



HAL
open science

Actualité d'une poétique tactile, dans L'agencement des mobiles. Manifestes

Aurélie Foglia Loiseleur

► To cite this version:

Aurélie Foglia Loiseleur. Actualité d'une poétique tactile, dans L'agencement des mobiles. Manifestes. Po&sie [Poésie], 2022, 179-180. hal-03957787

HAL Id: hal-03957787

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03957787>

Submitted on 26 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Actualité d'une poétique tactile

Aurélie Foglia

Entrée en matière

Un chaos granitique émergeant de la mer : je me présente des livres autour, épars, ensemble, qui introduisent comme un concert silencieux et mettent en relief, dans le bain banal de la matière et ses ressacs, l'horizon dentelé d'une cohérence sensible. Ils restent, ils résistent. Un fil court de l'un à l'autre, les relie peut-être plus fermement encore que leurs reliures cousues-collées. Ce qu'ils offrent à l'œil, à la pensée ? Des preuves palpables de présences qui se poursuivent, une fois détachées des corps qui les ont émises. Car les livres, on le sait, ont un statut à part, mi matériel mi organique, irréductible dans l'ordre de tout ce qui peut sortir de nos corps et qu'on peut concevoir, ni rejets, ni rejets : œuvres. Dans ce geste absurde et beau qui consiste à ajouter du réel au réel en jouant de l'effet de reflet.

Ils se mettent à briller comme des vagues, il y en a sur mon lit, d'autres dans ma mémoire, et c'est une musique. Pendant que j'écris ces lignes le bruit d'un chantier se superpose depuis la rue, et je me dis que si c'est une musique, c'est aussi quelque chose dans ce goût-là, la trépidation d'une construction en cours, ou d'une démolition, ou de creusement qu'on ne peut occulter. « C'est le disson qui sonne et sonne sans » commence un poème d'*Entrées en matière*¹. Je veux parler de poésie contemporaine, et ceux qui croient qu'elle n'est plus à la page, qu'elle a perdu ses propriétés de miroir ou de forage et qu'elle ne peut rien dire de l'époque, ceux-là n'ont pas d'yeux et font de pauvres lecteurs.

Car elle offre au contraire un formidable outil de déchiffrement et de saisie qui n'a rien d'un accaparement. Je m'attache à cette manière manuelle qu'elle a d'accompagner ce qui est sans pour autant s'en emparer. En un mot, la poésie a l'art de *garder contact*. On a peut-être trop vite condamné les pouvoirs d'abstraction du langage : après tout, les mots sont doués, par nature, d'une sorte de réserve qui les préserve efficacement de la prédation directe. C'est bien parce qu'ils tirent du côté de la fiction qu'ils épargnent la matière brute, compacte, mal assimilable du monde et qu'ils peuvent à partir d'elle la doter d'un ourlet, d'une frange, qui la dédouble et la fait apparaître. Il faut cette marge d'éloignement pour appeler le geste.

Je tiens à le poser d'emblée, la poésie pour moi touche à l'ontologie. Elle prend toute sa force et se déploie quand elle élabore un rapport renouvelé au réel, à la fois par le toucher et la déprise que, paradoxalement, un tel « tact » entraîne. Cherchant sur internet si je pouvais intituler mon texte « Pour une poésie haptique » sans être taxée de plagiat, je viens de tomber sur un article intitulé « Poésie

¹ Aurélie Loiseleur, *Entrées en matière*, Nous, 2010.

haptique. Sur l'(ir)réalité du toucher poétique chez Jean-Luc Nancy¹ », qui développe des perspectives proches, issues de la phénoménologie, en mettant en lumière un matérialisme revendiqué (celui de la co-existence des corps sensibles), ainsi que la « distance proximale », l'ouverture au monde et les « articulations » que ce « toucher » suppose, en poésie. Or c'est bien dans ce sens-là que je lance ma main gauche à tâtons, depuis le début.

Ce qui m'intéresse ici, ce n'est donc pas le grand conservatoire des bouquins tout bruisant de passé, bien qu'on l'entende plus ou moins fort en arrière-fond, sans vouloir le nier, puisque nous avons passé l'âge puéril de plastiquer les traditions et que nous n'avons plus besoin d'assassiner notre ascendance pour nous croire libres. Comme l'écrit Béatrice Bonhomme dans l'une des réflexions qu'elle nous confie, « on n'écrit jamais seul, mais niché dans une mémoire généralisée, mur de textes légendés où la création s'engendre d'une lecture et d'une réécriture de textes antérieurs (Philippe Beck). La poésie est traversée et redéfinition de la tradition, héritage et recréation, mémoire et circulation qui affluent vers l'avenir. » Je veux être attentive ici à ce qui s'affirme aujourd'hui, entre manque et afflux, et aux raisons profondes pour lesquelles je joins la voix de ma main. Je me représente dans le même temps à travers mes livres. Je fais mon autoportrait d'écrivain, mon autobiographie non-factuelle à travers eux. Si un visage se dessine, ce visage est une voix, palpable. Là-dedans je suis nue, plus nue que d'une nudité physique, d'une surnudité masquée qui n'a rien d'érotique ni d'obscène mais qui tient de l'écriture même, de son mode d'exposition.

