



HAL
open science

“ Pierres désécrites ou l’Eau des pierres ”

Marie Joqueviel-Bourjea

► **To cite this version:**

Marie Joqueviel-Bourjea. “ Pierres désécrites ou l’Eau des pierres ”. Elseneur, 2021, Écrit sur l’écorce, la pierre, la neige., Textes réunis et présentés par Cécile Brochard et Anne Gourio (36), p.17-32.
hal-03505205

HAL Id: hal-03505205

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03505205>

Submitted on 15 Feb 2022

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.

Pierres désécrites ou l'Eau des pierres

MA RÉFLEXION ENTEND APPRIVOISER UN PARADOXE : je me propose d'articuler un constat à une intuition qui en contrarie le bien-fondé – ou, plus exactement, qui en module, sur un double plan historique et *poiétique*, la validité. Ce constat une fois établi, je m'attacherai, après avoir formulé l'intuition contrariante qui invite à en réévaluer la pertinence, à déplier des hypothèses susceptibles de soutenir l'apparente contradiction, hypothèses que je mettrai à l'épreuve des textes. J'ai conscience, cependant, que le biais induit par mes suppositions oriente le choix des poèmes qui en confirmer la justesse, et me font peut-être écarter ou ignorer ceux susceptibles de les désavouer. Pour autant, je ne les crois pas infondées, leur complémentarité permettant, me semble-t-il, d'appréhender certains mouvements de fond qui animent la poésie française et francophone d'aujourd'hui.

Dernière remarque introductive : le projet est immense et déborde très largement le cadre d'une brève étude ; ma réflexion se propose d'en esquisser les contours, sans prétendre à une impossible exhaustivité ni entrer dans l'analyse approfondie des œuvres.

Le constat

La poésie française et francophone moderne et contemporaine est habitée par ce que j'appellerais une « hantise lapidaire » (ou « imaginaire minéral », dans les termes du dossier que *L'Esprit créateur* consacrait en 2005 à « ses territoires »¹), que nourrissent des expériences de vie, des imaginaires culturels et des pratiques scripturales et artistiques qui font de la pierre un support

1. *L'Esprit créateur*, vol. 45, n° 2, été 2005, *Écriture des pierres / Pierres écrites. Territoires de l'imaginaire minéral dans la littérature française du XX^e siècle*, Sourour Ben Ali Memdough (dir.), p. 3-86. Avec les contributions de Bernard Beugnot (l'imaginaire minéralogique), Anne Gourio (Roger Caillois), Michel Lioure (Paul Claudel), Bruno Tritsmans (Lorand Gaspar, Jacques Lacarrière), Jean Khalfa (Aimé Césaire), Isabelle Chol (Yves Bonnefoy) et Sourour Ben Ali Memdough (Francis Ponge, Roger Caillois).

privilegié. Cette hantise s'alimente de cultures et de géographies pour le moins variées: stèles chinoises de Victor Segalen (*Stèles*, 1912); menhirs, «gravier pur», «paroi» et roches bretonnes d'Eugène Guillevic (*Carnac*, 1961; *Paroi*, 1970...); «pierres curieuses» du monde entier que collectionne sa vie durant «l'homme qui aimait les pierres»², Roger Caillois (*Pierres*, 1966; *L'Écriture des pierres*, 1970; *Pierres réfléchies*, 1975); granits, grès, gypses et cailloux des déserts proche-orientaux ou «rochers magmatiques des îles de l'Égée» de Lorand Gaspar (*Sol absolu*, 1972; *Égée* suivi de *Judée*, 1980...); basalte, quartz, cailloux, roches et moraines de Jacques Dupin («Suite basaltique» dans *Gravir*, 1963; «Moraines» dans *L'Embrasure*, 1969); pierres écrites d'Yves Bonnefoy (*Les Tombeaux de Ravenne*, 1953; *Pierre écrite*, [1958] 1965...); boules façonnées-gravées-écrites du poète et plasticien Jean-Luc Parant; vers-pierres empilé(e)s de la poète québécoise Louise Warren (*Une pierre sur une pierre*, 2006)...

Je remarque que la pierre, en tant que support réel / rêvé d'écriture, convoque un double imaginaire: vertical, d'entassement / empilement (autrement dit: le *cairn*); horizontal, de gravure / inscription (autrement dit: l'inscription lapidaire). D'un côté, le solide; de l'autre, le pérenne. Dans les deux cas, le processus métonymique est doublement à l'œuvre, le poème devenant ses propres support et matière. Mais rêver / réaliser le poème comme pierre écrite, c'est aussi le *supposer* pierre tombale: ainsi la méditation sur les tombeaux de Ravenne éponymes, qui participe à asseoir l'œuvre d'Yves Bonnefoy, *soutient*-elle littéralement le devenir de sa poésie, avec la finitude comme *pierre de touche*. Or faire du poème une pierre écrite, c'est, *volens nolens*, le sacraliser en le rattachant à la tradition que je dirais «orthogonale» ou «cruciforme» du tombeau: à l'horizontalité de la pierre tombale répond, en effet, la verticalité de la stèle, coordonnées dont l'efficacité symbolique s'incarne définitivement dans la croix du Golgotha. Ainsi le poème liminaire de *Sol absolu*, qui ouvre la section «Silence», rattache-t-il expressément la matière minérale à la symbolique cruciforme:

PIERRE	PIERRE
encore une	
PIERRE	
sable	
illimité	
RIEN ³	

2. Marguerite Yourcenar, «L'homme qui aimait les pierres», in *En pèlerin et en étranger*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, p. 535-555.

3. Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1982, p. 93.

