

$\text{NU}(\mathbf{e})^{94}$

Laurine Rousselet



Lumière fossile, 2019 © Bernard Moninot

NU(e)
Numéro 94

Numéro coordonné par Geneviève Guétemme



Geneviève Guétemme, <i>Introduction</i>	9
---	---

Ouverture

Véronique Bergen, <i>L'œuvre : ses formes et ses voix</i> (déc. 2024), Entretien avec Laurine Rousselet	17
Laurine Rousselet, <i>poèmes (inédits)</i>	25
Carnet d'images, <i>photographies, dessins</i>	33

Témoignages

Anne Alvaro, <i>Je lis, je pressens, je prête ma voix</i>	47
Denis Lavant, <i>Laurine Rousselet m'a bel et bien eu</i>	49
Hubert Haddad, <i>À demeure des mondes</i>	51

Corps de crire

Alexis Pelletier, <i>Offrir le secret, ébauche d'une lecture de la poétique de Laurine Rousselet</i>	57
Michèle Finck, <i>Le corps et le « crire » : lecture de « nuit témoin » de Laurine Rousselet</i>	67
Nathalie Swann, <i>L'amour à la dérobée</i>	75

Dire la langue et les langues

Magda Cârneci, <i>Enrichir la poésie européenne</i>	87
Laurent Demoulin, <i>L'amour entrouvert dans Rue Ion Brezoianu de Laurine Rousselet</i>	91

Gilles Cloiseau, <i>sur</i> Émergence	103
---	-----

Espaces dansés, dessinés, joués, filmés

Francesca Maffioli, <i>Laurine Rousselet et la poésie d'un corps-qui-chante</i>	111
Luc Vigier, <i>Ondes de choc</i>	119
Laurent Mourey, <i>Écrire comme on danse ? Notes sur le geste et l'interlocution chez Laurine Rousselet, Autour de Danser dans l'immensité</i>	127
Virginie Ruppin, <i>Réponses à la lumière : Quand le verbe et le trait dessinent l'infini</i>	145

Engagement

Geneviève Guétemme et Emmanuelle Séjourné, <i>Approcher l'altérité : entretien avec Laurine Rousselet (avril 2025)</i>	169
--	-----

Compléments de lecture

Geneviève Guétemme, <i>L'été de la trente et unième</i> - avec Laurine Rousselet, Sara Orselli et Denis Lavant (lecture filmée).....	183
Geneviève Guétemme, notes sur la trilogie de Laurine Rousselet : nuit, attente, ruine	187

Et pour finir

Michèle Ramond, <i>La bienfaisante clarté de l'obscur dans Nuages de Laurine Rousselet</i>	197
Bibliographie	207
Remerciements	215
Liste des auteurs	217



Laurine Rousselet © Pierre Souchar

Être sur la route

partir avec le corps dégagé haletant
empoigner avec force l'abandon
la passion déclare au présent NAÎTRE

Laurine Rousselet (27-03-2024)

Geneviève Guétemme

Introduction

L'autre qui est *crire*

Ce numéro spécial de la revue *Nu(e)* est consacré à la poésie de Laurine Rousselet. Née à Dreux le 31 décembre 1974, elle commence à publier très jeune, en 1998, dans la revue *Digraphe*¹. Elle est rapidement repérée par de prestigieux aînés (Bernard Noël, Marcel Moreau, Hubert Haddad...) avec qui elle noue des amitiés fortes. Ses poèmes rencontrent aussi, très rapidement, d'autres formes artistiques, comme la musique du compositeur et oudiste Abdelhadi El Rharbi qui « y retrouve certaines formes de mes racines rythmiques et mélodiques, un souffle et des pulsations proches de ma culture méditerranéenne² ».

Elle jouit maintenant d'une vraie reconnaissance dans le monde de la poésie française contemporaine avec une vingtaine de recueils en vers et en prose, qui ont, pour certains, été traduits. Elle participe depuis longtemps au *Printemps des poètes* et au *Marché de la poésie*. Elle a produit plusieurs émissions radiophoniques pour France Culture sur Marcel Moreau (2016), Hubert Haddad (2017) et écrit de nombreux articles dans des revues littéraires³ et artistiques⁴.

Il est donc grand temps de présenter et d'analyser son œuvre, à la fois conséquente et diverse. Dès ses premiers recueils (*Tambour*, 2003,

¹ Revue théorique (philosophie, psychanalyse...) et littéraire française fondée en 1974 (La publication est arrêtée en 2000).

² Abdelhadi El Rharbi, in « Laurine Rousselet : l'effractionnaire », L'Atelier de la création, France Culture, Mardi 18 juin 2013. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-atelier-de-la-creation-14-15/laurine-rousselet-l-effractionnaire-1854507> [consulté le 18 juillet 2025].

³ Revue *Éclairs* (devenue la revue *Prologue*), revue numérique du pôle ALCA, *L'Actualité Nouvelle-Aquitaine* <https://actualite.nouvelle-aquitaine.science/author/laurine/> [consulté le 27 août 2025], *Archipiélago*, *L'Ange...*

⁴ Voir sa collaboration avec le collectif interdisciplinaire *Expérimental poetic* depuis juin 2025. <https://experimentalpoetic.com/2025/08/25/entretien-avec-claude-ber/> [consulté le 27 août 2025].

Mémoire de sel, 2004, *Séquelles*, 2005), elle affirme « avec souplesse et témérité⁵ », écrit Marcel Moreau « son art de grimper aux extrémités du non-dit⁶ ». Ses textes sont parfois bilingues (français-arabe *Mémoire de sel*, français-catalan *El Respir*, 2008, français-roumain *Rue Ion Brezoianu*, 2021) ou fleuve (*Crisálida*, 2013). *journal de l'attente* (2013), *nuît témoin* (2016) et *ruïne balance* (2021) s'entendent comme une trilogie. *Hasardismes* (2011) lui permet de pratiquer l'aphorisme. *L'été de la trente et unième* (2007 et 2021) et *La Mise en jeu* (2012) sont des récits et *De l'or havanais* (2010), *Syrie ce proche ailleurs* (2015), des essais poétiques. En 2021, elle publie une correspondance avec Bernard Noël, puis en 2023, un dialogue poétique avec le poète Nuno Júdice, *Réponses à la lumière*. Elle engage aussi son écriture à rencontrer la danse et la musique avec *Émergence* (2023) et *Danser dans l'immensité* (2024) et, plus récemment, le théâtre. Quelques livres ont été illustrés par des artistes de renom : Hubert Haddad (*L'Ange défunt*, 2003), Thierry Le Saëc (*Au jardin de la chair cernée*, 2008), Albert Woda (*Amaliamour*, 2010), Guillaume Guinrand (*Faim et Faim*, 2010), Yves Picquet (*Vacarmes*, 2012), Jacky Essirard (*Ce matin six heures*, 2013 et *La bifurcation*, 2025). Ces rencontres plastiques se retrouvent aussi dans les couvertures de ses livres pour lesquels elle choisit elle-même les artistes (Serge Kantorowicz, Lydie Arickx, Antonio Seguí, ...). Enfin, il y a cet hommage continu aux langues des autres avec l'édition des *Cahiers de l'Approche*, plaquette de poésie bilingue et trimestrielle, qu'elle dirige depuis 2011.⁷

La revue *NU(e)* offre ici la première synthèse d'une œuvre qui met en avant une double approche langagière : verbale et non-verbale, issue des amitiés, des influences, mais surtout de la passion de Laurine Rousselet pour une poésie vivante, déployée dans l'espace, entre cri et méditation : un cri, nous dit-elle, qui « élance vers la sortie⁸ » grâce à l'énergie physique de sa gorge.

Ce numéro s'ouvre sur un entretien mené par Véronique Bergen en 2024. L'échange interroge les visions et l'énergie d'une autrice qui écrit

⁵ Marcel Moreau, *Mémoire de sel*, Préface, Paris, L'Inventaire, 2004

⁶ *Ibid.*

⁷ Site de Laurine Rousselet : <https://www.laurine-rousselet.fr/>

⁸ *Crisálida*, Paris, L'Inventaire, 2013. p. 17.

dans la fragmentation, la stupeur, le silence et l'étrangeté, face à des limites et à un « réel qui me résiste » dit Rousselet. Cet entretien dessine un travail d'écriture qui « éclate⁹ » dans la brutalité de ses verbes, l'accueil des vibrations du vide, de la nudité, du silence et une incandescence organique qui permettent à Rousselet de se « sentir *langue* ». Les témoignages qui suivent présentent la poétesse en mots et en images avec et par ses amis, ses compagnons de route, collaborateurs, correspondants, co-auteurs... Denis Lavant et Anne Alvaro par exemple, ou Hubert Haddad – ami, poète et écrivain – dont le texte décrit l'invention d'« une certaine forme d'illisibilité¹⁰ » qui dépasse les normes pour contempler, et effarer l'altérité et l'oubli. Le carnet d'images donne notamment un visage à ces proches en écriture, en corps, en vie et en voix. Une série de poèmes inédits et une sélection de dessins de Bernard Moninot rendent compte, enfin, de la proximité que les textes entretiennent avec des objets plastiques, chorégraphiques, sonores, etc.

Ensuite viennent plusieurs séries d'essais. Un premier groupe explore le *crire* (ou écriture-cri). Alexis Pelletier le décrit comme une façon de combiner l'expérience d'étrangeté et la force des corps qui traversent tous ses recueils, du premier au dernier. Michèle Fink explore cette même poétique reliée au désir en s'appuyant plus particulièrement sur *nuit témoin* (2016) qui ouvre et réinvente le corps (à la fois chair et langage) contre la violence du monde. Pour Nathalie Swann, ce désir jaillit du *crire-amour*, à la fois « trou » et « fenêtre », ici et ailleurs.

La deuxième section interroge les glissements de langues à langues, entre multilinguisme et traduction. La traductrice des textes de Rousselet en roumain, Magda Cârneci, décrit son travail comme une rencontre et un partage¹¹. Laurent Desmoulin identifie quant à lui, un « style » propre à Rousselet, à la fois ascétique et incarné, entre évanouissement, secousse, ébranlement et perte, comme un chant d'amour qui superpose et enchevêtre la voix, le dire, le corps, l'espace et le temps. Et Gilles Cloiseau, qui a traduit *Émergence*¹², renvoie au même amour intemporel de

⁹ Entretien avec Véronique Bergen, « Je ne sais pas élaborer. Je sais éclater », p. 10.

¹⁰ Cf. dans ce volume l'article de Hubert Haddad.

¹¹ Cf. dans ce volume l'article de Magda Cârneci, supra.

¹² Dans le cadre du master "traduction" de l'université d'Orléans (année 2023-24). *Émergence* a été écrit en hommage à la danseuse et chorégraphe américaine Carolyn

la langue à travers un geste verbal, « une danse » dit-il, qui combine adaptation, équivalence et transposition du français vers l'anglais.

Le dernier bloc d'essais s'intéresse à la relation particulière, très soutenue, de la poésie de Rousselet, dans ses développements créatifs et sa durée, avec les autres arts. Il met notamment en évidence le rôle essentiel de la danse avec deux analyses centrées sur *Émergence* (2022) et *Danser dans l'immensité* (2024). Francesca Maffioli décrit une production imaginative « à la fois signe et corps¹³ », qui repense les enjeux entre oralité et écriture. Luc Vigier expose ce même rapport dialogique des textes de Rousselet avec la danse en s'intéressant aux résonances « à mi-chemin du champ magnétique et de l'onde de choc¹⁴ », des symboles graphiques et des lignes et à leurs « furtivités érotiques et fulgurantes ». Pour Laurent Mouret, les neuf vues dialoguées de *Danser dans l'immensité* mettent en évidence le lien que Rousselet construit entre le « geste dansé » et une écriture épurée qui fait voir les seuils en passant par la performativité. Enfin, l'essai de Virginie Ruppin retrouve cette « éthique de la danse qui met « le corps en voie vers le spirituel¹⁵ » en explorant les frontières que *Réponses à la lumière* fixe et brouille entre l'écrit de Rousselet et les visions graphiques de Bernard Moninot. Ces quatre textes montrent l'émergence d'un langage qui combine les mots et les gestes (dansés, dessinés) pour révéler, inspirer, saisir, incarner l'immensité physique du verbal, le momentané et les couleurs, le temps et l'espace, l'intime et l'universel. Le geste poétique respirant, dansé et dessiné traduit peut-être cette posture dont fait état Nathalie Swann¹⁶, entre « errance » et « disponibilité », propre à un monde contemporain ouvert et fragile.

Enfin ce numéro se referme tout en s'ouvrant sur une constante de l'œuvre de Rousselet, à savoir son engagement. En effet, pour cette

Carlson pendant la résidence de Laurine Rousselet à l'université d'Orléans. La traduction de l'ouvrage vers l'anglais permettait de rendre ce texte accessible à sa dédicataire tout en donnant aux étudiants de l'université l'occasion de se confronter à une pratique difficile, peu abordée en cours.

¹³ Cf. dans ce volume l'article de Francesca Maffioli, « Laurine Rousselet et la poésie d'un *corps-qui-chante* ».

¹⁴ Cf. dans ce volume l'article de Luc Vigier, « Ondes de choc ».

¹⁵ Cf. dans ce volume l'article de Laurent Mouret, « Écrire comme on danse ? Notes sur le geste et l'interlocution chez Laurine Rousselet, Autour de *Danser dans l'immensité* ».

¹⁶ Cf. dans ce volume l'article de Nathalie Swann, « L'amour à la dérobée ».

écrivaine dont les textes poussent la poésie dans ses plus extrêmes limites, verbales, thématiques et biographiques, le poétique déborde toujours du champ strict de l'écriture : il est éthique et politique et immerge le texte et ses lecteurs dans une altérité qui leur échappe et dont ils ne sortent pas indemnes.

être interpellé, dévoilé, avant tout modifié, car emprunter ces sentes ou pistes libère une équilibration que la projection du désir dans son étendue attend. Le poète est une figure de l'échappée. Le risque qu'il prend pour voir puis pour témoigner (pour être parmi) ne fait place à aucun pouvoir¹⁷.

Avec le *cririe*, Rousselet ouvre la poésie à un monde commun, précaire – et amoureux, noué à l'étranger, à l'extranéité. Elle s'engage, dit-elle « pour la dignité, la justice, la beauté et l'humanité » et ses propos recueillis lors de la journée d'étude « Poésie et pensée politique en migration » qui s'est tenue à Tours le 29 avril 2025 en font état. Elle y commente notamment son essai *Syrie ce proche ailleurs*, qui dénonce – en poésie – la destruction organisée et systématique d'un pays.

Cet engagement qui relève d'une volonté métaphysique quotidienne inébranlable se matérialise dans une implication sociale forte avec les ateliers d'écriture qu'elle mène depuis plusieurs années pour de jeunes lycéens, des migrants et des étudiants. Il se retrouve aussi dans sa récente inclusion au Parlement des écrivaines francophones (novembre 2024) dont « l'objectif est de faire entendre la voix des écrivaines sur le monde¹⁸ ». Enfin, il est marqué par la nouvelle direction qu'elle imprime à son écriture, de plus en plus orientée vers le théâtre avec une pièce – à paraître – sur la cause palestinienne. Comme son premier récit politique écrit à Cuba dans le cadre de sa mission Stendhal en 2009, cette œuvre engagée illustre une utilisation de l'écriture comme espace de parole. Elle met également en avant le rôle d'écrivain – et plus généralement de l'artiste – dans le

¹⁷ Laurine Rousselet, « En signe de réalité », in *L'Oreille voit : À l'écoute du poème*, Paris, Éditions du Cygne, 2023.

¹⁸ Page d'accueil du site internet de l'association : <https://www.parlement-ecrivaines-francophones.org/> [consulté le 23 août 2025].

dialogue civilisationnel¹⁹. Rousselet reprend en cela la devise de Federico García Lorca pour un « écrire-ensemble » ou un vécu de l'écriture dans un rapport intime à la vie : « *Vivir es convivir o no es vivir*²⁰ ». (*vivre, c'est vivre ensemble ou ne pas vivre*).

Ce numéro de *NU(e)*, en plus de faire un retour sur un certain nombre de textes emblématiques de Laurine Rousselet, présente donc les glissements qui marquent l'évolution de sa poétique, de texte en texte, écrits seule ou en dialogue, avec le langage et les langues, sans suivre la voie de la facilité, mais en choisissant de se frayer son propre chemin. L'ensemble revient sur plusieurs questionnements essentiels dans un monde sans fondements stables. Il expose une poésie-*crir*e impétueuse et retenue, entre chair et sens, en mouvement vers l'autre, mais aussi vers une solitude féconde qui expose un corps hors de sa crisalide pour produire cette poésie "criàdanse", "créascentionnelle", "chaoscré[e]"²¹ qui transcende les frontières.

*crir*e signifie
disparaître
se perdre
dans la
vague
pour courir à travers²²

¹⁹ C'est l'un des objectifs du Parlement des Écrivaines francophones que Laurine Rousselet a rejoint en novembre 2024 – <https://www.parlement-ecrivaines-francophones.org/qui-sommes-nous/>

²⁰ Federico García Lorca « *vivre, c'est vivre ensemble ou ne pas vivre* ». Federico García Lorca, *Jeu et théorie du duende*, Paris, Allia, 2008, trad. par Line Anselem.

²¹ Laurine Rousselet, *crisalida*, *op. cit.*, p. 13.

²² Laurine Rousselet, *ruine Balance*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2019, p. 46.

Ouverture

Véronique Bergen

L'œuvre, ses formes et ses voix

Entretien avec Laurine Rousselet
(décembre 2024)

Véronique Bergen : *Laurine, tes recueils poétiques, Tambour, Mémoire de sel, Journal de l'attente, Crisálida, nuit témoin, ruine balance, Barcelona, Rue Ion Brezoianu, Émergence, Réponses à la lumière, Danser dans l'immensité pour ne citer que quelques-uns, tes récits, L'été de la trente et unième, De l'or havanais, La Mise en jeu, tes œuvres poétiques à tirage limité, L'Ange Défunct (illustrations d'Hubert Haddad), Amaliamour (avec les gravures d'Albert Woda), Faim et faim (peintures de Guillaume Guintrand), Vacarmes (photographies et collages d'Yves Picquet)...., ton texte Syrie, ce proche ailleurs, ta Correspondance avec Bernard Noël, tes émissions radiophoniques sur Marcel Moreau, sur Hubert Haddad, je les vois comme formant une constellation sous-tendue par un rapport vibratile à la vie, à la vie des mots, aux souffles portés par l'écriture. De quelles zones intimes ou supra-personnelles jaillissent tes créations, ce que tu appelles le « crire » ? Comment demeures-tu au plus proche de leur amont, de leurs puissances génésiques ?*

Laurine Rousselet : Je vis en permanence avec le réel qui me résiste. Il parle avec des haut-parleurs et, à voix basse, dit : viens faire effraction. Il soulève en moi des déplacements, des trouées, des débordements (il me prélève même !) voués à se transformer dans des lieux privilégiés du corps, tous empressés. Le bouillonnement qui entre en moi, qui ne vient pas se promener, qui vient m'exploiter, cet orage, au lieu de me déstabiliser vient préciser la forme – ce que j'ai à « faire » passionnément. Je ne sais pas élaborer. Je sais éclater. Plus je me sens langue, pas dans la langue ; je ne sais pas faire langue, plus je rivalise

avec l'inconnu. Rien ne m'est permis. Tout vient m'excéder follement. Chaque limite vient s'exploser devant mes yeux avant qu'ils ne deviennent regard. Il n'y a rien de terrible dans la fièvre. Le souffle m'empoigne et je m'emmêle à lui excessivement, je l'étreins. L'amour est en moi le seul ordre que je reconnaisse ou la seule porte, la seule fenêtre qui pousse à crier, s'ébattre, à raconter des histoires. Tout ce qui ne se dit pas dans les histoires. Il faut d'abord savoir traquer le danger ou l'irruption. Il faut savoir interroger. Le lieu de l'exil ou de l'étrangeté, le déloger. Le corps fait une lecture interminable du risque pris à vivre. C'est la chance. L'énergie ainsi déployée est capable d'éblouissement : éclairer non seulement ce qui est convoqué mais qui va penser par-delà la dépense. Ces empreintes ou ces épaisseurs sont une dynamique du corps et de l'espace, un emboîtement, une voix. La fascination ne dure pas mais paradoxalement le saisissement. « Faire expression » c'est occuper une place (provisoire) et travailler sur un horizon précis. Habiter dans ce partage physique « profonde » l'expérience du regard cherchant d'abord sa source pour s'en arracher. Ma si chère Véronique, tu nommes dans ta question Marcel Moreau et Hubert Haddad. Comment remonter le temps, le pénétrer et ravir le feu originel qui est venu provoquer « La vie de la rencontre » ? Les décharges brûlent encore et ne se résignent pas à disparaître. C'est la réponse de la chair capable de peindre l'émotion de la présence. Jeter des souvenirs sur le papier ou les enregistrer sur une bande-son, c'est avoir une vue imprenable sur l'étreinte de la mort. Et quelle fraîcheur ! Je vis dans une infinie nuit de la liberté. Dans le noir, je fais ouverture et l'expérience intérieure voit quand elle veut, mais jamais vaguement.

V.B. : *L'effraction de séismes, de puissances pulsionnelles, de visions précède-t-elle leur mise en voix, leur conversion en chants ? Comment ce domaine du préverbal, du silence, d'une sensorialité proche de la mystique est-il accueilli dans les forges de ton verbe ?*

L.R : Je suis née pour écrire puisque ça pénètre en moi continuellement. Bernard Noël disait : « Je ne sais faire qu'écrire ». Je crois qu'il ajoutait « au fond ». J'entends encore sa voix. Disons que j'ai des repères dans les

différentes submersions qui m'ont enroulé la langue ! Les « stations » sont intériorisées. Je vis massivement dans l'immobilité. D'autres diront que je « galope » sans cesse. Il y a donc de fortes perturbations dans le champ de la perception. Tout est affaire précisément de déchiffrement. Quand l'écriture se dévoile, les limites de la résistance semblent atteintes. Je suis capable d'attendre (d'atteindre) très longtemps. Je suis très patiente. Puis je bondis inéluctablement. J'aime parcourir et peser tranquillement tout ce qui viendra « se jouer ». Ce qui s'offre demande une extrême lenteur. Je ne vais jamais dans plusieurs directions à la fois. Je capte minutieusement les étrangetés d'un même chemin, d'un même sentier. Je resserre. Et je fais mystère de plus en plus – loin. Plus je respire doucement, plus les mots sont désignés. Je reformule rarement. Je repense beaucoup. J'attends sereinement d'être dépassée. S'élever, se dynamiter. Et je n'ai jamais rien à confirmer de ce que j'ai écrit. L'explication se brise toujours d'elle-même. Je suis en permanence atomisée de visions. Je ne dirai pas assaillie, car cela se fait malgré moi. Disons, une pluie battante. Et je retiens, je deviens chaque goutte. J'accumule en quelque sorte les particules qui me serviront, lorsque je les mettrai en tension, à *crire*. Parce que j'ai pris le temps de redonner un nom à chaque chose, la main se transporte très rapidement sur le papier. Elle sollicite ce qui se déclare, se libère, ce qui existe simplement ; ce que le souffle a généré au préalable. Lorsque j'écris, il n'y a plus d'origine, il n'y a plus l'origine de cette possibilité d'écrire. Il y a le déferlement des énergies. Et je retrouve la pluie battante qui s'abat sur moi. Cette fois-ci, nous sommes bien deux. Je l'accueille. Je joue avec elle. Parfois, nous prenons des positions de combat. C'est jubilatoire et orgasmique. Se battre permet aussi le jaillissement, l'excès, l'effusion. Je ne crains pas. Le regard se met absolument en travail : Comment vont se porter les coups ? Sont-ce réellement des coups ? Encore une fois, c'est l'amour qui exalte. Le silence. Le silence est matière à penser. Je sais remonter le long de son cours, je sais m'agglomérer à lui, le conquérir pour en faire une dynamique. Je ne tiens jamais en place. Je me cache, me volatilise, m'articule, bondis, me déséquilibre, bref, toujours à la recherche du dépôt d'une intimité la plus véritable. Transposer des bouleversements parfois sourds. Ma main accomplit ma vie. Je suis la liaison. Il n'y a rien à archiver. Laisser couler la lumière intérieure.

V.B. : *Quelle est ta conception (viscérale, instinctive) de l'infinitif ? Ta pratique poétique de l'infinitif témoigne-t-elle d'un lien étroit avec l'expression des convulsions de l'être, avec l'urgence de ton écriture ?*

L.R. : Marcel Moreau m'avait dit lorsque j'étais très jeune : « Choisis ton verbe, il va court-circuiter quatre, cinq substantifs. » À vrai dire, je vivais déjà dans cette épaisseur de la vue perçante. Je vivais dans l'intensité, le dépassement, dans une violence qui commandait la pensée de la mort. J'en dévorais ce qui me permettait de vivre absolument. Je n'échangerai pas une image de ma jeunesse. Je m'exposais entièrement à cette brutalité (qui a contrario ne m'écorchait pas). Libérer le déchaînement, fendre. Ne pas subir ni se soumettre. Toucher. Frapper. « Inconnuer ». Dévaler la pente ou grimper à toutes jambes (parfois sans escalier). Sauter au présent. Choisir son verbe. Cela demande de pulvériser tout dualisme. Il faut savoir se vider pour que reste la nudité. S'alléger. Des troubles, des tensions qui agitent, qui s'entremêlent, qui tonnent, qui font s'engouffrer, parfois qui effraient, je les porte à nu jusqu'à en faire une ouverture qui n'a plus rien à cacher. Travailler l'écriture (qui passe par le verbe) agrandit la liberté. Tout est affaire de relation. Accueillir ce qui nous visite, ce qui fait sens, ce qui prend forme et nous métamorphose. Il est question de rayonnement, de lumière. Il est question de monter à même le silence. Il reste un trait. Comme un corps posé. Une origine capable. Si le verbe me double, c'est parce qu'il m'exp-l-ose. Le verbe dévoile le réel intime.

V.B. : *Tu fus proche de Marcel Moreau qui préfaça L'Été de la trente et unième ainsi que Mémoire de sel. Avec lui, tu partages une expérience organique de l'écriture, un court-circuit entre le corps des phrases et l'écriture des chairs. Par quelle alchimie noues-tu le sensible, l'incandescence sauvage de la vie qui traversent tes textes et le mouvement de l'écriture branchée sur son enfance ? À partir de là, j'aimerais que tu évoques ton rapport au rythme, au son, la manière dont*

ils bousculent/étouffent/vertigent l'articulation des pensées et des sensations.

L.R. : (Se) Soulever. Je pratique l'emportement pour circuler dans la compréhension qui respire toujours au contact de l'éblouissement. Je pratique l'emportement comme je respire. Cette instabilité, qui n'en est pas une, se propage jusqu'à la révélation. Elle me vivifie. Le mot croissance me vient sitôt. Des passerelles, des ponts de corde faits d'incertitude sont nombreux et je saute d'un à un au-dessus du vide. S'il y a trajet, c'est parce qu'il y a risque. Et plus le corps est léger, plus il va vite, plus il se risque à *crir*. Les improvisations – parfois, une phrase « mal faite », étonnamment vibrante, sont les mouvements de l'air qui devient chair, et qui offre. L'instabilité, mise en branle, ne tremble pas, elle jouit de notre broiement, et trace son sillage pour que nous nous reconstruisions « nouveaux ». L'on finit par se retrouver face à face avec la présence. Le plaisir se colle encore et toujours à la langue. *La langue-colle*. Ma si chère Véronique, tu jettes le mot enfance qui ne se sépare jamais de nous. Elle est entre toi et moi notre jour qui fait que nous dialoguons. Nous gardons purement son élan. Toute notre vie, elle remue notre regard. Elle nous désire extraordinairement en vie. *Elle nous voyage*. Une des nombreuses fois où j'ai failli mourir enfant par « inconscience » dit-on, j'ai enfourché un vélo, je ne touchais pas les pédales, sans freinage possible, et j'ai dévalé un long chemin extrêmement pentu, uniquement praticable par le tracteur de l'agriculteur voisin. Je me souviens avec quelle vitesse de perception je prenais un à un les virages, évitant les énormes pierrailles, en me répétant : « ça finira bien par être plat ». Enfant de la vitesse et du danger, de l'insoumission. Énergie vitale débordante. Mes parents disaient : « increvable ». Marina Tsvétaïeva écrivait : « ingarrotable ». Courir permet de lâcher à l'extérieur l'expérience intérieure. C'est s'inviter soi-même à naître. La réalité nous engendre ainsi à l'infini, la transmutation grâce à « l'alchimie », pour reprendre ton terme, n'est jamais loin. La contemplation est toujours active, le regard se donnant entièrement. Encore une fois, nous cherchons éperdument la relation, et sa circulation : entre la chair du corps et le monde extérieur. Se préparer à saisir la beauté de l'espace unifié (le dedans et le dehors) est sans doute le travail le plus

difficile. Écouter ses propres sauts et bondissements, ses propres refus, séparations, ses propres renversements, trépidations, réclame de garder l'œil ouvert si bien ancré dans son corps. D'où l'expression « avoir le cœur bien accroché ». Je suis capable de disparaître longtemps. Surtout ces dernières années. Pourtant, mon regard travaille en permanence, les yeux ouverts ont leur musique. Mon désir est inattaquable. Les phrases ou les vers s'empilent ou trouvent à se loger en moi. À chaque pas *corps écrit* s'abandonne dans l'espace...

V.B. : *Dans L'Amant, Marguerite Duras confie « Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. » Il me semble que tes créations se tiennent au-delà de ce constat décevant. Comment transmues-tu les portes fermées en ouvertures, en seuils ?*

L.R. : Et s'il n'y avait pas de porte ? Puisque la vue est une simple lecture. Les éléments projectifs, je les traque. Comme je te le disais au début de l'entretien, je ne sais pas élaborer, préméditer. Et précisément, l'on se cogne lorsque l'on veut « pouvoir ». Lorsque l'on s'attaque furieusement ou méchamment à soi-même. On dirait communément : absence d'écoute. À l'opposé. Tendre à circuler dans la pleine conscience. La créativité patiente seulement, elle est présente. Demeurer en conversation, si je puis dire. Communiquer en soi-même avec tous les « effets » possibles de langue (coups de langue). Comprendre ce qui se rompt, ce qui prend fin, et se réjouir de l'espace libre. Mes lignes (de vie) sont rarement brouillées ou floues. Il en va de même concernant l'opération de trouver la « pépite » du verbe. La lucidité et l'intensité permettent de traduire le désir en marche. Si l'on se sent ravagé, bafoué, inopérant en quelque sorte, c'est que l'on « se croit ». (C'est) Triste. Mais la langue peu à peu brille, fait orage. Elle s'élève, émet des sons. La langue remplit son désir amoureux. Sa force est remarquable. Je lui accorde en quelque sorte toute la place : ce qu'il me reste à dévoiler. La langue (de l'amour) s'est toujours ouvertement déplacée en moi. Cela donne des travaux d'écriture variés. Surtout, ne pas répéter. Je préfère croiser les bras. Attendre de se confronter à nouveau est un vrai travail. Si

la matière à penser est continuelle, le corps ne peut pas capter en permanence les jaillissements. Attendre alors que le regard se fasse à nouveau toucher. L'éros finit toujours par retourner au combat (contre la mort), n'est-ce-pas ?!

Laurine Rousselet

Sélection de poèmes

in *La Toile du temps*, L'Inventaire,
printemps 2026

De bleu et de noir

l'histoire est faite d'instinct et de conscience
aspirer à la révélation pour goûter à l'amour
porter le nom du feu sur le bout de la langue
nos corps et regards s'embrasent grandement
avec mes ailes imprimer sur toi le tournoiement

notre pays traverse des voyages de bleu et de noir
l'attente et l'espérance tour à tour font signe
les arbres chargés de protéger nos lits de rivière
du ciel éclairé l'incalculable se déploie entre nous
la blancheur réfléchit l'abandon qui nous renouvelle

crise perpétue ainsi le mouvement insurrectionnel
un court prénom prend l'espace entier de ma réalité
les images à énigme que je dépose abondent sur toi
avec force l'amour enrichit la passion qui étincelle
tout entière plonger sans résistance dans la lumière

Le corridor étroit

la pluie soulève l'écriture qui ne s'arrête pas
une rivière atmosphérique déferle incroyablement
un corridor étroit ou filament d'humidité concentrée
ainsi un fleuve aérien nous bouche le bleu du ciel
sans délai écarte la grisaille et s'ouvrir sur l'ailleurs
si le mal planétaire s'entend dans chaque goutte
si la cruauté humaine dégorge publiquement
si les instincts violents et destructeurs sont stimulés
si l'ignorance et l'abêtissement sont exponentiels
si les nuits de peur et d'effroi s'enchaînent sans arrêt
se recueillir devant les corps mutilés qui se ferment
s'agripper au silence soutenu de front par le cri
faire tonner la dénonciation de l'ignominie de la guerre
et dos contre l'arbre épeler lettre à lettre l'injustifiable
crime dans la survie de notre dignité humaine et spirituelle

Les beautés invisibles

pour Nuno Júdice

entrer dans ta petite pièce étroite tout en longueur
les murs latéraux meublés avec deux bibliothèques
tes milliers de livres laissant le plafond libre et blanc
la seule fenêtre aux volets clos pose l'émerveillement
à gauche le sofa présage de l'immensité de ton travail

le silence remplit ton bureau qui communique par signes
par des bonds pleins et immédiats mes lignes y répondent
dans l'illimité ton œuvre édifiée poursuit son ascension
la ventilation à ta table de travail demeure très distincte
l'apport en oxygène relié aux beautés invisibles du cœur

la respiration de la connivence allonge ta présence
la contemplation et le besoin d'éveil gravitent à l'infini
la poésie est une patrie aérienne ignorant la mort attendue
dans l'obscurité de ta petite pièce étroite la vie fait levier
la réalité de la profondeur est la transformation continuelle

La joie atteignable

le désir rode et me soulève il tire
ses résonances en branle
la radicalité décoche en moi de telles inflexions
dans l'irrépressible plafonnent les secondes
où l'indomptable en réalité s'ancre
comme source du dépassement
tout déséquilibre par le corps est le jeu de l'inconnu

courir jusqu'à la chute assure à l'absolu sa révélation
maintenir à fond la cadence tient vérités
obsessions et soubassements de la langue
la vitesse pénètre et éclaire si bien l'encrier
chercher à composer de la nudité sur la corde raide
la verticalité comme adoration de l'halètement
en ligne de mire la libération nous attend

accomplir l'amour fou que le corps sait danser
trépidation questionnement tension
oser la dangerosité de la possession
offrir tout à tour foudroyance et conscience
les pulsions édifient la mécanique du vivant
s'embraser éprouve le regard
la joie atteignable demeure l'aspiration profonde

Être sur la route

I

partir avec le corps dégagé haletant
empoigner avec force l'abandon
la passion déclare au présent NAÎTRE
dans la bouche en marchant
les paysages transfèrent cent lieux de mémoire

la conscience mastique souffle et VIE
foudroisement soulèvement dépassement
voyager cherche la dépossession
liquide la lumière coule et
passe de liberté en liberté

sur la route inconnue la faim révèle l'amour
la réalité se dégage
la syntaxe des pentes et grimpées pose le sens
l'harmonie tirée par la musique du vide
spontanéité du corps ardent en appel

le langage des pieds qui appuient
jette sur le papier la délivrance
apprendre est hériter du fragment
telle une fleur qui plonge son pistil sur la vérité
regarder l'Autre au sommet du possible

II

le poème vient aux environs de minuit
la promenade sur l'immensité soulève rage et ressac

l'eau brûlante de la tasse remue l'espérance
l'impatience de la main agit avec intensité
se battre aux côtés des damnés de la terre
chercher un rameau d'olivier inquiet

voir défiler territoires et lèvres assoiffées
tant d'enfants sans patrie qui ne chantent plus
sur leurs deux jambes le mouvement du balancier
poids de la perdition éternelle
terreur du ciel annonce sanglots de sang
la tendresse est sans pousse

III

l'écrasement interroge le fracas du silence
le sol dort sans abri
il couvre l'oubli de profondeur
palper à mains nues pleurs et cris
millions de fosses habitées par hontes planétaires

tailler dans la solitude du poème
l'entrée de l'air qui *nous* traîne absolument
garder paupières grand ouvertes
sur flambées de folies humaines
dénoncer écrire cheminer jaillir
dire coûte que coûte et sauvagement
à hauteur de la route à faire
l'écho dans l'ouvert

Carnet d'images



Portrait de Laurine Rousselet par Hubert Haddad (2006)
© Hubert Haddad



Laurine Rousselet et Anne Alvaro
© Jorge Amat



Denis Lavant © Laurine Rousselet



Laurine Rousselet et Bernard Moninot © tous droits réservés



Première lecture publique – marché de la poésie, 2002,
avec Abdelhabi El Rharbi © F. Siegwart



Orléans 2020 – lecture avec Abdelhabi el rharbi (2020) © G. Guétemme



avec (de gauche à droite) Didier Frébœuf, Laurine Rousselet,
Vincent Chaillet et Émile Bienyenda
© Pascale Gadon-Gonzalez



Sara Orselli dans *Émergence* – Orléans – 2022
© Le Bouillon – Université d'Orléans



Laurine Rousselet et Sara Orselli, 2020 © tous droits réservés

Dessins de Bernard Moninot



Nuages, 2023 © Bernard Moninot

Laurine Rousselet commence sa collaboration avec Bernard Moninot en lui demandant de proposer des illustrations pour le recueil *Réponses à la lumière* (2023), qu'elle écrit avec le poète portugais Nuno Júdice. Le nouveau projet livresque de Rousselet et Moninot s'intitule *Nuages*, toujours aux éditions de l'Aigrette (2026). Les dessins sélectionnés pour ce dossier de *Nu(e)* font partie d'un ensemble plus large de l'œuvre de Bernard Moninot. Ils mettent à jour des images mentales qui s'envolent, s'écrasent et s'ouvrent à l'absolu des mots de ceux qui écrivent.



La Mémoire du vent (1999) © Bernard Moninot



Silent-Listen n°3 (2010) © Bernard Moninot



Cadastre (Braille), 23 juillet 2018 © Bernard Moninot

Témoignages

Anne Alvaro

Je lis, je pressens, je prête ma voix

« Je suis donc Poétesse » m'écrit Laurine.
Elle me demande si j'accepterais de rencontrer son écriture.
Me dit aussi son souhait d'enregistrer ma voix qui dirait des vers de *ruine*
Balance.
« Aussi parce qu'il y a dans certains poèmes des mots espagnols ».
C'était en 2019 : *Asi que pasan cinco años*.

Je lis donc et pressens que ce sera seulement avec elle sous son regard et
dans son écoute, le jour de l'enregistrement qu'il faut espérer la
rencontre – elle est tellement convaincue, elle est toute conviction –
la voix pour elle est lieu de vibration.
Et le poème ?
Ce qu'il délivre d'intuition, je m'empêche de l'interroger avec
l'intelligence.
Je suis mon pendule, j'avance avec le son.
Je lis dans son écoute.
Elle est à côté de moi le jour de l'enregistrement chez un ami, je vois son
visage yeux fermés, confiante mais prête à tendre le balancier au cas
où ...

Alors je prête ma voix puisqu'elle me le demande.
Je me prête à l'expérience.
Je reçois ses mots.
Le poème
Se forme et se transforme à mesure
Estelas en la mar
Il surgit et s'affirme et disparaît.
Je cherche à entendre la résonance.

Il y a ce *crire*.
Follement beau.
Avec l'écrire avec le cri avec le rire.

Pasan cinco años et j'ai dévoré L'été de la trente et unième

Septembre 2023

Réponses à la lumière

Dialogue-chant de poètes en amour de poésie.
Laurine & Nuno Júdice

Cette fois encore chuchoter le secret pour le graver (l'enregistrer).

*L'énergie dans le sac à rêves
et la poésie qui révèle
et le goût de vivre démesurément*

Nuno meurt en mars, Laurine m'envoie *Un vide persistant* : Pour Nuno,

dans l'oreille ta mort me somme de crire poésie
CRIRE

Denis Lavant

Laurine Rousselet m'a bel et bien eu

Moi, qui ai pour habitude et pour mission de fréquenter et mettre en voix des artistes morts et disparus, Laurine Rousselet m'a bel et bien eu, en m'entraînant dans ses courants, au flux de ses écrits dont je croyais pouvoir me sauver galamment par cette victoire du paraître, prétendre savoir nager en toute eau et en toute circonstance.

Mais il est de ces écrits dont les caractères ne vous laissent pas tranquille et dont l'esprit défie toute prétention à paisible flottaison.