Il se trouve qu'après avoir écrit des livres on peut encore écrire sur eux, venir s'y réfléchir, repenser à ce qu'on a fait, se laisser rattraper par ses écrits, éprouver sous ses doigts la trame d'une vie transcrite en nuées de minuscules signes noirs. Je tâte, je palpe, je touche, dans les rencontres fécondes et les entrecroisements qui donnent son épaisseur au temps : ce rapport tactile à l'art est premier dans ma préhension du monde, même s'il a mis quelque temps à se préciser, à prendre conscience de lui-même, comme si je devais un jour en ramasser l'acte lui-même dans ma main (ce qui advient dans *Comment dépeindre*). Comme le champ est vaste je me contenterai de passer en revue les grandes entrées qui aimantent ma main, et cet essai donnera au passage la parole à d'autres voix : dimension chorale venant s'inscrire dans le blanc de ce qui reste à inventer.

Gens de peine

Je suis entrée en poésie par le personnage d'Edgar Poe², je dis bien le personnage puisque ce qui me retenait c'était d'abord son nom, dans la syllabe initiale duquel on entend la Poe/sie. Or un personnage est une porte. Ce qui me retenait, c'était aussi sa fameuse méthode de l'effet à produire sur le lecteur, préconisant à qui écrit ce souci permanent que ses mots marquent et touchent, dans la « chercherie » méticuleuse d'une orfèvrerie économe en moyens, et cette inversion des pôles que suppose ce geste inaugural : écrire non pas dans l'écoute plus ou moins complaisante de ses refrains en vase clos, mais dans l'attention à ce que va éprouver l'autre, à ce qu'il peut recevoir, le provoquer, provoquer ses

¹ Aukje van Rooden, *Revue philosophique de Louvain*, 2009, 107-1, p. 127-142. (https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_2009_num_107_1_8060)

² Aurélie Loiseleur, *Hommage à Poe*, la Dame d'onze Heures, 2007.

pensées de sensations : lui apporter un surcroît de vie par les mots, arriver à le ranimer alors qu'il s'endort ou s'ankylose et s'oublie dans des torpeurs jusqu'à la mort, de la même façon que les langues elles aussi peuvent mourir. C'est pourquoi j'aime souvent « écrire un peu à côté de la langue », dans des torsions destinées à la revigorer. Peu importe qu'on soit ému soi-même, ce qui compte c'est toucher l'autre : devenir cette grande main profonde capable d'inséminer ou en tous cas d'insuffler le poème dans le corps du lecteur. Je suis donc revenue vers Poe, comme en son temps Baudelaire s'était tourné vers sa philosophie du poème, et grâce aux pouvoirs extensibles de la fiction j'en ai fait un héros moderne de poésie, défiant envers le cri du cœur et les incantations, une sorte d'allégorie grise de ce que peut et ne peut pas la parole quand elle se répand à partir la page.

Puis le nom propre s'est effacé en personne, ou plutôt il s'est pulvérisé et s'est mis à proliférer en foules d'individualités presque indistinctes. Dans *Gens de peine*¹, ce n'est pas un je singulier qui se met en avant, mais un sujet universel-collectif pris dans la masse anonyme des « petites gens », des milliers de sentants et de souffrants qui risquent d'être en partie privés d'accès à soi par un rapport empêché au temps et au langage, écrasés, asphyxiés par la machine sociale. Il me semble que la littérature est là essentiellement pour main-tenir en vie (c'est bien pour cela qu'on peut l'identifier à la « vraie vie »). Ce n'est donc pas un discours imprégné d'idéologie que véhiculent mes vers, nullement ; mais une vision politique du monde par la poésie, qui passe par un élan empathique vers l'autre, une inquiétude de ces existences nues, laborieuses et bafouées, une ouverture béante aux « dénommés ». À partir de là m'est venue la conviction intime que ma pratique de la poésie, plus que du militantisme, certes utile sur le coup mais vite caduc un peu comme un pistolet à courte portée, serait vouée à proposer une « politique oblique » en déployant les modalités de l'existence commune dans un rapport critique au langage, ses codes et ses automatismes.