« Écrire consiste à ramasser des cailloux et à les déposer sur des tombes »⁴, énonce en 2008 Louise Warren dans *La Forme et le deuil*, méditant au *limen* de son essai la collaboration avec son frère sculpteur dans le cadre de l'exposition « Matière habitée », en 2005, dans laquelle ses vers – qui seront ultérieurement repris dans *Une pierre sur une pierre* – furent gravés à même des sculptures de grès symbolisant autant d'urnes funéraires. Sollicitant l'imaginaire vertical de l'entassement et pratiquant le geste horizontal de l'inscription, l'écriture poétique revendique ici doublement la pierre comme véhicule et matière-support de son geste.

Nul doute en effet que le poème écrit à même la pierre imputrescible répond au « dur désir de durer », comme si les mots gravés, par contiguïté, s'approprièrent la durée symboliquement contenue dans la dureté minérale. « Le fondamental », qui « répond au désir du sol ferme et ultime »⁵, constate Jacques Derrida dans *Marges de la philosophie*, compose ainsi avec la finitude : « *Hic est locus patriae* »⁶, énonce Yves Bonnefoy au seuil des *Tombeaux de Ravenne*, citant une épitaphe romaine. Les mots du poème littéralement *pétrifié*, emprisonnant le temps comme une goutte d'eau dans une phonolithe, apprivoisent ainsi la mort.

L'intuition

À l'opposé de cette hantise lapidaire, j'ai l'intime conviction que la poésie contemporaine habite l'éphémère et le provisoire, se coule dans le liquide, revendique la fragilité de supports friables, putrescibles, labiles, impalpables, évanescents : l'herbe, l'écorce, le vent, la neige, l'eau... Ainsi les deux derniers vers de « Largeur d'écoute », poème de *Levées d'empreintes* (2008) de Pierre Dhainaut : « [...] / on reprend les quelques mots dont on dispose, / on les inscrit, friables, sur du papier friable »⁷. À un imaginaire de la gravure, de l'inscription durable, s'oppose ainsi, non pour contrer la mort mais *pour dire le vivant dans sa fugacité même*, un désir de « désécriture », où le dé-faire l'emporte sur le bâtir, et la caducité du végétal, voire l'insaisissabilité du phénomène climatique ou sensoriel, sur la présence tangible de l'élément minéral ; en témoigne la récurrence du préfixe *dé-* dans l'œuvre de Marie-Claire Bancquart :

-
4. Louise Warren, *La Forme et le deuil*. Archives du lac, Montréal, L'Hexagone, 2008, p. 14.
 5. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit (Critique), 1972, p. 267. Le contexte supposant le propos est résolument distinct de celui engageant ma réflexion ; néanmoins, cet emprunt cavalier ne me semble pas trahir la pensée du philosophe.
 6. Yves Bonnefoy, *Les Tombeaux de Ravenne* [1953], repris dans *L'Improbable et autres essais* suivi de *Un rêve fait à Mantoue* [1980], Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 13.
 7. Pierre Dhainaut, *Levées d'empreintes*, Orbey, Arfuyen, 2008, p. 23.

Dans les nervures d'un chêne
 dans l'odeur profonde des truffes
 je m'en vais faire un atelier de désécriture⁸.

Et quelque trente ans plus tôt, déjà :

Je serais ménagère à dépêtrir
 Pour défaire l'homme en ses origines d'écume⁹

C'est encore un « Rêve de dé-naissance »¹⁰ qui habite la poète dans *Opportunité des oiseaux* (1986), ou des « Dépaysages »¹¹ qui titrent une section de *Terre éner gumène* (2009).

Le titre de ma réflexion, « Pierre désécrite », renvoie donc à ce dé-faire qui, en termes de réception, convertit le lecteur épigraphiste en lecteur pisteur, que la valeur mémorielle des textes intéresse moins que les traces en eux du vivant invitant à « reconstituer », selon l'expression que j'emprunte à Baptiste Morizot dans le récent *Manières d'être vivant*, « des chemins de sensibilité »¹². Au fond, au « dur désir de durer » que matérialise la pierre écrite survivant à la mort des hommes s'oppose le « doux désir de défaire » qui n'est autre que celui de vivre ici et maintenant, dans le consentement à l'impermanence des êtres et des choses : « J'habite mieux le vent que les maisons »¹³, confie Jeanne Benameur. Et le poète Pierre Dhainaut de noter, quant à son frère en poésie :

Aux pierres, si fascinantes soient-elles par leur immobilité, symboles de l'être au-delà de nos contradictions, Adonis préfère l'arbre ému par les souffles et l'oiseau en plein vol, le vent, le vent surtout, « havre unique / en mouvance perpétuelle / vers l'inconnu » (*Célébrations*, 1988)¹⁴.

Vivre, donc, à même la matière impalpable, l'évanescence des éléments et le foisonnement du vivant, et non plus *survivre* dans l'inscription gravée pour contrer la finitude. Certains noms donnés aux maisons d'édition récentes de poésie en prennent acte à leur façon : ainsi les éditions du passage, fondées à Outremont (Québec) en 1999 ; ou les éditions L'herbe qui tremble, fondées à Paris en 2008.

8. Marie-Claire Bancquart, *Terre éner gumène*, Bordeaux, Le Castor astral, 2009, p. 134.

9. Marie-Claire Bancquart, *Mémoire d'abolie*, Paris, P. Belfond, 1978, p. 46.

10. Marie-Claire Bancquart, *Opportunité des oiseaux*, Paris, P. Belfond, 1986, p. 25.

11. Marie-Claire Bancquart, *Terre éner gumène*, p. 45-82.

12. Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes sud (Mondes sauvages), 2020, p. 20.

13. Jeanne Benameur, *Comme on respire*, Paris, T. Magnier, 2011, p. 21.

14. Pierre Dhainaut, « La Voix errante d'Adonis » [1995, 1998], in *La Parole qui vient en nos paroles. Autobiographie critique*, Paris, L'herbe qui tremble, 2013, p. 302.