Ici, impossible de se risquer à l'ineffable planche ni à quelque prétentieuse figure de proue. Cette écriture vous enchaîne à noyade sûre aux abysses de son propos si vous négligez d'en filer la maille, d'en suivre les phosphorescences, de se couler de bouée en bouée, mot après mot jusqu'à luminescence et compréhension en intelligence avec cette nage nerveuse et tenue dont la puissance et l'haleine au long du désir parcouru est tout en rage contenue et déclaration de tendresse en murmure continu jusqu'à l'aveu à l'emporte-pièce d'un amour qui surgirait au crépuscule, éperdument inondant, tout de blancheur, le lent défilement du dos d'un grand cachalot.

Ainsi, Laurine écrit comme on distille une essence rare.

Pas un mot qui ne soit scruté, soupesé avec sa nécessité et sa place à trouver ou pas dans le prisme de sa syntaxe. D'où ce taillis de mot à la trame si serrée qui ne se livre pas au premier regard. Ce n'est pas là de ces discours savants à grosses mailles et multiples entrées qui semblent vous laisser la saveur d'une subite clarté, d'une brillante faconde à tutoyer les Dieux. Non, Laurine Rousselet, a dédoublé au féminin le flux impétueux et inspiré de ce doux ogre, son mentor et parrain en prose convulsive, basculé par notre dernier virus dans « ce moment le plus heureux de sa mort », Marcel Moreau.

De cette influence exacte et sincère, Laurine Rousselet s'affranchit pour donner corps à sa singulière personnalité littéraire, se couvrant d'un

tissu serré de sens, de son, de sentence, pour mieux s'atteindre au regard
décillé d'un lecteur s'éveillant au cru dénudé de son sentiment...

— Je suis caché et je ne le suis pas.
C'est le feu qui se relève avec son damné.

Arthur Rimbaud.

Hubert Haddad

À demeure des mondes

Mes poèmes si tôt écrits
Je ne savais même pas que j'étais un poète,
Ils claquaient comme les éclaboussures d'une
fontaine,
Comme les étincelles d'une fusée

Marina Tsvetaeva

Toi, connaissance inconnue et sans nom

Jean Tardieu

Il s'agit avant tout d'un rapport au langage, de son usage singulier, de ce qu'il dit ou cache de celle ou celui qui, sans pourquoi, se manifeste dans une parole. Laurine Rousselet a surgi de nulle part, forte d'un bégaiement secret, d'une manière à elle de buter sur le sens et de s'allier aux mots par la scansion, sorte d'évitement rythmique, d'ostinato syllabique à l'occasion proche du yodel, mais il s'agit d'une émotion infracassable, pleur rentré, extase incessible que seule la musique approche, à la fois dépouillée de toute verbosité, dans la pure nudité harmonique du temps, et comme corsetée de mutisme, sorte de fier handicap. Ce revers des mots, on l'entend sourdement comme sous le bâillon, on le lit en travers, c'est l'inimitable gaucherie obviant la norme, trichant l'adresse – à l'exemple des boiteries funambules d'un Corbière ou des approximations foudroyantes d'une Tsvetaeva –, laquelle donne l'intonation vraie, inattendue, l'allure toujours novice.

Ainsi bute-t-on sur certains vocables comme l'œil sur l'image atemporelle, le tableau. La parole, lointainement issue d'un musilangage, ne s'incarne que dans la durée, tel le chant des oiseaux – sa projection savante, l'écriture, étant l'épreuve même de la temporalité. Le tableau, lui, nous contemple : il nous arrête, métaphore en rupture du visible

(vacillant entre ces antipodes, l'essentiel de l'art actuel, filmique, gestuel, serait une tentative d'échapper au regard, au visage – à la mort). Par une certaine forme d'illisibilité, de résistance à la fuite du temps, Laurine Rousselet s'accorde des Moires en augure ; elle tire son alphabet des ténèbres, fil à fil. Dans ses Hasardismes, maintes stèles sonores rompent le cours du fleuve héraclitéen : « Observer le ton de l'actuel, c'est déjà parler une langue morte » ; ou encore : « le langage est l'art tout entier de la contemplation simultanée de l'être et de son devenir. » Mais aussi : « L'avenir est à celui qui se lève dans le chant du lointain pour embrasser les rêves des vivants. » À contre-courant de l'espèce de romance invasive, sans étai ni houlette, Laurine Rousselet résiste sur quelques harmonies nodales en vis-à-vis d'abîme, en vie à vie d'oubli. Mais de quel être témoigne-t-elle, cette douleur inconnue à l'endroit vide des mots ? Substantiver le verbe est sa façon de passer outre : par le vivre et le jouir, nul besoin de prédicat. Intimes mises en instance de l'altérité, les noms l'enivrent, mélodies cassées, brisures d'étreintes, ritournelles de la perte, séquelles « entre les jetées épaisses du songe » – et les langues autres, accentuées de fol amour, jusqu'aux titres criés – depuis l'Atelier de Camille Claudel et cette Crisálida « comme corps ensorcelé/ dans une coquille de résonances »

On ramène opportunément à soi tel fragment du Contre Sainte-Beuve : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. » Dans une lettre « à Mme Strauss » datée de 1908, déniautant toute autorité aux patriotes du bien-parler, Proust avance aussi « chaque écrivain est obligé de se faire sa langue », et d'explicitier : « ne peut être beau que ce qui peut porter la marque de notre choix, de notre goût, de notre incertitude, de notre désir, et de notre faiblesse. » La poésie invente la langue, la soumet à l'arbitraire musical et plastique avec les multiples ressources des métoplasmes. Parce qu'intraduisible, elle fait de la traduction un art. C'est dans cet esprit que l'on questionne le phénomène Rousselet. « Écrire dans le péril du non-retour », profère-t-elle en cette nuit témoin des apocalypses séquencées de l'histoire la plus vive, la plus meurtrière. Pourtant désengagée par décrochement existentiel des enjeux phatiques où perdure la comédie de

la communication, elle décrit l'adversité, le désastre, l'erratique tragédie. Certes présente au monde, elle semble en subir dramatiquement l'espèce d'exclusion impersonnelle, d'inhumanité saugrenue qui sans relâche en émane. Comment ne pas s'effarer de l'étrangeté spéculaire ? La poésie sera pour elle, dès l'origine du nom, affaire d'identité, c'est-à-dire d'abyssal dédoublement. Au-dessus du corps de méprise, il n'y a personne hormis l'énigme d'aimer, solitude offerte aux « horizons les plus lointains ». Ainsi, rouvrant son Journal de l'attente, telle phrase cueillie presque au hasard dit tout ou presque de l'expérience ontique de la dépossession : « L'eau que je bois est étrangère à l'eau. » Cette brûlante, incurable proximité avec l'inconnu, que le poème traduit parfois, autorise la passagère d'aucun monde à signer de son nom cela même qui la traverse : parole et voix un beau soir perpétuées.

Corps de *crime*

Alexis Pelletier

Offrir le secret,

ébauche d'une lecture de la poétique de Laurine Rousselet

Le Tambour

Tambour qui est le premier recueil que j'ai lu de Laurine Rousselet m'avait surpris par la parole raréfiée sur la page, les mots comme éclatés sur elle, réduisant le sens à l'éclat même du titre.

É
clats
sur
les

parois
pulsées

le
Rou

ge

goutte
Sou
ffle
vif¹

Se trouve ici concentrée, une part de l'énergie que l'écriture creuse, depuis, au fil des livres et des recueils. La parole poétique de Laurine Rousselet, en effet se concentre dans l'éclatement du sens, en ce que celui-ci est la condition même du désir sous toutes ses formes : désir d'écrire, désir de l'autre, désir de l'étrangeté.

Et, ci-dessus, la majuscule (Éclat / Rouge / Souffle) presque de donner une valeur allégorique à la couleur et à la respiration, soulignant ainsi la

¹ Laurine Rousselet, *Tambour*, « Autres poèmes », II, Dumerchez, 2003, non paginé.

vivacité de la sensualité que je crois retrouver dans le choix des vocables qui viennent clore l'une de ses plus récentes publications

l'amour de la vie
se plante
dans les
grondements du feu²

Les mots n'ont certes plus besoin d'être découpés mais le souffle ou plutôt l'essoufflement physique de la phrase est lié à la brièveté des vers et à la manière de morceler la phrase. La métaphore du feu renvoie à la couleur qui est celle du désir présent dans la danse qui vise, avec *Danser l'immensité*, à « Décrire l'amour comme une fête ». (DI 12)

Ainsi, en plus de vingt années de publications poétiques, s'affirme la sensation d'un creusement du rapport aux mots qui pourrait être l'énigme du poème chez Laurine Rousselet. Sa poétique, en somme.

Dans *Mémoire de sel*, publié en 2004, le poème évoque sa relation sensuelle au monde, aux autres, à la vie d'une manière qui se confronte au mystique.

Il y a une expérience de mort, un deuil des corps, très intime, que Laurine Rousselet nomme le « sommet bleu de l'Adieu / à la peau³ ». Mais l'écriture ne se fige pas sur ce deuil. Elle ne reste pas dans l'élégie. Elle se projette vers ce qui dépasse la mélancolie ou, plutôt, la « nostalgie psalmodiée » (*MdS* 26). Et ce n'est pas, comme chez Rimbaud, l'éternité qui est retrouvée mais le corps. Dans la force de sa présence. Parce qu'il « secrète // des vœux d'immersion terrassant l'océan » (*MdS* 38). Et, dans une écriture, qui suit un voyage vers l'orient – le port de Gaza est nommé – dépasse le deuil par

des écritures chiffrées

² Laurine Rousselet, *Danser l'immensité*, L'échappée belle, 2024, p. 85. Désormais *DI* suivi du numéro de page.

³ *Mémoire de sel*, « Méditerranée la nomade », VI, Éditions L'Inventaire, 2004, p. 22 d'un livre non paginé et bilingue franco-arabe. Désormais *MdS* suivi du numéro de page.

pour
des inconnues
rouges
ou
noires à figures (*MdS* 60)

En affichant l'énergie de la relation que les mots tissent avec le réel, un engagement vient exprimer – au sens le plus physique possible – la sensualité du fait d'être au monde. Et ce qui s'affirme alors, dans la sortie du deuil, c'est – dans ce recueil méditerranéen – l'écoute de la « ferveur / faveur / de toutes les musiques / D'EAU » (*MdS* 68). Les majuscules anticipent dans l'acte d'écrire ce que *Danser l'immensité* nomme également avec des majuscules « LA SOIF INSATIABLE » (*DI* 18).

Le désir

Je pose ici que c'est le rapport au désir, dans les mots, qui est le secret de la poétique de Laurine Rousselet.

Apparemment, un livre comme *L'été de la trente et unième* (c'est-à-dire, pour l'auteure, l'été 2005) donne rapidement une piste qui éclaire le secret du travail : « Du mystère d'un mot, je fais un geste de son, par hasard, ou au gré d'un grondement de gorge (coup de langue) intraduisible⁴. »

La question du hasard semble faire aller l'écriture vers quelque chose qui tiendrait d'une décision plus ou moins improvisée. Mais ce serait une erreur d'y voir une dette vis-à-vis du surréalisme. La force du surgissement des images est certes bien présente, par exemple,

dans l'éternelle matrice à respirer
du souffle
tes attaches comme souffle
dans le trou
de l'obscur
recommencement
de coulée (*MdS* 26)

⁴ *L'été de la trente et unième*, Marseille, Éditions de l'aigrette, 2005, p. 49.

Ou encore avec

LES MOTS
nervures de
crin
à grande éclatée

enfonçure
incendiaire
qu'
enchâssées
recèlent
insondable
face dernier
né
cri⁵

Mais le lecteur est porté, dans un autre geste que celui de l'inconscient.

Pourquoi ce terme ? L'inconscient empêche-t-il le rythme ?

Parce qu'il y a un choix rythmé de la répartition du mot sur la page – et ce rythme n'est jamais le même au fil des livres. Et, aussi, parce que Laurine Rousselet affirme dès les premiers livres – au-delà d'un certain murmure inépuisable, auquel, selon Breton, il faudrait se fier⁶ – la prédominance du sensuel dans le poème, même lorsque celui-ci accompagne un mouvement d'agonie ou de deuil.

Râ
le
s
onore
bou
che
une

⁵ Laurine Rousselet, *Tambour*, « L'Œil-montagne », p. 27.

⁶ André Breton, « Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1981, p. 43.

Disparaissante⁷

La mort qui est présente, dans le poème, depuis l'expérience voire l'épreuve traversée est, jusqu'au bout, avec les mots de Laurine Rousselet une affaire d'explosion du vivant et d'accueil de la multiplicité que ce dernier (le vivant) assure à l'être.

L'amour

Il convient alors de lire avec une attention particulière le *journal de l'attente* qui est à la fois un livre de deuil et d'amour, dans lequel le deuil n'est pas associé, selon Freud, à la mélancolie, mais à quelque chose proche de la joie de l'amour que les mots viennent prolonger dans le présent.

l'amour insiste
des fils se lient
vu du ciel
l'espace est une réalité mouillée
l'origine
l'orifice
dans les plis où la vérité charnue s'appuie

le cri tient à son cœur
à son lointain
le volume du son menace
ou repose sur l'ineptie⁸

La « vérité charnue », c'est précisément le moyen de connaissance qui est donné au poème parce que « les mots hument le désir ». (JA 41) Ils sont mêmes ce qui fait que « le possible est là / entremêlé et brûlant / avec ses mains / anarchie / bouche et sexe ». (JA 89)

Souvent, Laurine Rousselet associe le verbe écrire et le verbe crier dans un mot-valise qu'elle nomme *crire*. Développer en reliant au désir et

⁷ Laurine Rousselet, *Tambour*, *op. cit.*, p. 19.

⁸ Laurine Rousselet, *journal de l'attente*, Plounéour-Menez, éditions Isabelle Sauvage, 2013, p. 8. Désormais JA suivi du numéro de page.

à l'amour... Il manque une transition avec ce qui précède ou alors montrer que cela développe / renforce l'amour

Tout se passe comme si l'écriture venait fondre toutes les expériences (Désir et amour dans le deuil ?) qui donnent à lire la superposition du deuil, de la joie et de la nécessité même du poème. Et ce dernier de n'ouvrir à son sens complet que lorsqu'il est lu de la manière la plus ouverte :

qui en parle encore s'inquiète ?
lire *crire* sans congé⁹

« sans congé », il faut entendre, sans absence et sans contrainte. Le cri et l'écrire n'imposent aucun ordre aux celles et ceux qui lisent. Ils ouvrent le désir, sa construction, son affirmation comme moyen de convoquer le passé, fût-il douloureux, afin de lui faire face. Le poème sait alors :

sentir le froid passer dans l'encre
crire du regard avec cordes et draps
le corps sans pourquoi (*RB* 81)

Je suis particulièrement saisi par le tercet que je viens de noter, sans doute parce qu'il est possible dans l'immanence de son affirmation d'y entendre un dépassement qui peut faire penser à la rose de Silesius qui affirmait : « La rose est sans pourquoi ; elle fleurit parce qu'elle fleurit / N'a souci d'elle-même, ne cherche pas si on la voit¹⁰. »

Le mystique Silesius montre ainsi que la création – tout du moins la rose – échappe à tout raisonnement. Et quand Laurine Rousselet affirme le corps sans pourquoi, c'est bien pour dire que le pouvoir révolutionnaire du désir – au-delà ou plutôt justement dans l'expérience de la vie, du deuil, de la solitude – fait que le corps échappe toujours à la raison et qu'il appartient au poème de le signaler, de l'affirmer parce que

⁹ Laurine Rousselet, *ruine balance*, Plouñéour-Menez, éditions Isabelle Sauvage, 2019, p. 13.

¹⁰ Angelus Silesius, *La rose est sans pourquoi*, traduction de Roger Munier, Arfuyen, 1988, p. 29. (Note sur le personnage – la référence ne suffit pas à expliquer cette affirmation)

passage inspiration jaillissement
le souffle borde la chance
les mots fondent l'approche (RB 85)

Le corps et la langue de l'autre

On trouve cet aspect invariablement subversif du désir dans les poèmes de Laurine Rousselet qui répondent à ceux de Nuno Júdice dans le duo marqué par le secret de l'amour qu'ils ont pu écrire ensemble et de loin.

la langue invite au basculement
à la transgression
la terre n'est-elle pas un trajet dans l'étrangeté¹¹ ?

Quelque chose fait que le sens échappe et que le poème n'en retient que des bribes éphémères. La jouissance ne se dit pas. Elle ne se vit que secrètement. Un peu comme Lacan disait qu'il n'y a pas de rapport sexuel¹², en jouant sur la polysémie des termes, Laurine Rousselet, joue sur la proximité de ce qui est secret et de ce qui secrète.

C'est peut-être, dans le dialogue amoureux de *Danser dans l'immensité* ce qui motive l'échange suivant :

ELLE. – Insister dans la fraîcheur des instincts.
LUI. – Tous les débordements sont humides. Admettre le
délice de l'accomplissement¹³.

Le secret de cette poétique du désir serait, au terme de cette trop rapide lecture, le suivant. Il y a, dans le poème qui traverse toutes les *épreuves*, quelque chose qui lie le désir à la fascination sexuelle. Quignard, on s'en doute, pourrait n'être pas loin. Lui qui dit qu'il y a

¹¹ Laurine Rousselet, Nuno Júdice, *Réponses à la lumière*, Marseille, éditions de l'Aigrette, 2023, p. 21.

¹² Jacques Lacan, D'un discours qui ne serait pas du semblant, Le séminaire, livre XVIII (1971), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2006.

¹³ Laurine Rousselet, *Danser dans l'immensité*, Aubervilliers, L'échappée Belle, 2024, p. 19.

toujours une image absente, celle d'avant la conception... Pourquoi ? Citation ? Référence ? Cette idée d'image absente est complexe et demande une petite explication. Peut-être évoque *Le Sexe et l'effroi*¹⁴ ? Mais Laurine Rousselet ne s'attarde pas à l'image absente de la conception qui résume le tragique de notre condition pour dire une sorte de champ ou de chant vibratoire qui désire toutes les formes de l'inconnu.

Et le poème de se heurter, tout en emportant la lecture, au fait que les mots sont du corps qui ne le sont jamais tout à fait et, également jamais seulement des mots.

C'est en tout cas ce que je crois lire dans la dernière strophe d'un poème dédié à la danseuse Marie-Agnès Gillot.

Poème lu par Anne Alvaro

dans leurs grandeurs et limites
les origines se retrouvent à cœur ouvert
telle la parole dans un battement de cils
voir la mer avec toi révèle un secret d'énergies
où le masculin et le féminin sont conjoints
le cri vis-à-vis de la rencontre ouvre le passage
entre nos quatre yeux la poésie se jette et tournoie¹⁵

Et l'on peut confronter cette strophe à une page d'*Émergence*.

les mots manifestent l'être présent
désir appétence irruption
discerner dialogue
assimile le silence à la parole
dans le cœur le recueillement
l'oubli de soi après l'aspiration

offrir le secret
le don de la vie
tout ce qui guette délivre

¹⁴ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

¹⁵ Laurine Rousselet, *Réponses à la lumière*, Marseille, Éditions de l'Aigrette, p. 82.

la transformation à l'intérieur de chaque fleur
de chaque caillou
l'accompagnement par le bercement du vent¹⁶

Quelle conclusion tire-t-on de cette comparaison ? Chez Laurine Rousselet, le poème dit le désir : il prend son essor, au-delà du dire, dans l'émergence de la joie qui emporte toutes les différences sexuelles pour s'affirmer dans le chant qui est *sans pourquoi*. Un poème extrait de la partie « Affollata » de *Barcelona* trouve la formulation qui condense cette sensation.

toujours le désordre
le désir dans le dépassement du corps
les lèvres contre ton flanc qui baisent
l'appétit mord à même l'attraction

écarter pour mieux voir
descendre dans les formes
la situation
l'intimité emportée par *l'amore*
du sexe complice de l'oubli
s'accoupler à l'ardeur
plus qu'à la nudité
le vêtement viendra couler la vérité¹⁷

En fait, dans cette poétique qui se situe toujours au-delà du rationnel et qui a pris en charge la transcendance qui peut venir des mots, dans cette mystique des corps, bref, dans l'écriture de Laurine Rousselet, s'affirme, voire respire un désir d'aimer la langue. Ce désir dépasse toujours le cadre du langage et participe au fait que la poésie dépasse toujours le cadre de l'analyse qu'on peut lui appliquer.

Ici même.

¹⁶ Laurine Rousselet, *Émergence*, Paris, L'Inventaire, 2022, p. 47.

¹⁷ Laurine Rousselet, *Barcelona*, Rennes, La part commune, « Affollata », 2020, p. 79.

Michèle Finck

Le corps et le crire :

lecture de nuit témoin de Laurine Rousselet

Comment lire *nuit témoin*¹ de Laurine Rousselet ? Je propose de comprendre la poésie de Laurine Rousselet comme le désir de ce Jean-Luc Nancy, dans *La communauté désœuvrée*², nomme à propos de Georges Bataille « la communauté des amants ». *nuit témoin* est le moment où cette « communauté des amants » est violemment mise en crise : dans la vie de la poète, celle-ci, alors qu'elle va avoir quarante ans, décide de quitter le père de ses enfants et de partir avec eux. Le livre leur est dédié : « pour Amalia et Élias ». Sans chapitres, sans titres de poèmes, sans majuscules et sans ponctuations, *nuit témoin* est traversée d'échos lointains de Georges Bataille et de Bernard Noël mais totalement revécus et incarnés par une femme qui, du plus profond de son corps éprouvé par le manque de « la communauté des amants », tente de réinventer l'existence et l'écriture.

Dans la poésie de Laurine Rousselet, au commencement est le corps. Le vocable « corps » est la clé de voûte de *nuit témoin*, où la poésie est par le corps ou n'est pas. Pour la poète, il faut avant tout « ouvrir le corps » (*NT* 18), « le corps délaissé dans la nuit » (*NT* 24), car tout « le possible se tient dans la chair » (*NT* 26). Le corps qui est mis à mal (« dans mon corps / désordre et sueur » (*NT* 27), déborde sans cesse sur le langage et le submerge : « le corps bave toujours avant la lettre » (*NT* 54). Si le mot « corps » est au centre du livre, sa primauté est encore renforcée par l'omniprésence dans les poèmes des parties du corps qui sont le soubassement de l'écriture. Écrire, c'est nommer les parties du corps et transcrire au plus vif la vie intime de chacune d'elles : de haut en bas, le « visage » (« le visage couvert d'incertitude », *NT* 15) ; les « tempes »

¹ Laurine Rousselet, *nuit témoin*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2016. Désormais *NT* suivi du numéro de page.

² Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 83.

(« la douleur aux tempes », *NT* 17) ; les « sourcils » (« les sourcils comme deux longues lignes », *NT* 15) ; les « paupières » (« les paupières dégringolent », *NT* 17) ; la « bouche » (« mâcher les mots dans la bouche », *NT* 21) ; les « lèvres » (« la densité sur les lèvres », *NT* 22) ; la « langue » (« la langue souveraine », *NT* 22, « la langue décroche / elle projette son râle à terre », *NT* 50) ; la « peau » (« la peau déverse son sel », *NT* 76) ; « cuisses / abdomen » (*NT* 23) ; la « tête », les « seins », le « sexe » (« pour avancer il y a trouée / avec la tête / le beau / les seins / le sexe », *NT* 27) ; le « ventre » (« le ventre a volonté d'ébranlement », *NT* 10, « le ventre manque de tomber de solitude », *NT* 111) ; « le ventre », les « épaules », les « fesses » (« épaules ventres fesses inondées », *NT* 86) ; « le vagin » (« le vagin sans ambiguïté / dans sa réponse à la parole qui le tue », *NT* 70), « le vagin fauve attend », *NT* 86) ; le « sexe » (« sexe collé capable de mort », *NT* 114), « le sexe dans des tons de bleu », *NT* 115)... Ce qui est frappant, c'est à quel point chaque partie du corps est vivante et cette force de vie est encore accentuée par l'ardeur des cinq sens, portés à leur maximum d'intensité : la « vue » (« la vue explose », *NT* 24) ; l'ouïe (« écouter les mains qui tremblent / qui veulent parler », *NT* 29, « écouter ta langue », *NT* 111) ; le « toucher » (« la hanche avancée pour toucher », *NT* 17). Le sens qui est le plus présent est celui qui exacerbe le plus la sensualité, l'odorat : « l'odeur dessine la rencontre » *NT* 10, « dans l'odeur du sans-nom », *NT* 68, « l'odeur de la terre berce le clapotis » *NT* 84, « dans le lit des odeurs » *NT* 86, « entre tes cuisses matin morsure / ton accent odorant » (*NT* 103).

Dans la poésie de Laurine Rousselet, au commencement est aussi le « désir ». Chez elle l'écriture et l'érotisme sont consanguins et le livre ne cesse de plier/déplier/replier cette consanguinité. Dès le début du livre, le « corps » et le « désir » échangent une réciprocity de preuves : « le corps veut vivre / de désir » (*NT* 12) et la coupe entre les deux vers met encore en relief ce mot crucial. Le « désir » renoue ici avec son sens étymologique, où sont inscrits la séparation et le manque (le latin « *desideratio* » désigne la séparation d'avec l'étoile, « *sidus* »). Mais chez Laurine Rousselet le « désir », quoique indissociable d'une conscience du manque et de l'insatisfaction (« le désir se noie/ dans l'écho de sa soif », *NT* 77), est aussi et surtout un élan créatif avec lequel le corps doit sans

cesse renouer pour être. D'où l'injonction, dans l'un des premiers poèmes du livre : « empare-toi du désir » (NT 14). Le « désir » est inscrit dans le quotidien : « le désir posé sur la table » (NT 24). L'être profond, pour vivre le présent à son maximum de présence, doit sans cesse être relié au « désir en son centre » (NT 20). Force de création avant tout, le « désir » est en vase communicant avec l'écriture : « toute la nuit le désir tire son encre » (NT 86). Le « désir » est « l'encre » avec laquelle écrit Laurine Rousselet. Le « désir » est chez elle quelque chose de primitif, d'archaïque, né d'un besoin naturel essentiel comme boire et manger. Il efface sa dissemblance avec la « faim » (« la faim est dans le corps », NT 16, « la faim est abyssale », NT 33). Il est « affamé de signes » (NT 80). Que veut le « désir » dans *nuit témoin* ? Il veut le « nu », inscrit dans la chair du mot-titre, *nuit*. Car, dans l'univers physique et mental de la poète, « tout est corps et objet entièrement nu » (NT 36). Le « nu » est ce qui rend possible l'acte d'aimer : « où es-tu / nue / capable d'aimer ? » (NT 73). Aussi Laurine Rousselet peut-elle définir en ces termes sa tâche de poète : « travailler inlassablement à la nudité » (NT 50). L'expression « nuit témoin », qui scande le livre, suggère le lien insécable entre la « nuit », le « nu » et le « désir » : de poème en poème, la « nuit » est sans cesse « témoin » du « nu » et du « désir », qu'elle exacerbe dans une double tension érotique vers l'acte d'amour (« la nuit témoin étreint la langue », NT 79, « à la nuit témoin nos cheveux mêlés », NT 118) et vers l'acte poétique (« dans les yeux tout le papier de la nuit », NT 48, « la nuit témoin bouclera nos lettres », NT 119) qui finissent par effacer ce qui les sépare.

Mais le « désir » et le corps « nu » se heurtent contre le monde. Parfois ce heurt est très violent. C'est ce choc du corps et du « désir » contre le monde qu'on entend au plus profond de *nuit témoin*. Si ce choc est si violent, c'est que le monde est dur : « les objets tout à coup sont durs » (NT 11), « la terre chargée d'instant durs » (NT 21), « pousser / pousser / pousser la dureté » (NT 27). La dureté migre même à l'intérieur de l'être : « ça claque dur au fond de moi » (NT 28). Le « manque », parfois appelé « carence », est exacerbé par cette « dureté » foncière du monde : « la carence sort crue et me déporte » (NT 59), « le manque emporté à l'horizon » (NT 71). Une douleur est inhérente à l'être au monde, qui ne cesse de se heurter à la dureté et au manque : « une

densité/ qui ressort de la douleur » (*NT* 9), « partout des armées de douleur » (*NT* 62), « s'épuiser de la douleur pour racler dur » (*NT* 107). Face à la dureté du monde, au manque et à la douleur, il y a la « lutte » qui requiert tout l'être : « la lutte se resserre et me ramasse » (*NT* 56). Tout un vocabulaire militaire soutient la « lutte » : « rébellion » (« les bras imprimés de rébellion », *NT* 57) ; « bataille » (« se perdre dans l'épaisseur de la bataille », *NT* 57) ; « combat » (« meurent des paquets de têtes au combat », *NT* 63) ; « assaut » (« l'assaut en vue de libérer le souffle », *NT* 65) ; « résistance » (« la résistance à chaque écorchure de l'air », *NT* 80). Le heurt et la lutte laissent le corps mutilé : « brûlure » (« là où la main brûle », *NT* 39) ; « déchirure » (« la déchirure fait saigner ») ; « blessure » (« le ciel complice qui épaissit la blessure », *NT* 89). À force de « lutte », se libère cependant un espoir, à la jonction de la main et de la bouche : « la main sur la bouche espère » (*NT* 42). Pour suggérer le travail de cet espoir, Laurine Rousselet retrouve un vocable rimbaldien, le dégagement (« là tu te dégages. Et voles selon »³) : « se dégager seule des nœuds qui étranglent » (*NT* 32) ; « entier l'esprit se dégage » (*NT* 48).

Mais comment se produit ce dégagement central ? Il se joue au plus près de l'acte de « cavalier », maître mot du livre qui est structuré par une chaîne phonico-sémique majeure, grâce à laquelle la quête s'inscrit dans la matérialité sonore et rythmique des textes : « cavalier » / « dévaler » / ravalier » / « avaler ». L'un au moins des éléments de la chaîne est audible dans un grand nombre de poèmes : « cavalier » (« me mettre à cavalier », *NT* 22, « cavalier au rythme du crachat », p. 65, « cavalier / avec de petites marques fantômes sur le visage », *NT* 69, « à quel endroit cesser de cavalier », *NT* 109) ; « dévaler » (« dévaler filtres parterres entre-temps », *NT* 115) ; « ravalier » (« le hurlement frère qui ravale », *NT* 90) ; « avaler » (« l'avalier à demi-secret pour le livrer », *NT* 114). Cette chaîne phonico-sémique issue de « cavalier » densifie le tissu verbal et accélère à chaque occurrence le pouls du texte. Le dégagement est à l'œuvre également dans le « cri » qui traverse lui aussi tout le livre en sa recherche de vérité : « à l'origine le cri interroge le vrai » (*NT* 32). Le « cri » agit sur le corps comme une force lumineuse (« le corps s'allume /

³ Arthur Rimbaud, « L'Éternité ».

son bouquet de cris » *NT* 90) associée à la couleur pourpre (« un cri pourpre dévorant notre bout d'horizon », *NT* 102). Le travail des signifiants par échos sonores permet de faire qu'entrent en résonance les vocables « cri » et « encrier » : « l'encrier ne permet pas l'innocence », *NT* 14, « l'encrier dégoulinant dans la nuit témoin » (*NT* 29). « L'encrier » recèle ainsi un « cri » profond que le livre fait entendre et qui résonne également dans le mot central « écrire ». Une nouvelle chaîne phonico-sémique déterminante, épine dorsale de l'œuvre, se fait entendre dans les soubassements sonores et rythmiques du livre : « cri » / « crispation » / « encrier » / « écrire ». La « crispation » condense la tension sur laquelle reposent les poèmes : « ses grandes giclées de crispation » (*NT* 59). Le vocable « écrire », très souvent répété, apparaît comme l'un des centres générateurs de la *nuit témoin*, qui est aussi la « nuit » du désir de l'« écriture », reliée par des nervures acoustiques aux mots « cri » / « crispation » / « encrier ». Ce que Laurine Rousselet nomme « écrire » est une force interrogatrice, jamais une réponse : « écrire vient et interroge / les racines du chaos » (p. 29). Ce qu'elle explore n'est pas le familier mais ce qu'on peut appeler d'un vocable freudien « l'inquiétante étrangeté » (« *Unheimlichkeit* ») du monde : « obstinément / l'écriture plonge dans l'irréductible étrangeté » (p. 33). Partout ce qu'on peut nommer avec Didier Anzieu « le moi-peau⁴ » investit l'acte d'écrire : « marquer la peau par le livre » (*NT* 12), « écrire sur ta peau » (*NT* 86). « Écrire » n'est jamais un aller-retour mais un voyage qui ne connaît pas de « retour » : « écrire dans le péril du sans-retour » (*NT* 95). « Écrire » est fondamentalement indissociable du « corps », qui soutient et sous-tend les mots : « lèvres » (« lèvres marquées par les mots argentés », *NT* 79) ; mains (« les mots dans le creux des mains jointes », *NT* 80) ; jusqu'au « sexe », profondément indissociable de l'acte d'écrire (« les mots tombés dans la chevelure du sexe », *NT* 77).

Reste à désigner, dans le corps organique qu'est fondamentalement le livre *nuit témoin*, la cellule séminale du dégagement et l'*axis mundi* de l'œuvre, le néologisme créé par Laurine Rousselet et toujours aimanté par l'italique : le vocable « *crire* », qui est le point d'aboutissement central de

⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

la chaîne phonico-sémique « crier » / « encrier » / « écrire ». Dans les treize occurrences que l'on peut compter, « *crire* » entre en résonance avec cette chaîne phonico-sémique à laquelle il est intensément relié, en un étoilement verbal du tissu du livre : « cri » / « encrier » / « écrire » / « *crire* ». Plus fondamentalement encore le « *crire* » est inséparable de tous les mots névralgiques du livre, à commencer par le vocable « désir » (« la peau désire *crire* », NT 16). On est tenté de comprendre le « *crire* » comme un condensé de « crier » et d'« écrire » et alors la poète se définit, selon l'étymologie heideggérienne, comme « *Dichter* » ou « *Dichterin* », c'est-à-dire celui ou celle qui rend « dense » (« *dicht* »). C'est en effet une définition possible de l'acte d'écrire selon Laurine Rousselet. Dans de nombreux vers où apparaît le « *crire* », on peut certainement entendre « crier » + « écrire » : « quand *crire* grandit » (NT 73) ... « *crire* de solitude » (NT 76) ... « ai-je peur du *crire* de ces années-là ? » (p.95) ... « la fabrique du *crire* épouse cru » (NT 106) ... « pointe du *crire* épineuse » (NT 107) ... « gravir le mouvement continu du *crire* » (NT 113) ... « *crire* la distance sans trébucher » (NT 115) ... « le paysage en train de *crire* » (NT 118) ... « le *crire* d'un présent limité » (NT 119) ... L'ultime occurrence de ce néologisme, dans le dernier poème, révèle que le « *crire* » a aussi fondamentalement rapport à la « résistance » : « *crire* » serait « crier » + « écrire » + « résister » (« le *crire* le crâne déversant pour résister », NT 120). Si écrire poétiquement, c'est avant tout « trouver une langue » (Rimbaud)⁵, le « *crire* » est essentiel dans l'acte de « trouver une langue » selon Laurine Rousselet. Mais même si on peut se risquer à lire « *crire* » comme « crier » + « écrire », il est crucial de laisser au « *crire* » son énigme fondatrice. L'un des vers de *NUIT TÉMOIN* le suggère d'ailleurs : « le portail du *crire* sans clé » (NT 100). Il faut laisser au « *crire* » sa dimension mystérieuse de puits sans fond. Il est le point aveugle de l'œuvre. Il est un principe rythmique indissociable d'une vacuité de la signification. Il est profondément le lieu du « plaisir du texte⁶ », de la jouissance et de la jubilation de l'écriture. Si selon Barthes, « le propre de la jouissance, c'est de ne pouvoir être dite », le « *crire* » condense ce non-dit qui est la vérité la plus « nue », la vérité

⁵ Arthur Rimbaud, « Lettre dite "du voyant" à Paul Demeny », 15 mai 1871.

⁶ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

érotique profonde, de l'être et du poème. Le « *crir* », pulsion et compulsion verbale du « désir », revient d'ailleurs dans l'œuvre (en particulier dans le recueil *ruine balance*)⁷. Il est la signature secrète et jubilatoire de Laurine Rousselet.

⁷ *ruine balance*, Isabelle Sauvage, 2019. Dans ce recueil « *crir* » peut se lire aussi comme un condensé de « courir » qui entre en résonance avec le « cavalier » majeur de Laurine Rousselet : « *crir* signifie disparaître / se perdre dans le vague / pour courir à travers » (p. 56).

Nathalie Swann
L'amour à la dérobée

Qui sait si sur les rives de la Seine, de la Tamise ou du Svizzerzée
un voyageur comme moi ne s'assoira pas un jour
sur de muettes ruines
et ne pleurera pas solitaire sur la cendre de peuples
et la mémoire de leur grandeur. »

Volney, *Les ruines*¹

Si pour Laurine Rousselet, « la poésie est en vérité un théâtre de ruines que bâtissent les frontons de mer [et que] c'est dos tourné qu'on la regarde² », alors elle pourrait bien être le voyageur dont parle Volney en exergue.

Comment lire son œuvre ? Je propose ici une déambulation au pas de course à travers quelques-uns de ses livres. Je ferai part de ce qui m'a marquée – et parlé – dans son travail. Peut-être ne me suis-je attachée qu'à ce qui me met en questionnement.

L'écriture de Rousselet est énigmatique. L'autrice libère l'énigme de la langue, telle la Pythie, dit l'indicible et, pour cela, perfore la langue et le silence, celui d'après le cri, à qui elle rend la liberté. « Il y a un cimetière de paroles autour de moi³ ». « Le défi est de sortir la voix du tombeau ». (S 80) L'étonnement d'être au monde ici et maintenant, toujours ailleurs, et sans repères parmi les ruines, est la clé de voûte de son travail. Volney ne disait-il pas : « Que reste-t-il à l'homme vertueux que de joindre sa cendre à celle des tombeaux ? » Rousselet ne croit pas à l'inspiration, mais à la vue, créatrice d'intériorité. Son écriture est liée au

¹ Volney, *Les ruines Ou Méditations Sur Les Révolutions Des Empires*, N.Y., Nabu Press, 2010.

² Laurine Rousselet, *L'été de la trente et unième*, Marseille, Éditions De l'Aigrette, 2021, p. 51. Désormais *É*, suivi du numéro de page.

³ Laurine Rousselet, *Syrie, ce proche ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 37. Désormais *S*, suivi du numéro de page.

lieu, à Cuba par exemple, dans *De l'or havanais*. Elle est liée aussi à l'empressement et au vertige. Son œuvre est ainsi traversée par le désir. L'amour est ce « crevoir⁴ » qui abolit toute distance. Pour créer, elle a besoin de la distance et du silence. Cela la condamne-t-elle à la solitude ? Le lecteur ne sort pas indemne de la fréquentation d'une telle œuvre, il en est décapé et augmenté tout à la fois. Elle l'entraîne dans l'insoutenable de l'Histoire, par exemple dans son essai-poésie *Syrie, ce proche ailleurs*, vers son intime aussi, vers son histoire ; dans les deux cas, comme en écho, on risque de « mourir de [nos] horreurs chimiques » (*MEJ* 24). Elle fait du lecteur un nomade qui écoute un « cri de chair ». Elle se situe au seuil de l'instant de bascule, celui qui nous plongera dans la terreur. Elle regarde loin. Elle regarde près : « je regarde ton œil, Syrie, hurlante » (*S* 25). Elle est dans le réel (cette grimace de la réalité). Elle regarde en face l'impossible. Tel Œdipe qui se crève les yeux quand il apprend la vérité, au lieu d'être aveuglé, l'autrice voit ainsi que « Le monde a mal. Il occupe mon œil à le regarder » (*S* 41). Comment pourrait-elle vivre encore si elle détournait le regard ? Elle est entière et amputée tout à la fois.

L'été de la trente et unième, récit en prose, dit la rupture amoureuse sans la raconter jusqu'à « l'envie de [s'] annuler » (*É* 79), d'offrir [sa] perte. Elle a « recours à la solitude pour mieux recoudre les plaies qui s'ignorent » (*É* 68). Comme Marina Tsvetaïeva, elle a soif d'intensité et d'authenticité. Elle écrit depuis ses entrailles. La trilogie éditée chez Isabelle Sauvage, *journal de l'attente, ruine balance et nuit témoin*, fait écho aux ruptures amoureuses, toutes suffocantes. Rousselet affronte ainsi une ou des vies passées qu'elle s'acharne à éprouver pleinement. Sa poésie se tient dans un réel non encore symbolisé. Un récit de jeunesse, *La Mise en jeu*, nous le montrera aussi. Chacun des personnages se dédouble, les genres s'échangent, les identités sont multiples. Mais Rousselet n'en finit plus de se révolter, elle respire entre les mots, dans les interstices. Son rythme est celui de la course, dans un monde en construction perpétuelle. La poésie de ses textes jaillit du fracassement de l'*hubris* (désordre) sur la *dikê* (ordre) que Laurine Rousselet tient

⁴ Laurine Rousselet, *La mise en jeu*, Rennes, Apogée, 2012, p. 17. Désormais *MEJ*, suivi du numéro de page.

ensemble. Elle vit déchirée. Son écriture est éclatée, mais son « crire » défragmente à n'en plus finir. Elle semble être dans le silence d'entre les mots. Ses voyages vagabondent, zigzaguent entre l'amour, la solitude et le silence.

l'intensité explose au flanc
sur ta peau des lettres de passage
accidents ailes foudroiements
ruine balance
qui dira quel est son sens⁵ ?

