

Michèle Finck
Sur un piano de paille.
Variations Goldberg avec cri
Arfuyen, 2020, 192 p.

« Cri ou caresse »

Le cinquième livre de poésie de Michèle Finck, *Sur un piano de paille*, renvoie dès son titre à son deuxième *opus*, paru huit ans auparavant. Dans le grand entretien ouvrant le récent hommage que le n°69 de la revue *Nu(e)* lui a consacré l'an dernier (mis en ligne le 16 juin 2019 sur le site *poezibao*), l'auteure élit le souvenir du « "piano de paille" du père » comme, explique-t-elle, « l'image séminale de ma poésie telle qu'elle a surgi dans *Balbuciendo* ». « Ce "piano de paille", poursuit-elle (que mon père a construit enfant et m'a donné en héritage) n'émet pas de sons, mais du silence, du souffle, du rythme, et du vide » ; et de conclure : « [il] est pour moi la plus haute définition de la poésie. Par tout ce que j'écris, je tends vers lui. »

La Troisième Main avait recouru à un dispositif formel d'une grande puissance évocatrice (cent quintils évoquant autant d'œuvres musicales instrumentales ou vocales, entendues dans le noir nécessité par une opération des yeux). Ce dernier livre a lui aussi trouvé sa forme – comme l'indique son sous-titre : celle-là même des *Variations Goldberg* entendues de façon passionnée depuis l'enfance (depuis cette « mélodie de l'Aria » jouée « d'un seul doigt » par le père pour consoler son enfant, p. 12). L'œuvre de Bach compte trente de ces « variations », encadrées entre une *aria* initiale et sa reprise *da capo*, ce qui édifie « une cathédrale / Sonore composée de 32 morceaux » (p. 16) ; c'est cette perfection du *nombre* qui semble ici rejouée (« 32 est un si beau chiffre. / Le 3 et le 2 sont des clés », p. 17) dans la parole du père transmise dès la « Variation 2 » rendant compte du « Monde selon Bach » (p. 15) :

Musique est mathématique. Reflète un ordre.
Le nombre en rend compte. Avec mathématique
Et musique tout peut être expliqué [...]

Laquelle perfection suppose toujours un fondement platonicien, voire pythagoricien, aussitôt illustré : « *Musique des sphères existe* », dit le père, microcosme et macrocosme entrent en correspondance, de sorte que « *L'harmonie sonore / Exprime l'harmonie du corps et de l'âme* » selon un fondement rigoureusement dualiste mettant en rapport, sur le plan macrocosmique, matière sublunaire mortelle et divin du « ciel étoilé » (*id.*). Et cette harmonie platonicienne se trouve vite christianisée (p. 16) :

Musique de Bach est limpide comprend l'enfant
Aussi limpide que l'eau dans laquelle le Christ
A été baptisé. [...]

De sorte que « *Bach l'orant prie pour le monde* », continue le père » (p. 18), en impliquant sa petite fille dans cette prise en charge compassionnelle (« *Toi aussi tu es responsable de la musique* », *id.*).

Mais peut-on se fier éternellement à la magie du « songe éternel du nombre » (p. 142) ? Idéalement située à la mi-temps de l'œuvre, la « Variation 16 » jongle avec le hasard ou la nécessité des chiffres (l'adresse de l'ancienne vie parisienne de l'auteure au 32 de la rue Pierre-Nicole, ou le chiffre 32 brodé sur la serviette de toilette qu'oublia le premier aimé, d'une part ; et l'identification à Glenn Gould d'autre part, « né en 1932 au 32 southwood Drive à Toronto », qui « jou[a] sa vie sur les 32 morceaux des Goldberg à l'âge de 23 ans » pour « quitter la scène à 32 », p. 95). Cela garantira-t-il pour autant l'adhésion supersitieuse à cette sorte de numérogie ? Certes non : en témoigne la sortie finale hors de l'emprise du « 32 » – hors de l'appartement de la rue Pierre-Nicole, quitté pour toujours, loin du monde des mirages et de la folie (p. 98) – au profit d'une vie en poésie située dans la résistance à la fascination pour le nombre. Comme en rappel, la confrontation entre deux images – le célèbre *Portrait d'Innocent X* Pamphili, et sa caricaturale reprise et déformation par Bacon – casse le triomphe d'une *mimésis* harmonieuse (selon laquelle Velasquez « [r]epose le monde sur la pointe du nombre », p. 122) au moyen d'une scénographie de l'horreur qui, chez Bacon, lève le rideau sur la « condition humaine » livrée au « supplice » (« Plus de pape. Plus de Verbe. Reste tête qui crie : *Ecce / Homo*. Infirme sans jambe torturé vertèbre par vertèbre sur chaise / De paralytique. [...] / [...] Cauchemar / De *La Colonie pénitentiaire* soudain trouant la toile », p. 123). Alors que le nombre se confond aujourd'hui avec le chiffre tatoué au bras des déportés, sa seule justification consisterait-elle en un sursaut vital – celui de ce jeune rescapé de Buchenwald qui « sut immédiatement retenir son chiffre crié : "41919" » en toutes les langues lors des appels SS, y compris celles qu'il ignorait, ce qui lui avait garanti la vie sauve (p. 151) ?

*

Dès la première « Variation » s'est constituée une dialectique entre deux pôles : « *Kasser, Karesser* » ; la caressante mélodie de Bach touchée sur l'instrument-jouet de la petite fille (l'équivalent du « piano de paille » de l'enfance du père) s'est juxtaposée à l'angoisse d'avoir été serrée auparavant par cette inconnue qui s'était cassée la jambe et qu'on emmenait en voiture à l'hôpital – dont la mémoire a gardé trace sous l'apparence inquiétante de la « Femme-au-Plâtre » qui vous emporte tout droit « dans les bras de la Mort » (p. 11). Le tabouret du piano s'est brisé lui aussi, et avec lui l'ancienne harmonie musicale (p. 19) :

Pourquoi suis-je tombée hors du monde
De Bach ? Pourquoi je ne crois plus
Que le *crié* peut être converti en *prié* ?

