

$\text{NU}(e)^{69}$

MICHÈLE FINCK

NU(e)
Numéro 69

Numéro coordonné par Patrick Née
avec la collaboration de Béatrice Bonhomme et Danielle Pastor

Présentation.....	5
Entretien de Michèle Finck avec Patrick Née.....	9
Dix poèmes inédits, <i>Cris-femmes</i>	39
• « <i>Anorexie</i> ».....	41
• « <i>Billie Holiday. Solitude</i> ».....	42
• « <i>Matriarcat</i> ».....	43
• « <i>Julio Gonzalès. La Montserrat criant. Museu National d'Art de Catalunya (Barcelone)</i> ».....	44
• « <i>Julio Gonzalès, Masque de Montserrat criant. Exposition Centre Georges-Pompidou</i> ».....	45
• « <i>Mater bifrons</i> ».....	46
• « <i>Michelangelo Antonioni, Le Cri, Steve Cochran, Alida Valli</i> ».....	47
• « <i>Insomnie</i> ».....	48
• « <i>Alban Berg, Lulu, Teresa Stratas, Pierre Boulez</i> ».....	49
• « <i>Cris-femmes</i> ».....	50
Lettres sur <i>Balbuciendo</i>	51
• Yves Bonnefoy.....	53
• Claude Vigée.....	54
• Bernard Noël.....	56
Poèmes offerts.....	57
• Pierre Dhainaut, « <i>Lieu du face-à-face</i> ».....	59
• Laurence Breysse-Chanet, « <i>Sept poèmes pour Michèle</i> ».....	62
• Jean-Yves Masson, « <i>Yeats au Cap Martin</i> » et « <i>Sous le tilleul d'Obertressen</i> ».....	66
• Patrick Quillier, « <i>Axis mundi : l'oreille est une antenne</i> ».....	68
Hommage en musique.....	79
• Gualtiero Dazzi, « <i>Même éboulée ma langue peut dire (Poésie Résistance – Fragments pour voix)</i> ».....	81
Études critiques.....	85
• Jean-Baptiste Para, « <i>“Vers l'au-delà du son”</i> ».....	89
• François Lallier, « <i>L'au-delà du sonore</i> ».....	93
• Patrick Née, « <i>Ut musica poesis</i> ».....	111

• Muriel Denèfle, « Le poétique et le musical : “mutisme” et “musique” ».....	123
• Michela Landi, « Variations sur la goutte d’eau : de notes et de larmes ».....	135
• Patrick Quillier, « Sur l’écoute générale dans <i>La Troisième Main</i> ».....	155
• Marik Froidefond, « Alchimie de l’écoute ».....	171
• Fabio Scotto, « L’ouïe-dire. Notes sur <i>L’Ouïe éblouie</i> ».....	205
• Jérôme Thélot, « Sur <i>Balbuciendo</i> ».....	213
• Christine Dupouy, « Communication par les gouffres ».....	219
• Laetitia Reibaud, « “Pianorphée pleure.” » Les labyrinthes de l’élégie ».....	235
• Irène Gayraud, « L’Orphée transmuée. Une lecture du poème “Les larmes d’Orphée” ».....	275
• Alfons Knauth, « <i>La Troisième Main</i> . Passages entre langues, poésie et musique ».....	287
• Olivier Kachler, « <i>Voyage d’hiver</i> et voyage intérieur ».....	307
• Britta Benert, « <i>Connaissance par les larmes</i> . Une écriture vagabonde au féminin, entre langues et langages »	315
• Sophie Guermès, « “Poésie : traire les ténèbres ?” ».....	331
• Claire Gheerardyn, « La “poésie-sculpture” de Michèle Finck »	341
• Patrick Werly, « La “Cinémathèque” de <i>Connaissance par les larmes</i>	357
Lettres sur <i>La Troisième Main</i> et <i>Connaissance par les larmes</i>	375
• Yves Bonnefoy.....	377
• Jean-Pierre Richard.....	378
• Salah Stétié.....	379
Bibliographie.....	381
Liste des contributeurs.....	397
Table des illustrations.....	407

Présentation

Ce numéro de *Nu(e)*, consacré à l'œuvre de poésie de Michèle Finck, se compose d'un grand entretien tenu avec Patrick Née ; d'un ensemble de poèmes inédits de l'auteure, *Cris-femmes*, témoignant du dernier état de son inspiration ; de poèmes (Pierre Dhainaut, Laurence Breysse-Chanet, Jean-Yves Masson, Patrick Quillier) ou musique (Gualtiero Dazzi) qui lui sont dédiés en hommage ; de lettres qui lui furent adressées par plusieurs des grands témoins du poétique en notre temps (Yves Bonnefoy, Salah Stétié, Claude Vigée, Bernard Noël, Jean-Pierre Richard).

Leur succède un riche cahier d'études critiques, abordant tout d'abord le sonore dans le poétique (Jean-Baptiste Para, François Lallier, Patrick Née) ; le rapport à la musique (Muriel Denèfle, Michela Landi, Patrick Quillier, Marik Froidefond) ; le développement de l'œuvre (Fabio Scotto sur *L'Ouïe éblouie*, Jérôme Thélot sur *Balbuciendo*, Christine Dupouy sur les quatre recueils de l'auteure) ; la question du genre (Laetitia Reybaud sur l'élégie) et du mythe (Irène Gayraud sur Orphée) ; le tissage des langues et des cultures (Alfons Knauth, Olivier Kachler, Britta Benert) ; enfin l'intime rapport de la poésie aux arts (peinture pour Sophie Guermès, sculpture pour Claire Gheerardyn, cinéma pour Patrick Werly).

Une bibliographie complète des publications et activités de l'auteure concernant la poésie conclut le numéro – qu'il s'agisse de son œuvre ou de ses travaux critiques. Michèle Finck exerce en effet la fonction de professeure de Littérature comparée à l'Université de Strasbourg, et pratique, outre le français, cinq grandes langues poétiques vivantes (allemand, anglais, italien, espagnol et russe) – sans oublier le latin et le grec de sa formation d'ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Sèvres. La liste des contributeurs et la table des illustrations (portrait par Laury Granier, dessins de Coline Bruges-Renard) ferment la marche.

