Poesibao III

œuvre de Renaud Allirand

Poesibao III : n° 14

juillet 2026

Florence Trocmé et Isabelle Baladine Howald

Poesibao III, n° 14, le PDF complet, table des matières

Camille Loivier, « Je la suis devenue », lu par Marc Wetzel (III, 14, note de lecture) 4

Éric Sautou, « Adieu Timéo », lu par Marc Wetzel (III, 14, notes de lecture) 8

Forough Farrokhzâd, « J'irai jusqu'au rivage du soleil », lu par Guillaume Dreidemie, (III, 14, notes de lecture) 11

Diane Seuss, « La poésie moderne », lu par Cécile A. Holdban, (III, 14, notes de lecture) 16

Marie Bertrand, « C'est un chant de longue date », lu par Régis Lefort (III, 14, notes de lecture) 19

« late Fourcades », lu par Isabelle Baladine Howald, (III, 14, notes de lecture) 21

Gérard Pfister, « Jardins suspendus », lu par Marc Wetzel (III, 14, notes de lecture) 23

Anja Utler, « la journée commence. refrain de deuil », lu par Christian Travaux (III, 14, notes de lecture) 27

Anne-Lise Blanchard, « Danser, corps souverain » et « Soliloques pour elles », lus par Murielle Compère-Demarcy, (III, 14, notes de lecture) 30

Tibulle, « Élégies, livre I (5ème partie) », traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 14, traductions) 36

Ukyô No Daibu, « Mémoires poétiques d'une dame d'honneur de l'impératrice Kenreimon-in », lu par Christian Désagulier (III, 14, notes de lecture) 38

Grégory Rateau, Isabelle Baladine Howald, « Habiter poétiquement le monde » (III, 14, inédits) 45

Guillaume Métayer, « Football (Album) », lu par Marc Wetzel, (III, 14, note de lecture) 49

Franck Doyen, « Le ciel sur ton visage », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture) 54

Anne Sexton, « Lettre d'amour écrite dans un immeuble en feu », lu par Cécile À. Holdban, (III, 14, notes de lecture) 56

Sacha Piersanti, « Linéaire B », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture) 59

Céline Walter, « Les Charmeurs de poussière », lu par Mazrim Ohrti (III, 14, notes de lecture) 62

Étienne Vaunac, « Ni de furieux chablis », choix d'Isabelle Baladine Howald (III, 14, anthologie permanente) 65

Mark McMorris, traductions inédites, un dossier de Jean-René Lassalle (III, 14, traductions) 67

Casper André Lugg, « Lieu pour cœur qui court », lu par Marc Wetzel (III, 14, anthologie commentée et note de lecture) 72

Pascal Quignard, « Les heures heureuses » (III, 14, anthologie permanente) 77

Roberto Mussapi, « La Plume du Simorgh », lu par Christian Travaux (III, 14, notes de lecture) 79

Roberto Mussapi, « La plume du Simorgh », (III, 14, anthologie) 82

Patrick Laupin, « Le Reste de nos âmes », (III, 14, anthologie permanente) 84

Pierre Bergounioux, « L'éternité ici-bas », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture) 87

Jean-Claude Leroy, « Pavés », lu par Mazrim Ohrti (III, 14, notes de lecture) 89

Jacques Demarcq, « Moqueur polyglotte et emblème national, trois poètes américains » (III, 14, inédits) 91

Vitrine poésie du vendredi 24 juillet 2026, (III, 14, vitrine poésie) 92

Laurent Grisel, « Odes zaux zoizeaux », (III, 14, anthologie permanente) 94

Tibulle, « Élégies, livre I », (6ème et dernière partie), traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 14, traductions) 96

Olivier Brossard, « autotune », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture) 98

Monika Rinck, « La conscience lance des menaces … » (III, 14, anthologie permanente) 100

Poesibao III, numéro 14, les articles (liens vers le site)

Camille Loivier, « Je la suis devenue », lu par Marc Wetzel (III, 14, note de lecture)
Éric Sautou, « Adieu Timéo », lu par Marc Wetzel (III, 14, notes de lecture)
Forough Farrokhzâd, « J'irai jusqu'au rivage du soleil », lu par Guillaume Dreidemie, (III, 14, notes de lecture)
Diane Seuss, « La poésie moderne », lu par Cécile A. Holdban, (III, 14, notes de lecture)
Marie Bertrand, « C'est un chant de longue date », lu par Régis Lefort (III, 14, notes de lecture)
« late Fourcades », lu par Isabelle Baladine Howald, (III, 14, notes de lecture)
Gérard Pfister, « Jardins suspendus », lu par Marc Wetzel (III, 14, notes de lecture)
Anja Utler, « la journée commence. refrain de deuil », lu par Christian Travaux (III, 14, notes de lecture)
Anne-Lise Blanchard, « Danser, corps souverain » et « Soliloques pour elles », lus par Murielle Compère-Demarcy, (III, 14, notes de lecture)
Tibulle, « Élégies, livre I (5ème partie) », traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 14, traductions)
Ukyô No Daibu, « Mémoires poétiques d'une dame d'honneur de l'impératrice Kenreimon-in », lu par Christian Désagulier (III, 14, notes de lecture)
Grégory Rateau, Isabelle Baladine Howald, « Habiter poétiquement le monde » (III, 14, inédits)
Guillaume Métayer, « Football (Album) », lu par Marc Wetzel, (III, 14, note de lecture)
Franck Doyen, « Le ciel sur ton visage », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture)
Anne Sexton, « Lettre d'amour écrite dans un immeuble en feu », lu par Cécile À. Holdban, (III, 14, notes de lecture)
Sacha Piersanti, « Linéaire B », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture)
Céline Walter, « Les Charmeurs de poussière », lu par Mazrim Ohrti (III, 14, notes de lecture)
Étienne Vaunac, « Ni de furieux chablis », choix d'Isabelle Baladine Howald (III, 14, anthologie permanente)
Mark McMorris, traductions inédites, un dossier de Jean-René Lassalle (III, 14, traductions)
Casper André Lugg, « Lieu pour cœur qui court », lu par Marc Wetzel (III, 14, anthologie commentée et note de lecture)
Pascal Quignard, « Les heures heureuses » (III, 14, anthologie permanente)
Roberto Mussapi, « La Plume du Simorgh », lu par Christian Travaux (III, 14, notes de lecture)
Roberto Mussapi, « La plume du Simorgh », (III, 14, anthologie)
Patrick Laupin, « Le Reste de nos âmes », (III, 14, anthologie permanente)
Pierre Bergounioux, « L'éternité ici-bas », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture)
Jean-Claude Leroy, « Pavés », lu par Mazrim Ohrti (III, 14, notes de lecture)
Jacques Demarcq, « Moqueur polyglotte et emblème national, trois poètes américains » (III, 14, inédits)
Vitrine poésie du vendredi 24 juillet 2026, (III, 14, vitrine poésie)
Laurent Grisel, « Odes zaux zoizeaux », (III, 14, anthologie permanente)
Tibulle, « Élégies, livre I », (6ème et dernière partie), traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 14, traductions)
Olivier Brossard, « autotune », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture)
Monika Rinck, « La conscience lance des menaces … » (III, 14, anthologie permanente)

Camille Loivier, « Je la suis devenue », lu par Marc Wetzel (III, 14, note de lecture)

Le malentendu des sexes voire de l'amour est sans doute invincible… mais demander réparation pour les corps est un devoir.

« Rogner les ailes des oiseaux pour qu'ils chantent
tailler les branches des arbres pour en faire des bonzaïs
réduire les pieds des filles

les forces néfastes maîtrisées
se transforment en antidote
écrit le prêtre

tout ce qui est naturel, libre et sauvage
est inconvenant

la beauté, il faut qu'elle souffre
c'est ainsi que l'on prend pouvoir » (p.105)

D'abord le titre de ce livre. « Je la suis devenue » … quoi ? « Sage », dit la Marceline du *Mariage de Figaro*. Quand ? « Sitôt qu'on m'a permis d'user de ma raison » précise-t-elle. Dans cette formidable scène (acte III, scène 16), celle de la reconnaissance surprise de son fils Figaro (grâce à une marque chirurgicale au bras), soudain, elle convoque sa vie réelle, son misérable et servile début. Elle était jeune, ignorante, démunie, prête à être circonvenue, achetée, salie. Son aventure forcée avec l'abuseur Bartholo (qui refuse tant d'années après toute responsabilité : « Si pareils souvenirs engageaient, on serait tenu d'épouser tout le monde », rétorque-t-il de son sinistre humour) se conclut par un fils secret, qu'elle se désole d'avoir négligé puis perdu. Devant lui, qu'elle retrouve, et tous les autres, qu'elle interpelle et houspille, son discours (si virulent que Beaumarchais l'avait retranché lors de la première représentation !) mérite complète citation :

« Je n'entends pas nier mes fautes, ce jour les a trop bien prouvées ! Mais qu'il est dur de les expier après trente ans de vie modeste ! J'étais née, moi, pour être sage, et je la suis devenue sitôt qu'on m'a permis d'user de ma raison. Mais dans l'âge des illusions, de l'inexpérience et des besoins, où les séducteurs nous assiègent, pendant que la misère nous poignarde, que peut opposer une enfant à tant d'ennemis rassemblés ? Tel nous juge ici sévèrement, qui, peut-être, en sa vie a perdu dix infortunées ! ».

Et Figaro, ayant profité d'un soupir pour lâcher sa bombe d'appoint (« Les plus coupables sont les moins généreux ; c'est la règle »), Marceline poursuit :

« Hommes plus qu'ingrats, qui flétrissez par le mépris les jouets de vos passions, vos victimes ! C'est vous qu'il faut punir des erreurs de notre jeunesse ; vous et vos magistrats, si vains du droit de nous juger, et qui nous laissent enlever, par leur coupable négligence, tout honnête moyen de subsister (…) Dans les rangs même plus élevés, les femmes n'obtiennent de vous qu'une considération dérisoire ; leurrées des respects apparents, dans une servitude réelle, traitées en mineures pour leurs biens, punies en majeures pour nos fautes ! Ah, sous tous les aspects, votre conduite avec nous fait horreur ou pitié. »

L'actualité du propos allant de soi, on soulignera seulement le reproche cardinal : on l'aura empêché de penser sa vie en la privant des moyens d'accéder à la raison. C'est l'idée même des Lumières : la lucidité (dont Comte-Sponville dit qu'elle est « l'amour de la vérité, quand celle-ci n'est pas aimable ») n'est rien hors de la rationalité. On ne peut voir les choses comme elles sont que si l'on peut opposer leurs causes régulières à nos hâtives suppositions, et leurs effets réglés à nos vains espoirs. Or l'accès aux lois causales exige instruction et loisir requis pour une sûre advenue de la raison. Et l'on comprend ainsi le douloureux et farouche titre de ce livre.

« Camille Loivier, flâneuse et vagabonde », dit la 4eme du livre, « sillonne les rues de son quartier en suivant les collages féministes sur les murs. La ville jusqu'alors muette, hostile, agressive devient parlante, généreuse, inclusive. Elle n'est plus objective, mais subjective, pleine d'émois et d'attention. Quelque chose a changé ». C'est, en effet, ce qui se passe, et qu'on suit et comprend avec elle : des femmes (probablement) ont collé çà et là, à Paris, des affichettes « engagées », militantes – souhaitant alerter, faire honte, mobiliser les regards qui passent – que des hommes (probablement) ont déchirées, arrachées, effacées. Ce que des femmes pensent (réprouvent, raillent et dénoncent) de leur conduite socio-sexuelle, des mâles vexés, indignés, humiliés (?) s'en vengent. Une paroi publique n'a pas, estiment nos scrupuleux virilistes, à accueillir de la pensée féminine : les tags normalement ahuris, le tout-venant des graffitis compulsifs, le tatouage proactif, projeté et portatif des conneries communes, ça oui, d'accord, la nullité d'existence s'expose où et comme elle peut, et vent et pluie (avant même les services communaux) se chargeront assez de dégrader, physiquement, la surface elle-même physique, et soumise à la physique, qui supporte les rebelles et anodins avis scotchés ou peints dans nos collectives artères. Mais

« Sois fière/ parle fort », « Le patriarcat tue », « Je souris/ si je veux », « Tu insistes/ tu violes », « On ne naît pas/ femme mais/ on en meurt », « À nos sœurs/ ouïghoures/ stérilisées de force », « Vous nous coupez la/ parole on la colle », « Notre silence les arrange/ notre colère les dérange », « Quand je sors je veux/ être libre pas courageuse », « Qui ne dit mot/ ne consent pas », « Pute/ est un métier/ pas une/ insulte », « À nos sœurcières », « Ta valeur ne dépend pas/ du regard des hommes » et « On te/ croit »,

c'est autre chose. Autre chose, qui est slogans utiles et profonds, faisant penser ceux qui ne désiraient pas réfléchir, comme réfléchir ceux qui n'imaginaient pas penser. Car que voulaient dire ces formules ? D'abord que dans l'acte sexuel, l'homme et la femme (ou les partenaires présumés « actif » et « passif ») ne consentent pas à la même chose – donc que le consentement unisexe et tacite est une illusion. Ensuite que même la femme « consentante » fuit le viol et que même l'homme « de bonne volonté » conquiert son plaisir (ainsi, cette lecture murale frontale renverse de facto les attitudes premières : l'affiche féministe avance ses revendications en n'ayant rien à fuir, elle veut conquérir l'attention des violeurs virtuels, et perplexifier leurs avances ; et l'homme qui, de rage, de culpabilité ou de mépris, arracherait ces affiches n'agirait évidemment pas en conquérant de la propreté, de l'hygiène ou de la neutralité des murs urbains, mais devrait s'avouer fuir le miroir

de lui-même malodorant et malcommode qu'on lui tend ainsi). L'affiche féminine l'aura forcé à fuir ce qu'il y comprend de lui, en faisant saisir à l'homme que ce qu'elle fuit légitimement (donc sans possible lâcheté), c'est ce qu'il désire qu'elle demeure, ce à quoi il souhaite la réduire : une beauté soumise, une chair ouvrable, un mystère tarifé.

« déchirées, c'est ce qui a été fait à nos vies
des corps de femmes
se décollent
– en miettes –
l'écriture sur le mur
a été remplacée
sourire forcé du vide » (p.57)

Bien sûr, l'affaire est délicate, l'erreur et le malentendu y sont tenaces. Aucune humanisation de la libido ne la rendra jamais charitable : la charité – et son patient service d'autrui – prétend aimer cela même qui ne le mérite pas ; la libido – et son impatiente pression –, tout à l'inverse, s'imagine mériter tout ce qu'elle sent désirable. On ne civilisera pas (sans risque, sans ridicule, sans contradiction) le cœur de la vie. Ensuite, séduction et insistance sont inséparables : plaire à un autre, c'est répéter ce qu'on pense l'intéresser et s'efforcer de lui suffire. Le harcèlement réduit la distance spatiale pour mieux tenir la temporelle, et son équivoque est indépassable : quoi de plus « fidèle » (à sa manière !) qu'un harcèlement ? Qui de plus « disponible » qu'un harceleur ? Comment préférer moralement l'indifférence et le dédain ? Enfin, il n'y a pas d'harmonie facile, gratuite, commune car la beauté a son prix (son loyer de rareté en ce monde ?), et son lien avec la souffrance reste obscur et dérangeant (un rite sacrificiel semble présider à l'advenue des belles formes, comme les folies pérennes et communes du tatouage, des scarifications, des mutilations et déformations rituelles du crâne, des lèvres, du nez, des oreilles, de la denture, du cou, des doigts, des pieds … l'indiquent. La beauté humaine survient en miracle douloureux, et on ne prend pouvoir sur elle qu'en la faisant souffrir en retour, écrivait donc l'auteure, comme le modelage cruel du « petit pied » de la femme chinoise – qui visait à modifier d'autrui jusqu'à son empreinte de pas ! – le montre :

« les pères voulaient vendre leurs filles
les mères emmaillotèrent leurs pieds
dans des tissus serrés
bientôt toutes les filles eurent leur démarche
entravée et claudicante

on put les vendre sans peine
elles ne s'enfuyaient plus
quand elles retiraient leurs bandelettes
qui s'étaient incrustées dans la peau
leur chair enflée et violacée
c'était pour se pendre
à la poutre du grenier
les pieds tuméfiés
au-dessus des souris qui dansaient » (p.101)

Malgré sa radicalité, Camille Loivier est l'anti-vandale (« Je cherche le passé des murs », p.26 – voilà son exclusive transgression !), elle dit une inépuisable détresse (« je sors de mon mutisme/ par le vide des murs/ avec/ la très vieille dame isolée/ dans l'abandon et seule/ qui se défenestre » (p.68), elle sait ce qui ne peut s'affronter (« mais ce sont les clefs qui gonflent les poches/ elles ont le pouvoir d'ouvrir et de fermer/ les trousseaux de clefs cliquètent/ sur les fesses des hommes/ ils

peuvent ouvrir toutes les portes, elles/ sont en leur pouvoir, on ne peut y toucher », p.94) et fait le seul compromis d'amour possible : faire que la violence ne vous trouve pas, en s'en tenant à l'illimitable (« deux femmes s'aimaient/ leurs corps/ l'une dans l'autre/ étaient double/ des bras et des jambes/ à n'en plus finir/ innombrables doigts/ enveloppées de nuées/ revenues de tout », p.36). C'est qu'elle a connu l'enfer de devoir rougir de la honte des autres !

« un tremblement de ne pouvoir
– refuser –
une rougeur
(on nous l'inculque)
*
– mes pieds ne touchaient pas terre
quand il me prenait sur ses genoux – (…)
* .
on n'a pas voulu rompre
se lever de table et dire
– qu'est-ce que tu fais ? –
l'œil noir on l'a jeté
tout est parti dans la nuit
dans le silence
on a fermé le sac avec un gros nœud
*
indulgence
on a accepté des choses que l'on n'aurait pas dû
accepter
*
on laisse sa fille
sur les genoux de celui qui la touche » (p.111-114)

C'est donc d'abord, militance ou non, un livre courageux, émouvant et profond. Ce qu'on connaît nous paralyse ou asphyxie parfois ; mais on n'échappe jamais à ce qu'on ignore. Cette auteure fait savoir qu'elle a préféré savoir.

Marc Wetzel

Camille Loivier, *Je la suis devenue*, éditions Lanskine, 128 pages, mars 2026, 18€

L'article Camille Loivier, « Je la suis devenue », lu par Marc Wetzel (III, 14, note de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Éric Sautou, « Adieu Timéo », lu par Marc Wetzel (III, 14, notes de lecture)

Dans ce livre, Éric Sautou dit adieu à un amour non partagé, avec lucidité, pudeur et une mélancolie poétiquement tenue.

Que faire quand un miracle échoue ? Le raccompagner, courtoisement, mais sans appel, jusqu'à sa source, pour effacer son échec en remontant en deçà même de sa possibilité, là où l'extraordinaire n'avait pas encore lieu d'être. Et puis prendre poétiquement congé de cette chance perdue de salut.

En un sens, ce qu'on lit ici surprend, puisqu'il s'agit d'un dialogue amoureux sans, véritablement, amour ni dialogue. Mais qu'aurait dû et pu écrire d'autre ce diariste mélancolique, dans son obsession désolée de n'être pas aimé ? La petite musique d'une réciprocité manquée vient ici en ritournelle plaintive, où les atermoiements ne font que faire patienter la tristesse, et les répétitions ou décrochages la nuancer. Écrire pour rien un sentiment impartagé, ce n'est justement pas rien, cela peut se partager, car un sentiment (réussi ou échoué) est toujours le retour émouvant d'un désir sur lui-même : un désir revenant d'un monde interhumain qui l'aura accueilli ou rejeté, intégré ou exclu, et un désir devenu profondément objectif, puisque lesté des circonstances qui lui auront (ou non) donné tort d'apparaître. Il y avait, ici, d'autant plus à en écrire, que l'auteur y compose contre la décomposition du cœur, y adopte le ton « oral » qui convient mieux au silence reçu, et fait revenir par le rythme de ses formulations les élans mêmes auxquels « Timéo » aura refusé suite.

Et puis ce livre hante par les questions qu'il pose, comme : que pouvait-on sérieusement attendre de l'amour ? À quoi pourrait donc bien réussir le livre d'un échec ? Et surtout peut-être celle-ci : la lucidité, qui dissipe les miracles, peut-elle, à sa façon, en faire ?

« Adieu Timéo » dit le titre. Est-ce un surnom (Timothée ?), un ironique lapsus (Roméo ?), un latinisme ambigu et bonhomme (« timeo » : je crains — un danger, un adversaire —, ou je redoute — une issue, une réponse, une absence). En ce cas, doit-on comprendre : Adieu… que je crains, ou adieu… aux craintes ? On ne le saura pas. L'homme (aimé) à qui s'adresse l'auteur est-il quelqu'un de complètement réel ? En tout cas, le « proche » de sa vie ici évoqué, croisé, interpellé et finalement perdu, est plutôt, si l'on peut dire, un frère d'impasse, un compagnon de sortie de route, un partenaire de destin que l'auteur tente de retenir, et qu'il laisse disparaître.

Ce duo n'a rien de fictif, mais a l'étrangeté d'un couple qui n'aurait jusqu'ici rien encore formé de lui-même. « Nous ne nous sommes jamais encore enfermés d'un baiser », constate la page 56. Plutôt stupéfiante formule, par laquelle l'amour est une prison qu'on n'aura, par ailleurs, pas même approchée ! Il est vrai que cette union des cœurs s'engage mal. « Ma vie ne fait pas beaucoup de bruit » (p. 39), dit de lui-même le cœur de l'auteur ; et, de celui de l'autre : « Ne rien dire vraiment ça te va mieux » (p. 44). Et une seule formule semble assurée, mais en leitmotiv perplexe : « Je pense à toi mais toi ? ». L'entretien affectif préfère en tout cas tourner court ! (« Merci et au revoir sont mes mots préférés / j'aime bien aussi peut-être », p. 41). « L'amour » chante à bas bruit, murmure quelques mots anodins ou sans espérance, et la poésie, pourtant omniprésente, paraît s'aligner sur ce mutisme ! On attendait plutôt que la poésie vienne ici dire ce que l'amour ne peut pas faire, mais on rencontre maintenant un auteur hésitant à « faire » de la poésie. Fautes de l'auteur ou de son interlocuteur ? En tout cas, est-il écrit, même si « les poèmes parlent fort très fort », c'est « toujours très à côté ».

L'auteur (qui se confie à lui-même comme à quelqu'un qui n'aura pas été compris, et donc n'est plus tout à fait assuré de son antérieure foi en lui-même, ne sait plus si bien à quoi de lui se fier) s'était d'ailleurs donné à lui-même des consignes d'affection bien dissuasives : ne pas connaître de l'autre plus qu'on n'en peut aimer (p. 20) – une sage, mais peu ardente, précaution ! Ou : souhaiter que l'autre ferme le plus souvent possible les yeux afin de le voir comme on l'aime, sans devoir voir comment il se sent aimé (p. 74) – peu libérale confiance ! Ou : constater qu'on « ne peut pas faire que » l'autre nous aime, ajoutant alors : « tu ne m'aimes pas, c'est entendu » (p. 96). Et, en effet : faire, c'est obtenir quelque chose de son action, et l'amour se reçoit et se partage, mais ne prend ni ne se détient. Même l'amour qu'on éprouve n'est rien de « faisable », et celui qu'on escompte induire n'est pas notre affaire. Mais c'est justement parce que l'auteur ne sait pas s'aimer lui-même qu'il prie l'autre de s'en charger, car Éric Sautou connaît ses impossibilités par cœur.

C'est pourquoi ses plaintes n'ont rien de naïf, son espérance rien d'un calcul, son deuil d'amour rien d'orgueilleux. Le conditionnel passé du « nous aurions eu » est comme un présent sereinement blessé. « Nous aurions eu notre maison / notre jardin / nous aurions eu la vie » (p. 83), voilà le temps grammaticalement inédit d'un non-futur antérieur, qui constate, au présent, une absence d'avenir rétrospective. Quant au commentaire de la relation en cours, il est d'une implacable concision : « parlons-en d'accord / de comment ça finit » (p. 88). Et lui, le prince d'indécision (« il est l'heure de je ne sais pas », p. 105) s'avoue sa seule possible certitude : « je vais être au monde sans toi c'est pour toujours je le sais » (p. 104). Il se sait comme le mort du cœur d'autrui, et se traite lui-même en conséquence. C'est, dans sa vie, toujours un deuil qui pense. Dans sa vie, oui, mais évidemment pas dans son chant et la poésie. Car ses plaintes restent partout des poèmes. Même les « jamais » d'une vie sont par cette poésie énoncés, justement, à jamais !

« ce qui est écrit / dans une poésie / eh bien tu vois c'est comme / si on l'entendait toujours » (p. 101).

Car Éric Sautou tente de faire saisir au compagnon prosaïque et moqueur ce que ce serait qu'« entendre toujours », ce qu'est, spirituellement, l'écho sans âge de notre condition, et comment un prince d'indécision (« le papillon va / plus qu'il ne s'en va / ça et là se pose », p. 56) peut cependant être, à longueur de carnets, roi de réminiscence ! Dans une dernière page (113), avec un

peu de malice, beaucoup de recul, et une complète pureté de cœur, l'auteur justifie drôlement n'avoir pas tenu, à son ami, de propos décisifs (« tout ce qu'on dit aux étoiles n'a pas beaucoup plus de sens / je te rassure »), puis conclut par la simple réalité : « Nous n'avions pas la même histoire ». Et, en effet, au contraire sans doute des femmes, des hommes ne peuvent être la même vie s'ils n'ont pas (eu) la même histoire. Ils ne peuvent se rencontrer d'eux que, non ce que chacun est, mais seulement ce que chacun aura jusqu'ici fait de lui-même et changé à son propre sort. Il y a, entre eux, union de destins (non de présences), ou rien. D'où leur rien.
Rien évoqué par la rude énigme (derniers mots du livre) d'une concession inachevée :

« les jours et les jours que nous avons connus ensemble je ne les oublie pas mais ».

Mais… quoi ? Silence alors, comme, au départ, dans le titre : Adieu… qui ? Oui, Adieu *Taceo*, justement : adieu qui se tait, et pourtant aussi adieu à taire, adieu à ce qu'on allait devoir ajouter, puisque « c'est bien assez d'en dire si peu » (p. 69), puisque :
« la seule chose qui aura vraiment eu lieu c'est quand j'ai su » (id.)

Imaginerait-on une prise de conscience se dire adieu ?

Marc Wetzel

Eric Sautou, *Adieu Timéo*, Faï fioc, 2026, 14€

L'article Éric Sautou, « Adieu Timéo », lu par Marc Wetzel (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao

Forough Farrokhzâd, « J'irai jusqu'au rivage du soleil », lu par Guillaume Dreidemie, (III, 14, notes de lecture)

Poésie complète de Farrokhzâd enfin accessible en français : une voix insoumise, charnelle et moderne, admirablement traduite par Leili Anvar.

