas d'où ils sortent, mais ils sortent.

Gisèle Celan (il l'appelle ainsi) n'avait plus été exposée depuis 1992, l'année suivant sa mort.

Un heureux concours de circonstance et une vraie rencontre avec le libraire de Métamorphoses à Paris, Michel Scognamillo, a fait que l'exposition « Sur le grand chemin » soit possible, en mars de cette année, avec la proposition pour Bertrand Badiou d'écrire ce texte dont au début il ne savait pas comme l'écrire. L'idée d'un dialogue affleure, dit-il. Une fois qu'il a été commencé, il confie n'avoir pu s'arrêter. Le titre de son texte est : « Biaiser avec le temps et l'absence : de la gravure, du dessin, de la peinture de la poésie & de la musique, entretien de Gisèle Celan-Lestrange avec Bertrand Badiou ».

Cette esperluette est importante, tant elle souligne aussi bien l'étrangeté de ce biais avec le temps et l'absence que la présence très à part, mais omniprésente, de la musique, pour elle et entre eux. Je ne peux m'empêcher de penser que l'étrangeté de ce biais comme de cette absence que Bertrand Badiou ramène en quelque sorte à la vie, le temps de cet entretien, figure déjà dans le nom patrimonial de Gisèle Celan : Lestrange. Elle est étrange aussi pour lui en tant que spectre. Elle n'est pas la *même* que durant son vivant.

Par ces biais dit-il, se compose le rapport avec le temps. Tout le texte frissonne de ces biais comme l'eau frissonne sous le vent sur ces longues flaques subsistant sur l'estran.

Je pense plus tard que la peur de l'eau est peut-être liée pour elle au suicide de Paul Celan dans la Seine en 1970, mais c'est peut-être tout à fait faux.

Pour tant de choses, nous sommes soumis à une interprétation qui n'a jamais rien de sûr.

L'entretien se passe entre elle et lui, d'une manière très particulière puisque rapidement le lecteur se rend compte qu'elle n'est pas là. Mais il la fait revenir, et sa présence est forte au départ, toutefois comme une lumière, assez vive, mais faiblissant au fur à et mesure, jusqu'à ce que Gisèle Celan dise qu'elle sent qu'il va falloir qu'il la laisse. Lui le vivant doit la laisser partir. Cette présence vacillante est ce qui se tient, debout certes mais fragile, durant tout le texte. A partir de leurs conversations, documents, correspondances, promenades s'ébauche cet entretien fictif : une photo les montre sur une plage, dans le vent, lui grand, elle petite, et il me raconte l'avoir portée au-dessus d'une immense flaque de mer car elle craignait beaucoup l'eau. Plus tard, alors qu'elle est très malade, il la porte à nouveau pour l'aider, et ce n'était plus qu'une plume...

Je vois le regard de Bertrand Badiou se perdre. Cette femme devenue si légère, au corps marqué par la maladie lui fait penser aux tableaux de Baldung-Grien, ce peintre fabuleux et méconnu, ou de Grünewald mais surtout au Lied de Schubert « Das Mädchen und der Tod ». Mais celui qui se souvient précise que la jeune fille c'était lui, portant la mort....

### **Das Mädchen**

*Vorüber, ach vorüber!*

*Geb, wilder Knochenmann!*

*Ich bin noch jung, geh Lieber!*

*Und rühre mich nicht an.*

### **La jeune fille**

Va-t'en ! Ah ! va-t'en !

Disparais, odieux squelette !

Je suis encore jeune, va-t'en !

Et ne me touche pas.

### **Der Tod**

*Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!*

*Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.*

*Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,*

*Sollst sanft in meinen Armen schlafen!*

## La Mort

Donne-moi la main, douce et belle créature !

Je suis ton amie, tu n'as rien à craindre.

Laisse-toi faire ! N'aie pas peur

Viens doucement dormir dans mes bras !

Je les imagine très bien, ces corps maigres au ventre gonflé, qui évoque également, dit Bertrand Badiou, les corps concentrationnaires. Je pense alors à nouveau à Paul Celan et à la Shoah.

Et je pense à ce poème qui me hante depuis si longtemps *Le roi des Aulnes*, où la mort s'empare de l'enfant dans les bras de son père qui n'a pas entendu la mort arriver, malgré les plaintes de son enfant.

Je demande alors à Bertrand Badiou quelle femme était Gisèle Celan. Elle semble discrète, un peu en retrait, surtout auprès de Paul Celan. Pour autant que je n'aie pas cru qu'elle l'était. C'était une femme vive, loquace, libre, affirmée, « provocatrice » dit-il avec force. Sortie d'un milieu bourgeois, elle a tracé sa vie comme elle l'entendait, a épousé un homme dont sa famille n'aurait jamais voulu et après la mort de celui-ci a continué à vivre librement, tout en poursuivant son travail d'artiste. Paul Celan a fait deux livres avec sa femme dont il défendait beaucoup le travail.

Bertrand Badiou a rencontré Gisèle Celan en 1984, au sujet du travail de Paul Celan, dont il s'occupait déjà beaucoup. Il a poursuivi avec elle une très belle relation de grande proximité jusqu'à la mort de celle-ci. Il travaille chez elle, ils s'offrent des livres, un « Éros diffus » rôde, mais sans doute aussi un autre fantôme ... Paul Celan.

Bertrand Badiou sera près d'elle jusqu'au dernier moment, très proche également du fils de Paul et Gisèle, Eric, qu'il voit toujours beaucoup.

Leur relation a donc lieu bien après la mort de Paul Celan, et d'une certaine manière, la plupart du temps grâce à eux deux, seuls, sans lui.

Le choix de ce texte d'entretien très littéraire, très construit, s'est vite imposé, avec un matériau très important de lettres, documents, souvenirs et éléments tout à fait concrets.

Je lui dis que je trouve l'idée de Gisèle Celan Lestranger en « revenante » merveilleuse, autant que l'idée qu'elle s'évanouit peu à peu. Une sorte de tour de force littéraire, à laquelle je suis extrêmement sensible.

Elle s'efface peu à peu, sent ses forces s'évanouir, c'est un très beau et littéral mouvement de fond où elle laisse la place des souvenirs, du témoignage...

Comment faire avec la justesse ou la fausseté du souvenir ?

On ne peut tout saisir de tout ce qui traverse le texte, mais on le sent très soutenu par un « texte palimpseste », ce matériau, issu parfois de souvenirs peut-être transformés par le temps, ces fameux « biais ».

L'image sur le téléphone a bougé, je ne vois plus rien, un mur sans doute, mon image toute petite au bas de l'écran a disparu, Bertrand Badiou aussi a disparu, je laisse un moment les voix fantômes se parler, curieuse de toute expérience « fantômale » comme dirait Rilke, puis je lui dis que je ne le vois plus, parce que ça commence à m'inquiéter, cette affaire de disparaissants.

Nous parlons alors de l'évolution du travail de Gisèle Celan.

Je lui parle des motifs plutôt petits des gravures, il parle d'obsession du petit chez elle, du travail très méticuleux qu'elle faisait, du trait très précis, il en souligne les arêtes, les coupes, il a raison. C'est très coupant, très précis, oui, il parle d'un travail souvent violent. Paul Celan, comme elle, sont très attirés par l'art et la pensée chinoise, du plein et du vide, du grand et du petit. Bertrand Badiou me lit deux très beaux poèmes chinois qu'il associe librement à nos propos. J'écoute, je me dis que la vie est merveilleuse quand un traducteur et éditeur de Paul Celan vous lit deux poèmes chinois, un soir juste avant la nuit :

*Depuis la séparation je ne sais si vous êtes loin ou proche,  
Sautent aux yeux tristesse et désolation qui tant m'oppressent.  
Cheminement, éloignement, sans lettre finalement,  
Par l'ampleur des eaux, parmi les abyssaux, où m'adresserais-je ?*

*Dans la profondeur de la nuit, vent et bambous scandent l'automne,  
Myriades de feuilles, milliers de sons, tout ceci m'est dépit.  
Ainsi, inclinée sur l'unique oreiller, dans mes rêves à quêter,  
Et les rêves ne s'accomplissent pas, et la chandelle devient cendre*

Oū Yáng Xiū (1007-1072) sur l'air d'« Une fleur de magnolia »

*Cours cachées, résidences retirées, profondeurs si nombreuses,  
Dépliée et sous son amoncellement des Brumes,  
Treillis et rideaux aux fenêtres qu'on ne saurait compter.  
Jade sur brides et selles gravées fréquentent les lieux de charme...  
Du plus haut étage je ne vois pas la rue du Balcon-des-Œuvres.  
Pluie brutale et vent dément en ce mois de mars,  
Les portes sont closes sur la tombée du jour,  
Nul stratagème ne retiendra le printemps ici.  
Les larmes aux yeux, j'interpelle les fleurs, les fleurs ne répondent pas,  
En confusion rouge elles volent au-delà des balançoires et s'enfuit.*

Oū Yáng Xiū (1007-1072) Sur l'air d' « Un papillon épris d'une fleur »

[source](#)

Accès à soi-même, ouverture à l'autre, acceptation de ce qui arrive, notion de chemin plutôt que de but, motif d'immanence plutôt que de transcendance, suggestion proposée à celui qui regarde, m'explique Bertrand Badiou à moi qui ai tout à apprendre du taoïsme, du livre des Mutations, malgré l'impression forte que m'avait laissé la lecture d'un livre de François Jullien, « l'Écart et l'entre ». La peinture s'épanouit, s'agrandit, s'amplifient entre le ciel, la montagne et l'eau. Beaucoup de teintes sable, là on pense vraiment à la peinture chinoise. Quelques bleus gris, jamais le trait n'est vague, même si l'espace semble vaste.

Il fait bien davantage jour encore chez lui au bord de l'océan. La peinture de Gisèle Celan se libère s'ouvre, s'agrandit sous nos yeux, dans le livre, après 1971 (année où elle-même a tenté de se suicider), puis deux ou trois ans après, elle passe à la figuration, quand elle vit une passion partagée, heureuse et douloureuse avec le peintre autrichien, Jorg Ortner.

J'ignorais l'importance de la musique pour Gisèle Celan-Lestranger, or elle est fondamentale, occupe une place centrale et surtout une place de « fond », un fond constant, très puissant, presque plus puissant que tout, Beethoven, Schubert en tête mais pas seulement. Des pages entières y sont consacrées, tellement entremêlées du travail de peinture mais aussi de la vie chaque jour.

Elle dit de la musique qu'elle la laisse se « pétrir, malaxer », ce qui suppose une matière davantage proche de la peinture.

Vers la fin de leur « entretien », la manière dont elle quitte ce « Zeitraum » (espace-temps), cet espace hors temps, dit Bertrand Badiou, en lui signifiant : « ma présence diminue, je le sens » ou « laisse-moi, maintenant » est pour lui une initiation à la mort. Mais une forme d'amour baigne tout d'une lumière qu'on retrouve dans certains tableaux du livre. Il est difficile de la laisser partir, il était impossible de faire un texte universitaire, il fallait réinventer quelque chose, accepter que ça

s'échappe sans cesse, dit-il, et que ce qui s'échappe devienne, « s'amplifie », ajoute-t-il, traces, signes, médiation. *L'intimo meo* se fait double, il faut l'accueillir. Elle accepte ce qui lui arrive (un cancer). « Je ne regrette rien », dira-t-elle.

Je me sens à mon tour prête à transmettre ce qu'il me dit au téléphone (un appareil pour fantômes aurait dit Derrida dans la suite de Kafka), toujours avec son accord bien sûr.

Nous savons que Paul Celan dans une crise de démence a tenté de poignarder, puis d'étrangler sa femme. Elle n'en a jamais parlé à Bertrand Badiou. Mais dans un livre qu'il a de sa bibliothèque à elle, *Le Château des fous* du génial Stifter, elle a souligné une seule phrase : « *Quand une personne aura levé un couteau sur vous, vous ne pourrez jamais plus lui faire confiance* ». Les livres font des aveux à travers le temps. « La vérité est toujours plus profonde que ce qu'elle aurait dit » dit Bertrand Badiou. Souvent, elle lui dit ou lui écrit lors du don d'un livre : « tu sais ». Je pense alors à Hölderlin écrivant à Diotima : « à qui d'autre qu'à toi ». Nul besoin de mots. Bertrand Badiou évoque le style tardif de Hölderlin justement, ou de Beethoven ou de Monet dont on oublie qu'il ne peignait que ce qu'il voyait, mais il ne voyait quasiment plus rien, et ses tableaux sont fabuleux. Les derniers Quatuors touchent à la grâce, les derniers poèmes touchent à la sobriété parfaite. Un regard échangé scelle tout : tu sais, tu sais pour toujours.

L'entretien se clôt sur un moment commun : « Écoutons, écoutez : »

Qu'est-ce qu'on entend, lui demandai-je alors que la nuit ici est tombée. Il répond « le vent », il répète plusieurs fois « le vent », ou le chant de Fatma Saïd. Donner à entendre l'invisibilité, le vent, « motif majeur de la poésie chinoise ». Le vent « la seule chose propre du monde » disait Camus, le vent qui emporte tout ce qui est porté à la disparition, hommes et œuvres, pense Bertrand Badiou. Paul Celan a été enterré dans le silence, Gisèle Celan également, ne laissant entendre que le ressenti, par « les plaques photosensibles d'un être ». « Le non audible devient visuel car il est blanc. Ça passe aussi par l'oreille ». Je lui dis que je pense alors à Nietzsche. Et que musique et poésie ont beaucoup en commun.

« Le vent » emportant même la musique.

La nuit est tout à fait tombée maintenant. Peur-être pas encore dans le Finistère. Derrière lui l'océan fonce, marine. Nous échangeons encore quelques mots, un projet de voyage à Strasbourg, un autre sur Rilke et Celan et un ou plusieurs livres sur Celan. En attendant, j'ai envie de le remercier et je le fais.

Plus tard, un vent léger passe par le velux, dans le noir. Je l'écoute.

**Isabelle Baladine Howald**

Exposition *Sur le grand chemin*, Gisèle Celan-Lestrange, galerie Métamorphoses, 28 rue Jacob, 75006 Paris, du 10 février au 28 mars 2026

Gisèle Celan-Lestrange, Bertrand Badiou, *Sur le grand chemin*, Librairie-galerie Métamorphoses, 2026, 207p. 50 €

Pierre Vinclair, « Birdsong », lu par Étienne Vaunac (III, 10, notes de lecture)

***Poetsong*, ou comment s'y prendre pour faire coucou à un merle dans le chant du signe jusqu'à faire le poème.**



Birdsong

PIERRE VINCLAIR

De Sotom Bureau  
K110000100

En ouvrant le dernier livre de Pierre Vinclair, le lecteur est d'abord en terrain connu. Les textes qui le composent relèvent de régimes d'écriture variés : poème versifié livré par fragments, proses discursives, explications de textes (Poe, Ponge), extraits de journal personnel, etc. Leur point de départ est la rencontre avec la série photographique *Des oiseaux* de l'artiste coréen Byung-Hun Min. L'ensemble, servi par un remarquable sens de l'observation (jamais démenti de livre en livre), est d'une grande richesse. Tous ces pages forment des notes d'atelier en vue de l'écriture d'un poème pour le festival « Oser l'oiseau ! » : comme souvent chez Vinclair, le texte documente, agrémenté de nombreux marqueurs du quotidien, sa propre écriture (le poème fini est donné dans la dernière partie du livre). C'est à la fabrique du poème que nous sommes conviés.

\*

Vinclair prolonge dans ce volume – procédons par cercles concentriques – un questionnement mené de longue date sur la différence entre la langue et le monde. Tout son travail tend à la réduire le plus possible à *une valeur différentielle* (un écart entre deux variables de même nature). Le poète ne peut tout à fait se résigner au constat liminaire que « le monde [des oiseaux] est étanche à/notre langage » (p. 20) et, si l'oiseau « prend de court les conventions linguistiques humaines » (p. 24), le livre œuvre à nier leur irréconciliabilité.