P. N.



Portrait de Michèle Finck,
« Reine du jour, reine de la nuit »,
photographie de Laury Granier, 1990

**Entretien de Michèle Finck
avec Patrick Née**

Patrick Née : Avec *Connaissance par les larmes* paru au milieu de l'année 2017, c'est le quatrième recueil de poésie que vous publiez ; vous indiquez vous-même que le premier, *L'Ouïe éblouie*, tardivement paru en 2007, rassemble en réalité des textes écrits entre 1983 et 2003 : ce qui porte à trente-cinq le nombre d'années consacrées à l'écriture *donnée à lire* – car bien entendu il y eut auparavant toute celle de l'enfance et de l'adolescence gardée pour soi, et seulement attestée ici ou là au fil de *L'Ouïe éblouie*.

Et pour ce recueil premier rien n'indique, dans la présentation des éditions « Voix d'encre » (où manque même une table des matières) si les sept sections qui le composent suivent un ordre chronologique d'écriture, ou si elles redistribuent, pour des raisons thématiques (que le lecteur d'ailleurs n'aperçoit guère), un matériau travaillé tout au long de ces vingt ans, sans qu'on puisse y lire une particulière évolution interne. Alors même que ce principe d'évolution apparaît nettement à la parution du deuxième recueil, *Balbuciendo*, chez un nouvel éditeur beaucoup plus reconnu, Arfuyen, en 2012 – et ce sera là ma première question : n'est-ce pas l'expérience d'une double douleur, que vous-même indiquez dans la « note biographique » qui accompagne les trois publications Arfuyen – celle en 2004 de la séparation d'avec votre compagnon, Laury Granier, et celle en 2008 de la mort de votre père, Adrien Finck – qui a opéré ce *précipité chimique* d'une poétique usant en apparence des mêmes thèmes, des mêmes termes, mais en réalité parvenant alors à un degré d'intensité tout autre : par communication à autrui, votre lecteur, de ce qu'on pourrait croire impartageable et qui se trouve au contraire étrangement partagé – l'universalité de la douleur elle-même ? Serait-ce ce qui fit pour vous l'insondable malheur de l'existence qui vous a permis d'atteindre à cette profondeur de voix qui est maintenant la vôtre : non plus celle d'une brillante universitaire de plus, cultivant ses dons de langage en jouant sur les vocables, à coups de curieuses transgressions d'écriture – mais celle d'une des plus poignantes poésies qui soient aujourd'hui, où les diverses techniques de composition (quel qu'en soit le degré de conscience ou d'inconscient) se trouvent aussitôt brûlées au feu de l'affect le plus nu ? Autrement dit, une *Connaissance par les larmes* à la fois de l'ordre de l'initiatique et de la poétique ?

Michèle Finck : Cher Patrick, je tiens tout d'abord à vous remercier de me poser des questions qui sont d'emblée fondatrices. Elles combinent

avec force une double connaissance : de la poésie et de la psychanalyse. L'une et l'autre portées au plus profond par vous vont très loin. À vrai dire, votre questionnement est si fort que j'éprouve le besoin de le laisser travailler en moi, infuser à l'intérieur de moi, sans pouvoir sur le champ y répondre. Comme lorsque j'écris un poème il y a toujours un état préliminaire de silence, pour que des bribes de mots se lèvent, je sens ici qu'un silence préliminaire m'est nécessaire pour répondre. Les mots ne viendront pas d'une seule coulée, mais peu à peu, pas toujours faciles à articuler car vous m'avez mise devant l'essentiel. Merci de respecter, au seuil de cet entretien, ce silence originel indissociable pour moi de l'expérience de la poésie.

Sortant de ce silence, je peux dire que, oui, il y a certainement un *saut* entre mon premier livre, *L'Ouïe éblouie*, et les trois suivants parus chez Arfuyen. Par quel « précipité chimique » ce *saut* a-t-il pu se produire ? Il y a selon moi (pour autant que je sois capable de le comprendre, car évidemment l'inconscient a une très grande part dans le processus poétique) trois événements qui ont pu être les centres générateurs de ce « décollage » : la très difficile séparation d'avec mon compagnon ; la mort de mon père ; et l'expérience de la maladie (on en parlera peut-être plus tard). Ces trois événements ont été des séismes intérieurs, ma vie est pour ainsi dire sortie de ses gonds, les garde-fous ont sauté, tous les points de repère de mon existence, ou presque, se sont révélés des illusions. Ces trois événements ont été à la fois une expérience abyssale de la douleur et une libération : quelque chose a cédé sous moi, des trappes entières se sont ouvertes en moi, d'une verticalité et d'une profondeur inconnues jusque-là. De la descente dans cette profondeur (sans savoir si j'allais remonter un jour à la surface – cette incertitude est cruciale) sont nés les trois recueils parus chez Arfuyen de 2012 à 2017.

Ce qui distingue aussi ces trois livres du premier, c'est sans doute une force de nécessité, encore plus radicale. Pour moi, il n'y a poésie que s'il y a expérience fondatrice et nécessité – vitale – d'écrire. Cette nécessité était certes déjà à l'œuvre (depuis l'enfance) dans les poèmes de *L'Ouïe éblouie*. Mais sans doute la poésie d'avant 2004 n'était-elle pas à ce point une question de vie ou de mort, comme la poésie après 2004. Une citation de Rilke est cruciale pour mon expérience de la poésie : « Mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ? » Mon sentiment est que si un livre de poèmes n'est pas une condition de vie *sine qua non*, il est peut-être inutile de l'écrire, ou du moins de le publier. C'est aussi pour moi un critère vis-à-vis des œuvres des autres : si je ne sens pas à la racine d'un livre une expérience fondatrice et une nécessité, je m'en détourne rapidement. Pour ma part, si je n'avais pas écrit les poèmes de *L'Ouïe éblouie*, j'aurais très mal vécu, c'est sûr (car un besoin fort était à l'œuvre depuis toujours),

mais je n'en serais sans doute pas morte. Au contraire, à l'époque de l'écriture de *Balbuciendo*, sans la poésie je serais certainement morte. Cela peut paraître excessif. Mais c'est ainsi que je l'ai vécu. C'est ainsi que je le vis aujourd'hui encore. C'est à ce prix que j'ai pu rejoindre ce que vous appelez « l'universalité de la douleur elle-même ». Un vers de *Balbuciendo* le suggère : « Décider ou décéder ».

