

$\text{NU}(\text{e})^{90}$

Jean-Pierre Siméon

NU(e)
Numéro 90

Numéro coordonné par
Béatrice Bonhomme



Jean-Pierre Siméon

• Entretien	
▲ Entretien avec Béatrice Bonhomme.....	9
• Textes critiques	
▲ Michèle Finck, <i>Jean-Pierre Siméon : le possible et l'impossible</i>	19
▲ Adeline Baldacchino, <i>Jean-Pierre Siméon, poète de la joie lucide</i>	27
▲ Sidonia Bauer, <i>Jean-Pierre Siméon, le poète de la fraternité et de l'enfance</i>	41
▲ Margaux Parnet & Anaël Duprey, <i>La poétisation de l'espace théâtral dans Le Testament de Vanda de Jean-Pierre Siméon</i>	49
• Poèmes	
▲ <i>Avenirs</i> , suivi de <i>Le peintre au coquelicot</i>	75
▲ <i>Politique de la beauté</i>	83
• Artistes	
▲ Jean-Marc Brunet.....	93
▲ Chantal Giraud Cauchy.....	101
▲ Serge Bouvier	109
• Bibliographie.....	119



Jean-Pierre Siméon, 2021
Photo Francesca Mantovan ® Éditions Gallimard

Parcours biographique

Poète, dramaturge, essayiste, Jean-Pierre Siméon est né en 1950 à Paris. Professeur agrégé de Lettres Modernes, il a enseigné à l'Institut Universitaire de formation des Maîtres d'Auvergne, à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, à Sciences Po Paris.

Il est l'auteur de nombreux recueils de poésie, de romans, de livres pour la jeunesse, et de pièces de théâtre. Il a créé en 1986 la Semaine de la poésie à Clermont-Ferrand, a été directeur artistique du Printemps des poètes de 2001 à 2017 et poète associé au Théâtre National Populaire de Villeurbanne de 2001 à 2019. Il est président du jury du Prix Apollinaire et directeur de la collection Poésie / Gallimard.

Ses recueils de poésie ont été publiés chez Cheyne éditeur et Gallimard et ses pièces de théâtre aux Solitaires Intempestifs. Son œuvre poétique lui a valu de nombreux prix dont le prix Maurice Scève en 1981, le prix Antonin Artaud en 1984, le prix Apollinaire en 1994, le prix Max Jacob en 2006, le prix international Lucian Blaga en Roumanie, le Grand Prix du Mont-Saint-Michel pour l'ensemble de son œuvre, le International Contemporary poetry award en Chine en 2021, le Grand Prix de poésie de l'Académie française 2022, The golden wreath award du Festival international de Struga 2024 et le Magnolia d'or du Festival international de poésie de Shanghai 2024.

Il est l'auteur notamment de l'essai *La poésie sauvera le monde* (Le Passeur), qui a connu un grand succès critique et public, et du recueil *Lettre à la femme aimée au sujet de la mort* (Poésie / Gallimard).

**Entretien avec
Béatrice Bonhomme**

Béatrice Bonhomme : *La poésie, est-elle, pour vous, un genre « humaniste », plus humaniste ou différemment des autres genres littéraires ?*

Jean-Pierre Siméon : Je dirais, pour ma part, que dans son principe, la poésie est la pierre d'angle de tout humanisme bien pensé. Mais ce point de vue ne se justifie que si l'on considère la poésie, avant même que sa concrétisation dans les poèmes ne la constitue en genre littéraire, comme fondamentalement une position éthique primordiale : cette manière d'être, d'habiter et de s'habiter, dont parle Georges Perros. S'il est, bien sûr, de multiples traditions poétiques, je vois pour ma part à travers les époques et les lieux un dominateur commun : la poésie est comme le dit Juarroz, « un extraordinaire, accélérateur de la conscience », je crois qu'elle est une des expressions les plus affirmées et les plus constantes d'une conscience interrogative, « intranquille », obsédée en toute chose de son altérité imprévue, une conscience qui, quant au réel, *ne se le tient jamais pour dit*, et, par le langage, restitue toujours le sens qui déborde le sens admis et consensuel du réel.

B. B. : *Quelle est la place de « l'impossible » en poésie ?*

J.-P. S. : Cela découle de ma remarque précédente : je l'ai dit dans mon dernier livre, la poésie est de mon point de vue le courage de l'impossible. Je veux dire, notamment, que, dans la langue justement impossible qu'elle invente, impossible c'est-à-dire illégitime et à l'encontre de toutes les lois admises du langage, elle permet d'accéder à des représentations et une compréhension de la réalité vécue, impossibles à atteindre pour la pensée logico-rationnelle peu ou prou asservies aux conventions morales, idéologiques, religieuses et philosophiques ordinaires, au *bon sens* si l'on veut. Elle libère la conscience du sens unique et obligatoire auquel le réel est assigné par le langage dominant, elle donne proprement présence et valeur à l'impossible du sens et donc élargit à l'infini le champ du possible.

B. B. : *Est-ce que vous écrivez à contre-peur, à contre-haine, à contre mort ? On dit que l'homme est un « être pour la mort », est-ce que vous écrivez pour la vie ?*

J.-P. S. : Pour moi, l'homme est un être pour la vie, autant qu'un être pour la mort, mais il est un être pour la vie devant la mort. La poésie est une lucidité sans compromis : j'ai écrit quelque part que tout poème a pour arrière-pays la mort. Je veux dire que c'est à partir de cette conscience aiguë de la fragilité de la vie et de ce que Bonnefoy a appelé la finitude, que la poésie réaffirme sans cesse les arguments de la vie devant l'évidence de la mort. Il se trouve que la mort a mille visages et qu'elle est à l'œuvre dans la vie à chaque instant dans tout ce qui dément, altère, amoindrit la vie. La peur et la haine sont évidemment des visages de la mort. Pourquoi la poésie depuis toujours est-elle associée à la beauté et à l'amour ? Parce que ce sont les formes les plus hautes, les plus constantes et les plus partagées de la vie. Je crois que tout vrai poème est au diapason de l'absolu de la vie, son éloge même, éperdument, coûte que coûte, envers et contre tout. Les *Tragiques* de d'Aubigné ou la *Fugue de mort* de Celan, c'est la mise en accusation de l'homme au nom de la vie humiliée.

B. B. : *Pensez-vous l'homme dans un avenir ?*

J.-P. S. : C'est en tout cas tout l'effort de mon dernier livre *Avenirs*. On me demande toujours dans les *rencontres* : pourquoi un « s » ? Et si on me le demande, c'est qu'il n'est pas attendu, et il n'est pas attendu parce que depuis toujours nous pensons l'avenir comme une ligne droite dans l'éternité, un chemin fatal en quelque sorte qu'il nous faut suivre, selon un dessein qui nous dépasse. Je pense que la question aujourd'hui est évidemment à l'envers de cette représentation constituée de l'avenir. Nous avons pris conscience dans les dernières décennies que parmi tous les avvenirs possibles, nous sommes responsables pour l'essentiel de celui que nous aurons. Et je crois que le seul avenir possible est celui que nous pensons aujourd'hui évidemment impossible : celui que garantirait un renversement absolu des valeurs qui ont fait l'histoire, c'est-à-dire que l'homme abdique enfin de son obsession de l'avoir et du pouvoir et donne pour premier argument à son aventure sur terre ce que la poésie depuis toujours manifeste, ce dont elle est l'argument obstiné : la vie nue, libérée

de ses vains prétextes et de ses faux ornements, une humanité qui n'assure pas sa survie par la domination, mais dans l'échange et la réciprocité des biens. On me dit que c'est impossible : donc l'avenir est impossible puisque la logique actuelle est incontestablement mortifère.

B. B. : *Est-ce que le poète continue de chanter obstinément dans le désastre même ? Des poètes en temps de détresse, comme le dit Hölderlin ?*

J.-P. S. : Au fond, les poètes ont toujours chanté, à travers les siècles, dans le désastre ou du moins en temps de détresse. Y a-t-il eu en quelque lieu que ce soit, un temps sans guerre ou sans menace de guerre, sans violence, sans haine, sans oppression, etc. ? Et, quoi qu'il en soit, nous avons conscience comme le dit Christian Bobin que « nous avons tous ceci en commun de pouvoir mourir à chaque instant... », or cette conscience, venant très tôt dans la vie, nous vivons tous d'une certaine façon dans le désastre de notre mort annoncée. De ce point de vue, évidemment, tout poème peut paraître dérisoire et pourtant le poème et le chant subsistent jusque dans Auschwitz. Le chant du poète, c'est, quoi qu'il en soit, ne pas se soumettre à la mort. Être poète donc, c'est ne pas renoncer. C'est aussi la raison pour laquelle la poésie est sûrement l'expression la plus immémoriale et la plus universelle de l'humain et qu'elle ne saurait disparaître.

B. B. : *Pourquoi préférer écrire Homme avec un h minuscule ?*

J.-P. S. : Revendiquer ce « h » minuscule c'est comme de mettre un « s » à *Avenirs*, c'est rappeler combien la moindre interférence dans le langage admis a de grandes conséquences. Or, c'est le travail du poète de troubler en troublant le langage et d'ainsi susciter la réflexion, permettre de sortir de l'idée toute faite. Récuser la majuscule pour l'homme, au sens de l'humain bien sûr, c'est récuser sa position en majesté dans le monde, cet anthropocentrisme dont on voit bien qu'il fut un égoïsme et comme un délire d'orgueil aux effets délétères. L'histoire humaine s'est construite sur ce principe de domination sans exclusive sur le monde naturel au seul profit de notre espèce. Or, la poésie a le plus souvent revendiqué un autre rapport de l'homme à son environnement, affirmant à rebours, une

empathie, une relation d'échange et de réciprocité avec le monde végétal et animal notamment. La poésie rappelle l'homme à son origine, l'humus, donc à son humilité.

B. B. : *En quoi « nous » est-il un pronom personnel essentiel en poésie ?*

J.-P. S. : Revendiquer de façon si explicite le « nous » comme je le fais personnellement, c'est évidemment considérer la poésie au-delà de la simple expression personnelle et la tenir pour ce que je crois qu'elle doit être, une interrogation qui, pour s'appuyer sur l'expérience individuelle, n'en a pas moins pour objet la question du destin collectif. Je suis consterné pour ma part de voir tant de poètes consacrer leur talent et leur temps à tourner et retourner la question existentielle, à illustrer leur désarroi, dans une sorte d'autofiction qui sacralise d'une certaine façon l'individu et son tourment particulier. J'ai toujours, pour ma part, considéré la poésie comme l'inverse, la sortie de soi vers l'autre, le dépassement de son chemin propre dans la prise en compte de son contexte. Je crois toujours éclairante la formule de Paul Éluard : « de l'horizon d'un seul à l'horizon de tous » et cette position me paraît d'autant plus importante aujourd'hui que la maison commune brûle.

B. B. : *Dans quelle mesure les poètes sont-ils « naïfs » ?*

J.-P. S. : Bien sûr il y a de l'ironie dans ma remarque concernant la naïveté des poètes. Je l'ai dit, je crois que les poètes sont les plus au fait de la réalité, je les crois même les plus justes dans le rapport au réel car ils ne le limitent pas à ses mécanismes de surface ou ses apparences immédiates, et d'autre part, leur lucidité face aux désaveux de l'humain est sans compromis. Mais les valeurs que la poésie, à mon avis, incarne sont à l'extrême opposé des valeurs dominantes, la force, la grandeur, le pouvoir, l'avoir obsessionnel etc. Or ces valeurs dominantes sont celles qui déterminent le sérieux et le raisonnable, n'est-ce pas ? donc les poètes à cette aune ne sont ni réalistes ni sérieux, de grands naïfs en effet. Eh bien je tiens pour fonction de la poésie de destituer les valeurs dominantes de leur statut de valeurs absolues, de leur sérieux même. Pour le dire autrement avec la formule fulgurante de Georges Perros : « le

sens des réalités va contre le sens de la réalité. Les poètes à choisir sont définitivement du côté du sens de la réalité ».

B. B. : *Pourquoi « une théorie de l'amour » ?*

J.-P. S. : Le titre de ce recueil est évidemment aussi, pour une part, une provocation : même si étymologiquement le mot théorie signifie l'observation, la scrutation, et que de ce point de vue, le regard du poète est légitime, je voulais par cette formule rappeler de façon peut-être paradoxale que la poésie, la plupart du temps tenue pour une charmante expansion sentimentale, est aussi une pensée. La poésie, dans son ensemble, est aussi une théorie du monde et de la vie, elle produit de la pensée, mais une pensée ni conceptuelle, ni abstraite, une pensée impliquée, une pensée vécue, si je puis dire, et donc corps à corps avec le sensible. Peut-être donc la plus exacte des pensées. Du reste, la phrase complète de Hofmannsthal est « l'esprit déploie sa plus grande force corps à corps avec le sensible ». Et je crois que c'est une définition de l'amour autant que de la poésie. Les amants pensent la vie et le monde avec le corps et le cœur et cette pensée, à mes yeux, ne vaut pas moins que les grands systèmes idéologiques ou philosophiques. J'ai fait remarquer souvent que, concernant l'amour, on interroge pour en savoir plus systématiquement les psychologues, sexologues, sociologues, ethnologues, bref, tous les « expertologues » du monde, et curieusement jamais les poètes. J'ai donc voulu par ce titre revendiquer pour les poètes un savoir qu'on semble leur dénier.

Ceci dit, ce recueil, même s'il est aussi un chant d'amour, est tout autant une réflexion qui suit celle de *Levez-vous du tombeau*, le recueil qui l'a précédé, autour de ce que serait une vie vivante, assumée dans son absolu et sa liberté. Or de cette vie réellement vécue dans son intensité, seuls l'amour et la poésie sont à mes yeux l'exacte expérience humaine.

L'amour, la poésie, disait Éluard, on le sait, et l'équivalence qu'il indiquait ainsi est une des constantes de la poésie depuis toujours : l'amour ici n'est pas ce qu'on en dit généralement, l'expression d'un émoi personnel par exemple, mais un état de l'être affranchi et présent dans son intensité maximum à la vie. « Vivez si m'en croyez n'attendez à demain » disait Ronsard : ce qui signifie évidemment que pour vivre vraiment il faut aimer et qu'inversement, l'intensité de notre présence à nous-mêmes et au monde dans l'amour est la vraie vie.

B. B. : *Y-a-t-il un enfant de poésie en vous ? Est-ce l'enfance qui vous mène à la poésie et qu'est-ce qui dans votre enfance fait déjà signe vers la poésie ?*

J.-P. S. : Il y a en effet toujours quelque chose de l'enfant chez le poète, mais non pas l'enfant dans sa naïveté, son ingénuité, ou sa gentillesse supposée... Un enfant est comme d'autres l'ont dit avant moi, Nietzsche par exemple, un être encore doué d'un engagement plénier dans l'existence et d'une saisie totalement libre de la réalité qui le font sans doute plus pleinement en accord avec la demande de la vie que l'homme adulte. C'est à cette intransigeance vis-à-vis de la vie, de ses propositions infinies et ses énigmes irréductibles, que le poète doit être fidèle, me semble-t-il. Ce qui fonde essentiellement l'enfance à mes yeux est le questionnement, l'interrogation insatiable, le pas ouvert et l'aller vers, un appétit des êtres et des choses que ni les convenances ni le bon sens ne limitent. Or cette curiosité et ce pas déterminé vers l'inconnu, est la première des qualités spécifiquement humaines. C'est donc cet appel natif vers l'ouvert que le poète préserve de son enfance, et qui essentiellement le fait poète.

B. B. : *Est-ce que la poésie, la phrase poétique, c'est comme un rythme physique, une musique qui résonne en vous depuis toujours ?*

J.-P. S. : « La poésie est moins texte qu'une matière qui irradie sa lumière », disait Bonnefoy. Qu'il s'agisse de lumière, de clarté, d'éclairement, ou de son, de musique, c'est toujours de résonance qu'il s'agit. La poésie s'incarne dans une langue vivante, c'est-à-dire qui vibre encore de l'effet de la vie, c'est même à mes yeux la seule langue vivante. J'ai écrit quelque part « la veine bat aux tempes du poème ». Donc quand on parle de la poésie, pour moi depuis toujours, il s'agit de cette langue vivante qui garde en elle la chair et le sang de l'existence, son bruit, ses rythmes et son chant, comme elle garde aussi, dans ses images, les ombres et la lumière que notre vie traverse.

Si la poésie nous émeut, c'est quelle est le diapason de cette vie perdue, elle nous rappelle à son rythme primordial, celui de la scansion du sang et du souffle. Et si longtemps continue de nous habiter l'écho

d'un vers, l'écho ou la lumière d'un vers, c'est qu'il nous a donné précieusement le privilège de rejoindre en nous, le chant premier de la vie, lumière subsistante d'un éclair dans la nuit.

Michèle Finck

Jean-Pierre Siméon :
le possible et l'impossible

Note : Cet article est la version remaniée d'un texte écrit pour souhaiter la bienvenue à Jean-Pierre Siméon, accueilli à l'université de Strasbourg, dans le cadre du cycle de rencontres poétiques « *Poésie et éthique* », à l'initiative du groupe de recherche *L'Europe des lettres*, le 19 mars 2025. Ces rencontres poétiques ont déjà accueilli, entre autres : Yves Bonnefoy, Claude Vigée, Jean-Baptiste Para, Patrick Quillier, Jean-Pierre Lemaire, Irène Gayraud etc...

Le moment de la découverte d'une œuvre poétique est primordial dans une vie. Si Jean-Pierre Siméon est poète, critique, romancier, dramaturge et traducteur, je dois dire que moi-même j'ai vraiment découvert son œuvre grâce à sa pièce de théâtre *Philoctète*, interprétée par Laurent Terzieff en 2009. Je l'ai écoutée tout à fait par hasard, à un moment difficile de ma vie, dans une retransmission sur France Culture. À la suite de l'écoute de cette pièce, je me suis précipitée dans une librairie pour découvrir l'œuvre poétique de Jean-Pierre Siméon. Que fait une grande œuvre ? Elle nous métamorphose. C'est ce qui m'est arrivé en lisant l'œuvre de Jean-Pierre Siméon.

Jean-Pierre Siméon incarne la poésie d'aujourd'hui parce que son œuvre est toujours une question, jamais une réponse. Toujours un risque, jamais un acquis. Toujours un espoir, jamais une abdication. Ce choix décisif de la question, du risque et de l'espoir se joue dans son œuvre à partir d'une interrogation, sous haute tension, sur le possible et l'impossible.

Cette interrogation est posée dans le livre *Petit éloge de la poésie* (2021) qui est proche, à sa manière, des *Lettres à un jeune poète* de Rilke. Dans ces livres, les deux poètes cherchent à dire, en quelques mots simples et essentiels, ce qu'est la poésie. On peut lire *Petit éloge de la poésie* au travers de deux axes qui le sous-tendent : définition de la poésie et fonction de la poésie.