D'une part, parce qu'*il n'existe pas d'oiseau tant que la langue ne l'a pas dit*. Qu'on n'aille pas voir là une affirmation idéaliste, non : Vinclair est un réaliste, mais d'un réalisme qui n'ignore pas que nous ne percevons que ce que nous sommes capables de nommer – *la réalité, c'est la langue*. Mais ne savoir que les noms ne suffit pas à faire langue : le nom de l'oiseau dans tel ou tel idiome « n'est pas vraiment *son nom* » (p. 41). L'être-oiseau reste absolument inabordable, intraitable par le langage. C'est ce que nous rappellent, dès le début du livre, les froufrous macroules (un oiseau d'eau) : bout de monde, bout du monde, dont l'auteur lui-même s'étonne de l'éruption dans sa langue et que les mots « appell[ent] en vain » (p. 22). Il y a du Lacan au principe de la pensée de Vinclair : la *réalité* n'est pas le *réel* (sur quoi la langue ne peut pas opérer). La plupart des confusions sur le réalisme

viennent de ce que cette distinction est inaperçue. Pas de poésie qui ne soit de la langue déchirée *par la chose inassimilable* (j'appelle cela, pour ma part, la « lande »). Vinclair la nomme « hors-cadre/du réel tout/nu » (p. 75).

D'autre part, parce qu'*il n'y a pas de langue tant que l'oiseau ne l'a pas montrée*. C'est que l'oiseau « ne se prend pas les pieds dans le tapis du langage » (p. 49). Le mystère de notre langue, nous pouvons mieux parvenir à l'aborder, non à partir de la langue, mais à partir d'un autre mystère, du mystère radicalement autre de l'oiseau (de son image, de son chant). Les oiseaux disparaîtraient du monde, que nous ne pourrions plus parler.

\*

L'originalité de *Birdsong* tient, sur le plan compositionnel, au dialogue entre le texte et les photographies de Min. Comme le dit d'emblée Vinclair, les images ne font voir les animaux que « sur leurs marges, près des angles » (p. 12). Il appartient à la poésie de *recadrer l'oiseau*.

L'image rappelle au poète, qui se veut « un oiseau comme tout le monde » (p. 43), qu'il est un drôle d'oiseau. D'abord parce qu'il est un mammifère. Le propre du mammifère, c'est l'effacement. La trace de la biche dans la neige maintient le vestige d'une présence éclipsée quand notre perception s'en mêle. C'est une représentation<sup>[1]</sup>. Le mode d'être de la signalétique mammifère est le « ça-a-té ». Si l'on n'a pas tout oublié de son petit Barthes de poche, on se souviendra que c'est également sa définition de la photographie analogique : pas d'image dont le contenu ne doive pas être présent devant l'appareil de prise de vues pour que sa reproduction en fixe l'empreinte sur la pellicule photosensible. Min traite les oiseaux photographiquement, à savoir comme des mammifères réduits à leurs stigmates : relégués dans le noir, expulsés dans des coins, enfouis sous des branches. Jamais le petit oiseau ne peut sortir d'un appareil photo. Le poète, lui, est un mammifère... qui se comporte comme un oiseau. Et que fait l'oiseau ? Là où le mammifère se cache, l'oiseau s'expose : il se met le plus haut possible sur un arbre et se met à chanter à tue-tête en claironnant *urbi et orbi* qui il est, au sommet de quel arbre il se trouve, de qui il est amoureux. Il publie sa présence. Mammifère et photographe font le choix de la présence *évoquée* ; oiseau et poète, celle de la présence *convoquée*. De l'exhibition. C'est à se demander – et certains ornithologues l'ont fait – si l'oiseau, qui est un drôle de poète, n'a pas un territoire pour chanter.

\*

Il faut des images, en poésie aussi, laissant de côté la figuration mimétique (Vincclair insiste : où sont vraiment les oiseaux *dans* ces images ?). L'oiseau, dont nous ignorons tout du mode d'être au monde, est, on l'a vu précédemment, intraduisible. Là où bon nombre de récits écologiques recherchent l'empathie en s'appuyant sur une illusoire univocité de l'étant et en repliant les sens les uns sur les autres, la poésie travaille plutôt les *enchevêtrements* (j'emprunte ce mot à Bruno Latour dont la pensée innerve le livre) et les déplacements différentiels pour ouvrir le sens. Nous entrons là dans le noyau magmatique de l'ouvrage.

L'écocide en cours a permis de « libérer [les oiseaux] de ces pénibles chaînes allégoriques » (p. 90) par lesquelles la poésie antérieure les conviait pour penser l'humain (La Fontaine ou Baudelaire viennent immédiatement à l'esprit). La poésie doit pouvoir accueillir les oiseaux *pour eux-mêmes* en « un lieu qui [...] les protège et les aide » (p. 89). Là se tient toute la difficulté qui ne cesse de hanter *Birdsong*. Comment y parvenir dans le temps, sans précédent pour l'existence humaine, d'un éloignement irréversible des contacts animaux, ayant largement déserté nos modes de vie ultra-urbanisés et s'étant vus réduits à des relations d'êtres humains à êtres humains (comme en témoigne nos rapports à nos chiens et nos chats) ? Comment y parvenir quand nous ne croisons pratiquement jamais les oiseaux dont on entend parler ici, sinon au zoo, dans un documentaire télévisé ou un reportage pessimiste, et que, cela nous arriverait-il une ou deux fois *in vivo* au cours

de notre vie, nous ne les reconnâtrions probablement pas dans leur singularité, alors même que la catastrophe nous a rendus *théoriquement* plus sensibles à l'en-soi des animaux dans le moment de leur agonie historique ? Comment y parvenir quand le poète *ne connaît rien* – comme la plupart de ses contemporains – aux oiseaux ?

Pour bien parler des oiseaux, le poète a deux possibilités : s'y connaître en oiseaux, s'y connaître en poésie. Les deux, ensemble, feraient un bien mauvais ménage, et la seconde est de très loin préférable à la première. Vinclair n'en fait pas mystère et avoue sa totale inculture dans les affaires aviaires : ce n'est pas une défense, c'est un sauf-conduit. *Le poète poétise*. Ce n'est pas grand-chose puisque « l'extinction des oiseaux n'est pas linguistique » (p. 94) ; mais c'est ce que la poésie fait. La poésie, qui est le *poiein* (le « faire ») originel, peut contribuer à organiser la vie ici-bas – littéralement – sous de meilleurs auspices. Nous, et le monde avec nous, vivons aussi dans notre langue. La poésie peut « fabriquer un espace énergétique » (p. 93). Vinclair en propose plusieurs noms – n'oublions pas qu'il s'agit d'une réflexion en train de se faire. Celui qui l'occupe le plus est le « paradis » (p. 67). Ce que serait un paradis pour les oiseaux par les oiseaux, bel exemple d'enchevêtrement anthropo-animal, voilà qui n'est pas traductible parce qu'impénétrable par nous... qui ne sommes pas des oiseaux (du moins pas pour l'instant). En revanche, nous pouvons *désanthropomorphiser* le paradis, concept théologico-humain « anti-ornithologique » (p. 85), à défaut de pouvoir *aviariser*. Ainsi le paradis *des* oiseaux, où la mésange ferait le mauvais ange (l'ange n'a que faire du langage), doit-il pouvoir accueillir la cruauté du vautour et la laideur du dindon. Il serait finalement plus « catholique » – universel – que le nôtre : l'enfer des oiseaux, c'est ici et maintenant. Est-ce à dire, on est en droit de poser la question, que l'oiseau n'est plus comparant (de l'homme) parce qu'il nous humanise ? Qu'il n'y a pas d'individu humain avant l'expérience des oiseaux ? Nous voyons que ce pas-grand-chose peut tout bouleverser.

Vinclair veut cerner « “ce qui compte” [...] *en parlant des oiseaux* » (p. 43). La voix humaine parle parce qu'elle répond à une voix qu'elle n'entend qu'en lui répondant. Être poète, c'est savoir écouter. Si les anges parlent, disait Duns Scot, ce n'est que pour pouvoir s'écouter. Est-ce aussi le cas des oiseaux ? Pour le dire dans les mots de Jean-Louis Chrétien (*La voix nue*), « la voix seule dit le propre, mais il n'est de voix qu'altérée par ce qui lui donne la parole, irrémédiablement ». Cette voix antérieure, à laquelle nous *donnons notre parole*, peut revêtir plusieurs noms et n'est parfois même pas une voix. Ce peut-être un chant (comme Vinclair y revient par le jazz vers la fin). Ce peut être un voir. Dans tous les cas, « ce n'est qu'un poème » (p. 113).

## Etienne Vaunac

Pierre Vinclair, *Birdsong*, avec des photographies de Byung-Hun Min, Klincksieck, 2026, 145 p., 21 €

[1] Représenter ne veut pas du tout dire « présenter une deuxième fois [re] », mais « rendre présente la chose [re] », à savoir qui ne l'est pas (comme dans le cas de la démocratie représentative).

Isabelle Garron, « le poème tangent, une geste », lu par Isabelle Baladine Howald, (III, 10, notes de lecture)

Une enquête poétique soulève la question du faire d'artistes femmes, qui ensemble se trouve chacune, en soutenant également les autres.



« La poésie n'a pas d'endroit. Elle erre puis elle fixe. » (I.G. p 234)

À partir d'une expérience de rencontres avec 17 artistes femmes, visuelles, toutes citées à la fin du livre, d'un collectif, La Tangente, lui-même né de l'éphémère et si intéressante Nuit debout, Isabelle Garron, qui finit par rejoindre le groupe, écrit ce livre de poèmes-récits, où le fil conducteur est uniquement la création. Un collectif de femmes, un hasard ? la question est constamment présente dans ces nombreux entretiens et tentatives de compréhension de soi, éclaircissements et finalement d'acceptation de cette prise de tangente qui finit toujours par mener à un point précis. « La poésie n'a pas d'endroit. Elle erre puis elle fixe. L'écriture du poème tangent trouve son lieu d'écoute de ces voix différentes mises en commun ici. Ici la parole de l'artiste est la poésie. » (Isabelle Garron). Elle ajoute en fin de livre « j'écoute le ressenti collectif pointant une situation exceptionnelle pour *la tangente* dont la réduction ne peut qu'aboutir à la réalisation d'impensé » (p.232).

C'est étonnant comme ce beau livre est plein de volonté et d'incertitudes. C'est très beau, ce geste d'Isabelle Garron de faire de tous ces entretiens des poèmes, comme de l'extérieur, reprenant les paroles des autres avec attention, disant ses propres doutes mais aussi ce qu'elle y a trouvé pour elle-même. C'est une tentative poétique en soi.

*Dix-sept propositions :*

« Ici », oui : ici en effet, un lieu (la Tangente d'abord comme lieu) mais surtout, en effet, ce point. Précis. J'aimerais le mot « décis » pour décision mais c'est le l'adjectif « « décidé », qui ne me semble pourtant pas tout à fait le même. La précision revient comme un leitmotiv dans l'écoute, dans l'écriture. L'ensemble du trajet pour y arriver est nommé « une geste », qu'on peut entendre comme mouvement ou chant (« chant épique en vers et en prose brisée » (p. 229). 17 propositions pour définir la décision sont imprimées sur la couverture vieux rose, 17 pour ces 17 femmes qui cherchent, se cherchent, obstinément « c'est une décision de faire ça » (p. 15). « Ça », c'est de l'art,

toujours à haut risque pour les femmes, qui pourtant n'hésitent pas. Les avis divergent toutefois, entre celles qui assument le mot « artiste » et celles qui disent plutôt : « *je* ne me vis pas comme une artiste/mais comme quelqu'un qui fait de la peinture. » (p.32). « Artiste femme *ça* n'existe pas/ *je* suis artiste, *ça* s'arrête là » (p. 16), « être une femme et être artiste/est une question/une question qui vient/avec la *tangente* » (p.18). Ou bien « *je* suis artiste/*je* suis artiste et femme/et le *et* importe » puis la même ajoute : « le travail que *je* fais n'est pas/spécifiquement féminin/c'est un travail artistique » (p. 54). Le pronom *je* est toujours en italiques, car il est ici multiple. Il peint en noir (« un non-choix » pour l'une d'entre elle p. 35) ou en couleurs. C'est un *je* féminin mais qui ne tient pas compte de son genre dans son acte artistique. En même temps la question est quasiment toujours abordée, évoquée, comme si elle était inévitable, moins par elles que par les autres. Le neutre » est parfois souhaité, (p.42), je crois que le neutre soulage. J'aime beaucoup le neutre, le *das*, le *es*. Dans la poésie il me soulage aussi. C'est un espace, une sorte de tangente aussi. L'art des femmes est une minorité, tout le monde en a conscience, à l'heure actuelle nous sommes éberlué(e)s (et quant moi révoltée) par la soi-disant re-découverte – découverte en réalité, de nombre de peintres qui sont des femmes et ont fait un travail superbe. Je déteste ce mot de Picasso « je ne cherche pas, je trouve », je trouve que les femmes artistes sont des chercheuses et c'est tellement plus intéressant : « il faut plusieurs décennies d'activité/pour me dire qu'est ce que je fais là » (p.63), c'est-à-dire où *je* suis et ce que *je* fais, là.

Dix sept témoignages répartis en dix-sept parties, composés de poèmes de quatre vers puis de trois et ainsi de suite. Chaque trajectoire est différente, sentiment puissant ou refoulé dans l'enfance, difficulté des débuts, curiosité, doute et choix, c'est à dire : décision.

#### *La tangente :*

De même l'interrogation, l'incertitude quant au terme « tangente », l'aime-t-on ou non, se sent-on faire partie de ce mouvement transversal, est-il le nôtre, y sommes-nous forcément affiliées ? « On prend la tangente/On traverse la France/comme *ça* en biais » (p. 39) il évoque la liberté, l'individu, le choix, le biais, la fuite.

Historiquement, comme l'explique Isabelle Garron, c'est un mouvement et un lieu de femmes en Allemagne, qui a fait des émules en France : « on y aborde des sujets sans qu'il y ait d'attente *ça* va jusqu'à l'exposition de l'atelier Jusqu'à maintenant c'est plutôt se connaître se montrer son travail » (p. 95). La question d'un groupe où l'on trouve aussi de « la douceur », de « la légèreté », sans « enjeu », « pourquoi ne pas s'accorder *ça*. » (p. 96) Un laps. Un sas. Venir, se taire, regarder, participer, montrer ou non, « le rapprochement et la différence s'expriment ». (p.96) Dix sept parties à nouveau se succèdent, peut-être les plus intéressantes du livre, avec la même recherche de « place », d'interrogation sur le mot et le sens du mot « tangente », l'histoire des femmes surgit dans le silence » (p. 105) mais jamais il n'y d'amalgame, c'est toujours l'histoire d'une femme, qui surgit, possible dans ce lieu et ce temps proposés : « j'ai reçu un coup de *tangente* dans cette histoire ce qui me plaît c'est que *ça* n'a pas été délibéré » (p.129) et puis *ça* devient ce point fixe, ce repère, cette décision.

#### *Chercheuse, on y vient :*

Le mot est dit, auquel j'avais pensé, chercheur, chercheuse, en 17 parties toujours : « partir du très ouvert et aller vers l'infime » (p 147). Tout tourne autour du mot et de la figure de l'artiste. L'artiste fait quelque chose en plus ou retire quelque chose en moins. « Je fais ce que j'ai à faire » (p.148p.). Le travail est intense. Rien du dilettantisme dans cette action. Il faut travailler. Travaille, se dit-elle tous les jours. « Tous les jours devoir aller creuser dans mon tunnel/*ça* demande une grande ténacité. ... j'ai vraiment besoin d'avoir des objectifs /puis de penser la projet/penser ce qui est ». (p.159), ou une autre : « je crois que je suis en train de creuser/et creuse *ça* engage à fond » (p.222) au détour d'une autre page « depuis bientôt deux ans je travaille l'air » (p.168), et un « hop à l'assaut » (p.183) qui me met en joie ! « J'aime quand il y a de la vitesse/de la vitesse et l'explosion ». Avoir

toujours la conscience qu'on fait, du geste manuel de faire : « je suis pas à pas mon aventure » (p. 225).