Les hypothèses

Comment, par conséquent, articuler ce double paradigme que tout *a priori* oppose, concilier des poétiques du support visiblement incompatibles, la question du support (singulièrement lorsqu'il participe d'un imaginaire : je ne m'attache pas ici aux supports réels) relevant moins, je crois, d'un choix *poïétique* qu'il ne résulte de la conjonction (plus ou moins thématisée) de rapports : à l'espace, au temps, à la conscience de soi, à la matière et aux éléments, à la trace, au corps, aux gestes de l'écriture... ?

Je précise aussitôt qu'une hypothèse ne chasse pas l'autre ; les quatre propositions¹⁵ à suivre ne s'excluent pas : elles s'ajoutent.

L'hypothèse chronologique a

À considérer les dates de publication des ouvrages précédemment cités, on remarque que l'imaginaire minéral hante prioritairement la poésie des années 1950-1980 – ce constat invitant à distinguer deux périodes, qui recourent du reste exactement les données de l'histoire littéraire récente : de l'après-guerre jusqu'au tournant des années 1980, le moment contemporain, que hante un imaginaire minéral (imaginaire, on le comprend aisément, de résistance, d'appui, de reconstruction, tendu vers le solide et le pérenne) ; après 1980, un imaginaire extrême-contemporain qui se fluidifie, que modélise, d'un côté, dans un souci que l'on pourrait qualifier d'« écopoétique », la référence hydrographique¹⁶ (je songe, entre autres exemples, au poème justement « fleuve » que Jacques Darras consacre depuis 1988 à La Maye, petit fleuve côtier¹⁷ ; à *De la Loire*, le « profil des rives » du fleuve conduisant les « proses-paysages » de Philippe Beck, en 2008¹⁸ ; au long poème narratif publié en 2012 par Jeanne Benameur, *Il y a un fleuve*¹⁹) ; de l'autre, l'imaginaire numérique des flux et des réseaux,

15. D'autres hypothèses sont assurément susceptibles de s'y adjoindre.

16. La poésie n'est pas seule à être traversée par ce tropisme hydrographique qui irrigue la littérature extrême-contemporaine ; quelques titres parmi tant d'autres : *Chemins d'eau*, de Jean Rolin (1980) ; *Un voyage aux sources de la Seine*, de Jacques Réda (1987) ; *Le Dépaysement*, de Jean-Christophe Bailly (2011) ; la « trilogie des rives » d'Emmanuelle Pagano (*Lignes & Fils*, 2015 ; *Sauf riverains*, 2017 ; *Serez-vous des nôtres ?*, 2018).

17. Huit tomes composent cette « épopée du moi pluriel, fluide et sonore » (selon l'expression de Jacques Darras) toujours en cours (manque le 8^e et dernier), commencée en 1988 avec *La Maye. Poème en 8 chants* ; l'anthologie personnelle (1988-2012) publiée en 2016 dans la collection « Poésie » des éditions Gallimard s'intitule *L'Indiscipline de l'eau* ; le colloque qui fut consacré au poète à l'université de Nice en 2008 s'intitulait « Jacques Darras, le poème fluvial », et fut publié sous le titre *Jacques Darras, poète de la fluidité* (Bruxelles, Le Cri, 2010).

18. Philippe Beck, *De la Loire*, Paris, Argol (Poésie), 2008.

19. Jeanne Benameur, *Il y a un fleuve*, Paris, B. Doucey (Embrasures), 2012.

qui participe, à n'en pas douter, à « fluidifier » notre conception des supports – évolution que corrobore l'expérience désormais banale de la mise à distance de l'écriture (qui apparaît à l'écran tel un serpent en cours de formation, détachée du geste de la main), comme celle que nous faisons d'une écriture sans inscription, effaçable aussitôt que surgie.

L'hypothèse chronologique b

Je précise aussitôt que l'hypothèse chronologique *b* concilie plus qu'elle ne renvoie dos à dos les deux paradigmes. En effet, davantage qu'une opposition entre deux moments de l'histoire littéraire, la persistance de l'imaginaire minéral après 1980 nous invite à penser une évolution. Je constate, de fait, que le paradigme lapidaire ne disparaît pas mais se modifie dans le dernier quart du XX^e siècle, substituant à l'idéal d'inscription / au geste de la gravure / au rêve de durée : un idéal du toucher²⁰ / le geste de la caresse²¹ / la conscience du passage²² – autrement dit l'image du caillou déposé au creux de la paume ou de la pierre caressée a remplacé celle de la pierre écrite et dressée. Ce poème d'*Entrées en échanges* (2005), de Pierre Dhainaut, en prend acte :

Ce galet rond, lucide, que l'on détache de l'écume
dans le tumulte du ressac, on voudrait le tenir,
que les mains soient remplies de certitude :
terni, rapetissé, lui aussi se révèle insaisissable
comme la crête aperçue à l'arrêt de la mi-pente.
Il a lui aussi ses blessures. Renoncer à vaincre,
ne plus nous crisper, en le touchant nous apprenons
à faire sourdre, à recueillir l'ardeur, très bas,
pour la communiquer aux sommets ou aux lames²³.

On pourrait multiplier les exemples à l'envi ; le même, dans *Levées d'empreintes* : « Mais ce peu de chaleur [de la pierre] / que nous tenons fidèle au sein des paumes / n'est pas uniquement la nôtre »²⁴. Dans *Introduction au large* (2001), encore : « Silex ramassé sur la route, aveugle, rugueux, /

20. « Tant mieux, au carrefour, / si l'inscription est illisible, / elle incite à toucher la stèle » (Pierre Dhainaut, *Entrées en échanges*, Orbey, Arfuyen, 2005, p. 40).

21. « Vois, je caresse ta main maintenant écrite dans le sable » (Jeanne Benameur, *L'Exil n'a pas d'ombre*, Paris, B. Doucey [Soleil noir], 2019, p. 73).