Elle donne alors la parole au cri.

cris manques inconsolables
s'isoler dans poussière
du sol entendre monter
tête lourde soif *crire*
la nudité passe dans trous pointillés
la vérité manque à brûlure⁶

Le voile de l'amour

L'amour est un voilier, Laurine la sauvagerie de l'océan. L'amour est tout en démesure. La mesure de l'amour, c'est d'aimer sans mesure (disait saint Augustin). Pour le vivre, elle fait durer l'instant, elle l'immortalise. Sa soif du temps présent est une soif d'amour. Retrouver l'être aimé semble un rêve inatteignable, comme dans son *journal de l'attente*. Barthes le dit bien dans *Fragments du discours amoureux* : l'amoureux est celui qui attend⁷. Chez l'autrice, il ne s'agit pas d'une attente inauthentique mue par une volonté calculatrice de quelque chose qui serait « sous la main », disponible, mais plutôt d'une attente en forme de perte. Une attente qui ne connaîtrait aucune mesure, une attente qui serait, à chaque instant, la possibilité de l'impossibilité de

⁵ Laurine Rousselet, *ruine balance*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2019, p. 37.

⁶ Laurine Rousselet, *ruine balance*, *op. cit.*, p. 60.

⁷ Roland Barthes, *Fragment du discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

retrouver l'autre. Cette distinction heideggérienne de l'*Erwartung* (de l'attente) issue de *Être et temps* nous aide à interroger son rapport à l'autre. Elle réussit ce tour de force d'être celle qui a le plus besoin de l'autre sans jamais être tyrannique. Elle fait preuve d'une délicatesse infinie envers l'autre. Son rapport à l'autre n'est pas d'appropriation, de possession, de propriété. Elle passe par l'écriture et diverses formes d'autres langages (danse, musique). Barthes dirait, comme dans *Fragments du discours amoureux*, qu'elle est dans le NVS – le non vouloir saisir. Elle suspend ainsi sa pulsion d'emprise, elle se réfugie dans la solitude de l'écriture. Elle est alors avec l'être aimé, plutôt qu'à côté de lui. Elle le porte en elle. Elle passe du désert au désir. « Dans les entrailles de l'écriture, il y a des déserts d'où s'érige le désir de naître, de sorte à n'être plus qu'un fol hasard ! » (É 75). La flèche de Cupidon se fait flèche de Zénon. « [...] je saisis l'exigence de l'immobilité qui me tient à toi » (É 73). C'est en solitude, c'est en allant jusqu'à s'annuler d'elle-même, qu'elle vit pleinement l'amour. Le don est total, corporel et vital. « Et je me perds déjà de vue de peur de devoir m'épuiser sans toi à la longue. » (É 79). Elle parvient ainsi à faire que l'amour ne soit pas aliéné, mais une façon singulière de récupérer de la liberté. C'est à travers le langage poétique qu'elle approchera l'autre. Certes, le langage est ce qui relie, mais aussi ce qui sépare. La fusion se dérobe là encore, mais son désir est tel, sa capacité de trouver le mot juste est telle, qu'elle se trouve au plus près. Ce désir traverse tout son corps, celui du lecteur aussi : « tous ces mots dérobés, qui se refusent, me saisissent et me saignent dès que je les touche » (É 79). C'est sur son propre corps à travers la danse qu'elle transfère l'exigence de rigueur et de discipline. Elle fait de sa difficulté à surmonter la souffrance sa propre affaire. Ainsi le corps désirant, la chair est toujours au cœur de son œuvre. Elle dédie *Émergence*, recueil de poésie, à la chorégraphe américaine Carolyn Carlson. Toute la puissance de son écriture vient du désir inassouvi. C'est lui qui rend vivante, c'est lui qui la met en mouvement, c'est lui qui « incendie [sa] plume » (É 65). C'est aussi le corps entier du lecteur que l'autrice incendie. Ses enfants, Amalia et Élias, la danse et la poésie, sont ses rendez-vous avec la VIE.

L'épreuve d'exister ou la question *qui...*

L'auteur ne chosifie pas l'identité : « Je suis une perte, et tu le sais » (É 16) ; « Reconnaître une identité demande à s'affranchir de tant d'assurance. » (MEJ 85). Elle préfère toujours utiliser le verbe à l'infinitif plutôt que le pronom « je ». Agir ne diminue-t-il pas l'angoisse ? Elle part à la recherche d'elle-même, tel Ulysse partant à sa propre rencontre à travers ses aventures. La disponibilité et l'errance en sont les conditions. Par ses livres, elle « institue » l'origine comme chemin. La mort rôde. Elle rôde autour de la vie et dans sa course percute la beauté. C'est une aventurière qui revient de sa propre mort par ses récits tumultueux. Elle part en quête de l'origine. « Je m'inconnue⁸ ». Sa vie semble être une épreuve de chaque instant. Cette authenticité lui fait vivre une existence dès lors totalement étrangère à elle-même. Jamais elle ne s'identifie à une place. Jamais elle ne trahit le destin pour la destinée. « J'échange contre les jours où je ne te verrai plus, mon destin porté à marcher ailleurs, mais droit devant toi. » (É, 104). La question de l'origine est loin des logiques identitaires. Elle ne vient pas boucher la faille du réel avec un savoir positif arrogant, lequel viendrait colmater le manque qui fait précisément que nous sommes toujours une question pour nous-mêmes. Chez elle, les évidences mondaines n'ont pas cours. Elle est en extériorité à tout savoir. Sa manière narrative de traiter du problème de l'être marque son lecteur qui se trouve ainsi face à sa propre subjectivité. Il sort des textes en étant un autre. L'autrice ne fait jamais de l'origine un fétiche, un absolu fascinant, un savoir que nous posséderions de façon certaine, mais le lieu propre de la question que chacun est pour soi, c'est-à-dire un lieu de non-savoir. Elle ne cède pas sur ce qui compte et elle en paie le prix : celui de la solitude. « [...] je suis assignée à ma solitude », (É 23). Elle est ailleurs, loin de l'horizon du savoir. Elle court : son style, ses scansion nous le font ressentir. Nous courons avec elle sur les chemins qui trouvent leur réalité dans la narration. Ils comptent davantage que l'endroit où ils mènent. L'autrice produit son origine en courant, en écrivant. Son « *crire* » est production de la subjectivité dans la constitution narrative d'un chemin.

⁸ Laurine Rousselet, *nuit témoin*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2016, p. 40.

Pour trouver le *cogito* dans une expérience de pensée, Descartes, dans les *Méditations Métaphysiques* repousse les connaissances obtenues par les sens. Laurine Rousselet au contraire les aiguise. L'ici et maintenant que le philosophe remet en cause par l'argument du rêve, Laurine en fait son indubitable. C'est même le *cogito* qu'elle écarte. Dans le récit *La mise en jeu*, on ne sait plus vraiment qui est qui, et le lecteur finit par accepter de ne plus précisément le savoir. Il se laisse emporter par l'univers psychique de l'autrice. Il est invité à ne plus être maître en sa demeure. Rousselet et Descartes se sont débarrassés des préjugés. « Oui, une seule ambition l'habitait : chercher les contraires, tels des trésors fugitifs, en s'autorisant des détours, sans trembler devant la brutalité des préjugés. » (MEJ 35) Elle déteste le déterminisme : « Le sort n'est jamais jeté sur les individus. » (MEJ 55) Pourtant, elle dira qu'elle ne respire guère l'illusion de se sentir libre. Elle tient ensemble « ce qui brûle et ce qui glace / ce qui périt et ce qui naît⁹ ».

La subjectivité est faite de temps.

Quel est son rapport au temps ? Elle le fait passer par le prisme de sa conscience : « Tout changement porte sa blessure [...] il en faut des séparations d'avec soi pour succomber au présent. » (É 71) ; « La seule durée possible est l'immédiateté. » (É 67) ; « Je m'impatiente à mesure de présent. » (É 58). Elle semble paradoxe, commencement de vérité : « Je m'occupe du présent dans la seule mesure où sa menace se perd d'elle-même » (É 23) ; « J'attaque le présent par un angle... Il se dérobe. Je le dévore par les mots. Il est mort-né ! » (É 14). L'autrice est cette flèche qui vole toujours au cœur de l'instant duquel Aristote dira que son être, c'est de ne pas être (*Physique 4*). « C'est moi qui pour finir suis disparaissante... » (É 23). Elle est cette flèche du paradoxe de Zénon d'Élée où toute évidence des sens est trompeuse. « [...] la distance se refuse en mesure de clarté... » (É 23). Comme cette flèche, elle est insaisissable. Elle se délocalise continuellement face à la présence au monde comme sur un terrain miné. Tout est *emergency*.

⁹ Laurine Rousselet, *Émergence*, Paris, L'Inventaire, 2022, p. 72.

La terreur embrassée du regard

L'autrice se confronte à un regard sans sujet comme celui de Rico, l'homme mort dans l'autocar de *Macadam Cow-boy*. Elle ne s'empresse pourtant pas de fermer les paupières : « Car je sais que l'impossible a les yeux grands ouverts » (É 67). Rousselet affronte l'angoisse : « Quand je n'entends plus rien, il y a toujours cet œil vide devant moi qui me regarde. Si durement. Affreux manège quand même » (MEJ 9). Elle se risque pour voir. Qu'embrasse-t-elle du regard ? La terreur. L'exhibition de l'impossible : « [...] et il va sans dire que la perplexité est la meilleure assurance de l'attention portée au fond de l'œil » (MEJ 55). Elle fait face au mal, à l'immonde, à l'irreprésentable. Comme Sidonie, mère de Quentin, l'un des personnages de *La mise en jeu*, elle se sent « bombardée par des visions déchirantes, [...] des massacres d'enfants ». Le voir est cabossé. Elle est aussi le regard de derrière les choses : « Les pupilles écarquillées par le drame. » (MEJ 38) ; « Mes yeux s'ouvraient avec force sur la surface à remplir » (MEJ 73). Ses yeux sont en permanence à l'écoute : « La peur arrachait l'orbite à son œil » (MEJ 59). Rousselet brandit la tête de la Méduse. Elle est cet Œdipe devant ce qui nous aveugle, devant ce qui nous crève les yeux : « Solliciter la lumière pour trouver sa place "ici" est donner raison à l'urgence de l'ombre, seule capable d'aveugler ». (É 131) La représentation est véritablement comme frappée d'impossibilité : « Mon œil a tellement saigné l'errance ». (É 120) L'autrice est face à l'exhibition de l'impossible : « Alors des images engorgées de terreur remontent si loin le cours du temps. Obnubilée par ce que j'allais voir, j'étais transpercée par le pressentiment d'un saut dans le vide. » (MEJ 37) Rousselet est toujours au seuil, à l'endroit du juste avant que les « paroles ne devinssent des cris ». (MEJ 21) La fenêtre est, à sa façon, un personnage de ses livres. Elle a rapport à l'intime. Nous y sommes en retrait et, en même temps, par elle, « je » découvre le monde. Elle interroge le sujet du regard. Quentin, l'un des personnages de *La Mise en jeu*, se jette par la fenêtre. « Le cœur simple de la fenêtre contient un secret nécessaire, profond et grave, comme le secret de notre regard. » (Gérard Wajcman, *Fenêtre*).

Pour l'autrice, toute la question de l'être au monde gît sur le rebord d'une fenêtre : « [...] un œil posé sur le rebord de la fenêtre, la fenêtre

ébréchée avec sa vitre cassée que sa mère n'avait pas eu le temps de faire réparer » (*MEJ* 50). La fenêtre lie le sujet au monde. Par elle, j'accède au monde tout en me tenant à distance. Elle est un trou, une ouverture où se situe le sujet. Elle nous branche sur le monde. Comme le langage, elle sépare et relie. La fenêtre est ouverte sur l'événement qu'est le sujet. Cette distance après laquelle court l'autrice est la possibilité d'émergence du sujet, sa façon d'échapper à la psychose. Son regard est organisateur de l'espace, il est insurrection, il est acte politique, il est prise de pouvoir sur le monde.

Laurine Rousselet est à sa façon une fenêtre. Regarder, c'est ouvrir. Le trou est nécessaire au regard. La fenêtre permet une unité du regard, du paysage aussi, qui met le monde à distance. « ce paysage en train de *crir*¹⁰ ». La distance permet que le visible ne prenne pas toute la place. Quand elle n'a d'yeux que pour les ruines, son regard est délivré de la folie grâce à la fenêtre. « la fenêtre n'est pas un jeu du hasard / la séparation sécurise¹¹ ». Parfois en rêve, elle ne voit plus les fenêtres, mais « des tableaux plein les murs qui avaient la démarche de l'énigme » (*É* 127).

Avec elle, nous sommes ici, maintenant, et nécessairement toujours ailleurs. « Je pouvais la voir [...] se pencher vers le corps du tableau ; elle repoussait les limites du cadre, affrontait les ombres, la trace de son pinceau sur le terrain de l'étranger ou sur l'horizon de l'intime. » (*MEJ* 19) Cela fait écho à la phrase d'Alberti dédiée à Brunelleschi : « Je parlerai donc en omettant tout autre chose de ce que je fais lorsque je peins. Je trace d'abord un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ...¹² » La fenêtre est ce trou dans le mur, mais aussi ce qui bouche le trou. Le tableau est, en architecture, ce qui encadre la fenêtre, c'est le bord d'un trou, et en peinture, il est la toile tendue, la surface. Cet intime forme le sujet : « Je rêve de musique en regard de ton absolu paysage » (*É* 80). L'ailleurs qu'elle s'évertue à rejoindre, là où d'autres sautent par la fenêtre est une sorte de point capiton qu'elle bricole pour déjouer la psychose. Elle fait appel à l'ailleurs, à ce port

¹⁰ Laurine Rousselet, *nuit témoin*, *op. cit.*, p. 118.

¹¹ Laurine Rousselet, *ruine balance*, *op. cit.*, p. 80.

¹² Alberti, *De Pictura*, Livre I, chapitre XIX (1435), Paris, Macula, (8^e édition) 2014.

d'ancrage qui n'existe pas, si ce n'est dans les *brumes, reconnaissable les bons jours de cécité !* » (É 9)

Dire la langue et les langues

Magda Cârnci

Enrichir la poésie européenne

J'ai rencontré Laurine Rousselet en 2019, lors du Festival International de Poésie de Bucarest. À l'intérieur de l'équipe des poètes français d'alors, elle s'est distinguée par le sérieux et l'engagement de sa prose poétique sur la guerre catastrophique en Syrie, guerre dont les terribles dégâts humains et matériels l'avaient profondément marquée.

Ce sérieux et cette gravité je les ai ensuite retrouvés dans toute sa poésie, concrétisée en plusieurs volumes, publiés à un rythme très soutenu pour son âge encore jeune (elle est née en 1974). Laurine Rousselet est entrée en poésie assez tôt et dès son premier livre en 2003, le poète Marcel Moreau découvrait que « de poème en poème, elle affine son art de monter jusqu'aux extrémités du non-dit », devenant « déjà une grande voix ». En lisant ses volumes, j'ai découvert par la suite un univers sonore particulier, une expérience linguistique très personnelle, qui individualise Laurine Rousselet dans la poésie française contemporaine, il me semble.

Une poésie condensée, elliptique, totalement désintéressée du « narrativisme quotidien » qui est la règle quasi obligatoire de la poésie des deux dernières décennies dans beaucoup de pays de l'Europe. Une poésie qui brûle le lest de la banalité journalière et le réduit à une scorie essentielle. Tirant leur force d'une biographie cachée assez tourmentée, extraits d'un tumulte que l'on ne peut que deviner, les mots de cette poésie sont utilisés avec une parcimonie lucide pour ne transmettre que l'énergie et les noyaux denses des événements qui jalonnent une existence. Verbes à l'infinitif, noms sans article défini ou indéfini, absence de ponctuation, et pourtant un rythme clair, cadencé par des pauses implicites, dans lesquelles le vide est aussi important que le plein, mettent en évidence une économie verbale stricte, animée par une intensité flamboyante. Le corps, le souffle, le silence, mais aussi la nuit, le sexe, la solitude, mais aussi la chair, la blessure, l'obscurité sont

abordés en oblique, par des effets sensoriels à l'apparence impersonnelle, qui leur confère une force concentrée comme un coup bien dirigé. Les vers courts, tels des sentences, des apophtegmes, construisent une réduction verbale du vécu qui transforme la poésie en une ascèse linguistique impressionnante.

Ce n'est pas un hasard si le mot qui s'impose à la lecture de cette poésie à la fois incarnée et désincarnée est le cri. Le cri comme racine initiale de la verbalisation, le cri comme sommet ultime du vécu, le cri comme limite de l'énonciation et comme essence cachée des mots écrits ou lus. Ce n'est pas un hasard si Laurine Rousselet invente le verbe crire – crier et écrire mis ensemble – verbe qui apparaît si souvent dans ses poèmes et qui exprime avec concision toute sa poétique. À travers le cri implicite dans chaque vers, les mots de cette poésie sont des vestiges isolés mais irradiants d'une mémoire précise et exigeante. Les éclats de sens reconstituent, d'une manière presque abstraite, par sauts d'un vers à l'autre, une journée, un lieu, une ambiance, un monde. Sans beaucoup de détails autour, ce qui impressionne dans ces poèmes, c'est l'effort, intuitif mais aussi intellectuel, de concentrer l'expression au minimum expressif nécessaire – à tel point que la concentration verbale donne lieu à une sorte de métaphores ad hoc, parfois énigmatiques. D'une « sensorialité conceptuelle », pour utiliser un oxymoron approprié, cette poésie manifeste insidieusement une « mystique de l'incommunicable » dans laquelle, bien que seulement de petites portions du vécu puissent être révélées, nous avons toujours accès, à travers l'aura irradiante des mots, à une expérience intérieure intense, plénière.

... J'avais écrit les mots d'en haut en tant que préface au recueil de poèmes que je lui ai traduit en roumain sous le titre *Instantanee / Instantanés*, paru en 2021 aux éditions Charmides de Roumanie. Depuis, j'ai suivi de loin le parcours de Laurine Rousselet avec étonnement et admiration. Traduite aussi en arabe, catalan, espagnol, il me semble que sa voix est déjà devenue distincte dans la poésie française contemporaine, si riche en couleurs, si diversifiée. J'observe aussi une maturation de son dire poétique dans les volumes plus récents, dans le sens d'une intégration plus calme, plus acceptante de la richesse de la vie ordinaire

et du monde concret dans les sons riches de ses vers plus dévoilés, plus narratifs.

À part sa passion absolue pour la poésie, j'admire aussi la sensibilité exquise de Laurine Rousselet pour la danse contemporaine et sa transposition fine, nuancée, en des sonorités verbales qui pourraient donner naissance un jour, j'ai envie de dire, à une nouvelle branche "ekphrastique" de la poésie actuelle. Laurine Rousselet est une créatrice de spectacles multi sensoriels où elle propose une synergie de la poésie avec la musique, la danse, les arts visuels, qui lancent vers les spectateurs de vraies charges d'énergie émotionnelle qui touchent souvent à la Grâce.

Quand j'ai choisi de traduire en roumain la poésie de Laurine Rousselet, difficile en soi et difficile à traduire dans une autre langue, je l'ai fait avec la joie du partage de la « vraie poésie », mais aussi avec une autre joie, une sorte de « responsabilité culturelle » je dirais, car il me semble qu'il ne faut pas se limiter à présent à la formule – factice mais généralisée presque partout en Europe – de la poésie de la banalité agressive, matérialiste, misérabiliste, mais qu'il faut garder toujours vivantes les voies multiples et fécondes de la poésie plus cultivée, plus raffinée, plus élevée, en nous nourrissant avec les meilleures voix de la poésie internationale.

Laurent Demoulin

L'amour entrouvert

dans Rue Ion Brezoianu de Laurine Rousselet

Première lecture

La lecture d'un recueil de poèmes écrit par Laurine Rousselet s'avère une expérience forte, chaleureuse et déroutante. Je commencerai par évoquer ici *nuit témoin* parce qu'il s'agit du livre par lequel je suis entré dans l'œuvre de l'autrice, sans rien savoir d'elle. Ma lecture a d'abord pris une forme kaléidoscopique : certains vers isolés se sont mis à briller davantage que les autres, il m'est difficile de savoir pourquoi, comme « le quartier de lune cloue l'œil¹ », « dans l'odeur du sans-nom » (*NT* 68), « la main prend feu de la vie » (*NT* 32), « sur ma tête la nuit se jette de non-sommeil » (*NT* 32) ou « je m'inconnue » (*NT* 32) – joli néologisme (ou transfert de classe) que je retrouverai dans *Rue Ion Brezoianu*². Puis, petit à petit, les poèmes se sont mis à “prendre”, comme une mayonnaise, c'est-à-dire à consister en eux-mêmes, de manière à rendre sensible leur rythme interne. Une structure régulière s'est ainsi dégagée sous mon regard. Les poèmes s'ouvrent en effet volontiers sur des verbes à l'infinitif : « parler toute seule dans l'allée / donner la vie à des réponses qui fuient » (*NT* 62), qui semblent accumuler de l'énergie. La tension, qui augmente au fil de vers-phrases courts et autonomes, aboutit, en fin de poème, à une explosion sémantique au gré d'une phrase plus longue que les autres et occupant plusieurs vers, comparable quant à son effet à la flèche finale d'un sonnet. Souvent, un motif d'ordre sexuel surgissant dans l'explicite, comme « l'endroit du demi-éveil entre les cuisses » (*NT* 84) ou « sexes perchés sur le rouge » (*NT* 85), participe au feu d'artifice

¹ Laurine Rousselet, *nuit témoin*, Plouéour-Ménez, Éditions Isabelle Sauvage, 2016, p. 25. Désormais *NT* suivi du numéro de page dans le texte

² « je m'inconnue autant que je t'embrasse » (Laurine Rousselet, *Rue Ion Brezoianu*, L'Inventaire, 2021, p. 41)

final. Ainsi, la strophe-phrase suivante clôt de façon frappante un poème composé jusque-là de vers-segments autonomes : « le vagin fauve attend / de lourdes perles qui font vriller sa lumière / dans le lit des odeurs sous influence / pour évacuer la vie », (NT 86).

Enfin, l'unité du recueil, petit à petit, a subsumé les poèmes isolés, notamment grâce à la répétition de termes ou de tours comme l'expression éponyme « nuit témoin³ » ou le verbe néologique « crire » (NT 106), récurrent dans les livres de l'autrice et que Geneviève Guétemme décrit comme « la contraction infinitive du mot “cri” qui passe à la fois par la force scripturale du texte et l'énergie physique de sa gorge⁴ ». Tant et si bien, que le livre fermé, j'ai eu l'impression d'avoir lu un seul long poème, épique et nocturne, organique, sauvage, enfantesque, barbare, angoissant, qui mêle l'histoire de la fuite d'une femme accompagnée de deux enfants à une histoire d'amour charnelle avec un « tu » blond bouclé.

De ce parcours découle un constat très simple : le sens des écrits de Laurine Rousselet ne se donne pas directement au lecteur et à la lectrice. On pourrait dire, en usant d'une distinction linguistique, paraît-il périmée et pourtant bien utile, que la dénotation échappe au premier abord de sorte que la signification naît au gré de l'accumulation de connotations récurrentes : ce seraient celles-ci qui confèreraient sa cohérence au texte.

Art poétique ?

À cet égard, le début d'un des poèmes de *nuit témoin* a peut-être valeur d'art poétique :

entasser des traits d'union
s'enfoncer naturellement
dans des mots insurgés
débordants d'étrangeté (NT 71)

³ *Ibid.*, p. 29, 37, 79, 82, 87, 98, 111, 113, 118, 119, 120.

⁴ Geneviève Guétemme, « Laurine Rousselet et Leïla Leï Alaoui : entre culture de soi et culture de l'autre », dans *Crossings in Women's Writing in French in the Twenty-First Century*, *Crossways Journal*, n° 3.1, 2019, p. 10. <https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/5181> [consulté le 27 août 2025].

Les mots de la poétesse sont en effet étranges, mais le débordement connotatif permet, peut-être, paradoxalement, à la lectrice et au lecteur de trouver leur chemin de Damas parmi eux.

Dans un recueil antérieur, *journal de l'attente*, plusieurs poèmes semblent aborder la question du sens, notamment celui-ci :

la bouche prononce des désobéissances
sacrifice
illisibilité
tout célèbre la beauté
dans un va-et-vient intérieur extérieur
les secondes s'allongent
le solide est l'enchâssement du mot
dans le signifié⁵

Peut-être est-il question ici de la parole (« bouche » qui « prononce ») ou du langage en général (« mot », « signifié »), voire, plus largement encore, d'un rapport particulier au réel, mais retenons l'association de l'« illisibilité » et de la « beauté », qui constitue peut-être un embryon d'art poétique. Un autre poème du même recueil s'ouvre sur le vers « la traversée du corps invente l'écrire⁶ », passe par « langue gorgée de chaos » puis par « ébranler ou branler l'énigme du sens » : s'agirait-il d'une défense et illustration d'une écriture moderne du « corps » sexué (« branler ») ? Celle-ci se traduirait par le « chaos » et par un sens énigmatique à force d'être ébranlé (par le poème ?). Enfin, pour entrer dans le recueil qui va nous occuper désormais, notons que la première page de *Rue Ion Brezoianu* affiche un poème qui a sans doute lui aussi une valeur réflexive :

mains langage fascination
le mystère écoute où bat la nuit
vouloir dire jusqu'à la marge
le trou

⁵ Laurine Rousselet, *journal de l'attente*, Plounéour-Ménez, Éditions Isabelle Sauvage, 2013, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

au gré des brûlures des légèretés
vrai que la présence appelle à *crire*⁷

Il est à nouveau ici, dès le premier mot, question du corps et, plus précisément, du corps morcelé (« mains » et « trou », si l'on y voit un orifice humain), blessé (« brûlures ») et peut-être érotisé. Cependant, au corps sont associés le langage et la volonté d'expression : le « *crire* », déjà rencontré dans *nuit témoin*, synthétise ce mouvement dans la mesure où il conjoint l'élan organique du cri et la pulsion intellectuelle sensible de l'écriture. Un autre poème du recueil s'ouvre d'ailleurs explicitement sur les mots « écrire le corps⁸ » pour se clore par un vers érotique : « se balancer en cadence – tu – dans mon corps⁹ ».

Il semble donc bien que nous ayons affaire, dans ces différents poèmes plus ou moins réflexifs, à la revendication d'une poétique qui tend, comme le note encore Geneviève Guétemme, à « envisager l'écriture dans sa capacité à atteindre “au plus intime du corps [...]” (NT 89)¹⁰ », c'est-à-dire d'une poétique du *style* au sens où l'entendait le premier Barthes, quand il écrivait : « Le style est presque au-delà [de la littérature] : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. [...] Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'une Humeur¹¹. »

Corps et déconstruction

La question qui se pose ensuite est celle du lien entre l'écriture du corps et ce qui relève de l'« illisibilité », du « chaos », de l'« énigme » et du « mystère », c'est-à-dire de ce que j'avais relevé dans mon propre parcours de lecteur quant aux sens dénotatif et connotatif des poèmes de

⁷ Laurine Rousselet, *Rue Ion Brezoianu*, L'Inventaire, Paris, 2021, p. 15. L'italique est de l'autrice.

⁸ Laurine Rousselet, *Rue Ion Brezoianu*, *op. cit.*, p. 34

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Geneviève Guétemme, « Laurine Rousselet et Leïla Alaoui : entre culture de soi et culture de l'autre », *op. cit.*, p. 10.

¹¹ Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture », dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], dans *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, tome I, 1942-1961, Paris, Seuil, 2002, p. 177-178.

Laurine Rousselet. Il est en effet possible d'imaginer une écriture centrée sur le corps qui soit transparente quant à sa signification. Pourquoi pas ? Certaines pages de Hugo ou de Zola, par exemple, pourraient sans doute être lues selon ce prisme. Mais il se fait que la poésie moderne semble s'être particulièrement attelée à faire parler le corps – et particulièrement le corps sexué. Or c'est cette même poésie moderne qui a entrepris, depuis Rimbaud et Mallarmé, un incessant travail de déconstruction du sens. La rencontre est-elle due à un hasard historique ? Ou un lien plus profond unit-elle ces deux caractéristiques ?

Un pan plus tardif de l'œuvre de l'indépassable Roland Barthes, encore lui, pourrait nous être utile à ce propos. Dans *S/Z*, le sémiologue oppose les textes « lisibles » qui « forment la masse énorme de notre littérature¹² » aux textes « scriptibles » dont l'enjeu est « de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur¹³ ». Sans doute le récit fait ci-dessus de ma lecture de *Nuit témoin*, lecture active en ce qu'elle dégage petit à petit le sens et la structure du texte, nous permet-elle de considérer que la poésie de Laurine Rousselet relève du scriptible plus que du lisible.

Or, dans *Le Plaisir du texte*, le même Roland Barthes (décidément) oppose également, quant à la lecture, le plaisir et la jouissance¹⁴. Le plaisir produit le « contentement [...], l'euphorie, le comblement, le confort¹⁵ », tandis que la jouissance est du côté de « l'évanouissement [...], de la secousse, de l'ébranlement, de la perte¹⁶ » et de la déconstruction (« *Textes de jouissance. Le plaisir en pièces ; la langue en pièces ; la culture en pièces*¹⁷ »). Le sémioticien se confie en ces termes :

¹² Roland Barthes, *S/Z* [1970], dans *Œuvres complètes* tome III 1968-1971, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 122.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ J'ai conscience de simplifier ici outrageusement, pour les besoins de ma cause, la pensée de Barthes, qui refuse d'opposer de manière rigide plaisir et jouissance : « (*Plaisir/Jouissance* : terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision ; la distinction ne sera pas source de classement sûr, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet) » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], dans *Œuvres complètes* tome IV 1972-1976, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 219).

¹⁵ *Ibid.*, p. 229-230.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 251. C'est Barthes qui souligne.

[...] je lis à longueur de soirée du Zola, du Proust, du Verne, *Monte-Cristo*, *Les Mémoires d'un touriste*, et même parfois du Julien Green. Ceci est mon plaisir, mais non ma jouissance : celle-ci n'a de chance de venir qu'avec le *nouveau absolu*, car seul le nouveau ébranle (infirme) la conscience [...]¹⁸.

Barthes emploie, à propos de la jouissance textuelle, les termes « ébranlement » et « ébranle », là où Rousselet glisse dans le poème cité *supra* les mots « ébranler ou branler ». Il me paraît possible de décréter en conséquence que la poésie de l'autrice ne procure pas le plaisir rassurant des textes classiques, mais bien la jouissance du texte nouveau. Le corps revendiqué dans les potentiels arts poétiques convoqués plus haut serait donc un corps de jouissance (et non le corps de plaisir de Hugo ou de Zola). La déconstruction du sens dénotatif équivaldrait dès lors à la perte jouissive décrite par Barthes : « utérus racine fondation *perte*¹⁹ », écrit d'ailleurs la poétesse dans *Rue Ion Brezoianu*, où on lit également le vers suivant : « jusqu'à *jouir* l'inconnaissance me rapte²⁰ ».

Toutefois, l'on pourrait se demander si les poèmes de Laurine Rousselet, dans la mesure où ils ne relèvent pas de la catégorie barthésienne du lisible, sont pour autant hermétiques, obscurs ou illisibles. La question est délicate, certes, mais ce n'est pas une raison pour l'éviter.

Les deux hermétismes

Il se fait, en effet, que la question de l'hermétisme suscite volontiers les polémiques. On se souvient qu'en 1896, déjà, le jeune Proust et le grand Mallarmé s'opposèrent sur le sujet, le premier passant à l'offensive avec un texte violent paru dans *La Revue Blanche* « Contre l'obscurité », qui pourfend la « double obscurité, [...] obscurité des idées et des images,

¹⁸ *Ibid.*, p. 243. C'est Barthes qui souligne.

¹⁹ Laurine Rousselet, *Rue Ion Brezoianu*, *op. cit.*, p. 41. C'est moi qui souligne le mot « perte », utilisé aussi par Barthes.

²⁰ *Ibid.*, p. 45. C'est l'auteur de l'article qui souligne le mot « jouir » pour faire écho au texte de jouissance selon Barthes, bien entendu.

d'une part, obscurité grammaticale, de l'autre²¹ », le second répliquant, de façon courroucée, dans le numéro suivant de la même revue, avec « Le Mystère dans les lettres », en arguant, en quelque sorte, d'une forme de réalisme psychologique (ou psychanalytique lacanien avant la lettre) mue par l'obscurité : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun²² ». N'est-ce pas cette chose « occulte » au fond de nous que cherche à traduire la poésie de Laurine Rousselet ? « De poème en poème, Laurine affine son art du non-dit²³ », écrivait en tout cas à son sujet le poète belge Marcel Moreau en 2003.

Toujours est-il que la modernité, au XX^e siècle a opté, sur ce point, pour Mallarmé contre Proust²⁴. La conception défendue par l'auteur du *Coup de dés* a en effet été souvent reprise et approfondie, notamment par Christian Prigent dans un ouvrage à l'orée duquel il se désigne comme faisant partie de « ces écrivains qu'on dit difficiles, voire illisibles²⁵ ». Le poète de *TXT* y définit la modernité en des termes qui résonne avec le propos de Mallarmé que je viens de citer :

[...] en littérature, cette notion [la modernité] ne désigne rien d'autre que des œuvres écrites moins pour produire du sens que pour interroger la question même du sens. « Modernes », de tout temps, sont ceux qui tentent de déplacer les systèmes explicatifs d'époque et de traverser l'opacité stabilisée du sens pour ouvrir au non-sens qui bée au cœur de notre condition d'homme²⁶.

²¹ Marcel Proust, « Contre l'obscurité », dans *Essais*, édition publiée sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2022, p. 131.

²² Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », dans *Œuvres complètes II*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 229-230. Sur la polémique, voir Pascal Durand, « De l'obscurité comme censure. Proust, Muhlfréd, Mallarmé », dans Laurence Macé, Claudine Poulouin et Yvan Leclerc, dir., *Censure et critique*, Paris, 2015, p. 431 à 447.

²³ Marcel Moreau, cité en quatrième de couverture de Laurine Rousselet, *Rue Ion Brezoianu*, *op. cit.*

²⁴ Proust, d'ailleurs, devait changer d'avis sur le poète, puisqu'il cite quelques vers extraits de « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » dans *Albertine disparue*. Voir Marcel Proust, *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 39.

²⁵ Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L., 1996, p. 9.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

Cette béance du non-sens, pourrait-on arguer, ouvre à la jouissance du texte : à nouveau, ces conceptions me semblent pertinentes en ce qui concerne l'autrice de *nuit témoin*.

Cependant, j'aurais envie de nuancer le tableau en proposant une distinction entre deux types d'hermétisme – même s'il s'agit en fait d'un *continuum* entre deux positions imbriquées. Il existerait, d'une part, un hermétisme irréductible, un hermétisme fermé, dirais-je, si je ne craignais pas la tautologie qui interdit toute interprétation et qui, finalement, contrairement au scriptible de Barthes, demande une lecture passive du texte : pour tenir bon, il faut seulement se laisser flotter à la surface des mots sans rien chercher derrière – sinon en tâchant de comprendre comment le poème s'y prend pour être incompréhensible. Exemple : Denis Roche et sa poésie inadmissible. D'autre part, l'hermétisme se fait parfois partiel et demeure entrouvert : c'est alors que lectrices et lecteurs peuvent se retrousser les manches. Il suffit parfois d'une clé thématique ou d'une connaissance très vague de la vie de l'auteur ou de l'autrice pour dégager un tant soit peu la signification du texte. Ainsi, un recueil dense comme *Jack-to-Jack* (1981) de Franck Venaille s'éclaire partiellement si l'on sait que le poète a été traumatisé par son enrôlement dans la guerre d'Algérie. Or, comme l'a montré Stéphane Cunesco dans une thèse récente, l'hermétisme, chez Venaille, sert à vêtir un lyrisme profond d'un manteau de modernité²⁷.

Sans doute cette partition entre un hermétisme fermé et un hermétisme entrouvert, puisqu'elle dépend de la lecture, varie d'une personne à l'autre. Pour ma part, je mettrais sans hésiter la poésie de Laurine Rousselet dans la seconde catégorie.

Résumons-nous : l'écriture du corps de Laurine Rousselet, davantage destinée à produire la jouissance que le plaisir de lecture, plus scriptible que lisible, et en tout cas moderne, relève d'un hermétisme entrouvert qui lui permet d'explorer les profondeurs occultes et absurdes de notre condition d'être humain aux prises avec le langage.

²⁷ Voir Stéphane Cunesco, *Repenser les formes poétiques : pratiques contemporaines et modernité dans l'œuvre de Franck Venaille*, Thèse de doctorat en Langues, lettres et traductologie défendue le 6 février 2025 à l'Université de Liège.

À ce tableau, il convient, pour finir, d'ajouter que, dans sa poésie, comme dans celle de Venaille, l'obscurité partielle laisse échapper la lumière d'un lyrisme brûlant.

Il est temps de le souligner : « l'amour insiste²⁸ »

Car s'il s'agit d'un corps de jouissance, celle-ci n'est pas seulement sexuelle : elle est amoureuse. Le « poème-fleuve » qui constitue *Rue Ion Brezoianu* en est la parfaite illustration. On comprend assez rapidement qu'il est centré autour d'une histoire d'amour entre l'autrice et un homme rencontré en Roumanie, aimé de près là-bas et à distance une fois de retour en France « une heure de décalage nous sépare²⁹ ». Le fond du recueil retrouve donc, par-delà les siècles et au prix d'une inversion genrée, le motif courtois de Jaufré Rudel (XII^e siècle) et de sa « Princesse lointaine ». Lorsqu'on dispose de cette simple clé, maints textes se livrent sans ambages. Lisons par exemple, ce beau poème :

entends l'émerveillement
la part du cœur la meilleure qui se soulève
son travail à faire corps avec l'unité
l'énergie dans le sac à rêves
et la poésie qui révèle
et le goût de vivre démesurément³⁰

Le corps s'associe ici au cœur dans un élan fusionnel (« unité »), jouissif (« émerveillement ») et excessif (« démesurément ») que l'on pourrait qualifier de romantique. Notons le verbe initial : cet impératif à la deuxième personne établit d'emblée le contact avec l'autre. Ou encore ceci, qui rappelle (même si c'est de loin) « Les pas » de Paul Valéry.

dans mon dos percevoir ton arrivée
samedi matin intimité des lointains
immédiateté appel
envahissement de la beauté

²⁸ Laurine Rousselet, *journal de l'attente*, op. cit., p. 8.

²⁹ Laurine Rousselet, *Rue Ion Brezoianu*, op. cit., p. 56.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

l'indicible évolue aussi par transfusion
continuité parenté confluence
l'amour se décline suivant les saisons
s'appliquer à respirer chaque durée³¹

Non seulement « l'indicible » évolue « par transfusion », c'est-à-dire sans doute au gré du contact amoureux, mais il devient, du même coup, dicible et lisible. Certes, la syntaxe demeure assez flottante dans ce poème presque paratactique, notamment en raison des substantifs énumérés. En outre, certains d'entre eux sont très métaphoriques, comme « confluences », ou étonnent quelque peu comme « parenté » – terme qui laisse entendre un amour aux relents psychanalytiquement incestueux, ainsi que l'illustre dans un autre poème un vers composé de deux adverbes : « maternellement amoureux³² ». Quoi qu'il en soit, il n'en demeure pas moins que le vers « l'amour se décline suivant les saisons », en chantant la pluralité de l'amour dans le temps, éclabousse de sa lumière ce beau poème.

Il semblerait d'ailleurs que cette histoire d'amour transfrontalière pousse Laurine Rousselet vers toujours plus de clarté et plus de lyrisme (de façon postmoderne ?), si j'en crois un poème récent et encore inédit dont elle m'a aimablement fait part et par lequel, lui laissant ainsi le dernier mot (et vous verrez quel mot exactement), je me permets de clore cet article.