Avec Forough Farrokhzâd, la poésie persane du XXe siècle trouve une voix qui conjugue l'insoumission intime et la modernité formelle. La parution, en mars 2026, de *J'irai jusqu'au rivage du soleil. Poésie complète*, dans la collection Poésie/Gallimard, offre au lectorat francophone une traversée d'ensemble de cette œuvre brève, fulgurante et devenue mythique. L'édition, traduite et présentée par Leili Anvar, rassemble l'intégralité des recueils de la poétesse iranienne morte en 1967 à trente-deux ans.

Née à Téhéran en 1934, Farrokhzâd publie ses premiers textes au début des années 1950, dans un Iran traversé par les tensions entre conservatisme religieux et aspirations démocratiques. Son œuvre se déploie en cinq recueils majeurs, des premiers livres encore marqués par le lyrisme amoureux jusqu'à *Une autre naissance*, sommet de la poésie moderne iranienne. La singularité de sa voix tient à la manière dont elle fait du « je » féminin un lieu de rupture. Chez elle, le désir féminin n'est ni allégorique, ni voilé : il devient parole directe, « vers fous et fiévreux », expérience existentielle et contestation des normes patriarcales. Cette liberté lui valut scandales et marginalisation dans l'Iran de son temps, avant de faire d'elle une figure centrale de l'émancipation intellectuelle des femmes iraniennes.

Mais réduire cette œuvre à une poésie amoureuse serait méconnaître sa portée véritable. L'objet du désir, chez Farrokhzâd, n'est jamais seulement tel amant particulier : c'est le poème lui-même, la possibilité d'atteindre par la langue une vérité intérieure. « Mon aimé c'est mon poème, mon amour c'est le poème / Je m'en vais le retrouver ». La poésie est le vrai rivage, celui où le soleil se lève et en même temps se couche, embrasé par un désir fou de vivre.

La très belle traduction française de Leili Anvar parvient à restituer la tension constitutive de cette poésie : d'un côté, l'héritage de la grande tradition persane, Hâfez, Rûmî, la musicalité classique ; de l'autre, une modernité fragmentaire, urbaine, traversée d'angoisse et de solitude. Le vers de Farrokhzâd avance souvent par images abruptes, ruptures syntaxiques, répétitions obsessionnelles. L'amour y côtoie la mort, la sensualité la désolation métaphysique. « Où est passé mon peigne que je mette en bataille / Mes cheveux, que je me fasse belle et rebelle ? » ; « En nous brûlait la fièvre ardente des baisers / Et nous avions soif du sang au goût salé / Sur la barque des eaux frémissantes nous étions / Les jouets des parfums et des lumières ».

Relire Farrokhzâd nous rappelle combien la littérature a toujours précédé et accompagné les combats pour les droits et la liberté. La poésie de Forough donne voix à des luttes collectives toujours d'actualité. C'est sans doute pourquoi son œuvre conserve aujourd'hui une telle intensité : elle fait entendre la revendication irréductible de la vie elle-même. « Emmène-moi, ô toi ma douce espérance / Emmène-moi au pays des poèmes et de la joie ».

« Ma mort arrivera un jour

Dans un printemps illuminé de vagues de lumière

Ou un hiver lointain recouvert de poussière

Ou un automne vide de cri et de joie

Ma mort arrivera un jour

Un jour parmi les jours amers ou doux

Un jour dénué de sens comme les autres jours

Ombre des aujourd'hui et des hier

[…] Mes mains glisseront sur mon cahier doucement

Libérées des sortilèges de la poésie

Je me souviendrai que mes mains

S'enflammaient jadis du sang des poèmes

La terre m'appellera à elle incessamment

On viendra de partout me confier à elle

Peut-être que mes amants viendront nuitamment

Pour poser sur ma triste tombe, une fleur… »

« Ces jours-là ont passé

Les beaux jours

Les jours sains et pleins

[…] Les branches chargées de cerises

Les maisons appuyées les unes contre les autres dans l'abri vert du lierre

Les toits d'où s'envolaient les cerfs-volants espiègles

Les rues remplies jusqu'au vertige du parfum des acacias

[…] Ces jours-là ont passé

Les jours neigeux et silencieux

Quand derrière la fenêtre de ma chambre bien chaude

Les yeux rivés au-dehors

Je voyais la neige, ma neige pure, telle un tendre duvet

Se poser doucement

Sur la vieille échelle en bois…

[…] Ces jours-là ont passé

Les jours d'exaltation et d'émerveillement

Les jours de sommeil et d'éveil

Ces jours où chaque ombre recelait un secret… »

« Moi, je suis de la lignée des arbres

Je dépéris de respirer un air vicié

Un oiseau mort me conseilla un jour de me souvenir de l'envol

La finalité de toutes les énergies est l'union

L'union avec le soleil, origine lumineuse

Et de se couler dans l'esprit de la lumière

C'est dans la nature des choses

Que les moulins à vent tombent en poussière

Pourquoi je m'arrêterais ?

[…] La voix, la voix, la voix, seule la voix demeure…

Pourquoi je m'arrêterais ?

Moi, j'obéis aux quatre éléments

Et les règles qui régissent mon cœur

Ne sauraient être édictées par des petits tyrans aveugles

[…] C'est la lignée sanglante des fleurs qui me lie à la vie

La lignée sanglante des fleurs, m'entendez-vous ? »

Forough Farrokhzâd (29 décembre 1934, Téhéran – 13 février 1967, Téhéran) est une poétesse et réalisatrice iranienne majeure de la modernité persane. Mariée très jeune au caricaturiste Parviz Shapour, elle publie ses premiers recueils de poésie : *Asir* (« La Captive », 1955), *Divar* (« Le Mur », 1956) et *Esyan* (« Rébellion », 1958). En 1962, elle réalise le documentaire *The House Is Black* sur une léproserie de Tabriz, œuvre fondatrice du cinéma iranien moderne. Son recueil *Tavallodi Digar* (« Une autre naissance », 1964) marque un tournant majeur de la poésie persane contemporaine par sa liberté formelle et son expression féminine. Elle meurt à 32 ans dans un accident de voiture ; son dernier recueil, *Imân biyâvarim be âghâz-e fasl-e sard* (« Croyons au début de la saison froide »), paraît à titre posthume en 1974.

Lecture, choix et présentation de Guillaume Dreidemie

L'article Forough Farrokhzâd, « J'irai jusqu'au rivage du soleil », lu par Guillaume Dreidemie, (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Diane Seuss, « La poésie moderne », lu par Cécile A. Holdban, (III, 14, notes de lecture)

***Poésie Moderne* est une sorte d'*ars poetica* dans lequel Diane Seuss incarne la langue dans une oralité et inventivité réjouissantes.**

Le Castor Astral a déjà publié un premier recueil de Diane Seuss, l'une des grandes voix de la poésie américaine contemporaine, couronnée par le prix Pulitzer en 2022. Si, dans *Frank*, la poétesse américaine revisitait le sonnet – comme l'a fait également Terrance Hayes, à peu près à la même époque – avec *La poésie moderne*, on trouve des poèmes en vers libre, d'une facture reconnaissable proche de la ballade. Il n'y a pas de recherche formelle stricte, et ce n'est pas un reproche qui est fait à cet ensemble. Le poème qui donne son titre au recueil est une sorte d'*ars poetica* mélancolique et ironique, dans lequel Diane Seuss évoque, à travers quelques noms (Roethke, Wallace Stevens, Gerard Manley Hopkins, William Carlos Williams, Sylvia Plath ou Emily Dickinson), non pas une lignée poétique, ni une appartenance, un héritage dont elle se revendiquerait, mais une formation par la lecture et la sensibilité, qu'elle conclut par ces vers :

Les livres étaient devenus plus, et moins, importants.
Nous en parlions, blottis par terre près de l'âtre.
Je me souviens surtout des paniers ronds en osier remplis
de pommes et de raisin de cuve, attirant les mouches à fruits.

Je ne me plains pas. Tout cela était plus que ce que je méritais.
La chèvre. La serre. La blonde dure à cuire et libérée
sur sa moto. *Sula. Faire surface*. « Dimanche matin »
Des prunes mûres. Mon éducation.

Comme pour Anne Sexton, la traduction de Sabine Huynh est soignée, personnelle, irriguée par sa propre sensibilité et, à ce que l'on devine, une manière de se *reconnaître* dans l'écriture d'une autre. Elle ne tire pas l'auteur vers elle, pour autant, même si on a l'impression de reconnaître son *timbre* de traductrice. Et ce *timbre*, c'est peut-être cette manière de sentir physiquement, émotionnellement les « écorchures » d'une autre, avant de le restituer par le langage.

On retrouve dans ce livre cette façon qu'a Diane Seuss d'assembler des choses qui, en apparence, n'ont rien à voir les unes avec les autres. *Modern Poetry* a été retenu comme l'un des cent livres de l'année 2024 à sa sortie par le *New York Times*. Il faut lire ce recueil comme une tentative de réponse, irrévérencieuse et originale, tantôt amusée et tantôt désabusée, à la question de l'utilité de la poésie. Le recueil se présente comme une « autobiographie lyrique postromantique » :

Mes connaissances en littérature, en histoire, sont inégales.
J'étais une étudiante pauvre, pas intéressée par les choses
dont je n'avais pas besoin, et je savais de quoi j'avais besoin,
et que le moment était venu de me les procurer.
Quand j'ai eu besoin de Keats, je l'ai eu. J'en ai lu assez
pour saisir où il voulait en venir, puis je me suis tournée vers son fantôme.
J'ai lu la majeure partie de l'œuvre de Joseph Conrad, ayant compris
que je pouvais trouver certaines choses répugnantes et en avoir quand même
besoin pour mon projet. Mon projet
c'était ma vie. Il n'y avait ni vision ni plan
d'ensemble. Il n'y avait que la recherche de ressources,
la plupart étaient pleines de vers
ou de poussière, comme les pommes sur le sol du verger,
et les meubles jetés sur le bord de la route.

Diane Seuss privilégie une forme de quasi-oralité dans l'écriture, ne rechignant pas devant certains termes crus, prosaïques, familiers. Ce n'est ni une facilité ni une pose. Pour elle, la poésie doit incarner quelque chose de vivant, inextricablement lié aux racines de l'existence et à une forme d'authenticité vécue :

Je parle d'un temps et d'un lieu particuliers.
Tout ce que je peux en dire c'est que c'était réel.

À travers cette quarantaine de poèmes, Diane Seuss entretient un dialogue avec certains poètes, certaines formes poétiques. Elle s'interroge à sa manière, iconoclaste, avec un reste de gouaille nourrie d'une culture autodidacte, sur l'écriture poétique :

Il y a une poésie de la rage et une poésie de l'espoir.
Chacune alimente l'autre, regarde dans le miroir et voit
l'autre. Ou brandit l'autre. N'est-ce pas amusant
d'imaginer l'espoir, un enfant en bas âge,
brandissant la rage au bout de son poing comme un gourdin ?

Il y a dans cette *Poésie moderne* un côté inventaire à la Prévert, dans les images, les associations convoquées dans les vers. Mais surtout, et c'est précieux, une liberté de ton, une sorte de fraîcheur intuitive, doublées par la richesse d'une culture qui s'est forgée hors des sentiers battus.

Cécile A. Holdban

Diane Seuss*, La poésie moderne,* traduction de Sabine Huynh, éditions Le Castor Astral, 2026, 134 p., 17,50€

L'article Diane Seuss, « La poésie moderne », lu par Cécile A. Holdban, (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Marie Bertrand, « C'est un chant de longue date », lu par Régis Lefort (III, 14, notes de lecture)

Dans ce recueil, Marie Bertrand fait de la marche une traversée intérieure, attentive aux strates du monde et de soi.

Ce livre de Marie Bertrand se présente comme un triptyque du pas fondamental. Et ce pas, ou cette avancée, paraît lent au début, fait penser à un mouvement dans sa retenue même : un pas, ne pas. Mais il s'agit ici de ralentir pour goûter chaque mètre de terre parcourue, chaque chant d'oiseau entendu, chaque silence lissé.

Le poème de Marie Bertrand creuse la semence des âges, retourne sa terre pour mettre au jour les strates enfouies de longue date, les chants d'oiseaux qu'on croyait oubliés. Ainsi, « à pas feutrés chaque heure vécue / fore l'espace de leur disparition ». Et forer nécessite une « force de levier ». La poussée est verticale. Alors un espace miraculeux naît et ce sont d'abord des « fleurs d'argile » que l'on aperçoit, puis « des fleurs de sable » dont on se demande si elles vont bientôt disparaître dans un mouvement d'écoulement de sablier ou si elles ont surgi du sable comme les mots du poème surgissent de leur masse de granules.

Du reste, de mystérieux personnages désignés par un « ils » tout aussi mystérieux sont agis par cette force : ils suivent le chemin qui s'ouvre à eux sans savoir où ils vont, « vers quelle profondeur », ni si c'est loin encore : « marcher n'a pas de terme ». D'ailleurs, « il ne faut pas compter les pas » non plus. Le lecteur assiste ici à une naissance double ou triple, celle de personnages énigmatiques, celle d'un poème, celle d'une poète.

L'objectif est d'atteindre ce « pays inconnu » à la terre lumineuse. La force tout à l'heure subie se mue en un élan et cet « élan des profondeurs ouvre les passages ». Oiseaux et abeilles s'unissent au chant de la terre, à ce « chant de longue date ». Peut-être même naissent-ils de ce chant. Peut-être sont-ils ces voyageurs ailés à tourner la tête vers l'envol.

Marcher, gravir, creuser, autant d'actes dont ces « ils » savent s'affranchir pour donner le chant silencieux du tréfond. Tout à coup, on se met à danser. La vie est plus légère. De la pluralité naît un « il » puis un « elle ». On est passé de l'autre côté où, peut-être, « une lumière attend ».

Le poème de Marie Bertrand offre un itinéraire vers l'allègement de soi. Il est aussi une invite à parcourir « le temps qui n'a pas d'âge », l'espace des paysages tissés, soi, l'autre, l'autre en soi. À la fin du parcours, qui n'est pas une fin, il semble que l'on aperçoive ce qui a guidé tout du long, dont on n'avait pas conscience. On craint moins le noir, cette « densité des nuits, [qui] abrite / le mystère sauvage des fauves », on n'a plus peur de « l'harmonie décousue » ni de la musique dissonante. Une certaine élégance accompagne la profondeur sur le chemin sans retour.

Le lecteur s'inscrit dans les pas de ces « ils », accepte l'inconnu, ne se retourne pas. Il lit comme il marche, sans savoir la destination ni si c'est loin encore. Il suit la grâce qui « habite les ressacs de la mer » et l'élégance qui délivre des hivers. La seule chose qu'il parvient à identifier dans cette avancée hypnotique, c'est que « là où une chaleur infuse / se tournent les pages ».

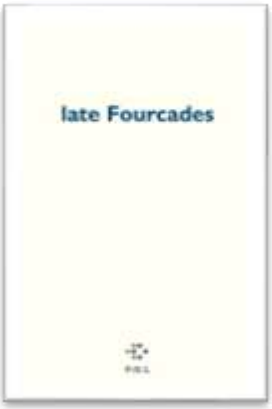
Régis Lefort

Marie Bertrand, *C'est un chant de longue date*, éditions La rumeur libre, coll. La tête à l'envers, 2026, 84 pages, 17 euros.

L'article Marie Bertrand, « C'est un chant de longue date », lu par Régis Lefort (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

« late Fourcades », lu par Isabelle Baladine Howald, (III, 14, notes de lecture)

Le tardif, c'est un style de la fin, souvent vers l'épure, l'essentiel, tous oripeaux abandonnés. Ici une seule note découverte.



« … *en quatre-vingt sept années d'écriture, en jouant toujours la même note, je n'ai découvert que ça mais c'était fabuleux de découvrir ça* »

Dominique Fourcade est donc né en écrivant, ce n'est pas rien, et en le lisant, on sait tout de suite que c'est vrai, que c'est parfaitement vrai. Ce Fourcade tardif, le dernier paru, ce titre énigmatique avec lequel je joue comme avec un Rubick's livre, autour du tard, part de Matisse : « *je vous dois la vérité en peinture* », décliné en « *je vous dois la vérité en écriture* », à savoir, entre autres choses « *que le poursuivi est toujours derrière le poursuivant, c'est sans fin* » (p.31).
Comme quoi chez P.O.L., il y a Dominique Fourcade et Roger Laporte : « *Poursuivre, il le faut.* »

Le monde de Matisse comme celui de Fourcade est érotique (« *je me dis qu'il faut que les seins soient rares, soient très rares, pour qu'on ne cesse de désirer les voir, les voir plus que tout, c'est le face-à-face d'une vie* » (p.33), c'est une première vérité. J'ai parfois plus de mal avec des formules plus crues, je dois le dire, tant par ailleurs il y a de délicatesse dans les mots d'amour. Que cela ait à voir avec la mort est une autre composante connue de l'érotisme. : « *coït non interrompu de la lumière et de la mort, longue scène d'amour de ma vie* » (p.15). Matisse, on y revient, est donc le papier en arrière-plan sur lequel et avec lequel Fourcade écrit. On sait que la lumière n'empêche pas l'envie de mourir (de Staël). Que « *l'enfant doit prendre l'adulte désespéré dans ses bras le soir* » , cet enfant qui avait envie de se défenestrer « *plusieurs fois par jour* » (p.22).
Chaque fois, quant à moi, que j'ai un enfant qui me regarde et que je regarde, je suis chavirée : « *il y a dans ses yeux ce qu'il ne formule pas* » (p.29). Et je m'efforce de déchiffrer avant tout qu'il n'y ait pas de chagrin.

Les traces de Gaza sont lisibles depuis plusieurs livres, Gaza ne quittera plus cette écriture fourcadienne, ce « *chez soi en ruines* » vers lequel on veut quand même rentrer. De même que la peinture, ou Proust, ou la musique, bref l'art, quand il déborde tous ses cadres, est si puissant dans son geste de nous sauver, dans le nôtre pour s'y accrocher. Dominique Fourcade est pleinement dans le monde. Il y a été tôt, il y est tard, « *late* », ce qui est à faire n'en est que plus urgent, et arrive

aussi lui-même parfois tard dans la vie. Le dernier Fourcade, au sens où l'on dit le dernier Cézanne, le dernier Rilke, le dernier Coltrane, le dernier Pasolini. *Late Fourcades* est en soi une trouvaille et ce n'est pas la seule. Que la poésie se renouvelle ainsi tardivement dans la vie est très réjouissant.
Le poème passe par une fente, qui lézarde déjà la première page. C'est une fente dans un mur de Lauves pratiquée par Cézanne, c'est aussi la fente féminine.

Jamais rien de nostalgique, jamais de plainte, au contraire toujours l'imminence d'une joie profonde qui traverse les dix-sept chapitres de ce livre brûlant de désir, de révolte et de poésie.
Parfois prose, parfois poème (le superbe « *discipline des lèvres* ». La forme reste essentielle, surprend toujours, les chagrins n'en sont pas absents :

« *Le mot meurtri d'être tombé il y a si longtemps, le mot surpris de pouvoir être écrit alors qu'il est tuméfié, mais le mot ne sait pas que l'écriture veut tous les mots, les nouveau-nés, les très jeunes, les impeccables, les pas tout neufs, les hors d'usage, les mourants les morts, et surtout les pas encore nés* » (p.103)

Joie oui mais aussi chagrin comme une nuit sur le monde : une meurtrissure oui, le mot tuméfié est là au moins deux fois, ce qui est meurtri et ce que l'on meurtrit, le « *ier de meurtrier, le issure de meurtrissure, il n'y a eu que ça cette nuit sans issue de finnovembre, ça et la neige sur l'Europe abandonnée à son désastre par l'Amérique* ». (p.104) Qui aurait pensé ça…

J'aime également beaucoup que Fourcade parle de Dickinson en « *catcheuse* » car je la vois bien ainsi, contrairement à l'image blanchâtre qu'elle traîne derrière elle (de son fait, certes mais il suffit de la lire pour être stupéfait de sa force).
Et puis il y a les sons, le son d'un Kafka serait celui de la neige. « *J'entends ébloui ce à quoi je n'accéderai jamais.* » (p. 108) Il y a cette prose parfaite sur le tardif : « *le tardif d'un poète c'est quand on ne reconnaît plus ce qu'il compose et cependant on l'identifie. c'est quand la personne physique d'une poète ne compte plus mais que la tout fin de son œuvre est d'une physicalité sans précédent. chez Matisse par exemple* les quatre nus bleus*, ou* les intérieurs de Vence*, le tardif est un souffle déchiré.* » (p.122) ou « *ce quatuor de Beethoven est tellement tardif qu'il est toujours à venir* » (p.127) C'est cette note-là, la tardive.

« *Je remercie aussi l'angoisse* » écrit Dominique Fourcade.
Et à son amour : « *je te demande seulement la permission de m'allonger contre toi la nuit quand déferlent les torrents.* »
Rien d'autre et ça suffit.

Isabelle Baladine Howald

Late Fourcades, P.O.L, 2026, 138p, 18€

L'article « late Fourcades », lu par Isabelle Baladine Howald, (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Gérard Pfister, « Jardins suspendus », lu par Marc Wetzel (III, 14, notes de lecture)

Un livre sobre et profond sur la proximité de la mort, où la conscience affronte sa fin avec grâce et lucidité.

C'est un livre sur la proximité propre de la mort, sur l'advenue d'un proche mourir : comme la mort est l'issue de vivre, « tout près de la mort » (formule qui revient deux cents fois) signifie, pour une vie humaine, saisir qu'elle en finit avec elle-même, qu'elle ne se pourra bientôt plus.

Dans « Un déjeuner en montagne » (2025), l'auteur notait que « le plus vrai de nos vies » (humaines) était le « flux constant » d'une conscience qui, lui-même insaisissable, « relie et fait vibrer ensemble » tous les instants d'une vie.
Ce qui advient ici, c'est alors la fin imminente de ce flux, l'instant même de ne plus pouvoir relier les instants, la cessation prochaine de « l'énergie sensible » que chacun, tant qu'il vit, habite sans pouvoir la saisir. « Tout près de la mort », chacun sent que le « souffle brûlant, lumineux » qui anime ce qui vit est rattrapé par « l'éphémère, l'indigente force de notre haleine » sur le point, elle-même, de s'interrompre.
Nous allons quitter ce banquet des haleines (que décrivait « Un déjeuner en montagne »), des vœux et des aveux, pour le moment où « la lumière seule mange à la table », où « seul le silence s'écoule dans les coupes », où – donc – nous ne verrons ni n'entendrons plus le réel inlassablement rire des tours qu'il se (et nous) joue.
Nous n'aurons plus part (par la perte de tout accès, et la panne de tout accueil) à « la lueur allègre et profonde » de l'engendrement des jours.

C'est un livre touché par la grâce (sobre, remarquablement composé, décisif), qu'on lit en une heure, et qui vient toucher en nous l'état sans manque et la paix sans réserves dont toute conscience s'espérait digne, et se retrouve soudain, par lui, capable.
Dans une prose d'idées lyrique, genre qui poursuit la manière neuve du « Déjeuner en montagne », en revisitant le Calvaire comme l'autre le faisait de la Cène. Sur le modèle même d'une Cène commune et conviviale, ce Calvaire étonne par sa justesse et sa familiarité : « tout près de la mort » (mais pas davantage, car, plus près encore – écrit l'auteur, p. 69 – il serait « trop tard » pour vivre quoi que ce soit de ce sursis), tout près d'elle, donc, au moment précis où tout ce qui ne servait qu'à vivre devient obsolète (des mains qui n'ont plus rien à modeler, accaparer ni même repousser ;

une voix qui en a terminé avec toutes promesse, menace, et même conviction ; un regard qui aura raccompagné chez elles toutes les apparences), où une vie humaine se déleste de tous ses parti-pris, et fausse de moins en moins le réel du peu qu'elle formait de lui.

Des sortes de fraternelles consignes de disparition s'élèvent alors dans l'inédite impartialité du temps qui nous reste : « la mort n'était donc pas que le pays des autres » (p. 81) ; « la mort est ce saut de toi à l'autre. Cet autre que tu seras et qui ne sera pas toi » (p. 56) ; la Puissance véritable – qui tient toutes choses les unes par les autres – émerge enfin, montrant que la souffrance ne servait qu'à la vie, mais que le réel a toujours usage de lui-même après la fin du sens (p. 88, 98, 100) ; enfin : « les absences ont beau se succéder, la maison du possible ne désemplit jamais » (p. 81).

Ce qui disparaît d'abord avec une vie proprement humaine, c'est l'existence se servant d'objets, s'appuyant sur ce qu'elle a su concevoir et produire pour maintenir son monde. C'est cette présence instrumentale, cette teneur objective ou objectale de l'assise humaine, qui tout particulièrement vacille « tout près de la mort ».
C'est une vie qui s'arrimait à ce qu'elle avait rendu réel qui, à présent, « suspend » l'empire de ses « jardins » et ateliers, ou les sent eux-mêmes comme vertigineusement « suspendus », c'est cette vie même qui en eux (une balançoire, une guitare, une pelle d'enfant, une péniche…) saisit, par contraste, son inédite, ultime, et transitoire apesanteur !
La balançoire qui, s'envolant, semblait nous ouvrir le ciel ; et, retombant, fait que l'on ne donne plus que sur soi (p. 65). La guitare, qu'on grattait vivement, mais qui, à présent, ne fait que, mélancoliquement, nous accompagner, parce que c'est un silence dans notre voix, plutôt qu'elle, qui se fait sentir (p. 114).
Une pelle d'enfant qui rappelle combien le temps de creuser le sable immense était alors lui-même immense (p. 122), mais aussi comment, adulte, on a, perdant patience, asséné les coups, abrégé les délais, multiplié les poses et tué les pauses.
C'est encore l'image d'une péniche, longue, noire et « chargée de terre » (portant notre corps) dérivant moteur coupé, vers des berges réservées et des chantiers posthumes (p. 128).
Mais ce n'est pas la seule souveraineté des objets qui s'effondre tout près de la mort, c'est aussi le bien-aimé empire des nuances, car l'impondérable même y change de nature ou de fonction : « le presque rien » se modifie au moment de devenir soi-même presque personne ; et « le je-ne-sais-quoi » s'altère aussi, tout près de la mort, au moment, donc, pour nous de devenir un je-ne-sais-qui !