Dès lors, l'opposition du *prié* / *crié* vient relayer celle du *kasser* / *karesser* :

C'est ça pour moi la vie maintenant : Choc.
Choc du rêve selon Bach et du cri.

D'où la composition du livre : aux trente variations répondront autant de « cris » (pouvant chacun se redoubler, voire se tripler), « choc de musique / Contre cri et de cri contre musique » (*id.*). Et le troisième appel du « Cri 12 » croisera les deux séries, en en dégageant l'opposition synthétique de la *caresse* et du *cri* (p. 75) :

Sur ta tombe à Hagenbach
Père ai murmuré :

« Bach m'a enseigné la caresse
 Et non le cri. Voudrais écrire
 Comme on caresse. Mais déjà
 Écris comme on casse. Déjà
 Écris comme on crie. »

Ce qui nous fait entendre que, s'il y a *Bach* dans *Hagenbach* (le village du père, hypogramme évoqué p. 16), *caresse* pour sa part déplie *casse*, et *cri* retentit dans *j'écris*.

Dès lors l'entrelacs des deux postulations ne cesse plus, comme la vrille qui s'enroule au fût des colonnes torsées de l'art baroque, dont on ne sait si elle s'élève à la vue comme dans l'élan d'une fugue, ou si elle fore et creuse comme la basse continue d'un cri sourd. Car c'est encore le père qui, à propos du poète (Trakl) qu'il admire à un point tel que sa fille, dans sa petite enfance, le prenait pour un frère mort depuis longtemps, et préféré, explique : « Pour Georg, écrire et crier, c'est la même chose », renchérissant : « "*Schreiben* et *schreien*", c'est la même chose. Tu comprends ? Tu comprends ? » (p. 24). C'est aussi ce que clame le finale du « Cri 3 » restituant la « bande son de l'enfance » : « Du *mutisme-et-du-cri* faire poésie : seul espoir de salut. » (p. 30). L'arrière-plan métaphysique de cette poétique du cri ? C'est évidemment celui d'un monde déserté des dieux, comme l'illustre allégoriquement l'anecdote du « Col du Bon Dieu », lieu des Vosges où jamais le père n'a mené sa fille, ce qui lui a fait penser pour « toute la vie » : « *Le "Col / Du Bon Dieu" n'est pas pour moi / [...] Pour moi le cri / Dans un monde sans "Dieu"* » (p. 92).

Ainsi pourrait-on penser que c'est la poésie qui crie, et la musique qui caresse : comme l'indique la « Variation 3 » où, pour la première fois, le père invite sa jeune enfant au concert, pour y entendre la *Symphonie pastorale* de Beethoven ; « traversée d'un coup par les sons », la voici qui lui confie : « *La musique me caresse* » (p. 25). *A contrario*, une séquence du *Silence* de Bergmann met en scène l'échec d'une musicothérapie par *Variations Goldberg* interposées : « seule communication / Entre les âmes » des deux sœurs Ester et Anna – jusque-là prises au piège de la « solitude totale » comme en une « cage » –, l'art souverain de Bach, diffusé par un simple poste de radio, agit sur elles comme un baume « apais[ant] [l]es visages » et « déten[dant] [l]es corps » ; mais le charme est bien vite rompu : « Anna n'a pas compris. / Elle détruit : "*C'est joli.*" Musique est / Perdue. [...] / Ester coupe la radio. » (p. 136). Et l'on trouvera avec « L'ÉTOILE-CARESSE » le contre-exemple d'un calligramme en forme d'oiseau aux ailes éployées (p. 113), qui rapatrie du côté du poème le doux enveloppement qu'on pouvait croire réservé à la musique :

	La	
	Caresse	
	Est	
	Une	
La caresse est une	Étoile	filante dans la nuit noire
	Filante	
	Dans	
	La	
	Nuit	
	Noire	

Mais revenons à la « Variation 3 », pour y remarquer l'autre principe organisateur du livre : celui d'un double dispositif de lecture, sur le modèle de l'oiseau-caresse dont nous venons de voir l'envol. Outre la lecture horizontale traditionnelle déployée de gauche à droite en grandes unités textuelles, il en existe une autre, verticale et soulignée en gras, constituée de quelques mots égrenés un à un – comme autant de marques d'articulation du discours dont ils paraissent jouer le rôle de sous-titres sans l'être, alors qu'ils constituent réellement à eux tous une phrase qui, une fois lue, donne le *la* de la partition verbale. Voici, dans le cas présent,

celle qui ouvre comme un sésame l'entrée permettant d'accéder au plus précieux du sens de la troisième variation : « **Caresse Soit Ma Cathédrale** » (p. 25-27). Et ce dispositif entre aussi en concurrence avec le sous-titre de « LA PREMIÈRE FOIS » ; ainsi dispose-t-on, pour suivre l'exemple de la page 25, d'un système d'intitulés à trois niveaux : « *VARIATION 3* », puis « LA PREMIÈRE FOIS » et enfin « **Caresse** » – les trois induisant indication de sens pour le lecteur, qui en recherchera intuitivement la cohérence.

*

Sur un piano de paille pousse plus loin encore que les précédents recueils le déploiement de la matière autobiographique – sans pour autant qu'on y décèle le moindre signe de complaisance narcissique. On pourrait forger à cet égard la notion d'*autobiopoïèse* pour rendre compte d'une telle plongée dans la fantasmagorie des affects, à la fois gardés en mémoire et reconfigurés par elle (« Éclats de mémoire plantés dans chaque articulation du corps », p. 11) : elle qui n'est que le champ clos où s'affrontent la lourde charge inconsciente et sa tentative d'élucidation par auto-analyse. Nulle part il n'est question d'un « moi » qui confierait ses états d'âme sous prétexte d'évoquer la fine délicatesse de sa précieuse subjectivité (sous le label d'un « retour au lyrisme » – je ne citerai pas de nom...). Pour Michèle Finck, le « je » y est immédiatement « un autre » : rendu à son statut archétypal par l'usage de l'infinitif qui, dès l'incipit, exclut toute flexion personnelle (« Être toute petite, en voiture... », p. 11 ; « Avoir longtemps cru enfant, imagination ou mémoire... », p. 20 ; « *Alsace* : être née à l'endroit où l'Histoire / Fait encore mal », p. 28 ; « Avoir longtemps désiré dessiner avec une boîte de quarante couleurs *Caran d'Ache* », p. 31, etc.). Un autre signe en est l'absence d'adjectifs possessifs en ce qui concerne la détermination des relations familiales et affectives, au profit des articles définis qui les remplacent : on ne trouvera jamais mentionnés que « le père » ou « la mère » dans l'ensemble du livre ; l'homme aimé, devenu fou, ne sera jamais nommé que « l'amant ». Autrement dit, les relations les plus intimes se voient situées, du point de vue de l'énonciation, sur un plan de généralité où elles font figure de représentations de l'universel humain.