Définition de la poésie d'abord. Pour Jean-Pierre Siméon s'impose en priorité le lien fondamental entre « poésie » et « vie ». La poésie est ce qu'il nomme un « précipité fulgurant de la vie », un « surcroît de vie », et la parole, écrit-il, advient « quand il y a une vie sous les mots ». Dans cette perspective, pour lui, la poésie n'est pas un « ornement de l'existence » mais une « nécessité vitale ». Il reprend aussi la définition de la poésie par Reverdy, qui identifie « poésie » et « émotion » (« cette émotion appelée poésie ») et il propose de prendre « émotion » au sens ancien d'« émeute » : la poésie est ainsi pour lui « une émeute du sens et des sens ». Il comprend aussi la poésie en termes d'« intensité » : « Poésie : une parole qui est promesse de vie intense ». Pour Jean-Pierre

Siméon, la poésie est aussi indissociable d'une constante « métamorphose » de l'être et du monde : « énergie surgissante, continuel débordement, mouvement perpétuel et perpétuelle métamorphose ». Avec Georges Haldas, Jean-Pierre Siméon insiste sur la primauté de « l'état de poésie » qu'il définit comme « état incandescent de la conscience propre à percevoir des liens et des affinités (...) entre les lointains et les contraires ».

Ces définitions de la poésie s'articulent autour de réflexions sur les fonctions de la poésie. Sous le signe de Novalis, Jean-Pierre Siméon comprend la fonction de la poésie dans son rapport primordial au réel : « La poésie donne à saisir et à vivre l'épaisseur et la profondeur du réel ». La fonction de la poésie est aussi d'être une constante « attention » aux mots, au moi et au monde, au sens où « l'attention est la première des qualités humaines ». Ce principe d'« attention », qui fonde la fonction de la poésie, ne se dissocie pas d'un principe majeur d'« empathie » : « Il y a au fond de la position poétique une *amicita*, au sens où Cicéron employait le mot ». En accord avec le vers « *Dichterich wohnt der Mensch* » de Hölderlin, la fonction de la poésie selon Jean-Pierre Siméon est aussi d'aider l'être humain à trouver « une autre façon d'habiter le monde ». Ici la parole de Jean-Pierre Siméon se fait alarme inquiète : « Si l'humanité n'invente pas rapidement les moyens d'habiter poétiquement la terre (...) elle se promet une longue et douloureuse agonie ». À cet égard, la poésie selon Jean-Pierre Siméon n'est pas loin de ce qui se cherche aujourd'hui sous le nom d'« éco-poésie ». Dans son œuvre, c'est en particulier le mythe d'Orphée qui prend en charge, comme chez Rilke, cette fonction décisive de la poésie qui est de « renouer (...) avec le monde minéral, végétal et animal ».

Pour Jean-Pierre Siméon, la poésie se doit aussi d'être aujourd'hui un « principe politique », incarné par ce qu'il nomme une parole du « nous » : « L'action poétique a un temps d'avance sur le projet politique ». La fonction politique de la poésie ne se distingue pas pour lui d'un acte de fondamentale « liberté » : « La poésie est le lieu d'une liberté sans limite ». Il faut citer ici le titre d'un précédent livre de Jean-Pierre Siméon, *La poésie sauvera le monde* (2015) car ces deux livres semblent former une sorte de diptyque à vocation de salut. Si le premier livre insiste surtout sur la fonction sotériologique de la poésie vis-à-vis du « monde », le second livre affirme aussi avec force que « la poésie sauve la langue » : elle est le « retour à la vie de la langue », en particulier grâce au « rythme » et au « souffle », cette décisive « *anima* » qui « fait

reconnaître le poème là où la langue respire ». Pour Jean-Pierre Siméon, la poésie a aussi pour fonction de travailler à l'avènement du « possible » et ici il cite Emily Dickinson : « “J’habite la demeure du possible” ». On peut mettre cette fonction de la poésie selon Jean-Pierre Siméon comme intensificatrice du « possible » humain en résonance avec le parti pris de Baudelaire : « En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur », écrit le poète des *Fleurs du mal*. « En racontant le possible, il reste fidèle à sa fonction ». Pour Nietzsche aussi, philosophe et poète, ce choix du « possible » est un choix majeur, comme il l’écrit dans *Aurore* : « Oh, si les poètes voulaient enfin redevenir ce qu’ils furent probablement autrefois, des voyants qui nous racontent quelque chose du possible ». De Baudelaire à Nietzsche jusqu’à Jean-Pierre Siméon, la poésie choisit le « possible ».

La question du « possible » est si urgente en poésie que Jean-Pierre Siméon la reprend, cette fois non plus dans la prose de l’essai qu’est *Petit éloge de la poésie* mais dans les vers de son dernier livre *Avenirs* (2024), composé en trois mouvements aux titres performatifs : « Désserter la mort » ; « Horizon poésie » ; « Et à présent soyons un chant ». Cette fois Jean-Pierre Siméon noue la question du « possible » à celle, cruciale, de « l’impossible ».

La clé de voûte de ce livre est ce que Jean-Pierre Siméon nomme, dans un dense prologue, « le courage de l’impossible » : « Il y a toujours devant nous au moins deux avvenirs : le renoncement ou le courage de l’impossible. Cette sorte de courage dont la poésie est l’essai et l’éloge ». On se souvient que Rimbaud a intitulé un poème *d’Une saison en enfer* justement « L’impossible ». Se crée ici une filiation, qui part de Rimbaud et va jusqu’à Jean-Pierre Siméon. Le deuxième poème du livre de Siméon, « Du possible et de l’impossible », souligne encore la consubstantialité de la poésie et de « l’impossible » : « Nous parions sur l’impossible / Quiconque aime et est aimé réalise l’impossible / (...) / J’appelle cela l’impatience de l’impossible ». On peut penser ici à une phrase du philosophe Jean-Luc Nancy, dans son livre *Résistance de la poésie*, qui écrit ceci : « La poésie doit faire le difficile ». « Faire le difficile », selon Jean-Pierre Siméon, c’est risquer « l’impossible ». Mais qu’est-ce que risquer « l’impossible » dans *Avenirs* ?

Le parti pris de « l’impossible » coïncide d’abord avec une quête de la « lumière », sous le signe de Goethe : « Demandons comme Goethe / Jusqu’au souffle dernier / De la lumière de la lumière de la lumière ».

Fait majeur, dans *Avenirs*, Jean-Pierre Siméon cite au moins deux fois les romantiques allemands, soulignant ainsi nettement que son œuvre s'inscrit dans la lignée des poètes de l'*Athenaeum* : Goethe (pour son désir de « lumière » jusqu'au bout) ; et aussi, mis en relief en exergue de « Déserter la mort », Novalis qui écrit « Devenir homme est un art ». C'est cet art de « devenir homme » qui est le soubassement du livre. Parmi ses inspireurs, Jean-Pierre Siméon cite aussi Rainer Maria Rilke, héritier direct du romantisme allemand : « (...) le bien clair murmure de Rainer Maria Rilke / ...être pour quelques jours le contemporain des roses... » Le romantisme allemand apparaît alors comme l'un des terreaux féconds de l'œuvre de Jean-Pierre Siméon et on le comprend encore mieux en éclairant ce mouvement littéraire par l'intermédiaire du livre de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy *L'Absolu littéraire/ théorie de la littérature du romantisme allemand*. Si les deux philosophes insistent sur le contexte initial de crise (politique et culturelle) indissociable du romantisme allemand, c'est aussi face au contexte actuel de crise des valeurs que Jean-Pierre Siméon choisit le « courage de l'impossible ». Pari en faveur de la « lumière », le parti pris de « l'impossible » ne se distingue pas d'un « pari » en faveur de la « beauté » : « Oté le poisson de l'eau on le sait il meurt / Ainsi meurt lentement l'homme / D'être privé de la beauté / (...) / Qui perd la beauté perd son sang ». Le parti pris de « l'impossible » est aussi inséparable d'une définition de la vie et de la poésie comme tension vers « une pensée musicale » : « Nous aurions pour tout une pensée musicale / Et des mains de harpiste / On appellerait histoire de l'humanité / La fabrique de ce chant ».

La poésie définie comme « courage de l'impossible » ne se distingue pas, pour Jean-Pierre Siméon, d'un refus du « renoncement », comme le suggère le poème « Un cœur qui ne renonce pas ». Dans ce poème, Jean-Pierre Siméon identifie ce qu'il appelle, dès le titre, « l'avenir » à un acte de refus du « renoncement » : « L'avenir n'est pas cette chimère d'un nouveau toujours neuf / Ce sont les battements d'un cœur qui ne renonce pas ». Et Jean-Pierre Siméon de nommer les poètes du refus du « renoncement » dans la haute lignée desquels il s'inscrit : « Quoi ? Vous ne les entendez pas ? Relisez donc Rumi Nerval ou Marina l'écartelée / Ils sont la pulsation de tout poème ». Marina désigne ici bien sûr la poète russe Marina Tsvetaeva qui, elle aussi, est à l'avant d'une poésie qui refuse à jamais tout « renoncement ». On se souvient ici d'une autre citation de Nietzsche, dans *Le Gai savoir* cette fois, qui définit le

« renoncement » toujours, selon lui, entaché d'« orgueil » : « L'homme qui renonce – Que fait celui qui renonce ? Il aspire à un monde supérieur, il veut voler plus haut, plus loin que les hommes de l'affirmation. Il veut cacher à nos yeux son désir, son orgueil, l'intention qu'il a de voler au-dessus de nous ». Refusant le « renoncement », Jean-Pierre Siméon refuse l'hybris icarien de « voler au-dessus de nous », refuse « l'orgueil ». Il entend, par une poésie du « simple », nous accueillir dans une « maison ouverte » à tous.

Enfin, le « courage de l'impossible », qui est la pierre angulaire de la poétique de Jean-Pierre Siméon, ne se dissocie pas d'un « acte politique », comme le suggère le poème justement intitulé « La poésie est un acte politique » : « La poésie est un acte politique / Tout poème / S'il court avec le vent / Ou attend patiemment / Un reflet d'aube dans l'étang / Ridiculise l'impératif économique / Toute métaphore aux ailes de papillon / Et libre comme l'air / Ridiculise les décrets ministériels / Un vers de Verlaine par-dessus les toits / Le moindre aphorisme flèche de feu / De Georges Perros le veilleur des embruns / Renversent le gouvernement des consciences ». « Politique », la poésie est pour Jean-Pierre Siméon l'avènement de ce qu'il appelle « la révolution ». Mais la « révolution » qu'appelle la poésie n'est pas « le bruit et la fureur ». La « révolution » telle que Jean-Pierre Siméon l'appelle de ses vœux, tient à un fil, le fil du « silence » : « La révolution passera par le silence retrouvé / Si grand silence dont le poème est la voix / Et l'espoir / Il n'est qu'un espoir / Et la révolution instantanée du poème seule / Le prouve ».

À « l'impossible » le poète est tenu. À cet égard la poésie de Jean-Pierre Siméon est sous-tendue par une parole prophétique. C'est une citation de Blanchot qui, dans *Le Livre à venir*, nouant ensemble la question de « l'impossible » et de la prophétie en poésie, éclaire le mieux cette dimension prophétique de l'œuvre de Siméon. Notons d'ailleurs la proximité des deux titres : *Le Livre à venir* (Blanchot) et *Avenirs* (Jean-Pierre Siméon). L'assertion de Blanchot permet de méditer en profondeur *Avenirs* de Jean-Pierre Siméon : « Quand tout est impossible, quand l'avenir, livré au feu, brûle, (...) alors la parole prophétique (...) dit aussi le "pourtant" qui brise l'impossible ».

Cette dimension prophétique de la parole poétique de Jean-Pierre Siméon se donne à entendre à travers l'énergie dans la langue, à l'œuvre au plus profond de chacun de ses poèmes. D'où vient cette énergie dans la langue ? Elle vient surtout du parti pris du rythme (au sens où Meschonnic peut écrire « Non le signe, mais le rythme ») et du parti pris

de la voix. En écoutant Jean-Pierre Siméon lire à haute voix, on se souvient de ce qu'écrit Borges dans ses *Conférences* : « Lorsqu'on lit des vers qui sont vraiment admirables, vraiment bons, on a tendance à le faire à voix haute. Quand un vers est bon, il ne se laisse pas lire à voix basse ou en silence. (...) Le vers se souvient toujours qu'il fut un art oral avant d'être un art écrit ; il se souvient qu'il fut un chant ». C'est ce souvenir qui est à l'origine de la poésie vocale de Jean-Pierre Siméon.

Je voudrais terminer en citant quelques vers du livre de poèmes de Jean-Pierre Siméon *Levez-vous du tombeau* (2019), dans le poème final dédié à Aimé Césaire. Mais à la place du nom Aimé Césaire, figure de proue de ce poème, je voudrais inscrire le nom de Jean-Pierre Siméon lui-même :

« Nous avons besoin de toi comme jamais
Ici aujourd'hui
Dans notre îlot de détresse fade
En ce début de siècle ».

Adeline Baldacchino

Jean-Pierre Siméon,
poète de la joie lucide

À la question classique posée par Hölderlin – *à quoi bon des poètes en temps de détresse ? Wozu Dichter in dürftiger Zeit ?* –, nous avons apporté tant de réponses inopérantes à travers les âges qu’il fallait bien voir un jour un poète s’avancer pour renverser la table, la caler avec des pavés et des fagots de bois camouflés sous les fleurs, s’asseoir sur la barricade ainsi improvisée et vous inviter à boire un verre en sa compagnie. Ce poète, c’est Jean-Pierre Siméon.

Il aime autant qu’un autre, et peut-être même un peu plus, tourner dix fois sa langue dans sa bouche pour inventer des manières de raconter la poésie, celle qui « sauvera le monde », il l’a affirmé sans ambages dans le titre d’un essai (Le Passeur, 2016), celle aussi qui vient offrir « un autre accès au réel dans la langue même qui est censée contenir le réel dans ses limites raisonnables » (ainsi le déclare-t-il tranquillement dans *La flaque qui brille au retrait de la mer*, Project’îles, 2023). Pourtant, s’il réfléchit sur le poème, ses sources et sa destination, ce n’est jamais en pur théoricien ou critique littéraire, pour une raison aussi simple que fondamentale : c’est à partir de sa pratique de poète, de son rapport intime à l’écriture, qu’il dit ce que la poésie peut ou, à tout le moins, ce qu’elle veut. C’est-à-dire ce que le poète désire.



Une trajectoire placée sous le double signe de la cohérence et de la passion poétique

Tentons d’abord de dégager les grands traits du parcours intime et de l’œuvre, indissociablement mêlés comme le sont toujours les fils d’un destin proprement littéraire. D’avoir eu un grand père chansonnier – ces artistes satiriques de la scène parisienne dont les cabarets conservent le secret –, une maman institutrice et un père... poète, n’est sans doute pas tout à fait pour rien dans la naissance d’une vocation. Jean-Pierre Siméon naît le 6 mai 1950 dans une famille de six enfants et pioche au hasard dans la bibliothèque bien fournie. C’est là qu’il découvre les œuvres de son père, mais aussi les amitiés de son oncle, le peintre Michel Siméon,

avec nombre d'écrivains du premier vingtième siècle qui font dès lors partie intégrante de sa mythologie intime.

À partir de 1962, Jean-Pierre Siméon vit à Clermont-Ferrand – il continue d'ailleurs aujourd'hui de partager son temps entre la capitale de l'Auvergne et Paris. C'est là-bas qu'il poursuit ses études à la faculté de lettres, avant de réussir son agrégation de lettres modernes en 1974 et d'entamer une première vie de professeur, d'abord en Bretagne. Il aime à rassembler autour de lui, à Saint-Brice-en-Coglès, qui donnera plus tard son nom à la bibliothèque municipale, tout ce que la ville compte d'habitants passionnés ou émus par la culture. Il y écrit sa première pièce de théâtre, jouée par les habitants eux-mêmes. Si la poésie doit être faite par tous, disait Lautréamont, c'est aussi pour tous, dès les premières heures du partage, que la conçoit Jean-Pierre Siméon.

En parallèle, avec un groupe de poètes auvergnats, parmi lesquels son père qui lui dédicace l'un de ses propres livres (« à mon fils, plus proche peut-être encore par le chant que par le sang » – quel adoubement magnifique !), il fonde une revue, *Arpa* (pour « association de recherche poétique en Auvergne »), devenue une référence de la poésie contemporaine, qu'il dirigera pendant des années. Ses premiers recueils, aux titres déjà évocateurs des lignes de force de l'œuvre, paraissent en 1978, pour *Traquer la louve*, en 1981 pour *Incendie du Seuil* et *Hypnose du silence*, puis 1983, 84, 86, 90, 93, 96 etc. Ainsi s'égrènent très régulièrement ses livres, tous les deux à trois ans, temps de maturation indispensable qui n'exclut pas, en parallèle, une importante production théâtrale et d'essayiste, à compter de 1996, mais aussi cinq romans, une dizaine de textes pour la jeunesse et des traductions, notamment de Carolyn Carlson.

Très tôt engagé dans la vie poétique au sens le plus entier, il publie chez des éditeurs qui ont contribué à forger l'histoire de la poésie au vingtième siècle, qu'il s'agisse d'abord de Rougerie, maison artisanale fondée en 1948 à Limoges et qui incarna l'édition artisanale de poésie (de Joë Bousquet à Max Jacob ou Victor Segalen en passant par René Guy et Hélène Cadou), puis de Cheyne, née dans les années 1980, où il publiera la majorité de ses recueils avant de rejoindre Gallimard. Il participera ensuite à la vie éditoriale de cette maison, en y créant une collection, « Poèmes pour grandir » et en y dirigeant une autre, « Grands fonds ». Dès ses premiers textes, il rencontre le succès critique avec le prix Théophile Briant en 1978, Maurice Scève en 1981, Antonin Artaud en 1984, auxquels succéderont la reconnaissance nationale avec les prix

Apollinaire en 1993 pour *Le Sentiment du monde*, en 1998 le grand prix du Mont-Saint-Michel, en 2006 le prix Max Jacob pour *La lettre à la femme aimée au sujet de la mort*, en 2010 le prix international de poésie Lucian Blaga à Cluj en Roumanie, enfin le prix Goncourt de la poésie Robert Sabatier en 2016 et le grand prix de poésie française de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre en 2022.