22. « Vois ma main. Je la lève loin au-dessus de ma tête / Doigts écartés pour laisser passer le vent. // Les mains ne tiennent rien. Jamais. Ni le sable ni l'air » (*ibid.*).

23. Pierre Dhainaut, *Entrées en échanges*, p. 16.

24. Pierre Dhainaut, *Levées d'empreintes*, p. 66.

nous ne changerions pas, nous ne serions que nous / s'il ne trouvait sa vraie place en la paume / qui l'arrondit »²⁵. Lorand Gaspar, section « Pierres » dans *Égée* (1980) : « Et ta main tremble d'avoir touché le plein et le creux, ce duvet d'aile dans une pierre – »²⁶. Section « Journal de Patmos » : « Je n'ai rien d'autre que ce bruissement d'une grève où se brise la parole. Rien que la paume nue des galets »²⁷. Dans *Judée* (1980) : « Tes doigts sur les pierres qui vibrent quand s'immobilise la lumière »²⁸. Jeanne Benameur, dans *Notre nom est une île* (2011) : « sentir la pierre s'effriter sous nos doigts »²⁹...

Dans cette optique, le sable, cette déclinaison liquide de la pierre – à des degrés divers, essentielle pour nombre d'œuvres : celles d'Edmond Jabès, Lionel Ray, Lorand Gaspar, Jeanne Benameur³⁰... –, assure symboliquement le passage entre un imaginaire de la stèle et un imaginaire des flux, un imaginaire lapidaire et un imaginaire aqueux ; si sa présence en bord de mer favorise le rapprochement, la comparaison entre marche littorale et écriture (qui relève du lieu commun mais se justifie par l'ancrage géographique des auteurs qui en font quotidiennement l'expérience : de la Méditerranée à la mer du Nord en passant par l'Atlantique) contribue à entretenir un imaginaire de l'inscription provisoire, promise à l'effacement / l'éboulement (au fond, le sable se donne pour l'équivalent naturel de l'ardoise magique) : « Serait-ce le pas des nuits qui s'imprime / sur le sable et se dissout / dans la mémoire éteinte »³¹ (Lionel Ray, *Syllabes de sable*, 1996). Chez Yves Bonnefoy, la poésie se donne pour cette certitude qui sera, « même de nuit, / L'ancre jetée, les pas titubants sur le sable »³² (*Dans le leurre des mots*, 2001). Pierre Dhainaut constate, quant à lui, dans *Pluriel d'alliance* (2005) : « En ne parvenant pas à rejoindre la marge, les vers esquissent une ligne irrégulière identique à celle qui signale la limite des marées sur la plage. Ils ne s'inscrivent pas plus qu'ils n'affirment, ils

25. Pierre Dhainaut, *Introduction au large*, Orbey, Arfuyen, 2001, p. 34.

26. Lorand Gaspar, section « Pierres », in *Égée*, in *Égée / Judée* [1980] suivi d'extraits de *Feuilles d'observation* et de *La Maison près de la mer*, Paris, Gallimard (Poésie), 1993, p. 35.

27. Lorand Gaspar, section « Journal de Patmos », in *ibid.*, p. 91. Le renversement métonymique (ce sont les pierres qui ont des paumes) témoigne d'une réciprocité entre l'homme et son milieu caractéristique de la pensée contemporaine (sciences et arts confondus), que la poésie a dès longtemps intégrée.

28. Lorand Gaspar, *Judée*, in *Édée / Judée*, p. 148.

29. Jeanne Benameur, *Notre nom est une île*, Paris, B. Doucey (Embrasures), 2011, p. 21.

30. Lorand Gaspar, *Sol absolu* (1972) ; Edmond Jabès, *Le Seuil / Le Sable. Poésies complètes 1943-1988* (1990) ; Lionel Ray, *Syllabes de sable* (1996) ; Jeanne Benameur, *Notre nom est une île* (2011) et *L'Exil n'a pas d'ombre* (2019).

31. Lionel Ray, *Syllabes de sable* [1996], in *Comme un château défait* suivi de *Syllabes de sable*, Paris, Gallimard (Poésie), 2004, p. 170.

32. Yves Bonnefoy, *Dans le leurre des mots*, in *Les Planches courbes* [2001], Paris, Gallimard (Poésie), 2003, p. 80.

tremblent, ils défendent les yeux de s'habituer [...]»³³. Son recueil *Levées d'empreintes*, qui se referme sur ces mots: «... offrir dans le sable / ces empreintes d'oiseaux / que la brise interprète en effaçant»³⁴, le formule expressément dans un poème antérieur :

Continûment, espérais-tu, mais écrire
ou marcher sur des plages de sable,
aussi intense la passion, aucune empreinte
ne résiste au destin qui la ronge,
la disperse, la tempête est moins rude
et rien ne détermine une frontière
à l'éstran comme cette ligne. Tu n'arrêteras pas
de t'étourdir, d'être lucide : poursuivre à ce rythme,
entrer à son gré dans le passage infatigable
où l'éphémère en se ressourçant
te ressource en même temps que lui³⁵.

Écriture *dans* le sable, écriture *de* sable... pour un poète lui-même *de* sable: « En haut de cette page / ou de la dune, tu commenceras / par ne pas peser »³⁶. Chez Jeanne Benameur, la fable poétique convoque le même imaginaire :

Quand j'étais un enfant, petit, très petit, j'ai vu un jour des signes tracés sur
le chemin. Je ne savais pas ce qu'ils voulaient dire. Mais je suis revenu le soir.
Ils étaient toujours là. Je n'avais personne à qui demander.
J'étais devant le mystère
J'ai aimé le mystère
Je suis revenu le lendemain. Quelqu'un était passé par là. Les traces de pas
avaient effacé une partie de ce qui était tracé. Le mystère avait pris une autre
forme mais c'était toujours le mystère
J'ai pris l'habitude de venir m'asseoir là, tous les jours et d'attendre
Je voulais voir qui avait tracé les mots sur le sable
Personne n'est jamais venu
Les signes se sont effacés peu à peu
Le mystère est resté enfermé dans ma poitrine.
J'aurais voulu juste m'asseoir et voir la main qui écrit dans le sable. Peut-être,
de voir juste la main écrire, j'aurais compris quelque chose du monde et des
autres³⁷.