Les perce-neige

la pluie passe sur le premier jour de l'automne
le regard s'accroche à la nature autrement
dans le jardin la présence convoque les lèvres
la respiration lente et profonde se distingue
les retrouvailles ne sont plus très lointaines

la vérité enchante le cœur sur notre traversée
plonger dans tes bras caressants est sentir l'anneau
penser à planter demain des bulbes de perce-neige

³¹ Laurine Rousselet, *Rue Ion Brezoianu*, op. cit., p. 43.

³² Laurine Rousselet, *Rue Ion Brezoianu*, op. cit., p. 46.

et attendre le feu naissant du corps de la lumière
au mărtișor le révélé ensoleille toujours les terres

respirer le sacré se tient sur le bout de la langue
dans l'illimité l'amour suit l'apparition de la vie
le vide incommensurable creusant la beauté
la chance d'appeler une fleur une fleur sans âge
le balbutiement s'élève dans le privilège de la poésie³³

³³ Laurine Rousselet, « Les perce-neige », in *La Toile du temps*, printemps éd. L'Inventaire, à paraître 2026.

Gilles Cloiseau
Traduire *Émergence*

Traduire *Émergence*, c'est d'abord revenir à une prise de conscience de ce qu'est la traduction, retrouver une forme d'humilité en tant que traducteur aussi, peut-être.

Car si l'on prend pleinement en compte la vie d'un tel texte, ses origines, l'auteure, la symbiose entre le geste stylistique et la référence subtile à la danse et Carolyn Carlson, sans oublier ce qu'on appelle « cible » en traduction : la culture, la langue et les lecteurs, la destination de la traduction, on en arrive à douter de sa légitimité à entreprendre un tel défi.

Aussi, une des options qui semble permettre d'éviter de prétendre pouvoir produire un texte qui serait motivé par des émotions, des impressions, une sensibilité qui s'apparenterait à celles de l'auteure source, Laurine Rousselet, serait de procéder à une traduction « neutre », qui, dans la mesure où le passage à l'anglais le permet, éviterait toute adaptation, que ce soit au niveau de la terminologie, de la morphosyntaxe, du rythme... ce que l'on a tendance à nommer une stratégie sourciste.

L'expérience de tenter une traduction dans le cadre d'une classe de master semblait correspondre à cet effort de neutralité puisque chaque décision devrait être approuvée par tous.

Cela dit, encore fallait-il que le/les traducteurs puissent danser, improviser avec les mots, être animés par une libre discipline similaire à celle de l'auteure, qui elle-même semble être habitée par ce qui émane des chorégraphies de Carolyn Carlson. Or, même si c'était le cas, le geste verbal n'étant pas le même en anglais et en français, le trait, l'empreinte verbale doit dès lors souvent être rendue par adaptation, équivalence, transposition.

Dès la naissance du poème, l'anglais ne peut qu'hésiter pour rendre la qualité jaillissante des nom/verbe en apposition « travail...force poignante...blanche », hésiter entre “*work*”, “*the work*”, “*working*”,

le trait est ce qui passe
travail de la poussée
dans les mouvements de l'eau
force poignante
la couleur se livre
blanche se creuse
le geste peut sans calcul (É 13)

Traduction d'une étudiante :

the stroke is passing/goes by (plusieurs termes proposés)
it is the work of momentum
within the following the movements of the water
a poignant strength
the colour surrenders/gives in/reveals itself,
white, it grows wider/hollows
the gesture is spontaneous

The stroke is what goes by (« le trait » pourrait être celui de la technique de la calligraphie, le geste. Il s'agit plutôt de tracer un trait : un mouvement (Laurine Rousselet))

the work of pressure
within the moving waters
a gripping force
the colour surrenders
white it hollows
gestures are able uncalculating

Dans la traduction choisie en tenant compte de celles des étudiants (avec le commentaire de l'auteure sur le terme « trait »), avec du recul, “*work of pressure*” eut été plus fidèle à « travail de la poussée » mais il est grammaticalement correct de ne pas omettre l'article d'un nom mis en apposition en anglais... De même, si “*stroke*” reprend le son « tr » qui

peut évoquer le bruit de la plume qui trace, le terme correspond moins à l'explication qu'en donne Laurine.

Dans une autre strophe cruciale, seule une collaboration entre traducteur/angliciste et auteure a pu aboutir à un résultat sans contresens :

faire suite
aux yeux des premiers livres
toujours crire se dépense
bâtir aimer délirer danser
agglomérer
Émergence rassemble
Années explosions expériences (É 16)

to follow up
the eyes of the early books
always crying exerts itself
building loving going wild dancing
clustering
Emergence gathers
Years explosions experience

La forme en *-ing* des verbes en anglais est fidèle à l'aspect dénudé des formes infinitives en français, qui mettent en scène « L'énergie de la poésie et de la danse jaillit d'une attirance pour la pointe de l'instant, là où s'invente un pas » pour reprendre les termes de Véronique Bergen¹, mais ôte l'impression de compulsion exprimer par le « crire », (pouvant être compris comme crier-écrire).

C'est bien l'expérience qui naît de ce texte qui paraît être le plus important à restituer dans la traduction. Cette chorégraphie de mots alignés à la fois dans une syntaxe classique et dans une juxtaposition inattendue qui participe autant au sens :

[...] pour fuguer quatre heures
loin du continent mère
[...]

¹ Véronique Bergen, « Laurine Rousselet. Expérience poétique avec Carolyn Carlson », *Flux News*, n° 88, avril-juin-juillet 2022, <https://fluxnews.be/laurine-rousselet-experience-poetique-avec-carolyn-carlson/> [consulté le 27 août 2025].

les nuits d'été sur la terrasse
pleine lune
chauves-souris autour de la pensée bolide (É 36)

Dans ces évocations de moments de l'enfance, l'éloignement du « continent mère » donne tout son sens à la « pensée bolide » :

[...] *to hide away for four hours*
far away from the mother-continent
[...]
the summer nights on the terrace
full moon
bats flying around the shooting thought

Le “*shooting thoughts*” tente de reproduire cette fuite du continent-mère, « pensée à grande vitesse », littéralement, mais aussi, dans ce contexte de nuit d'été, allusion aux “*shooting stars*”, étoiles filantes.

des pans de lumière moins angéliques espèrent (É 36)

Aussi, il semble que tout ce qui est d'abord surprenant, pour ensuite générer le sens, doit être respecté, comme « les pans de lumières » qui « espèrent » : “*less angelic patches of light hope*”, “ *patch*” signifiant à la fois « partie » et « période de vie ».

Car la lumière et la couleur sont des fils d'Ariane ici, et cela dès le « blanc » initial :

la couleur se livre
blanche se creuse (É 13)

the colour surrenders
white it hollows

L'évolution des couleurs primaires (« il y a le passage du vert au jaune ») se fait en parallèle avec celle de la nature (la nature qui attribue... richesse et vertige en plein été au simple geste sacré d'une feuille qui tombe) et au passage des étapes de la vie qui, elles aussi, sont exprimées avec des concepts élémentaires (nature, feuille ...), élémentarité qui doit

se retrouver dans le texte cible, même si les échos sonores de « vert » et « feuille » dans « ver-tige » sont perdus dans « vertigo » (“*the wealth and vertigo of midsummer ...*”).

En prolongeant cette stratégie de traduction respectueuse du « surprenant », il devient évident de transmettre littéralement la personnification des couleurs, couleurs-étapes de la vie :

le rouge frappe à la porte (É 27)

red knocks on the door

L'intention ici n'était en aucune façon d'expliquer le texte source mais d'en illustrer sa résistance à la traduction, et en relisant les dernières lignes :

le départ est un travail de force à régler
s'appliquer à la clarté du dernier regard (É 78)

*departure is a matter of forces to be worked out
applying yourself to the clarity of the last gaze*

Les faiblesses de cette stratégie de traduction « sourciste » sautent aux yeux (et aux oreilles). L'écho phonique entre « régler » et « regard », l'un précisant le sens de l'autre – le réglage devenant une façon de « voir » les choses, et regard pouvant être vu aussi comme « cadrage », tout cela disparaît dans “*worked out*” / “*gaze*”, et même le but initial de fidélité au sens de l'original n'est pas respecté, puisque “*worked out*”, au-delà de signifier « régler », met davantage l'emphase sur la sortie “*out*”, le « départ » mentionné à la ligne précédente, il surtraduit.

Il demeure l'espoir que celles et ceux à qui cette traduction était destinée, puissent en la lisant en apercevoir les faiblesses.

**Espaces dansés,
dessinés, joués, filmés**

Francesca Maffioli

*Laurine Rousselet et la poésie d'un corps-qui-chante
Au propos d'émergence et de danser dans l'immensité*

L'un des traits de la poésie de Laurine Rousselet, qui constitue également l'une de ses grandes qualités, est son profond ancrage dans l'art de la danse. Une danse imaginative, nourrie par l'imaginaire des mouvements de l'autre – qu'il s'agisse d'un corps dansant mais aussi du mouvement généré par la parole poétique qui est soufflé – qui est la pulsation même du souffle poétique.

L'écriture de Rousselet est à la fois signe et corps – transcendant le signe pour devenir un corps à part entière, évoquant le mouvement dans sa dimension la plus essentielle.

La problématique à partir de laquelle on peut lire les vers de Laurine Rousselet repose sur le désir de repousser les limites de la recherche artistique, dans divers domaines d'expérimentation. Sa poésie est en effet en quête de contact avec des pratiques corporelles hétérogènes, la danse *in primis* mais aussi les arts plastiques et le théâtre, et par ailleurs sa poésie tente de s'émanciper de la page pour aller à la rencontre des sons, des lieux, des corps et des gestes. L'oralité, la voix, le geste dansé deviennent les vecteurs de ce dialogue, comme autant de manifestations d'un langage incarné.

Cette quête aboutit à une écriture qui ne se contente pas de la page, mais cherche à dialoguer avec des sons, des lieux, des corps et des gestes. C'est en effet dans le geste que l'enjeu entre l'oralité et l'écriture devient plus évident : la consistance corporelle de l'écriture s'explique dans la voix et le rythme de la voix est expliqué par le pas dansé, jusqu'au moment où la parole prend vie dans le corps qui la parle.

Toute son œuvre répond à cette démarche commune entre poésie et danse, mais c'est dans ses deux derniers recueils que cette relation entre danse et écriture atteint une rare intensité : ce désir s'exprime aussi à travers la rencontre avec des corps dansants, qu'il s'agisse d'étoiles de

l'opéra ou de danseuses célèbres, à la carrière lumineuse. En particulier, je voudrais m'arrêter donc sur deux recueils qui, à mon avis, réussissent ce partage entre l'oralité et le *geste dansé* : il s'agit d'*Émergence* (2022) et du plus récent *Danser dans l'immensité* (2024). Ces œuvres naissent de rencontres avec des danseurs et danseuses, dont la présence physique, les gestes, et l'interprétation enrichissent et prolongent le texte.

Dans *Émergence* la pratique dialogique entre parole et danse se construit entre les syllabes et le corps qui danse¹. Il s'agit d'une recherche – aboutie – d'une nouvelle manière de faire langage, une manière qui contemple l'expression corporelle sous toutes ses facettes. Le caractère du mélange exquis que nous trouvons dans *Émergence* et dans les performances qui ont émergé de ce recueil fait appel à l'approche de l'expression dansée :

le trait est ce qui passe
travail de la poussée
dans les mouvements de l'eau
force poignante
la couleur
se livre
blanche se creuse
le geste peut sans calcul

les figures intuent un lieu
elles recherchent
travaillent à percevoir
réagissent volent
leur dépliement dans l'espace
que conduit l'univers
flèches jaillissantes
sens secret de l'être
le corps se dégage

chaque instant est décisif
transparence influences

¹ Voir à ce propos Francesca Maffioli, « Émergence di Laurine Rousselet : un passo verso Carolyn Carlson e forme creative altre », *Revista Lectora*, n° 29 (2023), Universitat de Barcelone. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9165693> [consulté le 27 août 2025].

marques et goûts
touches orientation
la liberté s'invente et passe²

Le « geste qui peut sans calcul » donner naissance à des les figures qui, aptes à comprendre par intuition un lieu, « volent leur dépliement dans l'espace » et se concentrent en ce point focal où l'instantané et le momentané génèrent l'émerveillement qui parvient à trouver sa place.

Dans *Émergence*, l'enchantement règne grâce à ce rythme généré par le mouvement d'un corps qui se dégage. En effet, les mouvements produisent des vers et les vers génèrent des couleurs « la couleur / se livre » : dans ce cas, la couleur blanche, « qui se creuse ». Il faut considérer que l'ensemble du recueil est également cadencé par le rythme auquel peuvent conduire les vibrations des couleurs. Cinq couleurs dominant le recueil en tant que signes d'une nouvelle syntaxe où le vert, le bleu, le rouge, le jaune et le noir forment une rencontre sensorielle.

Laurine Rousselet conçoit une poésie qui demande à être représentée, vécue au-delà de la simple lecture. Inspirée par des figures telles que Carolyn Carlson ou encore Marie-Claude Pietragalla et Julien Derouault, l'œuvre de Rousselet ne s'inscrit pas seulement dans une tradition de poésie performative : elle redéfinit l'espace même de la rencontre entre texte et corps. Cette rencontre a lieu dans la représentation³ où les formes d'expression, au lieu de se mélanger, se sont caractérisées en se définissant à travers leurs propres formes : les mots récités par Laurine Rousselet, l'interprétation dansée à partir du « *Blue Lady* » de Carolyn Carlson par Sara Orselli, les notes choisies de Jean-Jacques Palix et le dispositif scénographique de Serge Kantorowicz et Denis Tricot.

Il faut penser à la poésie de Laurine Rousselet en tant qu'une poésie qui se prête à la représentation, précisément parce que celle-ci dépasse la page ; en tant qu'une production poétique qui « demande » la

² Laurine Rousselet, *Émergence*, Paris, L'Inventaire, 2022. p. 13.

³ Les représentations ont eu lieu jusqu'à présent à l'Université d'Orléans et la plus récente au Musée Jean Lurçat d'Angers à l'occasion du Printemps des Poètes en mars 2023. La performance était initialement prévue à l'occasion de la Résidence d'écrivaine (2019-2020) de Laurine Rousselet à l'Université d'Orléans ; elle a ensuite eu lieu le 16 mars 2022 dans le cadre du *Printemps des Poètes* en partenariat avec la librairie *Les Temps Modernes* : [consulté le 22 Novembre 2024].

performance – performance orale – qui est capable de faire union avec la danse et qui peut être représentée dans des lieux et de manières qui vont au-delà de la lecture.

Il s'agit ici, comme le suggère la philosophe italienne Adriana Cavarero⁴, de s'interroger sur l'idée de la voix du locuteur/locutrice, capable à la fois de contenir son unicité incarnée mais aussi de renforcer l'*excédent*, ce qui dépasse, l'incontrôlable. Les spectacles/performances de Laurine Rousselet contemplent en effet non seulement la danse mais aussi la voix – celle de la poète elle-même, mais aussi celle des autres interprètes qui se sont prêtés à mise en scène de ses poèmes. Dans la performance, il y a échange et partage, grâce aussi à une spéciale capacité qui serait inhérente au son, à la *phoné*, qui est à la fois phonation et relation, mesure de soi mais aussi de l'autre, capable à la fois de véhiculer le langage mais aussi de l'interroger.



Fig.1 : Performance de Laurine Rousselet au Musée Jean Lurçat à Angers pendant le Printemps des Poètes en mars 2023 (avec la danseuse Sara Orselli)
© Naz Öke

⁴ Adriana Cavarero explore le statut de la voix en remontant aux origines métaphysiques du préjugé épistémique qui nous conduit à donner plus de poids cognitif à l'écrit qu'à la voix qui l'exprime. Voir Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2005.

L'importance de la voix, liée à l'idée de mouvement et donc à l'hypothèse d'un corps chantant, est renforcée par la présence – lors des représentations – de la voix qui devient le protagoniste d'interprétations qui vont au-delà de la lecture.

En ce qui concerne le lien entre la voix et le corps, la pensée d'Adriana Cavarero s'enracine dans la vision juive de ce lien, qui ne néglige pas la sphère auditive. La puissance de Dieu elle-même ne se manifeste pas tant dans le Verbe que dans le *souffle*⁵ et la voix (*qol*), sous forme de vent, dans une sphère de sens qui précède le mot et qui ne néglige pas le mouvement du corps⁶.

Pour comprendre le lien entre la parole et le mouvement – qui peut également être dansé et interprété –, il convient de prendre en considération un autre aspect fondamental, plus largement connu, celui lié à la poésie homérique. Dans la poésie épique, ce sont la métrique, le rythme et le son qui animent le discours, fonctions d'un système mnémotechnique plus complexe qui la caractérise. Le corps qui parle entre en relation avec la voix qui module les mots à travers le souffle. C'est dans le souffle que la rupture entre l'oralité et l'écriture devient plus évidente : la consistance corporelle de l'écriture s'explique dans la voix et le rythme de la voix est expliqué par le souffle⁷.

C'est précisément le souffle à être le signifiant, disons la clé, qui évoque le dialogue des sens entre « Elle » et « Lui » qui caractérise le texte poétique le plus récent de Laurine Rousselet. Dans *Danser dans l'immensité*, le souffle semble ouvrir l'élan qui scelle la rencontre des deux voix :

LUI. – Le rayonnement est l'introduction du souffle.
La présence nous touche, le commencement s'élève.
La grandeur de l'éphémère.

⁵ *Ruah*, en hébreu, *pneuma* en grec et *spiritus* en latin.

⁶ L'acte de création lui-même consiste en un « vocalique pur » et Dieu ne devient parole que dans la bouche des prophètes : c'est en fait la réinterprétation chrétienne de l'Ancien Testament qui fait remonter l'acte de création à la parole (et non au souffle). Il faut souligner que la différence se reflète aussi dans la lecture du texte sacré qui, pour les juifs, se fait à haute voix avec une ondulation rythmique du corps qui souligne la sonorité musicale de la parole, alors que pour les chrétiens, elle est silencieuse et immobile.

⁷ Hélène Cixous, *Souffles*, Paris, Des femmes, 1975.

Le visible vient nous montrer la limite et la fixité.
ELLE. – Le mouvement viendra tout défigurer !
Les élancements sont splendeur, la spontanéité est une
partition infinie pour nos corps.
LUI. – Corps qui contestent ! Corps qui désobéissent !
Corps qui cherchent à offrir.
L’exception ou l’étreinte de l’ordinaire.⁸

Danser dans l’immensité se compose de neuf vues qui s’ouvrent sur un échange entre ELLE et LUI – la femme qui danse et l’homme qui danse ne stationnent pas dans les pages en sortant dans un lieu partagé de l’imaginaire où l’on entend le son d’une seule voix, qui est le chant des deux à l’unisson. Les timbres de leurs voix se mélangeant dans un sensuel pas de deux où les deux corps, reliés l’un à l’autre, dialoguent par le mouvement de la parole qui réduit la distance physique qui les sépare et les retient dans une étreinte qui s’ouvre et se referme à la vitesse de la respiration, de son souffle.

Les vers accordent au souffle une puissance créatrice, capable d’unir et de dépasser les dimensions physique et sonore de la voix. Le souffle devient ici un dialogue, un lieu de rencontre où la poésie rejoint la danse dans un même élan.

La voix, le souffle, et le mouvement se rejoignent dans une danse intime et universelle, où les corps deviennent le réceptacle d’une partition infinie qui demeure dans l’instant :

La question de l’instant s’organise entre pensée du “kairos”, “amor fati”, et accueil de l’instant-événement qui fait trouée. Sa rencontre avec les créations de Carolyn Carlson se loge sous le signe de l’instant qui étire son épiphanie, ses puissances et ses effets dans l’espace du “toujours”, en direction d’une coalescence entre ce qui fut et ce qui est, entre les plis du passé et la texture du présent.⁹

⁸ Laurine Rousselet, *Danser dans l’immensité*, L’échappée Belle, Aubervilliers, 2024, p. 61.

⁹ Voir Véronique Bergen, « Laurine Rousselet : Dans les pas de Carolyn Carlson (Émergence) », *Diacritik*, 28/03/22. Consultato il 23 novembre 2024. <https://diacritik.com/2022/03/28/laurine-rousselet-dans-les-pas-de-carolyn-carlson-emergence/#more-87845> [consulté le 27 août 2025].

Marie-Claude Pietragalla et Julien Derouault, comme Carolyn Carlson pour *Émergence*, ce sont les identités et les corps des danseurs qui nourrissent ces œuvres. Mais d'autres corps les ont animées : nous avons évoqué la danseuse Sara Orselli, porteuse du corps qui accompagnait la voix de Laurine Rousselet pendant les performances nées du recueil *Émergence*, et plus récemment celui de l'acteur Denis Lavant au sein de la Performance/spectacle « L'été de la trente et unième » qui a eu lieu à Angers.



Fig. 2 : Performance *L'été de la trente et unième* de Laurine Rousselet à la Galerie David d'Angers à Angers en octobre 2024 (avec Denis Lavant et Sara Orselli) © Pierre Souchar

Le lien que Laurine Rousselet entretient avec la danse est étroitement lié à son écriture, et la voix, le souffle qui la génère et l'habite, se lient de manière prolifique. Laurine Rousselet n'écrit pas sur la danse mais elle écrit-danse, avec un corps-qui-chante – sa poésie elle-même est un corps-qui chante.

Avec ses poèmes, Laurine Rousselet nous offre un tissu textuel où les frontières entre écriture, danse et voix se dissolvent pour laisser émerger une poésie profondément incarnée. Son œuvre est un hommage au corps respirant. Dans cet espace hybride et vivant, le geste poétique devient geste dansé, et chaque souffle, chaque pas, chaque mot nous invite à redécouvrir des vers qui s'unissent avec les sens dans une synesthésie.

Luc Vigier
Ondes de chocs

L'écriture poétique de Laurine Rousselet relève d'une qualité de résonance située à mi-chemin du champ magnétique et de l'onde de choc, à commencer par celle qui lui vient directement des danseurs. Quelques dédicaces, comme des micro-poèmes d'ouverture (Carolyn Carlson dans *Émergence*¹ ; Marie-Claude Pietragalla et Julien Derouault pour *Danser dans l'immensité*²) indiquent ce qu'elle doit à leur monde. Un nom pour la danse, au premier tourner de page, en hommage à ce qui se transfère d'elle dans l'écriture, inscrit à l'orée du souffle le principe de communication non verbale que les chorégraphes connaissent bien et de manière plus générale tous ceux qui travaillent sur la scène. La danse, origine inspirée et aspirée, se propage de textes en textes avec sa force propre : mouvements, couleurs, images, et par contacts successifs avec la vague, s'étend, se rend visible, non sans risque d'expansion indéterminée. C'est peut-être pour cette raison que l'écriture implique ici une ascèse, un contrôle de ce que la page conserve des chocs. Le *blast* ressenti et serti dans le vers détermine la partition d'une série de points *provisoirement* fixés et donnés comme *réponses*.

Impulsion masquée

Les contacts nombreux de l'univers des pages avec l'espace scénique et plus spécifiquement les mouvements de la danse sont depuis quelques années manifestes, revendiqués, essentiels, de véritables *déclarations*. Les recueils sont composés de manière à ce que l'on saisisse immédiatement ce lien : quelque chose se propage d'un choc initial dans

¹ Laurine Rousselet, *Émergence*, Paris, L'Inventaire, 2022. Noté *É* suivi du numéro de page.

² Laurine Rousselet, *Danser dans l'immensité*, Aubervilliers, L'échappée Belle, 2024. Noté *DI* suivi du numéro de page.

le corps-phrasé en une musicalité relancée, rompue, retenue, parfois suspendue à son silence, au profit de la trace témoin laissée dans l'inscription, de même que la danse rêvée ou observée modifie les déplacements de la voix et l'assise du *piéd*. Mais le lien vient de plus loin. À l'image de ce symbole graphique discret disposé à droite du numéro de page dans *Émergence*, puis imprimé au centre de la page près de noms de couleurs, le texte vit depuis longtemps entouré d'ondes, en réception, en émission, en fabrication. La *pulse* vient alors de deux sources actives : une source expérimentale, celle de la chorégraphie, et une source masquée qui vient du *texte intérieur*. Ce double flux permet non seulement aux recueils de tisser l'écriture et la danse, d'autoriser l'un par l'autre, mais aussi de se composer en variations *libres*. Les lignes sous nos yeux comme un mouvement circulaire du bras, un léger déplacement de la nuque, une modification des appuis, et l'image passe.

Ekphrasis de Carlson

Le poème par attraction naturellement résiste à la disparition et si l'on peut dire *retient* la danse par la perception de son texte propre : « Carolyn une phrase dans la pierre / rythmée incrustée » (É 16). Hors de lui et par le langage ensuite, naît une pensée spéciale, accouplée aux allusions mimétiques des *tempi* de Carlson, de son corps qui contient du temps, forge des images et qui trace, comme on le sait, des *signes*. Ce que Laurine Rousselet nomme « la nudité totale » (É 23) chez la chorégraphe correspond au travail d'identification des signes, où les mises en abyme se croisent, entre sémiotique et réception de l'émotion. La page scénarise où le corps de Carlson se chorégraphie, non sans lien avec l'autre scène de la *psyché* : « ses doigts de petite fille devenus une autre scène » (É 27). L'œil métaphorique s'empare ici d'un élément caractéristique d'une lecture graphique de la danse, où s'installe souvent la perception d'un dessin, d'un tracé, d'une trace, en contact profond avec l'enfance, le départ, l'absence. Le vers l'absorbe volontiers, à distance prudente d'un système de signification qui n'est pas le sien, mais en sympathie extrême, y compris typographique.

Live d'artiste

L'écoute de la danse ne traduit pas seulement une réception et une forme d'accord : elle constitue vraiment une adresse, un dialogue, une invitation à entrer dans la page ou à défaut de (se) tenir à côté d'elle, à écrire *ensemble*. Dans le prolongement des livres accompagnés d'œuvres graphiques, Laurine Rousselet entre sur scène, se place volontiers au pupitre, moins cheffe d'orchestre que récitante, prenant voix en même temps que la danseuse, dans un embrassement croisé. Rousselet fait du *live* d'artiste dans un texte témoin de l'expérience qui est aussi adresse et lieu performatif. Ce n'est pas une petite façon de jouer avec le temps : ce qui fut l'origine de l'onde se reproduit sous nos yeux, ce qui se dit et voit donnera lieu à un poème, de même que les signes ondulaires de la page se trouvent suspendus sur la scène comme des mémoires.

Assimilation

assimiler
le travail en cours de la conscience
souligner à chaque aurore
tout au sommet de la colline
la qualité des résonances
des questions et couleurs
merveille de la lucidité
qui fleurit (É 35)

Ce qui trouble dans l'assimilation méta-poétique chez Laurine Rousselet, c'est le dépassement constant de sa dimension épiphanique. La révélation à peine saisie de l'image juste installe simultanément son incertitude, son instabilité, sa faim de trouver encore, au-delà, un autre temps sacralisé de lucidité. Ces *stations* que sont les poèmes, saisies ponctuelles d'un souvenir de choc ou bien désir de ce mouvement, forgent une conscience en exigence d'une nouvelle disponibilité. Rien ne se referme, tout est *fragile* : le recueil contient les marques d'une translation à l'échelle de la scène et de la conscience que la performance tente de rejouer. La danse *livre*, l'œil s'ouvre puis se déplace. Les signes

perçus relèvent de la persistance éphémère d'autres syntagmes, à côté, qui s'ajoutent, se greffent, font un récit, défont le récit, dépasse l'autobiographie, redisent la vie, enlèvent la vie, reprennent le dit, défont le signe. L'insistance du poème-témoin dans les recueils antérieurs active l'idée d'une inscription *provisoire* du sensible. Juste le début du monde, puis le silence. Tout est à refaire.

La poésie est son double

Le lien que Laurine Rousselet entretient avec la danse est difficilement séparable de son écriture même. Il est présent dès les premiers textes et s'est incarné depuis vingt ans dans des formes très diverses, qui déplacent les propositions les plus profondément ancrées dans l'intime vers l'exploration théâtrale – et potentiellement opérable. C'est le cas de *Danser l'immensité* où le dialogue amoureux et érotique entre danseurs pousse l'embrassement de la danse par l'écriture vers l'inscription du dire dans ce qui serait moins un pas de deux qu'un *porté*. La danse serait ainsi entrée dans la vie d'écriture de Laurine Rousselet presque immédiatement comme figure signifiante des images invisibles révélées par le travail postural du corps pensant. Avec le danseur vient l'image par lui portée, telle quelle, comme un grand fantôme. Ici, une grande pudeur à l'égard de l'intelligence, et un élan profond vers la jouissance d'une possible perception. Observer le génie de la danse, ce n'est pas quitter le langage, c'est le relancer sur ses frontières où vivent les images.

Quantique des quantiques

Sans doute est-ce ce qui frappe, comme préfiguration de la danse, dans les recueils antérieurs à *Émergence* ou *Danser l'immensité* : l'écriture scandée du double corps mouvant, celui qui se constitue de la réunion par élan, dans le *déplacer* du désir avant la conscience du désir même. La scène intime, l'espace clos, l'architecture des bras et des enlacements, les regards foudroyants et les bouches ouvertes sur la fente des yeux dessinent des instants infra-photographiques et pourtant des

images, nommées pour mémoire et critères. Les furtivités érotiques et fulgurantes des poèmes de Laurine Rousselet relèvent de la danse et, sur le plan moral et presque politique, d'un hymne à l'autonomie : sculptures de soi, écritures de l'autre, accueil d'une réalité simultanément ultra-concrète et virtuelle insaisissable, présente et absente, fantôme transparent et corps concret des caresses. *Danser l'immensité* s'empare ainsi d'une mémoire à deux, d'une duelle adresse croisée exigeant l'extrême libre du corps, la jouissance première de la parole du désir, l'attente émerveillée d'un absolu, le souffle calme d'un apaisement. Dans l'immensité, les danseurs parlent, ce qui est rare : ils jubilent en amants la formulation assumée du prochain *acte*.

Poétique du souffle

On se déporte ainsi d'une sémiotique repérable (langage des postures, des couleurs, des mouvements, des sons) à une lecture spectrale de la danse, à une détection des représentations embarquées et éphémères que la photographie parfois est capable de fixer. L'écriture, elle, au risque de l'extinction de voix, tente de se relier à l'immanence scénique, d'écrire les fantômes. C'est que les images invisibles générées par la danse intéressent la poésie, et en particulier ce qui dans la danse relève de la reprise et du recommencement, ce que je nommais plus haut le principe de la variation. On connaît chez les grands chorégraphes les points de repère qu'ils fixent au sol puis, qu'ils mémorisent, et par lesquels ils repassent, générant des effets de retour, de répétition ou, au contraire, de *dévi*ation. En chaque origine d'un mouvement, le souffle, point que la danse partage avec la musique, l'art calligraphique ou encore le chant, conditionne la qualité de l'exécution. Dans la scansion haletée du vers mi-compté mi-libre, dans la prise de respiration, dans la distinction des parties du corps engagée, l'écriture poétique de Laurine Rousselet frôle depuis longtemps, sans toujours le dire, les principes fondamentaux du souffle :

le possible se tient dans la chair
souffle mâché
écrasé

assez loin le corps se surprend à refaire
[...]
le plein vient quand le geste est à l'orée³

Comme un signe sur nos visages

Depuis les premiers poèmes, si proches du dessin, de la peinture, du cinéma, de la musique, ce qui *joue*, ce sont des frontières explorées, les esquisses saisies, les mouvements limites entre le corps et le signe, entre le simplement vu et le cri de surprise. Le poème se situe, au gré des concentrations, entre l'observation, le refus analytique et l'épure non d'une transcription mais d'un compagnonnage du geste originaire. Il est peu de recueils qui ne renvoient au jeu, à l'enfance en nous de l'élan, du corps projeté vers l'avant, à la danse des corps courageux dessinant dans l'air une trajectoire unique, qui est aussi celle de la main et la pensée d'une forme de liberté :

les bras étirés emportent crire
la bataille aiguille l'encrier
désordre poussiéreux nudité
rapprocher la question des lointains
hypothèses accrocs marges
enraciner dix doigts dans la résistance⁴

Se joignent les mains de danse et d'écriture, au croisement de leurs desseins. Le poème, en bout de chaîne, vit au-delà de lui par une série de transmissions particulières, que la poétesse recherche, que ses textes attendent. Ainsi de Vincent Chaillet, dansant en parallèle de *ruine balance* sous et sur la voix d'Anne Alvaro⁵, imprimant dans l'œil le blanc des tracés physiques sur un fond noir, alphabet d'une scène profonde liée à l'épopée du moi. Ainsi de Sara Orselli pour *Émergence* qui danse (en noir) au contact vibrant du poème, aux frontières du mime, de la traduction et de l'illustration. Héritière de Carlson dont elle fut l'élève,

³ Laurine Rousselet, *nuit témoin*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2016, p. 26.

⁴ Laurine Rousselet, *ruine balance*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2019, p. 15.

⁵ *ruine balance* extraits – Vincent Chaillet (danse), Anne Alvaro (voix) – *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=46agbwxRxIc> [consulté le 27 août 2025]

concentré d'énergie, elle transmet à sa manière le geste-choc et trace les signes dans le rectangle invisible, cette page qu'elle électrise. En cela, elle frôle le texte parce qu'elle le reçoit, parce qu'elle l'a reçu, elle incarne peut-être, aussi, la lecture même. Vertige des transferts : l'écriture de Laurine Rousselet comme une danse par destination ; les mains de Sara Orselli comme un signe sur nos visages.

Laurent Mourey

Écrire comme on danse ?

Notes sur le geste et l'interlocution chez Laurine Rousselet

Autour de Danser dans l'immensité

J'appelle poésie la connaissance de ce destin interne et dynamique de la pensée¹.

Antonin Artaud

ELLE. – La liberté connaît l'élan, l'enivrement, le trouble, le saisissement...

LUI. – Les gestes ne dissimulent rien. Ils poussent à faire et à choisir.

ELLE. – Ils évoquent. Ils suggèrent, ils incarnent !

LUI. – Ils réalisent les forces agissantes !

La réalité autour de nous est l'aspiration même.

Danser dans l'immensité, « Septième vue »²

Ces lignes sont extraites de l'un des derniers livres de Laurine Rousselet, *Danser dans l'immensité*, un livre-poème scandé en « neuf vues », toutes dialoguées. Elles semblent centrales dans le poème, formant ce que l'on pourrait appeler un climax dans son écriture. Et soulignant ce que cette écriture doit au geste et à la danse, au geste dansé. À quel titre ? Des acmés on peut en trouver plusieurs, eu égard à certains seuils, ou certaines cimes : l'écriture de Laurine Rousselet participe d'une intensité maintenue et semble épurée de tout ce qui n'y participe pas. Mais justement il s'agirait de *voir* en quoi ces lignes sont un *punctum* (au

¹ Cité par Laurine Rousselet, in *Correspondance avec Bernard Noël. Artaud à La Havane*, Paris, L'Harmattan, « Création au féminin », 2021, p. 47. Désormais indiqué *Cor* avec le numéro de page.

² Laurine Rousselet, *Danser dans l'immensité*, Paris, L'échappée belle, p. 63. Désormais indiquées *DI* avec le numéro de page.

sens de Barthes) en quoi elles peuvent orienter la lecture, ouvrir une vue sur l'œuvre. En y cherchant ce qui vient *poindre* leur lecture et ce qu'elles *pointent* de la lecture du livre. Lignes centrales parce qu'elles révèlent quelque chose dont la nature réside dans *une force agissante*, ce quelque chose étant un foyer, une aimantation, ce autour de quoi toute la parole, mise en mouvement par l'écriture, tourne, glisse, se projette, et, ce faisant, invente sa rythmique. Ce autour de quoi elle performe, au sens où Dominique Rabaté, au seuil de son essai *Gestes lyriques*, l'entend quand il écrit que « l'efficacité de la parole » se situe « du côté d'une performativité du dire qui fait qu'elle n'est pas simple jeu ou exercice de virtuosité. »³ On est frappé par ce que ces lignes disent – qui retient, saisit, appelle et happe, par ce qui les isole d'un coup comme quelque chose que l'on était prêt à dire, mais sans avoir pu le faire, nous ôtant d'une certaine façon les mots de la bouche.

Faire signe, ponctuer, scander

Dans *La Chambre claire*, Barthes distinguait le *punctum* et le *studium*. Le *punctum* instaure un lien singulier entre une photographie et un regard marqué par la force ponctuelle qu'un élément de cette photographie peut exercer : « *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)⁴ ». Le *punctum* comme ce qui vient titiller, relancer le *studium*, cette « application » sur le livre. Mais pas si hasardeux que cela puisqu'il n'aura pas été possible sans le coup de dé de l'œuvre elle-même. D'ailleurs, Barthes parle d'un *punctum* qui « part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » puis « vient casser (ou scander) le *studium*⁵ ». Pour réservée qu'elle soit, cette scansion est bien la portée de ces lignes. Le rapport à la scène est décisif : le ballet *Signes* (1997) de Carolyn Carlson, par exemple, est plein de ces gestes qui saisissent parce qu'ils sont des adresses. Ils saisissent, happent le regard, précisément évoquent, suggèrent, incarnent ;

³ Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013, p. 23.

⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire* (1980), *Œuvres complètes V*, Éric Marty éd., Paris, Seuil, 1993, p. 809.

⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 809.

ils frappent au milieu d'une chorégraphie qui en permet le soulèvement ou, pour reprendre le titre du livre que Laurine Rousselet dédie à Carolyn Carlson, l'*Émergence*, ou la manifestation brève et décisive. Des gestes qui se manifestent, ou manifestent une énergie (ces « forces agissantes »), ce que figure l'arbre : « l'arbre toujours jeune devant le monde / un événement travaillé par la terre⁶ ».

Le geste serait, pour commencer, ponctuation et scansion d'un corps en mouvement. Pour le poème : d'une diction en son événement. *Danser dans l'immensité* touche à ce partage danser/écrire : « *Nous sommes deux créatures faites de vibrations et de scansions.* » (DI 29), au vibratile qui se produit entre les danseurs, mais aussi par le langage qui implique un dialogue entre une voix et une écoute, dialogue tout intérieur aux actes de lire et écrire, ou à l'acte commun d'un lire et d'un écrire. Mais aussi, pour qui regarde la danse, c'est le regard et son expérience qui deviennent danse, par vibrations et scansions. Le poème et la danse se rejoignent dans leur capacité à s'adresser à la vue ou à la lecture par des gestes qui retiennent et happent, en plus de figurer et faire signe.

Danser dans l'immensité est un dialogue de deux danseurs, dialogue où *lui* et *elle* se font l'un par l'autre, où aimer se fait par danser, la parole échangée par le corps-à-corps, le corps-à-corps par le phrasé du dialogue :

LUI. – Nous sommes deux corps... l'un à l'autre.
Deux corps qui se dépassent, qui nous révèlent.
Deux corps que les énergies créatrices engagent. (DI 29)

Le dialogue fait ressortir la parole, comme une dynamique tendue de l'échange et de l'interlocution : chaque locuteur saisit, en somme, la parole de l'autre pour proférer la sienne, faisant exister ce que dit l'autre par une résonance. C'est le jeu de l'interlocution – comme une suite de renvois – qui noue la liberté et les gestes : ou comment articuler la liberté par « *l'élan, l'enivrement, le trouble, le saisissement...* » et l'évocation, la suggestion, l'incarnation, sinon par ces gestes qui « ne dissimulent rien. [...] poussent à faire et à choisir », comme des décisions multiples et

⁶ Laurine Rousselet, *Émergence*, Paris, L'inventaire, 2022, p. 17.

flagrantes. Cette idée ira jusqu'à l'incandescence, dans la dernière pointe du livre (neuvième vue), l'image de « L'AMOUR DE LA VIE [...] DANS LES GRONDEMENTS DU FEU » (DI 85), dite à l'unisson. Et la « septième vue » du livre (DI 63) dit d'abord cette parole à deux voix, indécidable entre la distance et la fusion, et son inspiration, entre un mouvement de création – « Ils réalisent les forces agissantes ! » – et un mouvement d'immersion – « La réalité autour de nous est l'aspiration même ».

Dire le lien entre danse et écriture

Il y aura, au sujet d'un livre qui est voué à dire le lien qui s'instaure entre la danse et l'écriture, le poème étant – beaucoup sans doute – une manière de danser dans le langage, en faisant de la phrase un mouvement, une trajectoire inventant pour elle-même son espace, son aire de liberté. Le livre est autant voué à l'écriture et *Danser dans l'immensité* y est autant écrire et inventer un espace en extension au fur et à mesure que le livre s'élabore : « *Imprimer par le toucher l'immensité de nos cœurs* » (DI 83).