Cependant la constellation familiale n'a jamais été autant précisée que dans ce volume. Elle remonte jusqu'à la grand-mère hollandaise (« née sur une péniche / En Allemagne rhénane », ce qui rajoute au babélisme familial, p. 28) et jusqu'à sa sœur, la grand-tante Wilhelmina, qui la sauvera, bébé, de l'anorexie des nourrissons (p. 34) ; elle donne de nouvelles précisions sur les passions du père (Bach et Trakl) – mais le tout sans rapport avec le souci de l'état-civil : de la même façon que, dans *La Recherche du temps perdu*, Robert le frère de Proust n'est pas celui du Narrateur qui n'en a justement pas, Michèle Finck, dans l'évocation de ses liens familiaux, passe quasiment sous silence (sauf p. 20) l'existence d'un frère qui existe pourtant bien dans la réalité. En revanche – preuve qu'il s'agit avant tout pour elle d'interroger le plan fantasmagique des relations d'objet –, un « demi-frère spectral » (p. 21) en tous points imaginaire occupe le devant de la scène en la personne de « Georg » (c'est-à-dire Georg Trakl, le poète choisi comme sujet de thèse par le père qui, selon la mère, s'en occupe « [t]rop » : « Plus que de toi et de ton frère », p. 20).

Où l'on voit le zèle mis par la petite fille pour capter à son profit l'amour disproportionné porté par le père à « cette sorte de fils plus âgé », « [q]ui était mort », auquel il « écri[vait] de longues lettres » en y « pass[ant] le plus clair de son temps », et dont il ne pouvait « contempl[er] des matinées entières les photos et autoportraits peints » qu'en « secouant la tête avec douleur » (*id.*). Voilà qui la pousse à apprendre « par la mère la langue de Georg : l'allemand » ; et comme selon le père le « très intelligent » Georg « avait écrit plusieurs livres », il s'était agi pour elle d'apprendre le plus vite possible à lire, puis à « écrire un jour [elle] aussi des livres », en commençant par donner au père sa première traduction de

Trakl (celle de son avant-dernier poème, « Klage », « Plainte », où il est question d'une « sœur » à laquelle elle ne pouvait que s'identifier), élaborée très significativement « un soir de Noël » (p. 23) où doit advenir une naissance divine – en l'occurrence, sa propre naissance à la poésie.

Je parlais d'auto-analyse : ce qui suppose une meilleure élucidation des rapports inconscients liant le sujet à ses objets d'amour premiers. Tel est le cas du rapport au père, au finale de cet étonnant « Cri 2 » intitulé « MINEUR DE LA MÉMOIRE », qui la fore, cette mémoire, afin que l'archaïque enfoui en soit extrait comme d'une galerie de mine, et ramené au jour de la conscience. Après le constat d'un père qui « aimait les traductions de fille » mais « n'aimait pas ses poèmes », surgit l'interrogation suivante :

Était-ce, me suis-je souvent demandé après sa mort, parce que lui-même ne parvenait pas à écrire en vers français, gardant toujours dans les profondeurs de son bureau la lettre de non-recevoir de Pierre Seghers, lui ayant signifié que ses propres poèmes « *sonnaient comme des traductions* » ? (p. 23)

On peut interpréter cette déclaration dans deux directions opposées. L'éditeur Seghers ayant estimé que la production poétique du père ne dépassait pas le niveau de simples traductions, celui-ci n'aurait valorisé chez sa fille que ses traductions justement, au détriment de ses poèmes, selon un processus classique de défense inconsciente, regardée en face seulement *après sa mort*. Mais l'hypothèse peut aussi bien s'inverser en son contraire, comme semble y inviter le finale du texte (p. 24) : montrant un père désireux que sa fille, en dépassant le caractère trop « maniéré » de ses premiers essais, parvienne à l'intensité d'un Trakl pour qui *écrire* signifie *crier* – vœu que tout le livre en vient à vérifier.

Cet éventuel détachement de la figure du père se vérifie d'éclatante façon lorsqu'éclate le « Cri 5 » dévolu au « MATRIARCAT » (p. 39) :

*Père ça l'arrangeait le matriarcat. Ça l'arrangeait.
Pouvait écrire le père perché dans son bureau avec pignon
Sur livres. [...]
[...]
Pouvait écrire. Mère faisait tout. Mains de la mère récuraient
La vie avec ses ongles et ses longs cheveux châtons clairs.*

Mais la mise en accusation d'autrui serait trop simple et trop injuste, si elle ne passait pas par la prise de conscience d'une coupable complicité personnelle :

*Fille ça l'arrangeait le matriarcat. Ça l'arrangeait.
Pouvait écrire la fille calfeutrée dans les livres raffinés
De la poésie française. [...]*

Avec à la clé une brutale découverte : celle d'une nouvelle identification – imprévue des précédents recueils – à cette mère incomprise, exploitée en tant que femme dans une organisation patriarcale de la société, où il ne saurait être question de « matriarcat » que par antiphrase, ou à titre de revanche :

*Mais mère pousse son cri dans la nuit. Père ne l'entendait pas.
Longtemps fille ne l'a pas entendu. Trop de poèmes dans l'oreille.
Maintenant je l'entends. Écris avec le cri de la mère d'un côté
Du crâne et le mutisme du père de l'autre côté. Écris.*

Rares sont les notations de l'existence vécue qui ne débouchent pas immédiatement sur un sens généralisable. Que le « vieux 78 tours » où Wanda Landowska a littéralement ressuscité, en 1933, les *Variations Goldberg* (oubliées jusqu'à ce qu'elle les rejoue) ait été un « [c]adeau de Claude Vigée » (p. 160), cela fait du poète ami le messenger menant au musicien

et à son interprète, l'instrument de la « puissance résurrectionnelle » d'une « claveciniste-flamme » ; et cela ne consonne-t-il pas, dans l'histoire de Michèle Finck, avec la rencontre décisive pour elle de la voix de Kathleen Ferrier dans le grand poème d'*Hier régnant désert* d'Yves Bonnefoy ? Dans les deux cas : *Ut musica poesis*.