33. Pierre Dhainaut, *Pluriel d'alliance*, Jégun, L'Arrière-pays, 2005, p. 42-43.

34. Pierre Dhainaut, *Levées d'empreintes*, p. 76.

35. *Ibid.*, p. 47.

36. Pierre Dhainaut, *Introduction au large*, p. 69.

37. Jeanne Benameur, *L'Exil n'a pas d'ombre*, p. 42.

Jouant de l'expression consacrée « l'eau des pierres », mon deuxième titre cherche précisément à dire cette modulation « aqueuse » de l'imaginaire minéral de la génération d'après-guerre³⁸, la fluidification d'un support désormais labile. Ce n'est pas que le support échappe, se dérobe à nos inscriptions : c'est qu'il a changé, et que changeant par là même formes et motivations des gestes de l'écriture (ou serait-ce l'inverse ?). Ainsi, l'inscription *sur* devient-elle participation *à*. Et probablement la main le cède-t-elle au corps dans la rencontre avec un support devenu *milieu*. On comprend par là que c'est le corps tout entier qui « creuse dans la brume », selon la formule de Philippe Jaccottet dans *Pensées sous les nuages* :

*Je suis comme quelqu'un qui creuse dans la brume
à la recherche de ce qui échappe à la brume
pour avoir entendu un peu plus loin des pas
et des paroles entre des passants échangées*³⁹...

Mais le corps lui-même du poète tend à disparaître au sein du milieu qui le dissout au sein des signes, poète, poème et support dès lors confondus dans la parole du vivant :

Paroles qu'emporte le vent, vous
changez de lieu, syllabes
errantes, perdues en vous-mêmes,
entre brûlure et bourrasque.

Ici mort et vie se nouent
et se dénouent, arbres ayant
perdu leurs racines, et si le silence
se brise c'est que leurs feuilles

Encore un instant respirent,
mais un poème quelquefois se lève,
feuillage sonore, et soudain

38. L'œuvre du sculpteur contemporain Giuseppe Penone (né en 1947) *Essere fiume* (1981) articule à sa façon le double imaginaire ; il est significatif que Marielle Macé évoque la sculpture dans le petit livre de 2019, *Nos cabanes* : « Être fleuve, *Essere fiume*, c'est le titre d'une œuvre splendide de Giuseppe Penone, qui juxtapose deux pierres aux formes identiques ; la première taillée par les années passées au contact de l'eau, la seconde par le sculpteur, qui reproduit et reparcourt ce travail, qui fait le fleuve comme on ferait la bête. Et être fleuve ici, c'est un état de la pierre, son état métamorphique ; un souvenir qu'a la pierre, le souvenir d'avoir été roulée par le torrent. C'est une idée de la pierre, un rêve de la pierre même [...] » (Lagrasse, Verdier, 2019, p. 75).

39. Philippe Jaccottet, « Le mot joie », in *Pensées sous les nuages* [1983], repris dans *À la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard (Poésie), 1994, p. 123. Je souligne.

Visible sur fond de ciel, il fait signe
 parmi d'autres arbres, lumineux,
 à même le vent⁴⁰.

L'hypothèse duelle

Je ne m'attarderai pas ici car il faudrait une analyse à chaque œuvre singulière. Je constate simplement qu'il n'est pas exclu que se maintiennent les deux paradigmes (lapidaire, aqueux) au sein d'une même œuvre, ainsi traversée par une double « postulation » : de fait, pierre *et* neige écrites coexistent bel et bien dans la poésie d'Yves Bonnefoy.

Il en va cependant du devenir d'une œuvre dont l'inscription historique et le patient déploiement (de 1946 à 2016) auront fait évoluer les supports imaginaires. Si l'œuvre de Bonnefoy n'a cessé de méditer la pierre comme support de ses inscriptions (*Les Tombeaux de Ravenne*, 1953 ; *Pierre écrite*, [1958] 1965 ; *Sur de grands cercles de pierre*, 1986 ; *Comme aller loin, dans les pierres*, 1992...), si elle empile un à un ses poèmes-pierres (« Une pierre » titre laconiquement un nombre impressionnant de textes), il me semble que l'œuvre de la maturité, non seulement développe un autre rapport à la pierre, que je dirais plus *tendre*, davantage relié au vivant et simultanément en lien avec les autres éléments (l'herbe, la neige...) qui l'animent, mais encore qu'elle investit d'autres supports imaginaires, conciliant évanescence, fluidité, impermanence et *locus patriæ*, dans la reconnaissance (au double sens du terme) de la finitude.

Début et fin de la neige (1991) est en cela emblématique d'un « tournant » de l'œuvre, associant « Neige / Fugace », « cette illusion, le coquelicot » et tel chemin de « pierres sèches » dans le pressentiment de « l'absolu »⁴¹, de même que la réflexion sur le dessin, dans *Comme aller loin, dans les pierres*, pose herbe, vent ou neige au préalable du geste, en amont du signe, dans le consentement à l'impression de passage :

Mais encore faut-il que le dessinateur sache être l'herbe de la montagne, celle qui résiste à tous les vents mais s'ouvre aux fleurs les plus simples, entre

40. Lionel Ray, *Syllabes de sable*, p. 180. Il est significatif que le poème qui succède à celui-ci dans le recueil (p. 181) s'attache à « l'opaque surface » d'une pierre (« est-ce bien cela ? ») « qui n'est rien que silence ». « [T]oujours là », « semblable à elle-même », la pierre se donne pour l'exact contraire du bruissement volatile de la parole poétique.