Auscultant cette question de l'identité et de la mémoire, Maud Thiria évoque cette nécessité de « redonner voix redonner corps » dans la « poétique de l'empêchement » qu'elle déploie :

« repliée en ta source / toute à l'œuvre / tissant l'émiétée que tu es devenue »

« tu chair rongée / enfermée muette / ancre d'ongles / noircis à force / griffes humides devenues / grotte du corps / tranchée »

A travers ces extraits de deux recueils différents, *En ton repli* autour de ma résidence d'écrivain en cours en service gériatrique et psychogériatrique à l'hôpital, et *Trouée* à paraître bientôt chez Lanskine, on peut voir s'établir une proximité de voix et d'écriture se dessiner même si les thématiques et les enjeux de départ étaient fort différents. L'un sur la mémoire, sa perte progressive, créant un émiettement de la personne dans son corps et son identité ; l'autre sur la mémoire bien précise d'un fait de violence avéré qui émiette le corps, l'être dans son intégralité, son intégrité. Que ce soit par la vieillesse, la maladie ou la violence subie, le corps comme « empêché » ne peut se dire alors que par bribes puisqu'il est en miettes et décousu. La poésie tentant de recoudre ce que la vie a défait. Les mots, essayant de lutter contre l'oubli mais aussi les non-dits, contre l'empêchement à dire et à être, s'unissent pour former poème dans une langue souvent heurtée, une écriture à l'os, une respiration saccadée. Par des sensations, le toucher essentiellement, le corps se souvient, garde empreinte comme un moule, un fossile dont la trace vient dire la cassure, le trou, la déchirure. Là où le souffle est court, la respiration coupée, le poème redonne voix². Corps à la voix et voix au corps. Il recompose ce qui a été décomposé, renoue et retisse. La poésie comme lieu où dire « le perdu et le façonné ». Ce qui meurt et ce qui reste, en un geste.

¹ Aurélie Foglia, *Gens de peine*, Caen, Nous, 2014.

² Cf. Maud Thiria, *Blockhaus*, éditions *Æncrages & Co*, 2020.

Madame Impersonnalité

Quand j'écris que l'écriture enregistre une vie, je ne veux pas dire qu'elle ausculte un ego, attachée servilement à ses bons soins. Je parle, comprenez-moi, d'une vie impersonnelle. L'oxymore a de quoi déconcerter. Je m'explique : je ne dis pas que je n'est personne. Je dis que je est personne. Ayant consacré des années de recherche à cette question cruciale, j'ai tendance à devenir Madame Impersonnalité, à l'Université ... D'un point de vue transhistorique, cette notion d'impersonnalité a plus ou moins d'impact au fil des siècles, on la voit latente puis gagner en puissance pour devenir une véritable machine de guerre sur la scène littéraire au moment de la crise lyrique qui marque la fin du dix-neuvième siècle en France. Elle est essentiellement dirigée contre le lyrisme dit personnel, taxé de narcissique et de pleurard, et lutte contre le pli de la critique biographique initiée par Sainte-Beuve. Plus tard elle revient comme un enjeu anthropologique majeur entre les mains de Barthes, Foucault, Blanchot, Deleuze, entre autres.

Je veux retenir ici le néologisme que forge Mallarmé, l'« inindividuel », pour insister sur le fait que celui qu'on croise dans la rue n'est pas celui qui s'absorbe dans la blancheur du papier. Ce n'est pas évident, il y a des adhérences. Les amalgames peuvent avoir des conséquences graves. Dans *Le culte de l'impersonnalité*, je me suis penchée en particulier sur le cas Baudelaire qui s'est battu, peine perdue, pour qu'on le différencie de l'auteur sulfureux des *Fleurs du mal*. Avatars, rêverie, fiction, drogue, art : fort de sa « rhétorique profonde » en partie héritée de Poe, Baudelaire explore les pistes, là est son « nouveau », qui permettent à un auteur de se désencombrer enfin du moi superficiel à quoi on réduit trop souvent celui-qui-dit-je dans le poème.

Je cède la parole à Béatrice Bonhomme, qui commente en ces termes l'un de ses livres, *Dialogue avec l'anonyme*¹ :

Dialogue avec l'anonyme constitue, en fait, à travers différents visages de l'autre, une forme d'art poétique. La poésie est, pour moi, la forme la plus proche de la pensée impersonnelle et anonyme. La poésie lyrique le fond de la poésie lyrique, c'est un fond impersonnel. Le « je » est un je transpersonnel. Tout est, ici, relation, lien à l'autre. Le moment où le moi se dit, c'est un moment impersonnel. Le moment où l'amour se dit de façon intense, serrée, tenue, c'est un moment impersonnel, un moment d'impersonnalité paradoxale. Ce dialogue touche à une écriture archétypale. C'est une intensité lyrique impersonnelle, le je et le tu restent anonymes, le tu c'est la voix du poème, l'autre en soi, tout le monde, n'importe qui. Ce que je voudrais partageable par ce poème, c'est paradoxalement ce qui est le plus singulier, cette émotion, « sans mesure commune », mais qui devient commune par les mots de la poésie, le plus incommunicable devenant aussi le plus commun. Il s'agit, ici, d'amener l'absolu singulier dans les parages du commun. L'émotion poétique est un mouvement qui part du plus intime pour se projeter dans le monde et les mots et devenir communicable. La poésie, pour moi, c'est faire du lien, c'est le lien retrouvé, le lien tissé dans l'amour et la mort, le lien à l'autre, le lien au monde, la porosité au monde.