Si la « Variation 28 » nous entraîne chez l'ami peintre Fährad Ostovani, c'est pour l'écouter, une fois de plus, des *Variations Goldberg*, du double point de vue de l'œil et de l'oreille. Car le peintre a composé une suite d'œuvres – feuilles d'arbre tracées sur papier Népal, réarrangées ensuite sur grands papiers – composées avec la musique de Bach pour guide, écoutée dans une interprétation rare, celle d'une grande pianiste russe quelque peu méconnue, Tatiana Nicolaïeva. Raison nous est donnée du choix d'une des encres aquarellées alors achetée à l'artiste, *Fragment pour Aria des Variations Goldberg* : « L'immense espace vide blanc autour du dessin le fait résonner à l'infini. Aimer cette façon de dessiner musique de Bach et silence de Bach » (p. 154). Et le texte suivant nous précise que c'est « au mur de la pièce où je travaille, en face du piano sur lequel sont posés la partition des *Variations Goldberg* et les poèmes déjà écrits » qu'a été « [a]ccroch[ée] cette toile » (p. 156) : pourquoi donc avoir donné au lecteur un tel détail, au risque de l'introduire dans l'intimité du salon-bureau-bibliothèque de l'auteure où, de fait, les visiteurs invités peuvent admirer cet Ostovani ? La réponse est simple : se voit ainsi parachevée l'union de la musique, de la peinture et de la poésie ! La phrase suivante, parole qu'Yves Bonnefoy lui a dite « un jour », en donne sans doute la raison profonde : « Quand on se perd dans la *selva oscura*, hasard ou destin mettent sur le chemin. » Et quel meilleur chemin peut-il y avoir que celui qu'ouvre cet *Ut pictura musica* – peinture de Fährad Ostovani, jeu de Tatiana Nicolaïeva – pour accéder à sa voix propre en poésie ? Le *paragone* de Michèle Finck n'a rien d'une mise en concurrence : il constate au contraire que tous les arts sont frères.

Même chose en ce qui concerne les quelques allusions à l'éros vécu : grâce à elles s'entrevoit une certaine vision de la fantasmagorie amoureuse. Donnée comme l'un des *Songs of innocence*, digne de ceux de Blake, voici le premier émoi d'une caresse faite au bras nu de l'auteure par l'un de ses camarades de classe, un jeune allemand qui n'avait pas compris, en cours, le sens de l'anglais *stroke* jusqu'à ce qu'elle le lui mime, et qu'il lui montre en retour qu'il a enfin compris le message : caresse si douce « que des rayons de lumière sortent de nos deux corps tremblants d'adolescents qui se frôlent » (p. 48). L'on croise aussi le premier aimé, « l'homme au violon de la première caresse » avec qui s'écoutaient déjà les *Variations* jouées par Glenn Gould – relation non sans ambivalence puisque, fascinateur comme dans la légende des frères Grimm, il était aussi « l'homme au violon d'Hamelin » ; lequel n'« avait laissé derrière lui » que « ce peu d'écume », une « serviette de toilette portant le chiffre 32 », religieusement gardée (p. 96). Puis l'amant du 32 de la rue Pierre-Nicole, quitté « au soir de la folie nu et clair », « laissant d'un coup dix-huit ans de vie commune derrière [soi] », « [a]vec pour tout bagage un manuscrit achevé », le premier livre de poésie (p. 98) – alors même que s'obstinent les souvenirs de l'ancienne vie partagée, tels celui des psalmodies entendues à San Michele d'Albenga, au cours des vacances sur la côte ligure, « tu ne te souviens pas » ? (p. 144) ; et que continue de jaillir comme une prière (« ô mon amant dont je me sais à jamais séparée ») l'espoir fou de « l'inespéré de retrouvailles inconnues » (p. 38). De lui, lors de sa présentation, le père avait dit qu'« il [avait] dans les yeux quelque chose qui ressemble à Georg » (p. 22), en une sorte de « prescience » terrible faisant d'emblée de l'amant le double du demi-frère imaginaire (et fou). Figure de double, ne l'était-il pas aussi de *Peter Pan* ? C'est bien ce que raconte la « Variation 13 », en une curieuse adaptation du récit de James Matthew Barrie : depuis son irruption en « kimono vert-feuillage » dans la chambre nocturne de l'auteure (elle-même costumée en Wendy), pour y danser en filmant « sans jamais [s']arrêter » de « tournoy[er] » – image du *refus de grandir* caractérisant le fameux « complexe de Peter Pan » (p. 77-78) –, jusqu'à la conclusion inverse de celle de la fiction,

qui en dévoile la structure pathologique : « blessé à mort par le capitaine Hook au hideux crochet, qui est la réalité, sans possibilité de retour au rêve » (p. 79).