« Tout près de la mort, la mort n'est qu'un saut plus profond, qu'un plus radical abandon. Qui étions-nous, qu'avions-nous à laisser ? Depuis longtemps, nous l'avons oublié… » (p. 32)

Car tout vient alors se périmer, y compris nos moyens mêmes de nous apercevoir et assurer de cette péremption propre. Comment pouvoir saisir la fin de la conscience ? « Tout près de la mort, tu n'as toujours pas de réponse. Et tu comprends trop tard que la question, c'était toi, et la réponse n'a plus d'objet » (p. 51) ; ou celle de la liberté – de la faculté de croire à l'autrement et désirer le possible – car si, là, « tout est enfin libre de demain » (p. 67), à quoi, sans demain, occuper la liberté ? Celle aussi de l'espérance (du sentiment que cette vie-ci serait restaurable ailleurs, ou le moyen d'en mériter d'autres), car, écrit fortement Gérard Pfister :

« Tout près de la mort, les dieux ne savent encore quoi faire. Des deux côtés, il y a tant de besoins. Mais depuis tout ce temps qu'ici l'on meurt, il n'y a plus de monde là-bas » (p. 73)

C'est une merveilleuse idée : les dieux en sauraient si peu sur le bonheur humain (sur le besoin que les humains ont de jouir du Bien) qu'ils hésitent sur leur souhait de le prolonger ! La présence totale se conserve sans doute en ne se donnant qu'une fois.

D'autres remarquables éléments sont ici fournis, comme sur la péremption de l'ipséité (de la présence en première personne), qui est le plus subtil des incidents, car on a beau disparaître, on croit toujours être assez soi-même pour veiller sur son propre départ, et raccompagner chez lui l'étranger qu'on devient : « le guetteur de sa fin » (p. 93) faisant comme si le guet même en lui ne prenait pas fin !
Ou ce grand silence final de la raison même, comme si la péremption de la rationalité (pouvoir expliquer selon la nécessité des causes et justifier selon l'universalité des buts – voilà ce qui avec elle s'abolit) exigeait un futur antérieur négatif (ce qui n'aura pas su ou pu saisir le reste, voilà le dernier centre d'une vie !) Les idées n'auront donc finalement rien compris, les raisonnements rien validé, les mots rien révélé :

« Tout près de la mort, il y a un grand silence comme si les mots n'avaient jamais rien dit, et ce qui serait à dire ne trouvait pas de mots – ou ne devait pas être dit » (p. 28)

Bien sûr, la question la plus profonde (faut-il rester « humain » à proximité de sa mort d'homme ?) c'est-à-dire : doit-on réellement exiger d'un mourant davantage que d'un nouveau-né ? Faut-il un effort de se séparer à l'amiable d'une condition humaine dont notre accès à elle n'avait rien requis ? Si, du moins, le proche mourir nous laisse latitude et permet encore quelque manœuvre, son advenue comme dernier acte socio-culturel oblige, mais que signifierait et vaudrait une proximité humaine de la mort propre ?
Est-ce avec tolérance, douceur, miséricorde, désintéressement, aménité… (tous ingrédients d'« humanité ») qu'il faut traiter le cadavre que l'on devient ? Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que, dans et pour ce livre, l'approche de la mort n'envisage ni bâcleur suicide, ni rêveuse résurrection, ni même répit (diversion, à-côté ludique) : « ni l'acquisition prématurée du néant, ni l'attente de Quelqu'un d'absolu, ni d'amusants méandres » ne viennent ici entamer une lucide linéarité du destin. « Tout près de la mort », on n'avance pas moins droit de devoir y progresser toujours plus lentement !

Et ce, avec les seuls sentiments authentiques qu'aucune arrivée du rien ne peut contredire : simplicité (p. 32, 86), humilité (p. 81), discrétion (p. 93), gratitude (p. 33), et l'humoristique vaillance d'un clown beau-joueur (qui laisse sourire ce monde qu'il ne fera plus rire), puisque « le destin est absurde, et pas méchant pourtant » (p. 32), car sa fatalité prend seulement acte, sans la toiser ni l'avilir, de la finitude du fini.
N'aggravons pas le simple constat qu'il n'y aurait nulle part où remporter notre périmée part de monde : « il suffit de déposer son lot là-même où son assignation perd sens : tout près de la mort », comme on l'aura fait, au temps d'aimer, tout près du Tout :

« Tout près de la mort, est-ce grave ? Fatal seulement. Le destin est absurde, et pas méchant pourtant. Trop léger pour cela, trop inconstant, comme l'autre petit chasseur avec sa flèche » (p. 32)

Marc Wetzel

Gérard Pfister, *Jardins suspendus*, Arfuyen, 144 pages, mai 2026, 15 €

L'article Gérard Pfister, « Jardins suspendus », lu par Marc Wetzel (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Anja Utler, « la journée commence. refrain de deuil », lu par Christian Travaux (III, 14, notes de lecture)

Face à la guerre d'Ukraine, Anja Utler fait du haïku un refuge fragile, entre deuil, langue et survie intérieure.

Le texte poétique ne peut exprimer un sentiment ;
en revanche, il peut lui faire face (p. 238).

Le jour commence. Il ne s'inquiète pas de savoir si l'on va bien, si l'on va mal, quand il commence. Il commence comme tous les jours, comme la veille ou le lendemain. Ou, plutôt, il recommence. Chaque jour, il se fait nouveau et différent. Et, chaque jour, il est identique à lui-même, avec quelques minutes de plus ou de moins, un temps de pluie ou de soleil, un peu de vent. Et, pourtant, nous ne le vivons pas pour ce qu'il est, quand il advient, mais pour ce que nous éprouvons, ce jour-là, dans notre existence. Ce peut être soleil, ou temps gris, ou tempête au-dedans de nous. Pour Anja Utler, ce fut dépression, et brusque impression de sombrer, d'être endeuillée, après le lancement de la guerre en Ukraine, en 2022. Elle s'est, alors, mise à écrire ces haïkus, *La journée commence. Refrain de deuil*, comme si l'écriture pouvait quelque chose, peut-être, face aux faits de l'Histoire, pouvait aider, réconcilier les hommes entre eux, ou les sauver de la violence, et comme si, soudain, par le texte poétique, pouvait paraître, à la fenêtre de nos vies, un espoir de paix, un oiseau lumineux ou incandescent, la lueur d'un jour aller mieux, et de retrouver sens et ordre dans le chaos de l'existence et de l'Histoire.

Une phrase : « La journée commence », qui ouvre 209 haïkus, faits les uns d'un seul vers, les autres de deux ou de trois vers, souvent de quatre. Autant dire qu'Anja Utler ne respecte pas le haïku canonique, 5/7/5 syllabes, mais s'en inspire, mais le resserre ou l'étend, pour mieux faire entendre l'étranglement de la voix, mais aussi un souffle élargi par moments, ou le « vagissement » primitif, dirait Zanzotto, le « biorythme primordial », quelque chose qui relève du cœur, des battements du cœur, diastole-systole, et de toutes les sensations, tous les mouvements qu'un cœur, qu'un corps, peut ressentir, quand il souffre à l'amble du monde. Aussi ces strophes ne peuvent-elles pas, non plus, se situer sur la page, étant tantôt en haut de page, pour plus d'air, pour plus d'espoir, tantôt au milieu pour chercher un équilibre ou une assise, et tantôt en bas de la page, pour dire l'effondrement de tout, de soi, du monde, de ses attentes et ses espoirs, comme de son déroulement

chronologique, de son histoire. Car l'auteur, Anja Utler, a ressenti, comme elle le dit en postface, une dépression en apprenant le déclenchement de la guerre en Ukraine, en 2022. Elle développe, alors, dans les pages qui suivent les textes poétiques, toute une réflexion sur ce qu'est être dépressif, ou entrer en dépression, comme elle l'écrit, et en dépression pour les autres, face à la souffrance des autres.

« Une terre qui ne me soutenait plus » (p. 217), « un monde de deuil » (id.), « tant de mal à me lever chaque matin et à m'orienter » (p. 224). Décidément, un effondrement, avec cette question lancinante : « ai-je le droit d'être en deuil ? » (p. 220), quand on ne vit pas en Ukraine, qu'on n'est pas même ukrainien. Ce deuil, ce processus de deuil, qui frappe de plein fouet Utler, prend la forme d'une haine violente contre Poutine (p. 222), contre l'extrême droite (p. 221), et « le meurtre allemand du nazisme » (p. 224). Tout résonne, quand, soudain, on sombre. Tout fait écho, et tout fait mal, au point qu'on ne peut plus sortir, seulement dormir, et plus vivre le jour qui vient sans une souffrance aiguë de tout, une exacerbation de tous les sens et tout le corps. Le jour commence. Et Anja Utler d'évoquer tout ce que l'on ressent, au lever, et qu'il fait noir au-dedans soi : la lumière, l'éclat trop violent, parfois, de l'arrivée de la lumière (p. 16, 184) ; les bruits, les moindres bruits, devenus insupportables (p. 40, 151) ; les objets mêmes du quotidien – table, couverts, bouilloire, évier, tasse, deux chaises (p. 18, 20, 24, 27) – qui, sans nous, ont repris leur vie quotidienne, ont suivi leur ordre (p. 23), ce qui nous blesse comme nous blesse, aussi, tout ce qui n'arrive pas, ne survient pas, les oiseaux qui ne sont pas là (p. 51, 95)), les morts, qui ne sauraient, qui ne devraient pas l'être, et qui le sont (p. 84), de micro-faits, presque invisibles, dont on remarque, soudain, l'absence comme une injure, comme une blessure.

On suit vaguement les étapes d'un « je » à son lever (p. 42-43), un déjeuner, les premiers gestes de la journée, les premiers faits. Mais tout poisse à l'intérieur (p.62). Tout fait mal. Rien n'est supportable. Et la souffrance d'être, sans se dire clairement, se devine dans ces sensations physiques évoquées constamment : un os que l'on sent mal placé (p.47), la bouche qui a le goût de tout, c'est-à-dire de rien (p. 66), l'impression ou la sensation d'une « chair [mise] sous cellophane » (p. 49), ou de ne plus ressentir sa peau que comme un « chewing-gum trop mastiqué » (p. 47), en bref « la grosse / tuyauterie ventrale », comme l'appelle Anja Utler (p. 202), toute en souffrance. Il y a, certes, le docteur, les seringues, pour le corps (p. 118, 125, 132, 192), mais rien pour l'âme. Comment, alors, retisser l'âme ? se demande Utler. Et retrouver le goût de vivre ? Le jour commence. Et on se dit qu'il faut tenir tout le jour, devoir supporter l'interminable longueur de la journée. « *Quoi Où Quand c'est arrivé* » (p. 67) ? Et pourquoi, à partir de quand, de quel moment, se met-on à compter les heures, les jours, le temps qui passe, qui sont aussi des heures de guerre, des jours de guerre, en Ukraine, pour d'autres que soi ? On se dit que tout ira bien (p. 72). Mais tout pèse. Mais tout fait masse. On vomit (p. 114). On lutte pour survivre, ou pour émerger à nouveau dans l'existence d'une journée.

Alors ? Alors, le seul « filet d'espoir », écrit Utler, c'est « s'accrocher au travail » (p. 218), faire venir les mots, les mots tout prêts, déjà, à s'installer, à être utiles, les laisser venir, sans forcément qu'ils abordent le sujet de leur motif, pour faire face, pour tenir debout, avec cet « espoir secret – écrit-elle encore – qu'une fois organisés comme il faut, les mots deviendraient magiques » (p. 248). Qu'en est-il dans les textes eux-mêmes, dans les poèmes ? D'abord, une langue resserrée, serrée sur elle-

même, au point qu'on n'a plus, quelquefois, de phrases, plus, quelquefois, de mots. Des phrases commencent et ne finissent pas (p. 39). Des bouts de phrases se heurtent, se choquent, s'entrechoquent, s'emmêlent, et luttent. Des barres viennent séparer des lettres (p. 191). Des mots sont coupés, découpés (p. 49, 86, 98, 105, 130). Et des néologismes paraissent, par le simple fait d'attacher à la suite des mots entre eux (p. 32, 49, 176). Toute une alchimie de la langue est là, présente, pour dire le mal-être que l'on sent comme pour essayer d'en sortir. Et, surtout, les mots sont palpés, sondés, écoutés, interrogés, tant pour leur sens que pour leur son, ses propres mots tout aussi bien que les paroles d'autrui. Et ce sont des mots en allemand (p. 128), en grec (p. 113), en chinois (p. 69), en anglais (p. 7, 64), en espagnol (p. 166), qui apparaissent comme – et c'est le plus dérangeant – des mots en russe (p. 107, 111, 114). Ceux-ci viennent parler dans le texte, au cœur du poème d'Utler, pour dire la propagande russe des médias sur l'Ukraine, leur haine, leur violence, leur mensonge. Les citer, ainsi, dans le texte du poème, les déconnecte de leur discours habituel, les questionne, les dévalue.

C'est, sans doute, ce qui étonne le plus dans cette poésie d'Utler. Une langue-monde paraît, semble-t-il, pour dire la souffrance du monde, ou de chacun face au monde, face à l'Histoire. Mais aussi une langue en attente, en suspens, dans ce pétrissage des mots, pour guetter et pour s'opposer à tout ce qui pourrait survenir dès que la journée commence, la journée de nos vies. Bien sûr, les faits du quotidien, les gestes, les choses qu'il faut apprendre à accepter et à connaître, à éprouver, par les mots, par les mots seulement. Le langage comme seule bouée, comme appel d'air. Et la poésie, comme seule barque, comme seul atout. Bien sûr, les jours et les heures, qu'il faut tenir, coûte que coûte, en les réitérant toujours, avec des phrases comme des mantras, comme des prières, comme des demandes et des suppliques d'un peu de temps encore, d'encore un peu. Mais, surtout, bien évidemment, les événements de l'Histoire, qui sont comme des bombes envers nous, des bombes à retardement, dont on ne perçoit pas l'écho, et le sens, et la résonance, tout de suite, qu'ils creusent dans nous. Tout dévaste notre intérieur, quand s'effondrent, dans un pays, quel qu'il soit, les choses et les êtres, et l'Histoire même de ce pays.
« Tant qu'un chien sur terre sera malheureux, aurait dit Pasolini, je serai malheureux ». Et moi je dis que tant qu'un être vivant, humain, animal, plante, sera sur cette terre inquiété par la guerre, par la violence, moi-même je ne serai pas en paix. Et je n'aurai de cesse de chercher, dans la langue, dans mes mots écrits, un peu d'apaisement et d'entente entre toutes les choses du monde, pour aller l'amble avec les êtres, et les plantes, et les animaux, et retrouver un peu d'amour,

« *l'amor che muove il sole*, dit Dante, *et l'altre stelle* » (*Par.*, XXXIII, 145).

Christian Travaux

Anja Utler, *la journée commence. refrain de deuil*, traduit de l'allemand par Marion Maurin, Éditions Héros-Limite, 274 p, 20€

L'article Anja Utler, « la journée commence. refrain de deuil », lu par Christian Travaux (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Anne-Lise Blanchard, « Danser, corps souverain » et « Soliloques pour elles », lus par Murielle Compère-Demarcy, (III, 14, notes de lecture)

Deux recueils d'Anne-Lise Blanchard explorent le corps, l'absence et la parole, entre danse souveraine et voix féminines toujours en quête

Nous proposons ici deux notes à la suite, sur ces deux livres d'Anne-Lise Blanchard

1. Quand le poème devient mouvement du monde

Le dernier recueil d'Anne-Lise Blanchard, *Danser, corps souverain* (éditions Musimots, 2026), affirme dès son titre la prépondérance du corps. Mais de quel corps s'agit-il ? Certainement pas d'un corps réduit à sa seule matérialité. Danseuse, chorégraphe, thérapeute et poète, Anne-Lise Blanchard explore ici une dimension plus vaste : le corps comme lieu de passage entre l'intime et l'universel, entre le visible et l'invisible, entre l'éphémère et l'éternité.
La quatrième de couverture donne immédiatement le ton :

Être le geste
le mouvement
qui dit l'énergie
la douleur la colère la joie
qui dit le monde
offrande et semence
Être l'instant qui libère
la beauté

Ces quelques vers pourraient constituer à eux seuls l'art poétique du recueil. Le corps y devient langage. Mieux encore : il devient l'une des modalités par lesquelles le monde se dit lui-même.
On pourrait alors se demander si, chez Anne-Lise Blanchard, le corps ne participe pas musculairement à l'écriture du poème. Cette interrogation n'est pas sans rappeler André Spire et son célèbre essai *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, dans lequel le poète soulignait déjà la dimension physique de l'expérience poétique. Chez Anne-Lise Blanchard, le poème ne semble jamais séparé du souffle qui l'engendre ni du mouvement qui le porte. La poésie n'est pas seulement écrite : elle est dansée.
Cette présence du corps apparaît d'autant plus naturellement que toute l'œuvre de la poète semble traversée par son expérience de la danse. Mais la danse dont il est ici question excède largement la technique chorégraphique. Elle devient principe de connaissance.
Ainsi écrit-elle :

Depuis son centre
le geste modèle le corps
nourrit le feu
la respiration réalise

l'unité de l'intime et l'hors-de-soi

La respiration devient ici médiation entre le dedans et le dehors, entre la conscience individuelle et la grande circulation du vivant. Nous retrouvons ce que Paul Claudel appelait le « grand mouvement » du monde. Le corps ne danse plus dans l'univers : il danse avec lui.
Cette dimension cosmique traverse tout le recueil. La nature n'y apparaît jamais comme un décor. Le vent, le feu, l'eau, les pierres, les arbres participent d'une même communauté d'existence. Le sujet poétique ne domine pas le monde ; il s'y inscrit.
Le poème devient alors un lieu d'empathie profonde avec les êtres et les choses.
Plus encore, Anne-Lise Blanchard introduit une notion particulièrement fascinante lorsqu'elle évoque une « uchronie du corps éparpillé ». L'expression mérite que l'on s'y arrête. Le corps dansant semble suspendre le temps ordinaire. Il s'affranchit de la chronologie, des contraintes horaires, de la succession mécanique des instants. Il crée sa propre temporalité.

Une temporalité intérieure.
Une temporalité du geste.
Une temporalité de présence.
Cette intuition rejoint d'ailleurs l'une des plus belles formulations du recueil :
la vie
tu la retournes
tu es sang et sueur
tu es vague tu es bruissement
tu es lettre oiseau colère
ton souffle prend chair
sous l'étincelle de tes pieds

Ce dernier vers est particulièrement saisissant. Il m'évoque cette phrase de Jacques Darras : « la poésie me traverse comme un éclair, de la tête aux pieds ». Chez Anne-Lise Blanchard, le souffle devient effectivement chair. L'énergie poétique circule dans le corps tout entier et se prolonge jusque dans les pieds du danseur, là où le contact avec la terre demeure encore possible.

La danse devient ainsi écriture.
Le recueil est traversé par cette idée d'une graphie corporelle :
des mots ronds dessinent un alphabet
silencieux

L'alphabet n'est plus seulement celui des lettres mais celui du mouvement lui-même. Le corps écrit dans l'espace. Chaque déplacement devient signe. Chaque geste devient phrase. Cette intuition trouve un écho particulièrement éclairant dans ces mots de Anne-Lise Blanchard : « Danser, corps souverain… quand une grammaire interne décline une langue mutique, la peau radieuse, comme en poésie ». Magnifique formule qui résume peut-être l'ensemble du projet du recueil. La danse y apparaît comme une langue antérieure aux mots, ou située à leur lisière. Une langue « mutique » et pourtant éloquente, dont la peau constituerait le premier alphabet. Le corps devient alors syntaxe,

respiration, ponctuation vivante. Une « grammaire interne » organise le mouvement et permet au sujet de dialoguer avec le monde sans passer nécessairement par le discours.

La poésie et la danse se rejoignent précisément en ce point : toutes deux cherchent à rendre perceptible ce qui échappe au langage ordinaire. Toutes deux tentent de donner forme à une expérience intérieure qui ne saurait être entièrement expliquée mais seulement éprouvée. Le geste devient alors l'équivalent du vers ; la chorégraphie, celui du poème.
Cette réflexion atteint sans doute son point culminant dans les vers suivants :

le geste – flèche caresse –
s'abolit
dans la trace
inscription de l'éphémère
dans l'éternité
de l'émerveillement

Cette vision du geste n'est d'ailleurs pas sans évoquer certaines réflexions de la chorégraphe Carolyn Carlson pour qui la danse n'est jamais simple performance mais expérience de présence. Comme chez Carlson, le geste importe moins ici pour son exécution que pour la qualité d'être qu'il engage et la trace sensible qu'il dépose dans l'espace, dans le temps et dans la mémoire. La danse devient ainsi un acte poétique à part entière, une manière d'habiter le monde plutôt qu'une démonstration technique.
Ces lignes constituent probablement l'un des centres spirituels du recueil. Ce n'est pas tant le geste en lui-même, dans sa dimension physique, qui importe mais sa capacité à laisser trace, à s'inscrire dans un espace-temps qui nous dépasse, sans doute parce qu'il implique l'être dans toutes ses dimensions.
Tout est là.
Le geste disparaît au moment même où il advient. Pourtant il demeure. Non dans sa matérialité mais dans la trace qu'il laisse. Cette pensée n'est pas sans rappeler certaines réflexions de Mallarmé sur la disparition de l'acte dans sa résonance poétique. L'essentiel n'est pas le mouvement lui-même mais ce qu'il ouvre.
L'éphémère devient alors accès à l'éternité.

Et cette éternité prend chez Anne-Lise Blanchard un visage singulier : celui de l'émerveillement.
Car l'émerveillement est peut-être la véritable matrice du poème. Depuis les Grecs, l'étonnement est considéré comme l'origine de toute pensée. Anne-Lise Blanchard semble lui confier également l'origine de toute création.
Le verbe « engendrer », présent dans le recueil, n'est pas anodin :

Fatigues répétitives
rituels qui annulent le temps
engendrent la danse
La danse apparaît ainsi comme une naissance perpétuelle.
Une recréation du monde.

Une victoire fragile sur la pesanteur.
On retrouve cette idée dans l'un des plus beaux poèmes du livre :
Bande tes muscles
bande ton arc
bande ta volonté
bande ton désir
l'éternité du geste t'enivre
libre libre libre sans t'étourdir
de la pesanteur délivré
la grâce te soulève
souveraine dans l'heure pure

Ici encore, le mouvement traverse le poème lui-même. Les verbes impulsent une dynamique qui emporte le lecteur dans une véritable chorégraphie intérieure. Le texte danse.
Et c'est peut-être là la plus grande réussite de ce magnifique recueil : faire en sorte que le mouvement ne soit pas seulement son sujet mais sa forme profonde.
Dans *Danser, corps souverain*, Anne-Lise Blanchard ne décrit pas la danse. Elle l'incarne dans la matière même du langage. Le poème devient souffle, geste, rythme, passage. Il devient cette trace fragile et lumineuse où l'éphémère rencontre l'éternité.
Et où le corps, enfin, devient souverain.

Anne-Lise Blanchard, *D*anser, *corps souverain*, dessins Pierrette Burtin Serraille, éditions Musimot, 2026, 16p, 10€

---

2. Les voix du féminin ou l'art de l'absence habitée

Anne-Lise Blanchard nous avait déjà habitués à une poésie de l'écoute et de la traversée intérieure. Avec *Soliloque pour ELLES*, publié aux éditions Unicité, elle poursuit une quête où la parole solitaire se tourne vers une pluralité de présences féminines. Accompagné des estampes numériques de l'artiste Dominique Deboffle, le recueil explore les territoires du manque, du souvenir, de l'attente et du désir de rejoindre l'autre. Le « soliloque » annoncé par le titre ne s'enferme pourtant jamais dans le monologue : il devient un espace de résonances où plusieurs voix semblent se répondre à travers le temps et la mémoire.

Traditionnellement, le soliloque désigne une parole adressée à soi-même. Or ici, cette parole est immédiatement orientée vers « ELLES », dont les majuscules soulignent la présence insistante. Ce paradoxe fécond ouvre tout le livre : parler seul pour rejoindre l'autre, chercher sa propre voix pour entendre celles qui l'habitent.
Ce « ELLES » demeure volontairement ouvert. Femmes réelles, figures aimées, absentes, disparues, souvenirs ou projections intérieures : la poésie entretient l'ambiguïté et transforme le féminin en territoire de résonance.

Ce livre s'inscrit dans le mouvement poétique de la quête, l'un des fils conducteurs du recueil étant sans doute la recherche.
Les poèmes semblent avancer à tâtons vers une présence qui se dérobe. L'écriture ne prétend pas saisir définitivement son objet ; elle en épouse au contraire les contours mouvants. De là naît une poésie de l'approche, du frôlement, de l'écho.

Cette dynamique de la recherche n'est pas sans évoquer, par certains aspects, l'héritage mallarméen. Ce que le poème poursuit ne se laisse jamais pleinement atteindre. L'objet de la quête semble s'effacer au moment même où la parole croit s'en approcher. Ainsi, l'accomplissement de la recherche coïncide paradoxalement avec son anéantissement : ce qui est trouvé se dérobe aussitôt, laissant subsister moins une certitude qu'une vibration, une trace, un pressentiment. Le poème ne conquiert pas son objet ; il révèle plutôt l'espace de son absence. C'est peut-être dans cette tension entre apparition et disparition que réside l'une des forces les plus subtiles du recueil. Ce qui est recherché n'apparaît qu'au fur et à mesure de son retrait. Plus le poème s'avance vers sa révélation, plus celle-ci se dissout dans la lumière même qui la fait naître.

Or, loin de constituer un échec, cette disparition n'est-elle pas l'événement poétique lui-même ? La présence n'est jamais donnée, seulement entrevue dans son effacement. Le manque n'est jamais seulement vécu comme une blessure. Il devient moteur du poème. L'absence appelle la parole et lui donne sa nécessité. Ainsi le texte transforme ce qui manque en espace de création. Cette tension n'appartient d'ailleurs pas seulement à l'univers propre du recueil ; elle touche peut-être à ce qui fonde l'acte poétique lui-même. Car cette quête qui traverse Soliloque pour ELLES dès son seuil n'est-elle pas celle de toute poésie ? Écrire, n'est-ce pas toujours chercher à dire ce qui se dérobe à la parole, poursuivre une présence que le langage ne peut qu'approcher sans jamais l'étreindre ? Le poème avance ainsi vers son objet tout en découvrant l'impossibilité de le saisir pleinement. Il demeure au plus près d'un « vent arraché », selon la belle expression du recueil, au plus près de ce qui demande à être dit tout en excédant les mots qui tentent de l'accueillir. C'est dans cet écart irréductible, dans ce manque qui n'est pas défaut mais condition même de la parole poétique, que s'invente ici la nécessité du poème.