Cependant, s'il se consacre tout entier à la poésie et au théâtre, c'est autant à ceux des autres qu'à son œuvre propre : devenue formateur d'enseignants, il rédige des articles et des livres sur la place de la poésie à l'école, crée une Semaine de la poésie à Clermont-Ferrand où il est revenu vivre, devient en 1996 « poète associé » auprès de Christian Schiaretti, d'abord auprès de la Comédie de Reims puis au Théâtre national populaire de Villeurbanne qui incarne l'idéal d'un « élitisme pour tous ». Il y devient l'ami de nombre de comédiens, parmi lesquels Laurent Terzieff, enseigne parallèlement l'écriture théâtrale et explore toujours plus avant les liens entre la langue et la scène, le corps et les mots. On vient aussi le chercher pour produire sur la grande radio nationale, France Culture, une série consacrée à la *Géographie du poème*.

En 2001 commence pour lui la grande aventure du Printemps des poètes, crée à l'initiative de Jack Lang et de son conseiller Emmanuel Hoog, dont il sera le directeur artistique jusqu'en 2017 : il consacre ces 16 années à accompagner des projets poétiques dans toute la France, qu'il sillonne pour y donner lectures, conférences, y développer des initiatives locales, faire entrer la poésie par effraction dans tous les espaces culturels et publics, soutenir des voix émergentes. Le Printemps des poètes devient sous sa direction l'un des acteurs les plus importants de la vie poétique française, une référence pour l'ensemble des collectivités et du monde du spectacle, un pôle d'attraction et de renouvellement du désir poétique marqué, chaque année, par une série d'événements invitant à la rencontre des textes classiques comme de la poésie la plus vivante.

Parmi toutes les amitiés, les influences et les rencontres, au fil d'une vie poétique d'autant plus intense qu'elle est internationale (il est traduit dans une vingtaine de langues), l'une sera plus marquante encore – c'est celle de la poète libanaise, égyptienne et française Andrée Chedid, qui lui dédiera ainsi qu'à sa femme Véronique son dernier recueil, et dont il reconnaît la voix comme l'un des phares de la poésie contemporaine : il sera heureux, des années plus tard, de pouvoir la faire publier dans la collection patrimoniale de poésie en poche qu'il dirige désormais chez Gallimard.

Cette trajectoire, toute de cohérence et de passion mêlées, ainsi reconstituée, il faut en venir maintenant à l'essentiel : l'œuvre poétique elle-même et, parce que l'une ne va pas sans l'autre en l'espèce, la réflexion sur le poème qui l'habite. Là encore, rectitude et fidélité, joueuses et patientes, mais vigoureuses et entêtées, se tiennent par la main. Si l'écriture de Jean-Pierre Siméon témoigne du kaléidoscope des sentiments, offrant dès lors mille angles d'attaque possibles pour décrire l'intrication permanente de la langue et des émotions, c'est sur trois d'entre eux en particulier qu'il me semble juste de s'attarder.

De la poésie comme théorie de l'amour et viatique pour l'éternité

D'amour, il est bien trop souvent question en poésie pour que l'on puisse, croit-on, s'y attarder sans mièvrerie ni sourire au coin des lèvres. Tout poète en herbe sait combien les mots servent à célébrer les émois naissants, plus ou moins durables, les passions fulgurantes, plus ou moins furtives, les chairs voluptueuses, plus ou moins coupables. Mais il n'y a pas chez Jean-Pierre Siméon de recours au lyrisme naïf sans présence d'un arrière-fond d'obscurité douloureuse qui confère à la lumière toute sa force et son relief.

La mort n'est que la mort si l'amour lui survit, titre de sa pièce dédiée à l'histoire d'Orphée, nous ramène à la dialectique permanente d'une œuvre qui sature d'amour le langage pour le forcer à épouser la joie, non pas comme remède à l'inéluctable, mais comme puissance de célébration par effraction de l'instant joyeux qui s'impose malgré tout ce que le réel promet : y compris sa propre fin. D'Eurydice, il nous dit qu'« elle aima Orphée pour la nuit dans ses yeux [...] / je les ai vus tous deux oh oui je les ai vus / quand l'un regardait l'autre / on aurait dit un enfant devant la mer / et j'ai eu peur mon ami le bonheur est terrible / il n'a qu'un chemin il est au bord du vide ». C'est justement parce que le bonheur est terrible, et toute joie tragiquement destinée à rejoindre le gouffre qui la guette ; c'est parce qu'ils cheminent au bord de ce vide métaphysique, que quelque chose de l'ordre de la « beauté du chant » peut seul leur faire honneur – leur survivre, dans l'ordre de la parole, qui est aussi celui de l'exultation.

Vivant, je demeure par ce que je reconnais d'immédiatement présent et par là même invincible face à ce qui adviendra. Rien n'empêchera les

larmes du poète de couler, ni Orphée d'étreindre en sanglotant l'absence, avant de finir déchiré sous les dents des furies. Mais la leçon d'Andrée Chedid résonne ici : « Rien n'est jamais perdu / de ce qui fut aimé », comme un écho à celle du philosophe Vladimir Jankélévitch : « Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été : désormais ce fait mystérieux et profondément obscur d'avoir vécu est son viatique pour l'éternité. » Seule la recherche, aussi désespérée qu'ardente, aussi résolue que perdue d'avance, de la « juste merveille », justifie la quête du poète.

Quelle est-elle, au juste, cette merveille qui vaudrait la peine d'être né pour mourir ? À quoi ressemble-t-elle, cette évidence parfaite qui tient lieu de grâce et n'emporte pourtant jamais d'élan mystique ? La poésie de Siméon ne fait en effet pas appel à une transcendance béate, à un au-delà du réel qui dissimulerait la porte de quelque paradis biblique. Si évidence il y a, chez lui, elle est moins celle de la « révélation » au sens religieux que celle « l'évidence secrète » louée par un poète qui se définissait comme « agnostique mystique », Max-Pol Fouchet. Qu'il y ait du mystère dans l'existence, des correspondances à reconnaître, de multiples signes éparés dans le réel lui-même, le poète ne saurait le nier. Seulement, loin d'en faire des preuves, il en déduit des doutes.

C'est ce flottement existentiel, cette capacité à ne jamais savoir jusqu'où l'on sait ce que l'on croit savoir, qui donne à la poésie son poids de justice et la transforme, lorsqu'elle est au mieux de sa forme, en lanterne de sagesse : c'est quand le soleil doute, en brillant sur *Le Bois de hêtres* qui fut aussi Buchenwald, c'est-à-dire un camp de concentration, qu'il peut encore nous éclairer sans nous brûler ni nous accabler. Il y a une férocité de la lumière, comme il y a une tendresse de l'ombre. Toute fresque est comme « peinte sur un mur obscur », toute épopée se déroule sur fond de violence et de terreur. Il n'y a pas d'amour isolément, absolument, absurdement heureux, mais il y a de l'amour. Il n'y a pas de joie coupée de ses racines, comme il n'y a pas d'embouchure sans source ; et rien n'échappe au silence qui lui préexiste et qui lui succédera – au silence, du moins, tel que perçu par les vivants confrontés à la béance ou, si l'on veut, à « l'fracassable noyau de nuit » que racontait déjà André Breton. Pourtant, de part et d'autre de la douleur, ce pressentiment de la mort, avant elle ou après elle, malgré elle et par-delà elle, subsiste la possibilité d'un brasier.

De l'étincelle qui en surgit, de l'enfance qui en éclot, de l'amour qui le ravive et le maintient chaud, de la mémoire qui le ranime sans cesse, provient le poème, éternelle assertion renvoyée à la face du désespoir,

comme s'il pouvait faire reculer l'insignifiance et l'impuissance – leur imposer un instant, qui serait suffisant (après tout, « si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel », rappelait René Char), de quiétude et de paix rassemblées dans un seul vers, qui se fait alors verset – au sens sacré, non sacerdotal, du terme. Il y a donc, pour Siméon, un pouvoir du poème qui rejoint le pouvoir même des sans-pouvoirs – y compris au sens le plus politique du terme.

De la poésie comme politique de la beauté et manière d'inventer l'avenir

Si le monde peut exister sans raisons, c'est que nous substituons sans cesse à l'insaisissable vérité nos propres raisons d'y croire : sur le fond de cette lucidité sans répit qui caractérise l'homme aux yeux ouverts, donc le poète (Siméon n'est pas du parti des endormis, des rêveurs automatiques et des noyés qui se laissent romantiquement glisser le long du fleuve), il nous appartient toujours de suivre les voies de la soif et de la faim, les appétits du cœur, les causes qui le font battre et celles qui méritent que nous nous battions. Il y a tout sauf de l'indifférence, dans cette œuvre : loin d'être égotiste et repliée sur elle-même, forclosée entre louanges individuelles et ressentiment collectif, elle vise en permanence à nous rattraper par la manche, comme s'il s'agissait de prouver à quel point la souffrance de l'autre est insupportable, et sa joie nécessaire.

Voici donc une poésie de l'admiration qui se refuse absolument aux délices du mépris, de la détestation facile, de la colère recuite en haine. Elle n'ignore ni le feu ni la mort, ni le deuil ni l'horreur, et pourtant jamais ne cède au découragement. Ce qui la sauve est peut-être ce que le poète Jean-Marie Barnaud identifiait comme sa marque de fabrique : le goût d'une ferveur qui se veut un credo, une forme de « gai savoir » de l'impasse et des raisons de la contourner, ou plutôt de l'éviter tant qu'il est possible, de danser autour d'elle, sur les margelles d'un puits qui nous scrute autant que nous le scrutons. Et puisqu'il est un peu question de Nietzsche, prolongeons cette hypothèse en nous rappelant de l'aphorisme de *Par-delà Bien et Mal* : « quiconque lutte contre des monstres devrait prendre garde à ne pas devenir monstre lui-même. » Car, continuait le philosophe allemand, celui qui contemple trop longtemps l'abîme est à son tour contemplé par celui-ci, dans un effet miroir qui le rend semblable au monstre même qu'il croyait tenir à distance. Qu'est-ce-à-

dire, sinon que la tragédie qui nous guette toujours peut nous rendre amers et durs, ce qui signerait la victoire du ressentiment et, finalement, celle de la mort invitée au cœur même de la vie ? À cette tentation-là, Siméon nous enjoint sans arrêt de ne pas céder : la vie n'est rien d'autre que ce qui résiste au délitement de la joie, que ce qui supporte même son absence sans pour autant la renier.

Rien de moralisant ni de culpabilisant dans cette affaire, seulement le constat d'une vertigineuse liberté possible, d'un tremblement de « fleur qui pousse en nos cœurs gelés », d'un délire de saxifrage renaissant dans les fissures de la roche brûlée : c'est partout l'éloge des « amants féroces, tendres vivants / poètes advenus », qui réinventent à deux le monde tout entier – car il faut être deux au moins pour être grand, chez Jean-Pierre Siméon. Le poème alors n'est plus que la traduction d'une prémisse assumée, d'une position philosophique ou métaphysique, en tout cas existentielle. La vérité n'étant qu'un palimpseste, c'est-à-dire une réécriture permanente, une réinterprétation à l'infini des couches du réel qui s'accumulent dans l'âme, elle ne peut être fidèlement restituée par la prose, cette unijambiste du sens.

Seule la polysémie du poème est capable de rendre justice à la complexité du réel, à la manière d'un *apeirogon*, cette figure géométrique abstraite comportant un nombre infini de côtés. Parce qu'il évoque sans exposer, parce qu'il propose sans imposer, parce qu'il fait une place à l'intuition aux côtés de la raison, le poète ouvre la voie et les fenêtres, ne procédant que par des pas de côté qui sont autant de moyens de se rapprocher de la beauté sans esquiver la politique.

Il y a, dans cette aspiration forcenée à tenir ensembles ces deux termes en apparence oxymoriques, l'une des clefs les plus profondes de l'œuvre de Siméon – et ce n'est pas pour rien que l'un de ses derniers recueils le revendique. Dans *Politique de la beauté*, il est question dès l'avant-dire de « tout ce qui en l'homme, par l'homme et hors de l'homme, exhausse le réel et offense la mort [...] l'intransigeant refus opposé à tout ce qui oblitère et dévalue la possibilité de l'amour » : la joie conquise est un effort vers la bonté, « le courage de témoigner contre le nihilisme souffreteux de ce temps », un « principe d'incandescence dans la nuit ».

Or, c'est aussi bien dans les essais que dans les poèmes qu'il faut aller puiser pour comprendre à quel point Siméon se refuse, ce faisant, à se payer de mots : ce n'est pas au langage incantatoire de la fraternité qu'il en appelle, ce n'est pas aux déclarations d'intention de poètes bienveillants mais retirés du monde qu'il croit, c'est à la nature même du

langage poétique qu'il se réfère. Car pour lui, le poète n'est jamais un simple amateur illuminé, mais bien celui chez qui s'opère « la juste concordance entre un désir et un labeur poussés tous deux à l'extrême » (*La flaque qui brille au retrait de la mer*). Ces deux sources concurrentes et complémentaires, l'ardeur et le travail, la vitalité pure et l'opiniâtreté diligente, s'activent au service d'un véritable projet : celui qui consiste à se jeter au-devant du réel pour essayer de l'appréhender sous toutes ses formes, par toutes ses faces contraires, comme si l'on pouvait ne rien perdre du sable qui glisse entre les doigts refermés et de la pluie qui perle sur la peau.

Projet titanesque s'il en est que celui d'une « disponibilité totale, ultrasensible à tous les états et dimensions du réel englobant », d'une porosité absolue qui permette au poète de se laisser « traverser par le flux du réel ». En cela, penser poétiquement est aussi vivre politiquement : dans l'accueil empathique et résolument non-partisan des voix contradictoires, de la diversité même des composantes et visions de l'humanité. Parce qu'il essaie de tout embrasser, de tout prendre pour mieux le comprendre, le poète ne peut que se faire médiateur, voire négociateur. Ce poète-là – poète rêvé sans doute, poète idéal et poète d'asymptote serait aussi le parfait politique, l'antidote au politicien, celui ou celle qui serait capable d'entrevoir, au creux du réel lui-même, en son sein, ici et maintenant, des solutions là où l'homme de la prose et du cliché ne déchiffre que lignes de conflits, oppositions manichéennes et certitudes d'airain.

La poésie devient, prise en ce sens, la mesure même du commun, de la commune humanité ou plutôt, de la commune connaissance du monde limité et contraint dans lequel elle s'agite et au sein duquel elle peut, soit dépérir en ne jurant que par la domination réciproque du maître et de l'esclave, soit fructifier en refusant l'éternel retour de leur combat. Utopie, dira-t-on, comme l'on dit toujours dès que l'on s'aventure sur des chemins de traverse, sans lesquels il n'est pourtant jamais d'échappée possible. Utopie, oui, mais bien plus concrète et réaliste qu'il n'y paraît : tout ce qu'elle exige de nous, cette utopie-là, c'est de devenir lecteurs de poésie. On a déjà vu plus autoritaire comme exhortation et plus difficile comme mission.

De la poésie comme façon d'habiter le monde et de combattre la mort

« Je veux dire cette chose absurde : il nous faut bâtir un avenir de paille puisque nous n'avons rien appris de nos ruines » (*Avenirs*, 2024). L'horizon poétique de Jean-Pierre Siméon tient tout entier dans la désertion de la mort et dans le partage du chant. Le projet n'est pas de déconstruire, il est de rebâtir. La forme ne déforme pas, ne casse pas les codes pour le plaisir de briser de vieux cadres déjà bien rouillés. Au contraire, elle libère la langue de sa gangue et re-forge un langage, fait pour communiquer, transmettre, un paysage de mots prodigue en résonances et en appariements métaphoriques. Il y a toutefois dans cette œuvre un progrès permanent vers la simplicité, le dépouillement, quelque chose comme la volonté de plus en plus mature de se débarrasser des oripeaux. La polysémie n'est pas l'absence démultipliée du sens mais la multiplication des sens tout entiers accessibles au commun des mortels. Parler à tous, c'est se faire « ouvriers de l'humain », assurer son métier d'homme, le seul dont nous n'avons pas le droit d'être fatigués : « pas [le droit] d'être fatigués de combattre les tueurs de désir ».

Du désir à l'espérance, de l'amour à la politique, la boucle n'est jamais bouclée. L'amour n'est pas politique, il est (« Où tu m'étreins / je réside / comme un ciel / dans la soif / du lac »). La politique, elle, est affaire de fraternité ou de sororité sourcilleuses, d'amitié reconduite, de barricades défaites et remontées, de rébellions passagères et continues, de tempêtes et, osons le mot puisqu'il l'ose : de révolution. « Le poème est la plus discrète des révolutions mais elle brise dans l'instant toutes les lois admises. » Au demeurant, les tyrans ne s'y trompent pas, qui commencent toujours par assassiner leurs poètes pour mauvais esprit, esprit critique ou esprit tout court. Le tyran ne s'embarrasse pas de circonlocutions, de polysémie, d'interprétations, bref, de tout ce qui pourrait inspirer le doute ou le tremblement du réel : plus que tout, il craint ces microséismes relatés par le poète sismographe, les failles dans le clair-obscur qui deviennent des lézardes géantes au petit jour. Il ne veut pas que l'on voie ce que le poète montre à longueur de poème.

Alors, la tâche du poète est là tout entière, dans l'immensité de la douceur qu'il mobilise pour forer de tout petits espaces d'espérance au cœur du béton armé de la bêtise. Cette tâche n'est d'ailleurs pas propre au seul poète. Le comédien, en tout cas celui qui atteint le cœur de son art – la présence pure – dispose lui aussi de ce don : « celui qu'une assemblée

d'hommes se fait à elle-même en accompagnant l'artiste dans son faire intense, dans sa folle tentative d'accomplir avec tous une pleine présence à soi-même et aux autres. Ce don est accroissement de conscience et donc d'humanité. Eveil simultané de chacun à sa profondeur insolvable et de l'assemblée à ses contradictions vivaces comme à son unité originelle. » (*Ce que signifiait Laurent Terzieff*) Mais c'est aussi que le secret du pur comédien procède justement de son commerce incessant avec le poème, c'est-à-dire avec l'intensification de la vie par et à travers le langage : le théâtre est le lieu d'une « spiritualité commune non instrumentalisée par le religieux », donne à connaître un « avènement laïque » dans l'espace scénique où se produit la collision des analogies, la rencontre avec la multiplicité intranquille des voix.

Ce que rend possible le poème, comme le théâtre à son plus haut, c'est l'expérience collective d'une beauté comme horizon de vie, d'une beauté qui rend seule la vie désirable, fût-ce par éclairs, en reliant les solitaires qui l'entr'aperçoivent ensemble, tenus par un lien ténu. « Non ce n'est pas dans l'ailleurs du rêve / mais épaulé contre épaulé / dans l'heure quotidienne / ensemble dans la patience et le désir / que l'on trouve ce fragment d'infini / qui n'est ni la beauté de l'autre / ni la beauté de soi / mais dans l'espace ouvert / une brève aurore / que l'on se donne l'un à l'autre / comme on partage le pain » : voici donc le « secret partagé » (dans la section « Et à présent soyons un chant » d'*Avenirs*) qui relie les êtres, par le truchement du poème. Ce qui fait du poème un instrument, le plus magique qui soit peut-être, à la fois immatériel et immanent, insaisissable et producteur d'effets.