41. « Neige / Fugace sur l'écharpe, sur le gant / Comme cette illusion, le coquelicot, / Dans la main qui rêva, l'été passé / Sur le chemin parmi les pierres sèches, / Que l'absolu est à portée du monde » (Yves Bonnefoy, section « La grande neige », in *Début et fin de la neige* [1991], in *Ce qui fut sans lumière* suivi de *Début et fin de la neige* et de *Là où retombe la flèche*, Paris, Gallimard [Poésie], 1995, p. 115).

d'ultimes plaques de neige. Encore faut-il qu'il accepte que le vent passe et que l'empreinte s'efface.

Je pense à l'herbe d'avant l'humanité, d'avant le langage. À un espace d'herbe où aurait dormi une bête, et qui en garda alors, insue de toute conscience, la forme, pour un instant.

Est-ce là qu'à l'aube de l'esprit, dans un regard sur une herbe encore couchée, forme vague, révélatrice pourtant, présence en l'absence même, se forma la première idée de ce qui peu à peu se substitue au monde, le signe ?

Que l'on voudrait que nos signes aient ainsi leur lieu dehors, leur substrat dans l'herbe de la montagne ! C'est leur surcroît sur les mots qui rend si émouvantes ces formes dont nous ne cherchons pas à faire des signes : le dépôt de l'écume sur le rivage, le chemin qui s'élève à flanc de coteau dans les pierres⁴².

« La forme la plus pure reste celle / Qu'à pénétrée la brume qui s'efface, / La neige piétinée est la seule rose »⁴³. On ne saurait mieux dire que la forme naît au contact d'un milieu qui excède le support, de même que le sens excède le signe.

L'hypothèse genrée (mais non pas sexuée)

À un imaginaire lapidaire masculin semble s'opposer un imaginaire féminin davantage herbeux, aqueux, aérien. Toutefois, si cet imaginaire des supports qualifié de féminin n'est en rien superposable au sexe de l'auteur (ainsi les œuvres de Pierre Dhainaut, Jacques Darras, Adonis ou Jacques Ancet, pour ne citer qu'elles, participent-elles pleinement de cet imaginaire : « Le masculin tueur, je l'assassinerais à grand renfort d'eau, de rivières » [Darras]⁴⁴), force est de reconnaître que les noms qui me sont en premier venus à l'esprit lorsque s'est dessinée cette hypothèse sont ceux de Marie-Claire Bancquart, Louise Warren, Jeanne Benameur ou Judith Chavanne, probablement soutenus par la lecture que je faisais alors du petit livre de Marielle Macé (lui-même traversé par l'imaginaire fluvial des noues), *Nos cabanes*.

42. Yves Bonnefoy, *Comme aller loin, dans les pierres* [1992], in *Remarques sur le dessin, in La Vie errante* suivi de *Une autre époque de l'écriture* et de *Remarques sur le dessin*, Paris, Gallimard (Poésie), 1997, p. 192-193.

43. Yves Bonnefoy, section « La seule rose », in *Début et fin de la neige*, p. 148 (*excipit*).

44. Jacques Darras, « Apocalypse tranquille à Gand », in *Moi, j'aime la Belgique ! (poème parlé marché)*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2001, repris dans *La Maye*, t. VII, *La Maye réfléchit*, Bègles – Paris, Le Castor astral – In'hui, 2020, p. 270. Une autre citation, reprise à cette même somme de 2020, est emblématique : « Mes rivières [...] sont des laisses liquides, ce sont des liens de femmes déliées de leurs devoirs mesquins de féminité. Libres de séduire ou non, elles éprouvent autant de plaisir à s'éloigner des hommes qu'à rejoindre le grand large. Ce sont des esprits féminins libres » (« Réfléchissement V. Débiteur de La Maye », in *ibid.*, p. 285-286).

Après réflexion, je crois en effet que la présence accrue des poètes femmes aujourd'hui, en France et plus largement dans le contexte francophone, leur visibilité plus grande⁴⁵ et leur désormais légitimité à se revendiquer poètes, *elles aussi*⁴⁶, contribuent à promouvoir un autre rapport au monde et donc à l'écriture, qui participe à déconstruire un certain type de rapport que je dirais *de résistance* au support (pour lui préférer un rapport d'accueil), et par-delà, invite à changer les supports eux-mêmes. Symptomatiquement, revient dans les poèmes l'image, non de la main qui écrit sur un support enregistrant ses inscriptions, mais de la main aux doigts écartés que traverse le vent; au texte lisible/visible écrit de main humaine se substitue le texte invisible quoiqu'intensément présent du vivant. L'image est à ce point essentielle que c'est sur elle que s'ouvrent et se referment certains livres; ainsi l'avant-dernier fragment d'*Il y a un fleuve*: « Il lève le bras très haut / écarte chaque doigt / pour que l'air passe »⁴⁷; ou le poème liminaire de *Portrait d'une ombre* (2011) de Jacques Ancet: « On ne garde dans les doigts que l'air de son passage »⁴⁸.