*L'enquête poétique :*

Quelques pages closent ce volume qui m'a tant remuée, parce que je suis moi-même et avant tout poète – qui lit les poètes, expérience réelle. Une sorte de texte presque militant, dédié à Delphine Seyrig, inspiré autant que de Brecht (« Écrits sur le théâtre ») que de Lacoue-Labarthe (« la poésie comme expérience », décidément essentiel) : « il faut choisir ». L'injonction est parfaite » et rejoint le « hop à l'assaut ». « Le vrai sujet et le moyen du *poème tangent* en sont « la décision de l'art » (Simone Weil). Isabelle Garron raconte son arrivée à la Tangente, ses questions, son engagement, ce que cela lui a apporté : « je vais partir du *poème tangent* en partant du lieu devenu familier de leurs voix mêlées au cours de nos conversations... je comprends qu'il y a une intimité de la parole mise en commun. C'est cela qui m'arrive : ce chant que j'entends et qui m'invite à aller au devant de chacune. » (p.236). C'est ce qu'elle appelle une *enquête poétique*, pour découvrir selon le mot de Benjamin « un état des choses ». Elle explique sa manière de procéder en trois propositions :

Discuter la formule artiste femme, d'où son corollaire : la décision

Que fait chacune au sein de *la Tangente*, comment se ressent-elle ?

Le faire de chaque artiste

A plusieurs, chacune se déploie.

Et Isabelle Garron ? Isabelle Garron, elle, est poète. C'est précis.

**Isabelle Baladine Howald**

Isabelle Garron, *le poème tangent, une geste*, Flammarion, coll *Poésie*, 2026, 240 p., 22€

Béatrice Bonhomme, « Murmurations des oiseaux », lu par Arnaud Beaujeu (III, 10, notes de lecture)

Arnaud Beaujeu explore pour les lecteurs de *Poesibao* cette véritable 'calligraphie du vivant' qu'est ce recueil de Béatrice Bonhomme.



Avec *Murmurations des oiseaux*, Béatrice Bonhomme compose un recueil nécessaire, tissu à la fois délicat et résistant, cycle-*poros* à l'œil ouvert, sans délimitation de genres ni d'espèces ni de règnes, calligraphie du vivant où tout est mouvement, où tout murmure à notre oreille, même si jamais nulle écriture humaine n'a jamais pu rivaliser avec celle de la nature : « *Et même les oiseaux avec leurs vols de migrants / Écrivent mieux que nous leurs traces de vivants* » (« Murmurations », p.27). C'est avec lucidité que la poète observe nos limites créatives comme notre finitude existentielle – d'où, peut-être, l'usage du point au terme de chaque texte :

Nous voudrions murmurer en vols d'oiseaux  
Aller et venir, changer de cap  
Alors que sur le papier ne se forment  
Que les mots gauches et maladroits  
De nos pattes de mouches existentielles. (« Murmurations », p.34)

S'accomplissent pourtant bien ondulations et bruissements, à la fois vocaux et visuels, au fil des différents poèmes (notamment dans « Murmurations des oiseaux », troisième suite qui donne son titre à l'œuvre), mais aussi à travers le tissu entier du recueil. Irisations et moirures y dessinent « *un corps calligraphique, un corps pétri de lettres et de dessins* » (« Ecrire Choral.e », p.140), « *J'écris des mouvements, des rythmes de mer / Ou bien ce sont des reflets du ciel dans la mer / Des réverbérations de nuages ?* » (« Ecrire pluriel.le », p.13) Tout y susurre en bleu de ciel, froissements d'ailes, en mémoire-palimpseste : « *J'écris de iel, del et delui / D'ailes à trois ailes / J'écris de ciel / Cestelle-là ou cestui-ci ?* » (« Ecrire inséparé.e », p.20), « *J'écris ce qui s'écrit en tous / Parchemins usés, effacés, réécrits.* » (« Ecrire pluriel.le », p.11) De sorte que le recueil entier compose un art poétique de l'inséparation, une constellation partagée, « *Alors que l'écriture est à tous* » (« Ecrire inséparé.e », p.23) et qu'« *Il y a proésie dans ton texte / Et porosité dans ta vie.* » (« Murmuration », p.29)

Toucher à la simplicité d'une leçon de choses, faire passation d'une expérience d'âge en âge et sans âge, parce qu'on aura toujours sept ans : « *Voilà, tu sais que tout se tient, le chat qui pleure sous la fenêtre et la petite fille qui miaule avec ses grands yeux verts.* » (« L'enfant de sept ans », p.56) Redire et confirmer la vocation d'une écrivaine, de l'enfance à l'enfance, de l'écriture à l'écriture, du monde à soi, de soi au monde :

L'anneau d'alliance, l'arche  
Arc-en-ciel de la terre à la lune  
De la pluie au soleil  
De ce qui fait de toi l'encordée des mots  
Toujours les mêmes  
Qui battent aux tempes de la nuit  
Répétés toujours les mêmes  
Un seul poème écrit. (« L'enfant de sept ans », p.60)

Le corps du poème pour Béatrice Bonhomme s'envisage en cosmos, en poros rimbaldien : « *Il faudrait n'être jamais séparé / Faire partie du ventre du monde / Faire partie de la respiration du vent / Du souffle et du paysage.* » (« L'arbre-enfant », p. 66) « *Faire bruire ses branches au vent / Devenir eau claire s'écoulant d'une source / Crépitemment serré de la pluie.* » (« L'arbre-enfant », p. 69)

Poème d'une vie ou poème de nos vies, c'est aussi quelque chose du merveilleux gionien qui habite les pages de « L'enfant de sept ans » tout comme les pages de « L'arbre-enfant » – respectivement cinquième et sixième suite du recueil – : « *Il y a beaucoup d'enfants, des arbres et des oiseaux / Et des enfants qui se prennent pour des arbres / Et le deviennent.* » (« L'arbre-enfant », p.74) De même, le hêtre de la scierie dans *Un Roi sans divertissement* « [...] était constamment charrué et bouleversé de corneilles, de corbeaux et d'essaims ; il éclaboussait à chaque instant des vols de rossignols et de mésanges ; il fumait de bergeronnettes et d'abeilles [...]. C'était autour de lui une ronde sans fin d'oiseaux, de papillons et de mouches dans lesquels le soleil avait l'air de se décomposer en arcs-en-ciel comme à travers des jaillissements d'embruns. » Cette unité dansante, cette ondulation sur soi-même définissent justement, de manière intertextuelle, ce que Béatrice Bonhomme « appelle *murmuration* » dans le poème – au pluriel – du même nom : « *Cet envol orienté des oiseaux / Vers un ballet d'aurores et de plumes / Un frémissement multiple [...] / Cette danse que l'enfant donne au monde / Avec son corps de lumière.* » (« Murmurations », p.31)

Mais ce chemin vers la simplicité plurielle en passe par une conscience accrue, dans le corps du poème, de ce qui sans cesse menace nos élans : « *Il y a des envies de perfection qui se sont blessées au réel comme l'oiseau bleu aux couteaux de l'arbre.* » (« D'hirondai(g)les », p.39) Des pulsions ravageuses détruisent la dentelle fragile de nos vies, tels ces nids d'hirondelles arrachés de dessous les toits :

C'est peut-être à cause de ce crime  
Les nids répandus à terre, les maçonneries arrachées  
Grattées, que j'ai pensé à leur désarroi  
Devant leurs maisons saccagées.  
Comme tant d'hommes et leurs maisons, déchiquetés  
Par la guerre  
Avec leurs nids d'hirondelles. (« D'hirondai(g)les », p.47)

Que reste-t-il d'autre, alors, que l'empathie de l'écriture pour ravauder délicatement, point à point, la broderie trouée du monde :

C'est ce que nous faisons  
Dans nos textes. De la reprise.

Nous revenons sur nos pas et nous retissons le fil  
Nous tricotonons un fil avec l'autre  
Et nous créons du lien et de la lumière avec des mots  
Déjà tant utilisés. [...] (« Reflets de persiennes », p.102)

Recueillir, retisser, réparer le tissu défait, le texte déchiré des êtres et des choses, des règnes du vivant, tel est l'art poétique accompli patiemment, avec humilité, par l'artiste-poète, artisane de légende : « *Quel pouvoir avons-nous avec l'aiguille de nos mots / Pour réparer les plaies, le chagrin et le monde ?* » (« L'enfant de sept ans », p.52), « *Nous rassemblons par fil et aiguille / Les pièces de drap d'un monde déchiqueté / Comme les ravaudeuses raccommodant / Leurs vieilles loques.* » (« Reflets de persiennes », p.106) C'est tout un art que de créer recueil pour rassembler douleur, émerveillements, joies : « *Il faudrait penser que rien n'est séparé / Même pas la coupure que tu as au cœur* » (Ibid, p.105). Déjà dans *Monde, genoux couronnés* (Le Collodion, 2023), un poème, « Le cœur de la brodeuse », faisait valoir l'art des reprises couturières, et des ajours laissant filtrer de la lumière – comme entre poèmes et mots.

Mais l'art poétique est en même temps art pictural : dans cette « *passementerie* », les motifs incrustés font retour, que ce soit le motif de l'œil talisman (« *Sur la pièce de broderie / Nous avons tissé l'œil bleu / Des poètes de sept ans [...]* », « L'œil talisman », p.129), celui du rituel consolateur, en référence aux œuvres d'art funéraire des sarcophages du Fayoum (« *Les morts ont les yeux tout cousus / De fils dorés* », « *On peint sur leurs yeux de nouveaux yeux / De bois et de peinture* », « *Sur la literie du berceau / Et sur le tissu du linceul / J'ai brodé les yeux, les noms / Les mots [...]* », « Incrustation de paupière », pp.113, 115 et 117), ou qu'il s'agisse du motif de l'arbre (« *Les arbres dansent sur le ciel des mots* », « Moment de grâce et d'arbre », p.82) comme pour « *tisser le bruit du monde* » (« *Ecrire chorale* » p.133) et le hêtre gionien, précédemment cité, fait retour en fin du recueil :

J'écris un corps charrué  
De neige et de vent  
D'insectes et d'oiseaux  
Bouleversé de mouches et de feuilles  
Habité par une myriade de papillons et de pluviers  
Traversé de silence et de nuit  
Battu des glaces et des soleils. (« *Ecrire chorale* » p.136)

Plus largement, chacune des suites du recueil reprend ce maillage serré d'images et de mots (l'enfant, l'oiseau, la feuille, le fil, le nom, le paysage, etc.) si bien que tout fait signe, murmure et se répond, selon la cohérence toujours plus inclusive de l'univers bonhomme – plus largement encore, ce sont tous les recueils de l'autrice qui eux-mêmes se répondent, de motifs en motifs, et pour tisser une œuvre –. Certains poèmes de *Murmuration des oiseaux* semblent rassembler dans leurs mailles un plus grand nombre de motifs, tel cet extrait de « L'œil talisman » (non sans résonance lointaine avec le « *rayon violet de ses yeux* » de Rimbaud dans « *Voyelles* ») :

Entre la lumière et l'œil, il y a ce passage doré  
Des paupières fermées quand le rayon s'intériorise  
Pour devenir tissu traversé, porosité entre le monde et nous  
Sommeil un peu flotté de l'enfance. (« L'œil talisman », p.124)

Mais il s'agit aussi d'inclure de nouveaux mots dans l'ouvrage brodé, de poursuivre la création, d'iel en pluriel.le, de mots « *n'aqu'unepatte* » en mots « *n'aqu'unoeil* » (« *Mots d'enfance* », p.93), quitte à estropier les mots sages ou à les hybrider, à retrouver l'enfance de l'art, dans une invention démiurgique, de mots-valises en jeux graphiques, comme dans le titre « *D'hirond'ai(g)les* » : « *Je crois*

*que si l'on perd les mots / On devrait en retrouver d'autres / Inconnus, ignorés / Comme de nouveaux jouets / Dans les coffres de l'enfance. » (« Mots d'enfance », p.94)*

Alors le mouvement de l'écriture rompt les frontières entre 'il(s)' et 'elle(s)', entre singulier et pluriel, entre les âges de la vie, entre les morts et les vivants : « *Pupille, monde inversé* » (« L'œil talisman », p.126), « *Quand perché sur l'arbre on devient ciel et nuage* » (« Ecrire choral.e », p.133), les délimitations s'estompent jusqu'à s'imaginer, même, en train d'écrire après la mort d'autres tracés calligraphiques, continuations du vivant :

Ce serait cela la réincarnation  
Retrouver des mots après la mort  
Un langage de bête et de feuille  
Et faire un poème avec sa bave de chenille. (« Mots d'enfance », p.96)

Et sans terme à ce cycle, toujours « *à hauteur de planète* » (« Ecrire choral.e », p.140) – pas seulement à hauteur d'homme – dans un geste pongien, toute genèse recommence : « *Tu écris quoi ? / Rien, je n'écris rien* » (« Ecrire pluriel.le », p.7), et le dialogue entre les pages, entre les formes, continue :

Ainsi commence mon récit merveilleux  
D'homme-femme ou de femme-homme  
Ayant tous les corps dans leur corps  
Et plus aucune frontière  
De leur corps minéral, végétal, animal  
De leur corps d'homme et de légende. (« Ecrire choral.e », p.139)

## **Arnaud Beaujeu**

Béatrice Bonhomme, *Murmurations des oiseaux*, La rumeur libre, 2025, 144 p., 18 €.

Françoise Clédat, « Œil de chaton » (III, 10, inédits)

Françoise Clédat a bien voulu confier à *Poesibao* ce grand poème sur ce qui s'ouvre, extrait d'un travail en cours.