Qu'un matin, un enfant devenu adulte puisse se lever et se souvenir des avvenirs qu'il désirait, puis, s'il est trop las pour se mettre au travail, choisir au hasard dans sa bibliothèque un livre de poèmes et l'ouvrir pour y puiser la force de recommencer sa tâche d'humain, c'est toute l'ambition qu'assigne le poète à son œuvre, lorsqu'il veut qu'à son tour elle « exhausse » les autres vers cette perception plus fine et plus ardente du réel qui fut l'objet même de sa découverte initiale. Celle dont on ne se remet jamais puisqu'on la désire toujours.



Il faut donc commencer par désertter la mort pour rejoindre ce monde en attente, non pas de l'autre côté du miroir, mais du seul côté qui nous soit connaissable : le nôtre, celui de la vie. Il n'y a qu'une gloire

envisageable, et c'est moins celle du corps glorieux que celle du poème glorieux – ce qui revient finalement à peu près au même, dès lors que la mémoire des corps amoureux coïncide avec « l'amour réalisé du désir demeuré désir » (René Char). Jean-Pierre Siméon a confiance en l'homme parce qu'il aime la vie, et ce qui peut être aimé de la vie, malgré ses chagrins et par-delà ses drames, c'est ce que le poème nous promet, l'assurance qu'il existe une beauté secrètement logée au cœur du quotidien, lovée dans les gestes et les actes les plus élémentaires.

« Si la joie doit venir, elle viendra, bonne fille, implacablement » (*Traité des sentiments contraires*). La bonne fille est plus ardente qu'on ne croit plus, plus résistante et plus rebelle encore que cette figure démoniaque de l'insoumission que représente Lilith, fille ou femme de Satan. La joie n'a pas besoin d'être mauvaise pour être forte. Elle n'a pas besoin de jouer avec le trépas et les fantômes pour s'accomplir. Elle sait, d'expérience, que la mort la guette et pourtant qu'elle peut, le temps d'un poème ou d'un baiser, la tromper. Les caresses n'auront pas le fin mot de l'Histoire mais elles auront toujours le dernier mot qui compte, celui qu'il n'est même pas utile de prononcer puisqu'il est déjà écrit dans la mémoire du poète. Et puisque la joie sauvera le monde, le poète peut, sans illusions ni renoncement, s'en faire le plus efficace passeur. C'est de ce message entre tous que nous sommes redevables à Jean-Pierre Siméon.

Sidonia Bauer

Jean-Pierre Siméon,
le poète de la fraternité et de l'enfance

Comment écrire une contribution par rapport à l'œuvre de Jean-Pierre Siméon ? Cette œuvre complexe, dramatique, essayiste, romanesque et toujours, au cœur, dès le départ et pour fin, poétique ? Si Siméon, dont le nom de famille résonne déjà si poétiquement, conçoit sa poésie comme « un commentaire au monde¹ », ces lignes ne peuvent être qu'un commentaire à cette manière d'être, d'habiter, de s'habiter. L'auteure ose extraire certaines quintessences de la *poéthique* spécifique de la grande voix contemporaine, qui lie le poème à un « état de conscience à vif² ». Car la particulière empathie avec le monde est une position éthique, un rapport à soi et au monde, qui excède le poème et qui se trouve à l'origine de tout geste artistique³. Ce qui plus est : étant donnée la situation actuelle du monde (guerres, catastrophes naturelles causées par l'homme, matérialisme, consumérisme etc.), un monde voué à la destruction, la poésie permet une mutation radicale au pluriel⁴. Selon Siméon, « il s'agit du dernier choix qui nous reste entre deux avenir... le seul possible c'est par la poésie, n'est-ce pas⁵ ? ». L'avenir sera poétique ou ne sera pas. Vivre poétiquement le monde, signifie se fier au courage de l'impossible. La poésie, art de vivre, est à la fois le chemin et l'éloge de ce courage.

Siméon est une voix entourée de voix fraternelles, car – comme il souhaite citer Gennadi Aïgui :

« La poésie est le travail-langage de la fraternité humaine ». Tout poème est un concentré d'humanité, qui révèle à chacun son altérité, c'est-à-dire son affinité avec l'autre en l'arrachant ainsi à sa petite identité personnelle de circonstance, le relie. La poésie est en quelque sorte un esperanto de l'âme humaine⁶.

Le langage de la poésie est international, il se trouve dans l'écart toujours, à l'opposé de ce qui est vulgaire, brut et sale. La poésie signe

¹ Jean-Pierre Siméon, *La poésie sauvera le monde*, Paris, Le Passeur, 2015, p. 21.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Pierre Siméon, *Avenirs*, Paris, Gallimard, 2024, p. 9.

⁵ Correspondance personnelle de Sidonia Bauer avec Jean-Pierre Siméon du 14 février 2024.

⁶ Jean-Pierre Siméon, *La poésie sauvera le monde*, Paris, Le Passeur, 2015, p. 26.

une élévation vers la beauté du monde à travers la beauté des langues, elle fait résonner une sphère haute et pure, dans laquelle harmonisent et de laquelle puisent de l'énergie ceux qui l'habitent. C'est le travail-langage de l'amour orphique, outrepassant la finitude, le chant des « âmes qui s'aiment s'embrassent et se répondent⁷ ». Elle peut s'entendre dans « rien de plus qu'un feuillage qui tremble ». Magnifique : elle n'est pas réservée, d'emblée, à une élite, mais accessible à tous, y compris aux enfants : « il faut pour l'entendre le cœur simple » « et la vie seule est son instrument⁸ » (*ibid.*). Si la poésie se trouve enracinée dans les prodiges de l'enfance, dont la figure d'Orphée, « le jeune roi aux pieds nus », incarne l'exemple héroïque, elle se réfère aussi aux rapports interhumains, à titre d'exemple de famille. Dans *Le testament de Vanda*⁹, une mère en détresse, violée et sans-abri redécouvre en elle son puits de dignité humaine, valeur poétique qui lui permet de continuer à vivre. Dans un soliloque, elle parle ainsi à son nouveau-né nommé Belette : « aller pieds nus dans le monde c'est / donner au monde les dents pour mordre / c'est donner son âme en pâture oui / car où la chair est fragile il y a de l'âme / et c'est tu sauras Belette si douloureusement / fragile un pied nu un oiseau sans nid¹⁰ ». Son dernier conseil donné à l'enfant sera : « si tu aimes oh oui aime Belette / aime tant que tu veux mais / ne quitte jamais tes chaussures¹¹ ». La douleur humaine fait partie de la poésie de Jean-Pierre Siméon, surtout dans son œuvre dramatique, qui toujours est lyrique. La douleur humaine se sent comme *un clou* dans la poitrine comme *un clou dans le cœur*¹². C'est ainsi que la passion de Jésus devient figure d'identification, à la fois mort innocente « du dieu aux pieds nus¹³ » et victoire de l'amour au-delà de la mort, transportée par la poésie : « Jésus attend dans sa mort accomplie / l'amour attend qu'en chaque peine en chaque sourire / l'homme le recommence¹⁴ ». La poésie, c'est aussi la résurrection de l'humain, de l'homme en l'homme, être humain qui donne sens à son existence. La vie est ainsi une valeur à

⁷ Jean-Pierre Siméon, *La mort n'est que la mort si l'amour lui survit : histoire d'Orphée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 36.

⁸ *Ibid.*

⁹ Jean-Pierre Siméon, *Le Testament de Vanda*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ Jean-Pierre Siméon, *Et ils me cloueront sur le bois*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

protéger sans perdre espoir et *malgré tout* contre toute souffrance : elle est *résistance*, non pas résignation. L'œuvre indubitablement le mieux reçu, à côté de *La poésie sauvera le monde*¹⁵ (Siméon 2015), est le drame en soliloque *Stabat mater furiosa*¹⁶. Comme autant de figures féminines fortes, la mère en colère, mère refusant la figure d'une *mater dolorosa*, refusant *de comprendre* le sens de la guerre (« je suis celle qui ne veut plus comprendre / parce que comprendre c'est déjà accepter¹⁷ », se révolte contre le meurtre, qui tue non seulement son propre enfant : « ma prière voilà comment commence ma prière / j'aime que le matin blanc pèse à la vitre et l'on tue ici¹⁸ ». La « mère furieuse » s'articule clairement : « je crache / je crache sur l'homme de / l'homme de guerre / je crache sur le guerrier de la prochaine / de la prochaine guerre / [...] je crache sur la haine et sur la nécessité de cracher sur la haine¹⁹ ». Son « nous », son pluriel poétique, envisage l'avenir, commencé dans le présent : « nous allons recommencer l'histoire / nous élèverons nos enfants sans vous malgré vous / contre vous / leur vice sera la douceur²⁰ ». D'où la nécessité de lier poésie et pédagogie. La motivation provient entre autres d'un rêve : « j'ai fait un songe / [...] l'armée des faibles s'est levée / [...] des millions se sont levées [...] des millions de choses humaines nues et légères / se pressaient sur les routes / [...] rien que des millions de choses humaines et légères et nues / debout sur tous les horizons du monde / le songe est dit / c'est l'obstination du cerisier qui fait déborder la lumière²¹ ». Car, à cette « seconde simplicité²² » appartient aussi l'espérance du songe, enraciné dans l'enfance :

mais je continuerai à croire
à tout ce que j'ai aimé
à chérir l'impossible
buvant à la coupe du poème
une lumière sans preuves

car il faut très jeune
avoir choisi un songe

¹⁵ Jean-Pierre Siméon, *La poésie sauvera le monde*, op. cit.

¹⁶ Jean-Pierre Siméon, *Stabat mater furiosa*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, [1997] 2013.

¹⁷ Jean-Pierre Siméon, *Et ils me cloueront sur le bois*, op. cit., p. 48.

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 40 et 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹ *Ibid.*, p. 62.

²² Yves Bonnefoy, *La Seconde Simplicité*, Paris, Mercure de France, 1961.

et s'y tenir
comme à sa fleur tient la tige

contre toute raison²³

La poésie comme la seule manière hétérogène d'habiter *les avenir* de l'homme, est une entreprise à la fois singulière et collective. Le poème même est transmission, lien et viatique de cette lutte obstinée, quotidienne, *au combat de chaque jour* :

Là va mon poème
au combat
pour ne tuer personne
mais pour que le vainqueur ici
ne soit pas ce qui en nous
renonce à l'homme²⁴

Siméon, *Sans frontières fixes*,
« Au combat de chaque jour », 2004 : 21

Siméon est le poète de la fraternité, de la générosité et de l'enfance. Son art est à la fois fier et modeste, simple et complexe comme la vie même qu'il embrasse. Le Poète incarne sa poésie : directeur en chef de poésie Gallimard, fondateur de la *Semaine de la poésie* à Clermont-Ferrand l'actuel *Printemps des Poètes*, dramaturge contemporain classique, il ne cesse pas de rendre visite aux écoles, aux enfants, aux étudiants pour partager la poésie. La poésie, selon Siméon, est le « dénominateur commun de l'humain²⁵ ». La poésie, même dans la vie quotidienne, est du côté de la grandeur (*magnanimité*) et de la douceur :

Fraternité

Arrachez tous les drapeaux
les drapeaux de toutes les nations
arrachez-les du mât d'orgueil

²³ Jean-Pierre Siméon, *Ici*, « À l'impossible on est tenu », Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 2009, p. 41.

²⁴ Jean-Pierre Siméon, *Sans frontières fixes*, « Au combat de chaque jour », Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 2004, p. 21.

²⁵ Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème. Conversation avec Yann Nicol*, Genouilleux, La Passe du vent, 2008, p. 44.

Faites-en un linge
pour accueillir l'enfant

Faites-en une robe
pour la danse
ou un foulard peut-être
au cou des miséreux

Étendez-les comme un drap
pour le repos
du vieil homme

Haussez-les sous le vent
pour parcourir la vague

Arrachez les drapeaux
qu'ils soient la nappe immense
sur la table des hommes²⁶

L'art du poète serait sans doute, dans le sillage de Novalis, de devenir homme : « Long travail dont les poèmes sont la sueur²⁷. »

²⁶ Jean-Pierre Siméon, *Sans frontières fixes*, « Fraternité », Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, [2001] 2004, p. 24-25.

²⁷ Jean-Pierre Siméon, *La flaque qui brille au retrait de la mer. Matière à réflexion*, Le Palais-sur-vienne, Éditions Project'îles, 2023, p. 58.

**Margaux Parnet
& Anaël Duprey**

La poétisation de l'espace théâtral
dans *Le Testament de Vanda*
de Jean-Pierre Siméon

« La poésie est [...] ressourcement et tout poème un geste fraternel qui indique la source. » Dans son *Petit éloge de la poésie*, Jean-Pierre Siméon nous invite à « vivre poétiquement » ; sa poésie s'inscrit dans une dynamique qui tient compte du réel, qui n'est plus tournée vers le Moi mais plutôt vers l'Autre. C'est ainsi qu'il invite chaque être humain à côtoyer cet art, lui qui « consid[ère] l'acte de poésie comme indispensable et salvateur ». Dans son recueil *La Nuit respire* (1987), il écrivait déjà « la poésie, c'est comme les lunettes » ; cette comparaison, empreinte de quotidienneté, témoigne de son objectif premier : élargir les influences de la poésie dans le but d'une prise de conscience collective du réel. Nous allons ainsi nous intéresser à l'écriture singulière du *Testament de Vanda*¹, où l'on retrouve cette volonté poétique qui se matérialise par une tentative définitoire en filigranes au début de la pièce :

[...] il n'y a rien
à comprendre n'y a qu'à entendre
faut entendre
[...] il n'y a rien à comprendre
faut être dedans c'est tout l'entendre

Cette œuvre poético-théâtrale illustre également à merveille la définition donnée par le poète dans son *Petit éloge de la poésie* : « elle est l'exploration continue de toutes les formes possibles de la parole humaine ». *Le Testament de Vanda* peut alors être perçu comme une expérimentation, une « exploration » de son hypothèse, puisqu'elle se construit sur le monologue d'une mère en détresse qui éprouve un besoin à la fois vital et fatal de s'exprimer. De fait, l'un des points les plus notoires du *Testament de Vanda* réside sans doute dans son caractère hybride, ce qui nous conduit à un questionnement : dans quelle mesure la parole poétique imprègne-t-elle l'espace théâtral et en modifie-t-elle l'architecture textuelle ? Nous analyserons tout d'abord la poétisation de l'écriture qui a pour cause une déstructuration théâtrale, puis nous

¹ Jean-Pierre Siméon, *Le Testament de Vanda*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.

étudierons le corps poétique dans son ensemble, avant de nous intéresser à la dimension dialogique de la pièce.

La déstructuration théâtrale, conséquence d'une poétisation de l'écriture

Le remaniement syntaxique au profit de la parole poétique

Ce qui jaillit du *Testament de Vanda*, c'est avant tout la modernité dont fait preuve Jean-Pierre Siméon dans la construction textuelle. Il opère en effet une déstructuration de la forme théâtrale au profit d'une poétisation de son écriture.

Cela se manifeste premièrement par un remaniement syntaxique qui met en lumière la parole poétique. Thématique centrale, cette dernière est l'essence même de l'œuvre, qui se rapporte à un monologue déclamé par le personnage éponyme. Cette caractéristique formelle est commune au genre théâtral ; l'oralité qui lui est propre permet un rendu textuel spontané.

Si nous observons le contenant, c'est-à-dire le discours de Vanda, nous remarquons qu'il est tantôt ponctué d'onomatopées – « hein » (pages 15 et 35) – tantôt de hiatus – « parce que / il » (page 22), « vu que / il » (page 23). Si dans ses phrases les sujets font parfois défaut – « faudra pour toi que ce soit / les autres » (page 24), ils peuvent être redondants comme le montre l'emphase « le caillou il vient de la rivière » (page 31). Sous la plume de Jean-Pierre Siméon surgit le naturel poétique de la langue ; en cela, la parole devient poème. Si ce remaniement artificiel semble si spontané, c'est sûrement grâce à l'ancrage d'un idiolecte populaire harmonieusement disséminé dans les paroles de Vanda – « ça qu'ils appelaient » (page 16) ; « les flics » (page 22) ; « un quelqu'un » (page 23) ; « je sais pas » ou « il faut que rien ni la nuit lui échappe » (absence de discordancier pages 22 et 37). Quelques grossièretés viennent également s'infiltrer dans son discours, sans que le poète n'en abuse — « la vie la salope de vie » (page 18) ; « les couilles » (page 30) ; « cette peur conne » (page 37) ; « pisser ou chier » (page 39). Cet ajout renforce la vraisemblance tout en délivrant une émotion forte, témoignant de l'engagement personnel de la protagoniste dans ce qu'elle exprime. Tout cela s'inscrit dans la tradition poétique de l'oralité, que Jean-Pierre Siméon revisite habilement en lui adjoignant un critère de

modernité. C'est justement cette remise au goût du jour qui fait l'originalité de cette œuvre protéiforme.

Au niveau du contenu, le monologue de Vanda fait l'objet d'une puissance affective inouïe, passant là encore par sa parole si singulière et pourtant si proche, si bouleversante. Ce qui est donné à entendre, c'est un véritable cri d'indignation et de douleur résultant de la détresse d'une femme qui se sent à part, hors du monde dans lequel elle vit. Son incapacité à s'intégrer est présentée comme une fatalité, ce qui résonne dans le refrain aux pages 27 et 28 :

[...] mais non décidément
impossible de se faire oublier
on a beau dire que quoi ? qu'on
disparaît dans la foule qu'on peut
perdre son visage se faire inconnu
dans la masse se fondre dedans
non à d'autres c'est décidément
impossible j'ai compris [...]

Cet exemple est sans doute le plus évocateur concernant le pouvoir qu'ont les mots sur les individus, ceux qui les prononcent comme ceux qui les entendent. Ici, ils confèrent une portée magistrale à la déclamation de Vanda.

La thématique de la parole est présente dès le premier vers :

attention je vais commencer à parler je
vais parler cette fois oui ça
va venir ça va être d'un coup
faudra pas m'arrêter Belette [...]