Cette brutale conclusion se retrouve, débarrassée de toute mise en scène allégorique, au finale du « Cri 14 » où Billie Holiday psalmodie « *In my solitude / You haunt me* », de toute la « douceur / Rauque inentendue jusque-là » de sa voix (p. 88). Comment ne pas s'approprier ce *lamento* (« Cette douceur criée [...] : je la reconnais. / L'ai découverte dans ma chair ») lorsqu'a été vécue la scène épouvantable qui suit, qui le concerne *lui* – scène dont en fait rien n'est dit sinon qu'elle eut irrémédiablement lieu :

*L'ai découverte dans ma chair la nuit où me suis ouverte en deux
De douleur et d'effroi à ta vue. Nue dans la neige noire.*

On comprend alors tout le poids d'une lancinante antienne :

Père j'ai si mal pourquoi m'as-tu donné
La vie si naître il aurait pas fallu ? (p. 19)

Ai-je compris au bout de trois jours que naître
Il aurait pas fallu ? Pas fallu. (p. 35)

La première plainte s'accompagne aussitôt de sa version théologique, vrai *Eloï, lamma sabachtani* (« Pourquoi m'as-tu abandonnée ? », p. 19 – on trouve, dès l'incipit du « Cri 1 », pour évoquer la célèbre toile de Munch (p. 14), cette question : « Encore un *Christ aux oliviers* ? »). La seconde conclut le « Cri 4 », celui que poussa à partir du troisième jour de sa naissance la petite Michèle refusant de s'alimenter, frappée pour des semaines par l'« [a]norexie mentale du nourrisson » (p. 34). Adulte, l'insomnie a pris le relais : tel est l'objet du sixième « cri », consacré à l'addiction au « Somnifère Tango / Commencé à 15 ans » – au nom faussement dansant (p. 44) :

Somnifère : cadeau empoisonné
Du père. Sans un mot.
Somnifère : ami le plus fidèle
Des nuits en fer.
Avec le poème.

L'enfer des nuits, leur mise en cage conduit à une étonnante métaphore scatologique, où le sujet torturé imagine sa vie, qui ne « passe pas » mieux que ses nuits, « [c]oincée dans l'anus de Dieu », comme s'il s'agissait d'un inexpulsable excrément. C'est apparemment l'exact contraire d'un précédent exemple apparu au finale de l'ekphrasis du *Cri* de Munch : « Diarrhée d'angoisse / Sortie du cul de l'humanité. » Mais peu importe le type de dérèglement du métabolisme : les deux formules témoignent d'un extrême de la condition humaine, ravalée au seul dysfonctionnement des mécanismes excréteurs.

Rôle alors la tentation du suicide, imaginé comme une libération : « Tu vis donc parfois sans / Être vivante ? » (p. 145). Est-ce « vivre » en effet – comme le prétend le titre du « Cri 20 » – que d'en être réduite à l'état suivant (p. 114) :

*Maintenant je ne peux plus marcher
Et toi on te dit « fou ». Comment vivre
Sans écrire ? Jour et nuit. Vivante ou morte.*

D'où le troisième volet du même « cri » (p. 117) :

*Sans la pensée du suicide l'homme serait
Claustrophobe. Vie sans fenêtre ni porte*

Quant au « Cri 17 », il énumère sous le nom de « Griffures », comme autant d'expressions de la personnalité écorchée vive de l'auteure, tous les types de « solitude » qui entrent dans la composition de son être ; et il en est une qui « pense sans cesse au suicide. / Mais manque de courage » ; cependant la suivante, nouvelle Ophelia rimbaldienne, « est peut-être déjà morte / Et son cadavre flotte en moi comme une grande fleur » (p. 103).

*

Or il est clair que l'aveu du malheur personnel n'a été rendu public que pour alimenter, au premier chef, la nécessaire révolte devant le sort fait aux femmes dans nos sociétés d'où le patriarcat n'a pas disparu – et plus en profondeur, devant la souffrance métaphysique qu'engendre la condition humaine vécue au féminin. En témoignent les « Cris-femmes » des quatre suicidées de l'avant-dernier « cri », Marina Tsvétaïeva la Russe, Sylvia Plath l'américaine, Alejandra Pizarnik l'Argentine et Amelia Rosselli l'Italienne (p. 161) : quatre illustres représentantes de la poésie, dans quatre des grandes langues de la culture occidentale, désignées chacune, en premier lieu, par l'instrument de leur sacrifice (pendaison, gaz, psychotropes et défenestration). On a déjà vu comment l'incessant travail physique de la mère, tout investi dans ses tâches ménagères, garantissait à son mari et à sa fille le confort de leur retrait, noblement consacré aux activités de l'esprit (p. 39). Mais la prédation peut se faire sexuelle ; et c'est au scandale des viols collectifs perpétrés à Cologne dans la nuit du 31 décembre 2015 que répond le huitième « cri » (p. 53-54) ; l'espace du crime – le parvis de la cathédrale et l'esplanade de la gare – ayant été antérieurement dans l'histoire personnelle de l'auteure, et par un maximal contraste, celui de paisibles rencontres avec un jeune amateur passionné de Bach joué par Glenn Gould (p. 51-52). Le plus intolérable est cependant encore à venir : on pourrait dire que, par dessus les trente cris du livre, retentit celui de la *Lulu* de Berg (p. 133), qui porte symboliquement le numéro 23, inverse du magique 32 :

Nein !... Nein !... Nein, Nein ! (Todesschrei)
[...]
[...] Écouter et réécouter seulement ça :
Cette concentration fulgurante du « Nein »
Et du cri. Deux « Nein » longs et deux « Nein »
Brefs sur même note : Rythme du destin.
[...]
Seulement ça : Ce cri de mort. Sur les douze
Sons simultanés de la gamme chromatique. Cri
De Lulu. Tutti fortissimo.

Le cri de mort (*Todesschrei*) de Lulu sous le couteau de Jack l'Éventreur devient, par excellence, celui du féminin sacrifié à la violence des hommes : « Sexe arraché ».