L'écoute des vibrations du monde intérieur s'expérimente chez la poète par une écriture de la délicatesse et de la transfiguration. La langue d'Anne-Lise Blanchard, en effet, se caractérise par sa sobriété apparente. Peu d'effets spectaculaires, mais une concision, une condensation opérée par le poème dont la parole avance aussi par reprises, par ressassement fécond, comme si chercher devenait une manière d'habiter l'absence. Les émotions les plus discrètes trouvent une forme juste, souvent musicale. Les images surgissent avec retenue, comme si le poème préférait suggérer plutôt qu'affirmer.
Cette économie de moyens produit paradoxalement une impression d'élévation. Le quotidien, les souvenirs, les gestes ordinaires semblent traversés par une lumière discrète qui les transfigure. La poésie accomplit ici ce miracle silencieux : faire apparaître l'infini dans les choses les plus modestes.

Les estampes numériques de Dominique Deboffle ne se contentent pas d'illustrer les poèmes. Elles prolongent leur pouvoir d'évocation et ouvrent un second espace de lecture. Comme les textes,

elles jouent avec les formes de l'apparition et de l'effacement. Le regard circule ainsi entre l'image et la parole, dans une même recherche de présence.

Le livre devient alors un objet poétique complet où écriture et création visuelle se répondent.

Avec *Soliloque pour ELLES*, Anne-Lise Blanchard offre un recueil d'une grande délicatesse, traversé par la mémoire, l'absence et le désir de communion. Le soliloque annoncé par le titre se révèle peu à peu une polyphonie intérieure où résonnent les multiples visages du féminin. Une poésie de l'écoute et de la présence fragile, qui rappelle que les êtres continuent parfois de vivre dans les mots qui les cherchent.

J'ajouterai que plus qu'un soliloque, ce livre est peut-être un veilleur de voix. À chaque page, Anne-Lise Blanchard tend l'oreille vers ce qui demeure, lorsque les êtres se sont éloignés : leur trace, leur souffle, leur lumière persistante. C'est là, dans cet espace fragile entre présence et disparition, que la poésie trouve sa plus puissante vibration.
Dès lors, la quête n'est plus un thème du recueil : elle devient la figure même de l'écriture.

Anne-Lise Blanchard, *Soliloque pour ELLES*, traduction anglaise de Patrick Williamson, estampes numériques de Dominique Deboffe, Éditions Unicité, 74 p., 10€

© Murielle Compère-Demarcy (MCDem.)

L'article Anne-Lise Blanchard, « Danser, corps souverain » et « Soliloques pour elles », lus par Murielle Compère-Demarcy, (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Tibulle, « Élégies, livre I (5ème partie) », traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 14, traductions)

Etienne Vaunac a entrepris un travail de traduction des "Elégies" du poète latin Tibulle que *Poesibao* accompagne en plusieurs temps.

Toutes les élégies tibulliennes du premier livre ne sont pas adressées à Délie. Près de la moitié l'est à d'autres hommes : à Messalla, l'ami fidèle (une élégie) ; à Marathus, l'infidèle amant (trois). Outre que la deuxième de ces trois-là offre l'occasion d'atteindre au comble de l'ironie amoureuse puisque Tibulle en vient à donner des conseils pour que l'adolescent cher à son cœur parvienne à se faire aimer… d'une jeune femme (recommandations – double ironie – tout à fait inefficaces s'agissant de Délie) ; outre que nous sommes toujours de plain-pied dans les convention littéraires (l'élégie à Messalla est une ode pour l'anniversaire officiel de son triomphe militaire), ces poèmes sont encore le lieu d'une mise en scène très originale du dire poétique.

Ce n'est pas un hasard si Marathus – a-t-il vraiment existé ou est-il une concession à la tradition pédérastique alexandrine ? – est décrit *avec les mêmes mots que Délie* et si le premier d'entre eux, *tender*, évoque non seulement, selon les circonstances, ce qui est « doux » (la tendresse) ou « mou » (la tendreté), mais sert également à parler d'un homme efféminé. Si Marathus est féminisé, c'est avant tout parce qu'il est *poétisé*. Sa féminisation dans le poème n'a rien à voir avec et ne peut pas être repliée sur son éventuelle nature (empirique) de jeune éromène. Comme l'a écrit Paul Veyne dans *L'élégie érotique romaine*, il y a un hiatus irréductible entre la poésie des poètes élégiaques et leur vie matérielle : « Tibulle ne chante pas l'amour pour Délie, il chante un rêve de bonheur et de vertu. » Dans les élégies déliennes, on peut aisément être troublé de ne pas souvent reconnaître Délie, qui ne se ressemble pas toujours. Femme, elle n'est déjà jamais la même femme. D'une certaine façon, Messalla c'est encore Délie ; Marathus, c'est encore Délie. C'est-à-dire Délie qui n'est jamais que Délie et seulement Délie. Pour citer Veyne encore, la poésie de Tibulle ne porte pas sur une demi-réalité mais sur une « demi-irréalité ». Délie ou Marathus : autant de noms différents ou faussement identiques pour désigner que vivre ne consiste pas à perdre (ce serait encore la lecture « romantique »), mais à *posséder sa perte*. Pour Tibulle, qui est un authentique poète, cette caractéristique humaine fondamentale (exister, c'est être désuni d'avec le non-temps de l'origine ; l'homme est l'être qui conquiert sa séparation) n'est accessible que par le langage.

Nerval – le grand successeur moderne de Tibulle – s'en souviendra.

Étienne Vaunac

On peut trouver la version originale du texte sur ce site.

Élégie, I, 1
Élégies I, 2-3
Élégies I, 4-5
Élégies I, 6-7

Source de l'image (Charles Hazelwood Shannon, *Tibullus in the house of Delia*, 1895, lithographie sur papier Japon)

Nous ne pouvons inclure les PDF dans cette édition. Nous vous invitons à les lire directement dans la page de l'article

Glossaire

Campanie : Région de l'Italie à la fertilité proverbiale.
Châtieuse (Poéna) : Personnification du châtiment. Compagne de Némésis (déesse de la vengeance) et de Dicé (déesse de la justice).
Falerne : Territoire de la Campanie réputé pour ses vins.
Lucifer : Étoile du matin.
Vulcain : Dieu du feu, des volcans et de la forge.

L'article Tibulle, « Élégies, livre I (5ème partie) », traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 14, traductions) est apparu en premier sur Poesibao.

Ukyô No Daibu, « Mémoires poétiques d'une dame d'honneur de l'impératrice Kenreimon-in », lu par Christian Désagulier (III, 14, notes de lecture)

À travers Ukyô no Daibu, Christian Désagulier éclaire la poésie waka, ses codes, ses élans amoureux ainsi que ses silences.

Cet ouvrage s'adresse aux lecteurs férus de poésie japonaise et, ce qui est plus rare, amateurs de *wakas**, littéralement « poèmes japonais » de 31 syllabes prosodiquement réparties en 5/7/5/7/7, lesquels ici ponctuent le récit de vie, mi journal (*niki*) mi anthologie biographique de Ukyô no Daibu (1152-1235), femme de Cour qui nous relate ses joies et ses peines d'amour, d'avances à repousser, de jalousie, ses peines de mort, d'exultations maîtrisées et parfois de coups de froid, mais d'amour, surtout d'amour-passion pour un homme, Taira no Sukemori, qui mourut trop tôt au combat.

Mais au-delà, préoccupation inexprimable, effacement de femme oblige, dont la pression talentueuse remplit les pores du poème, une volonté vitale de se faire reconnaître en tant que poète depuis jeune fille jusqu'à la fin de son exceptionnelle longue vie, élixir que cette attente de reconnaissance insatisfaite, c'est-à-dire que nombre de ses poèmes soient enfin retenus dans une anthologie impériale comme le rappelle Michel Vieillard-Baron dans une préface lumineuse. Il lui fallut atteindre l'âge de 80 ans pour qu'on la sollicite et figurer dans une telle Anthologie parue en 1235, l'année de sa mort.

On aura compris que l'intérêt ne réside pas exclusivement dans le livre de ses *Mémoires,* même si le théâtre de Cour, ses paix et guerres de clans impérialistes entre les îles Honshu et Kiyushu, cet art de tuer le temps de palais en palais, et pour Ukyô no Daibu témoin discrète de tout cela, observations et sentiments exacerbés qui la conduiront souvent à les transmuter en mots.

Avant d'aller plus loin, il faut dire que *mouiller ses manches* est une expression qualifiée de *engo*, appartenant à la catégorie des lieux communs dits des *mots-associés,* auxquels ont recours les poètes rompus à l'art de la suggestion implicite. *Mouiller ses manches,* qu'on les portait larges et longues, signifiant en première intention, pleurer abondamment de tristesse ou de joie, d'amours heureuses ou malheureuses ; plus subtilement ce topos permet de cultiver une ambiguïté en faisant référence à la pluie, aux vagues de la mer, à la rosée, le contexte du poème en filant ces topos, en suggérant avec précision le véritable sens : tout l'art d'une grande poète comme Ukyô no Daibu. dont les

wakas ici offerts à une lecture dont la simplicité décontenance, et commentés juste ce qu'il faut pour permettre de prendre conscience, fut-ce superficiellement, de leur virtuosité.

Les lecteurs de poésie japonaise sont plus familiarisés avec le *haiku* qui compte 17 syllabes réparties en 5/7/5, mais ce n'est pas ici le lieu de raconter par le menu sa prise d'indépendance tardive du waka (ou *tanka*), hérité du *renga,* de ces joutes oratoires traditionnelles hyper-codifiées. Le haiku que n'a pas inventé Bashô (1644-1694) qui écrivait des *hokkus* par monts et vaux, que les faits de Nature relançaient, des premières parties de wakas, avant que Shiki (1867-1902) nomme *haikus* ce genre, en lui ôtant l'obligation d'emploi d'un *mot-de-saison,* dont il existait des dictionnaires, le *kigo.*

Ainsi les *Mémoires* de Ukyô no Daibu sont-elles constituées exclusivement de *wakas* présentés sous la forme possible de 5 alinéas, que des lignes de prose mettent en perspective, contextualisent, de ces poèmes brefs constitué de 5 vers de 31 syllabes comptées à la japonaise ou bien à la grecque, de courte ou longue durée dactylique.

Les traductions de Michel Vieillard-Baron sont les traductions littérales des wakas que cette Dame d'Honneur, en titre et en comportement, éprouva le besoin de compiler à la fin de sa vie.

Chacun des wakas est rattaché à un appareil de notes destinées à comprendre le poème qui procède nécessairement, comme on a commencé de voir, par *mots-pivots*, *mots-oreillers*, *mots-associés*, *lieux poétiques*… (*ikake kotoba, makura kotoba, engo, utamakura*). Encore que l'on puisse regretter que le traducteur ajoute ou remplace parfois certaines expressions originales par de plus explicites selon lui (waka 111. ajout de « paisible » implicite en japonais et remplacement de « les feuilles qui ne tombent jamais » par « éternelles ».) On doit toutefois lui savoir gré de signaler en note ses interventions, et de citer l'ouvrage de Jacqueline Pigeot, *Questions de poésie japonaise*** à l'appui :

« Comme une dame d'honneur retirée dans sa maison me disait qu'elle souhaitait voir les feuillages rutilants des arbres du Clos aux glycines et que, la saison étant passée, ceux-ci étaient déjà tombés, je confectionnai un rameau avec des feuilles rougies artificielles et le lui envoyai, y joignant ce poème :

111.
Fuku kaze mo
Eda ni nodekeki
Miyo nareba
Chiranu momidji no
Iro wo koso mire

Le règne est paisible
Aussi, même le souffle du vent
Est doux sur les branches :
Admirez donc l'éclat
De ces feuilles éternelles ! »

Ces *Mémoires* offrent également une opportunité de méditation bouddhique :

« À l'époque où le second conseiller Kanemitsu était membre de la chancellerie privée, il nous envoya, enveloppés, six fruits *d'*Alaphanante aspera. Comme Harima no Naishi demandait : « Comment devons-nous répondre ? », je composai :

113.

Mutsu no michi wo
Itofu kokoro no
Mukui ni ha
Hotoke no kuni ni
Yukazarame ya ha

Un cœur qui hait
Les six voies des renaissances,
Pourrait-il ne pas aller,
Comme rétribution,
Au pays du Bouddha[2] ? »

Waka que le traducteur accompagne d'une note décisive :

2. « La réponse implicite est : Non, bien sûr, un cœur qui hait les six voies entrera directement au paradis de la Terre Pure. Les six voies sont les six conditions dans lesquelles sont répartis les êtres vivants encore entraînés dans la roue des existences et où ils renaissent selon la rétribution de leurs actes… « Un cœur qui hait les six voies » est un cœur qui aspire à la délivrance, à l'affranchissement des passions, qui permet d'échapper définitivement à la roue des existences pour entrer dans le nirvâna, la Terre Pure d'Amida. »

Les wakas sont expliqués si pointilleusement que les notes passionnantes fondent la réussite de ce livre d'un traducteur très au fait comme au faîte des jeux phonétiques que le syllabisme de la langue favorise, là où le poète risque sa créativité en prenant distance, « mesurée », aux sens propre et figuré, avec les lieux communs que sont ces « *mots* » que la tradition a gravés dans les stèles, j'emploie le mot « risque » à dessein, qu'il nous fait écouter grâce à la citation des poèmes alphabétiquement transcrits en *romajis*.

En effet, les wakas originaux de Ukyô no Daibu sont écrits dans le syllabaire phonétique *hiragana*. Ils sont transcrits dans ces *Mémoires* dans le système phonétique *romaji*, en alphabet romain, ce qui permet au lecteur occidental de les lire à haute voix, un waka étant essentiellement vocal et de repérer en notes les jeux de langages syllabiques, homophoniques.

L'édition de ces *Mémoires d'une dame d'honneur de l'Impératrice Kenreimon-in* mérite d'être remarquée, et l'on ne doit pas être déçu que ses wakas ne rivalisent pas avec les chefs-d'œuvre en prose que nous connaissons, qui pour l'essentiel passent l'épreuve de la traduction *sans mode d'emploi*, le récit

permettant de garder l'équilibre comme dans *Le dit du Genji* de Murasaki Shikibu (973-1025) et *Les notes de chevet* de Sei Shōnagon (966-1025), strictes contemporaines.

Le *Dit de Genji* est l'un des tout premiers ouvrages datant de l'an 1000 rédigé en *hiraganas*, ce syllabaire phonétique inventé par des femmes de Cour pour que toutes puissent lire une langue qui ne s'écrivait alors qu'en *kanjis*, en idéogrammes chinois, dont le savoir était alors le privilège des Lettrés, c'est-à-dire des hommes de haut rang. Des romans dont les universaux continuent de faire se rétracter notre cœur au moindre toucher phraséologique (Proust, traducteur de Ruskin, aurait pu en lire un extrait paru en anglais.)

Michel Vieillard-Baron est un érudit qui n'hésite pas à citer ses sources et en particulier pour ce qui concerne la botanique japonaise, dont la connaissance est nécessitée par l'abondance des noms de plantes citées dans les wakas, je veux dire le remarquable ouvrage de Claude Peronny, *Les plantes du Man.Yô-Shû*** *(le *Man.Yô-Shû* est l'anthologie wakas de référence compilée au VIIIe siècle à l'époque Nara). À cet égard, l'ouvrage de Claude Peronny, qui est également une anthologie de wakas mis en situation, où les noms de plantes japonaises, leurs « mots » participent de notre délectation des wakas de Ukyô no Daibu. On ne s'étonnera pas alors d'identifier des recoins japonais dans notre jardin.

Pour notre satisfaction, à nous qui sommes passionnés de civilisation japonaise, de ce qu'elle fut avant Hiroshima et Nagasaki, des romans de Natsume Sōseki comme de ceux de Nagai Kafu, prophètes de cette transformation irréversible, que le soleil se lève désormais à l'Ouest partout dans le monde, à l'origine métaphorique certaine des changements climatiques sur Terre. Ni Kafu ni Sōseki ne s'étaient trompés, ni Kawabata ni Tanizaki, un bouleversement cosmographique dont Kenzaburō Ōe a pris acte après le geste désespéré de Yukio Mishima.

Ce n'est pas la première fois que *Le Bruit du Temps* (formule empruntée à Ossip Mandelstam) dont la maquette des livres, irréprochable, est immédiatement identifiable, inscrit à son catalogue des livres d'auteurs japonais : les *Notes sans titre* de Kamo no Chōmei de grande portée shintô quotidienne auxquelles Jacques Roubaud vouait un culte, ainsi que les *Poèmes* sinographiques bilingues de Natsume Sōseki (ici, ni waka ni haiku, mais de longs poèmes inspirés de la tradition chinoise), Sōseki l'auteur de nombreux romans autobiographiques poignants dont l'inoubliable *Le pauvre cœur des hommes* (Kokoro) qui ne fait pas oublier que *Je suis un chat*…

Le livre de *Ukyô no Daibu, Mémoires poétiques d'une dame d'honneur de l'impératrice Kenreimon-in,* ne saurait être lu sans les « commentaires » de Michel Vieillard-Baron, le mot est réducteur, il oblitère la part d'initiation qu'ils nous apportent, de reconstitutions mentales qu'ils suggèrent, réjouissantes, en nous livrant les pièces du puzzle de ces *mots-pivots* ou *associés* qui, si elles ne s'ajustent pas, ergots comme *engo* aux mortaises, laissent intact le mystère résiduel de tout poème.

Christian Désagulier

* un *scénario,* des *scénarios*, un *waka*, des *wakas, un haiku, des haikus*, à moins de réformer l'orthographe en supprimant tous les « s » des mots au pluriel, en délégant la marque au contexte, comme en japonais, (voir *L'orthographe*, Claire blanche-Benveniste, André Chervel, François Maspero, 1969)
**Jacqueline Pigeot, *Questions de poésie japonaise,* PUF, 1997
***Claude Peronny, *Les plantes du Man.Yô-Shû*, Maisonneuve & Larose,1993

Extraits

135. *(un prétendant)*
Omohiwaku
Kata mo nagisa ni
Yoru nami no
Ito kaku sode wo
Nurasubeshi ya ha

Les vagues s'approchent
Sans même distinguer où
Se trouve le rivage :
Faut-il donc que de la sorte
Mes manches soient baignées de larmes ?

et la réponse de Ukyo No Daibu :

136.
Omohiwakade
Nanito nagisa no
Nami naraba
Nururamu sode no
Yuwe mo araji wo

S'il s'agit de vagues
Qui n'ont même pas distingué
De rivage particulier
Il n'y a sans doute aucune raison
Que vos manches soient baignées de larmes[4]

4. Dans ce poème virtuose l'auteur emploie deux « mots-pivots » (*kake kotoba*) : kata signifie à la fois « où/la direction » et « rivage » ; *nagisa* « le rivage » contient *nagi/naki* qui signifie « sans ». Les vagues sont la métaphore des larmes du poète… Dans ce poème *« rivage », « vagues », « s'approcher », « baigner »* sont des « mots-associés » *(engo)*…

169.
Yamazato ha
Tamamaku kuzu no
Uramiete
Kozasa ga hara ni
Aki no hatsukaze

En ce hameau de montagne,
S'enroulent de jolies puéraires[3] :
On voit l'envers de leurs feuilles / ressentiment
Et dans la lande aux bambous nains
Souffle le premier vent d'automne / il s'est lassé de moi[4]

3. La puéraire est une plante grimpante… ses fleurs papilionacées sont d'un beau rouge purpurin…

4. Dans ce poème, Ukyô no Daibu emploie deux mots-pivots (*kake kotoba*) : *uramiete* signifie à la fois « on voit l'envers (des feuilles) » et « j'éprouve du ressentiment (vis-à-vis de Sukemori) » ; *aki* signifie « automne » et « lassitude ». À travers ce paysage d'automne, Ukyô no Daibu décrit son état mental.

200.
Kinarekeru
Koromo no sode no
Worime made
Tada sono hito wo
Miru kokochi shite

Un simple pli sur
La manche de ce vêtement
Par elle souvent porté
Et voilà qu'il me semble
Que c'est ma mère que je vois

204.
Mata tameshi
Taguhi mo shiranu
Uki koto wo
Mite mo sate aru
Mi zo utomashiki

Combien je me hais
Moi, témoin d'afflictions

Sans équivalents ni
Précédents, car malgré tout
Je continue de vivre !

236.
Waga mi moshi
Haru made araba
Tadzunemimu
Hana mo sono yo no
Koto na wasure so

Si au printemps prochain
Je suis toujours de ce monde
Je reviendrai vous voir
Ô fleurs n'oubliez pas non plus
Quand ensemble nous vous contemplions !

274.
Kowe no aya ha
Oto bakari shite
Hataori no
Tsuyu no nuki wo ya
Hoshi ni kasuramu

Les motifs du chant
Des sauterelles qui tissent
Ne sont que sonores :
Auraient-elles prêté à l'étoile[3]
La rosée qui leur sert de trame ?

3. … la Tisserande (Véga de la constellation de La Lyre)…

Ukyô no Daibu, *Mémoires poétiques d'une dame d'honneur de l'impératrice Kenreimon-in*, traduction et commentaires de Michel Vieillard-Baron; éditions Le Bruit du temps, 2026, 256 p. 24€

L'article Ukyô No Daibu, « Mémoires poétiques d'une dame d'honneur de l'impératrice Kenreimon-in », lu par Christian Désagulier (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Grégory Rateau, Isabelle Baladine Howald, « Habiter poétiquement le monde » (III, 14, inédits)

Deux textes sur la poésie se répondent sur la manière d'habiter les mots ou de se laisser habiter par eux.

Habiter les mots. Par Grégory Rateau

À Lili Frikh

Il est devenu de plus en plus facile de parler. Les espaces de parole se multiplient, les discours circulent à une vitesse inédite, les prises de position s'enchaînent. Pourtant, à mesure que les mots prolifèrent, une question demeure : les habitons-nous encore ?

Habiter les mots ne consiste pas à les utiliser avec habileté. Cela ne consiste pas davantage à les aligner pour produire un effet, défendre une cause ou affirmer une identité. Habiter les mots, c'est accepter leur poids, leur mémoire, leurs contradictions. C'est demeurer suffisamment longtemps auprès d'eux pour qu'ils cessent d'être des outils et redeviennent des présences. Car les mots ne sont pas de simples véhicules chargés de transporter nos idées. Ils portent des vies, des blessures, des héritages, des silences. Ils exigent une attention. Ils demandent du temps.
Il existe une différence fondamentale entre écrire parce que l'on a quelque chose à publier et écrire parce que l'on ne peut pas faire autrement. Cette différence est invisible à première vue, mais elle traverse chaque phrase, chaque respiration du texte. D'un côté, une écriture soucieuse de son effet. De l'autre, une écriture qui répond à une nécessité intérieure. Une écriture qui ne cherche pas d'abord à convaincre, à séduire ou à occuper l'espace, mais à approcher ce qui résiste encore aux discours disponibles.

Car écrire n'est pas seulement communiquer. Écrire est souvent une tentative pour dire ce qui semblait condamné au silence. C'est chercher une forme pour ce qui demeure confus, enfoui ou douloureux. C'est donner voix à ce qui n'en possède pas encore. Les écrivains et les poètes qui comptent vraiment ne sont pas ceux qui parlent le plus fort. Ce sont ceux qui acceptent de descendre dans les profondeurs du langage pour y chercher une parole qui ne soit pas déjà prête.

Nous vivons pourtant dans une époque fascinée par la visibilité. Tout semble devoir être immédiatement formulé, expliqué, revendiqué. Le monde littéraire n'échappe pas à cette logique. La poésie contemporaine se couvre souvent de grands mots dont l'éclat masque parfois le vide qu'ils contiennent. Engagement. Parole libérée. Résistance. Radicalité. Nouveau souffle. Transgression. Ces termes devraient brûler. Ils devraient porter une expérience humaine, une conquête intérieure, une nécessité. À force d'être répétés, ils finissent parfois par n'être plus que des signes de reconnaissance. Ils sonnent juste mais ne résonnent plus.

Le danger n'est pas l'engagement lui-même. Le danger est de confondre la littérature avec son commentaire. De croire qu'il suffit de nommer une chose pour l'incarner. De penser qu'une parole

est forte parce qu'elle est visible. La véritable force d'un texte ne réside pas dans sa capacité à afficher ses intentions mais dans sa faculté à transformer notre regard, à déplacer quelque chose en nous, à faire émerger une vérité que nous ne savions pas encore formuler.
La poésie n'a jamais été une affaire de conformité. Elle ne devrait pas devenir un concours de maîtrise des discours légitimes de son époque. Elle appartient à celles et ceux qui cherchent encore. À ceux qui doutent davantage qu'ils n'affirment. À ceux qui avancent avec une langue imparfaite mais vivante. À ceux qui savent que l'écriture commence précisément là où les explications cessent de suffire.

Les lecteurs de poésie ne cherchent pas nécessairement des réponses. Ils cherchent souvent une présence. Une voix capable d'accompagner ce qui demeure obscur, contradictoire ou fragile dans leur existence. Ils reconnaissent immédiatement la différence entre une parole qui cherche à convaincre et une parole qui cherche à comprendre. Entre un texte fabriqué à partir d'idées et un texte né d'une expérience véritable du langage.

Voilà peut-être pourquoi tant de livres disparaissent aussitôt publiés. Ils rencontrent leur époque mais ne la traversent pas. Ils accumulent les signes de leur modernité sans parvenir à toucher ce qui, en chacun de nous, demeure irréductiblement humain. Ils répondent à une demande mais ne créent aucune nécessité.

Le véritable engagement est peut-être ailleurs. Il consiste moins à prendre la parole qu'à devenir disponible à ce qui demande à être dit. Il consiste à écouter avant d'affirmer. À accueillir les contradictions plutôt qu'à les effacer. À accepter que certaines vérités n'apparaissent qu'à travers le détour d'une image, d'un rythme, d'une métaphore ou d'un silence.

Car le poème n'est pas un slogan. Il n'est pas un communiqué. Il n'est pas un manifeste déguisé en œuvre littéraire. Le poème est une exploration. Une avancée dans l'inconnu. Il accepte de ne pas savoir où il va. Il progresse à la vitesse de la conscience. Il laisse aux mots le temps de révéler ce qu'ils contiennent.

Les textes qui demeurent ne sont pas ceux qui ont crié le plus fort. Ce sont ceux qui ont su écouter le plus profondément. Ceux qui ont compris que la littérature n'est pas une conquête de territoire mais une disponibilité. Une attention. Une forme d'hospitalité accordée à ce qui cherche à naître dans la langue.

Dans un monde saturé de commentaires, de réactions et de certitudes, la poésie conserve une tâche essentielle : préserver un espace où les mots peuvent encore retrouver leur densité. Un espace où le langage n'est pas réduit à sa fonction immédiate. Un espace où l'être humain peut rencontrer ce qui lui échappe encore.

Habiter les mots, aujourd'hui, est une nécessité. Peut-être même l'une des dernières formes de résistance véritable.