L'incipit du texte traduit tout l'empressement à s'exprimer de Vanda, qui doucement se meurt et finira par se suicider ; le titre de l'œuvre en est proleptique. En plus du substantif « Testament », certaines expressions comme « je le jure » (page 16) donnent au texte une dimension juridique, et assimile presque le cadre théâtral à une audience. Vanda semble plaider en faveur de la mémoire, topos éminemment poétique. L'apostrophe initiale à sa fille « pour toi Belette » prête à son discours la valeur d'un héritage ; elle lui rappellera d'ailleurs à la fin qu'elle lui « lègue » (page 37) son récit. Ce témoignage fiévreux revêt une valeur initiatique ; Vanda fait part à sa descendance de ce qu'elle a vécu et de ce qu'elle a perdu, et cela dans une volonté didactique. Ne souhaitant pas

une pareille existence pour sa fille, elle a pour objectif de la protéger en lui enseignant les choses les plus importantes à retenir, afin qu'elle ne reproduise pas les mêmes erreurs – « j'ai appris une chose » (page 24) ; « pour que tu saches / sans rien savoir » (page 31) ; « c'est un conseil » (page 37). De cette façon, son discours est construit de façon argumentée afin d'être persuasif : Vanda est engagée dans ce qu'elle dit — « crois-moi » (page 27) et « je ne te mens pas Belette » (page 29). Tout compte fait, sa déclaration est une confession au seuil de la mort ; la nécessité de dire quelques mots avant de mourir est illustrée poétiquement par la structure cyclique de l'œuvre, qui commence par « je vais commencer à parler » et finit par « j'ai fini de parler le sac est vide ».

Un récit rhapsodique

La poétisation de l'écriture du *Testament de Vanda* s'illustre également par sa construction rhapsodique : l'héroïne passe constamment d'une idée à une autre en faisant abstraction de tout lien logique. Prenons un exemple précis : à la suite de la première didascalie « rupture », Vanda évoque une chose simple, le sommeil de son bébé – « tu dors Belette ? c'est ça dors ». Ce constat va alors la mener à une réflexion plus profonde sur le monde et la façon de l'habiter – « un vivant ça ne dort pas ça fuit ». Puis elle opère finalement un retour à l'élément factuel initial – « dors Belette dors ». Ce brusque passage du concret à l'abstrait illustre la motivation première de Vanda à s'exprimer : la précipitation. La répétition de la conjonction de subordination à valeur temporelle « tant que » agit d'ailleurs comme un leitmotiv dans cette courte pièce. Elle retentit à la façon d'une alarme ; Vanda est consciente que le temps presse. Ainsi, la rapidité dans le rythme de ses propos se fait entendre dès le début :

attention je vais commencer à parler je
vais parler cette fois oui ça
va venir ça va être d'un coup
faudra pas m'arrêter Belette pas
de cris pas de pleurs rien j'ai
tu j'ai tout tu tout le temps
pour toi Belette j'ai fait ça j'ai
su taire fait l'effort affreux
souvent j'ai mis le point dans la bouche
mais je vais commencer à parler [...]

Cette accélération rythmique est rendue possible formellement grâce aux multiples enjambements et répétitions ; Vanda ne perd pas de temps. Aussi son discours est-il un flux de paroles ininterrompues, comme le montre l'exemplification « ça s'arrête pas s'arrêtera pas » (page 15). Il apparaît ici important d'étudier la respiration de la locutrice, sujette à des bégaiements – « je ne me je / ne veux pas me souvenir » (page 25) ; « après après / lui avoir arraché les yeux » (page 30). Se demandant « comment dire ? » (page 38), elle éprouve bien souvent des difficultés à s'exprimer. La construction syntaxique de Jean-Pierre Siméon consiste parfois en une destruction : à l'intérieur de la phrase, certains mots ne sont pas placés au bon endroit – « quand on simplement me parlait » (page 40) – l'adverbe opérant une discontinuité phrastique. Si Vanda « di[t] tout en vrac » (page 18), la structure des phrases en supporte les conséquences. Cela s'illustre par une syntaxe erronée – « comment arrêter toi » (page 15) — ou encore par des ajouts fautifs – « je crois en Dieu et qu'il est là-haut dans le ciel » (page 41), ici du pronom relatif.

Cette écriture du chaos passe avant tout par l'absence de ponctuation dans la totalité du monologue, qui semble devoir se déclamer d'une traite. Il est ainsi saturé de parataxe, en voici un exemple évocateur :

comme un soir de septembre Ivo
est venu m'est venu sur le chemin
qui va de chez nous au bourg non
qui allait il n'y a plus de chemin

Les rares occurrences de la modalité interrogative ne font que renforcer la solitude de Vanda, qui tantôt sonde vainement son nourrisson, tantôt se questionne elle-même. L'omission volontaire de ponctuation est un parti pris syntaxique du poète, lui permettant de mimer la fluctuation des pensées de la protagoniste. En véritable monologue, son discours en réunit les caractéristiques introspectives :

c'était curieux ce bleu des yeux d'Ivo
un bleu de rivière mais d'une rivière du soir
dont l'eau a bu toute une journée le ciel

L'intériorité de Vanda est elle aussi empreinte de dialogisme ; on se demande parfois si ce qu'on lit ou entend est destiné à être prononcé à voix haute ou à résonner dans sa tête. Car certaines tournures de phrase mettent en évidence ce cheminement intérieur à l'origine de l'expression de la jeune femme – notons l'incise entre le sujet et son complément

« c'étaient / j'ai ça encore dans ma bouche / des chansons de terre froide [...] » (page 25), ou encore le rajout de mots au fur et à mesure des fluctuations de pensées « tu es là trop petite trop si petite encore » (page 18). À l'aide de cette saturation syntaxique, Siméon souligne à merveille la mise à profit du peu de temps qu'il lui reste.

Finalement, ce texte se prête à une lecture interprétative. Le vaste champ de libertés dont il fait l'objet concerne d'une part les lecteurs. Si la ponctuation fait *a priori* défaut, c'est au récepteur de l'ajouter, voire de la créer au fil de sa lecture. C'est ainsi que le texte ne pose pas de problème de compréhension. Mais au-delà de la compréhension du sens, le lecteur a une possibilité de création du sens ; Jean-Pierre Siméon nous offre cette liberté participative, conférant à son œuvre un caractère composite. De cette façon, nous pouvons choisir de faire des pauses à tel ou tel endroit, pauses qui ne seront pas les mêmes en fonction des lecteurs et des lectures. Cette liberté transparait aussi dans la réception analytique, car la singularité de la construction syntaxique engendre toute une étendue d'interprétations différentes. Ainsi, le passage « et moi qui me disais ce n'est rien / rien que des chagrins d'enfant » (page 29) peut être considéré comme un bégaiement de la locutrice, mais aussi comme une simple pause, faisant porter l'emphase sur le premier « ce n'est rien ». En somme, en exégète (même involontaire), le lecteur participe activement à la création et se fait artiste. D'autre part, Jean-Pierre Siméon accorde aussi une grande liberté aux membres chargés de la représentation de son œuvre théâtrale. La didascalie liminaire, censée informer le metteur en scène sur la façon de représenter la pièce, fait figurer deux occurrences de l'adverbe « peut-être ». Le flou laissé par ce détail n'est pas négligeable, d'autant que la pièce se termine par ce même terme. Le choix est laissé à celle qui joue le rôle de Vanda ; Siméon précise « Les indications "rupture" qui émaillent le texte ne signifient pas nécessairement des silences. Leur usage et leur valeur sont laissés à la libre appréciation de la comédienne. » Tout compte fait, le dramaturge donne des indications, mais ne tient pas absolument à ce qu'elles soient respectées à la lettre. Là encore, on retrouve cette dimension participative chère au poète.

Une versification de la narration : réemprunter le sillage poétique

Le *Testament de Vanda* est un texte versifié, ce qui prend largement part à l'émotion qu'il délivre. L'un des stylèmes poétiques de Jean-Pierre

Siméon est le procédé de la répétition ; il permet de donner un rythme au récit, qui devient alors musical. En voici un parfait exemple :

la robe noire de ma mère noire jusqu'aux
pieds de ma mère qui n'avait plus de seins
pour personne il n'y a que deux choses
Belette je le jure souviens-toi de ça
être avalé mangé par le vent ou
par un baiser mais un baiser
s'il n'est pas que bouche
s'il naît d'un renversement du ciel
s'il est bourrasque venu comme bourrasque
d'un lointain au plus loin du lointain²

Tout au long de la pièce, le texte est scandé. À la manière d'une mélodie, l'écriture présente diverses récurrences. La plus régulière est l'apostrophe de la mère à sa fille que nous pouvons considérer comme un leitmotiv, celui de l'exhortation au sommeil – « dors petite dors » (page 24) ; « dors ma petite sans nom dors » (page 19) ; « dors petite dors encore » (page 30) ; dors petite dors encore un peu juste un peu » (page 39) ; « Belette dors dors encore un peu dors » puis « chut là dors doucement encore un peu » (page 42). Chaque occurrence est placée soit en début soit en fin de ce que nous pourrions appeler des scènes – car séparées par des « *rupture[s]* ». Cette valeur anaphorique ne fait que renforcer sa qualité de refrain.

Toutefois, le contenu du discours de Vanda semble prendre naissance dans la narration, qui a connu un travail de versification. En effet, le texte est souvent narratif, comme le démontre le procédé de chute, traditionnel dans le genre de la nouvelle notamment. C'est de cette façon que la provenance de Belette nous est révélée :

mais tu n'es pas née du conte non
pas née du bleu de la rivière tu
es née d'un gros chauve au rire sec
tu es née d'un rire sec et toi
mon amour pendu avec le vent mon amour
de quelle petite fille parlais-tu ?

² C'est nous qui soulignons dans les citations.

De plus, Vanda use régulièrement du registre descriptif, davantage commun au genre narratif, en prose, qu'au genre poétique, en vers. L'exemple suivant renforce l'idée de ce remaniement :

du gros je me souviens qu'il était gros
avec une bouche grasse et abîmée
du sec son petit rire sec comme un hoquet
du chauve qu'il était chauve et
de sa peau trop blanche avec des verrues

Certaines caractéristiques narratives font surface, comme l'énonciation d'un cadre spatial français – « Paris » (page 37) — ou encore la présence de personnages qui n'interviennent pas de façon directe mais qui sont simplement mentionnés à propos des actions qu'ils ont pu commettre par le passé. À cet égard, Andrić, Ivo et Gadin ne prennent donc pas la forme de personnages de théâtre mais de parapersonnages. Qui plus est, la mise en forme des vers n'empêche pas ces derniers de sonner comme un récit unifié et linéaire. Mais il est courant que la narration rende compte du travail métrique. Penchons-nous sur trois vers, page 18, qui semblent contenir en leur sein quatre pentasyllabes :

[...] ça a une mémoire / ça
traîne une histoire / ça a
une odeur / ça trahit la langue

ou encore trois vers, page 28, qui réunissent quatre hexasyllabes :

[...] où un doigt te désigne /
un regard te choisit / où une voix
sort du mur / tombe de la fenêtre

Ces deux exemples ne suivent pas le décompte classique des syllabes, mais ils peuvent être validés par un décompte plus oralisé. Ainsi nous avons donc affaire, dans la poésie de Jean-Pierre Siméon, à des vers sonores qui ne suivent pas la construction visuelle des vers. Nous pouvons évoquer une versification double, qui se donne à la fois à voir et à entendre.

Il apparaît alors intéressant de se questionner sur le choix de la versification plutôt que de la prose. Selon nos observations, la versification permet de faire davantage sens. Par exemple, le récit de l'histoire d'amour entre Vanda et Ivo intervient tout de suite après le récit de son viol. Ce choix textuel est symbolique : le rapprochement des deux

événements de la relation sexuelle forcée et du baiser témoigne de façon significative du rapport au désir de Vanda, et des traumatismes qui résultent de ses contacts avec les hommes. En plus de cela, la versification écarte toute contrainte temporelle et tout impératif de cohérence, comme ce peut être davantage le cas avec la narration en prose. En outre, par leur pouvoir de *senefiance*, les vers semblent aller plus loin que la prose traditionnelle. Ils offrent la faculté au poète d'exprimer des choses que la prose ne serait pas forcément en mesure d'exprimer, du moins pas de la même façon. À titre d'exemple, mentionnons l'apport de l'aspect visuel sur le sens qu'apporte la versification à la page 30 :

ce qu'on appelle le monde et qui est
une colère sinistre et sans cause et
qui se dévore elle-même le monde

Ici, la construction symétrique permet un encadrement de la définition par le mot lui-même, ce qui illustre davantage la vision de Vanda sur l'objet mentionné. Autrement, prenons l'*apo koinou*, page 18 :

[...] pour que leurs
dents trouvent où mordre moi
depuis si longtemps qu'ils m'ont mordu

Le pronom « moi » est placé à la rime de façon stratégique : il fait partie de deux unités de sens différentes. La première s'étend sur les deux premiers vers cités, et se résume à une syntaxe erronée qui, formulée correctement, donnerait « pour que leurs dents trouvent où me mordre. » Mais ce même pronom participe aussi au sens du troisième vers « moi depuis si longtemps qu'ils ont mordu ». Tout compte fait, les vers ont la capacité de mettre les mots en valeur par le placement symbolique qu'ils leur accordent.

Le corps poétique : une distillation des invariants génériques

Le traitement de l'image

Le Testament de Vanda offre un véritable panorama de la poésie traditionnelle en ce qu'il réintègre substantiellement les motifs poétiques génériques et qu'il les distille à travers l'ensemble du tissu textuel.

D'abord, l'image est travaillée par Jean-Pierre Siméon comme un matériau premier qui élabore ainsi une poétique picturale et visuelle. En effet, l'image envahit la parole de Vanda et lui confère une couleur singulière. Elle s'insinue dans les sillons du texte afin d'en garantir l'aspect paradoxalement saisissant et incisif.

Tout d'abord, l'image passe par le recours abondant à la comparaison et à la métaphore filée. Ce travail stylistique dote le langage d'une puissance symbolique qui permet de rendre compte d'une poésie de l'image. Dès le début du texte, le « vent » apparaît déjà comme un premier leitmotiv, qui assimile la prise de parole à un souffle de renouveau et de liberté : « c'est autre chose qui commence un autre monde là-bas quand le vent venait » (page 14). Ce « vent » insurrectionnel et dévastateur traverse le texte à la manière d'une bourrasque, violente et saccageant tout sur son passage : « il y eut le baiser la bourrasque avalée mangée tout entière par Ivo-la-bourrasque » (page 15). Mais le vent est incessamment rappelé par la parole, comme une idée obsédante qui confine à une folie salvatrice. Effectivement, la parole, irrémédiablement cathartique, se déchaîne à la manière d'un vent divin, à la fois destructeur et réparateur, comme on le constate à la page 15 :

comme Ivo est venu comme un vent
un grand souffle de rires et de pas
de gestes larges et de regards bleus
et moi immobile bouche ouverte
dans ce vent avalée par le vent

Le vent, métaphore d'une mémoire impérissable, apparaît donc comme la première entité imagière qui colore le texte et lui offre son indomptable faculté performative ; car, il semble évident que le vent joue le rôle d'un messenger, porteur d'une parole à la fois universelle et anonyme qui délivre des vérités bouleversantes, des non-dits enfouis. Le vent, ce personnage à part entière, crée une faille entre la fiction et le réel : il garantit la porosité entre deux mondes et confère au récit sa force vitale.

Mais la métaphore n'est pas la seule insertion possible de l'image au sein du langage poétique. En effet, le travail pictural de la couleur donne au texte une vivacité inouïe qui l'assimile alors à une aquarelle du souvenir. La couleur bleue, notamment à la page 27, jaillit des descriptions et confère au texte un aspect intense :

c'était curieux ce bleu des yeux d'Ivo
un bleu de rivière mais d'une rivière du soir
dont l'eau a bu toute une journée le ciel

Le bleu sur lequel s'attarde Vanda, ce bleu de l'iris, est assimilé à une rivière sombre, nocturne, qui reflète la profondeur et l'immensité céleste de l'azur. Cette image envahit la parole et participe d'une poétisation de l'écriture siméonienne en ce qu'elle teinte le discours d'une pureté frappante. Le bleu, couleur paradoxale qui représente à la fois la tranquillité et la froideur, ajoute ici un pigment fondamental qui illustre toute l'ambiguïté du langage poétique, empreint d'une beauté formelle à laquelle s'articule indissociablement une laideur archétypale. Ce bleu nuit, de même que cette « rivière du soir » qui le fait miroiter, suggère donc un malheur insondable malgré la beauté des « yeux d'Ivo ». Ce paradoxe intrinsèque rappelle l'alchimie poétique baudelairienne qui veut que la boue soit changée en or, que l'idéal soit teinté de spleen. Mais le travail chromatique se construit également autour d'une réflexion plastique. La forme joue un rôle central dans l'entreprise poétique de Jean-Pierre Siméon. Elle permet de pallier l'absence typographique en habillant le texte d'une architecture (page 26) :

les uniformes qui vont qui marchent
dont le regard fouille les coins les
dessous les creux les ombres les
formes les silhouettes les pas [...]
on doit avoir la couleur des rues
la couleur de peau des rues et
l'ombre des murs dans la peau

Cette traque intestine dont rend ici compte Vanda et qui la contraint de s'effacer dans la ville, de se laisser absorber par ses murs, ses ombres, ses formes et ses couleurs, apparaît comme un véritable processus de remaniement identitaire. La protagoniste, en même temps que son discours intarissable, se dilue au sein même de la parole poétique. Cette liquéfaction salvatrice semble conférer au texte de l'épaisseur, de la structure et de la matière.

Enfin, l'invocation animalière peut également être envisagée comme un ressort de l'image en ce qu'elle permet d'illustrer la parole poétique. En effet, les animaux sont plusieurs fois convoqués par Vanda pour rendre compte d'une réalité passagère. Attardons-nous par exemple sur le surnom attendrissant que donne la mère à son enfant, « Belette ». Ce petit

animal inoffensif représente la candeur enfantine. Il est habilement choisi par le poète afin de créer un contraste évident entre l'innocence du berceau et la violence du monde. De même, certaines figures animalières positives, telles que le « papillon » qu'Ivo touche du bout des doigts sur le sein de Vanda (page 20), entrent en confrontation avec d'autres mentions plus négatives, telles que le « chien » (pages 16 et 35) ou encore un « nuage de moucheron » (page 38). Cette dichotomie du bestiaire illustre les fluctuations de la mémoire qui se scinde en deux grands moments dans le discours de Vanda : l'époque d'Ivo, celle qu'elle appelle « le conte », et son présent meurtri par un viol inhumain. L'animalité épouse cette antithèse du souvenir et rend compte de deux réalités qui n'entretiennent aucun lien, si ce n'est leur souvenir vivace dans la mémoire de Vanda, qui crée un entremêlement d'horreur et de moments heureux.

La mise en rythme du langage

Mais le travail de l'image n'est pas le seul gage de la couleur poétique du texte. En effet, ce sont véritablement tous les invariants génériques qui sont réemployés ici par Siméon et qui confèrent au discours une dynamique particulière. Le rythme, si propre au genre poétique, permet alors d'ornementer le langage en lui faisant adopter une cadence frénétique qui mime l'urgence de la parole.