Lirisme

¹ Béatrice Bonhomme, *Dialogue avec l'anonyme*, Collodion, 2018.

C'est pourquoi je parle à partir d'un moi non-moi, d'un je qui dépasse les bornes de la personnalité au sens courant, vers un je à la fois dense et évidé que le lecteur est incité à faire sien. La première personne est à tout le monde. Lire c'est s'emparer d'une place, d'un pronom. Profiter d'une vacance, plonger dans un intérieur, habiter une pensée extérieure et revêtir la chair d'un autre. La poésie est là pour le rappeler. Elle propose, tout simplement, un dispositif à être ; un kit d'expérimentations qui débordent une vie donnée. On m'a déjà demandé ce que je pensais du lyrisme, si j'étais lyrique : j'ai hésité, je ne savais pas, sans doute oui, au fond. Puis je me suis aperçue que ce genre d'étiquette ne m'intéressait pas, parce qu'elle n'était plus au cœur du débat comme elle avait pu l'être quand les combats entre lyriques et littéralistes se déchaînaient, il y a quelques décennies encore. Effet de génération : ces guerres nous tombent des mains. C'est pourquoi j'ai bondi sur une coquille que j'ai faite en tapant trop vite sur mon clavier le mot lyrisme avec deux i : lirisme, pour le « déménager » sans ambages vers une théorie de la réception, un peu comme Marielle Macé a lu dans la lecture une fabrique fascinante de « formes de vie¹ ».

Livres : presque-quelqu'un. « Je me vois à travers des souvenirs / ne sont pas à moi » (*Lirisme*²). On va à leur rencontre dans le temps, on remonte. Ils sont là, vulnérables, mal refermés. On se doute rien qu'à les toucher qu'ils restent vivants, qu'un rien va les réveiller, le regard (qui est de l'ordre, lui aussi, d'un toucher à distance : entre ces deux ordres de réalité, de l'air, un blanc, une sorte de sas indispensable). On les ouvre comme des huîtres, on s'émerveille, on croirait manger la mer. Cette métaphore voudrait restituer la valeur nutritive et gustative d'un livre qu'on ingère, et le comblement de tous les sens qu'il provoque sans pourtant les solliciter dans leur plus simple réponse physiologique, « du jus coulant du menton jusque dans la pensée » (*Lirisme*). Nous sommes habitués à ce truchement – de moins en moins, paraît-il... - d'ailleurs le mot truchement lui-même est un vieux mot passé, qu'on n'emploie presque plus. « Un livre mais c'est quelqu'un / qui vous accompagne même quand il neige // et qu'il n'en fera rien ».

On ne dit pas assez, je crois, le plaisir prenant d'être happés par des expériences virtuelles qui s'échappent des pages, ni à quel point chacun réagit selon certaines propriétés chimiques, comme « dans l'eau s'enflamme un petit bout de sodium ». On parle d'immersion, de mondes imaginaires qui s'ouvrent et nous invitent à vivre plus. Ce torpillage j'en parle dans *Lirisme*, mon « livre de la lecture ». Je l'aborde explicitement sous plusieurs angles, je tourne autour, j'en fais le seul sujet obsédant de ces poèmes. Bref, je veux dire ce que ça fait, lire : « c'est quelque chose qui fait quelque chose ». Avec ce vers, tautologique au point d'ironiser sa propre frappe formulaire, j'avoue que nous ne sommes pas très avancés... Continuons à tâtonner.

Une poche en papier pour respirer

« je fais des poèmes gonflables / les envoie dans votre air // pour souffler un peu ». Dans ces vers de *Lirisme* je m'emploie, on voit, à gonfler des ballons. C'est un processus qui repose sur du vent, du volatile, qui retravaille « l'ancien souffle

¹ Marielle Macé, *Formes littéraires, formes de vie, d'un livre l'autre*, Paris, Gallimard, 2011.