Tout se joue dans les gestes, dans une vie gestuelle que *Danser dans l'immensité* affirme : « *Exiger de soi la spiritualisation du geste.* » (DI 40), « *Et chaque geste a ses sonorités chercheuses... du divin* » (DI 41), « Nos gestes sont sève, volupté, lointain et délivrance » (DI 50). Ce sont des propos de danseurs, comme une voix qui partirait de leurs gestes, évolution, mouvements, mais le poème de Laurine Rousselet consiste principalement en une fiction de la danse. Cet art non-verbal, art des corps silencieux, est un art qui provoque du discours, vient *poindre*, dirait Roland Barthes, la pensée et, ce faisant, montre ce qu'il y a de corps dans la parole et la pensée, ainsi ce qu'il y a de poème dans la danse. La relation est difficile à dire, naturellement. Car il ne s'agit pas de reporter les catégories du langage sur la danse, ni de parler d'un langage de la danse – la danse tient suffisamment à elle seule pour que l'on parle d'une choré-graphie. [Le mot insiste (et les concentre) sur le lieu, le choral – même seul, un corps dansant démultiplie son apparence – et la figure mouvante dans l'espace.] Mais enfin, c'est avec le langage que nous la regardons et le terme de « vue » donné à chaque section du poème dit

déjà que tout l'effort consiste à voir avec les mots ce qui se joue sur une scène, dans un espace qui pour être délimité par les gestes et mouvements des danseurs, lesquels n'en figurent pas moins, par la densité de leur évolution, une immensité. Ce qui fait que « danser dans l'immensité » est aussi *danser (et densifier)⁷ l'immensité*, par des gestes qui sont « sève, volupté, lointains, délivrance » (DI 50). La danse devient le révélateur de quelque chose qui (se) passe dans l'écriture, comme l'écriture se projette dans la danse. C'est cette relation que la fiction de la danse de Laurine Rousselet poursuit dans les lignes qui constituent les neuf vues de *Danser dans l'immensité*. Mais il y a, avec le geste de la danse – pour Laurine Rousselet : geste inspirant –, à penser une relation avec une écriture qui fait du geste une écriture et de l'écriture un geste. La pensée est en permanence la conduite d'une trajectoire parce que, dans l'écriture, elle est du corps ; l'écriture fait entendre le corps et le corps est une condition de son intelligibilité. C'est pourquoi il y a chez elle une fulgurance de l'écrit.

Spiritualisation

On peut donc articuler entre elles les lignes comportant ces occurrences de « geste-gestes » et suivre ce qu'elles révèlent, à la manière d'un négatif photographique, de l'écriture de Laurine Rousselet en rapport avec la danse. Au singulier d'abord : isolé sur la page « *Exiger de soi la spiritualisation du geste* » (DI 40) est un « aphorisme fulgurant », de ceux qu'on trouve dans *Hasardismes*, où affleurent justement des gestes de la pensée affirmant la vie organique, non simplement biologie, mais souffle et battement corporel-spirituel : « Il y a dans le corps l'unité incarnée par les sens, sans autre postulat que de battre la vie par le sang⁸. » Il est frappant d'entendre cette reprise des « sens » par « le sang », reliés par le négatif « sans autre » qui fait résonner dans le corps, avec les mots du corps, l'évidence du battement de la vie. De sorte que la vie matérielle est affirmée avec force et que c'est en elle que le spirituel, cette « unité incarnée », a lieu. Aussi l'esprit

⁷ On entend bien la densité dans *Danser dans l'immensité*.

⁸ Laurine Rousselet, *Hasardismes*, Paris, L'inventaire, 2011, p. 101. Souligné par l'auteur de l'article.

n'est-il pas tant métaphysique que souffle, « *spiritus* » et le geste auquel renvoie la formule aphoristique de *Danser dans l'immensité* est un geste soufflé. Exiger donc le maximum de respiration, de souffle est la voie du geste d'écriture de Laurine Rousselet, cela fondant à parler d'une écriture dansée.

Il en va d'une exigence, de la spiritualisation comme exigence : la formule engagée par un infinitif qui formule à son tour un impératif est un peu la note que prendrait une danseuse ou un danseur pensant à son travail et à une ligne de conduite. Une éthique de la danse qui met le corps en voie vers le spirituel, ce qui vaut pour l'expérience qu'elle entraîne. La danse conduit le corps comme rien d'autre ne peut le faire : c'est un truisme par lequel on peut ouvrir cette question de la spiritualisation, dans la mesure où la danse est une expérience spirituelle, une forme d'ascèse du corps sans doute, ou d'exercice spirituel du corps et de l'esprit – du corps en souffle – qui fait voler en éclat le dualisme, un dualisme hérité du religieux qu'il faut rappeler, dans la mesure où il perdure. Comme le fond et la forme. Mais déclarer « Nous sommes deux corps... L'un à l'autre » (*DI 29*), en lieu et place de *nous avons un corps*, est abolir le dualisme. Pour affirmer la relation.

Concrétions en gestes prosodiques

Aller au concret, au plus physique : en écrivant Laurine Rousselet développe, pratique une poétique tournée à l'extrême vers la matière. C'est son radicalisme. Au sens où être radical est rechercher la racine, être à la racine des choses et s'y maintenir, en faire son lieu. Et ce lieu est poétique car il construit une physique du langage. Le geste se situe dans cette optique. Disons qu'il y a une logique du geste – et logique est un *logos* – au sens où une parole est tendue par le geste et où le geste est ce qui fait plus que les mots. Sans doute, le rapport à Artaud se comprend dans cette optique.

Une phrase – séminale – révèle la trajectoire que Laurine Rousselet fait suivre au langage, dans la lignée de beaucoup de poètes qui, dans leur pratique et leur historicité propre, ont à faire avec Artaud, font, écrivent avec lui, tels Bernard Noël, Serge Pey. « Depuis combien d'années [écrit-elle dans sa correspondance avec Bernard Noël sur le poète et homme de

théâtre], me répété-je cette phrase d'Antonin Artaud devenue mienne : "Je vais de l'abstrait au concret et non du concret vers l'abstrait." » (*Cor* 101). Le renversement, chez Artaud, instruit une métaphysique, interrogeant l'art, l'homme, l'homme depuis l'art, une métaphysique qui débouche sur une anthropologie poétique.

Laurine Rousselet s'intéresse dans les lettres sur Artaud à l'expérience Tarahumaras dans « La Danse du peyotl », en particulier au passage où il est question d'« *un* trou au fond duquel le Mâle et la Femelle de la Nature, représentés par les racines hermaphrodites du Peyotl [qui] dorment dans la Matière, c'est-à-dire dans le Concret » (*Cor* 101). La parole dans *Danser dans l'immensité* tend au « nous », ainsi du trajet du *je* au *tu* décrivant le chiasme, la boucle, le nœud : « *Lorsque je viens à toi, tu m'enivres et je coule...* » (*DI* 15). Ainsi l'action, le *drama* du poème, se délivre du sujet unique, seul ou solipsiste, pour devenir *une* intensité *entre* deux : « Réduire la distance », puis « La vitesse fait trépigner ». (*DI* 15) Dire le corps est ainsi dire l'intense et la venue de l'un vers l'autre : « Mon corps parle du privilège de la traversée » (*DI* 15) puis « Le corps ballote et brûle, la solitude nous fuit » (*DI* 16). L'unification, si elle est continue à une parole du corps, prend le langage dans le hors-langage et pour finir intègre ce hors-langage dans le langage, fait du cri une parole, une voix en écho simultané de *notre* cri : « Notre cri se révèle dans l'exigence du corps » (*DI* 21). C'est par là que l'on peut appréhender ce qui lie danser-écrire : une parole du cri et du corps, de même qu'un geste du danseur, peuvent accomplir une configuration soudaine, une allure du corps devenant signe jaillissant bien ancré au sol et qui a trait à une forme de possession du corps par le mouvement et à une dépossession de soi :

LUI. – La danse nous cloue au sol, elle nous agrippe, elle nous oblige...

ELLE. – *Notre jaillissement !* » (*DI* 19)

Aussi le poème intègre-t-il, en cela il dresse sa propre poétique, que ce *nous* ne peut se faire que par un *je* et un *tu*, une réciprocité possible, non dans la fusion, mais la tension : « Nous sommes deux corps... l'un à l'autre » (*DI* 29). L'hermaphrodisme est dans et par la danse, comme il

l'est par le cri auquel tend l'écriture, le cri par la révélation que scande l'écrit : « Nous nous incorporons au cri infiniment déraisonnable » (DI 31).

Ce en quoi consisterait l'hermaphrodisme chez Laurine Rousselet : en un devenir réciproque de la femme et de l'homme dont le lieu est la parole proférée – « *Désir de l'homme ! Désir de la femme ! Désir du chant !* » (DI 39). On peut parler d'une commune (dé)mesure qui unirait – sans les identifier – la danse et l'écriture, ce serait le transport amoureux, plutôt que le simple amour comme sentiment, transport des corps dans la vie, de la vie à travers les corps par le regard, le rapport, le toucher qui constituent une aventure. Le « déraisonnable » n'est pas une folie ou un non-sens (« ça ne veut pas rien dire », comme le dit Rimbaud⁹), mais un degré d'intensité, que Laurine Rousselet rend palpable par la fragmentation de son phrasé, chaque phrase étant réponse, la syntaxe tendant au cri de l'un vers l'autre, ce phrasé relevant alors du fragmenté continu. Sans doute ce régime du langage, de la parole, de l'écriture renvoie-t-il à un rapport à Artaud.

L'écriture se confond à une concrétion du cri, ce qui représente sans doute *l'extrêmement physique, le physique à l'extrême* de la poésie. Comme l'écrit Bernard Noël,

Rimbaud a rêvé d'une langue qui serait de l'âme pour l'âme tant sa substance et son propos s'unifieraient ; Artaud n'a pas rêvé : il a soumis sa raison au besoin de refaire son anatomie afin d'abolir la scission interne qu'exige normalement la représentation¹⁰.

Dans la correspondance avec Bernard Noël, Laurine Rousselet se montre attentive au tournant représenté par Artaud pour la poésie et son rapport avec la danse, le théâtre, qui n'auraient plus tant à voir avec le spectacle qu'avec une action du corps, une spiritualité spatialisée et accomplie dans les corps qui deviennent signes en mouvement : une réalisation vivante relevant de ce qu'Artaud désigne par un « athlétisme affectif » – « Comme on le sait, Artaud compte bien manifester au Mexique son large désir de l'unité des grandes cultures synthétiques ; organisée autour de la

⁹ Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871. Texte établi par Paul Hartmann, Paris, Mercure de France, 1958, p. 305-306.

¹⁰ Bernard Noël, « Artaud le Lalie », *La Place de l'autre*, Paris, P.O.L., 2013, p. 576.

réconciliation de l'homme avec la nature et avec la vie, cœur de l'ensemble des ésotérismes. Il s'agit, à travers la reconquête d'un savoir, d'atteindre une *guérison* » (*Cor* 102). Ce désir est proprement un impossible, « la recherche de l'impossible », comme la lettre à René Thomas du 2 avril 1936 le déclare. Aussi le voyage vers la Sierra Tarahumara est-il continu à ce qui se pense de rapport au langage dans *Le Théâtre et son double*.

L'ésotérique est une manière de dire l'intériorité, une certaine expérience intérieure au langage et à la vie et la refonte de la culture que cela suppose. Comme l'écrit Artaud, « la question reste de nommer et de diriger des ombres¹¹ ». Le théâtre, dans cette optique, vient briser le langage. Ce qu'affirme ensuite le premier manifeste du « théâtre de la cruauté » est une nouvelle visibilité liée à une écoute nouvelle du langage : alphabet des corps et des mouvements, des voix et du souffle, refondant le langage dans « le sens d'un lyrisme nouveau », et ne le limitant pas aux mots. Le geste est à comprendre dans l'optique d'un dépassement du « lyrisme des mots¹² ». On pourrait conclure (trop) rapidement qu'Artaud tend à évacuer le langage quand sa conception et sa pratique tendent à briser la conception du langage dans le mot pour le reliait au mouvant, ce qui a des conséquences, historiquement, pour la poésie. C'est que s'opère avec lui une effraction, une critique du langage et de la parole, qui ne va pas sans une certaine violence – telle serait l'une des valeurs de la « cruauté » – et déconstruit la prévalence du *logos*, du sujet philosophique, pour une spiritualité du poème – poème du théâtre, théâtre du poème, ou encore l'espace concret et physique de l'écrit branché à un corps-langage. Ce qui ne va pas sans faire voler en éclat les dualismes culturels du texte et de la représentation, de la lecture et de l'écriture, de la pensée et du corps.

Une physique du langage (digression sur Artaud)

Si la création, au sens où l'entend Artaud, c'est-à-dire par le gestuel et le vivant, bouleverse le théâtre, c'est qu'il bouleverse le langage compris

¹¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* [1935], éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, « Quatro », 2004, p. 509.

¹² *Ibid.*, p. 559.

dans la fixité du texte. Que le poème ne soit pas à proprement un texte, c'est ce que les « lettres sur le langage » font comprendre. D'abord, parce que le langage est revêtu dans le matériel et le physique : « toutes ces opérations par cris, par onomatopées, par signes, par attitudes, et par de lentes, abondantes et passionnées modulations nerveuses, plan par plan, et terme par terme, il les refait. Car je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre et d'en favoriser le développement¹³ ». Il s'agit de retrouver, de renouer, ce que le langage contient de corps, à travers ce qui, du corps, conteste la seule représentation du langage comme signe à deux faces signifiant/signifié. Le langage est au contraire relié au hors-langage, au corps. C'est en somme une critique du langage comme terminologie, voire du mot comme terme, qui ressort de la conception d'Artaud, ce qu'indique ici la manière dont la pensée articule « terminologie », « définie/finie » et « arrêter/termine » : « Et il n'est pas, dans ces conditions, exagéré de dire que vu sa terminologie bien définie et bien finie, le mot n'est fait que pour arrêter la pensée, il la cerne, mais la termine ; il n'est en somme qu'un aboutissement¹⁴ ». Artaud représente pour la poésie aujourd'hui cette mise en demeure du langage, et cette percée du langage, pour contredire l'idée d'un achèvement.

Un livre de poèmes en continue un autre et ce qui dicte sa constitution n'est pas l'achèvement mais plutôt la conduite d'une aventure, comme un point de passage. Mais ce qui est de l'ordre du mouvement, du commencement et du recommencement, et a sa cohérence profonde, ne peut par définition aboutir : la lecture ensuite trace des liens, des cheminements et construit avec sa propre linéarité des circulations infinies, des mises en relation « interminables », pour reprendre un adjectif souvent employé par Bernard Noël. D'où la reconnaissance d'une valeur donnée aux mots : dans un geste créatif et créateur de cette valeur, dans un ensemble de correspondances faisant du/des poème(s) un théâtre d'opérations, une sémantique infinie et se poursuivant dans l'historicité des lectures. Posant encore qu'il ne saurait y avoir le sens, un sens, mais

¹³ *Ibid.*, p. 572.

¹⁴ *Ibid.*, p. 577.

bien *du* sens dont chaque acte de lecture est la poursuite, dont nous sommes la poursuite.

Le geste est alors ce qui pourrait permettre de penser ce qui se passe alors dans le langage, par une écriture qui signifie, par une pensée en acte. On peut reprendre ce qu'énonce *Le Théâtre et son double* sur le théâtre oriental et le comprendre pour le poème et ses opérations en tant qu'intervention dans et sur le langage : Artaud parle de « valeur expansive » et ajoute que :

dans le mot, le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient. Et c'est ainsi que dans le théâtre oriental [avec lequel Artaud repense le langage et son théâtre], il n'y pas de langage de la parole, mais un langage de gestes, d'attitudes, de signes, qui au point de la pensée en action a autant de valeur expansive et révélatrice que l'autre¹⁵.

Par cette notion de valeur expansive Artaud offre toute œuvre comme un espace : expansion d'un souffle à travers les signes et sens par ce souffle comme aussi une circulation entre les mots. Le poème ne s'arrête pas à ses mots, mais les investit. Si Artaud refait le théâtre par une critique du primat du texte, il pousse à reconsidérer le rapport entre théâtre et poésie. Sa poésie ne pouvait être pratiquée sans cette conception du théâtre, de même qu'elle se lit avec cette idée d'un souffle investissant chacun de ses mots, jusque dans chaque syllabe et chaque lettre ou chaque phonème. Ainsi se lit et s'écoute une voix. Autant dire que le théâtre, de ce point de vue, est un théâtre de poésie et que la poésie se refait dans ce théâtre. La poésie n'est pas une essence, ni un être, mais une historicité se jouant dans chaque être, cet être étant le mouvement même, plus du côté du verbe – qui le lie au devenir – que du nom.

Gestes prosodiques

La poésie de Laurine Rousselet irait dans le sens, la direction, d'un théâtre de la cruauté. Artaud écrit, pour lever les confusions autour du mot, au début du « Second manifeste du théâtre de la cruauté » (1938) :

¹⁵ *Ibid.*, p. 578.

d'abord, le sens d'un « état poétique », d'un vivre (ou d'un *vivre*, « de signes grondants ») de poésie, « un état transcendant de vie, [...] ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection » ; ensuite le sens d'une pulsion de vie – pour répondre à celle, psychanalytique, de mort – un « sens de rigueur violente, de condensation extrême » conséquent à « la notion d'une vie passionnée et convulsive¹⁶ ». La cruauté n'est pas seulement le sang qui coule, mais d'abord celui qui circule et fait vivre, anime et *doue* d'âme le vivant. Par bien des aspects, la poésie de Laurine Rousselet est le versant amoureux de la cruauté. *Danser dans l'immensité* allégorise ainsi une parole créant un espace, possiblement scénique, mais ouvert poétiquement vocalement et corporellement :

LUI – Tes lèvres inventent un espace ivre de signes
grondants.

ELLE – Tes jambes impulsent un feu affamé (DI 74).

Le « feu affamé », les « lèvres inventent [...] ivre », « inventent-impulsent » sont ce que j'appelle des gestes prosodiques, tendus vers l'autre, une performativité vocale qui rejoint un peu ce que Michaux entend par une « Poésie pour pouvoir » : le poème, par ses inflexions, sa syntaxe, la circulation du sens qu'il opère est geste, action, intervention. Michaux écrit :

Je viens
Ce chant te prend
Ce chant te soulève
[...]
Où étaient les verrous est l'océan ouvert¹⁷.

En cela la danse est l'allégorie de la poésie (comme dans un autre sens, un poème peut allégoriser la danse). Le chant touche l'autre, agit en lui : si *Danser dans l'immensité* peut ouvrir sur une chorégraphie, c'est que la danse et les gestes ont lieu par les mots qui sont liés à l'impulsion d'une

¹⁶ *Ibid.*, p. 580.

¹⁷ Henri Michaux, *Face aux verrous* [1951/1967], Paris, Gallimard, « Poésie », 1992, p. 31.

« vie passionnée et convulsive » selon les mots d'Artaud¹⁸. La parole échangée ouvre une gestuelle de la relation et donne à penser la danse comme attitude de langage et manière de vivre par et dans le langage amoureux. D'où le déplacement et la résonance d'« inventent », « impulsent » avec « inconnu » : « L'inconnu est l'étreinte de la nudité dansante. » (DI 71), inventer et impulser se situant dans la progression du poème entre cet « inconnu » et le *nu* de « nudité » et « Vivre est la danse de l'être ! » (DI 76)

On peut, avec les premières pages de l'essai *Gestes lyriques* de Dominique Rabaté, pour interroger le geste depuis l'art et la poésie, parler d'une « capacité dynamique du poème » plutôt que de « places subjectives fixes¹⁹ ». Y associer le « lyrique » oriente vers la voix.

Qu'entendre par la voix, le côté lyrique sinon ce qui renvoie à une subjectivité en devenir, une vie par des gestes de la voix. La voix situe du côté du spécifique, de l'inimitable et la prosodie d'un poème réalise une impulsion qui trouve sa langue. D'où l'idée d'une « performativité de la parole²⁰.

Ainsi la danse est en somme le rêve d'une puissance de l'énonciation à dire le vivant, l'impulsion qui anime le sujet. La parole de *Danser dans l'immensité* se relaie dans l'interlocution, créant un mouvement par le donner et le recevoir, un mouvement de l'écriture prenant en charge une affectivité, ce pouvoir des corps et du langage d'affecter :

LUI. – Car nous courons, dansons en même temps que la parole manquante...
ELLE. – *Offrir par notre amour de la danse des esquisses de réponse.* » (DI 46)

Aussi l'esquisse lie cette parole à l'allusif, au suggéré impliquant qu'elle soit continuée dans le manque, que d'autres gestes de voix poursuivent ce qui ne peut finir.

¹⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 580.

¹⁹ Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, op. cit., p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

Mais le livre de Laurine Rousselet renvoie au définitif : comme en danse, ou au théâtre, chaque geste est irréversible, enclenchant une réponse, ou trouvant son répondant. Une autre temporalité se dessine alors, qui est le présent continué, l'événement en ses lignes de force :

LUI. – Et la danse soulève tous nos paris !
Et les dimensions de l'impossible sont renversantes !
(DI 27)

Certainement, la poésie comme la danse invente le présent, le construit autant qu'elle le met en suspens, le met en mouvement et travaille contre ce qui fige ; la figure de l'espace que crée le poème, par une circulation et un bougé des signes en signifiants – une performativité par un en-train-de-dire – invente un temps, ce que dit « un présent » dans « Nous sommes les signes de l'occupation d'un présent. » (DI 81)

Et chaque geste a ses sonorités chercheuses... (DI 41)

L'idée d'un dialogue entre « elle » et « il » qui continue la danse à deux, la redouble en quelque sorte en la représentant, n'est peut-être pas encore suffisant pour parler de *Danser dans l'immensité*. Le lecteur peut d'un autre côté imaginer une danse où chaque danseur répond à l'autre par des gestes qui à leur tour redoublent la parole, comme avec le passage suivant :

ELLE. – Tu es illuminé parce que la flamme inclut ton corps et tes visions.

LUI. – Notre lieu est troublant, envoûtant. Je ne veux pas me séparer de toi.

Car nous courons, dansons en même temps que la parole manquante...

ELLE. – Offrir par notre amour de la danse des esquisses de réponse.

LUI. – À l'amour. Au désir. À la création. À la mort.

ELLE. – Tu galopes. Tu me stupéfies.

LUI. – Tu ressurgis. Tu te sépares. Tu te caches.

ELLE. – Nous sommes délivrance ! (DI 46)

Une page comme celle-ci contient suffisamment de gestes ou de mouvements (« se séparer », « courir », « galoper », « ressurgir ») pour trouver dans une scénographie, une chorégraphie, une extension, comme une réalisation physique par les danseurs, déjà par des jeux de distance et d'apparition et disparition, dont les verbes sont la régie. Mais ce serait là illustrer. *Danser dans l'immensité* n'appelle pas ce type de rapport, dans un sens ou dans l'autre. L'aimantation entre danse et poésie se joue autrement, a lieu ailleurs que dans un rapport qui creuserait les territorialités de l'écriture et de la chorégraphie. Il y a plutôt entre les deux une « déterritorialisation » foncière, un « nomadisme » (Deleuze) des deux expressions qui constituent leur rapport et que la prosodie du geste et « les sonorités chercheuses » portées par « chaque geste » englobent. On peut à cet égard lire deux poèmes, l'un de Laurine Rousselet, l'autre de Nuno Júdice, du livre coécrit, où les voix alternent et créent un courant, *Réponses à la lumière*. Un imaginaire, mais qui vaut pour une pratique, ressort des poèmes de ce livre. On peut s'attarder sur « plonger dans l'eau et remonter » et « Le stylo suit son cours sur le papier » (ce sont les incipits)²¹ pour ce qu'ils donnent à lire une inséparabilité de l'acte d'écrire de la vie physique. Si une appréhension joyeuse est figurée par le poème de Laurine Rousselet, à travers une émotion qui comprend le lieu : « le délice saisit le paysage », et un réel qui touche la fibre corporelle : « la rencontre s'accomplit / dans les nerfs » pour se confondre à la distance : « la distance s'avance et attrape silence », le poème de Nuno Júdice intègre dans l'acte d'écrire la sensation : « Arrive jusqu'à moi le vent / qui donne forme aux marées, qui soulève le sable », pour qu'en somme quelque chose du monde se configure dans une relation (em)pathique. Donner une forme au monde, au réel dans et par l'écriture crée une spatialité pour ainsi dire suspendue à l'espace du poème, à sa syntaxe, à sa rythmique. C'est l'imaginaire de la traversée qui se forme là, dont la lumière est l'écoute, celle-là étant produite dans la voix qui nous la fait entendre : « l'occupation de la lumière sur les rochers / le visage troublé par le soleil rasant sur la mer /

²¹ Laurine Rousselet, Nuno Júdice, *Réponses à la lumière*, Marseille, Éditions de l'Aigrette, p. 26-27. Désormais *RL* dans le texte pour les citations suivantes.

[...] l'envol se renouvelle chaque jour » (Laurine Rousselet) ; « ils parviendront [les bateaux] au port auquel un jour j'ai rêvé » (Nuno Júdice). Et les poèmes (s')enchaînent sur une traversée verbale-corporelle, gestuelle : « puissamment assimiler la traversée / jusqu'au rougeoiement de l'encre », puis : « Le stylo suit son cours sur le papier, / et un appel d'algues sort des rochers battus ». Cet « appel » (Nuno Júdice) reprend les « lèvres souriantes » et « le souffle joyeux » (Laurine Rousselet), la résonance crée une prononciation à deux voix du monde. Cette traversée est figurée à même le poème par Júdice, puisqu'en somme le genre et la mesure sont identifiés au mouvement et au réel : « Je le traverserai d'un élan d'ode, / pas la maritime, mais la terrestre » ; « la main qui conduit / la plume dans la traversée d'une strophe / de jardins ».

La question de la lumière est certainement celle de l'invention d'un espace de l'écriture, d'un écrit-monde dans *Réponse à la lumière*, ce qui renvoie à la spatialité chez Laurine Rousselet, à l'investissement et l'invention d'un espace, ou encore d'un imaginaire de l'espace par des gestes qui le constituent et l'instaurent. Un poème de *Réponses à la lumière* semble contenir une idée de la danse et de l'immensité, d'abord parce qu'il fait suivre « les vibrations du corps » (RL 51) par le « désir de l'état poétique sans parole » (RL 51), un lien de cet état poétique au silence et au corps, ensuite parce qu'il ancre l'état au sol, « le secret sur le sol s'élève en un rêve d'envol » (RL 51), avant cette « nécessité de la danse à deux » (RL 51), entourée par « la légitimité de l'ouvert » (RL 51), « le poème flotte à l'horizon » (RL 51). Le poème qui suit accomplit le passage réciproque du poème dans la danse par le geste, « entourer nos gestes du monde » (RL 52) : quel serait le commun du geste de l'écriture et de celui de la danse ? Sans doute le halo qu'ils créent, halo de suggestion, le geste figurant, créant ses propres entours. Un corps, un tour de phrase produisant une gestuelle évocatrice qui saisit l'esprit. Dans leur différence, leur corporalité propre, le mouvement et la prosodie se renvoient la balle : un poème est l'écoute du « mouvement de la parole », une chorégraphie crée une « prosodie du regard²² ».

²² Je reprends ces expressions à Henri Meschonnic, voir *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2001, et *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Saisissement

La lecture des poèmes de *Réponses à la lumière* n'est pas un détour, au sens où l'immensité et la danse sont des motifs fondateurs, traversiers de la poétique de Laurine Rousselet. Son travail rend compte d'une certaine façon de la valeur du geste en poésie. Parler de geste substitue à la simple forme une force et une impulsion qui donne forme à la pensée sans que celle-ci soit préétablie. Au contraire, il y a lieu de parler d'une gestuelle dans la stricte mesure où la pensée se découvre dans ce qu'elle a à dire, dans le mouvement et la tension vers un lieu dont l'immensité et la danse sont l'allégorie : gestes de langage sur une page, faisant découvrir et instaurant un espace, à la manière dont Artaud parlait de la danse du peyotl, une « emprise physique », un « courage » aussi (ce qui vient du cœur, de la circulation), « des gestes triangulaires qui coupent étrangement les perspectives de l'air²³ ». Les gestes de la voix, à deux, de *Danser dans l'immensité*, donnent de l'air et de l'espace, en même temps qu'ils y sont compris, de la parole initiale qui invite et instaure l'espace d'une relation « *Approche, approche, approche, le voyage va commencer...* » (DI 9), une « extension » (DI 10) à cette fluidité héraclitienne, le fleuve, qui caractérise la fin du livre : « Je m'approche d'un courant ou d'une eau infinie. La sens-tu s'écouler avec la vie ? » (DI 80)

Serge Pey avait défini le geste du poème, cette émergence de la poésie dans le lancer, en une image probablement inspirée par le film de Man Ray *Les Mystères du château de Dé* : « Mallarmé revendique dans le poème le geste. Son *Coup de dés* est écrit de la manière dont on jette des dés sur le comptoir. Dans le mouvement même du lancé [*sic*]²⁴ ». Ce qui renvoie à l'historicité de l'espace de la page en poésie : un espace figurant une rythmique de la pensée. Le sens n'y est plus tant une signification qu'une mise en mouvement du verbal, une dynamique orale. Le lieu du poème est ainsi un saisissement et une concrétion de la pensée. Un précipité : on répond à la lumière parce que l'on est saisi par elle ; on

²³ Antonin Artaud, *Les Tarahumaras*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 773.

²⁴ Serge Pey, *La Main et le couteau*, entretien avec Thierry Renard, Vénissieux, Paroles d'aube, 1997, p. 13.

répond à l'autre par des gestes verbaux-dansés, aux gestes par des gestes qui ont touché au corps-langage.

Cette capacité de saisissement est aussi une capacité de brièveté. Peu importe que le poème soit long ou court. Le bref d'un poème ne se situe pas à ce niveau²⁵ :

L'aventure engouffre l'interminable, l'exceptionnel,
l'indéchiffrable.
Le saisissant !
[...]
Écoute aussi la brièveté. (DI 58)

Le bref est plutôt dans cette capacité à dire et dans l'économie des mots, l'amplitude de la phrase ou encore les relations signifiantes internes à la dynamique du poème, à concrétiser et faire poudroyer un horizon :

sous la paupière l'étrangeté salée
se libèrent des gestes éclaboussant
et sourires qui prennent l'accent (RL 59)

Ce que *Danser dans l'immensité* met à nu : que la poésie de Laurine Rousselet crée des gestes faisant signe, une pensée accentuée, en quoi la poésie consiste. Carolyn Carlson, à qui *Émergence* est dédiée, trouve dans ces « sourires qui prennent l'accent », quelque écho.

²⁵ Voir sur cette question Gérard Dessons, *La voix juste, essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015.

Virginie Ruppin

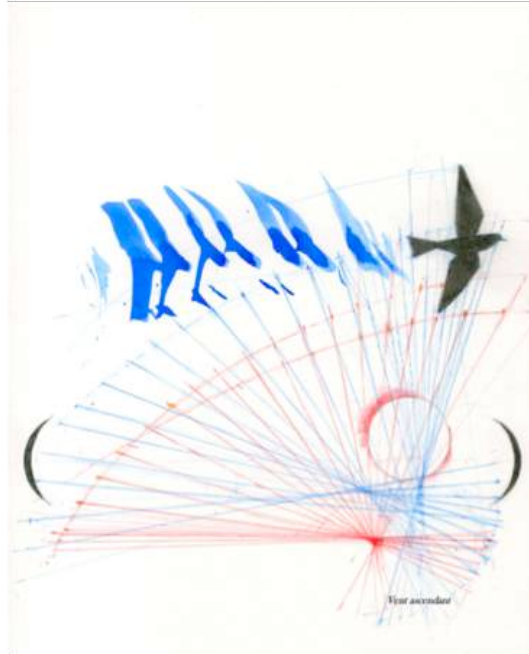
Réponses à la lumière :
quand le verbe et le trait dessinent l'infini

Lorsque les mots se mêlent aux lignes, lorsque le souffle du poème dialogue avec la vibration du trait, il naît une alchimie singulière, un territoire où l'image et le verbe se poursuivent, se croisent, s'interpellent. *Réponses à la lumière*¹ s'inscrit dans cet espace de correspondance, où la poésie de Laurine Rousselet, en écho à celle de Nuno Júdice, se déploie sous l'accompagnement sensible des dessins de Bernard Moninot. Ici, la parole ne se fige pas : elle devient mouvement, oscillation entre le silence et la résonance, entre l'apesanteur et l'ancrage.

Les neuf œuvres graphiques de Moninot ne se contentent pas d'illustrer les poèmes, elles les traversent, les rythment, les prolongent dans une dynamique propre. *Vent ascendant, Pesée des astres, Poids plume, Ciseaux du soleil...* autant de titres qui suggèrent un glissement, une poussée invisible, une quête d'élévation et de métamorphose. Face à ces formes en suspension, les poèmes tissent un dialogue où la lumière devient souffle, où l'espace du texte se fait lieu de passage, d'effacement et de surgissement.

Loin d'une simple juxtaposition, ce recueil propose une expérience où la poésie et le dessin ne cessent de s'interroger, de se répondre dans un va-et-vient fécond. Quelles forces secrètes animent cette rencontre ? Comment les jeux de correspondances entre l'image et le texte redéfinissent-ils le champ de la perception ? À travers quatre axes — l'apesanteur, le dialogue, la composition et la décomposition, et enfin, la cartographie poétique du ciel — cet article tente de saisir les échos profonds qui habitent cette œuvre plurielle, où le visible et l'invisible se conjuguent dans un même élan.

¹ Laurine Rousselet, Nuno Júdice, *Réponses à la lumière*, Marseille, Éditions de l'Aigrette. Désormais *RL* suivi du numéro de page.



Vent ascendant © Moninot (RL 16)

Regard sur *Vent Ascendant*

Moninot nous invite à suivre un mouvement d'élévation, où formes et couleurs s'entrelacent dans une dynamique de transformation. La composition s'articule autour d'un contraste saisissant entre abstraction et figuration, rigueur géométrique et fluidité organique. Ce dessin, tout en suggestion et en symbolisme, témoigne d'une recherche sur l'énergie, la métamorphose et l'équilibre des forces contraires.

Une décomposition en apesanteur

Dans la partie supérieure du dessin, l'encre bleue semble se muer progressivement en un oiseau noir. Ce passage de l'informe à la figure manifeste un processus de métamorphose : l'encre brute se cristallise en une forme précise, l'oiseau devient la matérialisation d'un souffle

ascendant. On assiste ainsi à une transition subtile de l'abstraction à la représentation, comme si l'idée, à l'état de germe, trouvait une incarnation plus tangible. Cette transformation peut aussi être interprétée comme un symbole d'émancipation : l'oiseau noir, ultime étape du processus, évoque la liberté, l'élévation, la transcendance. Son vol traduit une libération, un dépassement des pesanteurs terrestres vers un espace céleste. Les ailes, stylisées, image d'une aspiration infinie, suggèrent un envol universel : l'oiseau est ici l'archétype du mouvement ascendant.

Un ancrage dans la structure

Si la partie supérieure se concentre sur l'élévation, la partie inférieure, elle, repose sur une construction géométrique rigoureuse. Vingt traits rouges et vingt traits bleus, méthodiquement disposés, rayonnent à partir d'un point central. Cette composition en faisceaux évoque la précision d'un tracé d'ingénieur ou d'architecte. Le bleu et le rouge, teintes complémentaires (opposées sur le cercle chromatique), créent un jeu de tensions entre forces opposées.

Le point central d'où partent ces lignes agit comme un foyer énergétique, une source primitive d'où jaillit une expansion. Cette origine stable contraste avec le mouvement de l'oiseau, suggérant que l'ascension ne peut exister sans un ancrage préalable. La structuration rigoureuse des traits, par leur régularité et leur symétrie, rappelle la nécessité d'un équilibre entre ordre et chaos, intuition et construction, émotion et raison.

Soleil et Lune : complémentarité et cycle

Les éléments cosmiques viennent renforcer la dualité l'harmonie de l'œuvre. Le disque solaire rouge se remarque dans l'espace et insuffle une vitalité intense. Symbole de vie et de conscience, il semble agir comme un moteur de l'ascension. Le rouge, couleur du feu et de la puissance, donne au dessin une intensité dramatique. À l'inverse, les croissants lunaires noirs incarnent la part nocturne, l'intuition, le mystère. Disposés aux marges de la composition, ils créent une frontière entre le visible et l'invisible, entre le jour et la nuit, l'action et la réflexion.

Le dialogue entre ces astres met en scène la complémentarité des opposés : lumière et obscurité, masculin et féminin, conscience et inconscient. Leur présence rappelle le cycle incessant du mouvement cosmique, où chaque élément trouve son écho et sa justification dans son contraire.

Une allégorie du souffle vital

Le titre de l'œuvre vient parachever cette lecture d'élévation et de dynamisme. *Vent ascendant* désigne un flux invisible qui propulse l'oiseau vers le ciel. Ce souffle immatériel évoque à la fois la force de la nature et un élan intérieur, une énergie subtile qui guide et soutient la progression vers des sphères plus hautes. Le vent, insaisissable et fluide, est ici le moteur de la transformation : il permet l'envol, tout comme l'inspiration anime l'artiste dans son geste créateur.

Cette représentation de l'ascension, tant physique que spirituelle. Met en équilibre des forces contraires, entre abstraction et figuration, entre l'ordre géométrique et la fluidité organique. Ce *Vent ascendant* qui porte l'oiseau au-delà de la matière brute de l'encre, nous invite à interroger ce qui, en nous, aspire à se libérer et à s'élever.

L'apesanteur du verbe et de l'image

L'apesanteur, dans sa définition la plus pure, désigne un état où les objets ou corps flottent sans être soumis à l'attraction terrestre. Ce thème traverse l'ensemble du recueil à travers les poèmes de Rousselet et Jüdice, ainsi que les dessins de Moninot.

le matin s'élève au-dessus de moi
le présent s'ébranle et s'enracine (RL 11)

Ce vers traduit l'étrange tension entre ancrage et légèreté qui imprègne l'écriture de ce recueil. De la même manière, Moninot conçoit son dessin *Vent Ascendant* comme une oscillation entre pesanteur et envol, entre le tracé rigoureux des lignes géométriques et l'élan fugace de l'oiseau noir.

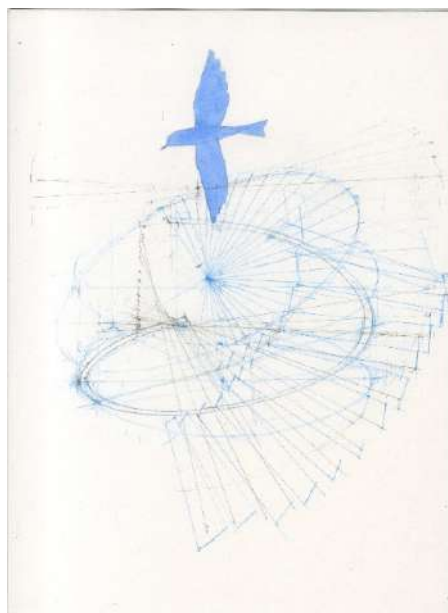
L'encre bleue s'étire, se transforme et se dissout avant de revêtir sa forme ailée, comme si l'apesanteur précédait toute définition formelle. Il en va de même pour la parole poétique : « tombe la parole en voyage » (RL 11), écrit Laurine Rousselet, soulignant cette pesanteur initiale avant l'élan du verbe.

L'apesanteur est aussi celle du silence, présence fuyante au cœur du poème. « l'adoration du silence ouvre sa porte » (RL 11), proclame-t-elle, rejoignant ainsi le mutisme flottant de l'oiseau de Moninot, capté dans l'instant fragile où il quitte le sol.

Dans ces poèmes, l'ascension se manifeste par une légèreté du langage, une fluidité du verbe qui évoque un élan irrépessible vers le haut :

de très haut fleurir plonge dans le langage (RL 19)

Ce mouvement, qui conjugue l'ascension du corps et celle du verbe, trouve un écho frappant dans le dessin *Vent ascendant n° 2* de Moninot où un oiseau, dépouillé de tout détail superflu, plane dans le tiers supérieur de la composition, porté par des forces invisibles.



Vent ascendant n° 2 © Moninot (RL 18)

Cette figure du vol ne se veut pas seulement descriptive ; elle est une idée pure, une abstraction du mouvement en train de naître. C'est un souffle qui traverse à la fois les vers et le trait, c'est aussi une suspension, une attente où chaque mot, chaque ligne, se tend avant de s'élancer. Comme l'indique cet extrait où le corps semble flotter.

les poitrines s'élèvent
dans les rues en pente raide jusqu'au Tage (*RL 19*)

Le fleuve, comme le vent dans le dessin, devient une force ascendante qui emporte le regard et les corps vers une ouverture, un au-delà de la simple représentation.