Encre de Renaud Allirand

**Œil de chaton**

Qui s'ouvre  
Œil de chaton  
Petite vue petite vie  
Naïve c'est native  
Puissance nue  
En ses formes fragiles  
Susceptible d'être détruite  
Recommencée

Naïve c'est native  
Me pousse à l'écrire

Qui s'ouvre  
Fleur d'amandier  
Première  
Unique d'être première  
Pétales blancs (cinq)  
Sur branche nue  
Miracle  
Une fois encore recommencé

L'enfance d'exister  
Efface tous les plis

Réceptacle ciliaire  
Iris  
Pupille  
Œil et fleur  
Mon propre œil côte à côte  
Superposent  
Étamines et carpelles  
L'or d'une déhiscence transmuée

Etoiles pulsatiles  
Archées luminescentes

Trouée minimale  
Par où pareillement s'engouffre  
Pareillement s'expulse  
Fécondante lumière  
Le créé  
Ce qui crée le créé  
Ciel c'est  
Abyssale plongée

Force ou très faible pulsant  
L'énigme étreint

En elle la diversité du réel  
Se fait unité fondamentale  
Communauté de création  
L'expansion de l'univers  
Immensurable  
Me devient compréhensive  
Fétu sans dimension  
J'y suis intégrée

L'invisible tactilité épiderme le regard  
Sa vastitude courbe  
Déploie une adhérence réciproque  
L'image est le réel  
Le réel est l'image  
L'intégrité de la projection pupillaire  
Déborde  
L'amplitude sensitive

Ce qui en elle ignore  
Ce qui en elle sait

La nuit efface les limites du jour  
La clarté s'infinie dans la fuite  
L'image est une taie pour l'image  
Le réel est une taie pour le réel  
L'ignorance à la transparence

D'une peau  
On croirait voir se dissoudre  
L'absolue d'une eau

Orphisme est apnée qui convient  
À sa plongée de désarrimée

L'enfant que je fus est-elle moins réelle  
Que réellement mortes et morts  
Leur réalité de petits cadavres  
Œil refermé  
Chatons qui n'auront pas grandi  
Le rap de l'urgence scande vos noms  
Chaine en continu  
La litanie n'émousse pas la stridence

Contre l'empouvoirement cynique  
La répétition slame l'activisme des courages

Des années qui me restent à vivre  
Faire île plus que désert  
Chaque poème qui veut s'écrire  
Est luxe d'une vie à recommencer

Transposer sidérale  
Mer tout autour Ciel sa dé/mesurée  
Plus va s'épuisant la surprise existentielle  
Plus me poigne le spectre de ce qui est

L'hiver de la sensibilité pleut froid sur mes sens  
Intacts cependant frémissent  
À l'éveil moindre  
De chaque attouchement

-Souffles sons couleurs odeurs-  
Espace  
Espace  
L'aérienne tactilité est Éros

Si resserrée soit la forme  
Elle demeure béante par l'impuissance  
Qui est sa nudité  
Exposée  
Exposition  
Béante de ne savoir ce qu'elle capte  
Nomme cosmos  
Une tendresse de l'impossible

Afflux pupillaire  
Ponts signifiants

– synapses cérébrales – configuration d'étoiles –  
Que matérialisent sans hiatus  
Les strophes du poème  
Que mime  
Intime  
L'extension infinie

Orgasme de la langue l'écrivain  
Orgasme du corps  
Qui l'exprime  
Expression matériau de l'expression  
Comme c'est corps illimiter langue  
Comme c'est langue illimiter corps  
Ses bords déborde  
Avant que ne défaille

Syntaxe désarrimée  
Voudrait partageable infiniment

Est-ce du cri son ou sens  
Qui premier atteint ?  
Si tu cries  
Nul ne pourra t'entendre  
Dans l'espace profond  
Son le sens diffuse  
Une fréquence bien trop basse  
Pour être perçu

Éperdue  
Dont synapse fait image fait poème

« Rien dans l'univers  
Ne peut aller plus vite que la lumière »

Entre chute libre et pression mortifère  
Flottaison écrasement  
Excès contre excès  
Manque contre manque  
Rien soudain ne compte plus  
Que qualifier avant qu'elle ne sombre  
La montée incroyablement rose  
D'un crépuscule

Dont l'effacement  
Est celui de ton imaginaire

L'état des lieux se fait critique comme jamais  
Le corps en ses geôles dérive interstellaire  
Un sanglot se déploie dans ton rire  
Un vide pareil t'informe  
Volontairement confond

Gravité et gravidité  
Une absence gravide  
Ainsi rêves-tu le devenir de ta présence

Une adhérence si totale qu'y disparaît  
L'idée d'adhérence y disparaît l'idée même d'innocence

Une insignifiance pleine

Qui s'ouvre

(À tous et toutes enfantées qui la vivront  
Quand perdre le temps c'est en recevoir le don)

**Françoise Clédat**

Corinne Bayle, « Chemins de foudre, ‘Septentrion’ et ‘Faim rouge’ de René Char », lu par Anne Malaprade (III, 9, notes de lecture)

Anne Malaprade fait découvrir une collection et un de ses fleurons, signé Corinne Bayle, sur deux poèmes de Char.



Quelle belle collection que « Études de style », dirigée par Nicolas Martin, qui propose des lectures inédites par un auteur (critique littéraire, écrivain, artiste...) d'une pièce, d'un poème, d'un court chapitre d'une œuvre dont le style est étudié dans la tradition du philologue autrichien Leo Spitzer [1]. Une vingtaine de titres existe désormais, certains explorant même des tableaux (Delacroix) ou des romances (celle de Chérubin, de Beaumarchais à Mozart).

Corinne Bayle, spécialiste de René Char (elle a participé au *Dictionnaire René Char* paru en 2015, s'est intéressée à son dialogue avec les peintres — *La Poésie hors du cadre*, 2014 — et a publié un essai sur son œuvre en 2021 intitulé *La Beauté en partage*) choisit d'étudier deux poèmes de René Char qui ont pour point commun d'évoquer la mort de sa sœur aînée préférée, Julia dite « Lily », décédée en février 1965 après un internement [2]. « *Septentrion* est fondé sur la syllepse du nom propre *Folie*, ruisseau affluent de la Sorgue qui mène sa 'double vie' pour évoquer le souvenir d'une dernière promenade avec la sœur préférée déjà *ailleurs*, tandis que *Faim rouge*, initialement dédié à Marilyn Monroe suicidée, 'coupe court à l'effusion' par la brièveté des allusions, pour interroger l'incommunicable de la mort. »

L'étude donne lieu à neuf brefs chapitres (« A l'origine de ce livre », « Julia, lumineuse et tragique », « Deux tombeaux poétiques », « La 'double vie' de la Folie », « Couper court à l'effusion », « Le deuil des chimères », « Échos sans fin », « Les Parques du poème », « Bibliographie sélective ») qui contextualisent, éclairent, explicitent, questionnent « l'impact de foudre » propre à ces deux poèmes contemporains. Corinne Bayle esquisse un portrait de Julia, commente les titres des poèmes et les figures de style qui leur donnent leur force singulière, retrace leur genèse et décrit leurs états antérieurs. Elle s'appuie sur des propositions et des témoignages de Marie-Claude Char et de critiques divers (Georges Mounin, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Julie S. Kleiva), des vidéos, des enregistrements audio, des catalogues d'exposition et des correspondances (de René Char avec Camus, Staël, Aguirre, Celan, Mounin) pour dérouler un commentaire qui parvient à montrer avec une grande clarté combien « la lyrique s'impersonnalise à travers le deuil de la sœur préférée, ce qui rejaille aussi bien sur la lyrique amoureuse que sur la représentation de la poésie qui lui est attachée : une beauté hantée par la réalité concrète de la mort, une conscience toujours heurtée de la finitude. »

Entre « retenue et concentration », elle montre que dans toute son œuvre, et pas simplement dans ces deux poèmes, René Char a su rendre hommage à des poètes et artistes, « Alliés substantiels » et « Grands astreignants » : entre autres Rimbaud, Baudelaire, Hölderlin, Nerval, Crevel, Van Gogh,

Staël. Dans une prose datant de mars 1965, René Char écrivait à propos de de Staël : « Et s'il a gagné de son plein gré le dur repos, il nous a dotés, nous, de l'inespéré, qui ne doit rien à l'espoir. » La poésie expose la disparition et sauve de l'oubli. Elle offre, d'une certaine manière, « des transcendances dont nous finissons à peine de dégauchir les signes ». En protégeant les survivants que nous sommes « des monstres qui piétinent sur une terre sans sourire », elle constitue une offrande miraculeuse dotée d'une force aussi surprenante qu'énigmatique. La beauté ne constitue-t-elle pas « la vérité réussie » des choses inanimées et des êtres aimés ?

### **Anne Malaprade**

Corinne Bayle, *Chemins de foudre, « Septentrion » et « Faim rouge » de René Char*, Le Bord de l'eau/Études de style, 2026, 114 p., 10 euros.

[1] Leo Spitzer (1887–1960), philologue et critique littéraire autrichien, un des grands représentants de la stylistique, une discipline qui étudie la langue littéraire de façon fine et précise. Il est connu pour ce qu'on appelle le « cercle philologique » : une démarche qui consiste à partir d'un détail linguistique particulier — un mot inhabituel, une tournure syntaxique récurrente, une image — et à remonter progressivement vers une vision globale de l'œuvre, voire de la personnalité de l'auteur. On va du particulier vers le tout, puis on revient au particulier pour vérifier. C'est une sorte de va-et-vient entre la micro-analyse et l'interprétation d'ensemble.

[2]. René Char décède lui aussi un 19 février plus de trente ans après Julia.

Stéphane Juranics, « Exister de vivre » suivi de « Bribes du dehors », lu par Guillaume Dreidemie (III, 10, Entretiens)

Entre exil intime et présence au monde, l'entretien explore la capacité du poème à nous maintenir tout près du réel.



**Guillaume Dreidemie :** – Dans votre dernier livre, *Exister de vivre suivi de Bribes du dehors*, vous parlez de l'« élan vital du poème » et de l'écriture comme d'un *exil*. Pourriez-vous approfondir votre point de vue au sujet de cette tension entre le caractère *vivifiant* du texte et cette *errance* qu'il nous fait traverser ?

**Stéphane Juranics :** – Oui, l'écriture poétique est toujours un mouvement, un *élan vital*, un « bond d'être », pour reprendre la formule du poète André Blatter. Ecrire un poème, c'est sortir de l'immobilité du *moi* – de nos repères, de notre confort de pensée – et basculer soudain dans ce lieu inconnu en nous où les choses s'éprouvent et où se traduit en mots, presque malgré nous, ce que l'on ressent. Ce saut en nous-mêmes nous met simultanément en phase avec ce que nous sommes et avec le réel, que l'on se met à penser intimement – dans le cas, bien sûr, d'une poésie « qui ne trahisse pas la réalité », selon l'expression de Patrick Laupin. « Le cerveau fait l'amour à la réalité », écrivait même Bernard Noël. Il y a véritablement quelque chose de jouissif à se retrouver ainsi, dans une sorte de plénitude sensitive et intellectuelle, à tenter de saisir par le geste de la parole le sens profond d'une chose – un évènement, un phénomène, ce que nous disent un être, un lieu, etc. Ce véritable bond de l'esprit vers le réel – via notre corps – que constitue l'acte d'écrire, ce jaillissement primordial du poème en train d'être créé, noté sur la page, nous propulsent dans l'ailleurs de la signification à saisir, nous projettent vers l'inaccessible vérité à atteindre. Il s'agit donc bien à la fois d'une forme d'élan vivifiant et d'exil nécessaire, au sens d'une viscérale nécessité de laisser la parole à la voix intérieure qui nous entraîne hors de nos propres limites. Cet exil consenti vient réduire un instant l'éloignement existentiel à toute forme d'être ou à toute vraie connaissance que nous ressentons notre vie durant. En ce sens il est effectivement – et éminemment – vital. Il nous fait exister plus intensément, même si cela ne dure qu'un très court moment, le temps fulgurant d'écrire. Parallèlement il aggrave cet indépassable sentiment d'exil originel, puisque, comme le disait Giacometti, « ça rate », et que, de même que l'on n'atteint jamais

complètement l'essence des choses par le biais d'aucun geste, on ne saisit jamais entièrement par la parole le sens qu'avait préalablement perçu notre faculté intuitive dans la première impulsion d'écrire. Pas plus qu'on ne parvient complètement – pour reprendre ce que je disais au début – à transcrire par les mots ce qui s'éprouve au fond de soi. Comme le constatait Bergson, « nous échouons à traduire entièrement ce que notre âme ressent ».

D'ailleurs, se confronter au réel, lorsqu'on écrit un poème, c'est affronter sans faux-semblant cet exil fondamental – le nôtre, celui de toutes choses –, tout n'étant que mouvement, inscription dans la nature perpétuellement fluctuante de l'univers. Une petite précision à ce sujet : je suis particulièrement sensible à la dimension exilique de la condition humaine, mon histoire familiale étant marquée par l'exode de mon père hors de Hongrie – son pays natal – juste après la révolution d'Octobre 1956, mais aussi par celui de mon grand-père maternel, né en Roumanie et abandonné en France par sa mère pour raison économique peu après la Première guerre mondiale. Ainsi, selon moi, écrire, nommer le réel, c'est entrer plus encore dans la pleine conscience de l'exil qui nous définit comme il définit tout ce qui vit. Mais, dans le même temps, écrire, comme exister véritablement, c'est justement mettre en branle notre propre exil pour ne pas rester immobile, loin de la vie et du sens mouvants – quitte à perdre aussitôt ce que l'on trouve en chemin. En quelque sorte, le poème ajoute de l'exode à l'exil.

**G. D. :** – À travers *Exister de vivre* et *Bribes du dehors*, le poème devient-il un moyen d'intensifier sa présence au monde, ou d'inaugurer (à jamais ?) un retrait vers soi-même ? En un mot, le poème pour vous est-il intériorisation du monde en soi, ou extériorisation de soi vers le monde ?

**S. J. :** – Tout d'abord, j'aimerais dire que ce recueil, *Exister de vivre* suivi de *Bribes du dehors*, témoigne, me semble-t-il, d'une véritable et constante « présence au monde ». En effet, selon moi, les poètes ne doivent pas rester cloîtrés dans le confort de leur tour d'ivoire mais, au contraire, se jeter de toute leur âme dans la vie, plonger les mains et leur plume dans sa rugosité quotidienne comme dans sa beauté fragile. Un certain nombre de poèmes de la première partie du livre, « Exister de vivre », reviennent ainsi sur la période de pandémie que nous avons traversée. Je dois préciser que, pour ma part, j'ai été d'autant plus marqué par cette période que l'établissement médicalisé dans lequel j'exerce, à côté de l'écriture, la profession de soignant de nuit à mi-temps, a été assez durement frappé par l'épidémie (je n'ai d'ailleurs jamais cessé d'y travailler durant toute la période du confinement). Les autres poèmes de cette partie du livre, dans leur diversité, se font par ailleurs l'écho de la reprise du cours normal – et heureux – de la vie qui a suivi la pandémie mais aussi, hélas, du retour beaucoup moins heureux de la guerre, de son horreur sans nom, de son effroi glaçant les os et le sang.

Maintenant, pour répondre à votre question, je ne dirais pas que le poème implique ou induise « un retrait vers soi-même ». Plutôt une *plongée* en soi-même – comme je l'indiquais précédemment –, dans ce lieu ouvert au monde qui se trouve au plus profond de soi. De ce fait, oui, le poème est effectivement « un moyen d'intensifier sa présence au monde », comme vous le dites. Un moyen de revenir, par les mots, sur ce qui nous a ému, intrigué, révolté, etc. La poésie constitue ainsi une sorte d'appel à vivre plus intensément que dans la vie courante, où en général on vit les choses sans revenir dessus, sans vraiment y penser. L'écriture poétique engage absolument tout l'être – les sens, l'âme, la mémoire, l'imagination (« la reine des facultés » selon Baudelaire), l'intuition et, dans une certaine mesure, la raison. Dans le même temps elle nous fait sortir de nos habitudes de vie comme de nos certitudes pour mieux appréhender le réel. Donc elle nous fait être plus complètement nous-mêmes et, à la fois, accroît bel et bien notre présence au monde. Elle densifie notre existence dans une sorte d'exaltation visionnaire et créatrice, même s'il s'agit parfois d'une exaltation douloureuse dans la confrontation brutale à la souffrance intime ou aux tragédies de l'Histoire. La poésie nous fait vivre plus pleinement nos émotions et développer plus profondément notre pensée.

Concernant la deuxième partie de votre question, je dirais : les deux à la fois. Pour écrire il faut évidemment être ouvert à l'altérité, au monde, sortir de soi pour aller vers l'autre – y compris l'autre que nous sommes à nos propres yeux, comme le proclamait Rimbaud. Mais si nous devons nous ouvrir au monde, c'est bien pour en ressentir intimement la réalité dans toute ses dimensions – heureuses ou malheureuses – et pour transposer en mots ce que cette réalité nous dit en silence, sans le langage humain. Écrire, c'est attribuer une langue au monde. Lui donner la parole. Or, ce n'est qu'en intériorisant le monde, c'est-à-dire en s'imprégnant pleinement de son impact dans notre corps, en se laissant envahir par son écho traversant notre propre singularité, qu'on le ressentira le plus authentiquement, donc le plus justement, et que l'on pourra en restituer une part de vérité, de vérité intime mais universelle, à travers nos mots, comme si on le faisait parler.

**G. D. :** – Vous écrivez que « toujours en avance d'une saison les poètes sèment le sens ». Le poète réinvente, inaugure... Si le poème est « intime connaissance du monde », quelle est pour vous la sagesse qu'il nous délivre ?