² *Lirisme* a commencé sous forme d'un feuillet de poésie dans la revue *Catastrophes*, qui en a publié en partie un premier état dans l'un de ses numéros-papier (*Catastrophes 2*, Poésie & matériaux de construction, Le Corridor bleu, 2019).

lyrique » en respiration vivante, vitale. Car il faut reprendre son souffle : l'époque n'y est pas propice, quand elle nous menace d'étouffement. C'est pourquoi cette pratique d'écriture va dans le sens du moins, de la taciturnité¹, du grand déblaiement en tant qu'hygiène de l'écrivain. C'est un chant qui laisse décanter. Fabienne Raphoz, dans son entretien avec Pierre Vinclair, revient très justement sur le mot de « condenserie » qu'on trouve dans *Blanche baleine* et qu'elle partage avec la poète Lorine Niedecker : évoquant tout ce qui s'amasse en nous et qui tout à coup prend, ou pas.

Dans la gorge il se passe une opération de l'ordre du dénouement (titre que j'ai donné à mon premier roman²). Claire Genoux insiste sur cette expérience du blanc que permet la poésie, libérant de l'espace, aérant nos espaces pour les rendre vivables :

Pourquoi la poésie pour évoquer ce qu'il y a de plus brutal dans nos vies ?

La poésie permet des coupures. Elle possède des espaces pour respirer. Des blancs. Car toute vie comporte des blancs. Qui sont des endroits par où les choses fermentent avec des poches d'oxygène. Ensuite les mots prennent cette charge du bruit. Ils endossent la force des coups les plus sourds. Les mots sont des poignées par lesquelles on se hisse, en même temps que des fils d'Ariane pour aller voir sous le langage, là où rien n'a encore parlé. La poésie est comme un fond qui demeure étanche. Où avoir un corps est possible. Où se mouvoir librement raconte une histoire³.

« *L'arbre tourne* »

Par la suite ce qui m'a poussée irrésistiblement vers l'écriture c'est le geste d'hybrider l'humain et le végétal, d'autant que mon nom de famille en italien, Foglia, veut dire Feuille. De là à penser qu'il y a une prédestination par le patronyme et l'onomastique... Au passage je dois dire que j'ai toujours préféré les livres de poésie aux recueils, lesquels juxtaposent des textes divers qui me semblent entretenir entre eux des liens trop lâches : l'unité, à mes yeux, tient au livre entier, le poème seul ne se suffit pas. Réfugiée dans les feuillages je renouais avec le battement de la sève dans mon sang, j'avais besoin de faire partie à nouveau d'une nature, de m'y perdre, de la retrouver, de me retrouver comprise « dans son sein », d'aller vers elle, vers l'être-là, son extériorité heureuse et sans pensée, dans un élan de tout mon être.

La dernière partie de *Grand-Monde*⁴ s'intitule « Traité d'état physique » : ce titre m'est venu un matin, au réveil, en revenant selon le rite quotidien habiter mon corps, en regardant par la fenêtre bouger le ciel entre les branches et comme étayé par elles, avec la pensée que la vieille métaphysique s'était dissipée en même temps que la nuit et qu'après les incertitudes et les drames de la croyance, reprenant pied, il ne me restait que cette certitude absolue d'être en-corps vivante. Les arbres sont stables, ils se plantent là dans leur verticalité : ancrés pour longtemps, « Les longtemps ». Leur rapport à la temporalité est tout autre que le nôtre : prenant la ligne et la bouclant en cycle, ou bien étirant le temps, rendant notre durée si éphémère au regard de la leur. J'ai prévu de peindre un jour une série de portraits

¹ Dans un poème de *Comment dépeindre* j'évoque un manuscrit non publié, *Petites suites parmi les plus taciturnes*.

² Aurélie Foglia, *Dénouement*, Corti, 2019.

³ Cf. Claire Genoux, *Les seules*, Éditions Unes, 2021.

⁴ Aurélie Foglia, *Grand-Monde*, Corti, 2018.

d'arbres qui porteraient en dessous pour toute notation, comme sur des pierres tombales, deux dates entre parenthèses, lesquelles embrasseraient parfois jusqu'à trois ou quatre siècles. « Ils n'ont pas bougé », « Ils ont l'air », prélude ce livre, revendiquant pour eux la majuscule initiale, ce I étiré qui souligne leur caractère hiératique. Les « Fûts » ont cet aspect très ancien qui les rattache avant nous à la nature, à nos racines, dans une forme d'antériorité qui nous dépasse et les rassemble en une société avec laquelle nous frayons maladroitement, à peu près ignorants de ses fonctionnements malgré notre maîtrise affichée, si dangereuse pour l'équilibre du monde. C'est pourquoi j'ai désiré leur couvert, et vibré de les dire sous le geste tutélaire qu'ébauchent leurs branches.