Mais plus généralement, à la fin du volume, la compassion de Michèle Finck s'étend à l'humanité comme telle. Au finale de l'ekphrasis du *Masque de Montserrat criant*, du sculpteur Julio Gonzales qui fit de son héroïne, Montserrat (du nom d'une serra catalane et de son monastère) une allégorie du peuple soulevé lors de la Guerre Civile (« Une tête – Un masque. Force / Vient de ses trous : Bouche. Béante. / Fentes crevées des yeux. »), s'impose l'idée d'un masque de tragédie. Mais « [q]uelle tragédie ? Pas seulement la guerre. / – La condition humaine. » (p. 152). C'est à son propos que s'insurge l'écriture, liant la déploration élégiaque du malheur personnel à la dénonciation du malheur collectif : ainsi la reprise d'une célèbre ballade de Christine de Pisan (déjà démarquée plus haut dans l'œuvre, p. 86 : « Seule suis. Seule veux être », écho sans guillemets citationnels du « Seulette suis... » de la poétesse du XIV^e siècle) noue ce lien d'étonnante façon (p. 126) :

*Moi pinson sans patte
« Dolente et courroucée »
Contre la condition humaine
Criant contre la condition
Humaine criant*

« Dolente et courroucée », Christine de Pisan l'était du fait de la mort de l'aimé (« Seulette m'a mon doux ami laissée ») ; et son courroux, poussé au paroxysme du cri, s'est ici universalisé. Or le lecteur peut comprendre le pourquoi d'un saut si radical : ne vient-il pas de lire, trois pages plus haut, le finale d'une autre ekphrasis, celle de l'*Innocent X* « torturé vertèbre par vertèbre » par Bacon ? Il s'agit-là, on l'a vu, d'un « cauchemar » digne de *La Colonie pénitentiaire*, « soudain trouant la toile » comme l'épouvantable machine inventée par Kafka perce de ses milliers d'aiguilles le corps d'un supplicié (p. 123) :

*La condition humaine : une histoire de chair pourrissable née
Par accident. Jetée dans le supplice. La vie : une mise à mort.
Différée. Imminente. Immédiate. Mienne. Tienne. Nôtre.*

*

Pour seul remède, la poésie. Michèle Finck ne cesse de l'affirmer : c'est le seul fil qui la retient à la vie, et l'un des seuls (avec la musique ou les arts) à pouvoir nous sauver du malheur du monde. En conclusion d'une longue litanie célébrant les victimes des attentats parisiens du 13 novembre 2015, titrée comme l'aurait fait René Char « POÉSIE : RÉSISTANCE » (c'est donc, comme lui, « *Écrire à contre-terreur* »), elle fait sienne cette déclaration d'« Italia » (dans *Poesie*) écrite par Ungaretti en 1916 « dans les tranchées » de la Première Guerre Mondiale (p. 158) : « *Sono un poeta / Un grido unanime* » (« Je suis un poète / un unanime cri »). « *The ceremony of innocence is drowned* », écrit Yeats dans « The Second Coming » en 1919, qui évoque l'après-guerre comme un chaos, où les *chants d'innocence* d'un Blake ont été noyés – tel est le titre du « Cri 12 », où « *L'innocence s'est pendue* » (p. 73). Face à ce désastre, que reste-t-il ?

*Poème
Tu es
L'unique
Preuve
Que
Je vis*

C'est aussi le cas de la perce-neige de la « Variation 13 » qui, en dépit de l'hiver, « Refleurit minuscule » (p. 81) – un modèle pour l'activité poétique :

Moi aussi. Seule. Tête vers le bas. Refleuris. / En poèmes.

Quant au finale de la « Variation 16 » (à la place si symbolique), il dévoile l'*ultima ratio* de l'écriture (p. 98) :

*Ne tenir plus
Qu'à un fil :
La poésie.*

Cette poésie salvatrice, il faut l'entendre au double sens de celle qu'on vit en la lisant, et de celle qui nous traverse en l'écrivant (ces derniers vers minimaux, ces « graffitis » selon

Michèle Finck, « ont été gribouillés sur le dos de [s]a main » dans l'attente du taxi qui l'emporterait loin du 32 de la rue Pierre-Nicole, dans une autre vie). De ce point de vue, l'instrument sur lequel se joue la partition du *Piano de paille* dispose d'un quadruple clavier au moins : cinéma, arts plastiques, musique et poésie *stricto sensu* (et l'on peut considérer que, pour Michèle Finck comme pour Yves Bonnefoy, tous les arts, portés à un certain degré d'intensité, sont poésie au sens large).

L'on a déjà signalé un bon nombre d'*ekphraseis*, mais de Rodin (p. 62), de Miró (p. 63), de Marino Marini (p. 64), du *Massacre des Innocents* de Poussin (p. 123) ou de la *Synagogue* de la cathédrale de Strasbourg (p. 47), ainsi que des autres statues ses sœurs (p. 54, 158), il n'a été encore rien dit. Du côté du cinéma, si *Le Silence* de Bergman a bien été évoqué, *Cris et chuchotements*, qui cependant occupe la place conclusive des trente « variations », ne l'a pas été (p. 169-170), ni *India Song* de Duras (p. 111-112), ni *Le Cri* d'Antonioni (p. 146). Et que dire de la musique instrumentale et du chant, compositeurs et interprètes mêlés ? Outre Teresa Stratas chantant *Lulu* de Berg, ou la rauque douceur de Billie Holiday, voici Alfred Deller dans *Ô Solitude* de Purcell (p. 87), et aussi Beethoven (p. 25), Satie (p. 63), Scriabine (p. 74), Scarlatti (p. 101), Luigi Nono (p. 108) et le jeune compositeur Gualtiero Dazzi (p. 115-116). Il est logique que Bach se taille la part du lion, avec pas moins de cinq pianistes ou clavecinistes qui se partagent l'honneur de jouer ses *Variations Goldberg*, tous réunis dans une séquence de « *Goldbergiana* » (p. 163) – comme l'on parle des *Kreiseriana* de Hoffmann puis de Schumann : en plus de Wanda Landowska et Tatiana Nicolaïeva, on y trouve Gustav Leonardt décidément trop virtuose (p. 55-56), ou Murray Perahia, « la bonté Perahia » (p. 105-107) ; et quant à Glenn Gould le préféré, il intervient à pas moins de cinq reprises, dont trois particulièrement développées (p. 9, 51-52, 56-59, 95-96, 119).