Patrick Née : Je souhaiterais approfondir avec vous ce que j'ai cru pouvoir remarquer comme marques d'évolution entre le recueil des vingt premières années et les trois suivants, portant pour leur part sur la douzaine d'années d'une vie irréversiblement modifiée, et parus de manière resserrée en l'espace de seulement cinq ans.

J'évoquais les jeux sur les mots, qui ne sont pas rares dans *L'Ouïe éblouie* (ce titre lui-même en est un par son écho redoublé) ; citons-en quelques exemples, qui vont de la paronomase et de l'hypogramme ou de l'homéotéleute (et à la rime couronnée) jusqu'au *glossaire* de type leirisien, voire aux vers équivoqués – sans compter la fausse étymologie :

La lèvre ivre de la grève salive vers la mer (« Pitié », p. 42)
De l'ouïe oubliée à l'ouïe éblouie (« Le chas des sons », p. 173)
La maladie me vidange d'anges ; Dans l'ignoble vignoble du noir
(p. 170)
À jamais, à jamais dans le piano sont ensevelis les débris de
l'anneau de Pia (« Pia », p. 59)
Astrolabe dans les barbelés de Barbe-Bleue (« Cathédrale », p. 93)
Déjà si loin le bel hautbois dormant (« Basilic », p. 122)
Je panse tes plaies ; je pense t'épeler (« La rose de Vivaldi »,
p. 128)
Là je dors / l'âge d'or (p. 170)
Aimer le mot *dolorosa*. / Savoir que dans toute douleur il y a une
rose. (p. 128)

Or *Balbuciendo* n'en compte plus guère d'occurrences, sinon ce « À quel moment le mot ment ? » de « À l'écoute » (p. 74). Autrement dit, le vrai tissage euphonique, qui ne dépend pas des plaisants jeux de hasard du signifiant – lesquels gratifient à la façon des machines à sous délivrant d'un coup leur *jackpot* –, reprend alors ses droits, en alliance avec cet autre élément sonore structurant qu'est le rythme, les deux assurant l'assise prosodique du style.

Et je ne mettrai pas sur le même plan la pratique de l'essaimage phonique du signifiant, dont fait foi, entre autres exemples, le quintil de *La Troisième Main* consacré à **Bartok** (p. 53) ; car il s'agit là, au

contraire, d'une construction profonde par le son, où comme le voulait Mallarmé *les mots s'allument de leurs feux réciproques*, conduits qu'ils sont par l'impulsion motrice de l'inconscient, et sans la résolution ludique d'un simple jeu lexical. S'y s'épelle à trois reprises le [Ba] de l'initiale du nom du musicien (ainsi rechargé en force motrice), et une fois (mais pour le signifiant hautement symbolique du « cœur ») le [K] occlusif de sa finale. Ce qui crée ainsi l'image d'une pulsation cardiaque vitale, que prolonge encore le [P] – consonne labiale sourde associée au [B] sonore – du « piano », du « pouls » et de la « pureté » (cette dernière faisant réentendre, en outre, le [R] et le [T] inscrits au cœur du patronyme Bartok) :

Bat fort le cœur du piano de Bartok.
 Impossible de lui prendre le pouls.
 Bat trop vite. À force de battre
 Brise. Brise les murs. Derrière
 Les murs : la pureté, la pureté.

Entre autres innombrables exemples qui pourraient être cités, je donnerai le coupant finale de « Presquélégie de La Sans-Larme » du dernier recueil, justifiant à lui seul – puisqu'il s'agit d'une estimation de la poésie – du titre de *Connaissance par les larmes* (p. 156) :

Mais poésie soudain : lame de rasoir.

Où l'on entend que le [R] de *larme*, ayant émigré au mot suivant de *rasoir* qu'il encadre (début et fin) en un cruel miroir, fait luire à la source des larmes l'acier tranchant de la douleur, capable de les tarir à la racine.

Et encore, la décomposition-recomposition des phonèmes du « silence » [siLãs] dans le dernier vers d'« Edvard Munch. *Nu féminin qui pleure* » (*La Troisième Main*, p. 106) :

Seule. Avec la cigüe translucide du silence.
 [s] [L] [L] [si u] [ãslusi] [u siLãs]

Michèle Finck : Il faut sans doute avoir toujours en mémoire, face à mes poèmes, que pour moi l'expérience de la musique a précédé celle de la poésie. Enfant, j'ai joué longtemps du piano avant d'écrire des poèmes. Au début de l'adolescence encore, je jouais le *Clair de lune* de Debussy au piano sans savoir que derrière cette œuvre musicale il y avait un poème de Verlaine. Mais quelle n'a pas été ma joie quand je l'ai découvert et que j'ai compris, en profondeur, à quel point musique et poésie étaient indissociables ! Ça a été un moment crucial pour moi, une

nouvelle naissance. J'ai compris obscurément que ma vie se jouait là, dans l'intervalle fécond entre poésie et musique. Là est mon lieu d'existence et d'écriture. Passer du clavier au crayon est mon rythme fondateur et même maintenant, où je joue moins du piano et me concentre davantage sur le poème, le double rythme poésie/musique est la systole/diastole de ma vie.

Je dis ceci pour éclairer ma réponse à votre question. Même si je remarque moi-même une différence entre *L'Ouïe éblouie* et les trois recueils suivants, je viens de le dire et de vous donner raison, je vous trouve malgré tout peut-être un peu trop sévère avec *L'Ouïe éblouie*, qui est un livre qui compte pour moi car c'est mon livre de naissance. Je dirais que *L'Ouïe éblouie* me semble être née d'une compréhension encore un peu maladroite de cette consubstantialité de la poésie et de la musique au centre de ma vie. À cet égard, certains poèmes de *L'Ouïe éblouie* peuvent donner l'impression d'un travail encore un peu superficiel du rapport entre poésie et musique, qu'on peut parfois interpréter en termes de « jeux de mots ». Mais il y a beaucoup de poèmes de ce livre qui sont dénués de « jeux de mots ». Et s'agit-il vraiment de « jeux de mots » dans ce livre ? Je dois dire que je ne les ai pas vécus ainsi. Ces expressions que vous citez (en particulier le titre *L'Ouïe éblouie* qui éclaire à l'avance toute mon œuvre, et le bouleversant « *dolorosa* » de Vivaldi qui m'a été révélé et dicté par l'écoute de la voix de James Bowman) n'ont rien eu pour moi de ludique. Ce n'était pas pour moi un « jeu de mots » mais un accord profond que j'avais trouvé, ou cru trouver, entre deux vocables jusque-là séparés : comme dans une œuvre musicale tout à coup deux sons jamais rapprochés jusque-là se trouvent, j'avais l'impression que, par la façon dont je laissais les sons travailler ma langue, tout à coup deux mots (sans rapport entre eux jusque-là) s'étaient trouvés et ouvraient un monde. Pour moi ils étaient davantage (en tout cas pour les meilleurs d'entre eux, il y en a de plus faibles, certes) des couplages sonores à vocation heuristique que des « jeux de mots ». Si je n'avais pas senti que ces couplages, ces mots qui s'aimaient l'un l'autre me permettaient d'accéder à une profondeur nouvelle dans mon rapport au monde, je les aurais refusés.