Tout d'abord, certains mots sont répétés, mécaniquement, comme un bégaiement irrépressible, ainsi que le souligne ce « tête tête » de la page 15, qui agit comme une formule incantatoire. Alors que Vanda demande à son enfant de téter, elle répète machinalement ce verbe comme une nécessité absolue qu'il convient de redoubler pour qu'elle s'accomplisse. Mais ce balbutiement n'est pas la seule traduction de ces répétitions. Il en va de même, à la page 19, de la formulation « je me suis tue » dont la quintuple occurrence mime la vigueur. Ce silence en guise de réponse, reconduit par Vanda face à ses interlocuteurs tyranniques, entre en contraste avec le discours qu'elle tient dans son présent, inarrêtable et virulent. Ce refrain entêtant, « je me suis tue, je me suis tue, je me suis tue », traduit paradoxalement une révolte face à la soumission, un refus face à l'autorité.

Par ailleurs, le rythme ternaire instaure une forme d'obstination de la parole, une ténacité rétrospective qui souligne la force et la résistance de

Vanda (page 19) : « ils étaient trois le gros le sec le chauve ». À la manière des opposants dans les contes populaires, ces trois antagonistes sont évoqués par Vanda avec une rage que le rythme ternaire explicite. Mais ce rythme ternaire n'en reste pas là. Il abonde et imprègne la parole poétique à travers l'ensemble du discours :

ils vont venir crois-moi ils n'oublient pas
ne nous oublierons pas ne pas oublier

Cet extrait, page 25, fait écho à celui de la page 13 :

comment ça s'arrête ? ça s'arrête pas
s'arrêtera pas comment arrêter toi

Cette construction ternaire suit toujours la même logique : un segment phrastique au présent, un autre au futur et un dernier à l'infinitif. Cette architecture syntaxique témoigne d'une promenade de la parole ; parole qui réveille son immortalité en affichant les différentes strates temporelles auxquelles elle appartient successivement. D'abord, le présent illustre une peur de l'instant, une urgence immédiate, qui sévit *hic et nunc*. Le futur, quant à lui, met au jour l'impossible avenir, la contamination d'un mal qui se prolonge et qui prend racine jusque dans une époque qui n'existe pas encore. Il mime le désespoir, la capitulation définitive. L'infinitif, enfin, traduit une révolte, une opposition ferme dans un présent figé, atemporel. Il souligne la lutte que mène Vanda, sa volonté de résistance dans l'absolu ; il exprime son indomptabilité. Cette structure en cascade révèle l'ambiguïté de la situation dans laquelle se trouve la jeune femme et son incapacité à trancher malgré sa détermination affichée.

En outre, les nombreuses *ruptures* qui fracturent le texte offrent la possibilité d'une mise en rythme de la mise en voix. Rappelons qu'il est écrit, avant que le texte débute, à la manière d'une didascalie informative :

Les indications « ruptures » qui émaillent le texte ne signifient pas nécessairement des silences. Leur usage et leur valeur sont laissés à la libre appréciation de la comédienne.

Puisque ces ruptures ne sont pas *nécessairement* des silences, il s'agit de leur trouver une signature, un rôle, une représentation au sein même de la performance théâtrale. Elles s'assimilent donc à des fragmentations du

texte, à des éclats de verre qui ricochent sur les spectateurs : « trois petits éclats d'un malheur à naître », comme dit Vanda à la page 27. Ces ruptures ne sont pas des pauses respiratoires mais peuvent l'être, elles ne sont pas des silences mais peuvent le devenir, elles sont ce que l'actrice veut qu'elles soient. Cela peut alors nous faire penser à la performance vocale et artistique de Fanny Avram, mise en scène et conçue par Thierry Escarmant en novembre 2010. La comédienne qui prête sa voix à Vanda occupe les ruptures par des extensions de texte, intimes et personnelles. À la page 19 par exemple, au moment où la rupture est typographiquement signalée, l'actrice fait résonner la dernière phrase « et je me suis tue ». Elle la répète et ajoute « ce jour-là, je me suis tue ». Cette prolongation interprétative, cet ajout textuel, montrent à quel point l'émotion dépasse le texte, à quel point la parole lui succède, libre et irréductible. Le rythme, véritable invariant de l'écriture poétique, est donc entièrement pensé par Jean-Pierre Siméon comme une ressource fondamentale de la parole.

La musique du texte

Enfin, le dernier invariant générique auquel se greffe l'écriture siméonienne n'est autre que la musicalité, inhérente au registre poétique. Cette musique du texte est induite par divers procédés stylistiques qui imprègnent la langue de Vanda. C'est le cas notamment des rimes internes qui s'articulent au tempo redondant : « ça pataugeait, ça râlait, ça grognait » (page 30). Cette construction en cascade semble mimer une gradation de la violence. En effet, la labiale [p] du premier verbe se transforme en une protestation que rend l'allitération en [r] dans les verbes suivants. Les sons qui s'entremêlent et se répondent constituent ici une première illustration de la musique du texte, en ce qu'elle a de plus virulent et de plus cru. Mais cette musique est partout, elle transpire, elle inonde, elle fait partie intégrante de la parole poétique, ainsi qu'on le remarque à la page 22 :

aller pieds nus dans le monde c'est
donner au monde les dents pour mordre
c'est donner son âme en pâture oui
car où la chair est fragile il y a de l'âme
et c'est tu sauras Belette si douloureusement
fragile un pied nu un oiseau sans nid

c'est par les pieds crois-moi qu'on perd la vie

Cet extrait s'apparente à une fable dans laquelle sont contés les déboires de la vie, les malheurs de l'âme humaine. La musicalité se révèle à l'oreille, simplement, « douloureusement ». Vanda exprime une réalité dans laquelle « monde » et « mordre » entretiennent une relation paronymique, dans laquelle « sans nid » et « perd la vie » se répondent en rime. Les mêmes termes, peu nombreux, sont toujours repris : « monde » apparaît deux fois, « âme » également, de même que « fragile ». C'est au moyen de cette redondance chiasmique que s'inscrit la musique du texte, à travers cet écho toujours reconduit des mots qui dialoguent ensemble, au cœur d'une poésie qui échappe à celle qui la prononce.

Par ailleurs, la musique est entretenue par Siméon au moyen du chant qu'il prononce à Vanda. Effectivement, cette dernière interrompt parfois son discours – si tant est qu'elle l'interrompe vraiment – pour chanter à sa fille une comptine douce et mélodieuse (page 23) qui tente de panser les cruautés du monde extérieur :

dors petit dors
croque la pomme de la nuit
croque l'étoile qui luit

nage petite nage
la nuit est un océan
avec des étoiles dedans

dors petite dors
tu te réveilleras demain
un soleil dans chaque main

Ce chant, dont la formule « dors petite dors » apparaît comme une invocation magique, devient un refrain dans le texte puisqu'il y fait irruption plusieurs fois, aux pages 23, 25 et 28. Vanda semble entretenir avec cette chanson un lien tendre qui la relie encore un peu au monde des vivants : « voilà je te l'ai chantée je m'étais promis [...] d'où elle vient je ne sais pas je l'ai tirée d'un des trous de ma mémoire ». La mémoire, thématique centrale de l'œuvre, sans cesse convoquée, participe de la musique du texte en ce qu'elle fait surgir de nulle part des bribes d'un ailleurs révolu que la puissance mémorielle réinvoque incessamment.

Finalement, derrière le prétexte de ce discours testamentaire, Vanda soumet la parole à une flexion poétique inédite qui livre à Belette un

double message : celui de la méfiance en un monde pourri et corrompu, et celui de la confiance envers une parole chaude et réconfortante qui peut tout recycler, tout transformer, même la saleté humaine pouvant alors se transmuier en joyau poétique.

Le poème : un théâtre dialogique

Le poème, un territoire polyphonique

Outre les invariants poétiques, le monologue de Vanda semble s'apparenter totalement à un poème au sein duquel s'invite une forme préservée de théâtralité. En effet, la parole poétique est indéniablement empreinte d'une théâtralisation qui assure au texte une réception complète. À la frontière entre le registre poétique, le genre théâtral et les mécaniques du conte, cette œuvre offre au lecteur et au spectateur un large panorama d'interprétations, de lectures et de déchiffrages divers. L'un des matériaux qui dote le texte de ce polymorphisme fondateur est sans conteste le dialogisme inhérent à la parole siméonienne. Le poète semble effectivement entretenir un échange permanent avec son personnage et son lectorat. Il les sollicite comme deux entités autonomes et interdépendantes qui construisent un réseau de paroles, canoniques et polyphoniques.

À l'intérieur de la parole ininterrompue de Vanda s'interposent, s'intercalent et s'entrecroisent certains discours empruntés, rapportés. Parfois, Vanda a recours au discours direct grâce auquel elle transcrit les paroles qui lui ont été dites : « “qu'est-ce que vous foutez là ?” » ou encore « “je ferais bien affaire avec ton cul” » (page 31). D'autres fois au contraire, la protagoniste a recours à des paroles rapportées qu'elle intègre à son propre discours et qu'elle noie dans ses propres paroles, comme lorsqu'elle dit, à la page 21 :

c'est Gadin qui m'a expliqué la manche
voilà il dit tu vises un quelqu'un
tu le regardes bien et tu le vois mais
faut que tu le voies vraiment tout nu
assis à chier sur son chiotte

Le verbe « dit » annonce un discours rapporté et, pourtant, rien ne semble signaler typographiquement qu'il s'agit de paroles empruntées, qui ne

sont pas de Vanda mais de Gadin. Ce phénomène d'imbrications de paroles dans la parole crée des hiatus au niveau du registre de langue. En effet, si Vanda s'exprime toujours de façon imagée et poétique, certains mots vulgaires s'interposent et brisent l'aspect préservé du langage. Ici, c'est le cas avec le mot « chier » et « chiotte » dans le discours de Gadin. Mais parfois, ce langage familier interfère avec la cohérence langagière de la protagoniste, alors même qu'elle ne semble citer personne :

comme si cela allait de soi rien
qu'un hoquet dans la colère c'est
de pendre Ivo à la branche après après
lui avoir arraché les yeux et les couilles

La mention « après lui avoir arraché les yeux et les couilles » ne semble pas faire partie du lexique de Vanda, comme si ces mots lui avaient été appris malgré elle, par une « bouche » qui les aurait prononcés à sa place. Cette polyphonie peut être déstabilisante pour le lecteur en ce sens qu'elle va jusqu'à bouleverser l'identité même de celle qui détient la parole, comme si sa parole ne lui appartenait plus. Cela traduit une forme de dépossession de soi. Et justement, Vanda fait tout pour effacer cette polyphonie qui habite sa propre voix. Aux pages 17 et 38, elle dit vouloir effacer l'accent qui trahit ses origines :

je me suis arraché l'accent de la bouche
des nuits entières à racler les mots

Ce démembrement de l'être, qui passe par l'assujettissement de la voix et de ses tons, traduit une forme prématurée d'abandon de soi, qui prendra plus tard la forme d'un suicide. Vanda, victime de cette polyphonie qu'elle rejette, veut plus que tout éviter d'être traversée par des histoires qui ne lui appartiennent pas, qui la débordent, et qu'on tente malgré tout de lui imposer : « leur langue sèche et noire aux mouches » (page 38). Ce rejet de l'accent marque aussi un rejet du père, cet « homme-qui-ne-fait-rien », comme elle l'appelle (page 32). Il traduit ici une volonté profonde de désenracinement, de négation héréditaire. En prenant la parole, Vanda tente de s'individualiser, d'écrire sa propre histoire malgré toutes celles dont elle se sent traversée.

Enfin, le phénomène polyphonique passe également par certains énoncés autonymiques, qui s'apparentent à des formulations populaires, collectives, sans auteur. Ces insertions dans la parole sont signalées par l'inscription en italique : « on a tué aussi les chemins dans leur *notre*

guerre » (page 15) ou encore « j'ai mis de l'ordinaire du *j'm'en fous* du *tout-va-bien* » (page 26). Ces formules, empruntées à la tradition orale, dotent la parole d'une certaine universalité. Elles font de Vanda une porte-parole du genre humain et inscrivent le langage poétique dans une forme de mythe ancestral. La polyphonie, véritable réseau de voix, nourrit la langue siméonienne et fait de ce monologue un ouvrage partagé.

Une écriture sensorielle

Le dialogisme se fait aussi par le biais sensoriel. L'un des éléments les plus caractéristiques du *Testament de Vanda* est sans doute le rapport de non-réciprocité entre la parole et l'ouïe. L'énonciation est claire : le personnage de Vanda est actif par la parole, tandis qu'à l'inverse Belette se distingue par sa passivité, pouvant d'ailleurs à peine être considérée comme un personnage de la pièce. En effet, cette entité réceptrice ne parle jamais – puisqu'il s'agit d'un nourrisson – et sa qualité d'écoute peut même être remise en question. C'est en cela que la fonction phatique exercée par la locution adverbiale « n'est-ce pas » (page 26) apparaît vaine : Vanda est un personnage profondément seul. Elle se fait d'ailleurs les questions-réponses elle-même – « d'où elle vient je ne sais pas (page 25). Tout compte fait, la parole fait l'objet d'un dialogue interne, permettant à Vanda de combler sa solitude.

D'un côté, les sens sont ce qu'il y a de plus important, ce qu'il reste à cette femme traumatisée et meurtrie. De façon euphémistique, ils témoignent d'une part de la puissance de l'amour maternel – « il y eut pour toi un jour / un geste et un regard pour toi pour toi seule » (page 31) – et d'autre part de l'amour de Vanda pour Ivo – « un grand souffle de rires et de pas / de gestes larges de regards bleus » (page 17). Aussi Jean-Pierre Siméon s'inscrit-il dans la tradition par son évocation de l'amour qui passe par le regard. Mais d'un autre côté, les sens sont aussi présentés comme ce qu'il y a de plus bas. Ils sont effectivement associés à des besoins triviaux, ce qui ancre l'œuvre de Jean-Pierre Siméon dans une poésie du quotidien. Dès le début, Vanda met l'accent sur les besoins primaires de sa fille – « quand tu veux rien que boire » (page 15). Les sens évoquent également les besoins sexuels, notamment à la page 16 où ils rendent compte par euphémisme de la violence de l'acte :

[...] je l'avalais l'avalais
il respirait pour moi il m'avalait
je me faisais manger par le vent
il mangeait tout le vent moi

Les indices sensoriels et corporels se multiplient dans l'écriture du poète, qui n'hésite pas à évoquer des besoins tabous comme les besoins naturels d'évacuation. Ainsi, il rend compte de façon réaliste du quotidien d'une sans-abri à la page 39 :

quand tu es à la rue et quand tu es une femme
et que tu dois comme il se doit pisser
ou chier tu te demandes à chaque instant
où et comment cette fois encore
tu seras humiliée

Un autre exemple marquant est celui du rapprochement exercé entre le « centre de rétention » et la « rétention d'urine » : la métaphore filée sur le double sens du substantif permet une poétisation de la vie quotidienne, même la plus triviale – « ça va ils nous retiennent mais on peut / il paraît en mourir de rétention » (page 29). En outre, les sens sont aussi les témoins de ces affreux événements qui n'arrivent pas qu'aux autres. Une fois de plus, Jean-Pierre Siméon fait appel au regard pour décrire une scène de réciprocité, qui retranscrit cette fois-ci l'irrespect que peuvent subir les migrants (page 20) :

ici non on fouille proprement c'est
pire peut-être on te fait lever les yeux
faut regarder droit le type dans les yeux
le type il a un sourire tout ramassé
dans le coin de la bouche comme une crampe
faut lever les yeux juste pour que les yeux du type
te trouvent les yeux juste pour que tu
les baisses les yeux de douleur [...]

Les sens sont alors les témoins de l'horreur présente même dans les rapports à l'autre. Mais c'est justement cette trivialité qui confère au *Testament de Vanda* son caractère éminemment poétique ; dans le sillage de Baudelaire, Jean-Pierre Siméon transforme la boue en or. En effet, il parvient à rendre poétiques des objets du quotidien ; le plus évocateur est sûrement le « caillou », symbole de mémoire – « un caillou c'est une mémoire qui dure » (page 31). À nouveau, le poète s'inscrit dans la tradition en reprenant ce topos poétique par excellence, tout en le

saupoudrant de modernité, en attribuant une symbolique aux éléments les plus simples, les plus banals. De surcroît, les sens sont employés par métonymies comme ceux qui subissent de front les conséquences du contexte horrifique de l'immigration, thématique principale de la pièce. L'odorat joue un rôle important – « l'accent comme une mauvaise odeur d'ail dans la bouche » ; « ma mémoire pue la crasse » (pages 18-19). De cette façon, les sens participent du réalisme ; la réalité de ce fléau est rendue par l'emploi d'un vocabulaire objectif – « la fuite », « le froid », « la faim » (page 19). Mais avant tout, les sens rappellent constamment la dimension humaine présente derrière toute cette horreur ; nous avons accès aux sentiments de Vanda :

la peur c'est ma peau je vis dans
ma peur qui est collée à moi de l'orteil
au front et à force c'est passé dans
la chair et passé dans les os [...]

– qui n'est plus en possession de ses sens après avoir subi tant de violences – « je ne savais pas comment mettre la main / ni comment mettre le regard » (page 22).

Correspondances élémentaires

Finalement, cette œuvre s'illustre en tant que poème dialogique en ce qu'elle entretient avec les éléments une correspondance étroite. Ce rapport organique avec la nature symbolise une harmonie élémentaire. La parole poétique se nourrit de cette connexion avec le monde, s'enrichit de ce lien unique qu'elle tisse avec l'eau, la terre, l'air, le feu mais aussi la pierre, la neige et bien d'autres éléments encore.

Tout d'abord, Vanda semble affirmer une correspondance entre elle, l'air et la terre. En effet, elle instaure un dialogue secret avec la nature qui l'entoure à partir de la page 27, lorsqu'elle se remémore son aventure amoureuse avec Ivo :

je veux dire que nous l'avons vécue la
merveille pour de vrai dans la chair et le souffle
nous l'avons connue cette complicité des sources
et les animaux oui nous parlaient et
le vent faisait bonne garde autour de nos baisers

Cette époque, caractérisée par la sérénité et qualifiée à plusieurs reprises de « conte, [de] contre vrai » par Vanda, inaugure un lien indéfectible entre l'homme et les éléments. La « chair » et le « souffle » composent un mariage entre l'être humain et la divine nature, de même que cette « complicité des sources » qui induit l'idée d'une communion. Le dialogue avec les animaux met également sur la piste d'une parfaite osmose entre tous les corps en présence, réunis dans le souvenir chaleureux de cet instant perdu.