« *Ton art scribal* »

J'en reviens à l'aspect très physique de mon art, ses pratiques. L'écriture je dirais qu'on la palpe, qu'on va vers elle à tâtons en même temps qu'on écrit, comme si les processus d'élucidation qu'elle engage ne pouvaient avoir lieu qu'en sécrétant dans le même temps du noir, une zone d'aveuglement et de doute qu'il faudrait traverser sans en sortir. Ce n'est pas la production de lumière qui m'intéresse, mais plutôt cette matière lourde à remuer, à aérer. Pas seulement celle de la langue, des signes lourds et noirs de l'écrit, mais toutes les choses qu'elle remorque avec elle, qu'elle tracte tant bien que mal jusque sur le papier et dans la tête de ceux qui se prêtent à l'expérience. Je laisse la parole à Cécile A. Holdban, qui vient ausculter ici ce tégument qui sépare faussement entre eux les choses et les arts :

Cette surface poreuse, fine comme une peau, entre image et langage, cette frontière élastique, relativement fragile, et qui pourtant permet tous les échanges, c'est la poésie, ou du moins, c'est ma conception de cet espace qui travaille ma perception du monde et l'affine, la transmue. Où se joue l'interprétation entre l'image et la langue, entre le « dehors » et le soi. Ce que l'on va donner, aussi, de soi, dans une forme qui puisse être entendue sans dénaturer la spécificité d'une voix. Quelque chose qui se nourrit à la fois du réel et du désir. Du souvenir, de l'expérience, de l'écoute, de ce que l'on pressent et découvre de l'autre, de ce qui nous entoure, et parfois de la violence du monde. Un exercice d'attention aux signes, du plus tangible à l'imperceptible. Cet espace s'augmente aussi, en ce qui concerne mon écriture, de ma pratique du dessin et de la peinture. L'une et l'autre dialoguent et se poursuivent. Le mouvement intuitif, dynamique, sensuel, corporel de la peinture appelle le langage, la pensée, et va leur imposer un rythme. Ou bien c'est de l'image modelée par le poème que va naître une peinture, simultanément, pour, en quelques sortes, juxtaposer et préciser le paysage verbal et pictural. *Une calligraphie liquide / où lire le signe nu / l'impossible / géométrie des vagues*¹.

Je renoue en écho avec mon propre récit pour en venir au lien vécu entre poésie et peinture. Fut un temps où je ne m'intéressais pas du tout à la peinture. Au contraire je la fuyais avec une sorte d'incompréhension et de colère, devant sa prétention à rendre le réel mais en deux dimensions seulement, ce qui me semblait un signe insurmontable d'impuissance et d'échec. La littérature me semblait avoir tellement plus de moyens : grâce à ses dons d'invisibilité totale, qu'on reconnaît aussi à l'activité du rêve, le champ de la représentation était libre. Puis peu à peu cet espace plat et obstrué de l'image s'est mis à m'obséder. Comment faire circuler l'air dans une toile ? Est-ce que ce n'est pas fabuleux, prendre une chose dans ses mains et la transporter pour la montrer ? Les gestes me sont venus, d'abord parce qu'ils se sont tournés vers les arbres. Je crois qu'on ne fait pas une chose parce qu'on le

¹ Cécile A. Holdban, *Poèmes d'après*, éditions Arfuyen, 2016.

décide, mais parce qu'elle nous taraude, qu'à l'intérieur de nous cette force s'accumule jusqu'à ce qu'on lui prête main forte.

Je me souviens des jalons, la mort de mon grand-père, les mimosas immortels dans le ciel du midi bleu cobalt, les lithographies de Michaux qui m'ont donné le culot d'essayer à mon tour, de sauter de l'écriture à la peinture, comme s'il me soufflait que la frontière mal dessinée était en fait un trompe-l'œil et qu'il n'y avait qu'à passer de l'autre côté pour qu'elle disparaisse. Et puis c'était naturel : après le *Grand-Monde* des arbres, je n'ai pas pu abandonner leurs verticales longilignes, leur temporalité étirée, leurs ombres dansantes. Ils ne me quittaient pas. « J'habite ce qui me hante » avoue un vers de « Lirisme ». J'ai voulu les accompagner encore, autrement. « J'ai voulu faire œuvre d'ar/bre ». Comme si ce n'était pas assez de rendre la langue visible sur la page, qu'il fallait la rendre à présent tactile. Car tout est question de toucher, tous les sens, dans tous les sens.