**S. J. :** – Oui, dans sa folie le poème nous délivre une forme de sagesse. Il nous réapprend à faire un pas de côté, à chercher – dans une sorte d'oubli de soi confinant au dédoublement – à voir le monde du point de vue de celui-ci et non du nôtre, à éprouver sa réalité secrète avant de le nommer. Bref, il nous amène à ne pas le juger préalablement à travers les idées préconçues qui nous sont inculquées, à ne pas même le considérer par le prisme unique de nos sens, qui ne perçoivent souvent qu'un certain aspect du réel. Cela afin de se réapproprier notre propre pensée intime s'appuyant sur notre faculté à ressentir toutes choses en profondeur, solitairement, silencieusement – j'allais dire les yeux clos. « Je travaille à me rendre *voyant* », disait Rimbaud, ce « passant considérable » que mentionne Mallarmé. Le poète possède le don de pénétration extrasensorielle, de clairvoyance extralucide sans laquelle il serait juste un jongleur de mots, un intermittent – certes parfois savant – du langage. Cette faculté mentale hors du commun, cette prescience quasi télépathique lui permet ainsi de laisser parler le monde à travers lui en se laissant envahir par la sensation pure qu'il en a et en laissant les mots être choisis par la part intuitive, incontrôlée, de son esprit, sans intervention ou presque de sa raison (en tout cas dans un premier temps). Cela pour délivrer une parole à la dimension oraculaire, divinatoire. Une parole porteuse d'une vision *objective* au sens rimbaldien d'une vision du monde dans laquelle le monde, dans sa vérité profonde, l'emporte sur la subjectivité de la vision, sur le particularisme de l'œil et son interprétation limitative.

**G. D. :** – « Ce sont les désespérés qui font le mieux l'amour ». Pourriez-vous revenir sur ce dialogue entre ce *vivre* entendu comme expérience charnelle, corporelle, et l'*existence* du poème ?

**S. J. :** – On ne peut véritablement nommer que ce que l'on connaît. Et l'on ne connaît vraiment que ce que l'on éprouve. Or, comment éprouver la réalité sinon en la vivant intensément, en tendant la main vers elle, en la caressant et en se laissant caresser – ou griffer – par elle comme dans l'acte amoureux ? En se livrant corps et âme à ce qui est ? Observer le monde de loin, par la fenêtre, par le prisme particulier de notre éducation, de notre culture, de nos valeurs sociales, de la morale que nous ont inculquée la société bourgeoise ou la religion, cela ne permet en rien de connaître la réalité dans sa chair, de percevoir la souffrance humaine, la solitude de nos contemporains, la beauté du réel, etc. Sortir de chez soi, quitter son propre repaire pour contempler la réalité brute sous le soleil de la vérité, et ce à tout instant et pour toutes choses. Embrasser le monde sur la bouche et en avaler la salive avant de répandre son encre sur la page. Ce qui implique de vivre pleinement, ardemment, sans retenue – avec d'autant plus d'urgence, effectivement, que l'on est désespérément assoiffé d'essentiel. C'est uniquement ainsi, d'ailleurs, que l'on existe vraiment, comme le suggère le titre de mon ouvrage et comme le disait si bien Kerouac : « les seuls gens qui existent sont ceux

qui ont la démence de vivre ». A l'exemple des grands poètes que j'ai eu la chance de côtoyer et qui, pour la plupart, s'inscrivent – ou s'inscrivaient – toujours dans le réel, demeurant là où bat le cœur de l'humanité, notamment dans les bars de nuit ou les rades de quartier, parmi ceux qui n'ont que le vin pour tenir, être libres ou rêver.

**G. D. :** – Vous évoquez le monde comme porteur d'une « langue de signes vierges » à déchiffrer, où la présence au réel se joue dès l'attention portée à cette matière sensible. Comment cette attention au réel et à son langage contribue-t-elle à notre « maintien dans le vivant » ?

**S. J. :** – Pour le poète il s'agit toujours en effet, avant toutes choses, de prêter attention à l'idiome sans vocables du réel, cette langue sans mots que le poète décrypte d'abord les yeux clos, dans l'écoute des murmures ou des cris muets du monde. Ensuite, seulement, vient le langage, quand cette langue sans mots – c'est-à-dire l'écho du réel dans l'intériorité du poète, ou encore la sensation pure que le poète a du réel – cristallise soudain en une forme verbale surgie du tréfonds de l'esprit. Le poète ne vit que pour ces moments de magie créatrice (« de sorcellerie évocatoire », disait Baudelaire) où ce qu'il éprouve obscurément s'éclaircit soudainement et se matérialise en chant dans sa bouche ou sous sa plume. Cela nous maintient dans le vivant car la poésie, du fait de cette fervente attention portée à la langue du réel, nous fait être profondément en phase avec celui-ci, avec ce qu'il nous dit en secret, nous renvoyant ainsi à nous-mêmes et nous faisant vibrer à l'unisson du monde, que l'on nomme soudain comme nous seuls pouvons le faire. Ce faisant, elle nous rend à notre corps, à notre cœur palpitant, à notre esprit et, enfin, à la clarté vive de la parole vraie qui en jaillit dans la fulgurance de l'écriture poétique, viscérale et intuitive. La poésie nous fait exister intensément parce qu'elle nous inscrit en toute conscience – une conscience verbalisée – dans l'univers.

**G. D. :** – L'image du poète se retrouvant « seul au bord du monde » semble hanter votre livre. Comment la solitude structure-t-elle votre expérience de l'écriture et de la lecture ?

**S. J. :** – C'est vrai. D'une certaine manière, je pourrais même dire que la solitude structure mon expérience de la vie. J'ai toujours eu un goût pour le retrait, à l'écart du monde. Mais attention : je n'ai jamais véritablement recherché la solitude. En fait, j'ai trop souffert, ma vie durant, du sentiment universel de l'esseulement humain, du deuil d'exister – mon père, ma grand-mère et mon grand-père maternels, ainsi que mon arrière-grand-mère maternelle étant décédés en l'espace d'un an et demi, entre novembre 1982 et le printemps 1984 – pour cela. Ce sentiment m'a toujours suffisamment pesé pour que je n'aie jamais le désir de vivre coupé des autres. Mais, même au sein de la foule, même parmi mes amis ou mes proches, il est vrai que j'ai toujours recherché ces moments où je me tenais un peu en retrait, sans rien dire, comme pour mieux percevoir les souffles, les soupirs, jusqu'au bouillonnement du sang dans les veines, pour mieux discerner ce qui frémit au cœur même des voix, bref pour m'imprégner un instant de la présence des êtres encore plus fortement qu'en restant uniquement dans la dimension participative du dialogue. Contempler le monde nécessite cette sorte de retrait où l'on s'efface un temps dans la vision et l'écoute de ce qui est. Et, bien sûr, écrire requiert également de se tenir à l'écart des tapages du quotidien, afin de se centrer sur soi-même, sur ce que l'on ressent, sur le murmure du monde extérieur en nous, afin de le traduire en mots, comme je le disais plus haut. Ecrire de la poésie – ou en lire, donc – exige cette disponibilité impossible à trouver dans le tourbillonnant tumulte et la sollicitation numérique permanente de notre société postmoderne. Mais je dois préciser que je suis quelqu'un de très sociable, que j'aime avant tout la rencontre, et que, pour moi, la vie doit être une fête. Je ne pourrais donc absolument pas vivre seul dans la durée. D'une certaine manière, je suis à la fois une sorte de moine littéraire en retrait du jour – passant l'essentiel de mon temps diurne à lire et à écrire – et un

convive effréné aux banquets de la nuit – même si cela est un peu moins vrai maintenant. Pour finir sur une espèce de boutade, je dirais que je suis un solitaire qui n'aime pas la solitude, ce « fond ultime de la condition humaine », comme le disait Octavio Paz.

Stéphane Juranics, *Exister de vivre* suivi de *Bribes du dehors*, préface d'Emmanuel Merle, La Rumeur libre éditions (avec le soutien de la Région Auvergne-Rhône-Alpes), 2025, 288 p., 19 €.

si l'on ouvre  
l'enveloppe du silence  
le bruit de fond du monde  
y froisse le papier de l'air  
rumeurs à bas bruit  
de circulations proches ou lointaines  
abeilles au fil de l'herbe  
vent sur le réseau des branches  
passereaux dans les couloirs du ciel  
un fourmillement de sons  
aux ondes inscrites en nous  
comme la lumière sur la peau  
l'oreille alors emplit chaque bruissement  
de son interne réverbération  
que renvoie la pensée  
par-delà toute apparence  
dans les replis du jour (p.17)

\*\*\*

*Plateau du Laoul, Ardèche*

faire l'amour dans la voiture  
où nous conduit le soir  
au bord d'une route longeant le mistral  
portes grandes ouvertes sur la nuit  
à l'haleine de sauge  
la peau piquetée d'étoiles  
les yeux dans les yeux luisants du ciel  
l'immensité nous scrutant du fond des âges  
reconnaître alors au loin  
électricité dans l'air  
l'écho familier d'un cri  
peuplant les songes de la garrigue  
souplesse calcaires du cade  
arides pensées du buis  
dans le sommeil des roches  
oui sentir au fond de soi  
l'étrange proximité de ceux qui vécurent là  
des millénaires durant  
partageant avec nous l'immuable conscience

de la fulgurance de vivre  
au creux du temps (p. 45)

\*\*\*

*Ukraine, février 2022*

colonnes horizontales  
piliers du blizzard  
les chars ne soutenant  
que les débris du ciel  
coupole azur au fronton de soleil  
pulvérisée comme le marbre  
chaque obus telle une balle  
que se tire dans le pied  
une nation pétrifiée par l'hiver  
est-ce la colère qui retient de pleurer  
lorsqu'à chaque bourrasque  
le vent porte l'écho  
de nouveaux cris d'effroi  
ou est-ce le souffle de tant d'impacts  
éloignant même les nuages  
des joues rougies de la terre  
où ne coulent plus les larmes  
printemps de gel  
où la neige ne fond  
que sous le sang  
et les éclats d'étoiles (p. 75)

\*\*\*

*Pour Roger Dextre*

non  
terre et ciel ne sont à personne  
pas même le jardin  
où l'on s'assied le soir  
ni la parcelle d'infini  
que l'on observe  
adossés au zéphyr  
ni le ballon de la lune  
roulant sur les hauteurs  
ni les pissenlits d'astres  
parsemant l'enclos  
de notre bout de regard (p. 81)

Yves Namur, « Figures de l'éphémère », lu par Marc Wetzel (III, 10, anthologie et note de lecture)

Marc Wetzel propose ici un choix généreux de poèmes d'Yves Namur avant d'en creuser, ensuite, le sens et la portée.



Soudain  
L'inquiétude,  
Comme la halte du jour  
Dans la traversée d'un jour.  
L'inquiétude,  
Comme la source doute d'elle-même,  
Dans le gel et le froid.  
L'inquiétude est là  
Qui me rassure  
Et me parle d'un ailleurs  
Possible (p.35)

Le domaine du haut  
Ne connaît pas la hauteur  
Du domaine.  
Le domaine du haut  
Ne connaît ni le chant  
Ni la profondeur du grand puits.  
Le domaine du haut  
Ne sait vraiment rien du domaine  
Du haut (p.56)

Que m'importe la mort  
Si la mort chante  
Dans la mort,

Si elle chante  
Le renoncement à tout  
Et le renoncement de tout.  
Si elle chante  
Dans le renoncement  
Et dans le commencement,  
Si elle chante,  
Si elle chante le Tout  
Et l'écoute du Tout (p.76)

La Fileuse  
Puisqu'on ne la possède pas.

La Fileuse  
Traverse l'invisible  
Et les parts invisibles du visible.  
Et l'invisible aussi est là  
Qui chante  
Et chante la main  
Qui le traverse et le connaît.

À peine donnée,  
L'ébauche  
Et déjà la trace  
Du chant.  
C'est ainsi que la Fileuse  
Traverse l'éphémère  
Et le peu. » (p. 105-106)

Le maître est loin,  
Très loin dans le dedans  
Et dans le dehors des choses.  
Il en connaît la clarté  
Et les murmures,  
L'ombre  
Et les poussières d'ombre.  
Ainsi est le maître,  
Loin,  
Très loin dans les choses (p.126)

Seule  
Consent à être  
La parole  
Qui consent à disparaître  
Dans la blancheur  
D'un pas. (p.156)

Quelqu'un déjà s'est levé  
Dans ton corps.  
L'entends-tu  
Qui marche dans les plis du réel ?

L'entends-tu  
Qui traverse les larmes  
Et  
Le voile des égarés ? (p.172)

Ces longues branches de l'arbre  
Que je regarde,  
S'approchent-elles vraiment  
Des voix du Très-Haut ?  
Ou sont-elles simplement là  
Pour témoigner de l'éphémère  
Et de l'infinie beauté  
Du vent ? (p.173)

Celui  
Que d'entre tous et toutes,  
Tu attends encore dans la forêt entrouverte,  
Celui-là  
N'a d'autre nom que « l'inattendu ».  
Et déjà  
Il te cerne de toutes parts,  
Il marche  
Et chante avec toi,  
Là  
Où se croisent le réel  
Et la pure clarté d'une feuille d'or. (p.176)

La voix de l'ange  
Nous serait-elle donnée  
Pour l'étendue et la perte ?  
Ou  
Nous sera-t-elle offerte  
Une nuit probable,  
Pour la traversée du dédale  
Et le chant du feu ? (p.185)

Celui  
Qui entrouvre la bouche  
Ne serait-ce qu'un instant,  
Celui-là oublie peut-être  
Que son corps tout entier est fait d'oiseaux,  
D'arbres volants et de constellations de feu.  
Et qu'ainsi et peu à peu,  
Il se vide de cela,  
De tout cela (p.207)

Yves Namur, *Figures de l'éphémère*, postface de Daniel Laroche, Espace Nord, 280 pages, février 2026, 12€

\*\*\*

Peu de poètes sont médecins, car peu de médecins peuvent se permettre d'être poètes. Le poète est libre, mais dans une irréalité elle-même nécessairement irresponsable, alors qu'un médecin (en tout cas un généraliste, comme Yves Namur) a, dans sa liberté de praticien, un triple et constant devoir à l'égard de ses patients (compétence à tenir, secret à garder, confiance à mériter), de la société (contribuer à la santé publique, écarter le charlatan en lui et hors de lui) et des collègues (la confraternité naviguant entre complicité corporatiste et respect vigilant des rôles dans la chaîne de soins). Le poète connaît peu les risques de diagnostic et de traitement (de la Muse et de ses lecteurs), et le souci d'atténuer les épreuves physiques et mentales de son prochain n'est en rien maître de son inspiration. Même quasi-incompatibilité entre médecine et philosophie : mon ami Pierre (médecin de famille vif et dévoué), découvrant le « quadruple remède » d'Épicure, censé assurer la vie bonne (il n'y a rien à craindre des dieux, rien à craindre de la mort, on peut toujours supporter la douleur puisque des douleurs extrêmes tuent et règlent le problème, on peut atteindre le bonheur puisque la raison peut toujours aménager l'accès à nos plaisirs, et la mémoire jouir du bonheur passé), mécontent, rectifiait tout ainsi : il n'y a plutôt rien à *espérer* des dieux (il faut vouloir des remèdes exclusivement humains, et s'y tenir), la mort est seule à craindre, en tout cas comme horizon de tous les aléas de santé (« je n'aurais aucune autorité sur des immortels » me disait-il), la précieuse anesthésie prouve l'existence de douleurs invivables en les éloignant ; et enfin le bonheur passé – se tenir au chevet d'autrui l'en avait convaincu – n'est bien plutôt que passé du bonheur. C'était clair pour Pierre : le soin (philosophique) de la pensée s'accordait bien peu à la pensée (médicale) du soin. Mais la poésie lui semblait encore plus loin du compte : on ne recommence pas à loisir une existence comme on le fait d'un poème, et les conditions (de sérieux, de loyauté, d'extrême responsabilité) requises pour écrire la moindre ordonnance dégoûteraient plutôt d'écrire autre chose. J'ai donc fait lire à Pierre ces quelques extraits de son collègue-poète Namur.