Voilà pour les arts de l'image et du son ; et pour celui du Verbe ? On a cité Trakl, Christine de Pisan, Blake et Yeats, Kafka ou Ungaretti ; il faudrait leur ajouter Baudelaire pour « La Chevelure » où « caresse » rime insolemment avec « paresse » (p. 126), et pour le squelette d'Ernest Christophe dans « Danse macabre », découvrant « [l]e sourire éternel / De [s]es trente-deux dents » (p. 127). Passent les ombres de Shakespeare pour son *Midsummer Night's Dream* (à propos d'une étrange soirée romaine avec un groupe de prostituées, p. 129 sq.), de E.T.A. Hoffmann et ses *Kreiseriana* (p. 164), du Rimbaud d'« Ophélie » (p. 103) et de « Conte » (« La musique savante manque à notre désir », p. 56), de René Char enfin : avec l'adaptation du fameux mot d'ordre de *La Fontaine narrative* (« Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! ») en : « "Tu as bien fait de partir", Glenn Gould » (p. 56), suivie de la reprise de la notion de *Retour amont* (p. 57) ; avec aussi l'identification à l'héroïne de Georges de La Tour qu'avait élue Char (« Je suis *Madeleine à la bougie* et vous êtes / *Les crânes que je contemple* », p. 161), en référence à « Madeleine à la veilleuse » du même recueil (p. 161).

*

Cependant, la place dévolue à Yves Bonnefoy est d'un tout autre ordre : celui d'un Père en poésie – une poésie qui inclue la totalité de la vie et ce qu'il a lui-même appelé la communauté de *parole* :

Poésie dire ce que c'est : la condition humaine

est-il proféré à l'issue du poème liminaire (p. 10) – qui joue à la fois le rôle de l'*Aria* ouvrant au cycle des trente variations suivantes (ou pour finir, sa reprise *Da capo*), et celui d'une nouvelle sorte de genre du *tombeau* : « Pierre pour un tombeau » seulement, et non pas tombeau achevé – celui d'Yves Bonnefoy, auquel le poème est paradoxalement dédié (or l'on ne dédicace qu'aux vivants ; pour les morts, c'est à leur *mémoire* qu'on le fait). Car la

situation d'énonciation, bouleversante, l'explique : « Hôpital Cochin, 26 mai 2016 ». Le poète a encore exactement cinq semaines à vivre, c'est dans la première chambre où il a été hospitalisé que se fait la dernière rencontre, avec la certitude partagée et totalement acceptée d'une seule issue qui est la mort. Comment faire comprendre au lecteur l'admirable sérénité que cela suppose ? En citant l'œuvre (l'envoûtant *leitmotiv* du finale de « La terre », cinquième partie de *Dans le leurre du seuil* : « Oui, moi les pierres du soir, illuminées, / Je consens. // [...] // Et moi le feu, moi / La pupille du feu, dans la fumée / Des herbes et des siècles, je consens. // Moi la nuée / Je consens. Moi l'étoile du soir / Je consens »...) qui se trouve ici *vérifiée* dans l'existence incarnée de celui qui va mourir, en plein accord avec l'évidence de sa finitude et en paix avec son propre destin :

« J'accepte » dit-il « je consens. »

D'où l'émotion de la visiteuse : « *Même votre mort est une leçon de vie* », confie-t-elle – ultime viatique pour savoir conduire sa vie et accomplir sa mort.

Place du Père en poésie, ai-je avancé : par le fait de sa mort, le grand ami et poète célébré se métamorphose en cet *objet interne* dont Michèle Finck peut nous parler à l'égal de ses figures parentales. Aussi le parallélisme des Pères – l'un par le sang, l'autre par l'esprit –, qui tout au long structurera l'importante « Variation 25 » (p. 139-143), se met-il en place dès cet *aria* d'ouverture : alors qu'elle « caresse de la main la main du mourant », lui parvient en mode inversé « le souvenir étranglé de la main du père / Dans [s]on dos » (p. 10). Une telle appropriation affective permet la libération d'une parole d'amour qui n'aurait pu auparavant se dire ainsi, ne serait-ce que par pudeur sociale.

Voici qu'apparaît « le bleu regard du poète au / Visage si doux des caresses d'eau de source ou de mer » (p. 9) : couleur dont on apprend peu après, dès la « Variation 4 », qu'elle est presque celle d'un dessin fait dans l'enfance, celui d'un « petit garçon doré aux yeux bleu-vert » tout droit sorti de la boîte Caran d'Ache aux quarante couleurs (p. 31). Si le doré préfigure le *gold* des *Variations Goldberg*, le bleu des « yeux d'outre-enfance » du poète ne rappelle-t-il pas celui du dessin d'autrefois ? Or ce sont des yeux où s'écoute, au grand étonnement de la visiteuse, l'*aria* de cette même partition, et jouée par Glenn Gould encore...

Pourquoi évoquer aussi, d'entrée de jeu, « L'ami le migrateur », avec l'image de « ses mains qui s'envolent par toutes les fenêtres de l'hôpital », soulignant chez lui l'attrait pour l'Ailleurs comme un tropisme irréprouvable ? Le voici donc frère de ces grues dont il salue « l'envol [...] à l'horizon de Warbende / Comme chez Dante », tout en récitant de mémoire les vers du Chant V de l'*Inferno* qui introduisent aux amours de Paolo et Francesca. (C'est au finale d'« Une fête d'anniversaire », dans le dernier volume de poésie paru peu avant sa mort en avril 2016, *Ensemble encore*, qu'à propos du vol des grues proche du petit village de Warbende, en Mecklembourg, où il aimait à se retirer auprès de sa fille, qu'est citée la fin du vers 46 de ce chant V, « *cantando lor lai* », « [Et comme les grues] vont chantant leur complainte »).