Mais (j'en ai fait l'expérience avec quelques lecteurs avertis et maintenant avec vous) les lecteurs n'ont souvent pas perçu ce sens profond que j'accordais à ces couplages et les ont en effet interprétés comme des « jeux de mots ». J'en ai déduit que mes formules maladroites n'étaient pas partageables : là où j'y voyais (j'y entendais) des instruments de saisie du monde par les sons, ces lecteurs exigeants ne percevaient que des « jeux de mots ». Mais, bien sûr, que ces travaux

sonores sur le grand corps organique qu'est la langue soient trop souvent impartageables m'a interpellée. J'ai fait mon autocritique.

J'ai décidé, après *L'Ouïe éblouie*, de refuser (sauf à de rares exceptions) les dits « jeux de mots » pour accéder à une expérience plus exigeante de la consubstantialité de la poésie et de la musique. D'ailleurs ça n'a pas été difficile : en effet l'accès à cette nouvelle profondeur dont j'ai parlé tout à l'heure, par les trois événements désignés, a été indissociable de l'accès à un autre mode de travail de la matière sonore et rythmique, que vous avez si bien décrit à partir de *Balbuliendo*, en particulier dans *La Troisième Main* et *Connaissance par les larmes*. Ce mode se joue en effet à une profondeur plus grande, où les dits « jeux de mots » ne prennent plus. Ce nouveau mode m'a été dicté par une écoute encore plus radicale de la musique, surtout au moment de *La Troisième Main* où les poèmes ont été écrits dans l'expérience du noir et de la pénombre imposée par l'opération des cataractes. Dans ce noir-là (« Noir avec torche de musique »), c'est moins aux sons que j'accédais qu'à l'au-delà des sons. Et dans cet au-delà, aucun « jeu de mots » n'est possible – et c'est le rythme qui a l'ascendant sur l'écume des sons et entraîne avec lui tout le reste (syntaxe, lexique, etc.).

Je dirais alors que *L'Ouïe éblouie* aurait pu avoir pour sous-titre *L'Amour et la Vie d'une femme* (d'après le titre du cycle de *Lieder* de Schumann-Chamisso), alors que les trois autres ont engagé (ou du moins essayé de le faire) non seulement la vie d'une femme mais aussi la condition humaine tout entière dans sa douleur archétypale. Et ce qui a cédé, sous le choc des trois événements et de cette lave rythmique, ce sont les défenses de l'être, les censures intérieures (encore fortes à l'époque de *L'Ouïe éblouie*, d'où aussi les maladresses de ce livre qui peut sembler ne pas « évoluer », comme vous dites – et pour cause, les tabous, leurs carcans, l'en empêchaient sans doute).

Patrick Née : Parlons de rythme. En ce qui concerne les poèmes en vers, j'ai cru remarquer – mais je suis loin d'avoir exhaustivement scandé l'ensemble de vos œuvres – l'usage récurrent d'une mesure heptasyllabique, parfois même redoublée (ce qui donne alors un suralexandrin de quatorze syllabes) ; mesure qui excède d'une unité sonore celle, classique, de l'hexasyllabe. Précisons que je postule chez vous la tenue de l'[e] dit « caduc » ou « muet », qui distingue l'articulation de la langue de poésie de celle de prose, en particulier à la césure (du décasyllabe régulier et du rare alexandrin) ou, plus généralement, à la coupe des autres vers : là où la tentation serait grande de retomber sur une mesure paire à 6, à coup de *césure épique* faisant l'économie de l'articulation de cette syllabe surnuméraire. C'est ainsi que

s'insinue l'*impair* au cœur de la scansion comme le souhaitait Verlaine, un impair qui aurait pour principal objet de déjouer tout équilibre trop harmonieux afin que, dès la structuration rythmique, quelque chose d'au-delà, de hors champ, puisse être perçu – comme le confirmeront au plan sémantique les puissants motifs de la perte de la raison ou de la vie, folie de l'amant ou mort du père.

Je me fonderai sur les vers de *La Troisième Main* et sur ceux de la section « Musique des larmes » du dernier recueil. Dès l'ouverture de « Cicatrisation », poème liminaire de *La Troisième Main* (p. 9),

L'œil blessé cicatri/se lentement dans le noir

l'on constate le choix d'une césure enjambante qui, dans la seconde mesure, va excéder l'hémistiche régulier en faisant de ce vers à 6/7 un suralexandrin asymétrique. Voyons aussi « Fauré : *Requiem* » (p. 18) :

« <i>Libera me Domine.</i> » / Voix de Camille Maurane	[7/7]
Surgie de quelle douleur de ron/ces ? Vers l'offrande	[7/4]
De quelle paix ? / L'orgue et les cor/des tendus vers	[4/4/4]
Quelle délivran/ce de l'os ? / Chœurs aux pieds nus	[5/3/4]
Èlèvent une rosa/ce de silen/ce dans l'obscur.	[7/4/4]

C'est, du coup, un suralexandrin symétrique à 7/7 qui ouvre le quintil, et la mesure heptasyllabique se poursuit dans le premier groupe rythmique de l'hendécasyllabe qui suit ; elle se rappellera à la conscience du lecteur au vers final, qu'elle ouvrira de nouveau. Entre temps deux ternaires – un trimètre à 4x3 et un dodécasyllabe à 5/3/4 – diront chacun à sa façon le refus d'une harmonie rythmique préconçue : car ce trimètre ne s'obtient qu'au prix d'une double discordance, interne (par coupe enjambante sur « cor/des ») et externe (par contre-rejet hardi de la préposition « vers », ainsi séparée du groupe nominal qu'elle régit) ; ces discordances interne et externe (par enjambement) se poursuivront au vers suivant.