Le pinceau m'est aussitôt apparu comme une prothèse encombrante qui gênait mon rapport à la représentation. Pour m'en saisir à bras le corps j'ai plongé les doigts droit dans l'acrylique, et c'est devenu ma manière : creusant le geste, lui ménageant une sorte de rite préhistorique, concret-sacré, « ton art scribal » m'a lancé quelqu'un qui ne comprenait pas bien ce que je fabriquais. En somme j'ai remplacé le pinceau par la pincée de peinture. Dans ma pratique l'image peinte n'est pas une représentation léchée, arrêtée, mais toujours un geste qui se jette à la rencontre du réel, actant son actualité. La main l'exhume, l'ausculte et le fouille pour le ramener à la surface : il faut que ça crève les yeux et les écrans. Qu'on arrive, chacun, à regarder ce qu'on voit. « si je reproduis un arbre / ne se montre pas », « j'imité mais / manque la réalité // rien à faire / il ne marque pas ». Mimer un arbre ce n'est pas assez, j'en ai fait parfois l'expérience décevante : il faut qu'il excède sa représentation pour apparaître. C'est pourquoi je « gratte », je vais le rechercher dans la matière, et dans ce geste je retrouve avec joie celui, originel, du démiurge. C'est pourquoi les toiles que je dirais les plus réussies sont celles qui arrivent à conserver la transcription d'un mouvement – on dit « la conduite » d'un tronc –, la trace d'un acte en acte, criante, appuyée par la spectacularité des couleurs.

Quand la longue caresse d'écrire a plongé dans la couleur et que mes doigts se sont frottés à la peinture, des forêts ont surgi. Dans ce dialogue alterné entre les arts, poésie et peinture, *Comment dépeindre* n'a pas tardé à s'esquisser. C'était au départ une sorte de journal d'atelier sans dates, destiné à retracer en quelques vers ce qui venait d'avoir lieu sur les toiles. « Peindre avec la langue » c'était encore peindre, mais en se déplaçant vers l'abstraction des mots, pour voir comment ils pouvaient démarrer et fixer, à leur manière, l'essoufflement des formes et des couleurs dans l'espace de la page, analogon de la toile et comme posé en miroir. Vidée des gestes de peindre je ne les quittais pas, j'allais tracer des vers sur la page blanche, en regard, pour les dépeindre. L'écriture nouée à la peinture lui empruntait cette épaisseur sensible, sensorielle, sensuelle. Dans l'immédiateté de la peinture (ou son mythe, car j'ai bien conscience qu'elle est en partie feinte) j'ai vécu une « angoisse de joie » que je n'éprouvais pas, ou rarement, dans l'écriture ; une sorte d'état de grâce et d'illumination sortait de cette magie toute matérielle des couleurs et se passait des mots avec bonheur, pour les retrouver peu après, nettoyés, ravivés.

À ce sujet, Michèle Finck m'adresse ce petit manifeste « Pour une poésie du dialogue avec les arts », où elle décrit sa propre pratique :

J'essaie de créer une poésie de dialogue, en particulier de dialogue avec les arts (musique, peinture, cinéma, danse...). Si selon Adorno le signe distinctif de la modernité

est que « les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres » (*L'Art et les arts*), je joue sur la « fluence » de ces « frontières ». Mais ce dialogue de la poésie et des arts, tel que je le pratique, n'est pas séparé de la vie. Le lyrisme continue à être le réceptacle d'émotions vécues (Patrick Née parle à propos de mes poèmes d'« autobiopoïèse ») mais ces émotions entrent en résonance profonde avec des poèmes dédiés aux arts. Ainsi par exemple dans mon livre de poèmes *Connaissance par les larmes*¹, l'exploration des larmes a lieu à la fois dans des poèmes aux échos autobiographiques et dans la traversée d'une « musique des larmes », d'un « musée des larmes » et d'une « cinémathèque des larmes ». Grâce au dialogue de la poésie avec les arts se produit (c'est du moins mon souhait) une transmutation du personnel en universel. La correspondance entre la poésie et les arts pour ainsi dire multiplie la poésie. Ce que j'appelle « être écrire » (*Connaissance par les larmes*), c'est alors se situer au point de coïncidence entre la poésie et la vie, la poésie et l'appel à l'autre, la poésie et l'appel aux arts.

Contre l'articide

Et puis le drame, le trauma. Mon ex-compagnon, alcoolique et violent, m'a jalosé cette euphorie de créer au point d'une nuit massacrer mes quelque cent cinquante toiles, qui dormaient dans une chambre convertie en atelier. Je m'étais sauvée, elles m'ont sauvé la peau en prenant les coups à ma place : il les a lacérées, éventrées, défenestrées une à une. Tout prend fin. Il n'aura pas eu un geste humain. Aussi la dernière saison de *Comment dépeindre* est-elle devenue un long lamento qui décrit « l'invoiable » suite au « meurtre de ma forêt ». Il m'arrive de l'appeler ma complainte de Niobé : « mes grands fantômes / mes enfants du bout des doigts // où êtes-vous à ne plus exister // que faites-vous à n'être plus / visibles ». La violence qu'ont subie mes toiles les a soustraites d'un coup à l'ordre de la représentation. *Comment dépeindre* prend acte de cette négativité à l'œuvre, qui éradique toute image, tout langage, dans le démembrement et la désarticulation coupant les liens coutumiers avec le monde. J'étais livrée à un forcené ivre de bière et de rivalité, et il n'y avait personne : ni la médecine, ni la police, ni la justice ne m'ont protégée de ses délires. « Dans violence il y a viol ». J'ai dû subir cette expérience-limite, qui rejoint l'impersonnalisation dont je parlais plus haut. Chassée de chez moi pour des mois, je n'avais littéralement plus de lieu : j'ai erré, la mort au ventre, vouée à la seule extériorité. À la fin de *Comment dépeindre*, j'ai lancé le mot d'articide en écho au féminicide et à l'écocide.