Grégory Rateau

« A place to be » : nulle part !, par Isabelle Baladine Howald

Je lis avant parution pour *Poesibao* (site totalement bénévole et non subventionné) le texte de Grégory Rateau sur « habiter les mots », dont je partage tout. En manière de dialogue avec lui, j'ai tout de suite pensé à cette proposition proche : se laisser habiter par les mots, ce qui suppose une position d'attente, d'écoute, de flottement et pas une position d'occupation des sols, de l'image, du son comme on le voit constamment ici ou là, ce que Grégory Rateau dénonce également.

Je ne dis pas que cette dernière n'est pas parfois nécessaire, tout le monde sait qu'il faut parfois crier (gueuler) et fracasser pour être entendu, et puis chacun a son mode d'expression poétique. Mais si cette posture passe à une posture générale – voire soutenue par l'État –, n'y a-t-il pas un vrai danger ? Il est vrai que notre État actuel est plutôt dans le retrait, le désengagement (au moins des institutions dédiées à la poésie).
Pour le reste il s'en fout, moi je préfère ça, ma poésie je m'en occupe toute seule et c'est mieux ça que l'inverse, j'en suis persuadée.

Kertész disait : « *dès que l'État s'occupe de la littérature, il la liquide* » (je le cite de mémoire).
Le mot est fort et lui en savait quelque chose.
C'est un autre sujet mais ce n'est pas très loin.
Grégory Râteau a raison, aussi ce qui suit serait juste une proposition sur un sujet qui nous tient à cœur.

Je pensais en vous lisant, Grégory, à cette « autre ? » proposition : que les mots nous habitent véritablement. Moins les occuper que les laisser nous occuper (au meilleur sens du terme).
Que nous les laissions se préciser ou dériver en nous. Actuellement ils défilent, interchangeables avec les nouveautés à la mode, l'anglais qu'on ne cesse de nous faire croire plus expressif : ces derniers temps « *a place to be* » que certains crétins de journalistes reprennent en chœur, ou « *hub* » pour un point de convergence, – au final par les moyens du Saint-Esprit de l'absence de nuances – un lieu.
J'oubliais le *date*, j'ai un *date*. Mais si, vous savez, dans un café, rencontrer pour la première fois un visage, une voix, une manière de se tenir sans savoir si on est compatibles (de toute façon on ne l'est pas, c'est l'interstice de l'amour).
Mais je m'égare, revenons à la poésie.

Le mot français « lieu » dit tout l'infini qu'il contient tout autant que sa détermination, sa précision : où suis-je ? Je suis LÀ » : je suis au *topos* où peut avoir lieu le *logos*.
Ça a quand même une autre gueule.
Les langues étrangères nourrissent notre langue, c'est tellement évident qu'on ne va pas s'attarder dessus, j'aime infiniment les langues étrangères.
La langue-mère, le grec, est celle du langage même.
Mais on va me traiter de passéiste, ce que je ne suis vraiment pas !

Dans le vacarme des paroles y compris en poésie, où sommes-nous ? Ahuris, embarqués, combatifs, résistants, fatigués, distraits, un peu tout ça selon les jours. Mais habités, guère.

Il faudrait densifier notre présence à nous-mêmes (et je ne vois rien de mieux que le silence) et la réduire publiquement. Il faut savoir pourquoi, et de quoi, on parle quand on parle.

Qu'est-ce qu'un poète ? Qu'est-ce qu'une poète ? Un chercheur, une chercheuse, comme dit Grégory. Pas un, pas une, qui occuperait désespérément la place publique, avec huit bras. Cela ne veut pas dire rester dans sa tour d'ivoire, ne pas prendre la parole quand il le faut, ne pas casser la gueule si besoin (à un antisémite pour commencer).
Un ou une poète est quelqu'un qui veut « habiter poétiquement le monde » (Hölderlin), qui veut également se laisser habiter, écouter, toucher, dériver, emporter, déposer, et surtout… se laisser métamorphoser.
Au fur et à mesure que les mots m'habitent, je ne suis plus jamais la même.
Ça ne se « communique » pas.
C'est là, aujourd'hui, qu'il faut prendre garde : si la poésie veut occuper le monde, c'est perdu. De toute façon ce serait peine perdue. Et « habiter poétiquement » ne signifie pas rêvasser fleurettes. Non, c'est se mettre en dehors, à côté, même si on parle de Gaza, du 7 octobre, de l'Ukraine, des violences, de la condition animale et de la ruine de la nature et justement pour en parler.

Less is more, pour évoquer encore l'anglais dans ce qui peut être sa grande beauté, le moins est le mieux. Il y a assez de dégueulis langagiers sur les ondes et les écrans.

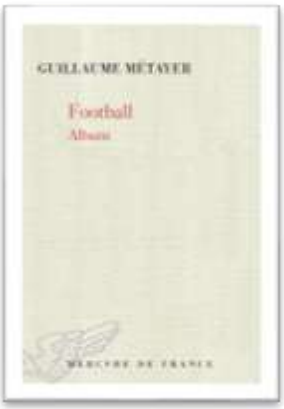
Il y a encore tout à attendre de la poésie, mais c'est à nous de ne pas nous prendre pour elle, de simplement l'écrire ou penser à elle comme « à une passante ».

Isabelle Baladine Howald

L'article Grégory Rateau, Isabelle Baladine Howald, « Habiter poétiquement le monde » (III, 14, inédits) est apparu en premier sur Poesibao.

Guillaume Métayer, « Football (Album) », lu par Marc Wetzel, (III, 14, note de lecture)

Poesibao **suit la coupe du monde de foot poétique (hum!) avec ces poèmes en fanfare et une note très fine.**



« *Le foot indifférait mon père*
Il ne suivait jamais les matchs
Pas plus que je ne suis le catch
Le ski ou le hockey roller
Il aimait Platon et Homère
La politique le potlatch … »

« *C'est par voie matrilinéaire*
Que j'ai connu le ballon rond
Le vieil expert en Xénophon
On le sait n'en avait que faire
C'est ma marraine par ma mère
Qui fit notre initiation (…)
Nous nous plantions avec mon frère
Devant la télévision
La FIFA fut notre Strabon
Notre Aristote et notre Homère » (poèmes 43 et 44)

D'abord l'existence même de ce livre est une bonne nouvelle, car lui-même prouve l'existence d'*au moins un* supporter de foot intelligent (c'est-à-dire capable d'expliquer ce qu'il admire, et de comprendre ce qui l'anime). On peut donc aimer le foot et, non seulement rester intelligent, mais le devenir autrement. On ne sait si c'est le football qui a rendu ici poète un Normalien capé, chercheur et traducteur de haut vol, ou si c'est un esprit, tout de suite fondamentalement fait de mots, de tournures et de rythmes (car les 90 malicieux et parfaits rondels – rimés en abcdefabghija – d'octosyllabes qu'on nous offre ici semblent être nés non seulement par cette parole, mais avec elle) qui aura trouvé dans un stade de foot l'image même de son organisation cérébrale : deux hémisphères – deux équipes donc, la plutôt logique et la plutôt spatiale, faisant s'affronter, à la loyale, leurs représentations-types en une « rencontre » de 90' de lecture moyenne, arbitrée par le

destin même de l'auteur, mais aimablement laissée au jugement du lecteur, qui – comme s'il s'agissait d'un sport à notations (patinage artistique, boxe, judo …) – décide joyeusement du résultat.

« *J'aimais tellement le football !*
Je tapais tout ce qui est rond
Dès que j'en avais l'occasion
Je shootais puis je criais « Goal ! »

À peine sorti d'un contrôle
Ou juste en quittant la maison
J'aimais tellement le football !
Je tapais tout ce qui est rond

Tout objet m'en jouait le rôle :
Bout de bitume de citron
Porte-monnaie perdu marron
Devant le parking dans le hall
J'aimais tellement le football » (poème 21)

On remarque tout de suite ce dont cet « album » de football ne parle pas : le dopage, les émeutes urbaines fédérant ahuris addictés et casseurs lucides, la triche de terrain et les misérables « simulations » de comédiens présumés manchots.

C'est que le dopage va de soi, puisque « l'aide artificielle à la performance » – comme disait Paul Yonnet – est requise partout ailleurs pour repousser les seuils spontanés d'aptitudes et de capacités (pourquoi serait-il seulement ici condamnable de maîtriser et contrôler notre nature alors qu'ailleurs tout travail, toute parole et même tout sentiment l'exigent ? Pourquoi l'égale disponibilité des produits désormais permise par l'ingénierie biomédicale serait-elle plus inéquitable que l'inégale répartition des talents ? Que viendrait faire une lutte anti-dopage dans les domaines de l'art, de la stratégie et même du culte, dont le sport du ballon rond relève, à sa façon, évidemment ?).
Quant aux émeutes urbaines qui scandent les défaites (à venger) comme les victoires (à « célébrer »), elles traitent, logiquement, le terrain social comme une arène footballistique (va-t-on faire des cadeaux à l'équipe des porteurs d'uniformes ? Feindre de tirer à côté des vitrines ? Moins bien manipuler l'incertitude d'après-match que celle qui si souverainement vient d'y présider ? Hypocritement masquer les fantasques et dangereux imbéciles pour lesquels on nous prend ? etc.). La chose va donc sans commentaires : des esprits ruinés par leur vie rêvant – sortant du stade ou de l'écran – de tout casser d'elle.
Enfin, l'omniprésente « triche » de terrain n'est pas ici une affaire, car la footballitude mourrait de sainteté : aucune excellence n'est égalitaire, aucune rivalité n'est équitable, aucune tactique n'est impartiale. Et puis « donner le meilleur de soi-même » (pour son club ou sa nation), n'est-ce sérieusement qu'égoïsme mercenaire ? Et pourquoi un don du meilleur de soi ferait-il, selon les circonstances, moins le malin que les autres ? Ainsi, Guillaume Métayer laisse le pire à sa sordide

nécessité, et s'en tient à l'excellente et généreuse idée de chanter, pour nous, le meilleur. Et comment s'y prend-il ?

« *Quand dans un dîner parisien*
Je veux raconter ces émois
Dans les regards tournés vers moi
Je lis un éclair de dédain

Chacun sourit se penche et feint
De partager mes vieilles joies
Quand dans un dîner parisien
Je veux raconter ces émois

Mais que leur importent Papin
Bats Fernandez et Tigana
Ils parlent cuisine opéra
Musée politique potin
Quand dans un dîner parisien » (poème 29)

C'est un auteur dont la liberté est comme marquée par le sort : il y a quelque chose d'inconsolable dans son humour, et quelque chose de malicieux dans sa nostalgie. Lui seul sait pourquoi, mais chaque lecteur peut apprécier comment.

Il y a l'aveu d'abord que le roi des sports n'est aucunement un sport de rois : même les très instruits et délicats camarades de l'ENS, réunis, certaines immanquables soirées, en supporters dans « la salle télé », ont leur sueur gouttant dans les bocks, et le vomi fanfaron (poème 64).

Il y a cette remarquable confidence (poème 67) sur la source de son engouement premier (« *Je me suis toujours arrêté/ Pour regarder jouer les gens/ Il suffit de quelques instants/ Me voilà déjà envoûté/ Je scrute avec avidité/ La balle et tous les mouvements* … » : c'est ce cirque de rues (d'impasses, car au moins les ballons y reviennent seuls) qu'il a aimé, où, journaliste-né des jeux de jambes d'autrui, il était curieux d'observer comment divers corps jouent (à la fois avec et contre les uns les autres) de leurs propres forces, sachant aisément se tracter, pousser, comprimer ou s'étirer selon les continuels espaces de jeux ouverts. Les dieux du stade sont fondamentalement d'abord divas de leur propre moment cinétique – que l'entraînement et la boucle des gradins font rentable.

Il y a ce que cette passion footballistique, à son normal reflux, aura changé en lui. Il en aura appris à faire, comme par réflexe, se mesurer les écrivains les uns aux autres. Le second degré dont il usera désormais en tout autre domaine sera pour lui comme un « match de match ». Il saura gérer hors-terrain les analogues revers, poisses, lazzis, fiascos de l'existence réelle – la non-loisible, la non-ludique, la non-arbitrable ! – (« *J'ai connu le creux de la vague/ Les maillots blancs porte-malheur/ Les mulets qui semblaient des gags/ Les matchs décevants sans vainqueurs/ Qu'on regarde encore mais sans cœur/ Les performances en zigzag/ J'ai connu le creux de la vague* », poème 62). Il doutera toujours que vaincre suffise à convaincre, et hésitera mieux à « huer ceux qui merdent ». Il aura enfin, dans la fièvre des

« rencontres », franchement désappris quelques vertus mineures (qui y auraient été suicidaires : la discrétion, la placidité, la prévenance, la bonhomie …), mais mieux compris l'intérêt stratégique de quelques majeures (la force d'âme, la solidarité, l'exigence, la justice) : le stade, où chacun voit panoramiquement tout de la conduite de quelques-uns, est en effet, comme lieu, l'anti-confessionnal : l'irresponsabilité, la mollesse, la cruauté, la lâcheté, la morgue y sont aussitôt repérées et sifflées (des milliers de juges sont là, qui corrigent l'arbitre, et brocardent (éper)dûment clowns et salauds alors passés entre les mailles).

Il y a ces moments de vie qu'on n'invente pas, comme ce joueur de coup-franc qui, trop ébloui par le contre-jour pour suivre le trajet de son tir « aveugle mais puissant », ne comprend qu'à l'énorme rumeur du stade qu'il vient de marquer (poème 77). On plaint aussi avec l'auteur l'ancien champion, sommé de valider les dires d'exploits oubliés par une exhibition de ses trophées, maillots et crampons, botter en touche ainsi : « *Mes tiroirs en étaient truffés/ Mais on a pillé ma maison/ Hélas je ne sais où ils sont / Leur répond-il catastrophé* … » (poème 71). On lui pardonne ses propres rêvasseries de sauveur-minute :

« *Ce match Zizou s'était blessé*
Ce fut la chance de ma vie
J'avais le niveau et l'envie
Jacquet me dit de me lancer
Peu connu j'ai pu m'immiscer
À pas de loup dans la partie (…)
superbement placé
Seul près du point de pénalty
Grâce à un caviar de Petit
J'ai sauvé l'équipe angoissée » (poème 72)

On savoure enfin le contraste merveilleux des commentaires (exceptionnellement hexasyllabiques ici) d'un (toujours trisyllabique) Mbappé un jour de jubilation, et un autre de déboire (poèmes 84 et 85) :

« *Mbattant Mbuteur/ Mbator Mbravoure/ Mbannière Mglamour/ Mbeaugosse Mbrother* »
et :
« *Mbappé Mbattu/ Mbâté Mbredouille/ Mbuté Mbidouille/ Mbridé Mfoutu* »

La footballité, disait à peu près Paul Yonnet, c'est le culte (effroyable, mais vrai) de la tension intéressante. Les artistes sans œuvre du dribble et du coup franc rentrant maintiennent (à leur corps défendant, d'ailleurs, un jour ou l'autre) un suspense que toute œuvre, elle, dépasse et annule (les rares musées du football ont fait faillite, et les gamins viennent jouer dans leurs cours désaffectées). La « belle passe », elle, n'a que sa fière incertitude à proposer. Les records ne sont que monuments d'un soir, et le hasard surtout y sacre bien les choses. Mais l'avoir chanté est, réellement, « chose rare », et « 40 ans plus tard », l'excellent Métayer n'est plus seul à s'en émouvoir :

« *C'est chose rare paraît-il*

De versifier sur ce thème
Tout un recueil pas qu'un poème
Sans peur de paraître imbécile

On le voit peut-être au Brésil
À Belo Horizonte (*) *à Belem*
C'est chose rare paraît-il
De versifier sur ce thème

On chante ici la chlorophylle
Le liseron le chrysanthème
L'épopée de l'écosystème
Pas d'un ballon mis dans le mille
C'est chose rare paraît-il » (poème 61)

« *Tandis que je songe à Giresse*
À Platini à Tigana
À Dugarry à Diagana
À Desailly Deschamps Pires

Le monde se défait s'affaisse
Par morceau s'échappe s'en va
Tandis que je songe à Giresse
À Platini à Tigana

Tout autour brûle la détresse
L'Ukraine la Syrie Gaza
Téhéran le Soudan Lhasa …
J'essaye d'endiguer le stress
Tandis que je songe à Giresse » (poème 30)

Marc Wetzel

Guillaume Métayer, *Football (Album),* Mercure de France, 2026, 132 p., 12€

(*) bien prononcer, à la brésilienne, « Bel' Horizontch' » pour respecter l'octosyllabe

L'article Guillaume Métayer, « Football (Album) », lu par Marc Wetzel, (III, 14, note de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Franck Doyen, « Le ciel sur ton visage », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture)

Pour l'enfance, le monde est infini. Il lui est également transmis. La poésie pour les enfants est ici à ciel ouvert.

Voici un livre merveilleux. Un monde de petits poissons filant sous l'eau, un monde de propositions, d'héritage aussi, un monde à hauteur d'enfance. Franck Doyen n'a pas oublié qu'il a été un enfant. Certes le monde est devenu si fragile, il le dit, il le raconte aux enfants :

Tu hérites des glaciers
des océans des forêts
tu hérites des cerisiers et des pommiers
des abeilles
des vers de terre
des montagnes étincelantes

Tu sens le poids de tout cela
et de ta vie à venir
ce matin
tu aimerais rencontrer un loup
tendre la main,
caresser son museau
et le museau des fleurs
et de tout ce qui brille
et resplendit autour de toi (p.35)

Mais il en raconte aussi les expériences, les émotions, ces transformations quand un enfant se met à être ce qu'il voit, ne se distingue plus de ce qui l'entoure :

« Aujourd'hui
la rivière plie

tu plonges tes yeux
dans le chemin de l'eau
des voix et des chants te parviennent
l'écho de souvenirs
qui ne sont pas toujours les tiens
et ton visage tournoie,
dans les remous
se cache avec les poissons
sous le gravier

plus loin
dans le courant
les berniques et les têtards
se collent sur ta peau
tes joues ton front
partout sur le corps
parfois te poussent aussi des plumes (p.47)

Un monde peut en cacher un autre, un monde peut en recouvrir un autre. Le réel et le rêvé, entre lesquels oscille constamment un enfant. Avec tout ce qui l'attend, il lui faut justement ces bases de rêverie, ces échappées de feuilles, ces petits mondes chacun « dans une pierre », ces animaux (« ensemble vous parlez »), ces campagnes où nature et humains vivent ensemble.
« Tu élèves un totem » (p.25), oui, c'est ça l'enfance, élever tout le temps des totems, jamais le même d'un jour à l'autre, tout est sujet aux métamorphoses. Un masque dans une feuille, ou bien « tu regardes le ciel/et tu es le ciel » (p.43), ou bien « couvert d'argile/ blanche et rouge/de la tête aux mains aux pieds/comme pour la guerre mais sans la guerre ». (p.49)
Je le résume trop mais il ne faut pas abimer ce petit traité de la fragilité, de la beauté.

Le merveilleux travail, vraiment merveilleux, d'une si grande finesse, de Catherine Renaud-Baret, accompagne ce texte délicat, nostalgique et plein d'espoir.
À offrir à tous les enfants et à leurs parents, ces anciens enfants.

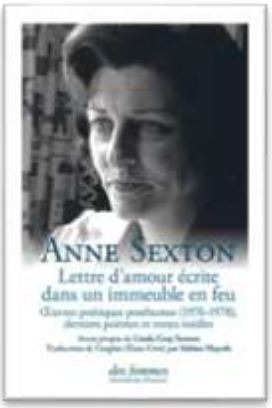
Isabelle Baladine Howald

Franck Doyen, Catherine Renaud-Baret, *Le ciel sur ton visage*, Faï fioc, 2025, 70 p., 15€

L'article Franck Doyen, « Le ciel sur ton visage », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Anne Sexton, « Lettre d'amour écrite dans un immeuble en feu », lu par Cécile À. Holdban, (III, 14, notes de lecture)

Anne Sexton livre avec puissance une voix aux prises avec la douleur, dans toute son ironie et originalité de ton.



Un dernier livre de poèmes posthumes d'Anne Sexton (1928-1974) vient de paraître. Cette *Lettre d'amour écrite dans un immeuble en feu* s'inscrit dans un projet ambitieux entrepris par les éditions des Femmes et la traductrice Sabine Huynh depuis quatre ans : la voix d'Anne Sexton est l'une des plus importantes de la poésie américaine de la seconde moitié du XXe siècle. Il semble à peine croyable qu'il ait fallu attendre près d'un demi-siècle après son suicide pour que son œuvre soit enfin traduite en français. Les éditions des Femmes ont déjà publié trois volumes, dans l'ordre chronologique. Le premier, en 2022, est un véritable pari car, gros de quatre cents pages, il rassemble les quatre premiers recueils d'Anne Sexton ; le troisième, sorti l'an dernier, fort de deux cents pages, réunit les trois derniers recueils anthumes de la poétesse. Entre les deux, en un seul volume plus ténu, d'une centaine de pages, un deuxième volume ne reprend que le singulier recueil d'Anne Sexton, *Transformations,* dans lequel elle revisite certains mythes et légendes classiques.
Ce quatrième et dernier volume, *Lettre d'amour écrite dans un immeuble en feu*, présenté ici, reprend les recueils posthumes d'Anne Sexton. Le volume s'ouvre par un de ses plus célèbres poèmes, « Mercy Street », qui inspirera à Peter Gabriel une des plus belles chansons de son album So.

Où es-tu passée ?
45, rue de la Miséricorde […]
Je marche, portant une robe jaune,
une pochette blanche débordant de cigarettes,
assez de pilules, mon portefeuille, mes clefs,
et âgée de vingt-huit ans, ou serait-ce de quarante-cinq ?
Je marche. Je marche.
J'éclaire les noms des rues avec des allumettes
car il fait noir,
aussi noir que le cuir des morts
et j'ai perdu ma Ford verte,
ma maison en banlieue,
deux jeunes enfants

aspirés comme du pollen par l'abeille en moi […]
et je marche et je regarde
et ceci n'est pas un rêve
juste ma vie huileuse
où les gens sont des alibis
et la rue éternellement
introuvable. […]
Verrouille la porte, miséricorde,
efface le numéro
arrache la plaque de ma rue,
qu'est-ce que ça peut faire ?

Dans le canon littéraire anglophone, la poésie d'Anne Sexton jouit pratiquement du même écho et de la même reconnaissance que celle de Sylvia Plath. Peut-être cette traduction lui permettra-t-elle de trouver pareil accueil en français. Elle est considérée comme l'une des meilleures représentantes de la poésie dite « confessionnelle ». Sa voix est d'autant plus importante qu'elle décrit les affres psychologiques, physiques, sentimentaux et intellectuels d'une femme dans la société américaine puritaine des années 1960, à l'orée du tournant de l'émancipation. Ce qui rend particulièrement ancrées dans notre temps certaines des thématiques qu'elle aborde. Elle traduit dans une langue extrêmement fluide, familière et intelligible des sujets aussi complexes et indicibles que le suicide, la folie ou la dépression, ainsi que la difficulté des rapports au sein d'un couple où le désir se retire. Comme dans ce poème intitulé « Péril » :

Quand une fille goûte au suicide
et la cheminée s'effondre comme un ivrogne

et la chienne mange sa queue
et la cuisine fait exploser sa bouilloire brillante

et l'aspirateur avale son sac
et les toilettes se lavent dans des larmes […]

et la mère s'allonge sur le lit conjugal
et dévore son cœur comme si c'était deux œufs.

L'extrême fragilité d'Anne Sexton, que l'on ressent à la lire, est ce qui fait la force de sa poésie. Dans les vers que nous venons de citer, on peut entendre son travail sur le rythme, sur le son, parfaitement restitué par Sabine Huynh. Enfin, ce dernier volume permet d'appréhender toute l'originalité de la poésie d'Anne Sexton, qui ne se résume pas qu'à une écriture intimiste au service d'un anticonformisme qu'elle a exprimé – et exulté – à travers ses rêves, ses fantasmes et son mal de vivre. Son « Bestiaire des États-Unis » dépasse par endroits celui d'Apollinaire, parce qu'elle privilégie une forme de dureté à la dimension ludique de celui du poète français illustré par Dufy. À l'instar de ce magnifique poème intitulé « Baleine » :

Baleine échouée sur la plage, toi, dinosaurienne,
qu'est-ce qui t'a amenée à te diriger doucement vers ce port mort ?
Si tu étais restée dans l'eau tu aurais atteint la taille
de l'Empire State Building. Pourtant, tu n'es pas un poisson,
peut-être que tu aimes la terre ferme et que tu es fatiguée
de retenir ta respiration sous l'eau. Que te voulons-nous ?
Emporter ton sang chaud dans la vaste mer
et prouver que nous ne sommes pas les souffrants de Dieu ? […]
Nous voulons que nos tueurs se couvrent de graisse noire
car nous en avons assez de signer des chèques,
de mettre nos chaussettes et de trimer dans ces cubes
qu'on appelle des bureaux.

Il faut souligner ce qu'ont accompli, avec ce dernier volume, les éditions des Femmes et la traductrice : non seulement la publication et la traduction réussies d'une œuvre poétique jusque-là inaccessible en français, mais, plutôt que d'en offrir un choix, elles en proposent l'intégralité.

Cécile A. Holdban

Anne Sexton, *Lettre d'amour écrite dans un immeuble en feu*, Œuvres poétiques posthumes (1976-1978), derniers poèmes et textes inédits, 2026, avant-propos de Linda Gray Sexton, éditions des femmes, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sabine Huynh, 224 p., 22 €

Sacha Piersanti, « Linéaire B », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture)

J'ouvre et je prends une claque dès la première page. En général je m'arrête aussi sec, respire un bon coup

… et chausse mes crampons. Qu'il faille grimper ou descendre, un poème n'est jamais plat.
J'essaie souvent de ne pas trop plonger d'un coup, de m'en tenir à la force de la première impression, de bien relire le premier poème, de parcourir les autres puis de revenir, en lecture approfondie, parce que l'arbre du premier poème peut cacher une forêt.
Ici en l'occurrence, de quelque chose d'après l'arbre se dégage quelque chose du ciel et de la nudité d'une terre.

L'écriture de Sacha Piersanti est portée haut, rythmée, sans concession, sans fioriture, telle que ce dont elle parle, en treize poèmes : l'homme, le corps du Christ, la figure de l'aimée, celles sous-jacentes du premier homme et de la première femme, effrayés par le 8e jour.
Et la mort.