Voyons enfin « Lévitation », qui ferme le recueil :

Écouter n'est rien enco/re. Réécouter est tout.	[7/6]
Inventer des poè/mes qui soient vitraux	[6/5]
Sonores dans la lumiè/re de l'obscur.	[7/4]
Descendre nue dans les sons / jusqu'à en perdre	[7/4]
La lyre et la lan/gue au fond de la musique.	[5/6]

Si dans les six vers qui suivent on retrouvera deux mesures heptasyllabiques, ce sont surtout celles de l'ouverture du poème qui doivent ici retenir l'attention. Car la tentation est grande de pratiquer une césure épique au vers 1 pour aboutir à un alexandrin classique ; mais ce

serait méconnaître les particularités d'une rythmique qui, par le sept – plus que par le cinq associé au six de l'hendécasyllabe – s'emploie à casser le sempiternel *ronron* binaire.

Si l'on en vient à « Musique des larmes » qui constitue le prolongement naturel de *La Troisième Main*, on ne peut que constater la récurrence d'une telle mesure, présente dans dix-sept poèmes sur vingt – comme si donc elle avait gagné en fréquence jusqu'au point de devenir un ressort naturel du souffle poétique. Et cela ne tient pas à la plus grande modernité des univers musicaux qu'il faudrait traduire en rythme verbal (Webern, Britten ou Chostakovitch), comme en témoigne le dizain consacré au très romantique *Winterreise* de Schubert :

Avance le <i>Wanderer</i> / dans les ténèbres blanches	[7/6]
De la nei/ge. Est-ce son pas trébuchant / qu'on entend	[3/7/3]
Au piano ? / Ou ses pupilles qui tom/bent avec les larmes ?	[3/7/5]
Avance le <i>Wanderer</i> / dans le voyage d'hiver	[7/7]
De la vie. Voix lunai/re tutoie la mort.	[7/5]
Tombent comme en son/ge les larmes de gel	[5/6]
Et de brai/se : « <i>Ei Tränen, meine Tränen.</i> »	[3/7]
[...]	
Descend le <i>Wanderer</i> / aux ténèbres qui tournoient.	[6/7]
Musique de Schubert:/ là où neige l'obscur.	[6/6]

Où l'on voit que c'est le signifiant même du *Wanderer* – cet itinérant vagabondant – qui dès l'incipit commande à la mesure à sept syllabes, qu'on retrouve redoublée au vers 4, ainsi que dans la citation allemande du vers 7 ; si le finale consent, en une sorte de bouclage, à l'un des rares alexandrins de toute la section, on n'en a pas moins été alerté au vers 2 par la question que pose son groupe rythmique central : « Est-ce son pas trébuchant » ? est-il demandé. Je ne peux m'empêcher de comprendre qu'il « trébuche », ce pas, dès la première des sept syllabes de sa mesure (par coupe enjambante sur « nei/ge »), ce qui lui fait quitter la régularité des mesures hexamétriques en lui donnant sa pleine identité de *Wanderer*.

Michèle Finck : Certainement je ne scande pas aussi brillamment que vous les vers de mes poèmes ! Mais ce qui est sûr, c'est que la scansion est pour moi tout à fait primordiale. Quand j'écris un poème, ou même seulement quand des vers me traversent et que je les griffonne sur un carnet ou un *post-it*, je compte toujours les syllabes sur mes doigts. Il s'agit en effet de refuser le plus souvent les douze pieds de l'alexandrin, ou du moins de m'en méfier. Pourquoi ? Sans doute parce que

l'alexandrin est une incarnation verbale de l'harmonie. Or le monde tel que je le vis (déjà depuis *L'Ouïe éblouie* et plus encore après) et tel que le vit (me semble-t-il) plus largement notre époque moderne (indissociable d'un manque) n'est pas (n'est plus) un monde de l'harmonie. Garder l'alexandrin serait pour moi un contre-sens, ou pire un mensonge sur mon expérience de la vie et de la condition humaine. Inversement, toucher à l'alexandrin, c'est suggérer la précarité de l'harmonie aujourd'hui, le « trébuchement » du vivant. Quand l'harmonie se fissure, l'alexandrin n'est tout simplement plus viable. Comptant sur mes doigts, je ne garde que les vers qui sont soit des sur-alexandrins (comme vous dites), c'est à dire 13 voire 14 syllabes ou même volontiers plus, soit des sous-alexandrins (si ce terme existe ?) c'est à dire 11 syllabes voire beaucoup moins. Et quand un alexandrin subsiste, il a profondément un sens (celui d'une harmonie peut être retrouvée autrement, ou retrouvable un jour). Mais si le corps souffre, la parole qui est une extension organique du corps ne peut que garder la trace de cette souffrance.

Parallèlement, comme d'ailleurs les poètes modernes et contemporains exigeants, je pourchasse en effet les vers pairs et leur préfère l'impair, qui est lui aussi l'incarnation verbale d'une conscience du manque. Vous me révélez la fréquence de l'heptasyllabe dans mes poèmes : je ne m'en étais pas aperçue et cela m'intéresse beaucoup. En revanche je sais que j'ai pu être hantée par la mesure de cinq syllabes ou le poème de cinq vers. Dès *L'Ouïe éblouie*, j'ai souvent privilégié le poème de deux fois cinq vers (comme les doigts des deux mains, toujours avec ce souci de l'accord du poème et du corps) ; surtout, dans *La Troisième Main*, j'ai décidé de n'écrire que des quintils (à nouveau cinq vers comme les doigts d'une main), et c'est ainsi que le livre est composé de quatre-vingt-dix-huit quintils encadrés de deux poèmes un peu plus long. Casser les douze coups de l'alexandrin classique et privilégier l'impair n'a pas tant à voir avec une esthétique qu'avec une éthique qui exige de donner à entendre dans la scansion même du vers le manque consubstantiel à la condition humaine. L'impair est crucial pour moi car il a à voir avec l'inaccompli, l'inachevé, mais aussi l'ouverture. Et toute ma vie de poète, je passerai mon temps à compter sur mes doigts, même si le non-alexandrin et l'impair sont devenus mon terreau rythmique intérieur. De même mon terreau mélodique intime est hanté par la dissonance. Tout cela (que je m'efforce d'expliquer pour répondre à votre question) reste bien sûr avant tout *instinctif*. C'est mon instinct rythmique et mon instinct mélodique (stimulé par des années de piano depuis l'enfance) qui ont toujours l'ascendant.