Hors de l'anecdote tragique, mon histoire peut se lire aussi comme un apologue, une sorte de fable écologique dans le contexte d'une vulnérabilité toujours croissante de la terre : la main prédatrice de « l'homme mâle » revenant abattre, là où ma main de femme avait tant caressé et élevé les arbres. « Rêve trop court d'une main / qui ne coupe pas n'exploite / n'attaque ni ne s'empare ». On m'a dit par la suite, c'est incroyable comme tu t'inscris dans le mouvement de l'écoféminisme ! Je me suis documentée, j'avoue qu'a priori je ne suis pas très fan des étiquettes. Sans compter que je ne suis pas une belliqueuse de nature et que je n'aime pas la guerre des sexes. Cependant, force est de constater que les enjeux se déplacent : vers le souci de l'écosphère, l'interrogation des puissances dominantes, ceux qui règlent le sort des autres, parlants muets, hommes animaux. Il y a des puissances. On ne peut pas ne pas être sensible à ces questions. La littérature ne peut pas rester à l'écart, sourde, sinon elle tomberait de l'humanité comme une feuille morte, et c'est tout. Fabienne Raphoz le dit très bien, dans son entretien avec Pierre Vinclair :

¹ Michèle Finck, *Connaissance par les larmes*, Arfuyen, 2017, prix Max Jacob.

Le vivant, est, oui, par *nature* un « fait poétique total », et la condition *sine qua non* du poème ; en gros il n'est de poème, pour moi, sans ce rejet implicite d'un autotélisme de notre espèce, dont le corollaire est effectivement la relation à l'autre, *autre* étant pris, évidemment, dans la plus ouverte de ses acceptions, humain compris, mais compris *seulement*, et non pris pour *seul* objet de cette relation. » La relation c'est aussi renouer les liens rompus, mis à mal, maintenir ce contact, ce tact, dans une distance rapprochée.

Le champ contemporain de la poésie est donc sillonné de propositions très diverses, mais aussi marqué par quelques grandes orientations collectives qui dépassent de loin l'effet de mode. Ce champ se déplace, on sent. Il migre vers certaines questions, il les pose et se les pose avec insistance. Ce n'est pas qu'elles étaient absentes, avant. Mais elles étaient noyées parmi d'autres et reléguées au rang de thèmes ornementaux. Prenons le sentiment de la nature, la beauté de la nature chantée par le poème. Ce ne sont plus à l'heure actuelle des thèmes-clichés destinés à décorer le cadre du poème, les guirlandes de fleurs, la chute des feuilles illustration de notre finitude, etc. L'ancien sentiment-de-la-nature-dans-le-poème s'appelle maintenant écopoétique, et on s'aperçoit qu'on a changé de monde. On peut à bon droit être nostalgiques de la nature-miroir-de-l'âme et de l'automne-ô-ma-saison-mentale, de toutes ces harmonies qui tissaient la vie de nos ancêtres, poètes ou pas. Car ces choses du monde, alors, étaient données : il suffisait de savoir voir, et sentir, et exprimer. L'impression maintenant est qu'elles nous échappent et font défaut, bien au-delà de la déploration élégiaque, et que nous sommes en train d'être privés définitivement de monde, par qui ? par nous-mêmes.

Ne dites pas que cela ne concerne pas les poètes ni la poésie. On est en plein dedans. Notre souci intime est bien celui de la destruction orchestrée de main d'homme : écocide et articide se répondent. La poésie est porteuse de cette inquiétude, elle en est grosse. Elle se plaint, elle porte plainte. Elle dit et redit : qu'avons-nous fait de notre monde ? Il ne s'agit pas de battre sa coulpe indéfiniment ni de porter le deuil de tout dans le trop-tard qui nous rattrape, mais d'apprendre enfin de ce que nous perdons, de décriper le poing de l'homme et ne pas serrer trop fort ce qui fuit en sable entre nos doigts. Car sous les « plumages » des arbres, à l'image de l'oiseau « a/phone » qui nous traverse de son ombre, oui, nous sommes « encore amoureux du monde¹ ».

¹ *Grand-Monde, op. cit.*, p. 91.