Le Fils de l'homme, ici présent comme absent, s'est livré « pour vous pardonner » :

« Cependant, vous retournerez aux champs,
aux vertèbres du monde, à son épine
de pulpe sans jus, au ravage
des mains, gorges et trop soif,
vous retournerez aux crampes,
à la faim aux loups à vous dévorer
pour survivre, pour vivre
enfin la vraie vie, à vous défaire
et vous recomposer, vous retournerez
aux camps d'extermination
et nul d'entre vous ne saura qui l'a fait,
qui l'aura fait, qui sera
le tortionnaire le bourreau le dieu
de qui implorer la clémence,

vous retournerez aux champs et vous ne serez
rien d'autre que boue et pleurs durs » (p. 5)

Ainsi va l'humanité, le Fils de l'homme s'est livré « pour vous pardonner » et ça n'a servi à rien, à personne, « nul d'entre nous ne saura qui l'a fait » : ensuite, on retourne à sa vie, et puis on recommence les crimes contre l'humanité ailleurs, un jour victime, un jour bourreau, toujours sans conscience, pour une idiotie, un lopin, un bout d'idée, une couleur de peau, une autre idée d'un dieu, un détroit pour des pétroliers, un souterrain pour missiles.
L'homme sans doute n'est pas capable de davantage, il est mortel donc il a tout le temps peur, ce qui le rend faible, lâche et peu confiant. C'est terrifiant et tellement vrai, nous le vivons en ce moment même.
Et les résistants se font pendre, tués d'une balle.

Malgré tout, de l'amour, oui, mais là aussi lucidement : de quel amour suppliant s'agit-il ici ? Celui de l'homme pour le crucifié ? Oui, mais cet amour traître, non fiable, intéressé.
D'un homme pour une femme ? On le jure, on promet, on a peur : « ne me perds pas, reste » (p. 25). C'est bien égoïste, heureusement pas toujours. L'amour se dirige aussi vers nos origines, nos mères, nos aïeules, nos ancêtres au regard si profond, qu'on aurait tant voulu ne pas décevoir :

« J'aurais donné toute l'histoire de la pensée
Tous les sens de l'histoire »

pour ne pas les décevoir, pour les rassurer, pour qu'elles ne soient pas trompées en nous aimant.

Vers la fin du livre, l'enfance affleure, une promenade au bord de la mer autrefois, ce qui s'efface sous l'eau du sable, aux côtés d'une mère comme toutes sacrifiée, voire assassinée, en tout cas privée, ternie.
Quant à la figure du père, elle est peut-être aussi bien celle de Dieu, ce père dont le fils n'a pas engendré, cet homme jeune, par son propre père :

« poussé à me faire
père de tout être humain » (p. 39),

ce qui était une tâche impossible, et un sacrifice que l'homme ne méritait peut-être pas.

L'été arrive dans le livre comme ici et maintenant dans la vie, quelque chose de plus calme arrive peut-être.

Il est très rare de lire des poèmes aussi denses sur un sujet si vaste et aussi vieux que la nuit des temps.
Parfois 13 poèmes suffisent.

Isabelle Baladine Howald

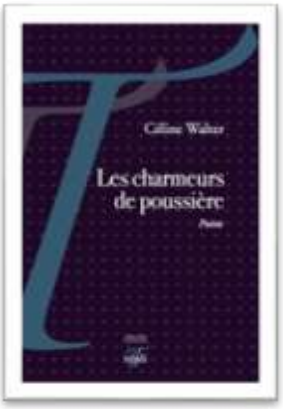
Sacha Piersanti, *Linéaire B*, trad. de l'italien par Benoît Gréant, Alidades, bilingue, 2026, 49 p.

Sacha Piersanti est né en 1993, il a publié son premier recueil à 24 ans en Italie où il vit, suivi de plusieurs autres. Quelques poèmes sont parus en France dans *L'Intranquille* (n°17 en 2019 et no°24 en 2023) à l'Atelier de l'Agneau. Il est également traducteur, critique et monte des spectacles.

Benoît Gréant est poète (quatre livres chez Alidades) et traducteur.

Céline Walter, « Les Charmeurs de poussière », lu par Mazrim Ohrti (III, 14, notes de lecture)

Céline Walter rend hommage à Bernard Noël et Christian Bobin dans un recueil traversé par le deuil, la nature, l'écriture.



Et si l'objet d'un poème pouvait être simplement le témoignage de sa gratitude envers ses voix tutélaires ? Quel(le) auteur(e) au monde n'y verrait pas là matière ? Céline Walter écrit ses fantômes, ses pères spirituels qui ne sont plus mais résonnent encore sous les noms de Bernard Noël et Christian Bobin. Elle commença de les fréquenter il y a plusieurs années, attirée inéluctablement, comme tant d'autres, par le fait de vivre en poésie.

« Les Charmeurs de poussière » se décline en deux parties distinctes. La première, qui donne son titre au recueil, pourrait se définir par un échange épistolaire unilatéral (« Mes chers vous »), l'au-delà ne disposant pas d'un service postal comme on l'entend. L'auteure avoue, dans sa postface à la première partie (« dédicace posthume »), que, sans eux, son regard sur elle-même et sa vie n'aurait pas aussi radicalement changé, qu'elle n'aurait jamais osé écrire. « Le vœu de mort qui pesait sur ma tête devait suffisamment crever les yeux pour que spontanément vous m'indiquiez la porte de sortie : l'écriture ». Corollaire faisant bloc, sachant combien une telle discipline, avec ses enjeux, fait subir d'incertitudes permanentes et de sacrifices.

La seconde partie, tout à fait indépendante de la première en apparence, a pour sous-titre, très singulier : « Dieu, pourquoi Toi ? ». Il arrive souvent que des recueils de poésie en deux parties portent en couverture les mentions « suivi de » ou « précédé de », pour des raisons éditoriales. Ici, ce n'est pas le cas, et ce sont bien deux formes d'écriture opposées qui créent, en outre, une polarité.

Dans ses lettres adressées à ses morts, Céline Walter use d'une schizophrénie intellectuelle à dessein, entre un « je » et un « elle ». Pour mieux limiter ainsi tout risque de transaction avec sa mémoire ? Nombre de réflexes métacognitifs mettent à plat ses sentiments sous couvert d'en saisir la mesure, prise entre le désir de réanimer ses voix chères, qui se sont tues, et celui d'accomplir son deuil. Une nature omniprésente accroît l'assise rassurante que forment, avec l'auteure, les deux écrivains : « Je cherche à écrire ce chemin car il mène à vous. » Et quand « La neige est l'autre nom de la joie », un vers libre et prodigue prend la suite dans la seconde partie, comme union définitive

entre elle et ses mentors par un genre de *De profundis*. Car c'est là que le véritable hommage prend place, est acté en quelque sorte, afin de porter le deuil et, à la fois, d'ajouter une pierre à la mémoire de ces deux figures de la littérature par le support physique qui, justement, les définit encore après leur mort. La mise en vers de « Dieu, pourquoi Toi ? » souligne la force fragile mais tenace de Céline Walter dans cette quête du souvenir qui fait mal. Certains détails montrent que son Dieu pourrait être proche de celui de Spinoza, avec une poésie la poussant à son introspection. À l'inverse, son poème apparaît comme un instrument de transcendance ainsi qu'elle-même l'est pour Dieu (« Être aimée / Je veux dire / Être une cible pour Dieu »). Chaque composante paysagère renforce l'élan spirituel de l'auteure vers l'œuvre la plus élémentaire et la plus monumentale qu'est la nature : « J'aime le mot branchage / Et notre langue aussi a soif de bois mort ». L'incarnation de ces éléments naturels dans le langage confine à une relation panthéiste (« Grand-mère sureau / Je suis l'oiseau nu dans ton jardin ») arrachée d'une culture monothéiste. Le geste tremblant d'écriture trace un entre-deux : entre deux mondes, entre deux pères qui ne font qu'un (comme l'a suggéré P.-V. Debatte, éditeur de Tituli, dans une présentation). L'entre-deux de la parole offre une place aux disparus par l'insolence de vivre, l'impossibilité de la mort, quand vivre est écrire, et qu'« Écrire est le travail du temps ». Dieu, immanent ou transcendant, est avant tout un médium vivant pour son propre espace de liberté. Céline Walter, par sa franchise et sa force d'âme (« J'ai du chagrin / C'est du courrier pour Toi »), a compris qu'elle avait tout à gagner en demandant à l'émissaire le plus sûr autant que le moins identifiable, par un recueil de poésie, de faire passer, avec juste l'inflexion nécessaire, un simple message d'affection aux voix chères qui, en elle, jamais ne se tairont.

Mazrim Ohrti

Céline Walter, *Les Charmeurs de poussière,* éditions Tituli, 2026, 14€, numérique 10,99€

<u>Extraits</u>

<u>1ere section intitulée</u> : « Les charmeurs de poussière »

Je guette la mort du facteur. Vous le tuez au passage tous les matins. Plus de vieilles cartes recyclées, plus de papier au beau grain, plus d'enveloppes de couleur, à force, je vous attends. Vous n'écrivez plus, ni à moi ni à personne.
(p 18)

Elle n'a pas appris à apprendre, seulement à sourire d'une morsure. Elle n'a pas fait d'études, pas même décroché un baccalauréat, celui qu'on doit passer d'abord, avant d'avoir cinquante ans. Elle n'a rien tenté, rien passé, rien vu venir. Le temps, l'amour, l'amitié, tous ces bruits humains, tout ce qui nous construit et se compte en prières, que peut-elle vous en dire, sinon qu'elle a tout enjambé : elle a échoué à grandir.
(p 23)

2 ème section intitulée : « Dieu, pourquoi Toi ? »

Le frêne est d'accord
Du bout des branches
Il me dit oui à tout
Comme si le vent
Et pourquoi pas les feuilles
Se mêlaient d'une liste de choses à faire
Avant mon départ

Ma vie
Restons encore un peu
La lune vient de poser ses petits au milieu de l'étang
Et un nénuphar de plus perce l'eau noire
Ils sont une centaine maintenant
A jouer à la neige
Ma vie
Attendons encore que je me fatigue un peu
(p 54)

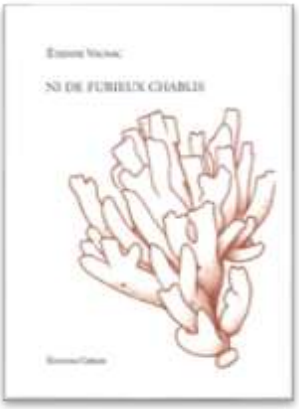
Il pleut
La pluie va me prendre toute la journée
Les images et les sons mouillés
M'interrogent
Et me regardent tomber
Comme si je tenais de l'homme
(p 61)

Le poème
Vient manger dans le creux de la main
Qui n'a pas tout écrit
(p 67)

L'article Céline Walter, « Les Charmeurs de poussière », lu par Mazrim Ohrti (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Étienne Vaunac, « Ni de furieux chablis », choix d'Isabelle Baladine Howald (III, 14, anthologie permanente)

Quatrième livre d'Etienne Vaunac, *Ni de furieux chablis,* façonne la stèle des arbres, ces chablis, mais aussi celle de l'amour



Vous que j'aime de tous mes os de toute ma lame vous tenez-vous à l'intérieur
De vos sensations à genoux sur le dos de ces pies trop regrettables (le fer forgé
Et) ou bien parlez-vous avec les aubépines sur la langue, comment vous
Aborder quand on a comme moi toute la vie pour mourir d'un instant à l'autre

Même devant la fenêtre fermée nous voici contraintes d'ignorer le mica, pour te
Consoler la tristesse nous rend attentives au *comment* au *pourquoi* des choses jamais
Aux choses *elles-mêmes* et nous retient de sentir battre dans les reins de l'arbre (là-
Bas) notre sang l'insurmontable, l'insupportable étirement du sang dans les sentes

Nous ne vîmes jamais de morts avant le passé, la nuit venue nous courons dans
La floraison des bruyères en travers de la lande irritée autour le monde somnole
Dans le modèle standard tu hurles sous la neige, aussi profonde que la musique
Mais toi seule sais ouvrir trop tôt de ces pistes *prévenantes* dans des mondes *durs*

(p.34 à 36)

Si quelqu'un t'aime plus que moi qu'il écrive plus loin encore mais loin encore de quoi, si
Ce n'est le moi-même comme une oie dans le reste de l'œil les branches préservent
Dans la pénombre des sapins la forme de la hache, rien ne change autant que le passé
Les épeires ne se détendent que parce que la guerre est revenue d'entre les grillons

De la fenêtre ouverte, on ne voit que le monde rien d'autre tu tires les volets tu
Fends l'être en deux de tes lèvres voici qu'apparaît le *quelque part* (où cela) dans
L'ombre bleue des concombres ou des mammifères à sang-froid, et *là-bas* pour fêter
La parole perdue quand je trouve ma voix dans l'ancillaire nécessité de l'eau bleue.

(p.59, 60)

Etienne Vaunac, *Ni de furieux chablis, Imprécations*, Grèges, 2026, 75 p., 12€

L'article Étienne Vaunac, « Ni de furieux chablis », choix d'Isabelle Baladine Howald (III, 14, anthologie permanente) est apparu en premier sur Poesibao.

Mark McMorris, traductions inédites, un dossier de Jean-René Lassalle (III, 14, traductions)

Jean-René Lassalle propose ici un nouveau dossier consacré au poète Mark McMorris est un poète né en 1960 en Jamaïque.

Inéluctable pays

À l'intérieur du monde le monde est présent.
Il emplit l'esprit de trilles
d'oiseaux, des fleurs dorées des pouis.

Les ravins, au long desquels les éclaireurs
forçaient leurs ennemis à s'immobiliser,
dégorgent de blanches floraisons d'azalées.

Les sentiers sont escarpés vers les villages
parsemés sur les crêtes des montagnes bleues.
Les vaches aux pâturages à peine remuent.

Quelque chose dans le pastoral apaise
le cœur violent, là où le désir
prend forme dans le monde visible.

Tournant à un angle tu le vois vert
comme il était autrefois et le sera encore
et toujours avec cette illusion dans l'esprit.

Source : Mark McMorris : *Entrepôt*, Coffee House Press 2010. Traduit de l'anglais (américain) par Jean-René Lassalle

Inescapable Country

Inside the world, the world is present.
It fills the mind with whistling
of birds, the golden flowers of pouis.

The ravines, along which scouts
pressed their enemies to a standstill,
throw up white blossoms of azaleas.

The paths are steep to the villages
splashed on the blue mountain ridges.
The cows in the pasture barely stir.

Something about pastoral calms
the violent heart, wherein desire
takes form in the visible world.

Bending a corner, you see it green
as it once was and will be then
and always with the mind's deceit.

Source : Mark McMorris : *Entrepôt*, Coffee House Press 2010. Traduit de l'anglais

(un poème) [Lettre pour K & poèmes pour quelqu'un d'autre]

Le miroir dit : une maison de craie. Le miroir dit : boîte de cuir ;
une cour emplie de mousse. L'air effréné de feu et livres
ainsi tombent les pages dans la citerne. L'envers du miroir n'a pas d'argenture.
Le livre a besoin de débuter, besoin d'une rose, j'ai dit, un endroit où s'asseoir
et étudier le thé qui chute du théier, la lumière
tombe constante dans le livre, les feuilles de lumière et de thé
dans le miroir qui est un livre et une jeune fille lisant lève les yeux
sur un nom dans la mousse, un nom vert sur une maison rouge, regarde vers
un faucon, écriture de faucon, et voit une fille dans une fenêtre rouge
un doigt vert sur ses lèvres. Je la reconnais du portfolio
photo dans la boîte en cuir. Cependant le faucon et son propre nom,
la fille et le livre, ainsi la feuille et le nuage argenté, ainsi retour et
enjôlement ; ainsi le pull troué de mites les inscriptions
du Califat de FUT : entrèrent dans le livre
qui entra dans les flammes. La fille ses cendres et le faucon
sont sur le chemin de la cour ; dire alors que le livre
fut interdit et le thé se fit plus thé, le miroir plus verre.

Quelle fille pourrait lire un tel feu, quelle feuille éclairerait
écrirait sur le bleu ou la mousse, à midi battant ?

Source : Mark McMorris : *Entrepôt*, Coffee House Press 2010. Traduit de l'anglais (américain) par Jean-René Lassalle

(a poem) [Letter for K & poems for someone else]

The mirror says: a chalk house. The mirror says: leather box;
a courtyard with moss. The air frantic with fire and books
so pages fall to the cistern. The mirror's back has no silver.
The book needs to begin, needs a rose, I said, a place to sit
and study the tea that falls from the tea plant, the light
falls steady in the book, the leaves of light and of tea
in the mirror that is a book and a girl that reads looks up
a name in the moss, a green name in a red house, looks up
at hawk, at hawk-writing, and sees a girl in a red window
a green finger to her lips. I know her from the photo-
pictorial in the leather box. But the hawk and his name
the girl and the book; so the leaf and silver cloud, so back
and beguile; so sweater with moth-holes and scripts
from the Caliphate of WAS: they went into the book
that went into the flames. The girl and her ashes and hawk
are on a path to the courtyard; say then that the book
was banned and the tea was tea-ish, the mirror a glass.
What girl could read such a fire, what leaf would light
begin to write upon blue, or on moss, at stroke of noon?

Source : Mark McMorris : *Entrepôt*, Coffee House Press 2010.

Harmonies Fauves

Dans les touffus magnolias les corps des perroquets – une ville de perroquets –
assemblent leurs plumes bleu sombre construisant formes solides
qui promettent les répétitions d'un séducteur théâtre nocturne,
dense et dru, incarnant des intériorités sur la mélodie murmurée d'une feuille :
oiseaux attentifs à se percher au sein d'un espace parfait
les frondaisons rêvent des Fauves, silencieuses pour annoncer
une peinture brossée sur paysages blancs, évolution
barbouillée emplumant des ailes actualisées, verdoyantes.

Encore dans l'ombre, la rainette arboricole, criquet et chouette
commencent à se composer, le désaccord nuiteux de cette nostalgie
ondoie sur les feuillages en un chœur de fougères
et le poète-basse-continue s'avance avec ses maladroites
imitations appliquant métaphore sur la pierre, la ramure
qui protègent de nos regards les oiseaux interprétant leurs rôles.

Ces sonorités ont mer verte et montagne pour sources
ou rien ne se recueille dans la nuit qui ne frissonne
sans signifier – sans symboles pour les y sceller –
jusqu'à ce que je discerne les idées qui émergent aux rémiges
comme des fissures à peine visibles ou éclosions, dès que mûrit la saison
et les formes s'agglutinent se fondent, dans leurs parties élues.

Source : Mark McMorris : *The Blaze of the Poui*, University of Georgia Press 2003. Traduit de l'anglais (américain) par Jean-René Lassalle

Fauve Harmonics

In thick magnolia, the bodies of parrots—a city of parrots—
assemble their dark-blue feathers and build to solid forms
promising rehearsals for the night's seductive theatre
dense-packed, moving interiors in tune to a leaf's murmur:
the birds attentive to sit within the perfect space
the leaves dreaming of the Fauves, still to announce
brushed paint across white landscapes, a daubed
evolution feathering the present, viridescent wings.

Still in the dark, the tree frog in hiding, the cricket and owl
begin to self-compose, the nightly discord of nostalgia
ripples the leaves to silver chords in a chorus of fern
and the basso-note-poet, he comes with his clumsy
imitations, and lays metaphor on the stone, on leaf
that shelters the birds from our sight, where they perform.

Such sounds have green sea and mountain for sources
or nothing collects in the night that tremors
without significance—without symbols to seal them in—
until I watch the ideas pushing through the feathers
like cracks just visible or blossoms, once the season ripens
and the forms huddle and blend, in their chosen parts.

Source : Mark McMorris : *The Blaze of the Poui*, University of Georgia Press 2003.

Mark McMorris

Mark McMorris est un poète né en 1960 en Jamaïque. Ayant étudié aux Etats-Unis il y enseigne maintenant à l'université de Georgetown où il a dirigé le Centre Lannan de Poétique et Pratique Sociale. Il semble influencé par l'onirisme linguistique d'Ashbery et de Michael Palmer (à qui il a dédié des poèmes) et la nostalgie de son pays ressurgit avec méfiance dans des paysages (l'arbre poui) et des expressions langagières. Sa poésie crée des ambiances surréelles par syntaxe claire, engrenage répétitif, narratif flou. Une diversité de thèmes (lyrique, critique, politique) se livre par fragments qui « préfèrent le silence à la consolidation de la vérité » (MmM).

Bibliographie sélective :

Palinurus Suite, 1992
Moth-Wings, 1996
The Black Reeds, 1997
The Blaze of the Poui, University of Georgia Press 2003
The Café at Light, Roof 2004
Entrepôt, Coffee House 2010
The Book of Landings, Wesleyan University 2016

Sitographie :

Dossier sur Mark McMorris dans le site de *Poetry* avec biographie et poèmes
Vidéo où Mark McMorris lit un poème de *Entrepôt* (le texte anglais apparaît de temps en temps dans le livre qu'il tient)
Interview avec Mark McMorris dans le magazine *Rain Taxi*

Choix, notes et traductions inédites de Jean-René Lassalle.

L'article Mark McMorris, traductions inédites, un dossier de Jean-René Lassalle (III, 14, traductions) est apparu en premier sur Poesibao.

Casper André Lugg, « Lieu pour cœur qui court », lu par Marc Wetzel (III, 14, anthologie commentée et note de lecture)

Un lecteur, Marc Wetzel, accepte l'énigme de Lugg, où cœur, lieu, bouleau et tesson composent une confiance poétique toujours relancée.

LES OISEAUX VOLENT EN AVA
NCE SUR LE CHAGRIN LE LIE
U SE CONNAÎT À TRAVERS EU
X

MON ALTÉRITÉ EST SANS CO
NTOURS L'EAU AFFLEURE DA
NS LES EMPREINTES DES CO
RBEAUX ET DES CHEVREUILS
JE TROUVE UN COEUR QUI CO
URT
(DIGUE, XXII et XXIII)

chante à présent le clair
bouleau frêle trop haut
chargé de sève noir dans le vent

il y a tant de façons d'assombrir un visage
la crainte en est une
toutes les formes de simultanéité
le bouleau et le visage
tiennent lieu d'irreconnaissable

suit l'échange de chaleur
entre le corps et les plantes qui l'entourent

aussi dans la lecture
Jérémie craint la propriété
comme un lion dans la forêt

ma présence est impure importune et espérante
je ne choisis ni ne sais
ce que j'emporte avec moi
la confiance aussi est irreconnaissable
(« Lion dans la forêt », p.31, 37, 39, 41)

à distance il ne peut voir
si ce sont des corbeaux ou des enfants qui jouent dans la neige

la peau est lisse et propre
l'air s'échappe à travers les cordes
l'idiot s'élève vers le ciel
le pinceau glisse contre le côté chair

le silence luisant de la nuque anime le paysage
la pluie et les chevaux sont simultanés
(« Andreï Roublev / Mascarade », p. 48, 51, 54)

le corps se courbe
une pièce de bois humide et blanc
entre j'ai vu et vois

chatons rougeâtres marges ailées le vent
le bouleau devient tendre mais pas vieux
la liturgie surgit dans l'inachevé

les spires les plus fines sont mises de côté
le reste des copeaux est jeté au feu
la colonne du temple vacille
(« Atelier », p.57, 59, 60)

tu me vois puis je te vois
la lumière entra si tôt dans la pluie
le degré de ciel dans le petit tesson
les pieds ici
la rugosité des visions partagées
tel est le tesson

presque aussi grand que le verbe à présent

comme le sol tendre dans le défaire-tissage
lance le tesson
et suis-le

le verbe se relâche lent tissage
la lumière me pousse ici et là
fumée bleue de feuilles et herbes

la mer guide l'œil à présent
(La main et le Tesson, p. 69, 71, 75, 76)

Face à un texte peu intelligible (pour lui), la question se pose : un lecteur peut-il se fier à ce qu'il ne comprend pas ? Et la réponse est : oui, s'il sent que l'auteur, pour l'écrire, a dû en faire autant.
On peut en effet s'irriter du souverain hermétisme de Lugg, mais ce poète (son livre précédent : *les biotopes-marie* — l'a montré) est un créateur – qui sait laisser s'exprimer en lui l'effarante complexité de la vie. Et, comme disait Rilke (bien placé pour le comprendre), un créateur n'a ni choix (tout pouvoir de faire autrement lui serait moindre œuvre), ni droit de fuir quoi que ce soit (s'il se dérobait au moindre aspect d'une réalité qui s'est totalisée pour lui, il en trahirait aussitôt la teneur et le destin).

C'est pourquoi il faut se fier à l'affrontement serré que l'auteur mène ici. Le titre (peu limpide) de son recueil mérite par exemple d'être cru. Oui, c'est un « lieu » qu'il cherche (tout ce qui est étendu doit se poser quelque part, dans une portion d'espace où situation propre et rang juste lui sont donnés) ; c'est un « cœur » qui cherche (l'organe qui s'indigne et qui ose va où sont ses raisons de battre) ; et c'est une « course » – essentielle et profuse – que ce cœur mène. Ne doit-il pas, infatigablement, du deuxième mois embryonnaire à la mort, ré-accueillir en lui tout ce qu'il propulse, maître d'irrigation pas bégueule, car tout ce qu'il fait – via artères, vaisseaux et veines – circuler dans l'organisme (substances nutritives, gaz respiratoires, déchets du métabolisme, molécules informatives), il en est aussitôt lui-même retraversé, maître envahi et esclave royal, goûteur forcé de tout ce qu'il alimente, éboueur de tout ce qu'il recycle, éclusier à chaque seconde noyé et rescapé ? Oui, sa situation est une course, et sa course le situe. Le cœur, physiologiquement, se tient, depuis les Annélides, là où ce qu'il anime a besoin qu'il soit. Lieu lui-même, pour corps qui se devient. Qui bat pour faire battre la vie même du corps qui le permet et contient. Le cœur sent donc le « principe » qu'il est, et l'étrange amour qui le donne à lui-même. C'est ce que vient bien suggérer ce titre de livre.

Notre confiance doit aller aussi aux cinq brèves parties de ce recueil, si apparemment disparates (de contenu, d'intention, de lettrage même). C'est en effet la même activité du « cœur » qui s'y exprime :

« Digue » ne dit pas seulement la clôture du système circulatoire vertébré (qui endigue sans lacunes le sang ou l'hémolymphe qui le parcourt), elle dit que tout ce que la vie construit d'elle-même est pour faire obstacle à sa mort, pour empêcher le néant de se répandre en elle. Au fond, l'Ouvert lui-même présente de normales lacunes, offre en lui des seuils limités de présence. Ne rêvons pas : l'Ouvert n'est viable que localement endigué.

« Lion dans la forêt » (deuxième partie) dit l'avertissement du prophète Jérémie : vivre (Spinoza l'écrit aussi) est *rencontrer* toujours ce qui vous dépasse, lire (ou s'entendre dire) ce qu'on redoute de comprendre, sentir notre sol acquis trembler sous les pas de l'envahisseur présent, c'est être réveillé de sa prétendue « vigilance ». Les retours de bâton savent infailliblement trouver le « lieu » de nos présomptions cachées. Et des « simultanéités » tuent : vivre ensemble (« Les hommes se rencontrent parce que la Terre est ronde », disait Kant) fait cohabiter des versions adverses du temps.