Du support à l'accord (en guise de conclusion)

On connaît la critique adressée par Platon à l'écriture, dans le *Phèdre*: elle pétrifie la pensée. Paradoxalement, ce devenir-pierre d'une pensée restée agile dans la parole vive se voit condamné au titre d'une inscription de surface, éphémère: « [celui qui possède la science du juste, du beau, et du bien] n'ira pas sérieusement "écrire sur l'eau" ces choses-là, en les semant

45. La présence accrue et la visibilité plus grande des femmes dans le milieu de la poésie aujourd'hui se repèrent à la recrudescence des manifestations qui les mettent à l'honneur depuis une dizaine d'années (ainsi du Printemps des poètes 2010 « Couleurs femmes », qui donna lieu à l'anthologie éponyme préfacée par Marie-Claire Bancquart au Castor astral; des colloques « Poète(s) » exclusivement consacrés à la poésie écrite par des femmes aujourd'hui, co-organisés par différents pôles universitaires entre 2020 et 2022 et mis en œuvre par des universitaires femmes; mais aussi des journées d'étude ou colloques dédiés à des œuvres spécifiques: sur Marie-Claire Bancquart [Cerisy, 2012], Marie Étienne [université de Montpellier, 2011...]; à l'accueil que leur font désormais certaines collections de poésie (chez Flammarion: Anne-Marie Albiach, Marie Étienne, Esther Tellermann, Ariane Dreyfus, Isabelle Garron, Sophie Loizeau, Sandra Moussempe...); plus globalement aux fonctions qu'elles occupent dans le milieu de la poésie: Béatrice Bonhomme a fondé et dirige la revue *NU(e)* depuis 1994; Angèle Paoli, avec *Terres de femmes*, et Florence Trocmé, avec *Poezibao*, font vivre depuis 2004 deux sites essentiels pour la poésie contemporaine.

46. Je mets au pluriel la formule rimbaldienne reprise à la lettre dite « du Voyant »: « Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi! »

47. Jeanne Benameur, *Il y a un fleuve*, p. 59.

48. Jacques Ancet, *Portrait d'une ombre* [2011], Toulouse, Èrès (Po&psy), 2012, n. p.

sur un liquide noir et en se servant d'un roseau pour faire naître des discours incapables de se tirer d'affaire par la parole, incapables en outre d'enseigner comme il faut la vérité » (276 c). Or, retournant la critique platonicienne, ce que revendique aujourd'hui la poésie, c'est bien, au nom même d'une vérité du sujet dans sa relation au monde, c'est-à-dire au titre d'un *ethos*, « écrire sur l'eau ».

Quoique, à y regarder de près (c'est-à-dire à scruter les textes), il s'agisse davantage d'écrire *dans* que *sur* l'eau ; le rapport au support ne se conçoit plus en termes d'ajout (de matière déposée : l'encre sur le papier) ou d'entame (du support-matière : l'estampage de façon générale), mais en termes de participation à un milieu : le *dans* a remplacé le *sur*. Jeanne Benameur dans *L'Exil n'a pas d'ombre* : « Il faut écrire *dans* la poussière. / *Dans* la poussière / c'est là / qu'il faut écrire / son nom » et : « Je me sens moins seule de tracer les lettres *dans* la poussière. / Je sais que le vent les balaiera. / On n'attend rien d'un nom écrit *dans* la poussière. / Mais j'écris / et la force me vient / de l'écriture même »⁴⁹. Dans *Il y a un fleuve* : « le chuintement des mots *dans* la vase du fleuve »⁵⁰. Marie-Claire Bancquart dans *Terre énergumène* : « *Dans* les nervures d'un chêne / *dans* l'odeur profonde des truffes / je m'en vais faire un atelier de désécriture »⁵¹. Pierre Dhainaut, dans son étude titrée « Écrire dans l'air avec Marguerite Clerbout », qui débute ainsi : « «Écrire dans l'eau», dit Marguerite Clerbout. Y écrire à la façon du vent ou de la lumière avec les ondes ou les reflets, nous contenter de leur passage sans vouloir le retenir. Marguerite Clerbout aurait pu dire aussi justement : écrire *dans* l'air ». Le poète poursuit :

Depuis son premier livre, *De feuille en feuille au vent qui passe*, jusqu'au récent *Ciels ciels*, Marguerite Clerbout n'a cessé de nous apporter des paroles, et si nous les reconnaissons tout de suite comme les siennes, ce sont pourtant d'abord « paroles d'oiseau » ou d'arbre. [...] Sources et cimes, les montagnes mêmes font partie de ces « choses subtiles », « fugitives », « fragiles », où l'air s'incarne. / Rien de lourd, ici, rien de clos ni de stable [...] ⁵².

Lorand Gaspar dans *Feuilles d'observation* : « d'autres mots serrés *dans* les pierres » et « j'entends grincer très pure la craie / d'un mot *dans* le vent »⁵³. À l'aphorisme d'André Breton et de Paul Éluard repris à *L'Immaculée*

49. Jeanne Benameur, *L'Exil n'a pas d'ombre*, p. 32 et 36 respectivement. Je souligne.

50. Jeanne Benameur, *Il y a un fleuve*, p. 48. Je souligne.

51. Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène*, p. 134. Je souligne.

52. Pierre Dhainaut, « Écrire dans l'air avec Marguerite Clerbout » [1994], in *La Parole qui vient en nos paroles...*, p. 249.

53. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, in *Égée/Judée*, p. 166 et 177 respectivement. Je souligne.

Conception (1930): « Écris l'impérissable sur le sable », il semblerait que l'on puisse aujourd'hui substituer la formule: « Écris le périssable dans le sable, avec le sable ».

Car le *dans* appelle en effet l'*avec* de l'immersion et de l'accord: au devenir-pierre a succédé une économie du vivant et du mouvement, la pétrification est devenue (éboulement puis) participation. Dès lors le support, ni ne résiste à la violence de l'inscription (graver, c'est forcer une matière qui *accuse le coup*), ni non plus ne cède à la pression / l'agression (c'est Artaud *forçant le subjectile*⁵⁴). Le support désormais n'oppose rien; devenu milieu, il fait de l'écriture un bien partagé avec le vivant: « Elle pénétrera l'écorce ou la pierre comme la vague, la main qui se tend inséparable du poème »⁵⁵, énonce Pierre Dhainaut dans *Pluriel d'alliance*. Parce que, dit le poète dans *Levées d'empreintes*, aux pierres tombales que l'écriture alourdit, il faut préférer la légèreté de nos pas effaçables dans « la neige, le sable, la boue », ichnographie qui ne fait sens qu'à révéler le milieu dans lequel les traces de pas n'apparaissent que pour disparaître aussitôt; transformer le support en milieu, c'est ainsi renoncer à l'arrogance de l'écriture-inscription, l'hypothèse de la gravure n'étant envisageable que « sur les murs », « comme à travers une buée quand elle s'évapore » (Bonneyoy convoquait l'image de la brume qui s'efface quand Jaccottet parlait de « creuser dans la brume »):