Le titre du recueil lui a plu. « Figures de l'éphémère » lui a paru le B.A.-BA d'un salubre rappel de finitude. Il a trouvé ces pages heureusement libres de toute considération psychologique ou religieuse (Namur a raison, m'a-t-il dit : la loi des organismes n'a rien à faire de « motivations » ou du « sentiment d'être créature »). Mais il y a là, m'a-t-il dit, une sorte de sensibilité médicale : on sent cet homme capable d'écouter les bruits d'un corps, de lire des symptômes, d'avoir des gestes sûrs, de poser les bonnes questions. Namur est, m'a-t-il dit, concis quand ça suffit, et se répète quand ça importe ; il sait provoquer (user de paradoxes) pour faire mieux prendre conscience d'une situation, mais pas plus. Il a « les bons tics », juge Pierre, en expert, il sait « faire avancer son affaire ». Ajoutant à peu près : je ne partage pas bien son souci de devenir poète, mais constate (et approuve) celui de rester médecin. Mais Pierre me demandant alors de justifier (sincèrement) cette poésie, j'ai indiqué trois choses.

D'abord que « figures de l'éphémère » ne signifiait pas seulement éléments de précarité, ni exemples (étymologiquement) de ce qui ne dure qu'un jour – pour le meilleur (une fièvre heureusement passagère) ou le pire (un fallacieux sursis du fatal) ; mais que ces « figures » comme on les lit ici (la source, l'arbre, la poussière, le voile, l'ombre, le chant ...) sont, non des formes arrêtées, mais des tournures changeantes, des styles de présence dynamiques et réfléchis : l'arbre, immobile, l'est comme un geyser pétrifié, comme un danseur en armure (il est à tout moment son propre résultat, il ne cesse – au contraire du cristal – d'advenir à soi) ; la source est comme infatigable origine, un esprit de terre, un « saut d'eau » ; la poussière même est comme un devenir en poudre, stérile comme débris, mais aussi fécond comme pollen, comme un fossile explosé, qui dissipe ainsi le terne et le gris même de l'existence ; l'ombre va où l'être et le soleil en décident etc. Les « figures » sont bien ici des visages-types du sort, les effigies de divers parti-pris d'existence, qui nous concernent et nous animent. Leur énigme même est la nôtre. J'ai pensé à la recherche capitale de Michel Guérin sur les Figures, mais j'ignore si Yves Namur en connaît l'oeuvre.

Ensuite que notre poète – clairement non-religieux en effet – a pourtant la tête métaphysique. C'est qu'il interroge spontanément les totalités, comme cet ensemble habitable des choses qu'est le *monde*, ou cette totalisation significative d'une vie qu'est un acte de *liberté*, ou ce faisceau d'éclats de vie qu'est en chacun de nous l'*âme*, et qui peut faire chanter ou danser la mort même qui l'attend ; parfois même un principe directeur du Tout – une sorte de Haut-Responsable de l'éventail des possibilités de présence – est évoqué (il est vrai familièrement, comme le « maître », ou ironiquement, comme le « Prince »). Et le souci « métaphysique » d'Yves Namur s'exprime simplement (quelque chose comme : ce qui vient de la vie vient-il de plus loin qu'elle ? ce qui va vers l'esprit va-t-il plus loin que lui ?), et par *alternatives* nettes : par exemple, si la Nature est partout auto-développement, (p.173) « pousse » -t-elle pour s'approcher indéfiniment de ce qui la borne et la dépasse, ou juste pour mieux jouir de ses propres capacités de présence ? Ou bien (p.185) : « la voix de l'ange nous est-elle donnée » (c'est-à-dire avons-nous, avec le chant et la danse humains, cette capacité d'élever au-dessus d'eux-mêmes, de faire bénéficier d'un ciel, nos pouvoirs, respectivement, de parler et marcher) pour simplement prolonger (et disperser !) ces pouvoirs, ou pour préparer ce « feu » qu'on n'allume qu'en chantant, et arpenter ce « dédale » qu'on ne parcourt qu'en dansant ? Ou encore (p.201) : la flèche du temps est-elle lancée par un « Invisible » voyant dans la réalité même sa cible, ou, au contraire, par l'arc, seulement immanent, de l'inconsolable et orpheline réalité universelle, qui manque à jamais sa fin ?

Enfin, dis-je à l'ami Pierre, j'admire et respecte cette fréquente « Fileuse » énigmatique (tisseuse égale de vie et de mort dans le fil des destins), que l'auteur (encore une fois prudent et probe médecin) fait pour nous comme *librement chanter*. Le rôle que Namur confère au chant (qui éveille librement une voix à elle-même, comme la danse le fait du pas) touche et éclaire : comme l'enfant, pour ses premiers pas, n'observe pas du tout ses pieds, mais le parent qui l'attire et l'encourage, de même, pour lancer ses premiers mots, il ne se tient pas le menton, mais se tient face aux lèvres qui lui parlent. C'est ainsi devant lui qu'il s'exerce à habiter sa langue, pour forger en lui son propre grain de voix. Yves Namur a la liberté propre de l'aède, qui chante sa propre exposition au possible, et suggère aux forces qui l'écoutent de s'y faire confiance à leur tour. Patient endurance à l'angoisse, et souci d'*imposer au redoutable un autre tempo* (c'est la naissance grecque de la liberté, dès les Présocratiques, selon Rémi Brague). Cette poésie trouve ainsi les mots (« *Il suffirait d'une flèche/ Qui transperce de part en part/ Le mot « hiver »/ Alors,/ L'hiver serait peut-être/ L'hiver* », p.146) qui font, activement et lucidement, chanter le temps. C'est qu'un homme lâche reste noué et malheureux ; il se mène la vie molle et en a honte. Le bonheur n'est dans la liberté que si celle-ci réside d'abord dans le courage – le courage, ici, de faire chanter juste la vérité. Alors l'éphémère fera bonnes figures.

**Marc Wetzell**

Sophie Loizeau, entretien avec Grégory Rateau (III, 10, entretiens)

Grégory Rateau interroge ici Sophie Loizeau sur son rapport à la nature et aux animaux, et plus largement au monde.



Sophie Loizeau est poète, elle vit à Versailles. Son œuvre, militante, constituée d'une quinzaine de livres, est marquée par la présence de la nature et des animaux qu'elle défend. Une nature qui fraye avec le fantastique et le mythologique, avec l'art – sa pratique de la poésie s'accompagne en simultané de la photographie –, avec le désir et la sexualité. La question de la visibilité du féminin dans la langue a fait l'objet de trois livres (*La Trilogie de Diane*). Elle est l'auteure du terme *pluriel équitable* qui désigne bien avant « l'écriture inclusive » dont le terme pour elle est impropre, ses expériences linguistiques de sortir le féminin de l'implicite (relégation politique). Sa pratique de la poésie s'accompagne en simultané de la photographie

**Grégory Rateau** : Quelles sont les origines de votre vocation poétique : un lieu, une expérience fondatrice, une rencontre avec la langue ou avec le vivant qui aurait déterminé « votre entrée en écriture » ?

**Sophie Loizeau** : Tout d'abord, merci, pour votre invitation et pour la pertinence de vos questions, cher Grégory Rateau. Un lieu : Arnouville. La maison que mon grand-père a fait construire à la fin des années cinquante dans les Yvelines, près de Mantes. Maison aujourd'hui vendue, mais dont le jardin arboré, ancien verger de près d'un demi-hectare a façonné ma sensibilité. Je l'ai toujours connu, ce jardin, j'ai grandi avec ses arbres : le saule, le Nordmann, le bouleau-pleureur, le prunus, les fruitiers, ils sont tous dans mes livres. C'était mon paradis sur la terre.

**GR** : Dans *Poèmes paniques*, la forêt, les animaux et les figures mythologiques (Pan, Diane, les loups) forment un espace de cohabitation intense entre le corps humain et le vivant. Diriez-vous que la

poésie est pour vous un lieu de réconciliation, ou au contraire de friction, entre l'humain et le non-humain, notamment face aux crises écologiques actuelles ?

**SL :** La poésie a toujours été pour moi le fer de ma lance. Dans le désir comme dans le combat. Que ce soit pour harponner l'amant, le séduire, que pour défendre l'égalité femme / homme, livrer bataille aux imbéciles qui détruisent la nature. De plus en plus dure et indignée, elle se dresse contre les politiques désastreuses menées actuellement en matière d'écologie. L'État n'écoute personne, il rase et replante à tout va contre toute raison. Les agent/es de l'ONF ne font pas le même métier qu'il y a 30 ans, on leur demande d'exploiter la forêt, de tirer les cervidés, de gérer la forêt de demain. Quelle blague ! La poésie est politique, elle n'est pas consensuelle. Quand l'état débloque, pas d'autres issues que la lutte armée. *Sanctuaire*<sup>[1]</sup>, mon prochain livre, sous-titré *Poésie écojusqu'aboutiste*, est armé jusqu'aux dents !

**GR :** Vous écrivez dans *Environs du bouc* : « les dieux aiment les odeurs fortes se frottent aux animaux dans les étables rêvent d'incarnation ». Comment comprenez-vous aujourd'hui cette nécessité de l'incarnation, à l'heure où les discours tendent parfois à désincarner le langage et l'expérience sensible ?

**SL :** Se rasseoir et se la fermer cinq minutes. Oui, surtout ça, arrêter de faire du bruit. De faire l'HOMME. Savoir être seul/e et écouter, cela semble des capacités extraordinaires pour beaucoup. L'incarnation passe par la volonté de sortir de ses habitudes anthropocentrées et consuméristes. Les enfants, l'école devrait les libérer. Les lâcher dans des jardins d'abord, avec l'animal comme modèle. Se servir de ses sens, oui, des six que nous avons. « S'identifier aux bêtes est le seul moyen d'évolution » (in *Ma Maîtresse formée*). Ne pas faire souffrir un animal, respecter toute vie est le graal. Il faut donner des preuves de notre bonne volonté au quotidien. La virilité c'est ça. Le courage d'un autre humanisme, où faune et flore auraient toute leur place. Et donc, redescendre dans notre corps conducteur, se ralentir. Retour au pronominal, au réfléchi de nos pensées et de nos actes. Contre-pouvoir délicat, sensible, qui se développe lentement – là où détruire ne prend qu'un instant.

**GR :** Votre travail sur la langue – du féminin rendu visible au « pluriel équitable » – engage une pensée politique profonde. Pensez-vous que la poésie possède encore une force d'action spécifique sur la langue commune, ou agit-elle désormais plutôt comme un laboratoire marginal mais nécessaire ?

**SL :** Je suis plutôt désabusée. La poésie n'a jamais eu son mot à dire dans l'espace public. Elle n'est pas une « science » de l'humain/e, alors que si, en fin de compte. C'est elle qui bien souvent porte les idées les plus innovantes. J'ai inventé et écrit ce que j'avais à inventer et à écrire sur la nécessaire visibilité du féminin dans la langue, je l'ai écrit une fois pour toute – trois livres (*La Femme lit*, *Le Roman de Diane*, *Caudal*) font état de mes expériences linguistiques – je ne vais pas tourner en rond, et ressasser ce que j'ai déjà accompli.

**GR :** Dans *Le Roman de Diane*, lecture, vigilance et survie semblent liées : « lecture et qui-vive se ressemblent, la première est une veille ». Comment cette idée de la poésie comme veille s'inscrit-elle dans un monde saturé d'informations en continu et de sollicitations numériques

**SL :** Sa veille n'en sera que plus vigilante. Hyper-vigilance des poète/sses en temps de guerres et de violation des droits.

**GR :** *L'Île du renard polaire de To Kirsikka* repose sur une forme de traduction fictive et de déplacement de la voix. Qu'est-ce que l'altérité radicale – géographique, animale, mythique – permet de dire en poésie que la première personne autobiographique ne permet pas ?

**SL :** Ce déplacement m'a permis de trouver un nouveau souffle, une voix avec un grain différent. To Kirsikka est nomade, par bien des aspects SDF. Une marginale que la société a abîmée, et qui n'a d'autres recours pour survivre que l'île ou la forêt. Ses chances sont minces, mais l'écriture lui permet de tenir. C'est une polygraphe, elle dessine, elle tient un journal, elle réalise des collages, elle photographie... la nature qu'elle habite au sens fort est sa vision ontologique. Si elle a pu dire plus, non, je ne crois pas, elle l'a dit autrement. Tout le temps, elle a été mon alter. Et surtout, elle avait légitimité à le dire compte tenu de la précarité de sa vie : la peur, la colère, le repli vital face à la violence humaine et les persécutions, le choix de l'éremitisme, avec la création et l'émerveillement devant la nature comme foi. Pour contrebalancer l'extrême sentiment d'abandon. Pour ne pas mourir.

**GR :** La solitude, l'isolement volontaire et la marginalité traversent *L'Île du renard polaire*. Dans quelle mesure ces espaces retirés sont-ils, pour vous, des conditions de possibilité de l'écriture poétique aujourd'hui ?

**SL :** Les conditions d'hier où on allait se réfugier, « s'élargir des autres », dans la nature ne tiennent plus. To Kirsikka, ma sœur, mon double, cherche désespérément des endroits qui ne soient pas « salopés ». Par les chasseurs, par les coupeurs de bois, par les touristes – il existe par exemple un tourisme du rut (du cerf, du lynx...) de plus en plus prisé et qui dérange gravement les animaux. Le covid est passé par là, les gens se sont découverts des besoins de nature et se ruent dans la forêt à la première occasion, sans égard bien souvent, mal informé/es, pas éduqué/es. Ils parlent fort, se croient en pays conquis, leurs chiens divaguent (de jeunes phoques ont été mordus par des chiens sans laisse récemment sur l'île de Ré), les sols sont poinçonnés par les bâtons de marche... Dans ces conditions, se soustraire aux regards et aux bruits relève de l'exploit. Et cela me met en difficulté de vie. Il faut des sanctuaires où nous ne mettrons pas les pieds, des espaces absolument vierges de nous, mais qui nous feront rêver. Il faudra renoncer à ce que chacun/e ait sa part de nature. Et laisser vivre. C'est tout l'objet de *Sanctuaire*.

**GR :** Votre poésie est souvent qualifiée de « panique », au sens mythologique comme corporel. Face à l'essor des scènes d'oralité, des performances et des festivals de poésie, comment percevez-vous le devenir de cette énergie panique dans la lecture publique et la scène ?

**SL :** La panique c'est l'état même de poésie. L'état de création intérieur brut. Inquiet, anxieux, tremblant, désirant, languissant même. Lire son poème sur scène est devenu moins fun qu'exhiber sa personne crissant, comme si écouter sans le cirque était devenu trop difficile. Ou trop chiant. Dans certains cas, les performances poétiques sont des cache-misères. La langue ne tient pas. D'où l'appareillage. Néanmoins, il y a de belles performances, où la voix interagit avec d'autres corps : avec l'instrument, avec la danse, avec l'image... Lire seul/e, sans mise en scène ni accompagnement, lire seul/e, c'est prendre le risque-panique d'être pénétré/e. Revenir au « dénuement » de la voix seule, portant la langue approfondie du poème, toute à sa puissance de fond. Quand la langue-panique rencontre, et pénètre à son tour, son auditoire-panique...

**GR :** Vous avez traversé plusieurs décennies de transformations du champ poétique. Quel regard portez-vous sur la visibilité actuelle de la poésie dans l'espace médiatique : assiste-t-on à un renouveau, à un déplacement, ou à une nouvelle forme d'invisibilité ?

**SL :** La poésie a le vent en poupe. Elle se mange à toutes les sauces, des plus sucrées aux plus vomitives. Il y a tout et n'importe quoi. La poésie de création échappe bien souvent, car il faut aller la débusquer. Des lectures sont organisées, des poète/sses invité/es, mais le devant de la scène reste encore majoritairement occupé par le roman. Les prix qui intéressent sont ceux attribués aux romans. Pendant le confinement, les gens se sont demandé quoi faire de ce temps forcé à rester à la maison. La poésie, même si le roman est plus bankable, avait de quoi séduire en tant que forme courte et fragmentaire, ça paraissait facile et gratifiant. Aussitôt écrite aussitôt postée. Le plus réjouissant, c'est la (re)découverte de poétesses. Quel tour de force, par exemple, d'avoir réuni les textes et poèmes de 33 femmes surréalistes<sup>[2]</sup> ! Et l'on est frappé/es par la liberté, la singularité, la modernité de leur pensée et de leur écriture.