« Andréï Roublev – Mascarade » tire les terribles leçons de l'épopée tarkovskienne : le génial faiseur d'icônes peindra, on le sait, moins de cinq minutes en trois heures de film, il n'est lui-même que couleur broyée d'une Palette inconnue, agitée, insatiable. Dans le clownesque malheur du monde, de belles images sont trop artificielles pour être illusionnantes. Le cœur court donc sans pinceau dans les constants « faux-raccords » (Emmanuel Reymond) du visible.

« Atelier » (avant-dernière partie), c'est d'abord lieu de travail du bois (« attelle » en français le rappelle), mais l'existence du moindre arbre montre que le bois sait déjà travailler à lui-même, qu'il se fait tronc, racines et branches, qu'il fait être ce qu'on tronçonne ou sculpte ensuite. L'image du bouleau y revient alors, omniprésente déjà dans « Lion dans la forêt » – comme l'arbre-à-tout-être, à la fois écorce pionnière et présence gracieuse, le plus varié et le plus reconnaissable des arbres (rien de plus changeant que ses feuilles, rien de plus uni que son écorce blanche). Il est comme le cœur des frondaisons (comme un cœur, l'arbre porte sur lui ce qui le fait vivre, et fait vivre ce qu'il porte), et travailler ce bois (à l'atelier), c'est, à la fois, rogner et ciseler le cœur des choses. C'est le plus littéraire des objets (les fines couches de l'écorce s'exfolient comme du papier) et le plus fonctionnel des matériaux (qui fera, travaillé, l'égale joie des vanniers, des couvreurs, des piroguiers, des cordonniers). Le travail autonome de la vie (il n'y a pas plus de possible greffe de sève qu'il n'y a « d'ajournement dans le souffle ») s'observe au mieux sous le rabot, quand le corps « cherche des formes qui lui ressemblent » en s'appliquant aux « différents degrés de résistance » des pièces de bois.

Même « La Main et le Tesson » (ultime, très énigmatique, partie du livre) semble dire ceci : les mots sont plus tranchants que la main, mais sont eux-mêmes simples tessons d'esprit, simples débris d'un « tissage » idéal de l'expérience, reflets coupants où s'aiguisent images et visions pour devenir idées. Car l'idée vient de la « rémanence » (p. 32) des mots, signes pouvant subsister à la disparition ou l'entre-neutralisation de leurs sensibles causes. C'est pourquoi, peut-être, « un langage blessé est un appât propice » (p. 43), l'idée s'invitant dans le débitage des mots, imbibant leur hachage comme, écrit génialement Lugg, « les nuages s'infiltrent dans la roche dynamitée » (p. 33).

Mais, justement, peut-on se fier au génie ? Le talent semble plus fiable que lui, puisqu'on peut compter sur ce qu'il se contente de très bien faire, alors que le génie n'est pas censé tenir une parole qu'il est fait pour renouveler ! Mais le génie est le « cœur » de tout progrès, et (comme l'homme qui s'endort se fie à son cœur, pour gérer pour lui la nuit de son esprit), quelque chose, dans la pensée comme dans la vie, est divinement digne de confiance pour elle-même : un cœur peut trahir un autre corps, non le sien, comme un cerveau peut témoigner faussement contre d'autres, non contre lui-même. On ne se fie pas au génie parce qu'on espère que le Bien viendra de lui, mais parce qu'on sent que le Vrai est en train de repartir de lui (et l'on ne contrôle pas le renouvellement de la vérité, on ne peut que l'encourager ou l'admirer). Comme disait cyniquement Hume, on peut toujours ruiner la réputation de qui décevrait nos attentes (se montrer loyal est donc dans l'intérêt social de l'être quelconque), mais cœur qui court n'a que les lieux qu'il se donne, et l'avenir se moque de sa propre image.

Marc Wetzel

Casper André Lugg, *Lieu pour cœur qui court,* traduit du norvégien par Emmanuel Reymond et Pål H. Aasen, [eklyz], 88 pages, juin 2026, 16€

L'article Casper André Lugg, « Lieu pour cœur qui court », lu par Marc Wetzel (III, 14, anthologie commentée et note de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Pascal Quignard, « Les heures heureuses » (III, 14, anthologie permanente)

« **Emily Dickinson refusa toute sa vie d'apprendre à lire l'heure sur une montre gousset ou sur le cadran d'une pendule.** »

Vesper est une étoile qu'on discerne difficilement, qu'on distingue peu à peu au fond du crépuscule – tandis que les vieux mots latins *creper, creperus*, désignent cet instant dans le visible où toute forme se fait douteuse. Le crépuscule nomme le ravissement du jour. Il rapproche du bonheur, du sommeil, de l'étreinte, du rêve. C'est l'heure où on rallume les lampes dans chaque lieu qui est clos, partout, dans les maisons, dans les salons, sur tous les autels, dans toutes les chapelles latérales, alors que le soleil n'est plus de ce monde.
Les *vêpres* désignent la plus solennelle des heures canoniales car c'est le moment réservé au dieu mort dans la nuit.
C'est l'heure du concert.
C'est l'heure où la mélancolie est approuvée par *le noir qui naît*.
Où la *langueur* s'immisce dans le corps que la faiblesse soudain limite.
Sonnent, au loin, sur la lande,
ou loin sur le versant, les vêpres.
À cette sonnerie le ciel déclenche
l'ombre du soir.
Tinte l'étrange événement stellaire qui répand l'invisible.

Les formes tremblent sur elles-mêmes avant de quitter leurs peaux, leurs cupules, leurs tournures. Enfin tout s'est éteint avant que naissent les lueurs lunaire et stellaire – c'est-à-dire avant la tombée céleste de la nuit en personne : la déesse Nuit. La nuit, c'est-à-dire la nuit bleue, l'obscurité nocturne, qui n'est pas le noir total.

L'univers n'est pas vivant.

Emily Dickinson refusa toute sa vie d'apprendre à lire l'heure sur une montre gousset ou sur le cadran d'une pendule. Elle ne comprenait pas le jeu qui se faisait entre les différentes aiguilles. Elle disait que le carillon lui suffisait et que, pour le reste, le soleil dans le ciel disait tout.

Pascal Quignard, *Les Heures heureuses*, Albin Michel, 2023, 8,60€ au format poche

L'article Pascal Quignard, « Les heures heureuses » (III, 14, anthologie permanente) est apparu en premier sur Poesibao

Roberto Mussapi, « La Plume du Simorgh », lu par Christian Travaux (III, 14, notes de lecture)

Roberto Mussapi fait dialoguer les mythes, les voix et les souvenirs dans une poésie narrative aux résonances universelles profondes.

Ceux qui respirent
sont à tes côtés dans la forêt des ombres.
(p. 33)

Un texte ne vit pas seul. Il entretient avec les autres textes, les autres œuvres, par le réseau de ses racines, des liens, des ramifications souterraines, plus ou moins claires, plus ou moins voulues, et s'enracine dans ce terreau langagier pour naître et fleurir plus puissant, plus étonnant. Il communique, par là, avec tout ce qui a été écrit avant lui, et même tout ce qui s'écrit, se dit, se pense, se formule, et s'imagine. Roberto Mussapi le sait bien, lui qui ancre ce qu'il écrit dans le sol fertile d'une histoire, d'une langue, d'une culture tant italienne qu'universelle. *La Plume du Simorgh* en témoigne. Publié en 2016, et maintenant traduit en français, il a vraiment marqué une date, dans l'œuvre de Mussapi, tant il a systématisé, approfondi, illuminé ce travail de chambre d'écho de textes à textes, de livres à livres, de résonance souterraine avec des œuvres antérieures. *Lumière frontale*, *La Poudre et le feu*, *Le Voyage de Midi*, faisaient encore alterner les textes de faits personnels, presque autobiographiques, avec des textes inspirés d'autres textes, nourris de réécriture. Mais, dans *La Plume du Simorgh*, Roberto Mussapi pratique la réécriture, ou l'écho, le dialogue des textes entre eux, de façon presque exclusive. Et c'est un plaisir renouvelé, à chaque fois, de lire, d'entrevoir, de deviner, puis d'entendre, ces « je » multiples, ces « je » pluriels, par la voix desquels le poète accède à l'universel et à lui-même.

Quatre sections, d'inégale longueur. Trois ou quatre textes ici. Là, sept textes, jusqu'à vingt-trois, dans la première, longue, section du recueil. Et des textes longs, des vers longs, des phrases longues, de longues séquences. C'est que Roberto Mussapi a besoin d'espace langagier, de place pour déployer la voix de son texte, étendre ses racines. Il s'agit, d'emblée, pour lui, d'inscrire le texte poétique dans une narration, un récit. Raconter, en poésie, on le sait, depuis au moins le surréalisme, est mal vu, est considéré comme daté, désuet, dépassé. Le poème doit se resserrer sur ses mots, sur son fait de langue, sur le surgissement de sa voix, et n'en faire entendre que l'instant, le seul

moment. Mussapi est d'un autre avis. Il considère que raconter est l'essence même du poétique, et que cela lui permet même de renouer avec les origines, les fondements de la toute première poésie. Aussi, dans *La Plume du Simorgh*, n'hésite-t-il pas à emprunter les chemins du narratif dans certains textes personnels, où il évoque le souvenir d'un cygne sur le lac de Garde (pp. 55–59), les Noëls avec son père (p. 31), son amitié avec Bonnefoy (pp. 35–41), ou une escapade à Venise, précisément datée : « 5 septembre 2013 » (pp. 71–73). L'imparfait et le passé simple sont amplement sollicités, comme l'est sa mémoire « enchantée et ondulante », écrit-il (p. 55). Et il ajoute : « Ma seule connaissance, ce sont mes souvenirs » (p. 59), sa mémoire, qu'il ne cesse d'évoquer comme le terreau originel de sa parole, de sa voix, de l'écriture de ses poèmes.

Mais sa mémoire est aussi celle de livres, d'auteurs qu'il a lus. Et ce n'est pas sans conséquences. Car, là où « je » apparaissait comme un « je » lyrique personnel, autobiographique, désormais ce sont aux figures imaginaires de mythes, de contes, et de légendes, qu'il emprunte un masque et une voix. Et le « je » qui parle dans ces textes se démultiplie, se diffracte en autant de voix différentes, et surprenantes. C'est, ainsi, Achille qui parle (pp. 21–23), ou des noyés (p. 27), ou une femme, une plongeuse (pp. 43–45), un peintre vénitien (pp. 47–49, 65–67), ou Marco Polo lui-même (pp. 113–119), Judas Thomas l'Apôtre (pp. 93–101), et même, plus étonnant encore, un oiseau – semblerait-il – pour raconter, du haut de sa branche (p. 123), l'histoire de Cendrillon (pp. 123–125), ou l'Ange de l'Annonciation dans tout le cycle des poèmes consacrés à Marie (pp. 133–163). Un tel brouillage énonciatif a pour effet, en incluant le lecteur (puisque les poèmes sont en « je »), de personnaliser l'histoire racontée, de la réinventer. Car Mussapi ne se contente pas de raconter une partie de l'histoire de Cendrillon (pp. 123–125), de la Belle au bois dormant (pp. 127–129), du *Million* apocryphe (pp. 113–119), ou du *Chant de la Perle* de l'auteur de *Sire Gauvain* (pp. 87–91). S'il écrit l'histoire, il la vit aussi lui-même, il la revit de l'intérieur. Il s'y inscrit en étant un des personnages du mythe, du conte qu'il reprend, ou, quelquefois, l'auteur lui-même, Marco Polo, ou Judas Thomas l'Apôtre.

Dès lors, le « je » sujet lyrique des poèmes n'a plus de stabilité, plus d'identité fixe. Il a un visage multiple, une voix polymorphe, et mille vies, du XVIIe siècle (pp. 103–111), au XIVe (pp. 87–91), au XIIe siècle (pp. 7, 81–83), jusqu'au début du christianisme, avec des fragments de l'existence de Marie (pp. 135–163), et jusqu'à la préhistoire (p. 35), jusqu'à la Genèse (pp. 15–17). Il parcourt aussi mille lieux, du chemin de Xanadu, ville disparue de Kublai Khan (pp. 9–11), jusqu'à Venise (pp. 65–67, 69, 71–73), Milan (p. 31), le lac de Garde (pp. 55–59), jusqu'à Nazareth (pp. 135–163). Autant de lieux, autant de vies, autant d'êtres imaginaires dans lesquels se projeter, comme autant de masques pour se dire, tout en ne se dévoilant pas, pour ne s'avouer qu'à demi, à demi se reconnaître. On ne s'étonnera donc pas que, sous la diversité des histoires, sous le masque de ces « je » multiples, derrière ces vies réinventées, une constante émerge, tout de même, qu'il importe de relever. Dans chaque texte, ou pratiquement, il est question de changements, de transformations d'un état dans un autre, ou de passage du rêve, dans un demi-sommeil, à l'éveil, à la pleine conscience, et de l'obscur à la lumière. Rêve de retrouvailles, pour Mussapi, avec son père (p. 31), ou rêve d'un orfèvre vénitien (p. 69), d'un peintre vénitien (pp. 65–67). Rêve du Simorgh, que certains auraient vu voler, sans savoir si c'est en rêve ou dans la réalité (p. 81). Ou voix entendues en rêve, dans un demi-sommeil, comme la Ballade d'Henry Morgan (p. 103). Et obscurité imprécise du souvenir du cygne du lac de Garde (p. 55), d'une cale (p. 71), ou de l'eau dans laquelle descend

la plongeuse (p. 43), comme dans *La Vénitienne* ou *Les Paroles du plongeur de Paestum*, à celle, immense, des millénaires (p. 37). À chaque fois, Mussapi fait choix de ces moments d'incertitude, d'hésitation, où les traits du réel se brouillent, où les visages de notre monde s'effacent pour qu'émergent d'autres mondes, et d'autres réalités.

C'est aussi pourquoi, comme l'écrit Yves Bonnefoy, dans sa préface du *Voyage de Midi*, on ne comprend pas tout dans la poésie de Mussapi :

« D'où suit que si on tente de suivre ce que ces poèmes disent, il arrivera, et même souvent, qu'on se heurte à des difficultés qui persistent, et on pourrait estimer qu'ils sont obscurs » (*Le Voyage de Midi*, p. 30).

Mais il ajoute :
« Il ne faudrait pas en déduire que c'est par goût de l'ellipse ou volonté d'hermétisme, mieux vaudra savoir reconnaître que c'est là bien plutôt l'envahissement du discours par de la parole inconsciente, « *voci dal buio* » comme dit un des titres de Mussapi » (*ibid.*, p. 30–31).

Dire cela n'est pas anodin. Et l'on comprend bien mieux pourquoi, dans la poésie de Mussapi, la langue est simple, les phrases sont claires, mais on ne comprend pas tout. Certes, les références littéraires, nombreuses, les réécritures brouillées par des voix indécises, et l'absence, parfois, souvent, d'éclaircissements pour saisir l'allusion, l'écho intertextuel, posent problème au lecteur lambda. Mais, surtout, dans ce feuilletage du texte, dans ce tissu de voix, Mussapi laisse dire, laisse venir, remonter à la surface, des images, des souvenirs, issus de l'inconscient, qu'il ne cherche pas à expliquer. Aussi a-t-il besoin de phrases qui s'allongent, qui se ramifient, de propositions entassées l'une sur l'autre, de « et » répétés à l'attaque des vers, et d'un vers souple, changeant, multiple.

Yves Bonnefoy, dans cette même préface, s'étonnait qu'en poésie le fait de discours inconscient ne s'impose pas dans toutes les œuvres (*id*, p. 29). C'est, peut-être, qu'il faut accepter de laisser monter les images des fonds obscurs du discours, ou du terreau de l'inconscient. Et, pour le lecteur, accepter de lâcher prise, de laisser faire les associations, les images, au plus profond, pour observer, dans la demi-lumière de soi, dans l'obscurité lumineuse de nos fonds sous-marins, des poissons d'or, des êtres hybrides, des créatures marines encore inconnues de nous, mais qui ont tant à nous dire, tant à dire de nous.

Elles sont là, dans l'intérieur.

Christian Travaux

Roberto Mussapi, *La Plume du Simorgh*, édition bilingue, traduction de l'italien par Jean-Yves Masson, avec un poème traduit par Yves Bonnefoy, La Coopérative, 176 p., 20 euros.

L'article Roberto Mussapi, « La Plume du Simorgh », lu par Christian Travaux (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Roberto Mussapi, « La plume du Simorgh », (III, 14, anthologie)

Un extrait de Roberto Mussapi révèle la quête du Simorgh, entre mystique persane, amour retrouvé et sagesse poétique contemporaine vivante.

Ce très beau livre de Roberto Mussapi (né en 1952), *La plume du Simorgh*, est traduit par Jean-Yves Masson et paraît à la Coopérative (2026).
Jean-Yves Masson a déjà traduit quatre livres de Roberto Mussapi. Il les évoque dans sa note de fin de volume.

Le Simorgh est un « oiseau mythique de l'ancienne Perse niché dans l'arbre de la Connaissance, si vieux qu'il a déjà vu trois fois la fin du monde. La quête du Simorgh par trente oiseaux pèlerins sous la conduite de la huppe formait la trame du *Langage des oiseaux*, chef-d'œuvre du poète soufi Farid al-Din Attar de Nichapour », nous apprend la notice de l'éditeur. Cette précision est également développée dans une note de Mussapi lui-même (p. 165). Un des poèmes, « La beauté », est traduit par Yves Bonnefoy, auquel Mussapi, à son tour, a écrit un poème, « L'enfance d'Yves » (p. 41).

« Et moi, moi leur semblable et leur frère, moi le poète.
Je connais ce signe invisible depuis des millénaires,
je sais qu'il devint tel grâce à l'enchantement
et au prodige secret du grand oiseau :
il est là-bas, mais pas seulement là-bas.
Je suis parti jadis pour vénérer cette pierre.
Je revins quand j'en compris le sens.
Je revins chez une femme que j'étais en train de perdre
pour n'avoir pas su l'aimer infiniment :
j'en savais trop, et je n'avais pas la sagesse.
Quand je revis ses yeux, alors je compris
que le Simorgh planait au-dessus de moi comme de n'importe qui,
au-dessus du dormeur encore sous l'effet narcotique

d'un autre monde lointain et perdu à jamais,
au-dessus de l'éveillé qui ne faisait attention qu'aux phénomènes,
au-dessus du petit nombre de ceux qui comme moi l'avaient vu.
La pierre m'enseigna que le Simorgh était partout mais n'était présent
que si l'on savait le sentir, le reconnaître.
La pierre silencieuse comme le muet de Damas
me dit : « Reviens, et ne t'égare pas à chercher
ce que tu avais tout près de toi, au fond des yeux de cette femme. »
Et ce n'est qu'en la revoyant que je compris
pourquoi tous, en haletant et nous épuisant
comme de petits enfants, nous cherchions le Simorgh
sans avoir conscience de son secret et de son don :
la vie en sa plénitude, que nous avons tout près de nous. »
(p. 83)

Roberto Mussapi, *La plume du Simorgh*, édition bilingue, traduction de Jean-Yves Masson, la Coopérative, 171 p., 20 €

choix d'Isabelle Baladine Howald

Lire la note de Christian Travaux sur ce livre.

L'article Roberto Mussapi, « La plume du Simorgh », (III, 14, anthologie) est apparu en premier sur Poesibao.

Patrick Laupin, « Le Reste de nos âmes », (III, 14, anthologie permanente)

Patrick Laupin explore mémoire, pauvreté et survivance, dans une langue où le deuil devient rythme, matière, souffle et lumière fragile.

Ne pleure pas pour nous. Je ne sais pas si j'ai
vécu moi-même le deuil silencieux des frères. Je
ne sais pas pourquoi j'ai vu la tristesse fuyante
tomber des visages. J'étais là où je devais être
et les délires s'emparaient si vite des vies. Je
ne sais pas pourquoi la pierre de nuque
des sylphides m'a fait guetter silencieux d'une abeille
sourde à mon oreille. Je sais juste qu'eux tous souffraient.
J'eus l'intuition de la feuille et je piste
sa fêlure à la trace embrouillée dans les mêmes
fils qu'autrefois. Océan de loin je cherche encore
le sens de ce tribut versé aux humiliations et à
l'angoisse axiale de la honte dans ce pays d'un
métronome obscur des visages. Affolements.
Nuit d'énigmatiques retrouvailles. Et où qu'il
aille dormir tourne autour de son axe. (p. 23)

L'osmose et l'étoilement du monde sont les
calques et les empreintes sonores immédiates
d'un songe. Rien que l'expression exige un grand
courage il est vain d'espérer saisir en mots
le déluge de ses miracles qui visitent à fleur de peau
comme si la figuration de l'éclair connaissait
d'avance l'éternité de sa retombée dans le temps.
Le seul poème qui vaille serait un empire de
silence pour plus qu'on en soit capable. Je n'ai

jamais oublié ces jours de pluie sur la maison en ruine sous les arbres. Quel charme et que l'amour invincible me retenait là. Il y avait ici des gens et il n'y a plus rien. Le temps a tout repris. Je revois les visages effarés fuyant tels des comètes dans l'espace. L'égarement d'un seul valant la déchirure entière de tous. (p. 24)

Quand on est du peuple, quand on naît peuple, on se tait et on se mord les lèvres. Chacun revoit en rêve la pitié nouvelle et le sort qui lui fait. Mais tout ça est une vieille histoire qui remonte aux années cinquante. Ceux qu'ils ont vécu en revivent la morsure dans leur chair. Ainsi des milliers de blessures, d'étoiles poinçons bleus, tatouées sur la peau des mineurs de fond. C'est le charbon qui passe dans le sang. C'est une écriture, me disait mon oncle. Le dimanche, quand on marche dans les montagnes et qu'on surplombe de haut la cité, les mineurs les plus vieux, brûlés par la silice, ont les gestes les plus lents. Sans un mot tout le monde s'arrête, assiste et accompagne en silence. On épluche une orange. C'est le sacre des pauvres gens. La tragédie du haut pays vert des fougères. (p. 38)

J'aimerais juste parfois redire pour quelqu'un qui m'écoute les chocs sensibles qui m'emportent au long cours. Vieilles malfaçons faites de cire, de chair et de rancunes, de bourdonnement d'abeilles et d'habitudes. Je suis assis sur un banc et je n'ai désir que poser mes lèvres sur ton front. J'aimerais des appuis sûrs sous le tilleul. La décimale des gestes et les milliers de tentatives du brouillon limpide. Cette façon qu'ont les mots de nous sortir de l'enfer. Un pull sur une chaise. La peur des échecs. Les couleurs d'agate si claires de la maison. Le reflet du panier d'osier sur les tomettes rouges de la cuisine. L'amandier solaire et tout le fond des fruits vermeils. Tout ce vertige des mots sans bruit ou quelquefois dans le grège teinté d'opale la solitude trouve son port d'attache. (p. 169)

Patrick Laupin, *Le Reste de nos âmes,* poèmes de la maison du silence, la Rumeur libre, 2026, 197 p., 20 €

Choix d'Isabelle Baladine Howald

L'article Patrick Laupin, « Le Reste de nos âmes », (III, 14, anthologie permanente) est apparu en premier sur Poesibao.

Pierre Bergounioux, « L'éternité ici-bas », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture)

Pierre Bergounioux médite sur la photographie, ses fantômes familiaux, et l'éternité fragile que Sophie Chambard accompagne de délicates images sensibles.

Claude et Sophie Chambard sont éditeurs depuis longtemps, ils ont commencé avec A Passage, dans les années 80. Après avoir cessé leur activité quelque temps et changé de région, ils ont créé une petite maison d'édition, Le Singulier imprévisible, qui a publié plusieurs titres, notamment de Pierre Dhainaut, de Claude Chambard, qui est aussi écrivain, de François Dominique, Marie-Hélène Lafon, Sylvie Durbec, Christophe Manon, etc. ; je ne peux les citer tous, et tout récemment, en mai, de Pierre Bergounioux. Un artiste travaille toujours également sur les livres, ici Sophie Chambard, dont la délicatesse (feuilles, coutures, bleu…) est infinie.

C'est un petit livre, un petit format comme on dit dans l'édition, ou en librairie. Tellement beau qu'on hésite à l'ouvrir ; d'ailleurs, il résiste un peu. Ivoire, avec des taches d'encre et une fleur qui semblait séchée.
Pierre Bergounioux nous parle de la photographie, qui a changé le rapport au temps, le rapport au passé. Nous pouvons voir nos parents lorsqu'ils étaient enfants, par exemple, ce qui était inimaginable autrefois… et comme le passé alors devait être aveugle, sans avenir, et sans retour pour les vivants. « … *rien n'est plus troublant que ce renversement* » C'est une immense question portée avec une grande tendresse dans ces pages. Sur un tel sujet, la légèreté est miracle.
La photographie doit en être à la cinquième génération en 2026, peut-être, pour ce qui est d'une famille ?
Et sur le fil comme toujours, Sophie Chambard a proposé au texte une sorte d'accompagnement, une vieille photo qui me rappelle celle *d'Austerlitz* sur la couverture du livre de Sebald, – un des plus beaux livres du monde –, la même chose venue d'on ne sait où dans le temps : quelque chose qui revient du passé ou s'en sépare, quatre femmes deux par deux, de dos. L'imaginaire s'ouvre en grand, alors qu'on ne sait rien d'elles, sauf à situer vaguement une époque, peut-être. Mais la force est telle qu'en effet il y a dans cette image, une « *éternité ici-bas* ». Elle est posée sur des motifs de feuilles, de fleurs, de rideaux, de tapisserie qu'on a commencé à enlever.

Il est impossible ici de ne pas penser à Sebald, Baudelaire, à « *La Chambre claire* » bien sûr ou à *L'image passante* de Didi-Huberman. Et avant tous, pour ce petit livre-ci, à Benjamin : « *ce que l'on sait qu'on n'aura bientôt plus sous les yeux devient une image.* »
Le travail de Sophie Chambard fait exactement le même mouvement, sans un mot. C'est vraiment remarquable.

Devant moi je remarque soudain, dans un tout petit vase rose, quelques fleurs, très petites, en papier et tissu, fines tiges en fil de fer recouvert de papier ; s'y sont ajoutées au fil du temps deux fleurs également petites, en céramique, rose et jaune, jaune et rose, tige fine en métal rigide, vert. Je ne sais plus depuis quand je les ai là devant moi, indispensables même quand je ne les vois pas. Je verrais immédiatement leur absence. Toujours à un moment ce sont elles qui se rappellent à moi, deviennent nettes dans le flou bazar de la table.
Toujours au hasard d'un album ou d'un carton à chaussures, réapparaît le visage, le mouvement, le geste, oublié. Et toujours là. Ce sont eux qui savent.
Benjamin encore : « *que savent de nous les choses oubliées* ? » On ne le sait pas, mais elles nous gardent, c'est certain.