L'apesanteur omniprésente génère une oscillation entre l'élévation et la chute. L'ensemble est fluide et la suspension habite chaque vers et chaque trait. L'apesanteur produit une double dynamique, comme dans ce vers où on descend pour mieux renaître, on touche le fond pour mieux s'élever.

plonger dans l'eau et remonter
les mains tournoyantes (*RL 26*)

De même, dans le dessin *Pesée des astres*, les nuages en suspension semblent prêts à se dissiper ou à s'accrocher à l'air, tandis que la structure mécanique qui les accompagne oscille entre immobilité et envol.

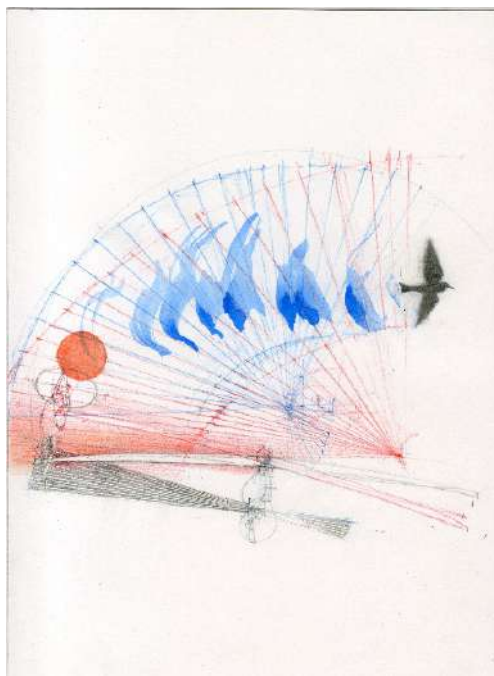


Pesée des astres © Moninot (RL 25)

Le poème prolonge cette idée : écriture elle-même, mise en apesanteur, s'arrache à la pesanteur du quotidien.

l'envol se renouvelle chaque jour
écrire un billet appeler la liberté (RL 26)

Et les dessins de Moninot suivent en organisant une géométrie du léger, où la trajectoire d'un oiseau, la pulsation d'un nuage et le glissement du soleil sont inscrits dans un jeu de lignes et de formes éthérées.



Poids plume © Moninot (RL 33)

Poids plume capture l'instant fugace du vol, le mouvement de tension entre la chute et l'ascension se retrouve dans les poèmes.

regarder la baie de la chambre à coucher
les linéaments de l'entente resplendissent
et montent avec le courant de flot
l'évasion embouche une part de ciel (RL 35)

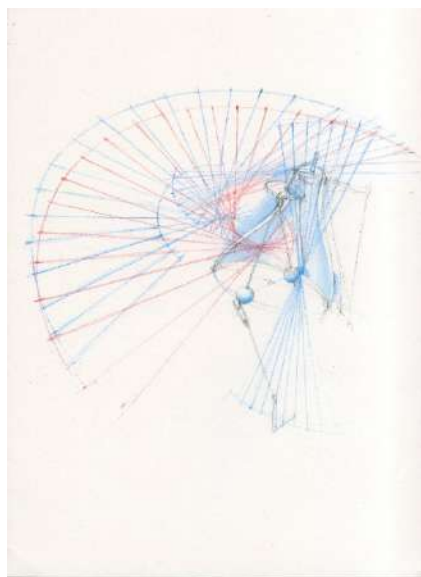
Le vol poétique et le vol pictural se croisent dans cet entre-deux où l'air semble tangible et le ciel un territoire habitable. Le poème s'ouvre à l'apesanteur de la voix qui, en énonçant l'instant, le suspend.

Ainsi, l'apesanteur traverse les corps et les paysages avec une légèreté incarnée, où l'impossibilité de saisir le temps s'accorde à l'effervescence des sensations. Or, l'apesanteur n'est pas seulement un phénomène physique mais un état de l'âme. Ainsi, dans « le délice est d'éprouver ton buste nu de roi » (RL 67), les corps flottent, se transforment et se dilatent dans une tension entre l'être et le non-être. Et ce même sentiment se

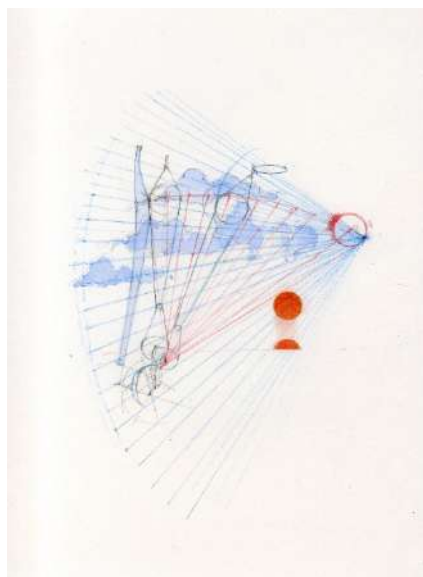
retrouve dans les dessins de Moninot, où la ligne suspendue dans l'espace, se libère de la gravité du réel pour explorer des formes flottantes, sans poids, où le geste devient une exploration de la sensation pure.

L'apesanteur suspend le temps, en faisant glisser et se diluer l'existence dans un entre-deux, qui est aussi une forme de liberté, comme en témoigne le vers « au gré des âges le présent passe » (RL 57) où le temps se déploie dans l'infini des corps. La poésie de Rousselet, tout comme les dessins de Moninot, décrivent cet état fluide, où la matière corporelle perd son essence concrète pour se tourner vers l'abstraction, vers l'éternité.

Les lignes flottantes et suspendues des dessins, comme dans *Écho en l'air* et *Rayon verre*, renvoient à l'ineffable de l'apesanteur, à ce poids du monde qui semble se dissoudre pour laisser place à un mouvement sans ancrage.



L'écho en l'air © Moninot (RL 54)



Rayon verre © Moninot (RL 90)

Ce phénomène, pourtant intangible, se traduit de manière saisissante dans le poème, notamment à travers l'image du corps suspendu, flottant

dans un espace où le temps et la gravité perdent leur emprise. « Le poème se couvre du commencement » (RL 49) comme si chaque souffle était arrêté dans l'air. La suspension du corps et du verbe se répond dans le dessin de Moninot avec des lignes bleues qui oscillent dans un espace où la gravité semble être abolie, un lieu où tout est en suspension, comme la poésie qui cherche un équilibre fragile entre l'existence et la non-existence, en apesanteur, chaque mouvement défiant les lois de la matière. Le poème, tout comme les dessins, représente une expérience sensorielle, une danse invisible, suspendue dans le vide u corps qui se dissout dans le vent d'une année qui naît, dans la lumière d'un instant : « janvier sur les lèvres ruisselle ». (RL 76) Et cette apesanteur s'allie à la lumière : « les vers sont réponses à la lumière » (RL 76), dit-elle, comme pour suggérer que l'écrit est ce qui porte l'âme vers l'infini.

Les dessins de Moninot, et leurs formes en suspension, s'accordent à cette image poétique du corps comme une feuille flottant au gré du vent. Ses traits délicats, mouvants et fluides, illustrent cette idée d'un monde où tout semble pris entre deux mondes, entre ciel et terre, entre absence et présence. L'apesanteur devient ainsi une métaphore du poème lui-même, une structure sans poids qui défie la gravité du quotidien pour s'élever dans l'éther du langage.

Un dialogue entre les formes et les voix

Les échanges entre Laurine Rousselet et Nuno Júdice prennent la forme d'une conversation où les voix se croisent, s'interrogent et se répondent en écho, à l'image de la structure de *Vent Ascendant*, où se mêlent dualités et dialogues visuels. « Qui es-tu ? » (RL 12), demande la voix poétique, et l'autre de répondre : « Je suis celle qui suit la voix qui parle à la croisée des chemins » (RL 12). Ce jeu de questionnement et d'affirmation renforce l'idée d'une recherche perpétuelle de l'autre, tout comme le dessin de Moninot unit des éléments contradictoires : le statique et le mouvant, la structure et l'organique. Les astres eux aussi dialoguent : le disque solaire rouge, symbole d'énergie et d'ardeur, répond aux croissants lunaires noirs, figures du repli et du mystère. Ce

balancement entre des contraires rappelle que toute parole est une tension entre expression et réserve, entre éclat et obscurité.

Ces poèmes se construisent sur une réciprocité où la parole circule. Ils s'inscrivent dans un espace d'échange et d'écoute. Le dialogue se tisse dans l'intimité du langage, dans l'écriture comme lieu de rencontre : « Les lèvres rapportent le ravissement / des corps qui conversent » (*RL* 23). Et cet échange se prolonge dans les dessins de Moninot, où l'on perçoit une tension entre la rigueur du trait géométrique et la liberté du mouvement. L'oiseau plane dans un espace qu'on devine soumis à des forces sous-jacentes, tout comme les mots des poèmes se heurtent aux silences, aux non-dits, aux écarts entre les voix.

Le dialogue est aussi celui des temporalités : la parole se déploie dans l'instant, mais elle conserve en elle la résonance du passé et l'écho du futur. Dans *Vent ascendant n°2*, en effet l'oiseau suspendu semble pris entre un élan et une immobilité latente, entre le souvenir et l'anticipation du mouvement. Cette ambiguïté se retrouve dans le vers suivant :

Se pourrait-il que nous les entendions dans un intervalle de
la mémoire ? (*RL* 20).

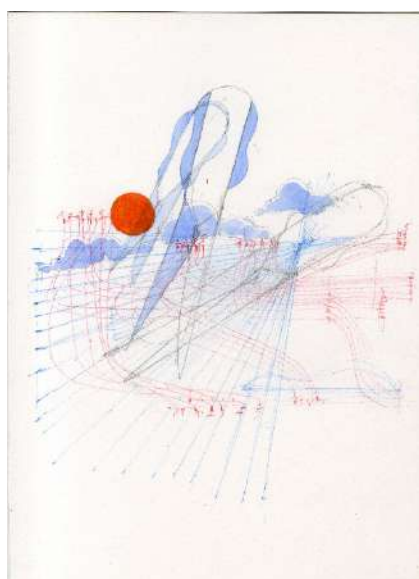
Le poème et le dessin créent les espaces d'une rencontre où le visible et l'invisible, la parole et le silence, forment un fragile équilibre.

Le dialogue est ici un motif central, qui se développe tout autant entre les poèmes eux-mêmes, entre les mots et les images ou encore entre le visible et l'invisible. Les poèmes se répondent, comme si l'un prolongeait l'autre dans une conversation ininterrompue pour « dès lors partager tous deux la joie offerte / aux rayons rectilignes de la lumière » (*RL* 28). Cette idée d'un échange lumineux trouve écho dans le dessin, où la structure mécanique, faite d'engrenages et de poulies, évoque un système de communication cosmique, un langage de forces invisibles.

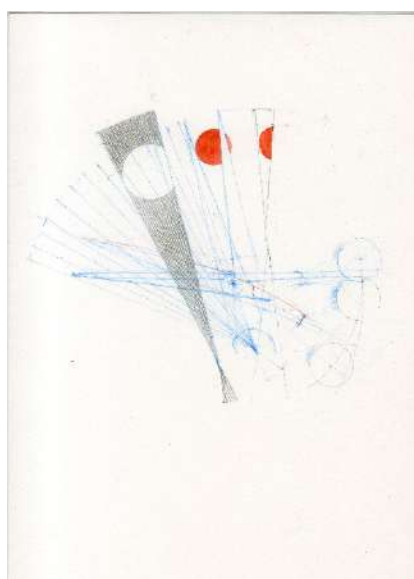
Quand elles s'endormiront, je parcourrai
les cordes, où il reste encore le linge de la nuit,
et je copierai tout ce qu'elles ont écrit, ligne
après ligne, pour que rien ne se perde (*RL* 29)

L'écriture est ici un acte d'écoute, une tentative de saisir ce qui se murmure dans l'absence. Comme dans le dessin, qui capture un instant précis.

La correspondance entre les deux poètes est un jeu de résonance et d'adresse, un tissage d'attentes et de réminiscences. Les dessins construisent également un dialogue silencieux, où les faisceaux de lignes tracent un langage invisible.



Ciseaux du soleil © Moninot (RL 39)



Ciseaux du soleil n° 2
© Moninot (RL 40)

Ciseaux du soleil et *Ciseaux du soleil n° 2* composent une architecture de l'échange, où la trajectoire du soleil devient une écriture mathématique de la lumière. Dans le poème, cette même tension entre l'éloignement et la rencontre s'inscrit dans la quête du regard :

Un bateau avance dans l'estuaire, sans toi,
sans le vent d'une respiration qui parcourt
la surface du vers. Et un autre bateau
le suit, comme s'il avait besoin d'un guide (RL 36)

Le poème trace une navigation immobile, tout comme le dessin projette une trajectoire sans déplacement réel. Le dialogue est une onde de présences absentes, où chaque échange est une tentative de rejoindre l'autre dans l'espace du langage.

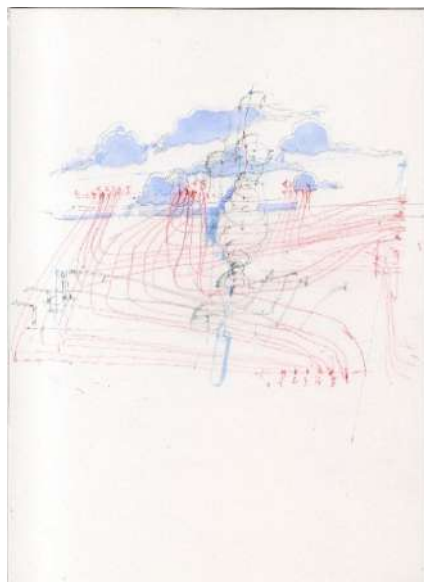
Ainsi, la quête d'un dialogue profond et presque spirituel s'instaure entre le sujet poétique et l'objet aimé. Le vers « Le poème chante une soif inextinguible » (RL 50), par exemple, évoque un échange où le corps, la pensée et la mémoire se rencontrent pour créer un espace d'intimité poétique. Les poètes, comme les peintres, jouent avec l'immatérialité de l'échange où les mots, tout comme les lignes de Moninot, ne cherchent pas à capturer une vérité mais plutôt une sensation, un mouvement et un partage. Ce dialogue s'établit dans la confiance du corps et de la mémoire, dans l'idée d'un langage invisible mais toujours présent : « l'amour s'éprend de la nitescence / infinitude et feu » (RL 55).

Les dessins de Moninot accompagnent cette quête, en portant avec eux la trace d'un mouvement suspendu, comme une invitation à se laisser saisir par l'échange pur, sans début ni fin, dans un continuum d'émotions. Le dialogue, entre l'écriture et l'image, définit un territoire commun, « dans l'air » : un espace de liberté absolue où « la beauté ressemble au sublime » (RL 52).

Le dialogue, qu'il soit interne ou externe, est le moteur d'une écriture qui entre en résonance avec les dessins. Il ne se contente pas de décrire une rencontre, mais interroge aussi les liens invisibles qui relient les êtres, qu'ils soient humains, divins ou cosmiques.

et je sens chaque respiration du crépuscule comme si c'était l'aube
nouvelle d'un désir solaire. (RL 50)

Le dialogue, qui n'est jamais direct, toujours subtil, se tisse entre les mots et les images et les voix des poètes, suspendues entre lumière et ombre, se rejoignent dans une quête du sens. Comme les lignes de Moninot, qui dans *Trajet d'idées en l'air*, s'entrelacent et se croisent et vibrent, comme pour mieux exprimer cette recherche du dialogue entre les poètes, les poèmes et les images.



Trajets d'idées en l'air © Moninot (RL 75)

L'ensemble s'appuie sur une dynamique de rencontres multiples, où chaque fragment – qu'il soit verbal ou visuel – cherche à se retrouver dans l'autre. Les mots, comme les lignes, s'entrelacent, créant un espace de résonance où l'échange devient possible, non par la parole, mais par l'onde silencieuse qui relie l'image au texte, le texte à l'image.

Dans ce recueil, le mot devient un lieu de rencontre, où chaque silence consiste à « Entendre dans tes vers le son » (RL 78). C'est un dialogue tout en métaphores, où les bouches se croisent, où les corps se cherchent dans l'intimité du poème. Il n'est pas question de simples mots.

ton corps est proche et transporte en moi
jouissance mémoire ressenti élévation. (RL 79)

Dans les dessins de Moninot, cette complicité des corps se matérialise avec des lignes entrelacées des formes qui semblent se comprendre sans se toucher, des figures qui respirent ensemble sans s'effleurer. Un dialogue visuel se noue entre des courbes et des angles qui révèlent la profondeur silencieuse de l'essence et de l'énergie partagée. Le dialogue

entre les poèmes et les dessins devient ainsi une métaphore de l'harmonie, une conversation mutuelle qui naît de l'altérité.

Composition et décomposition du monde : la recherche de l'harmonie

À la lecture des poèmes, les images se forment et se dissolvent : « Une flamme d'or dévore les limites de l'image » (RL 14), suggérant un mouvement continu de création et d'érosion. La parole poétique se construit sur cette dynamique :

J'ai tenté de les attraper avec le balai du vers, et j'ai recommencé à les disposer comme si je savais encore leur ordre (RL 14)

La composition, qu'elle soit graphique ou littéraire, est toujours menacée par la désorganisation, le chaos latent qui donne aux formes leur vitalité fuyante.

C'est ce que montre Moninot dans son dessin *Vent ascendant* : la construction géométrique en dessous de l'oiseau s'oppose en effet à la dissolution de l'encre en mouvement. Les points de centralisation d'où rayonnent les traits rouges et bleus, agissent comme un nœud dont la structure tente de contenir l'énergie ascendante de l'oiseau noir.

Cette tension entre structure et dissolution, entre composition et décomposition fragmente le langage en éclats de sensations :

nos organes dégagent de l'émission poétique
jouir exalte la terre qui se répercute dans l'air (RL 23)

Cette oscillation entre construction et dispersion trouve son pendant dans la composition du dessin. Les spirales, telles des marches d'escalier, tracées avec une minutie mathématique structurent l'espace de *Vent ascendant n°2*, mais leur multiplication presque excessive crée une impression d'instabilité. Loin d'être un simple ordonnancement, ces traits géométriques traduisent une dynamique où la structure elle-même menace de se dissoudre. Le poème et le dessin partagent ainsi une même interrogation sur les limites du sens et de la forme : jusqu'où peut-on

composer sans figer ? Comment exprimer le mouvement sans le contraindre ?

Si la poésie et le dessin sont des constructions, ils sont aussi des formes en perpétuel mouvement, toujours prêtes à se dissoudre pour renaître autrement. Le dessin *Pesée des astres* illustre cette tension entre la rigueur architecturale, l'imprévisibilité des nuages et le disque évanescant, entre la structure mécanique et la fluidité du bleu qui l'envahit. Le corps et le ciel figurent une même vibration. De même, les poèmes oscillent entre présence et effacement, entre figuration et abstraction.

les lignes de la ville n'ont ni les sons
ni les couleurs de ta géométrie interne (RL 32)

Ce passage traduit la manière dont l'espace lui-même se décompose pour se recomposer différemment dans l'imaginaire.

De même, entre analyse et recombinaison, les dessins de Moninot ne figent pas le monde, mais le décomposent pour en montrer la structure invisible. *Ciseaux du soleil n° 2* fragmente la course de l'astre, la réduisant à une série d'arcs et de projections spatiales. De même, le poème déchire la continuité du temps, chaque vers étant un éclat de perception isolé : « la voix s'élève resplendissante le belvédère Portas do Sol saisit la vie sur les corps son fouet ses impulsions éveil et vibrations altitude » (RL 45).

Ici, un faisceau de sensations discontinues décompose l'instant en une série de fragments intenses. L'artiste découpe le mouvement en un ensemble d'éléments constitutifs, comme le poète fragmente l'expérience pour en saisir la pulsation essentielle. La tension entre composition et décomposition s'impose en lien avec des poèmes qui se construisent et se déconstruisent pour former des structures fluides, suspendues dans un espace-temps poétique. Ils s'épanouissent comme des « constellations sur la terre » (RL 53), dans un monde où l'éclat des corps célestes s'entrelace à la matière terrestre, et où chaque geste restitue l'équilibre fragile entre création et destruction. De même, les dessins de Bernard Moninot témoignent de cette même dynamique : les formes, parfois rigides, parfois éclatées, semblent constamment se recomposer pour créer un

espace où l'imaginaire peut se libérer. Cette idée de décomposition est aussi présente dans la forme du poème, où la chair et la lumière s'associent pour former une écriture vivante. Ainsi, en écrivant « le désir est l'aventure de l'être » (RL 49). Rousselet rappelle sa quête sans cesse renouvelée, pour comprendre ce qui se cache derrière les apparences. Dans cette même strophe, un mot interpelle : le *crire*, cette contraction poétique entre crier et écrire, chère à Laurine Rousselet pour décrire une écriture intense, traversée par l'urgence, la nécessité vitale de dire. Ce néologisme évoque un langage à vif, à la fois oral et écrit, où la parole se libère dans un cri tout en s'inscrivant dans la matière du texte.

Dans l'extrait :

le vertige décompose le pourquoi
constater que sur la peau
l'attention de crire appelle la liberté (RL 49)

« l'attention de crire » suggère un geste où écrire devient un acte de révolte ou d'émancipation, où la trace laissée par l'écriture a l'intensité d'un cri. « sur la peau » renforce l'idée d'une inscription corporelle, presque viscérale du langage et « appelle la liberté » relie cette écriture-cri à une quête d'affranchissement, de dépassement des limites. L'hybridité du *crire* illustre une esthétique où l'écriture est à la fois douleur et délivrance, silence et explosion.

Le dessin *Rayon verre* qui semble décomposer les trajectoires de lumière, fragmentant le soleil en éclats dispersés, tout en préservant l'harmonie de l'ensemble joue lui aussi sur la décomposition des formes, cette fragmentation apparente qui n'est pas un simple morcellement, mais un processus où chaque élément trouve sa place dans un ordre, une nouvelle totalité. Ici la décomposition de la lumière, révèle la forme cachée d'une l'origine, comme si chaque fragment offrait la possibilité d'un monde nouveau. La lumière qui se décompose dans le dessin devient l'image même du processus créatif du poème. La décomposition, loin d'être une fin, est ici la promesse d'une nouvelle naissance, d'une nouvelle organisation du monde en dialogue.

Les poèmes de Rousselet, dans leur exploration incessante des oppositions et des transformations pour décomposer une pensée, dissocier

des fragments du quotidien, semblent aussi viser la reconstruction de l'harmonie : pour Rousselet en effet « l'énigmatique se dégage du combat » (*RL 77*) ou encore « la transmission est origine » (*RL 77*). En tension entre destruction et renaissance sa poésie présente un espace où le sens s'effrite et se reforme dans la fulgurance de la lumière.

Moninot illustre cette décomposition avec des dessins dont les formes se fragmentent et se recomposent, et où se rencontrent l'organique et le géométrique. Les traits fragmentés rendent visible cette recherche d'équilibre instable qui appréhende chaque mot comme les particules d'un univers qui se réorganise, qui se relie à d'autres univers, qui cherche à retrouver une certaine unité perdue dans la fugacité du temps.

Vers une cartographie poétique du ciel : L'infini, l'espace et le temps

L'entrelacement des poèmes et des dessins révèle une quête commune : celle d'inscrire le fugace et l'invisible dans un langage sensoriel. Moninot trace des cartes du mouvement, où chaque ligne est une empreinte du temps. De leur côté, Rousselet et Júdice cartographient un espace où le mot devient un lieu en tant que point d'ancrage poétique, une présence textuelle qui existe dans l'instant, un territoire fluide où la voix (mouvante, façonnée par la parole et les interactions, trace des sillons invisibles.

les interrogations serrent les corps en mouvement
le vent du sud-ouest retrouve sa place
et l'étendue des branches soupire (*RL 41*)

L'espace poétique et l'espace graphique se rejoignent dans cette tentative d'appréhender le monde qui oscille, en suivant les tracés fugaces d'un univers en perpétuel mouvement.

Cette quête d'un ciel poétique est à l'image d'une œuvre qui cartographie des étoiles invisibles et des horizons intérieurs. Dans « Je pourrais lire l'avenir dans l'intervalle » (*RL 53*), le poète Júdice répond à l'autrice. Il évoque un espace où l'invisible devient tangible, où les corps s'élèvent et se perdent dans l'étrangeté de l'univers. Cette cartographie

poétique décrit un déplacement des corps et une quête de lumière. Et les dessins de Moninot, avec leurs lignes frémissantes, semblent tracer un ciel parallèle, un ciel où l'horizon ne se définit que par le désir de le repousser sans cesse. Cette notion de cartographie s'inscrit également dans un mouvement constant de transformation où la poésie et le dessin sont deux voix qui cherchent à réconcilier l'indicible et l'invisible. L'acte poétique devient ainsi une sorte de navigation céleste, où les cartes se dessinent en fonction de l'intuition, du souffle, et de l'intensité du moment. Comme le suggère « L'oiseau entend un bruit de vagues » (RL 61), l'écriture poétique devient ce vaisseau qui transporte les âmes vers des horizons infinis.

Si les poèmes, comme les dessins de ce recueil, semblent chercher à capturer l'infini, à ordonner l'immensité du monde, ils échouent pourtant à fixer cet infini dans une réalité tangible. Comme dans *Trajet d'idées en l'air*, le ciel, bien qu'architecturé et ordonné, reste une métaphore de l'inaccessible, un espace sans fin qui échappe à toute tentative de cartographie définitive. Et lorsque Júdice écrit « Le soleil, qui s'est levé par hasard au cours de la matinée » (RL 83), il signifie que les contours de la carte céleste échappent à l'œil humain. Ce ciel poétique, en perpétuelle expansion, devient un lieu d'éternité où les corps, les voix, et les émotions se trouvent suspendus dans un éternel présent.

Les dessins de Moninot, dans leur exploration de l'espace, traduisent visuellement cette immensité, cette ouverture infinie. Les lignes et les formes dessinent des chemins invisibles, des routes dans un ciel sans fin, comme des constellations mouvantes à la fois proches et lointaines. Dans les dessins, le ciel devient une toile vivante, une cartographie poétique où les frontières entre l'espace et le temps se dissolvent. Le poème, en réponse à ce ciel infini, semble s'efforcer de donner forme à l'invisible. Les lignes du ciel ne sont jamais droites, elles se courbent sous l'influence de nos pensées, comme si chaque étoile était un poème, et chaque poème une étoile perdue.

Cette idée d'un ciel déformé par la pensée poétique rejoint parfaitement l'image de Moninot, où les nuages flottent dans un espace délimité, mais toujours en fuite, cherchant à échapper à l'emprise du monde visible. Le ciel, tout comme le poème, est un espace d'expansion,

mais aussi de perte, où chaque tentative de cartographie se heurte à l'infini. Les dessins et les poèmes partagent cette volonté de saisir l'invisible, de donner forme à un monde éthéré, sans jamais pouvoir véritablement l'atteindre. La cartographie du ciel, dans son échec, devient ainsi l'image même de la quête poétique : une recherche pour capturer l'intangible, en acceptant l'inévitable disparition de chaque certitude.

Conclusion : Une œuvre en suspens, entre élan et silence

À la croisée du verbe et du trait, *Réponses à la lumière* se déploie comme un espace de passage, où l'image et la poésie s'effleurent et s'interrogent, se répondent dans une perpétuelle oscillation entre le visible et l'invisible. La collaboration entre Rousselet et Júdice, complétée par les dessins de Moninot ne repose pas sur une simple juxtaposition de langages, mais sur un dialogue intime, un tissage d'échos où chaque élément porte en lui la trace du souffle et de l'effacement. L'apesanteur, le dialogue, la composition et la décomposition, enfin la cartographie poétique du ciel, structurent cette rencontre où l'art devient exploration, quête de l'autre, de l'infime, du mouvement même de la pensée en train de se former et de se dissoudre.

Dans les dessins de Moninot, les formes se suspendent, se fragmentent, se recomposent dans un équilibre fragile, en lien avec les mêmes jeux de construction et déconstruction des poèmes où les frontières entre l'élévation et la chute, entre l'ancrage et l'envol se combinent sans cesse. *Vent ascendant, Poids plume, Écho en l'air...* autant de titres qui suggèrent une force en tension, une poussée vers un ailleurs insaisissable. Il ne va pas sans dire que Moninot est un graphiste de l'immatériel (il fait véritablement dessiner le vent dans le désert de la Huasteca au Mexique, le 8 février 2002, pour une œuvre qui s'intitule *La mémoire du vent*)².

De la structure rigoureuse du trait, à la fluidité de la parole poétique, une même dynamique est à l'œuvre : celle d'un monde en perpétuelle

² Un fin styler de cristal est placé sur les extrémités de végétaux, qui se balancent au gré d'une brise, et dessinent par soustraction de matière dans des boîtes de Pétri préalablement obscurcies par du noir de fumée.

métamorphose, où l'ordre et le chaos, la présence et l'absence se croisent dans une danse fragile et lumineuse.

Ce qui se joue ici dépasse l'expérience purement esthétique : c'est une tentative de capturer l'infime, d'approcher l'indicible, de laisser les formes et les mots flotter aux confins du sens et du mystère. L'art devient un espace de gravité flottante, un point de bascule entre l'immobilité et l'élan, où les poèmes et les dessins ouvrent des brèches vers l'inconnu. Ils ne figent pas la réalité, ils l'éprouvent, l'explorent, la mettent en tension pour en révéler l'essence mouvante.

Finalement, *Réponses à la lumière* nous rappelle que toute œuvre est en suspens, toujours en devenir. Chaque ligne, chaque image, chaque vers est une empreinte laissée sur le seuil du silence, une tentative d'éclairer l'invisible, d'en cerner la matière fugace. Les dessins, en écho aux poèmes, ne délivrent pas tant des réponses qu'ils ouvrent des passages : ils esquissent des trajectoires, proposent des résonances, laissant au regardeur le soin d'en deviner l'issue. Dans cette correspondance vibrante entre la poésie et le dessin, le monde ne cesse de se composer et de se décomposer, se réinventant dans une alchimie de lumière et d'ombre, où l'impossible devient le possible. Ainsi, ces tracés, loin d'être de simples illustrations, deviennent des seuils vers un monde autre, un territoire mouvant où la perception se déploie, où l'art, dans son dialogue avec le vide, nous donne à voir et à ressentir l'infini.

Engagement

Geneviève Guétemme et Emmanuelle Séjourné

Approcher l'altérité

Entretien avec Laurine Rousselet le 29 avril 2025

« Poésie et pensée politique en migration »

Laurine Rousselet mène depuis plusieurs années des ateliers d'écriture avec des migrants à Angoulême. Et elle est intervenue le 29 avril 2025 à l'Université de Tours, dans le cadre d'une journée d'étude intitulée « Poésie et pensée politique en migration », pour faire état de cet engagement de citoyenne et de poète.

Pour elle, les liens entre poésie et politique sont essentiels et si l'actualité a stimulé sa détermination d'écrire un texte sur la situation en Syrie dès 2013 (*Syrie ce proche ailleurs* – 2015), ses rencontres avec des artistes et journalistes syriens en exil ont été déterminantes. Interrogée sur ses motivations, elle évoque notamment la figure incontournable de la journaliste, écrivaine et essayiste syrienne Samar Yazbek.

Laurine Rousselet : Samar Yazbek et moi étions invitées au Livre de Caen en 2013. Je me retrouve à présenter certains de mes ouvrages, notamment *De l'or havanais*, à côté du sien *Feux croisés : journal de la révolution syrienne*¹. Je m'assieds. Chaise vide à côté de moi. Je prends immédiatement son livre. Bouleversement. Je me sens commotionnée devant autant de cruauté humaine, d'images barbares. Surtout, secouée par la lutte de cette femme, écrivaine journaliste. Sur la liste noire de Bachar al-Assad. La voilà qui arrive. Samar s'assied. Elle ne parle pas français. On échange un peu en anglais. Ce qui est déterminant, c'est que l'on partage le silence pendant des heures. Samar, qui a peut-être quelques années de plus que moi, est une personne impressionnante. Nous nous sommes fait miroir. Mais moi, je suis principalement du côté

¹ Samar Yazbek, *Feux croisés*, Paris, Buchet Chastel, 2012.

de la poésie. Pas elle. Je suis donc revenue chez moi et je me suis demandé comment je pouvais rendre clairement cette émotion et d'abord quelle émotion ? Mon travail a consisté à interroger, reconnaître l'émotion. Pour cela, j'ai d'abord essayé d'écrire un recueil. J'ai commencé à penser à un champ lexical *et caetera*. Très vite, j'ai compris que ça ne fonctionnait pas. Ça ne fonctionnait pas parce que justement ça relevait de « la fabrication ». J'avais l'impression d'une usurpation de la douleur, de la déchirure, du désespoir. Je me suis dit que je n'avais pas le droit en tant que Française de prétendre à ce mal.

Finalement, j'ai couvert l'actualité pendant trois mois, en écrivant vraiment au quotidien. Je me nourrissais en allant sur un site qui s'appelait *Souria Houria*, ça veut dire Syrie Liberté. Jusqu'aux fameuses attaques chimiques au gaz sarin menées dans le quartier de la Ghouta au nord-est de Damas par le régime de Bachar al-Assad, faisant plus de 1400 morts, dont de nombreux enfants. Et j'ai arrêté d'écrire au moment où j'ai vu tous ces enfants suffoqués, agonisants, je me suis dit, là, ça suffit. J'étais enceinte de mon fils Élias qui allait naître à peine trois mois après. Je communiquais avec mon ami photographe Nassouh Zaghloleh qui était à Damas. C'était épouvantable, je vous assure. Nassouh avait mis en page mon recueil de jeunesse *Mémoire de sel* (2003) en français/arabe. Nous habitons le 11^e arrondissement de Paris à l'époque. Abed Azrié, compositeur, chanteur, était le traducteur, lui aussi d'origine syrienne.

Geneviève Guétemme : *Et après ?*

L.R. : J'avais l'impression d'avoir tout dit. C'est-à-dire d'avoir dénoncé ou crié ce que j'avais pu. Mais mon editrice, Michèle Ramond, magnifique écrivaine aussi, deux ans après, me dit : il faut écrire un épilogue. Nous sommes en 2015. Entre-temps, mon fils Élias était né. J'ai dû me replonger dans cette guerre épouvantable. La journaliste (à Libération) franco-syrienne Hala Kodmani, a relu mon texte d'abord trop long. Elle me dit : « Tu veux tout dire. Ramasse ! Ils vont s'y perdre ! ». Elle fut adorable avec moi. Trop dire car toujours très en colère j'étais.

Enfin, cet épilogue rassemble des pensées que j'ai nommées des pensées-pulsars. Ce sont des aphorismes².

En fait, je voulais tout dire, mais on ne peut jamais tout dire. On doit aussi faire entendre le silence parce que, le cri part du silence et que c'est aussi un travail pour l'écrivain que de s'abstenir.

La difficulté était de retrouver une énergie verbale pour passer à l'étape de la communication, parce que le poème n'est pas du tout de l'ordre de la communication. On ne veut pas communiquer dans un poème. Se faire comprendre ? Ce n'est pas notre affaire. Nous sommes dans la pensée, c'est-à-dire dans l'inconnu et c'est ce qui nous anime et c'est ce que l'on désire plus que tout, l'inconnu. Mais là, il fallait aussi se faire comprendre tout en restant dans la poésie – bref, sans perdre cette énergie organique qui sous-tend mon écriture : une énergie rythmique, faite de précipitation verbale. Pour cette espèce d' « essai-poésie » (C'est Michèle qui a choisi cette dénomination), il fallait bien faire des phrases qui avaient du sens ! Sans perdre l'énergie du cri. Il n'y a pas de poésie sans pensée et c'est bien là, la difficulté. C'est une intériorité qui doit s'extérioriser. Pour rejoindre l'autre. Il fallait que le cri se fasse entendre, pour dire la cruauté et la barbarie. Il fallait faire corps avec la langue – la langue organique. C'est ce que je retrouve maintenant dans mon travail avec les danseurs. Tout est corps.

G.G. : Cet « essai-poésie » – c'est ce qui est écrit sur la page de couverture – est donc conçu pour articuler poétique et politique en allant vers l'autre : un autre « français » qui ne connaîtrait pas forcément la Syrie et qui pourtant, à l'époque, en entendait parler tous les jours dans les médias ?

L.R. : Bon, il y a toujours ce souci malgré tout ou cette espérance dans le poème, même si on ne veut pas se faire comprendre. Il y a toujours cette espérance, d'être lu, c'est-à-dire d'être prise. La question est toujours là, finalement, quand même, c'est rejoindre l'autre (la guerre, la Syrie, les

² Laurine Rousselet les voit sans doute comme des pensées brèves mais à forte puissance magnétique. [Un pulsar est une étoile à neutrons tournant très rapidement sur elle-même et émettant un fort rayonnement électromagnétique].

Syriens...), entrer en relation. Pour cela, j'ai choisi de combiner crier et écrire. J'ai donné un corps à l'écriture. Il y a l'idée de cette prise pour tenir la guerre et la langue. Guerre et langue : c'est énorme, donc comment tenir tout ça ? Ça a été écrit au fil des jours.

G.G. : *Et l'objectif était-il de faire réagir ? Est-ce pour cette raison qu'ont été mélangées à la fois dénonciation et admonestation ? Est-ce que c'est ce qui donne sa dimension politique au texte ? Est-ce que dans le texte, il y a aussi des propositions ?*

L.R. : En 2009, j'ai écrit un autre texte en partie politique, quand je suis allée en résidence à Cuba (dans le cadre d'une mission Stendhal délivrée par l'Institut français). Je suis partie deux mois à La Havane avec un tout autre projet littéraire, mais finalement j'ai écrit cette prose qui s'appelle *De l'or havanais*, et que Bernard Noël avait préfacé, parce que j'ai eu ce désir de crier, et de résister, pour ceux qui n'ont pas la parole. C'est un texte de dénonciation pour répondre à une colère. J'étais dans l'excès émotionnel.

Par contre, dans *Syrie, ce proche ailleurs*, j'ai parcouru le texte hier, je dois employer seulement deux fois le pronom personnel « je ». Dans ma prose sur Cuba, il y a des phrases – si mon livre devait être réédité, que peut-être je supprimerai : par exemple, l'autre jour, je suis tombée sur cette phrase écrite dans l'empressement : « Ici, les corps sont taillés comme des tiges ». C'est une exagération. Tous les Cubains, tous les havanais, ne sont pas taillés comme des tiges ! Mon grand travail consiste maintenant à faire que ce « moi » disparaisse, même si c'est lui qui nous fait écrire, qui nous fait désirer, qui nous fait désobéir.

Dans *Syrie, ce proche ailleurs*, vraiment, j'ai essayé de, comment dire, avec une grande clarté, de ne pas déborder parce que j'expliquais l'actualité au quotidien en m'appuyant sur une documentation incroyable. En effet, c'était difficile de comprendre où étaient les groupes rebelles, comment chaque jour, ils arrivaient à reculer, avancer, etc. Ce n'était pas de la fiction, d'où le choix de cette forme des chroniques journalistiques qui me permettent d'avoir une opinion.

J'ai, en effet, une opinion, des pensées qui contrecarrent une sorte d'apaisement. Et je finis par le silence, parce qu'on ne peut rien contre. C'est triste à dire, c'est ce que je raconte à la fin : que peuvent les mots face à une telle guerre ? Mais ne rien faire serait encore pire ! Il faut écrire, il faut crier, et rejoindre l'autre par ce cri :

La vie humaine est une va-t-en guerre. Les pertes humaines et les dommages de guerre assurent son trophée. L'idolâtrie de la mort finit par se soutenir sur elle. Savoir que le contrôle des sources de matières premières, leurs voies d'acheminement fait toujours naître des désirs colossaux n'étonne pas, ou encore que le Conseil de sécurité de l'ONU entérine cette nuit l'accord « historique » sur le nucléaire iranien signé il y a huit jours à Vienne. Les vocables « promesse », « sanctions », « isolement » crispent les bouches une dernière fois avant d'être lâchés. L'histoire les retrouvera. Renouer avec le dictateur syrien est sur la plupart des langues. Médecin, cet ancien étudiant à Londres traine avec lui une longue démarche de séduction. L'Occident gagne en quiétude avec l'abandon de l'image des anciens dirigeants arabes. Pour l'heure, sa décadence inquiète. Les forces loyalistes du régime ne détiennent plus qu'un quart du territoire syrien. Une valse d'interrogations vient maintenant peupler l'apparition ou la hantise du vide. À quel moment Bachar-Al-Assad finira-t-il en tragédien ? Combien d'années le chaos va-t-il durer ? La Syrie va-t-elle connaître la guerre civile, une pièce à la libanaise ? L'idée de partition sur une base communautaire est-elle envisageable ? Le groupement des « amis du peuple syrien » cessera-t-il de connaître le mensonge ? Les deux parrains du régime syrien : l'Iran et la Russie, vont-ils mordre un jour au dialogue avec la communauté internationale ? Une tradition séculaire de coexistence entre confessions retrouvera-t-elle un jour sa propriété ?