**GR :** À l'heure des réseaux sociaux, de l'intelligence artificielle et des nouveaux outils technologiques, que peut encore la poésie selon vous : résister, ralentir, contaminer ces espaces, ou inventer d'autres usages du langage ?

**SL :** Continuer. A la marge. Comme elle l'a toujours fait. L'artisanat dans l'art n'est pas mort. Penser/ réfléchir, ressentir, s'émerveiller, lire, lire, lire... se doter de chair et de culture. La peinture, le dessin animé généré par l'intelligence naturelle, par l'IN, ça nous touche. La beauté cousue main, l'ouvrage de qualité qui prend du temps, c'est notre humanité. Notre idéal.

**GR :** Une habitude ou un secret d'écriture à livrer à nos lecteurs ?

**SL :** Allumer une bougie pour l'esprit de la poésie. Sinon, seule dans la forêt ou à la mer, et pour aider à la décontraction de l'âme et à son raccordement : du champagne !

*L'Île du renard polaire de To Kirsikka, Champ Vallon 2024, pp. 68, 69 et pp. 70, 71*

La grande Femmelle<sup>[3]</sup>

Ce que vivent  
les animaux je le vis / calquée  
sur la leur une vie  
dehors  
la nuit aussi parfois

je mets ma casquette d'homme

je les entends sur la rivière  
leurs voix les précèdent  
l'été en kayak jusqu'à une heure avancée  
près du ponton où je suis seule  
pourtant ils me trouvent

je jette une couverture  
sur les planches à claire-voie  
et j'ai une plage unie  
et douce sur laquelle je peux poser  
mon cul  
et voir les martins

le pic a cessé et la chouette qui avait commencé  
parce que quelqu'un braille  
sur l'autre rive du lac  
au braillement du grand mâle / le Oh sonore  
de la grande  
Femelle pour qu'il la ferme  
[d'habitude je me cache]

[silence]

voilà ce qui s'est passé

même le con là-bas s'est tu

*Les Épines rouges, Le Castor Astral 2022*

*connaître* naître avec à l'instant  
la leçon fructifie en moi pour être honnête  
si je m'attendais à ce que je me gracie

je m'apprêtais à clore là-dessus sur *si*  
*je m'attendais à ce que je me gracie*  
rien ne dure et la grâce

au cri du pivert paternel j'accours

à compter du décès de mon père le jardin  
n'eut plus qu'un but passer par-dessus  
rejoindre  
plus vaste que lui surtout  
les arbres au détriment des jeunes à qui ils ont subtil  
isé la lumière E fait des cauchemars où l'herbe meurt  
de leur domination et nos  
clôtures s'affaissent puisqu'ils s'y adossent de tout  
leur poids  
il faudrait couper des ailes

non il se referme  
autour d'un pli central  
il se voûte à dessein  
il est parti pour être sombre

- [1] A paraître cette année chez Lanskine. Je voudrais souligner ici le courage des petites maisons d'éditions indépendantes qui se battent pour continuer à faire vivre la poésie de création.
- [2] Edition de Marie-Paule Berranger, *Poésie*/ Gallimard 2024.
- [3] Mi-femme / mi-femelle.

Maya Angelou, « Marelle à Harlem » (III, 10, anthologie permanente)

Seghers continue son édition de la poésie de Maya Angelou, avant la parution de ses œuvres poétiques complètes en 2027.



**Quand je pense à moi**

Quand je pense à moi,  
Je ne suis pas loin de crever de rire,  
Ma vie aura été une bonne grosse blague,  
Une danse marchée,  
Une chanson parlée,  
Je me marre tellement que je ne suis pas loin de m'étrangler,  
Quand je pense à moi.

60 ans dans le monde de ces gens-là,  
L'enfant pour qui je travaille m'appelle mademoiselle,  
Je réponds « oui madame », pour garder mon boulot.  
Trop fière pour plier,  
Trop pauvre pour craquer,  
Je rigole à en avoir des crampes d'estomac,  
Quand je pense à moi.

Les miens peuvent me plier en deux,  
Je me suis tellement marrée que j'ai failli mourir,  
Les contes qu'ils racontent sonnent comme des mensonges,  
Ils font pousser le fruit,  
Mais ils mangent l'écorce,  
Je ris, puis je me mets à pleurer,  
Quand je pense aux miens

When I think about myself,  
I almost laugh myself to death,  
My life has been one great big joke,  
A dance that's walked  
A song that's spoke,  
I laugh so hard I almost choke

When I think about myself.

Sixty years in these folks' world  
The child I works for calls me girl  
I say 'Yes ma'am' for working's sake.  
Too proud to bend  
Too poor to break,  
I laugh until my stomach ache,  
When I think about myself.

My folks can make me split my side,  
I laughed so hard I nearly died,  
The tales they tell, sound just like lying,  
They grow the fruit,  
But eat the rind,  
I laugh until I start to crying,  
When I think about my folks.

\*

### **Par une belle journée, la semaine prochaine**

Par une belle journée, la semaine prochaine  
Juste avant que la bombe tombe  
Juste avant la fin du monde.  
Juste avant que je meure.

Toutes mes larmes se réduiront en poussière  
Noire comme la cendre  
Noire comme le ventre du Bouddha  
Noire et chaude et sèche,

Alors la compassion s'abattra  
Tombant en divinités  
Tombant sur les enfants  
Tombant du ciel

On a bright day, next week  
Just before the bomb falls  
Just before the world ends  
Just before I die

All my tears will powder  
Black in dust like ashes  
Black like Buddha's belly  
Black and hot and dry

Then will mercy tumble  
Falling down in god heads  
Falling on the children

Falling from the sky

Maya Angelou, *Marelle à Harlem*, traduction et préface de Santiago Artozqui, 112 p., Editions Seghers, 2026, 14,50€

Maya Angelou, née Marguerite Annie Johnson en 1928 à Saint-Louis, est une figure emblématique de la littérature et des droits civiques aux États-Unis. Elle grandit dans le Sud ségrégationniste, où elle découvre la puissance des mots et de la poésie. Elle se lance dans une carrière artistique diversifiée, sans passer par l'université traditionnelle.

Maya Angelou est d'abord connue pour ses talents de danseuse et chanteuse, mais c'est son œuvre littéraire qui la propulse sur le devant de la scène. En 1969, elle publie son premier livre autobiographique, *Je sais pourquoi chante l'oiseau en cage*, qui raconte son enfance marquée par le racisme et les abus. Ce livre est nommé pour le National Book Award. En 1971, elle publie son premier recueil de poésie, *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diie*, qui est nommé pour le prix Pulitzer.

Elle publie en 1978, *Et pourtant je m'élève*, un recueil de poèmes puissants et inspirants, célébrant la résilience et la force intérieure face à l'adversité.

*A Song Flung Up to Heaven* (2002), clôt sa série autobiographique en sept volumes, et *Mom & Me & Mom* (2013), qui explore sa relation avec sa mère.

*Chanter, swinguer, faire la bringue comme à Noël* (2024) est le troisième volet de son autobiographie, où elle raconte son entrée dans le monde du spectacle et la naissance de son identité artistique avec humour et profondeur.

En 1981, Maya Angelou devient la première professeure titulaire de la chaire d'études américaines à l'Université Wake Forest en Caroline du Nord. Elle y enseigne jusqu'à sa mort en 2014, influençant des générations d'étudiants par son savoir et son expérience.

## Vitrine poésie du mercredi 4 mars 2026

Les 32 livres et revues reçus depuis le 12 février 2026 pour *Poesibao* par Florence Trocmé et Isabelle Baladine Howald.



- Paul Celan**, *Poèmes de Czernowitz, 1938-1945*, édition bilingue, traduction, préface et notes de Jean-Pierre Lefebvre, collection la librairie du XXIe siècle, Seuil, 24€
- Georges Sféris**, *Six Nuits sur l'Acropole*, édition Le Bruit du Temps, 2026, 14€
- Philippe Jaffeux**, *Courants vides*, PhB édition, 2026, 14€
- Seamus Heaney**, *100 poèmes*, traduit de l'anglais (Irlande du Nord), par Patrick Hersant, édition bilingue. Édition de la Table ronde, 2026, 22€
- Fernando Pessoa**, Courts métrages, édition de Patrick Quillier, Chandeigne & Lima, 2026, 7€
- Fernando Pessoa**, *Le jour triomphal, lettres sur l'origine des hétéronymes*, préface de Richard Zenith, traduction de Bernardo Haumont, Chandeigne & Lima, 2026, 8€
- Jean Michel Espitallier, Vannina Maestri, Jacques Sivan, et leurs complices**, *Java 1989-2006, l'anthologie*, Flammarion, 2026, 28€
- Guillaume Decourt**, *Harmonica, etc.* poésie, La Table Ronde, 2026, 17€
- Edward Stachura**, *La Marche du scorpion*, trad L. Orłowska, L. Pinon, Arfuyen, 2026, 18,50€
- Joseph Roth**, *Panoptikum, personnages et décors*, Arfuyen, 2026, 18€
- Gisèle Celan-Lestrangé, Bertrand Badiou**, *Sur le grand chemin*, catalogue d'exposition, Librairie Métamorphoses, 2026, 50€
- Sereine Berlottier**, *Ce qui passe, passe, Voix de Georges Perec*, Édition L'œil ébloui, Collection Perec, 14/53, 2026, 12€
- Florence Pazzottu**, *Qui*, édition Lanskine, 2026, 13€
- Florence Pazzottu**, *Les Contes d'ici*, édition Lanskine, 2026, 13€
- James Sacré**, *Si la simplicité nous a quittés ?*, Dix-sept poèmes, à cause de plusieurs linogravures de Raphaël Segura. Édition Potentille, 2025, 12€
- Lucille Leloup**, *La Lande*, Collection Poésie Commune, édition MF, 2026, 10€
- Fanny Lambert**, *Se reniffler quasi bestial*. Collection Poésie Commune, édition MF, 2026, 10€
- Elke de Rijcke**, *Paradisiaca. Un Lac-Opéra*, Collection Poésie Commune, édition MF, 2026, 10€
- Katia Bouchoueva**, *la nonne et la meuf*, Collection Poésie Commune, édition MF, 2026, 10€

**Tchicaya U Tam'Si**, *Le mauvais sang* suivi de *Feu de Brousse* et de *Le ventre*. Collection *Poesie*/Gallimard, n°598, 026 10,40€

**Aurélia Declercq**, *Coup de chien*, Flammarion, 2026, 17€

**Gérard Bocholier**, *Ciels retrouvés, Journal de saisons*, *Le silence qui roule*, 2026, 16€

**Christophe Esnault**, *le libraire & le psychopathe*, édition Labyrinthe, 2026, 9€

**Frédérique Germanaud**, *Bien faire l'homme*, collection Détente sèche, Blancs Volants éditions, 2026 16€

**Harri Veivo**, 9 h 11, éditions [eklyz], 2026, 12€

**Xavier Bordes**, *Sur le sentier des Cinq Montagnes*, Gallimard, 2026, 18€

**Murielle Compère-Demarcy**, *Antonin Arthaud, Moi, le Momo, le Mu*. Editions Douro, coll. la Diagonale de l'écrivain dirigée par Alain Marc, 2026, 17€

### Essais

**Dictionnaire Nerval**, sous la direction de Corinne Bayle, Classiques Garnier, 2025, 36€

**Michel Jullien**, *Le Format d'un livre*, éditions Verdier, 2026, 18€

**Denis Thouard**, *La Réduction de la lecture*, Circé, 2026, 18€

### Revue

**Europe**, mars 2026, n° 1163, Tarjei Vesaas, 22€

**La NRF**, n° 664, dossier Dix poèmes pour un monde nouveau, mars 2026, 20€

Daniel Biga, « L'Amour d'Amirat », lu par Jean-Pascal Dubost (III, 10, lettre à)

Jean-Pascal Dubost salue ici avec émotion et enthousiasme, et en s'adressant à l'auteur, la réédition d'un livre de Daniel Biga



**Lettre à Daniel Biga à propos de *L'Amour d'Amirat***

Paimpont, le 22 janvier 2026

Cher Daniel,

Ainsi voici réédité ce livre publié une première fois au Cherche-Midi en 1984, dont il me souvient de la lecture éblouie que j'en fis à la fin des années 90. Amirat : un nom et un lieu culte pour tes lecteurs. Un peu une légende.

C'est au-dessus de ce village dans le haut-pays grassois, au-dessus de la vallée de l'Esteron, au milieu des montagnes et des forêts, à 980 mètres d'altitude, que tu acquis dans les années 70 ce qui n'était plus ou moins qu'une ruine, nommée Le Barlet où, parmi la brume, au cœur du chant des oiseaux, dans la neige ou la chaleur et sous l'immensité du ciel, tu ermitas pendant une paire d'années pour t'approprier le lieu spirituellement ainsi que pour transformer l'amas de pierres que c'était en fondation solide. Ermiter, c'est assavoir se côtoyer soi-même intimement, à l'écart des bruits du monde et des humains, pour opérer une expulsion de l'ego, se détacher de sa « ridicule personne » et construire un rapport aimant avec soi-même et le monde. Là tu vécus au fil des jours, et au fil des jours tu tins ton journal de bord sous forme de fragments non datés, tu notas sans filtres toutes choses te venant à l'esprit, connecté aux sensations ; chaque fragment est à inscrire dans le Grand Livre de la Sagesse et de l'Émerveillement. Le lecteur te suivra au fil des notes, des haïkus, des listes, des citations, des méditations, des confessions, de tes marches et de tes tâches domestiques ou de maçonnerie, là où, en cet endroit rude mais quasi paradisiaque,

« chaque jour vécu  
chaque geste fait  
est une grande première mondiale ».

Ces fragments sont autant d'instantanés vécus (c'est assavoir de choses entendues, vues, ressenties) qu'il fallait capter par l'écriture. Etonné, ébloui, émerveillé (parfois à la limite de l'extase mystique) par un sentiment de solitude totale et exaltante, te sentant idéalement seul (chacun de tes mots le dit), en cet endroit tu fus divinement rien :

« dans ce monde de terre de forêts d'animaux  
il ne se passe rien : l'actualité est éternelle »

Le sentiment de n'être rien rendant la vie plus intense : « j'étais sinon un homme heureux – un homme conscient exalté par son destin exceptionnel ».

Dans une tentative de rapprochement de l'Un (qui reste à définir), en ce livre est dit comment se mettre au diapason avec l'*harmonia mundi*, avec l'ordre divin, invisible mais perceptible pour qui sait attendre, écouter et patienter,

« Alors tu t'assois face à l'espace et tu le contemples  
Indéfiniment »

C'est le livre de l'humilité. L'humilité qui consiste à vivre au ras de l'humus et à se faire plus petit que l'infime, peut-être le livre de l'innocence retrouvée (celle de l'enfance émerveillée), « né nu », as-tu écrit ; retrouver la nudité face au réel. Tu fus dans la Grande Joie d'être. Dans un passé simple qui brise les carcans temporels et qui coïncide avec le présent de l'éternité. Cette joie est celle dont Gilles Deleuze disait qu'elle est une résistance au pouvoir. Parce que le sentiment de Joie profonde est provoqué par le ralentissement de vie que tu opères dans ta solitude montagnarde, au rythme lent de la nature, à contre-courant de la rapidité excessive du monde qui tend à vous asséner son pouvoir matraquant en vous abrutissant de vitesse et d'efficacité. Face à ce pouvoir, tu opposes la puissance joyeuse de n'être rien au ralenti, ce qui est un bien précieux. La Joie, elle inonde ton œuvre, car elle tend vers l'Illumination ; le satori, dirait Kerouac. Ce livre est essentiel, car bien qu'écrit dans les années 1977-1978, il n'a pas pris une ride dans la fondamentale et essentielle aspiration qu'il exprime ; voir son message est-il encore plus actuel et devrait questionner chaque lecteur sur son rythme de vie. « La joie tempère le tragique de l'existence » disait le philosophe de l'*Abécédaire*<sup>1</sup>.