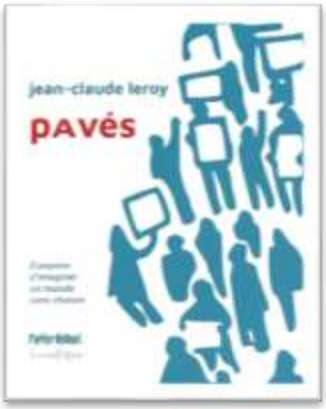
Isabelle Baladine Howald

Pierre Bergounioux, Sophie Chambard, *L'éternité ici-bas*, Le Singulier imprévisible, 2026, non paginé, 8 €

L'article Pierre Bergounioux, « L'éternité ici-bas », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Jean-Claude Leroy, « Pavés », lu par Mazrim Ohrti (III, 14, notes de lecture)

Dans *Pavés*, Jean-Claude Leroy ausculte notre monde vacillant, entre lucidité poétique, colère morale et désir obstiné de transmission toujours vive



« Quand les pavés volent comme de grands oiseaux gris… » disait la chanson du générique d'un film post-soixante-huitard potache. Si Jean-Claude Leroy fait voler ses « Pavés », c'est peut-être pour mieux les jeter dans la mare afin qu'on puisse atteindre notre conscience à gué. Car sous ces pavés-là, la plage, hélas ! n'est pas garantie. Encore que la définition marketing de ce mot en quatrième de couverture pourrait affirmer le contraire. Méfiance cependant : « Toute image est propagande ». Ces tics de notre système universalisé, Jean-Claude Leroy les fustige, les met au rencart à mesure qu'il les met à nu en leurs circonstances.
Il n'en finit pas de questionner le monde, moins par arrachement intempestif de ses désillusions que selon un bilan plutôt sage et raisonné. Parmi ses nombreux voyages, l'Inde et l'Égypte auront certainement contribué à son « goût d'être témoin (…) vécu comme un privilège ». Comment la poésie ne trouverait-elle pas d'autant plus sa justification dans (et par) un monde qui bascule (selon un ressenti partout éprouvé) ? Quand, par « peur que l'amour soit un gros mot », par exemple, le langage ne prend une tournure politique dévoyée sous un régime d'autocensure ? L'expérience n'est plus individuelle, elle se perd dans les normes et les codes de son temps. Facilité ? Lâcheté ? Paresse de pensée ? Ou les trois à la fois ?
On entre dans ce livre comme on prendrait le train en marche, jusqu'au bout, sans halte, toujours sur le même rythme malgré les cahots des paysages multiples et variés, à savoir les variations d'une prose qui brise les frontières des genres littéraires. Le poète transmet son « goût de l'aphorisme, celui du bonbon poivré peut-être, que l'on va garder longtemps sur la langue (…) », à même de nous intéresser à notre propre condition. Il entre en philosophie et en ressort à sa guise afin de redevenir poète. Il a « du moraliste la nécessaire misanthropie (…) (d'employer) les mots pour mordre (…) (de pisser) de l'encre sympathique. » Pamphlet ? Parfois. Réquisitoire ? Au moins.
Ce recueil qui bringuebale imprime au lecteur le rythme du cœur de son auteur. Si une critique de notre société y est formulée sans ambages, elle se heurte à notre responsabilité irréductible et nous renvoie à notre égoïsme, notre rapport au monde basé sur l'individualisme, « dernière marque d'indépendance », certes pas celle de l'esprit. Jean-Claude Leroy ne plaint pas l'homme d'aujourd'hui mais sa décadence, il exhibe le bâton que celui-ci paye pour se faire taper dessus (« La société suicidaire industrielle ne saurait être sauvée par l'industrie (…) »). Il l'appréhende à partir de ses invariants anthropologiques, sans toutefois désamorcer, « entre l'angoisse existentielle d'un Néandertalien et celle d'un égaré de ce temps ». La poésie procure le don de s'extasier toute sa vie, un luxe en cela, en opposition à ce qui harponne notre temps de cerveau disponible, d'observer la vie dans la vie par nos sens, comme « la langue râpeuse d'une vache s'enroulant autour d'une touffe d'herbe (…) » ou « quand le ronronnement de la rocade veut bien se taire, (…) le silence des

nénuphars. » Le poète ne se fait pas redresseur de torts. Il faut, avant de sortir de l'ornière, songer à l'élargir. Le recueil regorge de références dans un appel à sa propre édification, son propre amendement pour le moins, en ascèse de soi : Albert Cossery, Kenzaburo Oe, Léon Bloy, Marcel Moreau, Pascal, Michaux, S. Hedayat, G. Wittkop, Suarès… Des noms qui rappellent combien la littérature, par transmission, tout à la fois bouscule nos a priori et une uniformisation de la pensée, et corrélativement nous fait acquérir toujours un peu plus de connaissance de soi, dont le manque d'élévation peut être lié globalement à un manque de culture… Mais une culture qui sort du livre, capte l'exigence de la littérature en l'assimilant à l'expérience de vivre au même titre que celle, commune et exclusive, de l'action effective. Notons que Jean-Claude Leroy est un autodidacte qui a à son actif une bonne vingtaine de livres (poésie, romans, nouvelles, essais, carnets de voyages) et signé de nombreux articles. Et ces genres s'interpénètrent ici au profit de réflexions sur la civilisation en ses registres les plus divers, et les rapports que nous y entretenons. Genres qui s'ajustent sous l'universalité du poème s'opposant de toute part à une inertie au stade de l'impensé.

Mazrim Ohrti

Jean-Claude Leroy, *Pavés*, éditions Lunatique, 2026, 12 €

Extraits

Il m'arrive d'avoir à l'idée que le vent soit à l'origine de tout. Ce simplisme me tient en paix une minute ou deux, le temps qu'un vol d'étourneaux vienne me captiver une fois de plus et me fasse renoncer à la moindre spéculation logique ou métaphysique. Sur quelques mètres, j'observe mes pieds en marchant, assez de temps pour deviner que jamais je n'irai bien loin.
(p. 85)

Triste, je l'ai toujours été. Même quand je suis joyeux, je suis triste. Ce que je fais sur terre, je me le demande bien. Et tous les animaux ? Pris au piège de la reproduction, je rechigne continûment, glacé par mes éclats de rire. Ma lâcheté me terrifie, je voudrais pourtant me pendre. Au lieu de cela, je parle, je me saoule de paroles, mon stylo crache mes mots qui s'amoncellent sur des pages et des pages. Voilà bien qui est parfaitement absurde !
(p. 86)

Jacques Demarcq, « Moqueur polyglotte et emblème national, trois poètes américains » (III, 14, inédits)

Jacques Demarcq a bien voulu confier à Poesibao ces trois traductions inédites de Marianne Moore, Gertrude Stein et Walt Whitman

Pour respecter la mise en page de l'ensemble, nous le publions au format PDF : nous ne pouvons le reproduire dans ce PDF, il faut donc se rendre sur le site, lien ci-dessous

L'article Jacques Demarcq, « Moqueur polyglotte et emblème national, trois poètes américains » (III, 14, inédits) est apparu en premier sur Poesibao.

Vitrine poésie du vendredi 24 juillet 2026, (III, 14, vitrine poésie)

Les 29 livres et revues reçus depuis le 19 juin 2026 pour *Poesibao* par Florence Trocmé et Isabelle Baladine Howald.

Les livres sont désormais présentés en ordre alphabétique d'auteur

Jacques Ancet, *Une phrase interrompue*, peintures de Vincent Bioulès, Editions Méridianes, 2026, 18€
Barbara Auzou, *C'est la seule occupation que je lui connusse,* éditions Unicité, 2026, 13€
Pierre Bergounioux, Sophie Chambard, *L'éternité ici-bas*, Le Singulier imprévisible, 2026, 8€
Marie Bertrand, *C'est un chant de longue date*, La Tête à l'envers, 2026, 17€
Joe Bousquet, *Ainsi parlait Joë Bousquet*, Arfuyen, 2026, 14€
Coll., *Arnaud Villani, du symbole à la pensée mouvement*, textes réunis par Béatrice Bonhomme, Jonathan Pollock et Elsa Grasso, collection Études, Presses Universitaires de Perpignan, 2026, 24€
Anne de Commines et Eric Desordre, L'infiguré, éditions Signum, 2026, 30€
Constance Chlore, *Orphée // le monde vibrera comme une immense lyre // Eurydice*, œuvres spatialistes d'Ilse Garnier, L'Herbe qui tremble, 2026, 20€
Guillaume Dreidemie, *Ça dépend des jours*, la Rumeur libre, 2026, 17€
Robert Filliou et le lecteur, s'il le désire, *Enseigner et apprendre, arts vivants,* avec la participation de John Cage, Benjamin Patterson, Allan Kaprow, Marcelle Filliou, Vera, Bjössi, Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot, Joseph Beuys, traduction Juliane Régler, Christine Fondecave, Editions Incertain Sens, 2026, 25€
Erwann Gauthier, *Miles Davis, la nuit aussi est un soleil*, suivi de *A Kind of Jazz*, Editions l'Écarlate, 2026, 12€
Bruno Grégoire, *Et amarres invisibles*, Tarabuste, 2026, 15€
Fred Griot, *La paix des fleurs*, Caps éditions, 2026, 3€
Laurent Grisel, *Odes zaux zoizeaux*, suivi de *Climats, épopée*, estampes de Sophie Dussidour, coll. Les parallèles croisées, Les Lieux-Dits, 2026, 18€
Margherita Guidacci, *Neurosuite* suivi de *Le Vide et les Formes*, trad G. Pfister, Arfuyen, 2026, 20€
Julien Hertz, *Simples*, Collection Solstice, Association française de haïku, 2026, 8€

André Hirt, *Carlos Païta, dans le fracas d'un son plein d'épouvante*, Le Palais des dégustateurs, 2026, 30€
Gilles Jallet, *Les Utopiques, 3*, La rumeur libre, 2026, 20€
Noée Maire, *Oh mon cœur bruyant, sa peau de grenouille*, La Tête à l'envers, 2026, 17€
Marc Neusch, *Traces, carnets de déroute,* Editions l'Imprévue, 2026, 13€
Maxime Hortense Pascal, *Compost,* série discrète, 2026, 18€
Marie-Hélène Prouteau, *Ces mains pour l'inquiétude*, éditions Al Manar, 2026, 22€
Kathleen Raine, *La Tentation de l'Inde*, traduction Claire Garnier-Tardieu, Editions Atlande, 2026, 21€
Laurine Rousselet, Bernard Monninot *Nuages*, éditions de l'aigrette, 2026, 25€
Florent Toniello, *Sonné d'Amérique*, Editions Lisière, 2026, 13€

Revues
rbl, la revue de belles-lettres, 2026, I
Un bureau sur le Rhin, Ein Büro auf dem Rhein, n° 13
Cahiers de l'approche, *Wintermärchen*, Abraham Gragera, traduit par Inès Saintier
Arpa, n° 152
Gong, n° 92

L'article Vitrine poésie du vendredi 24 juillet 2026, (III, 14, vitrine poésie) est apparu en premier sur Poesibao.

Laurent Grisel, « Odes zaux zoizeaux », (III, 14, anthologie permanente)

Terrible poème d'un été d'hécatombe pour animaux et oiseaux pris dans les forêts en flammes, devant nous, idiots et responsables.

oiseaux, oiseaux tombés, oiseaux ramassés
dîtes, qu'avez-vous de là-haut rapporté ?
quel air ? quel air vicié ? quels efforts vains ?
quelles odeurs ? quelles visions de lointains ?

vous victorieux de la gravité,
ne tombant pas, n'enchaînés pas aux forces
qui entraînent
                vers le centre
                de la terre

ô vous tout autour de la terre qui volez
selon sa rotondité

mais nous verticaux courbés
éprouvés par la force qu'il faut pour monter
la pente même divisée en escaliers
la route même divisée en lacets

nous verticaux réduits à terre
comme voiture brûlée au virage montant
comme vélo alourdi d'araignées et de rouille

nos dos incurvés, nos fesses musclées,
nos cuisses piliers, nos pieds véloces, fatigués

vieille dame aux épaules arrondies
dans la montée, lourds sacs, lourds cabas
– on peut vous aider ?

ce n'est pas nous l'effort élégant, la grande force
de s'arracher de l'étang, abattée, ailes,

vers le bas poussant tout l'être vers le haut
ailes remontées vers le haut, faible descente, vitesse gardée
et de nouveau l'abattée, un peu plus haut, plus loin, plus vite
(p. 17-18)

…

ne t'apitoie pas

ne parle pas des animaux,
des plantes, des forêts, des glaciers, des océans
des oiseaux
pour ne parler que de toi

ne vois la mort
yeux à yeux, bec à bec
que pour t'apitoyer sur toi-même
comme font aux cimetières en cortège
les pleureurs et les pleureuses pleurant
leur propre et prochaine fin

nous savons qui
leur solide égoïsme
les fit chuter comme des pierres
tout en piaillant
qu'ils avaient raison

une colère sèche plutôt
et durable
(p. 21-22)

Laurent Grisel, *Odes zaux zoizeaux*, suivi de *Climats, épopée*, estampes de Sophie Dussidour, Les Lieux-Dits, 2026, 209 p., 18€

Choix d'Isabelle Baladine Howald

Tibulle, « Élégies, livre I », (6ème et dernière partie), traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 14, traductions)

Etienne Vaunac termine ce travail de traduction des "Elégies" du poète latin Tibulle que *Poesibao* a accompagné en plusieurs temps.

Notes sur la « ligne de vers »

La dernière élégie du seul livre du Corpus Tubillianum écrit et publié par Tibulle, mais première composée, n'est dédiée à personne et met en place une sorte de *programme poétique* rétrospectif. (Seul le sénateur Gaius Valgius Rufus – successeur de Messalla comme consul suffect – est mentionné au détour d'un vers.) Elle me permet de revenir pour conclure plus en détails sur le propre « programme » de la traduction qu'on a lue ici depuis quelques mois. Pour traduire Tibulle, j'ai opté pour un choix de versification non métrique – ou plutôt *polymétrique* – que j'ai déjà présenté sous l'expression de *ligne de vers* (ou *double justification*) et auquel j'ai également recours dans certains de mes travaux personnels (*Ni de furieux chablis*).

Tout au long de ma traduction, le lecteur aura remarqué d'abord ceci : voilà de la poésie rendue semblable à de la prose. J'ai expliqué la *raison* de ce choix dans mon premier texte de présentation : il est temps d'en préciser le *procédé*. Dans le lexique du traitement de texte, ce que l'on nomme « justification » consiste à aligner un paragraphe de prose à gauche *et* à droite. C'est ce qui confère au texte mis en page son aspect géométrique de bloc régulier. À partir de là, il existe deux cas de figure, suivant comment l'on opère sur *la dernière ligne* du paragraphe. Ou bien celle-ci se termine là où elle s'arrête compte tenu de sa longueur et n'est alignée qu'à gauche (on parle alors de *justification à gauche* – on la rencontre la plupart du temps dans les documents imprimés) ; ou bien cette ligne est elle aussi étirée jusqu'â être alignée sur la droite, quitte à créer des écarts très (trop) importants entre les mots en cas de lettres en nombre insuffisant (c'est la *justification à droite* : le texte a la forme exacte d'un rectangle ou d'un carré).

La *ligne de vers* déporte cette problématique dans la versification poétique en considérant chaque vers, et pas seulement le dernier de la strophe ou du poème, comme une dernière ligne. *Nihil novi sub sole*, dira-t-on : d'une manière générale, le saut de ligne fait que n'importe quel vers est envisageable comme une dernière ligne. Et saut de ligne il y a bel et bien à la fin de chaque vers de cette traduction ; et non pas, d'une ligne à l'autre, enchaînement continu, comme cela se passe dans la rédaction d'un paragraphe de prose. Cette « dernière ligne » peut donc être justifiée à gauche ou à droite. La particularité que j'ai retenue a été d'organiser tous mes vers selon la logique d'une *double justification*. D'un côté, il y a justification à droite de chaque vers *réellement* étiré jusqu'au dernier caractère imprimable – compte tenu de tel ou tel choix de mise en page en amont – par une justification forcée. Mais d'un autre côté, chaque vers contient assez de caractères pour que cet étirement ne soit par *perçu* comme tel par le lecteur, lequel peut aussi se satisfaire de prendre les vers en justification seulement à gauche (comme c'est l'usage dans la poésie alignée à gauche) : le vers vient mourir de lui-même au bout de la ligne. Il y a un forçage exercé sur le vers-*chose*, pas sur le vers-*objet*.

Ce qui m'intéresse très concrètement tient à ce que la pratique du traitement de texte distingue la justification à gauche et la justification à droite. On est soit dans l'une, soit dans l'autre. La *ligne de vers* évolue dans l'indétermination entre les deux. Dans *Ni de furieux chablis*, recueil tourné vers un monde écologiquement en crise, chaque poème se présente comme un dispositif funéraire en

quatrain – une stèle. Tout en haut de la page, on trouve une épitaphe justifiée (sur le principe des inscriptions antiques gravées). En dessous, l'espace blanc s'étend sous la terre où se tient le lecteur *humain inhumé*. Pour Tibulle, la même forme – la *ligne de vers* – doit être rapportée à une autre explication : les élégies chantent l'idéal du bonheur. La *double justification* y agit plutôt comme une *double négation* en ce qu'elle met en coprésence deux justifications opposées par la *contrariété* de la gauche et de la droite, et qui devraient s'empêcher l'une par l'autre. De fait, il ne devrait n'y avoir ni justification à gauche ni justification à droite. La logique de la mise en page du texte devrait rendre impossible la justification que la logique du réel pourtant atteste. Si le lecteur a sous les yeux ce qui donne toutes les apparences d'*une esthétique du vers justifié*, il ne se trouve ici que devant… *une poétique du vers centré*.
Cette proposition d'un texte en versification centrée – qui n'est pas du tout *lue comme telle* – est sans doute l'originalité la plus importante de cette traduction.

Nota Bene – L'établissement retenu du texte latin est celui proposé par Max Ponchont dans son édition bilingue du Corpus Tubillianum de 1924 aux éditions des Belles Lettres.
Étienne Vaunac

La dixième élégie est reproduite en PDF et doit être lue sur le site
On peut trouver la version originale du texte sur ce site.

Élégie, I, 1
Élégies I, 2-3
Élégies I, 4-5
Élégies I, 6-7
Elégies I, 8-9

Glossaire :
Charon : Nocher du Styx et passeurs des Enfers.
Mars : Dieu de la guerre.
Paix **:** Abstraction divinisée dans la culture latine.

L'article Tibulle, « Élégies, livre I », (6ème et dernière partie), traductions inédites d'Etienne Vaunac (III, 14, traductions) est apparu en premier sur Poesibao.

Olivier Brossard, « autotune », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture)

Pas une critique mais une note dédiée à T., 7 ans, qui m'apprend la vie, le monde et m'étonnera toujours.

J'apprends quelque chose, un nouveau mot sur une chose que j'ignorais, le mot c'est *autotune*, « *c'est le nom d'un logiciel de l'industrie musicale pour corriger les notes qui ne sont pas chantées dans le ton juste lors d'un enregistrement, ou un concert, utilisé aussi pour les nombreux effets de distorsion sonore qu'il permet.* » nous dit l'éditeur du livre éponyme comme on dit, d'Olivier Brossard. La chose est donc ce logiciel.
Mon esprit étant fort porté à l'autodérision, je me dis aussitôt que je pourrais alors faire un concert et que mes nombreuses fausses notes, grâce à l'autotune, ne s'entendraient même pas. Ce serait sûrement plus lucratif que faire poète. En revanche l'idée que Johnny fasse une fausse note et qu'il faille le corriger avec l'autotune, ça non, je ne l'envisage pas, surtout dans *Diego*. L'autotune peut-il produire l'infime cassure d'une voix, cassure si pleine de charme ? Vous pouvez rire, j'assume.

Olivier Brossard a déjà écrit *Let*, que j'avais beaucoup aimé. Ce ne sont pas des livres « faciles », celui-ci pas plus que le premier.
Il est très très habité, celui-ci, une foule de voix en une seule personne, vous imaginez le nombre de voix en plusieurs personnes sans compter celles des machines, des langues, des typographies, des techniques. Le poète alors assemble et désassemble, s'occupe, bricole, fabrique, à l'aide de tout ce qu'il perçoit mais aussi de tout ce qu'il invente. S'ajoutent aussi les peuplades livresques, ce ne sont pas les moins nombreuses. Et le DJ poète fait fonctionner son autotune à plein tube.

Comme ça m'arrive souvent, je ne comprends pas tout, mais j'aime assez ça même en période de grande fatigue où au fond, le cerveau est plus réceptif qu'on ne croit. Ce qui est intéressant est aussi le son (les tons) que le ton (les tons). Olivier Brossard est un virtuose.

Dans mon entourage il y a un petit garçon de sept ans qui aime les cartes, sait les lire, en fait lui-même. Le même qui hier m'a dit qu'il n'y avait plus beaucoup de poètes, que l'infini était un 8 qui avait pris un coup, ou qu'il ne lui restait plus que 63% pour aller lui-même à la gare (il n'a évidemment pas de téléphone portable mais sait évaluer ses propres forces). Poète de 7 ans, savant de 7 ans et écolier qui a peur du CE1 : « *tu cherches du réseau/autant de moi que d'oiseaux* » (p. 15)

« *la voix rentre dans la ville*
s'étonne que la ville n'existe pas
sans elle réplique qu'elle
s'y perd s'y

fabrique une carte. » (p.10)

T. fabrique ses cartes, me demande de l'aide et je fais semblant d'y arriver, évidemment il lève les yeux aux nombreux ciels qui sont les siens quand il voit mes piètres résultats et les corrige derechef. Bon. Ce sont les enfants qui savent.
L'inventivité d'Olivier Brossard qui est sûrement un enfant très doué est immense, à tous égards. J'aime ces poètes contemporains qui me donnent à moi-même de l'audace. Je pense n'être pas du tout sa meilleure lectrice, celle qui comprend tout, plein de choses, de gens m'échappent (déjà c'est comme ça dans la vie). Mais j'ai toujours choisi de ne pas feinter, et d'essayer quand même de parler de ces livres-là, dès lors que je sens la tentative authentique.
J'ai l'impression qu'il écrit assez vite. En tout cas il sait donner de la vitesse à son écriture. Il y a pas mal d'anglais, ça c'est normal aujourd'hui*. Peut-être ça passera.
Il pense à Claude Royet-Journoud : « *je me continue ta lecture* » pour « *je te continue ma lecture* ». Bien d'autres poètes habitent le livre. (« *Hélas non je ne suis pas un roubaud* » p.167), plein, tout plein cités en fin de volume, plein de roubaud, particulièrement, des hocquard, virgile et encore plus, c'est vertigineux, un tel travail de correspondances, si ingénieusement mêlés à son propre texte.

J'avance :

« *tout va bien, on est en sécurité, les provisions sont faites, on dispose d'une maison tranquille*

Alors tu joueras au paysage, tu te détaches, spatiale en météo, tu règles le paramètre du jeu. »

Le secret, le noyau, le cœur de livre est peut-être là. Il s'agit d'un *game*, d'une histoire de cube fermé peut-être, d'un jeu sans qu'on sache qu'on joue, comme dans un film terrifiant vu autrefois. Il y a aussi une forme de carte imaginaire, un peu, juste un peu de vraie nature, pas beaucoup, « *une neige fraîche et de vieux bouleaux* » (p.99). Une carte du réseau des tubes pneumatiques de Paris de 1888, un petit cercle évaluant la distance entre deux personnages (p.189), seize carrés de nuages dit « capchat » (p.159). On clique, on fait comme un jeu de pol je veux dire de go à l'horizontale (p. 123). « Les cartes exploratoires », ainsi aurait pu s'appeler ce livre.
C'est très cérébral avec parfois ces phrases qui me font boum : « *Est-ce qu'on peut lécher un cœur à travers le temps ?* » (p.112, une citation), des émojis, des mots cœur, plein, deux pleines pages (p.115, 116), comme j'aime la répétition, cela me va.
Je n'ai pas pu suivre sur tout car il m'aurait fallu des semaines et d'autres livres m'attendent et aussi des enfants. Mais il faut et j'y ai passé du temps.
Déjà c'est la meilleure nouvelle qu'une livre puisse vous demander.

Alors simplement bravo, et merci (mais n'en écrivez pas trop souvent, Olivier, je n'arriverai pas à suivre !).

Isabelle Baladine Howald

Olivier Brossard, *autotune*, P.O.L., 2026, 221P., 22€

*Olivier Brossard est un grand traducteur de poésie américaine.
Dans cette vidéo, Olivier Brossard parle de son livre.

L'article Olivier Brossard, « autotune », lu par Isabelle Baladine Howald (III, 14, notes de lecture) est apparu en premier sur Poesibao.

Monika Rinck, « La conscience lance des menaces … » (III, 14, anthologie permanente)

Reçu aujourd'hui même, ce numéro 14/15 de *Un bureau sur le Rhin,* avec Novarina en allemand et Rinck en français.

LA CONSCIENCE LANCE DES MENACES
IL MANQUE SUREMENT ENCORE UN MORCEAU
que depuis peu ça s'embobine soi-même, à plumer ! l
ui manque-t-il donc d'échange ? ça s'amalgame,
ça menace, je m'souviens pas, je rage, aussitôt dans le studio :
invisible agglomérat ! menace de mort, moins la mienne
que celle des autres. mieux vaut sortir. dans cette fourrure d'enfer
que je porte pour ma défense, je suis trois ou quatre ours.
et par ailleurs deux trois bouteilles. ainsi je roule,
filant biface et avec l'immense résistance de l'air
d'un monument qui est très grand et branlant,
à peu près aussi grand que la fourrure susdite, et tanguant
mais stable, bien que massif sur mes roues.
et tous ces petits poils ! et la chaleur, elle se dilate !
elle vient de plus en plus près de moi, je suis vraiment
très lourde, ça signifie : je titube aussitôt que je perds
de la vitesse, je m'approche. mais face à tout
ce qui nous attend il manque sûrement encore un bout,
c'est l'inconcevable, en lui peut-être justement le réconfort.
ça c'est le
morceau manquant

(2009)

Monika Rinck, in *Un Bureau sur le Rhin*, Ein Büro auf dem Rhein, n° 14/15, traduction de Leopold von Vershuer

Un bureau sur le Rhin, Ein Büro auf dem Rhein est une revue franco-allemande, réalisée par Francis Cohen et Leopold von Verschuer. Elle est éditée par les éditions Retouches. 6€ le numéro, abonnement 5x, 15€, 10x, 30€

Lire cette présentation de la revue par Isabelle Baladine Howald, accompagnée d'un entretien qu'elle a mené avec Francis Cohen.

Sur Monika Rinck, on peut lire aussi ce beau dossier de Jean-René Lassalle

L'article Monika Rinck, « La conscience lance des menaces … » (III, 14, anthologie permanente) est apparu en premier sur Poesibao.