Il faudrait peut-être ajouter à ce travail de la scansion quelque chose qui est primordial dans mon expérience du poème : la coupe. Il y a chez

moi une véritable émotion, voire une jouissance de la coupe. Par exemple dans *La Troisième Main*, à propos de cette « main » justement : « Elle porte l'espoir d'une arche future de lumière. Bach / A écrit pour cette troisième main. Menuhin le sait ». La coupe, qui sépare le nom propre substantif (« Bach ») du verbe (« A écrit ») et permet l'échange de substance entre « arche » et « Bach », est ici la nervure centrale du poème. Elle m'a donné une grande joie de tout le corps. Quand je choisis d'écrire en vers, c'est pour la richesse de la prosodie et tout particulièrement pour la coupe. Celle-ci recueille le sens. Dans d'autres occurrences fréquentes, la coupe peut s'inscrire dans la logique de mon travail sur la coupure, qui est au centre de mon imaginaire. Coupe et coupure échangent certainement dans de nombreux poèmes une « réciprocité de preuves ».

Mais il m'importe aussi beaucoup (dès *L'Ouïe éblouie*) de sortir du seul vers et d'alterner vers et prose. Il y va d'un double rythme, d'un double battement à l'intérieur de moi, vers / prose, sans lequel je ne peux composer. La nécessité de la prose a certainement à voir avec celle d'une prise en charge de l'expérience la plus ordinaire, la plus simple, et avec la méfiance vis-à-vis de tout grand chant (excès de lyrisme). Mais je sens bien parfois la respiration de ce chant remonter jusque dans ma prose, dans laquelle on peut retrouver des vers cachés.

Autre élément important : dans *Connaissance par les larmes*, à ma grande surprise, ont fait irruption des poèmes verticaux. Pourquoi ? Je ne saurais trop le dire. Sans doute pour travailler des accords verticaux comme au piano. Sans doute aussi est-ce une forme de rupture avec la poésie occidentale horizontale et une tension vers une poésie qui serait à la fois verticalité et horizontalité. Le vers vertical, pour ainsi dire debout, travaille à la quête d'une vie debout, qui tente de se relever en tout cas, par-delà les « trébuchements » de l'existence.

Patrick Née : Il est un autre dispositif – peut-on le dire encore rythmique ? – qui apparaît de façon tout à fait nouvelle dans *Connaissance par les larmes* : celui d'un blanc intra-syntaxique qui détache des mots ou groupes de mots à l'intérieur du vers. Les exemples étant constants dans les deux premières sections (« Court-circuit » et « Les larmes du large ») comme dans les deux dernières (« Être écrire » et « Celle qui neige »), je choisirai celui d'« À l'intervalle » (p. 188-189), du fait de l'adéquation établie entre son propos (donné dès le titre) et sa mise en forme :

Ce qui	reste
Bruire	

	Et
Luire	
Par la	grâce
De	l'
	Intervalle
	Léger
Entre	deux
Mots	

Il ne peut plus s'agir ici d'une visualisation du rythme accentuel, le détachement allant jusqu'à isoler un déterminant consonantique (l'), doublement impropre à recevoir une accentuation tonique. Est-ce pour s'inscrire dans l'héritage d'André du Bouchet – qui toutefois n'insérerait pas ce blanc à l'intérieur de la chaîne phrastique du vers, mais à son début en un effet de recul avant le saut ? Doit-on y lire un tournant paradoxal dans l'expression jusque-là attachée au sonore (dans son euphonie et sa prosodie), réorientée du côté d'une spatialisation visuelle – et pour quels nouveaux effets de sens ?

Michèle Finck : Je ne me risquerai pas à dire que le blanc à l'intérieur du vers, qui est apparu dans *Connaissance par les larmes*, soit un héritage de du Bouchet (c'est-à-dire, à l'origine, de Mallarmé). Je ne connais pas assez du Bouchet, même si j'en saisis toute l'importance et aimerais le connaître davantage. Quant à Mallarmé, tout en ayant conscience de ce qui se joue d'essentiel dans le questionnement indissociable de son œuvre, je l'ai toujours tenu un peu à distance (sans doute à cause d'une certaine préciosité de son écriture, qui me gêne). Je me reconnais mieux dans la « modernité Baudelaire ».

Mais pourquoi ce blanc s'est-il imposé tout à coup, je ne saurais trop l'expliquer. Tout au plus puis-je formuler (comme précédemment) quelques intuitions et essayer de me dédoubler (tout « poète » ne recèle-t-il pas désormais un « critique » ?) Le blanc me semble avoir dans mon travail un double enjeu : une vocation destructrice et une vocation constructrice. Destructeur, le blanc poursuit sans doute l'œuvre du non-alexandrin et de l'impair : il sape la forme, il fait vaciller le vers et le sens, il leur fait perdre leur équilibre, leur contenance. En cela il coïncide (comme le non-alexandrin et l'impair) avec une expérience du monde placée sous le signe de la fragilité et de la précarité. Combien de fois ne me suis-je pas dit que ce blanc pourrait bien envahir tout le poème et le vouer à n'être plus que page blanche et mutisme ? Mais plus profondément peut-être, ce blanc apparu à mon insu est un don – peut-

être moins de ce que vous appelez une « spatialisation visuelle » (comme pour du Bouchet) que de quelque chose qui est avant tout de l'ordre du sonore et de l'au-delà du sonore : don de silence (pas de poème sans montée du silence en moi), mais aussi don de souffle, de groupes ou d'unités de souffle (pas de poème sans montée du souffle en moi). Mais le plus important est sans doute que je ressens surtout le blanc comme un élément rythmique, une ponctuation rythmique fondatrice (me permettant de faire l'économie des formes convenues de ponctuation, comme la virgule qui du coup disparaît). Mais sans doute aussi le blanc est-il don du vide (ce que les Chinois appellent le « vide médian » a beaucoup de sens pour moi) – mais d'un vide qu'encore une fois j'accueille d'abord par l'oreille avant qu'il ne gagne l'œil ou ce que je me risque à nommer, dans *Balbuciendo*, l'« oeïloïeille ».