*Une grêle noire érôda toutes les inscriptions
dont on alourdit la pierre des morts,
c'est maintenant que l'on renonce à se servir
des poings ou à mendier des preuves: à tâtons,
en alerte, on se convainc que l'attente est finie,
que ce soit sur la neige, le sable, la boue, que l'on avance,
le pas ne se fixe aucun but, sinon celui de révéler
la neige, le sable, la boue, comme à la houle
allègre, soudain, on confie le sillage
qui ne distingue pas le précaire, l'infaillible,
le geste également s'allège, dès qu'il se contente*

54. Je renvoie à l'étude de Jacques Derrida dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*: « Forcener le subjectile » (avec Paule Thévenin, Paris, Gallimard [Blanche], 1986). Le passage suivant dit à la fois la résistance du support-subjectile et la possibilité de le traverser / trouser; dans les deux cas, il s'agit d'une relation de violence: « Le subjectile résiste. Il faut qu'il résiste. Tantôt il résiste trop, tantôt il ne résiste pas assez. Il faut qu'il résiste pour être enfin traité en lui-même et non comme le support ou le support d'autre chose, la surface ou le substrat soumis d'une représentation. Celle-ci doit être traversée en direction du subjectile. Mais inversement, le subjectile, écran ou support de la représentation, doit être traversé par le projectile. On doit passer au-dessous de lui qui se trouve au-dessus déjà » (p. 63).

55. Pierre Dhainaut, *Pluriel d'alliance*, p. 46.

de faire apparaître, *et s'il grave*, par exemple,
ce sera sur les murs eux-mêmes
comme à travers une buée quand elle s'évapore
sans qu'on cherche à la retenir, et ce que sont les signes
 dans l'empreinte anonyme, au monde
 en ruisselant de l'exprimer, d'entraîner avec l'âme
 en crue l'ombre éblouie à la pointe de l'aube⁵⁶.

La main le cédant au corps, le support changé en milieu, la poétique du support devient poétique de la sensibilité. Renonçant « à se servir / des poings », « à vaincre, / ne plus nous crisper »⁵⁷, formulait déjà *Entrées en échanges*, l'on passe d'un imaginaire de l'empreinte (qui demeure) à un imaginaire de la trace (qui s'efface). On est en cela très proche du travail plastique d'un Richard Long, qui emprunte au milieu, sans aucune violence, sa matière d'écriture, l'œuvre *in situ* promise *ab ovo* à l'effacement⁵⁸. C'est aussi à une poésie « en volume » qu'est désormais convié le lecteur-pisteur⁵⁹, le support désormais moins *feuille* que *feuilletable*, moins *surface* que *monde* – pour être redevable d'un double imaginaire : du réseau (version numérique) ; du biotope (version écologique).

Cette synthèse quelque peu manichéenne trahit malgré tout, me semble-t-il, la vérité d'un devenir de la poésie. Celui qui autorise Louise Warren à affirmer que ce sont « les pétales tombés qui écrivent le livre », tandis que « la pointe du crayon posée sur le trèfle »⁶⁰ semble, par contiguïté, confier l'écriture à la plante. Celui qui fait dire à Marielle Macé à *l'excipit de Nos cabanes* qu'« [i]l faut récrire à même les landes abîmées, les glaciers

56. Pierre Dhainaut, *Levées d'empreintes*, p. 27. Je souligne.

57. Pierre Dhainaut, *Entrées en échanges*, p. 16.

58. Quand je lis le passage antérieurement cité d'Yves Bonnefoy emprunté à *Comme aller loin, dans les pierres* (« Que l'on voudrait que nos signes aient ainsi leur lieu dehors, leur substrat dans l'herbe de la montagne ! C'est leur surcroît sur les mots qui rend si émouvantes ces formes dont nous ne cherchons pas à faire des signes : le dépôt de l'écume sur le rivage, le chemin qui s'élève à flanc de coteau dans les pierres » [*Remarques sur le dessin*, p. 193]), je ne peux m'empêcher de songer au projet artistique de Richard Long : le plasticien à sa façon fabrique des formes pour faire signe à partir « de formes dont nous ne cherchons pas à faire des signes »... Le « dépôt de l'écume sur le rivage » ? *Half-tide* (Bertraghboy Bay Ireland, 1971). Le « chemin qui s'élève à flanc de coteau dans les pierres » ? *A Line in the Himalayas* (1975), *A Line and Tracks in Bolivia* (1981), *Walking a Line in Peru* (1972), etc.

59. J'entends le pistage au sens qu'en propose Baptiste Morizot, c'est-à-dire « en un sens philosophiquement enrichi, comme la sensibilité et la disponibilité aux signes des autres formes de vie. Cet art de lire s'est perdu : "on n'y voit rien", et il y a un enjeu à reconstituer des chemins de sensibilité pour commencer à réapprendre à voir » (*Manières d'être vivant*, p. 20).

60. Louise Warren, *Voir venir la patience*, Outremont (Québec), Les éditions du passage, 2014, p. 109 et 119 respectivement.

saccagés, au milieu des oiseaux morts [...] le grand poème d'Ovide. Ovide à Sivens, dans les environs de Bure, dans les forêts subarctiques, dans le val de Suse, dans les jardins furtifs, Ovide sur toutes les places, *vates* chantant et nous chantant, nous, nos liens et nos cabanes »⁶¹.

Marie JOQUEVIEL-BOURJEA

Université Paul-Valéry – Montpellier 3 (RIRRA 21)

61. Marielle Macé, *Nos cabanes*, p. 114.