« Et dans le silence un seul bruit énorme mon cœur qui bat », ce silence est recherché pour mieux s'entendre. Sans qu'il en soit proche, *L'Amour d'Amirat* rappelle les premières pages du *Big Sur* de Jack Kerouac (« ...et je me réveille pour percevoir le son délicieux du silence, du Paradis, le gargouillement de la rivière. Et alors vous vous dites : « JE SUIS SEUL » et la cabane devient soudain un foyer, uniquement parce que vous y avez préparé un repas et lavé une fois la vaisselle. »<sup>2</sup>) A cette différence fondamentale près que Kerouac tint trois semaines dans son ermitage et faillit y devenir fou parce que le seul bruit de son cœur finissait par le mettre en effroi ; il n'a pas trouvé à *Big Sur* ce qu'il cherchait, contrairement à ce qu'expriment les deux années d'écriture de *L'Amour d'Amirat* ; *Amirat*, où tu connus quelque chose de l'instant d'être (« ce qui existe un instant existe pour toujours » a dit Norge) ; le miracle de l'Instant, sa prise de conscience.

Te relisant, j'ai re-sorti de ma bibliothèque le *Tao-tö-king* de Lao-tseu, en ai relu quelques pages, car *L'Amour d'Amirat* est le livre de ta Voie vers la vie, « l'amour d'Amirat c'est l'amour de la vie », c'est ton Tao d'Amirat. Je l'ai re-sorti car ton livre est un écho, sinon l'enseignement reçu de ce texte : « Atteins à la suprême vacuité/et maintiens toi en quiétude » écrivait Lao-tseu<sup>3</sup>. Néanmoins, *L'Amour d'Amirat* flotte entre plusieurs religions, ne s'attache à aucune, et relève d'un polythéisme de bon aloi ; c'est aussi un livre de prières adressées à un dieu polymorphe, composé du Christ, de Bouddha et de la Nature.

Ton ermitage est physiquement partiel, et de temps à autre tu descends dans la vallée car tu as besoin des humains, car si tu les fuis, c'est pour mieux t'en rapprocher, vivre seul pour accepter

l'autre ; et accepter l'autre, c'est s'accepter soi. Un misanthrope pourra contester ces dires, mais c'est dans cet humeur-là que tu vis :

« et je vis en ville parce que c'est là  
que vivent les hommes

\*

et je vis en montagne parce que c'est là  
qu'ils ne vivent pas ! »<sup>4</sup>

Tirailé continuellement entre ces deux attractions.

On sait que c'est en ce reuqoy que régulièrement ensuite tu te retirais, sans électricité ni eau courante (un simple raccordement bricolé par toi à une source fournissant l'eau), et te ressourçais pour retourner parmi les bruits du monde. Qui te connaît sait qu'éternellement le silence d'Amirat te hante.

## **Jean-Pascal**

Daniel Biga, *L'Amour d'Amirat*, éd. Unes, 2025

## **Jean-Pascal Dubost**

<sup>1</sup> *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, documentaire réalisé par Pierre-André Boutang, éditions Montparnasse, 2004

<sup>2</sup> Jack Kerouac, *Big Sur*, Gallimard, 1966 (pour la traduction française)

<sup>3</sup> *Tao-tö-king*, Lao-tseu, Gallimard, 1967

<sup>4</sup> In *Stations du chemin*, Le Dé Bleu, 1990

Virginie Gautier, « Recours à la nuit », lu par Violaine Houdart-Mérot (III, 10, notes de lecture)

**Un journal de la nuit pour côtoyer le moindre et l'invisible, l'alternance du jour et de la nuit, à tâtons**



« Entrer dans la nuit et tout oublier ». Dans sa toute récente publication, *Recours à la nuit*, Virginie Gautier explore à nouveau une écriture poétique du déplacement et du « toucher terre », mais cette fois-ci le dispositif a changé, ce n'est plus une marche à pied du Finistère à Notre-Dame des Landes comme dans *Vers les terres vagues. Approche de la Zone à défendre* (Nous, 2022).

C'est l'exploration sensible, sensitive, à travers une écriture ciselée, de nuits passées dehors : marches nocturnes, seule ou à plusieurs, attente dans un jardin, contemplation du ciel ou rêves surgis de ces nuits en plein air.

Ce « journal de nuit » traverse les saisons et les lieux, de septembre à août et du Finistère au Chili, en passant par diverses résidences d'écriture, de Dunkerque, à la Ciotat, de Carpentras et Huelgoat.

Dans le noir de la nuit, d'autres sens que la vue sont en éveil, le toucher, l'ouïe, le sens olfactif, mais aussi l'imaginaire comme un nouveau sens qui se modifie dans cet environnement parfois inquiétant. Pourtant de véritables tableaux surgissent parfois du crépuscule, quand l'écrivaine, également plasticienne, marche vers la mer : « Un gris de coquille d'huître si beau sous le ciel d'argent. Avec des teintes mouillées, picturales, des teintes de poissons frais et de pieds de couteau. » (p. 45)

Entrer dans la nuit, c'est aussi s'adonner à une quête, comme en attestent les multiples infinitifs qui parcourent le livre : « entrer dans la nuit mais sans l'éclairer » ... « entrer dans la nuit et puis laisser la place » ... « toucher terre et choir dans la cosmogonie ».

Entrer dans la nuit, c'est tenter de faire apparaître par les mots un monde invisible, c'est être à l'affût du vivant non humain, des mouvements parfois fugaces des plantes ou des animaux, les nocturnes mais aussi les autres, tous ceux dont l'espace s'est réduit aujourd'hui et qui doivent se réfugier dans la nuit. Et le projet poétique est conjointement politique, il se fait révolte face aux « espaces de plus en plus restreints des sauvages » (p. 72).

Entrer dans la nuit, c'est être à l'écoute du « moindre », de la luciole comme du ciel étoilé et de l'infiniment grand. C'est aussi méditer sur le passé, sur les grottes des premiers temps de l'humanité, des temps où l'on s'éclairait à la flamme.

Mais cette enquête donne aussi à entendre d'autres voix. Elle convoque de nombreux artistes ou chercheurs qui l'aident à entrer dans la nuit, anthropologue comme Tim Ingold ou paléontologue comme Marc Groenen, écrivains, peintres ou photographes, comme Gregory Crewdson ou Vincent Jendly, philosophes comme Bachelard. Elle s'adresse à eux dans un jeu pronominal subtil, les transformant en compagnons de voyage. Il y a de très belles évocations comme celle du Syméon de Rembrandt, du nom de ce vieillard qui ne voit plus mais reconnaît l'enfant Jésus. Rembrandt, presque aveugle lui aussi, est présenté comme un peintre de la nuit : » Il avance dans une lumière dégradée, amoindrie, qui ne craint pas les ombres ni le pouvoir déconcertant de l'obscur, son emprise sur l'imaginaire » (23).

Virginie Gautier se fait ici, elle aussi, poétesse de la nuit, désireuse d' « égarer le langage et tout ce qu'il contient de classifications et de catégories, pour tout attendre d'un tâtonnement. »

### **Violaine Houdart-Merot**

Virginie Gautier, *Recours à la nuit*, éditions Nous, 2026, 124 p., 16 €

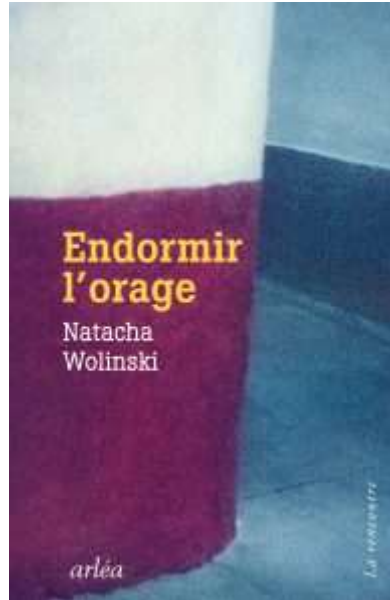
Octobre – 04.10. Nuit humide et perlante. Assise sur le petit banc de pierre contre le mur de la maison, j'entends les crissements doux des escargots qui glissent contre l'enduit chaux-sable. Plus loin, une large auréole de lumière s'étale sur le mur de la grange, flottante, issue de je ne sais de quelle réverbération.

13.10. Nuit vibrante d'étoiles. Le ciel est dégagé, maritime. La petite fumée de la voie lactée s'étale presque d'un bord à l'autre du jardin. C'est ce moment, après le crépuscule – au début de la nuit complète mais avant que la lune commence à éclaircir le ciel – qui donne le mieux accès au spectacle ordinaire. Il fait encore doux. Je m'adosse sur une chaise longue pour accommoder mes yeux à l'espace vertigineux. Chercher ce qui bouge, file, se relie pour former des dessins d'enfants. Geste dérisoire s'il en est. Ignorant et béat. Geste sans empreinte dans l'immensité. Simplement s'alléger de l'omniprésence humaine. Y trouver du réconfort. »

p.15 et 16

Natacha Wolinski, « Endormir l'orage » (III, 10, anthologie)

La fille de Georges Wolinski propose ce chant de deuil lyrique et plein de vie, pour ce père merle moqueur.



Je vérifie  
l'humanité brouillonne  
suspendue  
au noir crochet de son feutre,  
j'étreins pareillement  
les forts et les éclopés,  
le centre et la marge,  
la violence du jour et  
celle de la nuit,  
la grande brassée des corps,  
ni beaux ni laids,  
pleins d'une vie  
passée et à venir,  
ce terreau fertile  
des *frères humains*  
que je laboure aujourd'hui  
après l'avoir tant ignoré

Le monde désapprend  
ses points cardinaux,  
mais tes dessins  
de liqueur forte  
et de pointe de feu  
enjambent  
les champs  
de désolation

et dissipent  
les bourrasques  
mélancoliques

Cuba, Rome, Moscou,  
Phnom-Penh, Tachkent,  
Madrid, Tokyo, Mexico,  
je rejoins les lointains  
de tes carnets de voyage,  
je change de courants,  
d'aubes et de felouques

Personne n'effacera  
la rondeur aimante  
de ton trait, personne n'ajoutera  
de volcans aux vallées,  
d'horloges aux saisons,  
de numéros impairs,  
aux années de grâce

Il m'appartient de remettre  
de l'encre dans tes cartouches,  
les promesses du présent,  
je les tiendrai  
en donnant la main  
à tous mes aimés

Est-il venu le temps  
du réveil,  
des notes longues  
et des musiques à vent ?  
Je donne la main à mon Sphinx de père  
exécuté derrière les vitres  
d'un immeuble si tristement laid,  
mort entouré de ses amis,  
mort dans le sanctuaire laïque  
d'un journal  
où l'on faisait profession  
de rire  
et de moquer  
sans esprit de menace,  
mort à la tâche  
et mort au combat,  
dessin, feutre, crayons et  
corps précipités à terre,  
mort pour que s'éveille en moi  
le désir de vivre et

d'en découdre

...

Je donne enfin la main  
à l'enfant que j'étais,  
elle se confond  
avec ces lointains  
dont je redoute  
l'effacement,  
je perds  
et retrouve sa trace  
sur le chemin d'épines  
de la Garoupe,  
dans les forêts de pins couchés  
des îles grecques,  
dans les humeurs sombre  
des nuits sans lune  
et dans le ciel  
aux deux soleils,  
j'offre à l'enfant  
que je fus  
un bandeau de pirate  
pour farder les jours  
de couleurs labiles  
et invincibles,  
je la dote d'une langue mère  
pour lécher ses plaies,  
laper l'eau-de-vie  
des beaux lendemains  
et ne rien reconnaître  
pour hymne  
que le chant  
du merle moqueur

Natacha Wolinski *Endormir l'orage*, Arléa 2025, coll. la rencontre, 58 p., 14€

## Liens des articles sur le site

[Denis Ferdinande, « L'occupation littéraire du temps, Combinaisons II », lu Murielle Compère-Demarcy \(III, 10, note de lecture\)](#)

[Pierre Vinclair, « deuxième image terrible », \(III, 10, Inédits\)](#)

[Alexander Kluge, disparition \(III, 10, disparitions\)](#)

[Jean-Pierre Faye, sa disparition \(III, 10, disparitions\)](#)

[Régis Quatresous, « Nourritures », entretien avec Mathieu Jung, \(III, 10, entretiens\)](#)

[Véronique Gentil, « De quelques peintres », lu par Marc Wetzel \(III, 10, note de lecture\)](#)

[Jacques Laurans, « Le Quartette du Grand Duke » \(III, 10, carte blanche\)](#)

[Jean-Claude Pinson, « Vies de philosophes », lu par Guillaume Artous-Bouvet \(III, 10, note de lecture\)](#)

[Vitrine poésie du mardi 24 mars 2026 \(III, 10, vitrine poésie\)](#)

[Marc Alyn, « Balcon sur l'ailleurs », lu par Marie Cayol \(Poesibao III, 10, note de lecture\)](#)

[Olivier Gallon, « Phrase entendue dans un rêve » \(III, 10, note de lecture\)](#)

[Jean-Pascal Dubost, « Animaleries », lu par Anne Malaprade \(III, 10, notes de lecture\)](#)

[Tibulle, « Élégies, livre I \(1ère partie\) », traductions inédites d'Etienne Vaunac \(III, 10, traductions\)](#)

[Edith Södergran, « Le grand jardin », présentation et traductions inédites de Christian Désagulier \(III, 10, traduction\)](#)

[René Depestre, « Rage de vivre, œuvres poétiques complètes », lu par Isabelle Baladine Howald \(III, 10, anthologie commentée\)](#)

[Marion Poschmann, extraits inédits de « Nimbus », traduits par Axel Wiegandt \(III, 10, inédits & traductions\)](#)

[Jean-Michel Espitallier, Vannina Maestri, Jacques Sivan et leurs complices, « Java, 1989-2006, l'anthologie » \(III, 10, notes de lecture\)](#)

[« Poésie, un amour partagé entre l'Italie et la France », récit de Florence Trocmé \(III, 10, reportage\)](#)

[La disparition de Jean-Marie Gleize \(III, 10, disparitions\)](#)

[Sereine Berlotier, « Ce qui passe, passe : voix de Georges Perec », lu par Anne Malaprade \(III, 10, notes de lecture\)](#)

[Gisèle Celan-Lestrange, Bertrand Badiou, « Sur le grand chemin », entretien et lecture par Isabelle Baladine Howald, \(III, 10, entretiens\)](#)

[Pierre Vinclair, « Birdsong », lu par Étienne Vaunac \(III, 10, notes de lecture\)](#)

[Isabelle Garron, « le poème tangent, une geste », lu par Isabelle Baladine Howald, \(III, 10, notes de lecture\)](#)

[Béatrice Bonhomme, « Murmurations des oiseaux », lu par Arnaud Beaujeu \(III, 10, notes de lecture\)](#)

[Françoise Clédat, « Œil de chaton » \(III, 10, inédits\)](#)

[Corinne Bayle, « Chemins de foudre, 'Septentrion' et 'Faim rouge' de René Char », lu par Anne Malaprade \(III, 9, notes de lecture\)](#)

[Stéphane Juranics, « Exister de vivre » suivi de « Bribes du dehors », lu par Guillaume Dreidemie \(III, 10, Entretiens\)](#)

[Yves Namur, « Figures de l'éphémère », lu par Marc Wetzel \(III, 10, anthologie et note de lecture\)](#)

[Sophie Loizeau, entretien avec Grégory Rateau \(III, 10, entretiens\)](#)

[Maya Angelou, « Marelle à Harlem » \(III, 10, anthologie permanente\)](#)

[Vitrine poésie du mercredi 4 mars 2026](#)

[Daniel Biga, « L'Amour d'Amirat », lu par Jean-Pascal Dubost \(III, 10, lettre à\)](#)

[Virginie Gautier, « Recours à la nuit », lu par Violaine Houdart-Mérot \(III, 10, notes de lecture\)](#)

[Natacha Wolinski, « Endormir l'orage » \(III, 10, anthologie\)](#)