Il faudrait ajouter sans doute aussi que, dans le travail de miniaturiste qu'est pour moi le poème, les blancs me permettent de creuser les intervalles. À cet égard, votre choix du poème « À l'intervalle » est bien sûr très pertinent. Toujours dans mon souci d'une coïncidence en profondeur de mon expérience de la vie et du verbe, il y a certainement une correspondance entre la primauté de l'intervalle dans mon existence (tendue *entre* poésie et musique, *entre* les différentes langues, *entre* France et Allemagne à Strasbourg, etc.) et l'ascendant de l'intervalle dans les blancs du poème. Le blanc est pour moi une incarnation verbale de l'intervalle et de l'intermittence, une caisse de résonance de l'intervalle et de l'intermittence, qui sont indissociables de mon expérience de la vie et de la poésie. Être poète, c'est avant tout créer un rythme personnel. Depuis *Connaissance par les larmes*, le blanc fait partie de mon rythme intérieur. Il exige aussi, me semble-t-il, que le lecteur prenne *le temps* d'intérioriser le poème en lisant / écoutant / respirant le blanc.

Peut-être, pour comprendre mieux ce que j'essaie de dire, faudrait-il revenir à l'image séminale de ma poésie telle qu'elle a surgi dans *Balbuciendo* : le « piano de paille » du père. Ce « piano de paille » (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 ce « piano de paille » est pour moi la plus haute définition de la poésie. Par tout ce que j'écris, je tends vers lui.

Patrick Née : Encore une question portant sur des faits de forme, en tant qu'elle me paraît engager un élément déterminant du sens. Dès *Balbuciendo*, on est frappé du recours à l'ellipse, qu'il s'agisse du déterminant du nom ou du sujet du verbe. Dans « De givre et de feu », qui inaugure la deuxième section de « Tryptiques pour le père mort » (p. 43), s'il est naturel d'employer « Père » absolument (en tant que

vocatif), il ne l'est pas de mettre « Fille » sur le même plan, comme s'il s'agissait d'un nom propre ; et les trois verbes d'action qui en dépendent font l'économie du pronom représentant attendu (elle) – sans compter « mots » et « neige » construits directement eux aussi :

Fait pousser des étoiles dans la poussière.
Parle avec les lèvres suturées du père
À l'intérieur d'elle. Écrit à deux bouches.
Mots brûlés vifs dans le haut fourneau du cri.
Fille fera neige avec un peu de feu.

Quel effet sur le lecteur est-il ainsi escompté – sinon de lui faire mieux sentir l'empathie des affects chez cette « fille » par excellence du père, au point que le silence de l'un devienne le cri de l'autre dans la confusion des bouches, par abolition de tous les mots outils qui séparerait ?

D'où le primat d'une syntaxe nominale, très affirmée dès *La Troisième Main* ; pour dire une sonate pour violoncelle et piano de Brahms : « Violoncelle venu / D'où ? Musique sait-elle ? Silence / S'agenouille », etc. (p. 60) ; pour dire un concerto pour violoncelle encore, mais de Dvorak cette fois : « Musique nous relie à la douleur muette » (p. 61) – chacun des quatre-vingt dix-huit poèmes évocateurs d'une œuvre musicale mériterait d'être cité. Et dans le recueil suivant, même chose en ce qui concerne les trois sections centrales, évocatrices elles aussi des chefs-d'œuvre de l'art musical, pictural ou cinématographique. Ainsi, pour peindre la *Femme qui pleure* de Picasso (p. 107) : « *Mater dolorosa*. Se souvient de Guernica. / Chapeau rouge à fleurs. Se souvient. / Vomit son visage dans ses mains » – sans qu'apparaisse le moindre article pour déterminer les noms sujets suivants (« Visage », « Angles aigus du mouchoir », « Vulve », « Visage » encore, « Orbites aux abois » et « Chapeau rouge » en refrain), ni le moindre pronom sujet pour régir « Vomit » (encore utilisé à deux reprises) ou un ultime « Se souvient ».

Et pour évoquer le *Recital I (for Cathy)* de Berio (*La Troisième Main*, p. 106), l'on passe d'une pure parataxe nominale (« Monologue », « Orgasme / Sonore », « Zigzags acoustiques », « Polyglottes. Électrochocs ») à une autre, étirée sur deux vers, strictement adjectivale : « La vulve de la voix / Jubile. Gutturale. Chirurgicale. Calcinée. / Hurlante. Chat-huante. Utérinétoilée. »

Michèle Finck : Effectivement, l'ellipse gagne de plus en plus ma langue. La poésie est pour moi la vie vivante. J'écris des poèmes pour être vivante. Pour moi, la poésie est intensification du vivre et du dire. Et cette intensification passe par la densité et l'ellipse. En particulier, je l'ai

remarqué, l'ellipse de l'article devant le substantif ou du sujet devant le verbe. Pourquoi ? Là aussi, je ne peux que risquer quelques intuitions. Peut-être est-ce, pour moi qui suis habitée par six langues, sans compter le latin et le grec ancien qui ont leur importance, l'ascendant soudain dans mon univers mental d'une autre langue sur la langue française ? L'allemand par exemple (pour évoquer mon quasi bilinguisme) fait facilement l'ellipse de l'article ; le russe fait souvent l'ellipse du sujet (comme dans le fameux « *mogou* » d'Akhmatova dans son *Requiem*, que j'aimerais traduire non par « je peux » ou « oui, je peux », comme dans les traductions existantes, mais tout simplement : « peux »). Ou peut-être l'ellipse continue-t-elle tout simplement le travail de sape et de chancellement du vers dont j'ai déjà dit l'importance (pour le non-alexandrin, l'impair, les blancs) et qui incarne le chancellement constitutif de l'existence humaine ? Ça boite dans le vers, ça ne tient qu'à un fil – comme dans la vie.

Mais sans doute s'agit-il surtout de créer en poésie, grâce à l'ellipse, une langue de l'urgence, qui équarrisse tout ce qui n'est pas absolument primordial, pour aller à l'essentiel. Une poésie-télégramme de l'urgence, morse personnel balbutié dans l'urgence (*Balbuciendo*). Le mot « morse » (que j'emploie d'ailleurs dans *Connaissance par les larmes*) suggère bien l'élimination de tout superflu (l'article, le sujet), de tout « joli » (pour lequel j'ai une aversion en poésie), et met au contraire en relief la primauté du rythme intérieur. Écrire un poème, c'est inventer une langue dans la langue, une langue étrangère dans la langue, a-t-on pu dire parfois : le « morse », qui se risque par blancs et rythmes intermittents dans mes poèmes de *Connaissance par les larmes*, va dans ce sens et me permet de dire le vivant dans l'urgence.