Mais cette promiscuité se traduit aussi par l'irruption répétée de minéraux tels que les roches et les cailloux. Vanda assimile d'abord les yeux d'Ivo à des pierres, à la page 27 :

il y avait des pierres au fond de tes yeux
trois petits galets ronds

Ici, Vanda s'adresse directement à Ivo en l'apostrophant – « tes yeux » – et fait référence aux pierres qui composent sa rétine. La matière minérale permet de nouer un dialogue silencieux entre les deux amants. L'expression « au fond de tes yeux » semble en effet amorcer une sorte d'expérience catabatique et introspective qui permet à Vanda de sonder la conscience d'Ivo. Leurs âmes se joignent et se confondent par l'intermédiaire de la pierre. Mais ce passage n'est pas la seule mention de cette empreinte minérale. Quelques pages plus loin (pages 28 et 29), Vanda réitère son appel :

un caillou je n'ai gardé qu'un caillou [...]
le caillou il vient de la rivière celle
qui court derrière la porte des champs [...]
un caillou c'est une mémoire qui dure

Le caillou emprisonne en lui le souvenir muet d'un instant évanoui, il capture l'essence même d'un moment précieux, immortel. La pierre, qui traverse les âges et possède ainsi une valeur impérissable, devient le symbole d'un amour scellé. Elle représente l'héritage d'une mère à sa fille, la transmission d'un monde, la passation d'une éternité : « je reste ce caillou près de toi » (page 40).

Seul manque à ce tableau idyllique le feu : le feu qui consume le bonheur, qui ternit le « conte » et embrase les souvenirs. Même s'il n'est que ponctuel dans le récit en tant que tel, le feu déchire la parole de Vanda, fait fondre l'amour et l'innocence, emporte avec lui la joie et l'espoir, laisse un goût amer sur la langue :

j'ai ça encore dans ma bouche
des chansons de terre froide de pas
perdus dans la neige ou la pierre
des refrains qui font sur la langue
un goût d'herbes sèches de feux

Le feu apparaît donc, à la page 23, comme un tournant dans le récit qui introduit une brisure irrémédiable. Il apparaît entouré d'autres éléments froids, tels que la « terre froide », la « neige » ou encore la « pierre », et il apparaît au pluriel, comme des « feux » qui brûlent la langue, qui crispent la chair, qui se déclarent sur ces « herbes sèches », propices à la catastrophe. Ce « goût de feux » convoque un sentiment d'urgence, il annonce un incendie insurmontable qui dévaste tout sur son passage, qui anéantit tout. C'est un feu céleste, foudre divine qui irradie la terre et qui prépare, à la manière des tragédies antiques, le suicide de l'héroïne éponyme, la fin d'une histoire, le calme après la tempête, le silence après la parole.

En somme, cette pièce, qui prend la forme d'un monologue polyphonique, est incontestablement empreinte d'une poésie fondatrice et élémentaire qui conditionne et renouvelle la parole de Vanda. Jean-Pierre Siméon offre à ses lecteurs la possibilité d'entrevoir les rouages de l'activité poétique en ce qu'il propose un travail de versification sensoriel, musical et rhapsodique. La dimension polémique de son œuvre – qui tient en la représentation d'une femme démunie en rétention – mais aussi politique et engagée, révèle une volonté de l'auteur de rendre compte d'une réalité morbide et de participer à dénoncer les violences faites aux femmes à travers le monde. À la frontière entre le théâtre, la poésie et le conte, *Le Testament de Vanda* revendique une force de vie, une résistance à l'oppression et une lucidité ardente, portées toutes trois par une femme dont la parole testamentaire mime l'ambition didactique. En effet, le personnage de Belette représente à la fois le devoir de mémoire mais aussi la transmission du savoir ; elle incarne un personnage muet – un lecteur, sans doute – qui reçoit ce discours brûlant comme un héritage, comme un petit « caillou » qui traverse le temps et jamais ne s'effrite. Ne serait-ce pas là la définition même de la poésie pour Jean-Pierre Siméon : un texte minéral qui scandalise et qui stupéfie autant qu'il émeut ?

Poèmes

Jean-Pierre Siméon,
Avenirs,
suivi de *Le peintre au coquelicot*

© Éditions Gallimard

[https://www.gallimard.fr/catalogue?search_api_fulltext=jean%20pi
erre%20simeon](https://www.gallimard.fr/catalogue?search_api_fulltext=jean%20pi%20erre%20simeon)

Donnez-vous un soleil

Donnez-vous un soleil
Je vous en prie
Donnez-vous un soleil
Fût-ce à l'instant du départ
Fût-ce sur la ruine du paysage
Fût-ce pour éclairer
L'échec de l'amour et de la raison
Donnez-vous un soleil
La hache de feu pour fendre
Le bloc de nuit
Où nous nous tenons
Acharnés à dormir
Où toute pensée
Est un sac de sable sur la nuque
Donnez-vous un soleil
Franc comme la conspiration des amants
Contre la mort
Comme l'explosion d'un rire
Au sommet de la fatigue
Un rire de rivière
Une rivière dans la gorge

Donnez-vous je vous en prie
Des mains de feu
Pour étrangler la peur et la fatigue
Ces chiens de garde de la mort
La vie cela ne s'attend pas
Cela s'arrache combat
À pleins bras
À plein corps
À plein cœur
Contre les spectres amers
Et les artisans frivoles du néant
Hardi donc !
Réveillez le soleil qui dort
Sous la peau usée de votre existence
Marchez dansez riez
Ne jetez plus votre amour par les fenêtres
Donnez-vous le temps
Donnez-vous un ciel
Donnez-vous un visage
Donnez-vous je vous en prie
Donnez-vous un soleil

Un cœur qui ne renonce pas

À Karine Tuil

Il y a mille ans c'était hier
Tout change et tout est là encore
Chaque jour la mort du jour
Et au petit matin l'espérance aux yeux cernés
Et pour la question du bonheur
Ce grand labeur des hommes
Quoi de neuf ?
Je ne connais d'homme qu'ambidextre
Une main pour le bonheur une autre pour le malheur
La vie nous transperce de part en part
Comme une flèche de lumière
Nous sommes les éternels contemporains
Des joies perdues et
De la clarté qui le lendemain leur survit
L'avenir n'est pas cette chimère d'un nouveau toujours neuf
Ce sont les battements d'un cœur qui ne renonce pas
Quoi ? Vous ne les entendez pas ?
Relisez donc Rûmî Nerval ou Marina l'écartelée
Ils sont la pulsation de tout poème
Qui porte la vie à l'épaule
Comme on y porte sa joie

Comme on y porte sa croix
Ô Blaise tes Pâques à New York !
C'est pour demain toujours
Ce grand cri de feu dans la nuit
À la face d'un monde *souillée par les crachats*
C'était il y a un siècle et c'est demain
La mort du jour devant nos pas
Et notre cœur poète dans la nuit
Et notre cœur qui ne renonce pas

Les poètes

Nous autres poètes nous sommes naïfs
Nous voyons la mort à la fenêtre
La fenêtre est ouverte
Et nous faisons l'amour devant la mort
Parce que nous croyons à l'amour avant la mort
Nous sommes assez fous
Pour chercher un ciel
Dans tous les regards que nous croisons
On voit parfois la mort dans un regard
Mais n'y a-t-il pas toujours un ciel après la mort ?
C'est ce que l'enfant appelle le matin
Nous autres nous sommes comme des enfants
Nous croyons chaque matin qu'un ciel est possible
Nous sommes ignorants comme la chèvre c'est certain
Nous croyons plus à la vérité du caillou
Qu'aux preuves sans dédit
Des artificiers de l'intelligence
D'ailleurs notre pensée à nous est un jardin
Ou (cela dépend de la force du vent
Dans nos rêves) une savane
Il y court des animaux sauvages

Que soulèvent la poussière
Nous apprenons ainsi qu'il est des déplacements
Qui soulèvent le monde
Nous autres poètes
Nous nous plaisons aux branches cassées
Et aux chemins inutiles
Nous sommes plus périssables il est vrai
Que la monnaie d'or des glorieux
Nous sommes si naïfs
Que nous croyons que la petite beauté de l'amandier
Ou le progrès de la main dans la caresse
Ne valent pas moins que l'invention de l'uranium
Nous autres poètes
Nous sommes des hommes naïfs
Nous sommes des hommes
Qui ne rêvent que d'être des hommes

Jean-Pierre Siméon,
Politique de la beauté,

Cheyne éditeur, collection Verte, E.O., 2017.
© Cheyne éditeur, tous droits réservés,
p. 15-19

Chaque matin simplement
reparlons-nous du bonheur
comme chaque matin on remet ses chaussures

pour n'avoir pas dormi en vain
pour donner un paysage à nos blessures
pour faire signe à la flambée du jour

mais surtout en parler en silence
n'y pas toucher davantage
qu'à l'aile du papillon

que sera le bonheur donc ?
non pas la récompense promise
non pas l'oiseau dans les cheveux

plus simple et plus terrible le bonheur

peut-être le premier sourire
du plus perdu d'entre les hommes
après qu'il est sorti du charnier
le corps et l'âme en sang
quand le jour silencieux
le prend entre ses bras

reparlons-nous du bonheur

tout visage est un seuil
et si je t'aime toi dont les yeux ouvrent
sur un jardin
c'est qu'en toi je franchis les déserts
qui me séparent de la beauté

ce qui sépare de la beauté
est ce qui sépare du monde
car la beauté n'est point seule
présence partagée et qui jaillit
au centre des heures dispersées

comme un soleil dans la nuit

car la beauté est ce labeur
de corps et de langage
où commence le monde
et là seulement
quand il prend dans un visage
forme humaine

quand il est entre les lèvres
le souffle dont tremble la parole
et qui rompt la coutume

nous parlons du bonheur
comme on parle de l'été
les genoux dans la neige

mais le bonheur n'est pas un accident du ciel
cette bouche de clarté
qui nous baise le front

il n'est pas l'autre versant de la montagne
où croissent les couleurs
et la beauté inutile

marchez nomades
portez plutôt le monde sur vos épaules
et menez le au lieu où les cœurs respirent
sur la plaine
en plein vent

le bonheur ?
dans le genou dans l'épaule
dans l'effort du pied vers les lointains

dans l'élan d'un peut-être
qui passe et se reprend
comme infiniment le pas
dans une danse

Voici le temps des métamorphoses sans prétextes
il fait toujours plus beau avec l'avenir
qui a la bouche du vieil homme
et le sourire de l'enfant

nous habitions hier l'heure du départ
nous l'habiterons demain
caravaniers aux yeux brûlés
qui cherchent l'eau
ou du moins sa rumeur
sa jeunesse la plus neuve
dans le toujours des sables
et des raisons mortes

mourant
nous inventons le chant
pour croire à la fontaine
et nous nous donnons du courage
à regarder l'envol des oiseaux
au-dessus des ruines

debout devant le ciel et le nuage
tant attendent lèvres froides
ils n'ont d'intention que d'attendre
mains sur les yeux

mais voici le temps qui décide
l'avenir nous voudra enfants
ou nous récusera

Artistes

Jean-Marc Brunet



Dans les rhizomes, Pierre noire, fusain, pastel sur papier,
70 x 50 cm, 2024



Les arbres de Chefchaouen, Pierre noire, fusain, pastel sur papier,
70 x 50 cm, 2024



Les arbres de Chefchaouen, Pierre noire, fusain, pastel sur papier,
70 x 50 cm, 2024

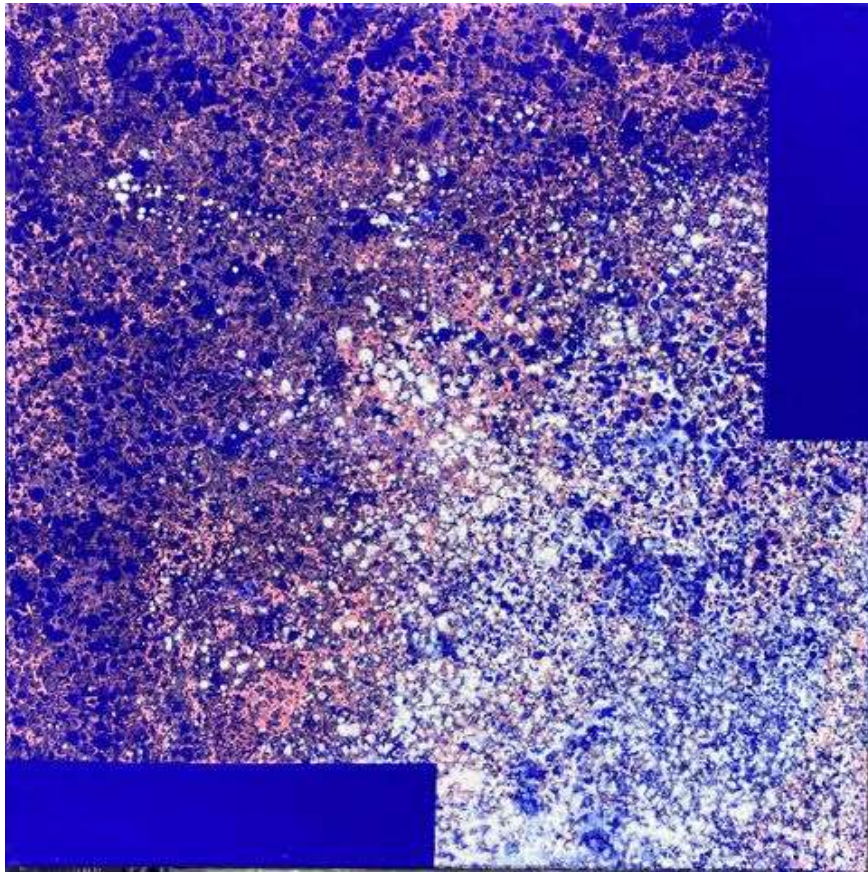


Les arbres de Chefchaouen, Pierre noire, fusain, pastel sur papier,
70 x 50 cm, 2025



Les arbres de Chefchaouen, Pierre noire, fusain, pastel sur papier,
70 x 50 cm, 2025