Ne pas ignorer la pratique du mensonge. Seulement, ne pas s'éloigner de la solitude qui permet d'admettre la vie. Nous savons qu'il y a là-bas, dans quelle tristesse, dans quelles craintes, dans quelle douleur, des naissances. L'arôme de l'instant, qui n'attend rien, illumine. La poésie se doit d'écrire pour elles. Que, jusqu'à elles, glisse l'écho de mes signes³...

Le 20 juillet 2015

³ Laurine Rousselet, *Syrie, ce proche ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 96-97.

Rejoindre l'autre, mon obsession, je pense qu'elle était là. Et c'est tout le travail du poète. La poésie ne demande pas de s'abstraire de la réalité, d'être seul, reclus. Absolument pas. Le poète est-il jamais seul ? Il est la voix de tout ce qu'il a lu, dit, entendu, regardé. Il n'est pas « en communication » mais il est avec les autres, il porte la voix des autres.

Moi qui suis Française, je pourrais rester dans un cercle restreint, si je puis dire, et dans une seule langue. Je pense à la thèse de Serge Pey « La langue arrachée ». Il interprète un mythe du côté du poème, le mythe de Philomèle. Serge explique que la langue arrachée est le secret du poème écrit. Enfin, c'est une longue histoire... Disons que je suis toujours portée vers l'ailleurs, à travers les langues que je combine dans des textes plurilingues ou en multipliant les traductions. Et mon deuxième recueil de poésie que j'ai cité tout à l'heure comporte ce long poème *Méditerranée, la nomade* qu'Arlette Albert-Birot m'avait commandé. Il lui est dédié évidemment.

G.G. : *Et maintenant ?*

L.R. : Il y a quinze ans, je lisais des textes d'Hannah Arendt, de Cioran. [...] À la fin d'un compagnonnage avec une compagnie de théâtre, en juillet 2023, j'ai écrit une pièce de théâtre, sur ce que l'on nomme la cause palestinienne.

Mes personnages sont Leïla Shahid et Jean Genet. Vu le contexte actuel (depuis la violence inouïe des attaques du Hamas contre Israël du 7 octobre 2023, et le massacre atroce des Palestiniens qui s'en suit), en France, je me suis trouvée dans l'impasse pour faire jouer ma pièce, etc. J'ai été amenée dernièrement à faire appel à une metteuse en scène libanaise très intéressée par mon sujet. Ici, c'est la censure, il ne faut pas parler de « ça », c'est-à-dire des Palestiniens. Il faut reconnaître un fait, même si cela n'entre absolument pas en ligne de compte dans ma pièce de théâtre qui s'établit sur l'amitié entre Leïla Shahid et Jean Genet. Jean Genet était un Européen qui transportait avec lui les séquelles (le drame) d'un vieil antisémitisme européen. Les passages retirés de *Quatre heures à Chatila* sont clairement antisémites. (Ils ont été restitués dans l'édition de

L'Ennemi déclaré.) Comme me l'a écrit Albert Dichy, spécialiste de Jean Genet : « Il ne faut pas en faire un plat, il y a peu de traces de cela chez Genet, mais il y en a ». Je me dis donc : c'est étonnant, tout le monde a peur, comme s'il y avait un écrasement de la parole. Bon, ce n'est pas grave, je vais sortir de l'Hexagone ! Le problème n'est pas le même partout ! Mais j'ai été étonnée. Les choses changent néanmoins. Un metteur en scène ici est très intéressé. Heureusement, le comédien et acteur Denis Lavant est toujours à mes côtés. Il veut jouer Genet. Je ne sais pas où en sera cette terrible guerre dans plusieurs années... Quant aux Syriens, quand Assad est tombé, j'ai appelé mes amis syriens, ils étaient éberlués ! C'était tellement inattendu, même pour les journalistes ! [...]

Mais tout ça, c'est un travail d'équilibre sinon on s'essouffle, on perd son énergie et sans énergie, on ne peut pas écrire. Et je me souviens très bien que quand j'ai terminé *Syrie ce proche ailleurs*, j'étais épuisée, j'étais très fatiguée, d'autant de cruauté.

G.G. : *On peut peut-être illustrer cela avec une phrase dans ton texte qui dit : « j'exhibe mon cœur qui creuse en lui car le cœur est sans bornes à chaque fois qu'il se paie dans la vie ». C'est une sorte d'aphorisme assez violent qui décrit l'engagement du poète comme une mise à nu qui va jusqu'à la mise en danger dans la vie (la société).*

L.R. : Oui, le poète est dans la société et il ne communique pas avec une parole toute faite. Nous le savons bien. En attendant, il y a toujours des poètes dans les prisons : parce qu'ils disent des vérités.

Et lorsqu'un poète parle devant une classe, il transmet un matériau du monde, le mot, et il transmet du sens. Il faut (faire) lire *Il y a des choses que non* (2017) de Claude Ber.

G.G. : *Que veux-tu dire lorsque tu écris dans *Syrie ce proche ailleurs* : « je refuse d'être poète en toute innocence ».*

L.R. : Il s'agit d'atteindre cette langue qu'on espère tous : cette langue originaire, cette langue de l'authenticité. Mais c'est un très grand travail. Nous avons nos émotions d'enfant que nous trimbalons tout au long de la vie, mais nous ne sommes pas des innocents, nous sommes tous des êtres névrosés. Nous sommes des êtres déchirés ! Mais la poésie permet d'en sortir.

En fait c'est ça la poésie : une sortie, une transformation du réel et de nous-mêmes. En ce qui me concerne par exemple, en presque trente ans d'écriture, ma langue s'est transformée parce que je me confronte au réel. Je le transforme et en même temps il transforme ma langue. Parlant de la forme, j'ai eu par exemple des périodes sans ponctuation, avec énormément de blancs, des majuscules au premier mot de chaque mot, etc. Maintenant je m'étonne de mettre des virgules dans mes poèmes, de faire dernièrement des poèmes qui ont des formes fixes, etc. J'aime bien la citation de Gottfried Benn : « La forme, c'est Dieu », ce qui signifie que lorsque l'on a trouvé la forme, l'on peut donner du sens.

Le retour sur la vie empêche de se répéter et ça, c'est un engagement aussi. Il ne faut pas se répéter parce que cela revient à dépérir, à mourir. Je vais chercher ce que je ne sais pas. Je crois que c'est Bernard Noël qui disait : « Sentir et savoir sont la base du corps politique ». Voilà, il faut sentir et savoir, mais il faut aussi les transformer : c'est le travail de l'écrivain. Pour cela, il faut beaucoup lire, il faut aimer la langue française, il faut même l'adorer.

Et je crois qu'on peut changer les choses, même si ça ne change pas sur le moment. La langue est capable de faire politique. Et il faut l'utiliser – comme tous les arts. Ce ne sont pas des artifices. Leur action n'est pas directe. Ils ne travaillent pas pour un résultat immédiat. C'est peut-être une utopie, mais j'épouse cette utopie. Il faut de l'utopie. On ne peut pas vivre sans.

Emmanuelle Séjourné : *Donc c'est cette utopie qui nous motive ? Tu as dit que tu avais lu beaucoup Hannah Arendt. Or elle parlait justement de l'idée de miracle, ce qui est un terme complètement incongru dans une pensée politique. Non pas qu'elle croyait au miracle mais elle était persuadée que l'impossible était toujours possible. Voilà une petite marge de liberté, même dans les conditions les plus inadmissibles. C'est*

en ce sens qu'Hannah Arendt parlait de miracle, comme tu parles d'utopie. Chez elle, ce terme est complètement dépouillé de toutes dimensions religieuses. C'est plus cette idée de tout d'un coup, il faut prendre une responsabilité à un moment donné et oser quelque chose.

Je voulais savoir finalement, la poésie permet-elle à l'être humain de faire ces choses complètement imprévisibles pour rompre avec ses chaînes ?

L.R. : Pour moi, tout est champ vibratoire. Le mot miracle est un terme religieux. Je n'ai rien du tout contre les croyants, mais le terme transcendance me conviendrait beaucoup mieux. Je crois en effet à la transcendance, à la transfiguration. Selon moi, tout est énergie et champ vibratoire, c'est-à-dire que je crois qu'une production chemine, et je crois que tout est amour, c'est-à-dire que tout ce qu'on fait, on le fait pour que pour que cela devienne le dehors. Alors peut-être qu'on peut, en effet, rejoindre une certaine mystique à travers l'écriture.

Je suis persuadée que ça va quelque part où je ne sais pas ni quand. Mais j'ai l'espoir que ça peut être reçu. C'est une liberté fabuleuse, même dans des conditions qui sont proches de l'annulation. Tous les grands témoignages comme le *Journal d'Anne Frank*, nous les recevons et ils nous nourrissent puis nous les transmettons à notre tour. Cette transmission est essentielle.

Il n'est pas possible de ne pas transmettre.

Des miracles, oui, c'est-à-dire qu'il faut oser, beaucoup oser. Et il faut du courage pour oser. La poésie est là pour oser.

G.G. : *Est-ce que la danse et le théâtre aident à oser ?*

L.R. : Revenons à l'engagement. Tu me parles de la danse. Je vais te parler non pas de l'engagement de la danse en soi mais au travers de l'interprétation. Je dois écrire un monologue pour mon amie Marie-Agnès Gillot qui est danseuse étoile à l'Opéra national de Paris (en retraite). Et ce qui me vient, c'est le rapport corps dansant/corps réel grâce à l'engagement. Comment peut se faire la construction sociale d'un corps, au prisme d'un imaginaire dans le champ de la danse ? Quel est le rapport

à l'obéissance ? Que peut outrepasser le pouvoir d'expérimentation et d'incarnation de l'imaginaire ? Une danseuse virtuose ne le devient pas si elle n'est pas totalement engagée, c'est-à-dire si elle n'incarne pas son engagement qui dépasse les limites de la scène. Cela renvoie au politique : comment en effet trouver sa liberté ? Quant au théâtre, dans l'interprétation, il permet bien évidemment de sortir *soi*. Tout dépend des textes. Un comédien peut bien évidemment être amené à dépasser des limites. C'est son art du jeu qui le lui permet, et l'expérimentation qu'il peut en faire avec sa propre individualité. Concernant ma propre expérience, mon état poétique a cette capacité de transgresser en cassant la langue ordinaire et en allant vers l'autre, vers le théâtre, vers la danse, vers la musique, etc. C'est un mouvement qui suppose une réaction, une négociation. C'est une pensée de l'hospitalité, une attention à toute nouvelle arrivée, un état d'être au monde qui consiste à se quitter, s'abandonner pour accueillir ce qui se passe. Ça devrait d'ailleurs être notre préoccupation première : regarder ce qui se passe et se demander ce qu'on peut faire pour l'autre, comment ouvrir toujours davantage ?

E.S. : *Je note qu'écrire, c'est s'abandonner, c'est toujours aussi laisser entendre la langue de l'autre. Je travaille en littérature allemande contemporaine et je me suis beaucoup intéressée à des récits d'anciens réfugiés en Allemagne. Et ce qui est très frappant dans leurs textes – souvent autobiographiques ; il a été question tout à l'heure de témoignages – c'est qu'ils accueillent constamment les récits des autres, aux différentes étapes de leur voyage, quelle que soit la forme choisie.*

C'est cette idée, celle que vous venez de formuler, le fait de dire : « Voilà, là, je vous raconte mon histoire, mais il y a aussi l'histoire de untel et untel ». C'est à ce moment-là que le narrateur s'abandonne pour laisser place aux autres.

L.R. : C'est bien ce que j'entends, parce que notre désir, c'est approcher l'autre. Non pas de se mettre à sa place, on ne le pourrait pas. Mais de sentir en soi un espace qui est commun. C'est cet espace que l'on veut faire vivre en disant « je te reconnais, je peux te comprendre ». J'ai beaucoup lu Hélène Cixous pour qui j'ai une très grande admiration.

Lorsqu'on lui demande qui est-elle, quelle est la place de l'auteur, elle répond, s'agissant notamment de son travail avec Ariane Mnouchkine pour le Théâtre du Soleil, qu'elle a fini par comprendre qu'elle se tenait parmi les spectateurs. Qu'elle n'était pas l'auteur, mais dans les gradins avec les autres. Cela signifie qu'à un moment, il y a un effacement total. Et puis, ses lignes qui résonnent en moi depuis des années : « C'est sans doute la mort de mon auteur qui a greffé en moi l'obligation de faire des phrases. Il faut que j'écrive, sinon le monde n'existera pas (...) J'écris pour remplacer l'auteur décédé (...) Tout ça, c'est tenir la mort en respect. Ce n'est pas un désir de maîtrise ou de triomphe. C'est la fabrication du radeau sur le néant ». C'est dans *L'Amour du loup et autres remords* (2003).

Tout cela rappelle que nous sommes des êtres en mouvement, voilà ce qu'on pourrait simplement dire. Nous sommes toujours en mouvement parce que nous sommes toujours en train de chercher du sens. Et quand il semble ne plus en avoir, il y en a encore. C'est l'écriture qui est l'infini. L'éternel...



Avertissement : L'adaptation de cet entretien de l'oral à l'écrit a entraîné plusieurs modifications, ce qui explique les différences éventuelles entre cette publication et l'enregistrement réalisé lors de cette rencontre.

Compléments de lecture

Geneviève Guétemme

L'été de la trente et unième

avec Laurine Rousselet, Sara Orselli et Denis Lavant

(lecture filmée)

Texte présenté lors de la projection du film *L'été de la trente et unième* à Orléans (Le Bouillon) le 4 février 2025.



L'écriture de Laurine Rousselet est vivante et se développe en dépassant les cloisonnements disciplinaires. En effet, l'autrice travaille avec des danseurs, des musiciens, des plasticiens et combine les langues et les cultures et interroge l'« étrangeté » au cœur de la création. Dans ce cadre, la lecture dansée de *L'été de la trente et unième*¹, par Sara Orselli et Denis Lavant, est l'occasion d'étendre la forme littéraire en jouant sur les oppositions et les partages, les rencontres de savoirs et de sensibilités de trois créateurs soucieux de mettre leur langue en commun.

La danse et la lecture à haute voix sont des supports rêvés pour faire découvrir les relations de proximité qui nourrissent une création contemporaine de plus en plus multiforme dans un monde contemporain qui change et met à l'épreuve les identités.

La performance autour du texte *L'été de la trente et unième* propose ici une rencontre de la poésie, de la voix et du corps en suivant le parcours de deux mois – deux fois 31 jours, l'été de sa 31^e année – de l'auteure née un 31 décembre. Ce texte, écrit en 2005 et republié en 2021 est un journal qui présente ses pensées, voyages, émois et ruptures. Mais c'est aussi un « faux journal » qui ne parle pas d'elle, mais de l'épuisement ou « fatigue à tous arpentant par survie, la “pleine page” (de la vie) au pas lourd » (*été31* 29). Il parle de son amour de l'écriture et de

¹ *L'Été de la trente et unième*, spectacle avec Sara Orselli, Denis Lavant, Galerie David d'Angers, 2024. Désormais *été31* suivi du numéro de page.

la vie en l'écrivant dit-elle, « à l'envers » dans un journal qui serait, comme *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault : flottant entre deux eaux, à la fois sauvetage espéré et adieu à soi-même, suspension du temps, actualité sans lendemain. Le comptage mesure ici la distance qui maintient au-delà et en dehors de ce « toi » infini – à la fois amour et mort – sachant que « l'amour n'a de sens que parce qu'il est nul [...] annulé du temps » (*Été31* 13). Il est, comme le nombre 31, la naissance et la fin du mois.

Ce texte inspirant et expirant expose, pour reprendre Jacques Roubaud, à propos de la tradition du grand chant des troubadours, « la gloire de la langue ».

Là est une fonction essentielle, la première fois dite en poésie par la poésie, de la poésie même : la gloire et mémoire de la langue².

En deux fois 31 jours ou 62 *cansos* (chants), Rousselet présente donc une langue qui surgit de la page où se perdent les corps. Cette langue révèle le sentiment absolu d'être en vie en ne donnant « sens qu'à l'intranquillité de marcher ailleurs que 'droit' arpentant des couloirs décorés de silences qui vivent le son. [...] Descendre dans le secret de la poésie » (*Été31* 131). Par cette langue violente et destructrice : « torrentielle [...] Je m'enflamme à m'assombrir de la sorte. J'ai neuf de tension » (*Été31* 107). Passe l'expérience de l'adieu « contre le temps qui fuit... » (*Été31* 61).

Le nombre 31, questionné à trente ans et qui revient avec un nouvel éditeur à quarante-sept, définit ici une dynamique d'écriture et de vie continuée et « pénétrée par la mort » (*Été31* 134). Ce nombre premier (divisible uniquement par lui-même et par 1), est en effet le nombre du temps qui « m'effraie quand il me regarde » (*Été31* 133). Il renvoie à cette autre tradition millénaire du nombre qui mathématise le temps et la vie et ne conçoit la création que régulée sachant que cette régulation n'empêche pas l'émotion.

En choisissant sa date de naissance, Rousselet marque le départ d'une écriture salutaire qui ouvre à la vie : une vie d'amours commencées, vécues et rompues avec passion. C'est le nombre de la vie et de son

² Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 10-12.

accomplissement : il présente la règle du vivant – avec la mort en perspective, identifiable mais inatteignable « dont il s’agit seulement de se rapprocher en pratiquant cette “succession [qui] avale de proche en proche toute la suite des nombres [...] un par un, ses cailloux, ses points, ses encoches, ou n’importe quel autre signe immuablement répété”³ ». Ce nombre résume une *vita* ou *vida* – ce récit médiéval ou autobiographie rêvée qui, au XII^e siècle, racontait la vie des troubadours. Cette vie s’écrit au présent, sans promesse de bonheur, mais au-delà de l’inquiétude du futur.

Je m’occupe du présent [...] l’avenir patiente (*Été31* 25)

L’assimilation de la durée à l’immédiateté résiste à la mort et permet d’atteindre paradoxalement un *rien*.

Oublier est essentiel pour ne pas mourir. [...] La poésie en vérité est hantée (tentée par ne pas être) (*Été31* 41).

Cette décision vitale est aussi une morale. La vie de Rousselet passe en fait par une écriture éthique et existentielle qui prend ses distances avec le réel et son inscription dans le temps. Le dénombrement volontaire, discret, abstrait et exemplaire devient une façon d’accepter le *rien*.

Le corps de Sara Orselli et la voix de Denis Lavant mettent en évidence ce resserrement passionnel sur le centre, le cœur, le ventre, les cuisses grâce à une langue qui, écrit Rousselet le 31 août 2005, « donne détail au palpable d’un corps, d’un paysage, d’une attente » (*Été31* 133). C’est une langue qui accepte ses brisures, ruptures, fragmentations : « figure c(r)achée » (*Été31* 39), ennemi du réconciliable (*Été31* 47) à la fois puissante et disparaissante, « imprégnée du *vivant*⁴ ». Cette langue incarne le « point de “vie” » (*Été31* 31) qui, pour Rousselet est aussi une « “peine de vie” » (*Été31* 34), figure le doute.

L’été de la trente et unième est un livre charnière où l’écriture s’affirme comme « mécriture » (*Été31* 43) introspective et universelle :

³ Jacques Roubaud, « Le Nombre d’Opalka », Christine Savinel, Jacques Roubaud, Bernard Noël, Roman d’Opalka, Paris, Dis voir, 1996. p. 28.

⁴ Laurine Rousselet, *ruine balance*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2019. 2019, p. 99.

mauvaise, fausse, à soi et aux autres, traversante. Cette écriture s'approche du manque par la « crispation, crise-passion » (*Été31* 67), les yeux fermés, « c'est dos tourné qu'on la regarde... » (*Été31* 54) elle s'épuise de nager « à l'envers de l'amour » (*Été31* 92), mais continue la course.

Geneviève Guétemme

Note sur la trilogie de Laurine Rousselet
nuit, attente, ruine...



ruine balance (2019) est le troisième recueil publié par Laurine Rousselet aux Éditions Isabelle Sauvage. Il vient après *nuit témoin* (2016) et *journal de l'attente* (2013) et complète un ensemble en forme de trilogie.

À chaque fois, Rousselet traduit sa fragilité, son impermanence, sa dissolution, mais aussi un (e/a)ncrage dans un ailleurs : « déchaîné, échappant à toute fatalité¹ » au présent, dans une immédiateté continuée, sans majuscule et sans point final, en essayant de suivre, de résonner, cavalier, converser, libérer, se jeter à corps perdu. Rousselet parle d'« abandonner balance certitude² ». Elle veut projeter le poème au-delà des repères fixés par l'espace et le temps.

Déjà le temps du *journal de l'attente* était celui d'un long présent où « l'instant rivalise avec l'attente³ » et « visite par frappes [...] [alors que] les heures passent » (JA 13). Le recueil traverse un hiver, un été, un automne : le temps d'une grossesse et d'une avancée dans l'écriture. Il présente cette écriture comme du « temps perdu » (JA 31), consacré à « transformer », « risquer » et « sécréter un devenir » (JA 31) : de six heures en six heures dans la chambre bleue et le silence. Il travaille à « s'agripper à l'inconnu [...] de creuser l'espace vide [...] l'écorce du jour [...] la vacuité » (JA 44).

¹ Laurine Rousselet, *De l'or havanais*, Rennes, Apogée, 2010, p. 43.

² Laurine Rousselet, *ruine balance*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2019. p. 51. Désormais noté *RB* suivi du numéro de page.

³ Laurine Rousselet, *journal de l'attente*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2013, p. 12. Désormais noté *JA* suivi du numéro de page.

nuit témoin aussi s'inscrit dans une autre durée particulière, limitée et continuellement répétée, vécue par l'autrice qui se livre à « l'encrier dégoulinant dans la nuit témoin⁴ ». Le recueil se concentre en effet sur la nuit remplie de désir et d'appréhensions. Il décrit une longue nuit sans sommeil : comme lieu du travail, de fatigue, d'abandon, de rupture, de larmes, de silence, de sexe et de secret qu'elle dédie à ses enfants.

deux petites têtes qui dorment
leurs rêves de jeux
de maman
grandir la vie (NT 82)

Entre sommeil, sexe et cadavre, la nuit – comme le poème – fait tomber le masque. Elle fait « pousser / pousser / pousser la dureté » (NT 27), jour après jour. Elle dérègle la langue qui dit, qui baise et qui témoigne. Elle est ce par quoi le poème attaque – *ruine* – la logique et le déterminisme du langage et permet de quitter volontairement un territoire assigné. Les vers de *nuit témoin* sont courts, les lignes et les mots coupés, les strophes irrégulières, le rythme rapide. Le *crire* (contraction d'écrire et de crier) rapproché phonétiquement du crâne traduit à la fois la lutte et le danger que représente le travail de projection de la langue en dehors des évidences.

le *crire* le crâne déversant pour résister (NT 120)

Les poèmes de Rousselet risquent à tout instant la chute – ou la mise en terre : « toujours se coucher en bordure du lit/offrir au front de toucher le sol » (NT 70).

L'écriture de *journal de l'attente* et de *nuit témoin* s'affirme comme une bataille : « la bataille reste de crire sur fond blanc » (NT 440). Et dans *ruine balance*, tout explose en une multitude de qualificatifs injonctifs parce que pour construire le crire, il faut détruire l'écriture ou, pour parler comme Rousselet, « profiler » (RB 77), « inconnuer » (RB 35), « chaleurer » (RB 32), « se jeter à corps perdu “tambourer” » (RB 54).

⁴ Laurine Rousselet, *nuit témoin*, Plouneour-Menez, Isabelle Sauvage, 2016, p. 29. Désormais noté NT suivi du numéro de page.

Cette construction/déconstruction qui commence dès le *journal de l'attente* a ses racines dans le corps, le ventre, les yeux, et même la marche qui « souligne le soin à capter » (JA 39). Le corps avec ses orifices et son désir « hume » les mots (JA 41), « décloue la règle » (JA 33) et la mort est une possibilité : « le saut du septième étage pour voir » (JA 48). Le corps est rompu par le coup de feu, la brûlure, le sang.

corps qui s'allume
son bouquet de cris
tout débraillé qui se penche (NT 90)

Il révèle un *crire* fait de sécrétions, de sueur, de semence, de spasmes, d'appétits et de désir. (NT 20) Ce *crire* de violence et de liberté n'a pas peur de la mort lorsqu'il renvoie à l'envie de se « tailler les veines » et de faire couler le sang dans des assiettes⁵ que Marina Tsetaïeva associait à son projet de libération du corps et du poème.

les poignets se balancent dans le noir
nuit témoin (NT 37)

Il s'agit pour Rousselet d'atteindre le même point d'infini de mort, de sexe, de terre et de langue pour répondre à un « besoin de dégagement / entier » (JA 47) qui s'élargit encore avec *ruine balance* pour dire « la chair le sang l'écho / désirer abattre rouge » (RB 4). Ce recueil déborde la succession des saisons du *journal de l'attente* et sort de la chambre de *nuit témoin*. Il s'applique à « étaler les époques / les culbuter en tous sens » (RB 25). Il navigue de la rade de Brest avec ses courants et sa grande houle (RB 57) au phare d'Ouessant (RB 25), à Barcelone, la Havane, Mexico, Alep assiégée (RB 59), Toulouse, Lisbonne, tout en repassant toujours, par l'angle gauche de la chambre, lieu des « signes mis à l'abri » (RB 47), du « ciel bleu engageant vers le sud » (RB 62) « hoy el sol cielo es azul » (RB 64) et des couleurs sépia du passé. La

⁵ Marina Tsvetaïeva, *Insomnie et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2011. Trad. du russe par un collectif de traducteurs. Édition et préface de Zéno Bianu : « Je m'ouvre les veines : irrécupérable / Et ingarrottable, la vie coule à flots. / Mettez au-dessous assiettes et seaux ! / Toutes les assiettes seront toujours plates, / Petits les seaux. [...] Tombe, irréversible, irrécupérable / Et ingarrottable l'averse des vers » (6 janvier 1934).

lueur bleuâtre de la chambre illumine « une décennie » et une multitude de paysages.

illuminer l'écoulement
la peur se broie elle-même
les mains dans l'effarement
feuillet après feuillet
la contemplation des ans
l'océan son fou (RB 67)

En partant de la table où reposent les mitaines noires, les feutres, la carafe d'eau (RB 35), Rousselet traverse les lieux et les « années d'écriture » (RB 46) qu'elle appelle aussi les « autrefois » (RB 45). Progressivement, les mots, le corps et la langue dépassent les règles syntaxiques, mais aussi les maîtres : Haddad devenu HH (RB 71) a la profondeur d'un « vide qui s'ouvre » (RB 71). Claude Margat sollicite l'œil (RB 50) et Marcel Moreau, « debout infallible » (RB 65), veille avec ses pipes enfumées. *Nierika* de Serge Pey, *a Galopar* de Rafael Alberti ou *Clairière du bois* de Maria Zambrano s'ajoutent au « rideau de livres » écrits par Onetti, Montalbán, Borges comme autant de petit bois dont Rousselet fait son feu (RB 82). L'écriture lui permet de « continuer à étranger dans le déroulé des ans » (RB 37) ou, pour le dire autrement, d'éclairer les années, les amours, les rencontres en continuant à cavalier, divaguer, dérégler, expulser, « confuser » (RB 52), « enfiévrer *ruine balance* » (RB 53), s'empresse vers le départ (RB 101), mais en sachant également « composer avec les enfants » (RB 80) et avec la mémoire.

les enfants arrivent leur paquet de joie
poursuivre vers le sud
sans oublier une note un soudain
cavalier avec *niñez y memoria*
carnets mementos y *bolis* (RB 102)

L'écriture libère, synthétise : « tout l'été enterrer nuit témoin » (RB 10), mais « poursuivre *crisálida* implacablement » (RB 34). Amalia et Elias sont devenus « les deux lumières réelles » (RB 46) Amaliaelias (RB 62). Ils « relancent poème » (RB 33), transforment la chambre de *nuit*

témoins avec son « lit dévasté de mots / petits morceaux du son / résistent au corps / qui hurle / de toi (NT 107) : « désormais laisser clé m’endormir » (RB 33).

Les poèmes de *ruine balance* sont plus longs et plus réguliers que ceux des recueils précédents. Ils se développent en effet souvent sur cinq, six ou sept strophes de 4 ou 5 vers chacune.

<p>la clarté défie le soulèvement énonce les turpitudes réchapper de l'impossible le corps appelé à s'échouer feuer</p> <p>se fondre touche la matière rompre élucide le saccage de tout</p> <p>JA 43</p>	<p>le corps privé de sommeil il soulève son poids pour se repaître de signes et d'impensable</p> <p>la langue ne prend pas peur du vivant prête à jeter le cadavre pour une réalité renversée</p> <p>à coup d'absolu manger le cœur et le sexe comme ça dans le vide quand leur claque</p> <p>NT 45</p>	<p>errer parmi la blancheur des toits le parcours né du morcellement le poing levé la course</p> <p>exposer la vue couleur pourpre la traversée liquide embrasse les corps humides <i>l'intrados</i> le désir qui envahit silence</p> <p>la lumière perce Place Saint Pierre Allée de Brienne l'horloge tourne facilement s'emporter dépasser écouter</p> <p>se jeter dans l'herbe Artaud la <i>pintura de Maria Izquierdo</i> lunes chevaux <i>frutas circo</i> le temps parle tout bas la tête échange avec apparition l'horizon renvoie la sirvienta : « <i>¡Ya llego el loco!</i> »</p> <p>rejoindre présent pour mesurer révélation ébranlements répercussions sur la découpe du ciel</p> <p>Amaliaelias sous la pluie en plein rire</p> <p>RB 79</p>
---	---	--

Il y a aussi moins d'assonances, de dissonances, de syncopes, d'enjambements, « de signes et / d'impensable » (NT 45), de défis, d'« à-

coups », de soulèvements, de claquements ou de glissements improbables. Le mode discursif linéaire est encore explosé, morcelé. « le poing levé », mais *¡ Ya llego el loco !*⁶. La pluie rejoint le rire, le passé s'accorde au présent alors que l'Espagne, l'Amérique latine ou le Mexique de Maria Izquierdo répondent à l'allée Brienne et pénètrent *l'intrados* de la langue d'Artaud.

Le blanc des toits rappelle que le « saccage de tout » (JA 43), « le vide » (NT 45) font toujours partie du poème, mais le pourpre, le cirque et l'herbe transforment le silence en jeu et introduisent une langue dont les sons disent l'absence de la langue et toutes les langues à la fois. Cette langue est celle de l'enfant, de l'amant·e et de Federico Garcia Lorca : « *estos sonidos negros son el misterio* » (RB 54). Rousselet s'emporte « viscéralement demeurer dans l'instinct » (RB 27), mais aussi écoute pour que le *crir* puisse enfin « tirer les mots de la fatigue » (RB 78) et « s'approcher de l'autre » (RB 83).

ruine balance se caresse le front
[...]
le livre fait sa course
les forces signalent
les clartés se répondent
l'occupation remplit le corps

dans l'attente de son envers
le silence adossé contre le mur (RB 84).

L'écho du passé, des voyages, des amours et des langues remplissent le présent : « quarante et un ans carillonnent » (RB 30).

Dans ma nuit *tus ojos azules* emportent (RB 31)

Les « lignes entre bleu et rouge » (RB 97) d'une langue « tachée de bleu » (RB 100) et aux accents toniques rouges, écarlates (RB 99) permettent à Rousselet de « conduire le poème qui conduit la vie / [...] / s'emporter imprégnée du *vivrant* » (RB 99).

⁶ Ronald Polo, *Llego El Loco* – [le fou est arrivé]
<https://www.youtube.com/watch?v=62oyOrLdsI8>

ruine balance est un « point d'adieu » (RB 22) qui permet d'accoster, de « se relever après l'accident » (RB 96) : « repérer les fines rides sur l'épiderme / profond soupir immobilité accalmie » (RB 10). Mais la vie et les doigts appellent à maintenir l'allure : « *ruine balance* répond à l'échappée » (RB 89). Le début du recueil annonce :

au bord de mon lit
dix ans barrés d'un trait
[...]
ne rien manquer
juste étranger encore au vent (RB 11)

Rousselet se place « au-dessus de la perte [...] entre bleu et pourpre » (RB 92) pour « tout prendre » (RB 50). Elle vit la « générosité du *crime* embrasement » (RB 49) qui lui a « boursoufflé la peau » (RB 58) ; « la tension triomphe de l'abattement » (RB 82). Elle se sent pleine de l'éclat, du désordre, de la désobéissance, féminins et masculins, bacchanals (RB 90) du « *vivant* », ce futur vivre insoumis qui commence au présent.

tout s'ébranlera
tenir à la guerre
tenir à la langue (*j de l'a* 52)



Texte d'introduction au séminaire du laboratoire REMELICE de l'université d'Orléans, organisé dans le cadre de la résidence de Laurine Rousselet à l'université d'Orléans – 2019-20.

Et pour finir

Michèle Ramond

*La bienfaisante clarté de l'obscur
dans Nuages de Laurine Rousselet*

*les corps ont des ailes sur le chemin de la mer
en désordre les flèches volent et serpentent
la réalité du soi comprise dans la blancheur
l'explosion des bleus embrasant le regard
le désir de rendre visible l'invisible éclate
à travers le miroir de la vie contempler le mystère*

Laurine Rousselet,
Nuages, n° 21 (1^{er} fragment)

Transportée loin de notre monde ordinaire souvent dépourvu de rêve et de transcendance par les sizains énigmatiques du recueil inédit *Nuages* de Laurine Rousselet, je vais essayer de mettre de l'ordre dans leur syntaxe troublée, je risquerai ce faisant une lecture de l'ineffable qui s'apparentera à une trahison, d'autant moins pertinente que nous ne sommes pas ici dans l'obscurité mais entourés en permanence de la blanche clarté et du bleu du ciel :

*Les corps ont des ailes sur le chemin de la mer, ce sont des flèches
en désordre qui volent et qui serpentent, on se fond dans cette
blancheur, on explose dans ces bleus qui embrasent le regard. Ô
désir de rendre visible l'invisible dans le miroir de la vie où se
contemple le mystère !*

Vaine hardiesse que de proposer une aléatoire et prosaïque clarté du sens en oubliant que nous sommes avec les *Nuages* dans l'obscur et irradiante lumière d'une extase indicible, comment ne pas souhaiter avec Monsieur Jourdain devant l'impuissance à enchanter de la traduction en prose et les dysfonctions syntaxiques du sizain une expression qui ne serait ni du vers ni de la prose ? Pourrait-on concilier la vertu des deux ?

Si je transpose en équivoque prose le sizain, vais-je aboutir à un sens plus sensible et sensé, vais-je éclaircir la tapisserie en dénudant peu à peu son équivoque signification qui m'échappera toujours par la grâce de la littérature ? Mon bonheur est-il fait d'ignorance plus que de rassurante compréhension ? C'est curieux : ma tremblante traduction en prose du poème ressemble un peu à du mauvais Valéry. Je traduis pourtant pour récupérer un peu plus de sens dans la Brocéliande forêt des sizains qui me prive de la syntaxe éclairante, mais puis-je dire que j'y gagne de l'intérêt et du sens ? Je me rassure, mais je ferme l'horizon, l'égarément, l'aléatoire. En fait les vers font syntaxe sans en être, ils ont une autre logique qui nous prive du sens éclairé et qui nous disperse dans une forêt de conjectures, je préfère celles-ci au poison de l'exactitude et je connais aussi beaucoup de proses équivoques, multivoques, hardies, déroutantes, envoûtantes, elles dérogent au tout venant prosaïque mais elles livreront toujours et tout de suite un message, même Aloysius Bertrand, même Boris Vian, même Saint-John Perse.

Je lis au hasard ces confessions de Flaubert tandis qu'il travaillait à *Madame Bovary* « Au fond, je suis l'homme des brouillards, et c'est à force de patience et d'étude que je me suis débarrassé de toute la graisse blanchâtre qui noyait mes muscles. » Ou encore : « J'écris d'esquisse en esquisse, c'est le seul moyen de ne pas perdre tout à fait le fil... » Rien au cours de cet immense travail sur le texte et sur soi ne sera épargné pour parvenir à décanter l'écriture toujours trop encombrée de sentiments et de mots ; l'épurement harassant qui accompagne la composition de ce roman, l'épreuve imposée à soi d'incessantes relectures pour expurger une tendance invétérée au lyrisme, ne manqueront pas de rejoindre, de façon tout à fait imprévue et pourtant nullement factice, l'écriture des *Nuages*. Au cours de ce livre de Laurine Rousselet en effet se formule avec intensité, constamment et de façon sobrement métaphorique, la nécessité d'une création littéraire absolument sui generis, ni prose ni poésie, comme pour complaire à Monsieur Jourdain dont les aspirations n'étaient pas pour rien inspirées par Molière. On est emportés dans une sorte de narration décousue, elliptique, tronçonnée, pleine de suggestions, de rites, d'émotions, sans qu'une vérité objective vienne à notre rencontre, elle nous conduit pourtant à examiner et à croire, elle nous rejoint dans notre solitude ascétique et résolue, elle nous égare dans des

étendues probablement célestes, sans confins, le temps qui s'écoule nous nourrit et ne nous abandonne pas, on est dans l'attente du souffle créateur, sa lumière blanche et sa couleur bleue, l'instabilité nous construit contrairement à ce que l'on pourrait croire, les formes et les couleurs ne se fixent pas, aucun scénario narratif ne se précise, ce qui est ressemblant n'en est pas moins inconnaissable, syllogisme parfait qui définit le transitoire de tout ce que nous vivons. Des phrases jamais achevées s'agissent dans ce livre-nuages « comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance » (Flaubert, *Correspondance*) :

*les vastes étendues murmurent un nom d'homme
la solitude est totale à l'endroit de l'extranéité
traverser ou conduire les eaux jusqu'à croire
la vérité objective éclate en un petit rond blanc
en haut à gauche la distorsion appelle la dissipation
l'altitude des nuages garantit notre course à la vie*

On pourrait prendre ces assertives impressions disposées en vers, un instant, pour de la prose, pour un passage poétique de *Madame Bovary*, une évocation d'Emma, une incise langoureuse un peu hallucinée, mais quel repos après une telle pensée quand on se rend compte qu'il n'en est rien, que ces segments de silencieuse rumination ne racontent pas, ne décrivent pas, disent à peine qu'ils sont là pour autre chose que pour le plaisir de délivrer un nuageux et très doux message. Une impression aussitôt fondue dans une autre, remplacée à peine le temps d'un premier regard. La pensée est une prose narrative ou philosophique assignée à délivrer, sans exclure les plaisirs du sens caché, de l'information, la syntaxe y fait des ponts et des liens comme la reine du sens, il est difficile de contourner cette suprématie syntaxique que l'on peut aussi bien aimer qu'estimer parfois excessive, même si tout compte fait elle ne nuit en rien au plaisir annexe d'une infra-compréhension, au pur plaisir du transport émotif, du savourement gourmand. La prose privilégie malgré tout un sens transmissible qui réunit dans une fraternité intelligente les lecteurs, partisans ou contradicteurs, elle exige un travail d'attention au sens. La poésie n'est pas son contraire absolu, elle peut délivrer des leçons

philosophiques ou scientifiques, elle n'est pas le repos de l'esprit, au contraire elle le trouble, elle impose souvent la suspension du jugement, elle est énigme, mais elle est aussi liberté, champ ouvert des significations. Allégée du vouloir dire prosaïque ou du croire dire anecdotique, disposée à embrasser le champ total de la signification et de l'émotion sans assignation informationnelle, elle est, même avec ses difficultés interprétatives, le grand repos. Fou celui qui s'offre l'arrogance de l'interprétation à toute épreuve, de la lecture absolue. Quel apaisement au contraire que pouvoir se passer de la pensée, se fondre dans le calme des Dieux, ne plus se soumettre à la contrainte du dire enchaîné à la raison syntaxique !

Si Charles l'avait voulu cependant, s'il s'en fût douté, si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur, comme tombe la récolte d'un espalier, quand on y porte la main. Mais, à mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui.