Il y a plus direct, cependant, dans l'aveu d'amour filial : ce sont les paroles adressées à celui qui allait prendre le grand et définitif départ, démarquées d'un émouvant passage du testament auto-analytique du poète, au troisième chapitre de *L'Écharpe rouge* (avril 2016) : « *J'aurais voulu vous apporter un trèfle à trois feuilles / Avec une quatrième collée à l'aide de la salive* », avance Michèle Finck, qui se met ainsi imaginativement vis-à-vis d'Yves Bonnefoy dans la position qu'occupait celui-ci enfant à l'endroit de son propre père. Après avoir conduit sa famille à Toirac pour les grandes vacances d'été, Élie Bonnefoy devait en repartir pour Tours où il allait reprendre son travail. Le train de la séparation allait bientôt paraître en gare. « [J]e m'étais mis en tête de lui offrir un porte-bonheur », écrit le poète, c'est-à-dire, parmi l'abondante végétation poussant le long de la voie ferrée, « un de ces

trèfles à quatre feuilles qui assurent prospérité et bonheur » (p. 73). « Mais rien que le trèfle ordinaire, et le temps passait, le train approchait, c'était déjà son bruit que j'entendais croître dans la vallée, que faire alors, sinon cueillir un trèfle à rien que trois feuilles, puis arracher à un autre une des siennes et la faire tenir avec de la salive à côté des trois du premier ? »

C'est dans la « Variation 25 » qu'un tel processus de filiation imaginaire connaît son aboutissement. Rien ne l'indique pourtant dans le dispositif de son double titre : « BACH SAIT » et « **Caresse illumine** » ; mais si *Bach sait*, ce qui s'y déploie en poésie se trouve reversé du côté de la musique ; et grâce à l'écho d'une célèbre formule d'Eluard dans *L'Amour la poésie* (1929) – « D'une seule caresse / Je te fais briller de tout ton éclat » –, *Caresse [...] illumine* accorde ici à la caresse, par la vertu du poétique, préséance sur le cri. On y retrouve le mantra de *Dans le leurre du seuil*, qui opère au-delà de la nécessaire révolte : « Au cœur de toute vie : un consentement » (p. 139). Dans un paysage de Corse embaumé de « citronniers comme des soleils », les visages aimés apparaissent en profil perdu dans la découpe des montagnes (p. 130-140) :

Cette montagne de l'autre rive je l'ai appelée père
(Il est mort). Cette seconde montagne de l'autre
Rive je l'ai appelée Yves (Il est mort). Leurs profils
Yves et père tournés vers le ciel ont la pureté
Minérale du roc. Pourquoi tant de douceur
Alors qu'ils sont morts ? [...]

Paréidolie qui témoigne de la frustration de l'absence des êtres aimés (*ils sont morts*), que tente de compenser leur projection sur les formes environnantes ; le fait qu'il s'agisse de montagnes leur confère une dimension héroïque : une stature de géants pour l'inconscient qui les révère. Mais un malaise se fait jour (« Vas-tu ôter ta beauté été ? Est-elle de trop ? Ils sont morts ») : n'est-ce pas voiler de « douceur », à la manière d'un *paysage composé* de Poussin ou de Gaspard Dughet, le scandale de leur disparition ?

Cependant la part du père spirituel l'emporte dans la deuxième section du long poème, consacrée à « la beauté », si souvent « prise sous les barbelés » (p. 140). Une question fondamentale y est posée, tout droit venue de l'ensemble de l'œuvre d'Yves Bonnefoy, et plus particulièrement de son ultime poème-somme, la section III d'« Ensemble encore » :

[...] Qu'est-ce la beauté
Qu'Yves nous a « léguée » ? [...]

« Mes proches, je vous lègue.. », « Mes amis, mes aimées, / Je vous lègue... » : telle est bien la formule testamentaire ici reprise, comme si le maître en « beauté » (καλός), le διδάσκαλος par excellence, c'était le poète de *Douve* et de « Dévotion », de *L'Arrière-Pays* et de *L'Heure présente*.

Mais le parallélisme des pères reprend de plus belle dans les sections suivantes : « Vous deux pères vous connaissiez / Aussi par cœur chaque inflexion des *Variations* » (p. 141) – avec toutefois cette dissimulation (même s'il s'agit en profondeur du « même songe », p. 142) : « En quoi voudriez-vous / Vous réincarner pères ? » « En *Variations Goldberg* dit le père », alors qu'« Yves » répond, lui, « En horizon » (selon la logique de *L'Arrière-Pays* et des « Remarques sur l'horizon » de *La Longue Chaîne de l'ancre*). Parallélisme qui aboutit au chiasme :

« Père et Yves Yves et père » (p. 140), et à cette sorte de paronomase finale ([pɛ syʁ] / [pɛ:ʁ]) : « Paix sur vous : Pères » (p. 143).

Je verrai enfin dans le mythe partagé des *retrouvailles* le signe d'élection d'une telle filiation. Il est question, dans la « Variation 5 », du seul roman de la comtesse de Ségur qui ait compté dans les lectures d'enfance : celui des *Vacances*, et pour une phrase seulement, mais « lue et relue » en y « reven[ant] sans cesse » : « *Madame de Rosbourg se heurta à monsieur de Rosbourg lui-même* » (p. 37). Encore faut-il préciser la disparition en mer de ce mari, ce qui fait de cette scène de « [r]etrouvailles soudaines, fulgurantes », l'équivalent de celle qui marqua tant Yves Bonnefoy à la lecture des *Enfants du Capitaine Grant*, entre Mary et Robert Grant et leur père lui aussi porté disparu en mer. « [C]'était l'inespéré qui avait tout à coup lieu, ici-maintenant. » Et cet inespéré romanesque ne pourrait-il se transférer dans la vie réelle ? Je me rappelle la question que m'avait posée Michèle Finck, à la parution du grand poème d'Yves Bonnefoy, « L'Heure présente », à propos de ce cri : « Reviens, Claude, reviens, Enzo, d'entre les morts », quant à l'identité de ces êtres si aimés du poète, dont figurait seul l'énigmatique prénom ; et je suppose que la réponse (Claude Grégory et Enzo Créa) importait beaucoup moins pour elle que l'intensité du cri de rappel à la vie – comme en témoigne le poignant finale de la « Variation 5 » (p. 38) :

Ô mes morts, ô mon amant dont je me sais à jamais séparée, la 5^e *Variation* ne me fait-elle pas croire parfois qu'il nous sera donné de vivre quelque chose comme l'inespéré de retrouvailles inconnues ?
– Vivre pour cela : l'inespéré.