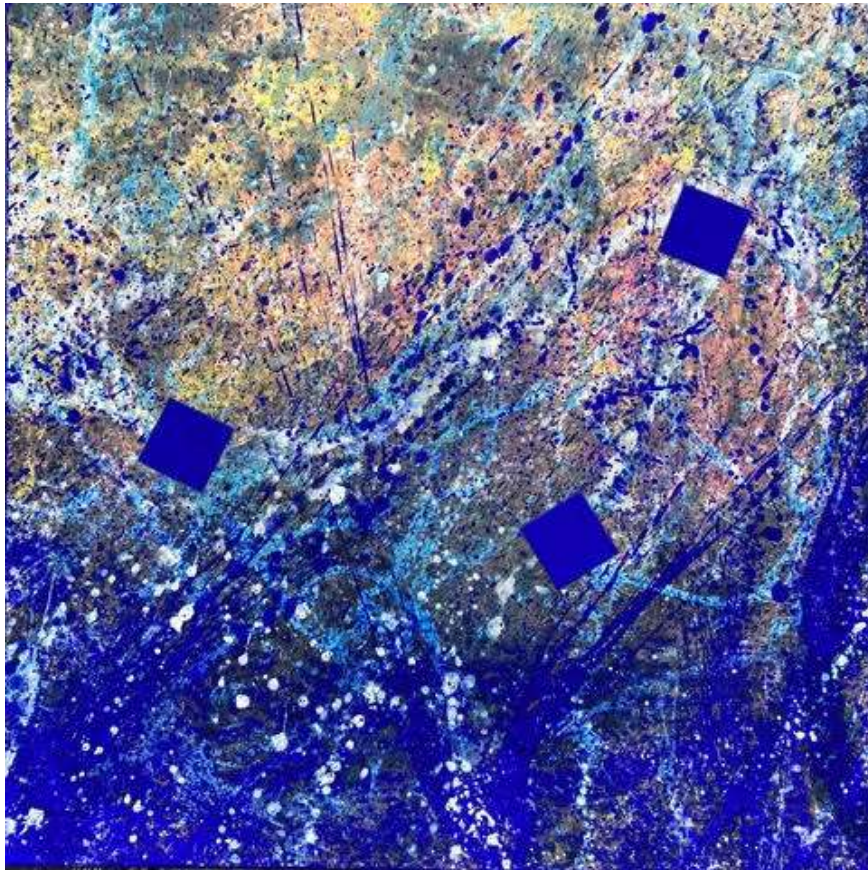
Chantal Giraud Cauchy



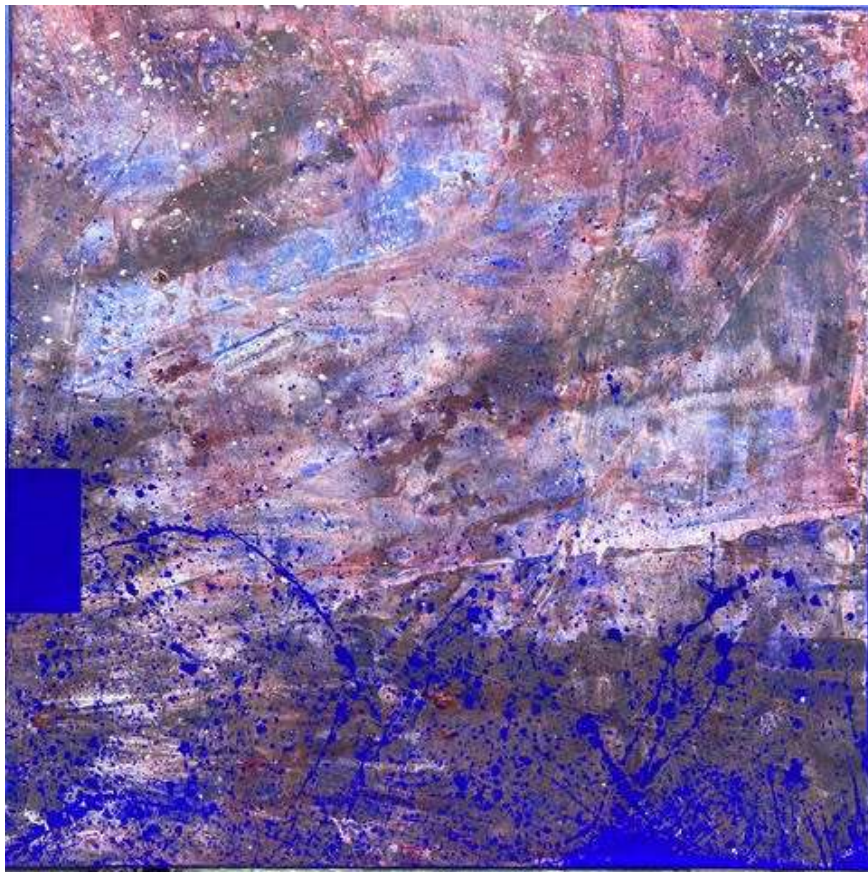
À contre nuit



Bleu dans le bleu



Compagnons du ciel



Oltre mondo



Visiteurs de l'aube



Toucher la lumière

Serge Bouvier

Tesselles d'amitié, mosaïques cosmiques,

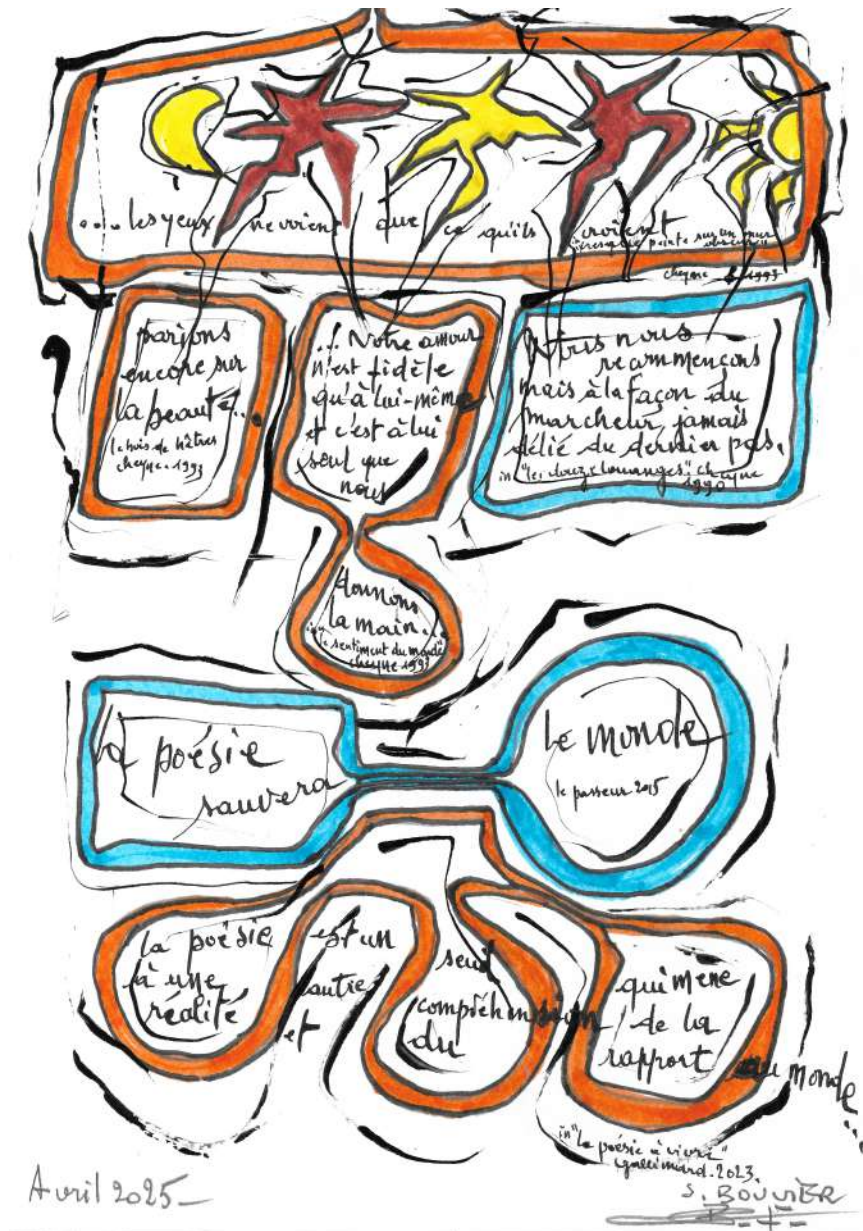
Travaux sur papier à grain 250 gr

Papier gris, feutres, encre de Chine

14,8 cm x 21 cm

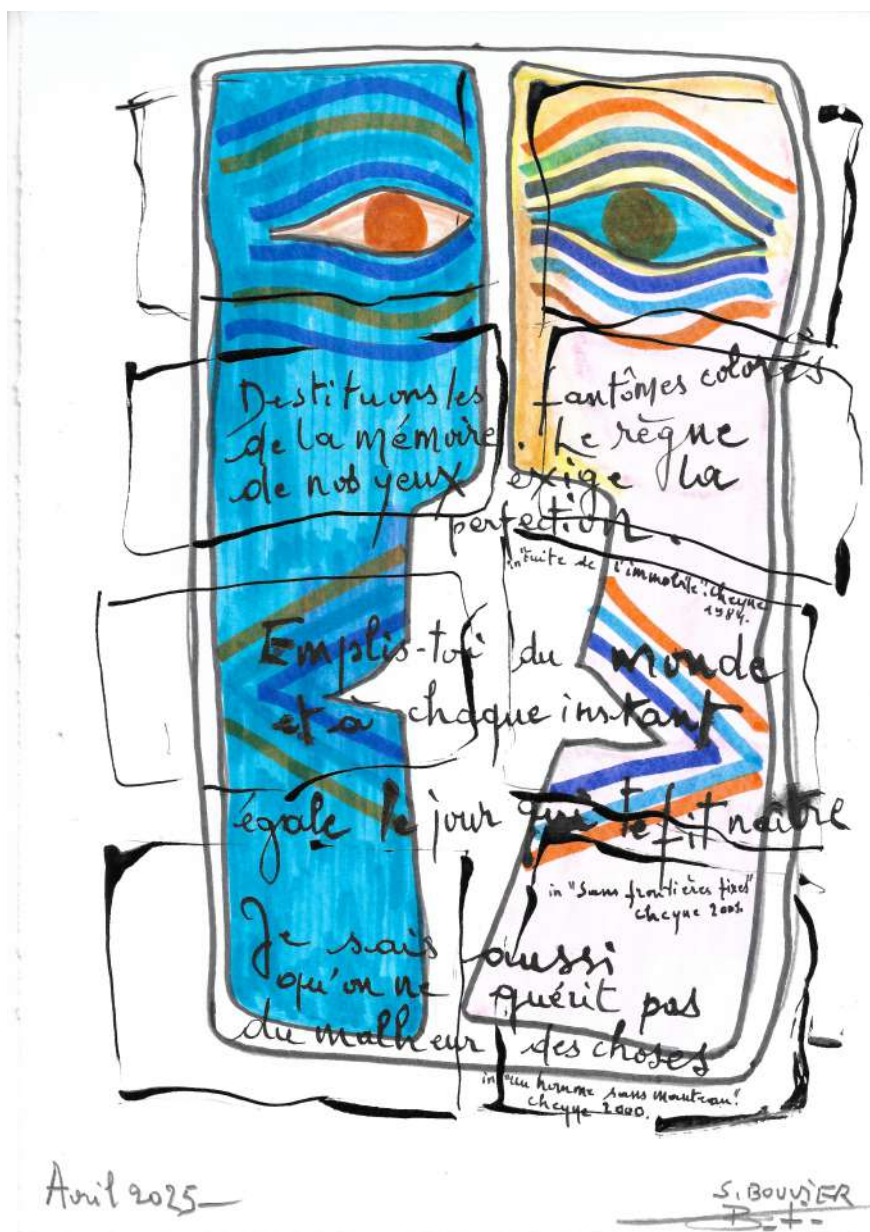
avril 2025

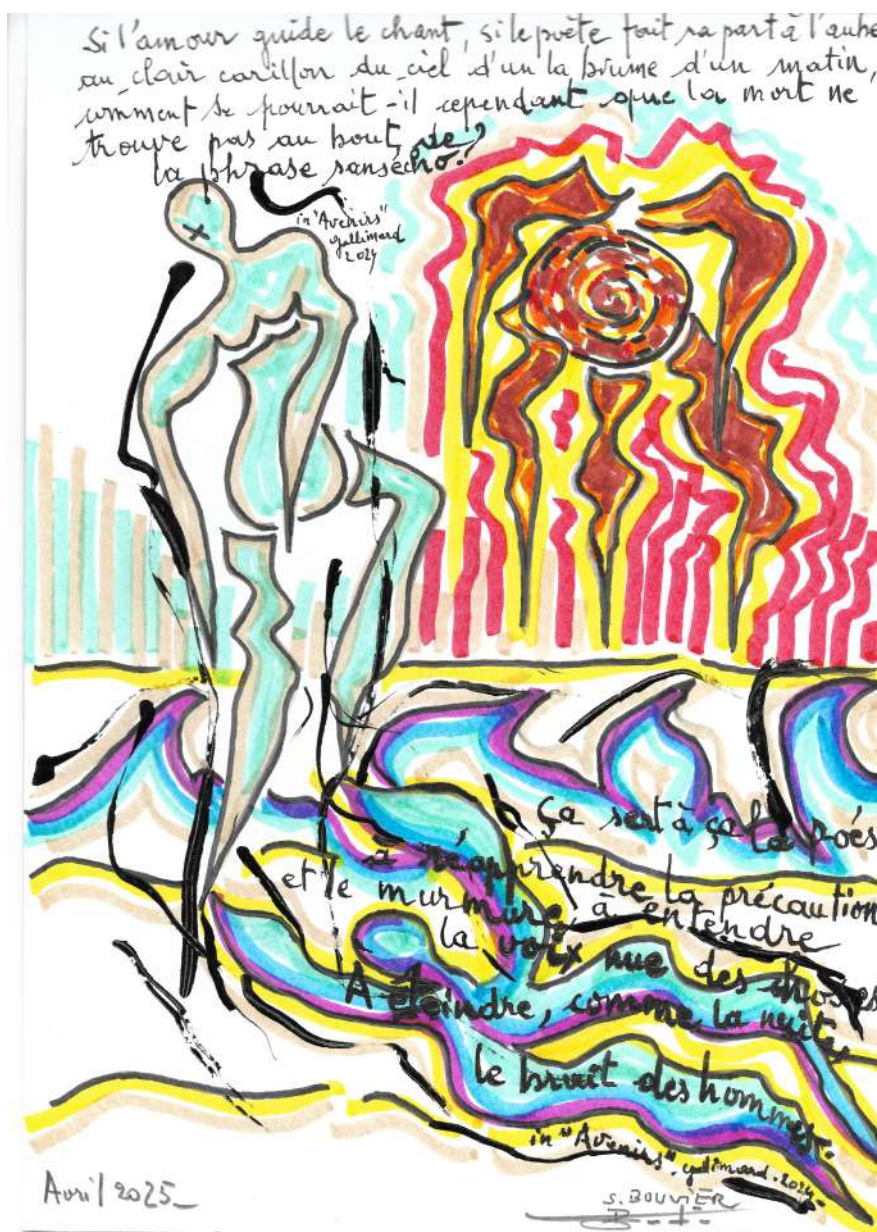












Bibliographie

Dernières parutions

- *Pour un théâtre qui tient parole*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2017. (catalogue sudoc 2018)
- *Lettre à la femme aimée au sujet de la mort*, Paris, Poésie /Gallimard, 2017.
- *Politique de la beauté*, Devesset, Cheyne éditeur, 2017 (réédition 2018).
- *À l'intérieur de la nuit*, Devesset, Cheyne éditeur, 2021.
- *Levez-vous du tombeau*, Paris, Gallimard, 2019.
- *Une théorie de l'amour*, Paris Gallimard, 2021.
- *Petit éloge de la poésie*, Paris, Gallimard, « folio », 2023. (catalogue Sudoc 2021)
- *La flaque qui brille au retrait de la mer*, Le Palais-sur-Vienne, Project'iles, 2023.
- *Avenirs*, Paris, Gallimard, 2024.

Poésie

- *Avenirs*, Paris, Gallimard, 2024.
- *Une théorie de l'amour*, Paris, Gallimard, 2021.
- *À l'intérieur de la nuit*, Devesset, Cheyne, 2021.
- *Levez-vous du tombeau*, Paris, Gallimard, 2019.
- *Lettre à la femme aimée au sujet de la mort*, Paris, Poésie /Gallimard, 2017.
- *Politique de la beauté*, Devesset, Cheyne éditeur, 2017 (réédition 2018).

- *Traité des sentiments contraires*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 2011 (réédition 2012).
- *Lettre à la femme aimée au sujet de la mort*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 2005, (réédition 2006, 2014) prix Max Jacob.
- *Fresque peinte sur un mur obscur*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 2002 (réédition 2006, 2014).
- *Ouvrant le pas*, réédition de *Fuite de l'immobile* et *Un essaim amoureux*, notamment, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 1999.
- *Le Bois de Hêtres*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 1998 (réédition 2005, 2013).
- *Poèmes du corps traversé*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 1998 (réédition 2001).
- *Traité de la juste merveille*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 1996.
- *Le Sentiment du monde*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 1993 (réédition 1995, 2005, 2013) prix Apollinaire.
- *Les Douze louanges*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 1990 (réédition 2001).
- *Un essaim amoureux*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 1986 (hors commerce) 1995, (réédition 1999).
- *Fuite de l'immobile*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne éditeur, 1984, prix Artaud, (réédition 1999).
- *Trente élégies de l'ardeur*, Mortemart, Rougerie, 1986.
- *Présence abandonnée du corps*, Mortemart, Rougerie, 1983.
- *Hypnose du silence*, Mortemart, Rougerie, 1981.
- *Incendie du seuil*, Cahiers de l'Archipel, 1981, prix Maurice Scève.
- *Traquer la louve*, édition Chambelland, (réédition Le Pont de l'épée) préface d'Angèle Vannier, 1978, prix Théophile Briant.

Théâtre

- *Variations Sophocle et autres mythologies grecques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2022.

- *Variations Sophocle et autres mythologies grecques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2022.
- *La Traverse*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2018.
- *Ajax*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2018.
- *La Boîte* suivi de *Femmes en face d'un homme silencieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.
- *Antigone*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.
- *Trois hommes sur un toit*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2015.
- *Et ils me cloueront sur le bois*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- *Théâtre 1 (1999-2004)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.
- *Stabat Mater Furiosa*, collection Classiques contemporains, nouvelle édition enrichie, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013 (réédition 2016).
- *Électre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.
- *La mort n'est que la mort si l'amour lui survit - Histoire d'Orphée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.
- *Le Testament de Vanda*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.
- *Philoctète*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009 (réédition 2010).
- *Témoins à charge*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- *Odyssée dernier chant*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.
- *Sermons joyeux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004, (réédition 2005, 2006).
- *La lune des pauvres*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001 (réédition 2007).
- *Le Petit ordinaire*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, (réédition 2006).
- *D'entre les morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.
- *Stabat Mater Furiosa*, suivi de *Soliloques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, (réédition 2000, 2002, 2005).
- *L'homme clos*, Vevey (Suisse), L'Aire, 1996.

Essais

- *Pensées collées*, anthologie, Paris, Folio, à paraître 2026.
- *La poésie à vivre*, anthologie, Paris, Folio, 2023.
- *La flaque qui brille au retrait de la mer. Matière à réflexion*, Le Palais-sur-Vienne, éditions Project'îles, 2023.
- *Petit éloge de la poésie*, Paris, Folio, 2021.
- *Pour un théâtre qui tient parole*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2019.
- *Les yeux ouverts*, propos sur le temps présent, Saint-Germain-des-Prés, éditions du Passeur, 2018.
- *Pour un théâtre qui tient parole*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.
- *La poésie sauvera le monde*, Saint-Germain-des-Prés, éditions du Passeur, 2015 (réédition 2016, réédition en poche 2017, 2024).
- *La poésie au quotidien*, ouvrage coordonné par Jean-Pierre Siméon, Grenoble, Scéren, 2013.
- *La Vitamine P*, Voisins-Le-Bretonneux, Rue du Monde, 2012.
- *Ce que signifiait Laurent Terzieff*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- *Usages du poème*, conversation avec Yann Nicol, La passe du Vent, 2008.
- *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- *Algues, sable, coquillages et crevettes – lettre d'un poète à des comédiens et à quelques autres passeurs*, Devesset, Cheyne éditeur, 1997 (réédition 2006).
- *Charles Juliet, la conquête dans l'obscur*, Albias, Jean-Michel Place, 2003.
- *Aïe! un poète*, Paris, Le Seuil 2003, Devesset, Cheyne éditeur 2014 (réédition 2016).

Romans

- *Matière nuit*, Montreuil, Le Castor Astral, 1997.
- *Les Petits jardins*, Vevey (Suisse), L'Aire, 1993.
- *Eva R*, Vevey (Suisse), L'aire, 1992.
- *Le sourire du chien*, L'Aire, 1990.
- *Passage du désir*, Montreuil, Le Castor Astral – Vevey (Suisse), L'Aire, 1988 ; réédition poche, Montreuil, Le Castor Astral, 2006.

Textes pour la jeunesse

- *Si tu regardes longtemps la terre*, Voisins-Le-Bretonneux, Rue du monde, 2024.
- *L'arbre m'a dit*, Voisins-Le-Bretonneux, Rue du monde, 2022.
- *Le livre des petits étonnements du sage Tao li fu*, collection Poèmes pour grandir, Devesset, Cheyne 2016 (réédition 2017).
- *Ici*, Devesset, Cheyne, collection Poèmes pour grandir, 2009 (réédition 2014).
- *Ceci est un poème qui guérit les poissons*, Voisins-Le-Bretonneux, Rue du Monde, 2005 (réédition 2006, 2008).
- *Sans frontières fixes*, collection Poèmes pour Grandir, Devesset, Cheyne, 2001 (réédition 2004).
- *Contes et légendes d'Auvergne, Paris*, Nathan 1996 (réédition 1998).
- *La mouche qui lit*, Voisins-Le-Bretonneux, Rue du monde, 1998 (réédition 2001, 2008).
- *Un homme sans manteau*, collection Poèmes pour Grandir, Devesset, Cheyne, 1996 (réédition 2000, 2003, 2006).
- *La fabuleuse histoire de Népomucène, d'Iphigénie et du poivron flottant*, Le Puy-en-Velay, Atelier du poisson soluble, 1995.
- *La gentiane d'or*, Le Puy-en-Velay, Atelier du poisson soluble, 1993.
- *La nuit respire*, collection Poèmes pour Grandir, Devesset, Cheyne, 1987 (rééditions 1991, 1998, 2003, 2018).

- *À l'aube du buisson*, collection Poèmes pour Grandir, Devesset, Cheyne, 1985 (réédition 1988, 1990, 1991, 1998, 2009).

Traductions

Carolyn Carlson, *Un saut dans le bleu*, Arles, Actes Sud, à paraître.

Carolyn Carlson, *Au bord de l'infini*, Paris, Éditions Le Passeur, 2019.

Carolyn Carlson, *Traces d'encre*, Arles, Actes Sud, 2013.

Wilhelm Müller, *Le voyage d'hiver*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Carolyn Carlson, *Brins d'herbe*, Arles, Actes Sud, 2011.

Carolyn Carlson, *Dialogue avec Rothko*, Lille, Invenit, 2011.

Michael West, *Folley*, (en collaboration avec Loïc Brabant), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

NU(e) 90
septembre 2025

Numéro coordonné par
Béatrice Bonhomme

Direction

**Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio,
Association NU(e)**

Maison de Poésie

Avec le soutien de la ville de Nice



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