Quel bienfait ce serait pour Emma de se trouver mariée à un autre Charles, à un Charles autre que ce Charles-là, d'être une Emma comblée, savourant les fruits de la treille de Charles, il eût fallu une fois, une seule fois, qu'une rencontre poétique, non prosaïque entre eux ait lieu, qui ne tiendrait compte ni du fade pédigrée de Charles ni de la sécheresse d'Emma, car elle aussi, en dépit de ses aspirations, est une créature syntaxique, emblématisée au début du roman dans ses mains, point assez pâles, peut-être, et un peu sèches aux phalanges, trop longues aussi, privées de ces molles inflexions de lignes sur les contours qui les rendraient compatibles avec le rêve de Flaubert. Car Flaubert s'en ouvre très discrètement au lecteur, aucun de ses deux protagonistes n'accède à la perfection du rêve, et s'il se montre très dur envers Charles il ne cache pas sa déception souvent vis-à-vis d'Emma. Ils sont tous deux des formes empêchées du rêve et ils ne pourront parvenir à la gloire nuptiale du poème ; c'est avec une sorte de désespoir, le léger ou le vague dégoût que lui inspirent à la fois Charles et Emma, que Flaubert accède aux particularités de son style, et j'y pense surtout aujourd'hui par la grâce de cette rencontre avec les sizains de *Nuages*. Quelle subite et étrange

analogie m'inspirent les énigmatiques sizains ? De quel ordre est cette interférence entre la poésie de Laurine Rousselet et la prose de Gustave Flaubert, les sizains possèderaient-ils la vertu d'apporter à Flaubert l'accalmie du lyrisme auquel il crut bon de renoncer ? Pourquoi penser autant à Flaubert qui voulut se priver d'une Emma poétique et oublier avec celle-ci les pêchés lyriques de son Saint Antoine, pourquoi en effet convoquer ici Flaubert et Emma Bovary, dans ces moments où je me perds avec conviction et délices dans les *Nuages* de Laurine ? Comme si je désirais offrir à Emma, avec Laurine, un enveloppement poétique, mystérieux, déraisonnablement fuyant et évasif où se régénérer des tares, de l'indifférence, de la vulgarité ordinaire d'une société sans poésie et sans humanité.

Revoilà à présent Flaubert, c'est son geste (sa geste) stylistique pour se priver d'un déferlement poétique sur sa prose, on ne peut imaginer tableau plus ambigu, plus désenvoûtant : au fond des verres qui avaient servi, des mouches se noient, dans la cheminée des cendres froides, sur les épaules d'Emma des gouttes de sueur :

Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides. Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait ; elle n'avait point de fichu, on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur.

J'imagine là-dessus une version de ce tableau toute différente, à la ressemblance des sizains de *Nuages*, juste pour voir peut-être le souhait de Flaubert franchir le cap de la censure intérieure, et nous envoûter dans une scène picturale à la Vermeer, avec une Emma devenue *jeune femme à la fenêtre* :

une lumière bleue descend par la cheminée veloute l'attente
les cendres d'hier à l'écoute du hasard se disposent
sur les verres servis à l'ombre des papillons se posent
entre la fenêtre et le foyer Emma sans fichu se repose
à la ressemblance avec l'amour que le jour recouvre
et sur la table les pétales de la tonnelle grisent encore

Ce n'est pas Laurine bien sûr, et c'est moins bien aussi que Flaubert, c'est une tentative où je mets à l'épreuve ma fascination pour eux deux, mon rêve de Laurine mariée à Flaubert se pose sur ce tissu improbable où maladroitement j'essaie aussi de rencontrer le tourment de Flaubert. De quel désenchantement se sauve Laurine dans les vastes étendues de ses sizains remplis de plumes blanches, de disjonctions et de béatitudes, de quelle aversion peut-être ou de quel arrière-goût essaie-t-elle de se protéger, dans quel but physique aussi bien que métaphysique se berce-t-elle en compagnie de ces sizains improvisés avec une égale volubilité, une constante magnificence, une fidèle palette de bleus et de blancs qui mènent toujours au ciel ? Ô les apothéoses du sens allégé de la syntaxe et de l'obligation de clarté qui empêche le rêve ! Laissez-moi rêver à mon tour, moi aussi, car le terme de toute jouissance à pas feutrés s'approche, avec l'apothéose du sens et les corps ailés, l'explosion des bleus, le ciel aveuglant ; les contrastes et la limpidité foisonnent, sans l'éclaircissement du sens ; la volonté d'éclairer trop vivement le sens entraînerait peut-être le dégoût, ce même dégoût qu'inspire Charles, et qui enrobe finalement Emma, auquel elle ne peut échapper depuis les premiers instants où elle fait irruption dans le texte. Il y a bien quelque chose de vaguement repoussant chez Charles, mais chez Emma aussi, moins visiblement peut-être, et c'est la tristesse de Flaubert qui le sauve de ce désagrément du goût où il pourrait s'anéantir, une magique tristesse qu'il semble vouloir consoler en se consolant lui-même par des lueurs de rêve, et qui sans doute le condamne pour finir à se séparer au bout d'un temps très long d'Emma dans les tortures d'un empoisonnement à l'arsenic qui soulève le cœur des plus endurcis. Tous nous pourrions ainsi nous anéantir, nous anéantir de dégoût, de répulsion, si nous n'éprouvions pas dans le labeur chaque jour réarmé de l'écriture un terrible appétit de survivre. C'est l'étrange leçon de ces sizains d'accès subtil, délicats à lire et à entendre, qui mettent sur la voie d'une compréhension spirituelle et sensuelle sans aboutissement, qui sollicitent l'intelligence sans l'éclairer vraiment d'un sens...

Je dirais peut-être :

les vastes étendues murmurent un nom d'homme sans jamais l'expliciter, la solitude est presque totale mais il faut persévérer, conduire les eaux jusqu'à croire, et la vérité finit par éclater, c'est un petit rond blanc en haut à gauche sur la page, il appelle la distorsion, la dissipation, l'altitude des nuages garantit notre survie, nous sommes sauvés du dégoût et de la mort dans cette course à la vie de l'écriture

Laurine dit :

les vastes étendues murmurent un nom d'homme
la solitude est totale à l'endroit de l'extranéité
traverser ou conduire les eaux jusqu'à croire
la vérité objective éclate en un petit rond blanc
en haut à gauche la distorsion appelle la dissipation
l'altitude des nuages garantit notre course à la vie

Laurine Rousselet,
Nuages, n° 6 (2^e fragment)

et Flaubert dit :

Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui était le sien, fût illustre, le voir étalé chez des libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France.

Mme Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin, et elle regardait les nuages.

Ils s'amoncelaient au couchant, du côté de Rouen, et roulaient vite leurs volutes noires, d'où dépassaient par derrière les grandes lignes du soleil, comme les flèches d'or d'un trophée suspendu, tandis que le reste du ciel vide avait la blancheur d'une porcelaine.

Il me semble qu'au moment où je sentirai la voiture s'élancer, ce sera comme si nous montions en ballon, comme si nous partions vers les nuages.

Jamais Mme Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque, elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, l'harmonie du tempérament avec les circonstances.

Je croirais que *Madame Bovary* fut écrite par Flaubert pour nous faire pleurer d'amour et de regret devant l'infortune, la cruauté du sort, la perte

impossible à rattraper de la grandeur, ce roman pourrait atteindre des sommets du lyrisme s'il n'était pas justement soumis à cette volonté douloureuse de renoncer à la beauté et à l'extase, il n'atteint pas le lyrisme (du moins le croit-il) parce que justement il le fuit dans une sorte de sacrifice surhumain, le roman est programmé par son histoire pour n'atteindre jamais au paroxysme du sentiment et c'est en vain que l'on chercherait à déprogrammer cette volonté principielle qui est toute dans le destin imposé par l'écriture, à Emma et bien sûr aussi à Charles, lequel tout compte fait est peut-être le plus sincèrement aimant, le plus innocent, seulement avili au cours de cette histoire par une incompétence native contre laquelle il ne peut rien car elle fait partie de son programme. Cette notion de programme me paraît importante car elle illustre bien ce que j'essaie de percevoir à travers cette petite méditation sur la fonction syntaxique : la syntaxe ce ne sont pas les nuages, les nuages tout au contraire diluent en permanence ce que la syntaxe fige et rend inévitable, la syntaxe de Madame Bovary se déprogramme par moments toute seule et comme par une heureuse fatalité, Emma par instants atteint à une grandeur et donc à de la beauté lorsqu'elle se mesure à la vilénie et à la médiocrité de ses amants mais il faudrait changer radicalement d'héroïne et d'histoire sur le chemin pernicieux tracé par un projet définitif et douloureux, finalement mortel. La déchéance est inévitable, les nombreux signes de beauté sont aussitôt contrariés par le destin, par le programme narratif qui s'interdit le lyrisme, les nuages. Emma fuit toute ressemblance avec une jeune femme à la fenêtre lisant une lettre d'amour, elle ne peut cependant totalement l'éviter et c'est bien là la force de ce livre, nous sommes emportés sur le chemin pernicieux et fatal d'une déchéance inévitable en dépit des signes de beauté qui nous sont adressés. Adressés aussi au bout de presque deux siècles à Laurine, qu'elle ne prenne surtout pas modèle dans son travail, son ouvrage et sa vie sur cette héroïne prodigue, qu'elle garde au contraire la suggestive beauté des jeunes femmes à la fenêtre de Vermeer et qu'elle contemple là-haut les nuages, les merveilleux nuages, n'ignorant jamais les vertus du sublime ! Laurine échappe à la malédiction, elle évite l'écueil de la syntaxe, sa contrainte, sa lourdeur, elle évite la mort d'Emma, sa transparence au vulgaire, sa fragilité au voisinage malveillant sans la nuageuse douceur et les ménagements dont elle a besoin pour vivre et pour écrire, à raison elle

redoute les éclairages violents sur les sensations et les sentiments, ainsi noie-t-elle le château de Rodolphe dans un oubli définitif, les ardeurs textuelles qui mènent au château, les passions explicites et le sens, ce point d'alarme de la submersion et de la soumission érotiques, elle regarde dans un ciel bleu les nuages, elle fuit l'insalubre humidité d'une nuit sans étoiles et sans lune, le texte doit être parsemé de détours et d'incertitudes, il sera souvent interrompu, troublé, distordu, équivoque et n'aboutissant nulle part de sûr, une indéfinissable beauté résulte de la joie de perdre l'immédiate ou la prévisible confirmation du sens, l'Éros démoniaque dépérira lentement d'ennui à côté d'une cheminée éteinte dans un salon prétentieux et vide, Emma sauvée du projet flaubertien ne se dégradera pas, ne perdra pas son honneur, sa fierté, son élégante beauté, une nuit prodigieuse tombera sur le texte, sur son errance sans but défini, *les vastes étendues murmurent un nom d'homme qui restera inconnu, la solitude est totale, l'extranéité du sens nous égare, la vérité objective éclate en un petit rond blanc, sans cesse entrecoupée la distorsion de la phrase appelle la dissipation du sens, c'est l'altitude des nuages qui garantit notre course à la vie.*

Flaubert semble avoir choisi un sujet où le lyrisme serait si inapproprié qu'il devrait y renoncer, et ce sujet précisément c'est Emma Bovary, inspiré d'un fait réel qui concerne le milieu médical, les secondes nocces d'un médecin de Ry avec une jeune fille sans fortune qui dédaigne son mari, cause sa ruine, a des amants, est délaissée par eux et finalement se tue en s'empoisonnant, laissant l'époux dans le même état de désespoir que Charles. Il fallait donc se moquer de Charles, sa personne et sa carrière, et travailler les défauts d'Emma jusqu'à la rendre déplaisante, Flaubert s'évertue dans ce projet ascétique souvent sarcastique dont on perçoit pourtant l'aspiration lyrique retenue, nous sommes comme engagés dans un reniement contre-nature de la sainteté en écriture, à contre-courant de la tentation de Saint Antoine, la tentation d'Emma est d'une autre douloureuse nature, elle est prise dans un treillis narratif qui la transforme en une héroïne des *Études sur l'hystérie* de Breuer et Freud, elle est la grande sœur d'Anna O., d'Emmy von N., de Miss Lucy R., de Katharina, d'Elisabeth von R., elle est engagée dans un reniement contre-nature de la sainteté en écriture, le roman nous dévoile les méfaits d'une trop patiente et explicite narration, j'imagine à présent

Emma habillée de sizains, errant et bondissant la nuit dans la campagne pour s'y égarer et y perdre le sens, puis une fois accomplie cette mission elle rentrera chez elle pour écrire ses impressions décousues et ses tranches aussi désarticulées que possible afin de n'être pas pénétrées, de n'être pas livrées aux appétits d'un amant sûr de lui et prompt à la félonie, la narration trop souveraine finit par nous manger le sang, on l'oubliera, on lui préférera l'incertain, pas obligatoirement l'obscur, les nuages, oui, les merveilleux nuages, sur fond parfois de ciel bleu.

Ce besoin de recourir à Flaubert pour adresser quelques impressions de lecture à Laurine et à qui voudrait les lire, n'en laisse pas moins de me paraître étrange, *Madame Bovary* me ronge et m'ôte le sommeil, c'est lorsqu'elle est confrontée à la lâcheté (la ladrerie, l'ambition...) de ses amants, Léon autant que Rodolphe, qu'elle choisit de mourir, à ce même instant Charles devient émouvant, surpassant par son amour et son désespoir la médiocrité des autres protagonistes, de tous les autres qu'Emma anéantit aussi en mourant et que Charles pulvérise en s'écroulant dans le jardin aux pieds de leur pauvre enfant que nous perdrons à jamais de vue. Que se joue-t-il là qui pourrait changer le destin du roman, de son écriture, de sa réception, de sa signification, de son exemple, comme si tous ces éléments terminaux, pris en considération à temps, eussent pu régenter autrement le destin, sa tournure dépréciative, chevillée à la syntaxe, empoisonnée ?

Les sizains de Laurine ont une autre syntaxe relaxante et disjonctive, qui ne fait pas immédiatement sens, qui finit par ne plus donner envie de rencontrer la confirmation d'un sens pressenti ou attendu, forcément superflu car il s'opposerait aux nuages qui nous élèvent et nous emportent et nous lavent de toutes nos impuretés.

Bibliographie de Laurine Rousselet

Poésie

- *Tambour*, Paris, Dumerchez, 2003.
- *Mémoire de sel*, (bilingue français/arabe), traduction Abed Azrié, Paris, L'Inventaire, 2004.
- *Séquelles*, Paris, Dumerchez, 2005.
- *El Respir*, (bilingue français/catalan), traduction Manuel Costa-Pau, Llibres del Segle, Girona, Espagne, 2008.
- *journal de l'attente*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2013.
- *Crisálida*, Paris, L'Inventaire, 2013.
- *nuit témoin*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2016.
- *ruine balance*, Plounéour-Menez, Isabelle Sauvage, 2019.
- *La Montreuse de singe*, in *Des Poètes À l'œuvre*, Musées d'Angers, Éditions Art3 Plessis, 2019.
- *Barcelona*, Rennes, La Part Commune, 2020.
- *Rue Ion Brezoianu*, L'Inventaire, Paris, 2021.
- *Instantanee* (bilingue français/roumain), traduction Magda Cârnecki, Charmides, Roumanie, 2021.
- *Émergence*, Paris, L'Inventaire, 2022.
- *Réponses à la lumière*, avec Nuno Júdice, Marseille, Éditions de l'Aigrette, 2023.
- *Danser dans l'immensité*, Aubervilliers, L'échappée Belle, 2024.
- *Nuages*, Marseille, Éditions de l'Aigrette, 2026.
- *La Toile du temps*, Paris, L'Inventaire, 2026.
- *Now, La Boîte*, l'Atelier IMIS, 2026.

Œuvres en éditions à tirage limité

- *L'Ange Défunt*, illustrations d'Hubert Haddad, Alain Lucien Benoît, 2003.
- *Au jardin de la chair cernée*, dessins de Thierry le Saëc, La Canopée, 2008.
- *Amaliamour*, gravures d'Albert Woda, Éditions de l'Eau, 2010.
- *Faim et Faim*, peintures de Guillaume Guintrand, Approches, 2010.
- *Vacarmes*, photographies et collages d'Yves Piquet, Double Cloche, 2012.
- *Ce matin six heures*, gravures sur bois de Jacky Essirard, l'Atelier de Villemorge, 2013.
- *tondo/tondi*, Ouvrage collectif, peintures originales d'Yves Piquet, Double Cloche, 2014.
- *L'ovale de ton visage*, linogravure de Jacky Essirard, l'Atelier de Villemorge, 2022.
- *Toi devant la pleine mer*, gouache de Jacky Essirard, l'Atelier de Villemorge, 2022.
- *La Grande Maison*, gravure de Jacky Essirard, l'Atelier de Villemorge, 2023.
- *Un ciel de neige*, gravure de Jacky Essirard, l'Atelier de Villemorge, 2023.
- *Un vide persistant*, gravure de Jacky Essirard, l'Atelier de Villemorge, 2025.
- *La bifurcation*, gravure de Jacky Essirard, l'Atelier de Villemorge, 2025.
- *Les arènes*, Peinture de Géry Lamarre, Éditions Uniques, 2025.

Récits

- *L'été de la trente-et-unième*, Mont-de-Marsan, L'atelier des Brisants, 2007.
- *De l'or havanais*, Rennes, Apogée, 2010.
- *La Mise en jeu*, Rennes, Apogée, 2012.
- *L'été de la trente et unième*, Marseille, Éditions de l'Aigrette, 2021.

Autres

- *Hasardismes*, Paris, L'Inventaire, 2011.
- *Syrie, ce proche ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- *Correspondance avec Bernard Noël, Artaud à la Havane*, Paris, L'Harmattan, « Créations au féminin », 2015.

Émissions radiophoniques

- « Marcel Moreau », Collection Témoignages, *Sur les docks, France Culture*, 4 janvier 2016.
- « Hubert Haddad, géomètre de l'imaginaire. Les mesures démultipliées de l'art », Création on air, *France Culture*, diffusion le 28 décembre 2017.

Théâtre

La borne-fontaine, en cours de mise en scène.

Spectacles

- *Immersion*, avec Vincent Chaillet, Émile Biayenda, Didier Frébœuf, Angers, Musée Jean Lurçat, 2020.
- *Émergence*, avec Sara Orselli, Jean-Jacques Palix, Orléans, Le Bouillon, 2022.
- *Émergence*, avec Sara Orselli, Jean-Jacques Palix, Angers, Musée Jean Lurçat, 2023.
- *L'été de la trente et unième*, avec Sara Orselli, Denis Lavant, Galerie David d'Angers, 2024.
- *Émergence*, avec Sara Orselli, Jean-Jacques Palix, Angoulême, L'Alpha, 2026.

Articles et émissions radiophoniques sur Laurine Rousselet

- « Laurine Rousselet : L'effractionnaire », Atelier de la création, France Culture, juin 2013.
- « Laurine Rousselet, *Journal de l'attente* », *Ca rime à quoi* par Sophie Nauleau, France Culture, octobre 2013.
- Jean-Paul Gavard-Perret : *Celle qui n'est pas sous influences*, entretien avec Laurine Rousselet, du 23 juin 2016.
- « Laurine Rousselet, *Immersion* », Les carnets de la création par Aude Lavigne, France Culture, du 20 juin 2019.
- Luc Vigier, « Laurine Rousselet, Graver les cris », *Quinzaines*, n° 1217 (1^{er} juillet 2019).
- Luc Vigier, « Tout est ligne », *Quinzaines*, n° 1228 (1^{er} juillet 2020).
- Véronique Bergen, « Laurine Rousselet : la pulsation poétique », *Diacritik*, 28 juin 2021.
- Véronique Bergen, « Laurine Rousselet : Dans les pas de Carolyn Carlson », *Diacritik*, 28 mars 2022.

- Francesca Maffioli, « *Émergence* di Laurine Rousselet: un passo verso Carolyn Carlson e forme creative altre », *Revista Lectora*, n° 29 (2023), Universitat de Barcelona.

Édition les Cahiers de l'Approche

- quatorzième automne, 2024 *Fugă pentru instrumente necunoscute* de
Magda Cărneci
- quatorzième hiver, 2025 *O corpo transparente das horas*
d'Abraham Pérez
- quatorzième printemps, 2025 *o meu corpo humano (fragmentos)* de
Maria do Rosário Pedreira
- quatorzième été, 2025 *yo he pensado en nosotras* d'Elena Medel
-
- treizième automne, 2023 *L'isola / L'île* de Franco Costantini
- treizième hiver, 2024 *A utilidade de uma chave-inglesa* de
Raquel Serejo Martins
- treizième printemps, 2024 *Vikinga* d'Isabel Pérez Montalbán
- treizième été, 2024 *Latwal Koton* d'Ananda Devi
-
- douzième automne, 2022 *Antes que seja tarde* de Lídia Jorge
- douzième hiver, 2023 *Antroposofía* de Xabier Paz
- douzième printemps, 2022 *Que trata de Suecia* de José Antonio Mesa
Toré
- douzième été, 2023 *Mon corps ce qui reste de l'écriture*
d'Abdallah Zrika
-
- onzième automne, 2021 *La ville oubliée* de Filipa Leal
- onzième hiver, 2022 *Rilievi d'un altipiano* de Nadia Agustoni
- onzième printemps, 2022 *Sopro / Souffle* d'Ana Luísa Amaral
- onzième été, 2022 *Vacanță cu Natura Umană* de Simona
Popescu
-
- dixième automne, 2020 *Sulle montagne, un cuore sperticato* d'Iole
Toini

dixième hiver, 2020	<i>Arpa al rescate</i> de Juan Carlos Abril
dixième printemps, 2021	<i>Todo vai de ondas</i> de Xavier Queipo e <i>Ramón Neto</i>
dixième été, 2021	<i>Kadınlık ormanı</i> de Aslı Erdoğan
<i>neuvième automne, 2019</i>	<i>O labirinto do amor</i> de Nuno Júdice
<i>neuvième hiver, 2019</i>	<i>I Tolki d'Ida Travi</i>
<i>neuvième printemps, 2020</i>	<i>Antics mots heretats</i> de Jordi Julià
<i>neuvième été, 2020</i>	<i>Archipiélago de sal</i> de Rey Andújar
huitième automne, 2018	<i>Prighera par l'armenti</i> de Stefanu Cesari
huitième hiver, 2019	<i>Obcházíš</i> de Jan Sojka
huitième printemps, 2019	<i>Bean Róin</i> de Cairtriona Ní Chléirchín
huitième été, 2019	<i>Escriviuire</i> de Ponç Pons
septième automne, 2017	<i>Pei kot mo kapav dormi</i> d'Ananda Devi
septième hiver, 2018	<i>The Blue Butterfly</i> de Richard Berengarten
septième printemps, 2018	<i>Bon Nouvel</i> de James Noël
septième été, 2018	<i>Dove vola l'airone bianco</i> de Claudia Azzola
sixième automne, 2016	<i>Arquitectures intimes</i> de Juan Margarit
sixième printemps, 2017	<i>Ngana Kongo kwe dia tuka</i> de Sony Labou Tansi
sixième été, 2017	<i>Adeudos</i> de Minerva Salado
cinquième automne, 2015	<i>Os mortos da rúa</i> de Xavier Queipo
cinquième hiver, 2016	<i>Amencida dos corpos</i> de María Fátima Rodríguez
cinquième printemps, 2016	<i>Estrategias del deseo</i> de Cristina Peri Rossi

cinquième été, 2016	<i>Errância laminar</i> de Maria Graciete Besse
quatrième automne, 2014	<i>Solitude des abattoirs du blanc</i> d'Abdallah Zrika
quatrième hiver, 2015	<i>Zona Vie</i> de Ruxandra Cesereanu
quatrième printemps, (2015)	non disponible
quatrième été, 2015	<i>Soirs</i> de Mohammed El Amraoui
troisième automne, 2013	<i>Passagens</i> (collectif)
troisième hiver, 2014	<i>Aprensión a la luz</i> de Guillermo Núñez
troisième printemps, 2014	<i>Sarsintilar</i> (collectif)
troisième été, 2014	<i>Secousses</i> (8 poètes palestiniens)
deuxième automne, 2012	<i>Septentrions 2</i> (collectif)
deuxième hiver, 2013	<i>Kabakalli</i> (collectif)
deuxième printemps, 2013	<i>Fabulas de la garza desagrada</i> de Rosario Ferré
deuxième été, 2013	<i>Regressos</i> (collectif)
premier automne, 2011	<i>Lueurs</i> (collectif)
premier hiver, 2011	<i>Contrapunteo</i> (collectif)
premier printemps, 2012	<i>8 sonnets d'AFAT</i> d'Iliazd
premier été, 2012	<i>Septentrions</i> (collectif)

Remerciements

à Béatrice Bonhomme et à l'équipe de *NU(e)* d'avoir donné lieu à ce numéro ;

à Isabelle Sauvage, directrice des Éditions Isabelle Sauvage, à Anne Coldefy, directrice des Éditions L'Inventaire, à Michèle Ramond, éditrice et fondatrice de la collection Créations au féminin aux Éditions L'Harmattan, à Antoine Cam, directeur des Éditions Apogée, à Mikaël Saint-Honoré, directeur des Éditions de l'Aigrette, à Florence Issac, directrice des Éditions L'échappée belle, à Bernard Dumerchez, directeur des Éditions Dumerchez, à Mireille Lacour, ancienne directrice des Éditions La Part Commune pour leur aimable autorisation de reproduire divers extraits de l'œuvre de Laurine Rousselet ;

à Pierre Souchar, Hubert Haddad, Jorge Amat, Laurine Rousselet, Fabienne Siegwart, Geneviève Guétemme, Pascale Gadon-Gonzalez pour leur aimable autorisation de reproduire les photographies ;

à Bernard Moninot pour son aimable autorisation de reproduire les dessins ;

aux contributeurs pour la justesse et la sensibilité de leurs travaux ;

et au laboratoire Remelice de l'université d'Orléans pour son soutien.

Liste des auteurs

Anne Alvaro intègre la troupe de Denis Llorca qui se constitue dans l'effervescence de mai 68. Au fil du temps, elle va connaître diverses aventures théâtrales avec Bob Wilson, André Engel, Bernard Sobel ou Georges Lavaudant. Elle joue Shakespeare, Eschyle, Euripide, Strindberg, Ibsen, Tchekhov, Machiavel, Pirandello, Pessoa, etc. sans oublier les auteurs contemporains comme Agota Kristov, Édouard Bond, David Lescot, Eugène Durif, Fabrice Melquiot, Gérard Watkins, B. Marie Koltès, Jr Lemoine etc. En 2009, elle reçoit le Molière de la meilleure comédienne pour son rôle dans Gertrude (le cri) de Howard Barker mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti. Elle fait une première apparition au cinéma dans le Danton d'Andrzej Wajda puis rencontre Raul Ruiz avec lequel elle tournera cinq films. Elle obtient un César de la meilleure actrice dans un second rôle pour Le goût des autres d'Agnès Jaoui (2000) ainsi que pour Le bruit des glaçons de Bertrand Blier (2010). Avec le danseur Thierry Thieû Niang, elle crée un spectacle Voici mon cœur, c'est un bon cœur, composé de textes de poétesses amérindiennes. Elle joue avec des musiciens de jazz le trio François Raulin ou le quintette de François Corneloup et avec le guitariste flamenco Pedro Soler et son fils Gaspar Claus elle chante Machado en espagnol. Récemment elle a interprété le rôle d'Hamlet dans une traduction et mise en scène de Gérard Watkins.

Véronique Bergen est romancière, poète et philosophe, membre de l'Académie royale de langue et de littératures françaises de Belgique. Elle collabore à diverses revues. Au nombre de ses ouvrages qui donnent voix aux clandestins, aux muselés, qui explorent les marges : *Écume* (Onlit/Les Équateurs, roman) ; *Portier de nuit. Liliana Cavani* (Les Impressions nouvelles, essai) ; *Annemarie Schwarzenbach, La vie en*

mouvement (Double Ligne, essai) ; *Avant, pendant et après*, avec les peintures d'Helena Belzer (La Lettre volée, recueil poétique).

veroniquebergen@gmail.com

Magda Cârneci est poète, traductrice, critique d'art et manager culturel. Ancienne directrice de l'Institut culturel roumain de Paris, elle fut aussi enseignante à l'INALCO à Paris. Ses livres ont été traduits en anglais, espagnol, allemand et hollandais. Au nombre de ses ouvrages publiés en français : *Psaume* (Écrits des forges, 1997), *Trois saisons poétiques* (PHI, 2008), *Chaosmos* (Corlevour, 2013) et *Trans-Neuronal* (Transignum, 2023). Son roman *FEM* (Non Lieu, 2018), traduit en anglais américain en 2021 fut finaliste au PEN America Translation Award 2022.

magda.carneci@gmail.com

Gilles Cloiseau est maître de conférences en traductologie à l'université d'Orléans et membre du laboratoire ligérien de linguistique (LLL). Il a dirigé le master Traduction et Communication Multilingue jusqu'en 2023, consacré à l'enseignement de la traduction spécialisée, littéraire et audiovisuelle. Ses recherches traitent de la métaphore vive par l'exploitation de corpus oraux. Il explore l'intégration de l'IA et de la traduction automatique dans les pratiques pédagogiques, et leur incompatibilité avec la traduction littéraire et créative. Il a publié « La traduction automatique en 2021. Qui, quoi et comment ? Une enquête sociolinguistique », *Traduire* [En ligne], 246 | 2022. « Intelligence artificielle : Littérature et Traduction Automatique, 2025.

gilles.cloiseau@univ-orleans.fr

Laurent Demoulin est chargé de cours à l'université de Liège. Il y occupe la chaire de Poétique appliquée. Outre de nombreux articles, il a publié « Une rhétorique par objet », *Les mimétismes dans l'œuvre de Francis Ponge* (Hermann, 2011) et *Savitzkaya ou la nouba originelle* (Mimesis, 2021). Par ailleurs, il est l'auteur du roman *Robinson*

(Gallimard, 2016) et d'une dizaine de recueils de poèmes, dont *Régulier / Irrégulier* (L'herbe qui tremble, 2025).

ldemoulin@uliege.be

Michèle Fink est poète, musicienne, critique, traductrice, librettiste, scénariste, professeure de littérature comparée à l'université de Strasbourg. Elle a publié sept livres de poèmes, la plupart chez Arfuyen. Son œuvre poétique lui a valu le Prix Louise-Labé (2015, pour *La Troisième main*), le Prix Max-Jacob (2018, pour *Connaissance par les larmes*), le Prix Vénus Khoury-Ghata et le Prix Apollinaire (2024, pour *La voie du large*). Un numéro spécial de la revue *NU(e)* est consacré à ses livres de poèmes, sous la direction de Patrick Née (n° 69, 2019, 400 pages).

michele.finck@orange.fr

Geneviève Guétemme est maîtresse de conférences en arts plastiques à l'université d'Orléans et membre du laboratoire REMELICE (Réception et Médiation de Littératures et Cultures Étrangères et comparées). Sa recherche se situe à l'intersection des arts plastiques, des langues et des sciences sociales et observe les œuvres comme représentations complexes, distancées et réflexives sur l'altérité. Également illustratrice et traductrice de poésie son travail avec des poètes contemporains (Laurine Rousselet, Heather Dohallau, Jacques Jouet, Richard Berengarten, etc.) s'appuie sur l'écriture poétique pour réfléchir aux flux et aux transferts de pensée inhérents aux espaces contemporains.

genevieve.guetemme@univ-orleans.fr

Hubert Haddad est né à Tunis d'une famille judéo-berbère, laquelle émigre à Paris en 1950. En prise directe avec la poésie contemporaine dès l'adolescence, il fonde en 1969 la revue *Le Point d'être*. Poète, romancier, essayiste, par ailleurs peintre, Haddad nous implique dans son engagement d'intellectuel et d'artiste avec des titres comme *L'Univers*, roman-dictionnaire, (2000, Zulma) *Palestine* (2007, Prix des cinq continents de la Francophonie, Prix Renaudot poche) les deux volumes

du *Nouveau Magasin d'écriture*, somme encyclopédique sur la passion littéraire et les techniques d'écriture, ou le *Peintre d'éventail* (2013, Zulma) Grand Prix SGDL de littérature. Poèmes et essais alternent avec les romans : *la Verseuse du matin* (éditions Dumerchez, prix Mallarmé 2015), *Les Coïncidences exagérées*, récit (2016, Mercure de France) ainsi qu'un livre de dessins-poèmes, *L'êcre et l'étrit* (éditions J.-M. Place). En 2022 paraissent *L'invention du diable*, roman (Zulma) ainsi que *Portiques de l'instant*, poèmes (Project'îles). En 2023 *L'Art et son miroir*, essai (Zulma). *La Symphonie Atlantique* (Zulma, 2024, prix Montluc, Résistance et Liberté). Depuis 2016, il anime *Apulée*, ample revue annuelle internationale de littérature et de réflexion.

Denis Lavant se forme très jeune, après des cours de clown, de pantomime, il se forme à la commedia dell'Arte, au théâtre à l'Ensatt de la rue Blanche et au conservatoire de Paris. Il commence sa carrière sur les planches avec *Hamlet* sous la direction d'Antoine Vitez. Révélé au cinéma par Léos Carax dans le rôle emblématique d'Alex dans *Boy Meets Girl* (1984), puis *Mauvais Sang* (1986) et *Les Amants du Pont Neuf* (1991), il retrouve le réalisateur en 2008 sur le sketch intitulé *Merde*, un segment du film *Tokyo !* et en 2012 sur *Holy Motors* pour lequel l'acteur reçoit le César du meilleur acteur. Parmi ses très nombreux rôles cinématographiques, il se distingue dans *Beau Travail* (1999) de Claire Denis où la danse a une grande importance. Au théâtre, il a joué, entre autres, des textes de Tchekov, Brecht, Rabelais, Thomas Bernhard, Bernard-Marie Koltès, Zornko, Heiner Müller Harald Müller, Molière Eugène Durif, Roland Dubillard. Depuis plus de vingt ans, il explore l'œuvre de Samuel Beckett avec le metteur en scène Jacques Osinski. Son travail dans la musique est notoire : aux côtés de la chanteuse Sapho, du rappeur Disiz, du musicien Mehdi Haddab, etc. En 2025, il a reçu le Molière du comédien dans un spectacle de théâtre pour *Fin de partie*.

Francesca Maffioli est chercheuse en Études de genre et Littérature italienne à l'université Paris Lumières et membre du laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité (LEGS) et traductrice littéraire. Elle est née à

Lovere (Bergame) et fait son doctorat en Études de genre et en Histoire de la langue et de la littérature italienne sur la poète plurilingue Amelia Rosselli. Elle vit entre Milan et Paris. Ses recherches portent sur les poétiques des femmes poètes des XIX^e et XX^e siècles, les théories de la trauction littéraire, ainsi que sur l'écopoétique. Celles-ci se situent à la croisée entre l'expression du sensible – la corporéité – et le désir de réimaginer, à travers la parole littéraire, des relations de partage avec la dimension poétique du vivant. Parmi les dernières publications figurent, en 2025, *Innue*, l'édition critique et la traduction de l'œuvre poétique complète de Joséphine Bacon en italien, chez Interno Poesia, ainsi qu'une traduction et la postface à *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous, chez Feltrinelli. Elle fait partie du conseil de direction de la « Société Italienne des Femmes de Lettres » (SIL). Depuis 2016, elle écrit dans le quotidien italien *il manifesto*. Elle publie aussi dans le blog écoféministe « Erbacce » et dans la revue culturelle « Limina ».

francesca.maffioli@ext.cnrs.fr

Laurent Mourey est professeur de Lettres modernes en lycée et enseigne la littérature française (XIX^e-XXI^e) à l'Université de Strasbourg. Auteur de poésie et d'essais, il a publié un texte sur la réception de Mallarmé au XX^e siècle, *Meschonnic lecteur de Mallarmé. Le silence et la voix*, Classiques-Garnier, 2024. Il est l'auteur d'articles sur la poésie du XIX^e au XXI^e siècle et de livres de poèmes dont le dernier est paru en 2023 : *J'entre dans la maison sans toi*, éd. du Cygne.

l.mourey@laposte.net

Alexis Pelletier est enseignant en lettres modernes et poète *Le présent du présent*. Précédé de *Il faut que tu me suives* (2020), *d'où ça vient* (2022) et *là où ça veille* (2025) chez Tarabuste et chez Vincent Rougier. Ses ouvrages poursuivent les aventures de Mlash, personnage d'ébauches qui l'accompagne depuis longtemps : *ÉrotoMlash 1 et 2* (2021-2022), *Politique du monde* suivi de *Trois Merles Matinaux de Mlash* (2023) et *De guerres lasse* (2025).

alexis.pelletier@free.fr

Michèle Ramond a une longue carrière universitaire (1969-2007) marquée par sa vocation d'hispaniste, ses travaux sur García Lorca, sur la génération de 1927, sur la littérature espagnole contemporaine, sur la littérature féminine espagnole qu'elle a beaucoup contribué à faire connaître et apprécier. Son intérêt pour l'écriture des femmes en Espagne mais aussi en Amérique latine est devenu de plus en plus essentiel, partagé au sein d'équipes de recherche solidaires (le *SEL* à l'Université Toulouse-le Mirail, *Gradiva* à l'Université Paris 8) ; étendue ensuite à d'autres territoires linguistiques. Elle a créé en 2010 chez L'Harmattan la collection « Créations au féminin ». De ce parcours, il convient aussi d'évoquer ici la rencontre avec Antoinette Fouque, sa politique éditoriale et son entourage d'écrivaines résolument novatrices ; la critique littéraire s'en est trouvée encouragée de même que l'écriture côté-femmes. La passion littéraire pour García Lorca qui alimenta longtemps les livres et les articles scientifiques de Michèle Ramond, a eu une postérité inattendue en bénéficiant en particulier aux études féminines, le féminin créateur devenant un vrai adjuvant vital, artistique et scientifique. Devenue à partir de 2007 Professeure émérite de Paris 8, elle poursuit les activités de recherche, la direction d'ouvrages et bien sûr la création littéraire.

Virginie Ruppin est chercheuse en arts plastiques et chargée d'enseignement Université de Genève. Elle appartient au groupe de recherche de didactique des arts et du mouvement (DAM) Unige, ainsi qu'aux laboratoires Éducation, Cultures, Politiques (ECP) de Lyon 2 et École, Mutations, Apprentissages (EMA) de CY Cergy université. Ses recherches à la croisée de la didactique des arts et de la sociologie de l'éducation artistique envisagent les productions artistiques à l'interface des pratiques effectives, des cultures professionnelles et des expériences esthétiques. La poésie s'y tisse en résonance avec les tracés lyriques de l'artiste dessinant, dans une exploration des forces invisibles – lumière, souffle, émotion – qui traversent l'œuvre et la relient au monde.

Virginie.Ruppin@unige.ch

Emmanuelle Séjourné est professeure de littérature de langue allemande à l'université de Tours et membre du laboratoire Interactions Culturelles et Discursives (ICD). Ses travaux de recherche portent ces dernières années sur la littérature de langue allemande depuis la chute du Mur, tout particulièrement sur celle d'écrivains transnationaux, et se situent au carrefour de la littérature, de la pensée politique et de la philosophie. Son dernier ouvrage intitulé « *Citoyennetés narratives* » porte sur l'actualité de la pensée politique de Hannah Arendt dans la littérature contemporaine des pays germanophones.

emmanuelle.sejourne@univ-tours.fr

Nathalie Swann est enseignante en philosophie et poète. Elle a publié un premier recueil *L'exigence de la Chair* en 2022, préfacé par Dominique Sampiero, puis *Innombrable en ta lumière* en 2023, préfacé par Nimrod, aux éditions de Corlevour. Elle publie régulièrement dans des revues telles que *la forge*, *Esprit*, *Margelles*, *Les Hommes sans épaules*, *Europe*, *Peau Électrique*, *Recours au Poème*, *Terres de femme*.

nathalie.wasson@gmail.com

Luc Vigier est maître de conférences en littérature française du XX^e siècle à l'université de Poitiers et directeur de l'Équipe Aragon et écritures du XX^e siècle au sein de l'Institut des textes et manuscrits (ITEM-CNRS). Il a consacré une grande partie de ses recherches à l'œuvre protéiforme d'Aragon, anime des séminaires consacrés aux manuscrits de l'auteur (*Genesis* n° 50) et à des axes d'études transversaux. Auteur de nombreux articles pour la Quinzaine littéraire (dont deux consacrés à la poésie de Laurine Rousselet), il a par ailleurs consacré une partie de sa recherche aux liens qu'entretiennent les écrivains des XIX^e et XX^e siècle avec l'image, le dessin et la peinture comme pratique marginale ou parallèle. Dessinateur et illustrateur, il a créé les illustrations de plusieurs recueils de poésie chez différents éditeurs. Fondateur du master Bande dessinée à l'université de Poitiers, il

s'intéresse également à la génétique de la bande dessinée (*Genesis*, n° 43). Il prépare un essai sur la poétique de Laurine Rousselet.

Luc.vigier@univ-poitiers.fr

NU(e) 94
avril 2026

Numéro coordonné par Geneviève Guétemme

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio,
Association NU(e)

Sylvestre Clancier, Jean Le Boël, Linda Maria Baros,
Maison de Poésie

Avec le soutien de l'Université d'Orléans



Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

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

ISSN 12667692

Maison de Poésie, Hôtel Blémont, 11 bis, rue Ballu, 75009, Paris