Mais il ne faudrait jamais que tout cela (non-alexandrin, impair, dissonances, blanc, ellipse) devienne un système. Si je devais un jour sentir quelque chose de cet ordre dans ma langue de poésie, je le refuserais sans concession. J'inventerais autre chose (où l'insu et l'inconscient auraient l'ascendant) pour tendre vers ce que je cherche toujours en poésie : l'inconnu. Car à vrai dire tout cela me dépasse. J'écris et je vis la poésie comme l'écoute de l'inconnu.

Patrick Née : J'aimerais que nous abordions maintenant un sujet aussi central que brûlant : celui du rapport entre vie vécue et inspiration poétique. Käte Hamburger, dans son célèbre traité *Die Logik der Dichtung* (en traduction, *Logique des genres littéraires*) a clairement séparé des genres de *fiction* ceux de *diction* que sont poésie ou autobiographie, où s'engage un *Je-origo* non fictif. On est donc en droit de s'interroger, en général, sur la présence et le sens d'autobiographèmes

en poésie ; et dans le cas de votre inspiration propre, ce droit paraît être un devoir, tant la double présence/absence du père soustrait par la mort, et de « l'amant fou », depuis *Balbuciendo*, informe directement ou indirectement tous vos textes.

En témoigne votre dernier ouvrage, *Connaissance par les larmes* : ce qui peut signifier qu'on ne connaît bien qu'au prix d'une émotion qui va jusqu'aux pleurs – loin de toute approche intellectualisée de la réalité : dans une sorte de transport phénoménologique qui fait sortir hors de soi, par rupture (propre aux larmes) des défenses de l'être ; mieux encore, selon le sens claudélien de *connaître*, ces pleurs nous feraient naître au monde une seconde fois. Il faut toutefois distinguer deux sources de ces larmes si généreusement répandues au fil de vos poèmes. L'une reste privée, quoique portée par le prestige de l'élaboration poétique à une portée universelle, en ce double deuil de la vie ou de la raison d'êtres chers auquel tout lecteur peut s'identifier. L'autre s'affirme publique dans l'art : musique d'abord, du fait de votre double culture littéraire et musicale, mais aussi arts de l'image, peinture et cinéma. L'implicite alors, c'est qu'il ne peut y avoir de grand art qu'au prix de la sublimation d'une souffrance personnelle, d'une part ; et que d'autre part c'est par empathie, *Einführung*, que l'artiste-musicien-poète, usant des sons, des images ou des mots, peut ressentir l'intensité d'une douleur à laquelle son existence personnelle ne l'aurait pas nécessairement exposé.

Michèle Finck : Même si je ne connais pas ce livre de Käte Hamburger, je comprends bien cette distinction entre la *fiction* et la *diction* (de laquelle relèvent poésie et autobiographie). Mais encore faut-il, selon moi, que le « je » en poésie se mette sans cesse au monde lui-même, s'invente/se construise au fil du livre, et soit pleinement entendu comme « je est un autre ». Cet « autre » dans le « je » (sans lequel il n'y a pas de poésie) fait que le « je » poétique ne peut jamais coïncider exactement avec le « je » autobiographique, tout en lui étant fidèle. La notion d'« expérience » (qui inclut le « je est un autre ») me semble plus juste que celle d'autobiographie, trop étroite pour embrasser la totalité de ce qui est en jeu dans un poème : celui-ci peut renvoyer à une « expérience » personnelle sans coïncider *stricto sensu* avec le vécu dans l'autobiographie. Mais je trouve le concept de *diction* très pertinent parce que, pour moi, tout est bien en poésie avant tout une question de voix, de voix qui trouve le texte, de vocalité du sens, qui inclut l'« autre » dans le « je ».

Il faut que je dise surtout ceci : autant il m'a été possible de parler de mon expérience verbale de la poésie, comme nous l'avons fait précédemment, autant ce que vous appelez si justement « le sujet aussi

central que brûlant » du rapport entre le vécu et la poésie me laisse sans mots, ou presque. En effet si je pouvais en parler avec le langage de la communication ou de l'entretien, je n'écrirais pas de poésie. Car ce « centre brûlant » relève pour moi de l'impossible à dire – sauf par le poème. Mais je souscris entièrement à cette notion cardinale de « sublimation » que vous me proposez pour essayer de parler de mon expérience de la poésie. Sans cette « sublimation » (pour peu qu'elle soit débarrassée de tout *retour du refoulé*) je ne serais que mutisme (comme le *Sprachlose* de mon père qui me hante toujours et que je voudrais traduire en français pour mieux l'assumer). De même je crois que vous touchez au plus profond de mon expérience poétique avec cette notion prépondérante d'« *Einführung* », qui est consubstantielle à l'acte d'écrire tel que je le vis. Un poème sans qu'apparaisse, venu des soubassements, l'« *Einführung* » partageable avec le lecteur, ne m'intéresse pas beaucoup. Mais j'espère que vous comprenez que, dès qu'il s'agit de dire quelque chose sur le lien crucial entre poésie et vie personnelle, je ne peux que me rétracter, ou du moins marcher/trébucher sur la pointe extrême des pieds et des mots.

Patrick Née : Je voudrais revenir sur les constantes allusions culturelles qui informent votre écriture, et qui loin d'éloigner l'affect chez le lecteur peuvent au contraire le provoquer. Je souhaite témoigner ici de l'efficacité émotionnelle, sur moi, de vos évocations d'art. Ces œuvres qui m'ont violemment ému lorsque je les ai rencontrées dans ma jeunesse, vous me les avez rendues au plus intense en faisant sourdre à nouveau en moi la brusque montée des larmes, si mystérieuses dans la dépossession qu'elles opèrent tout en dilatant les limites de l'être à la dimension du Tout auquel s'identifier en un bref éclair d'absolu.

Ce fut le cas d'*Andreï Roublev* qu'à seize ans je reconnus, bouleversé, comme le premier film que j'aie jamais vraiment vu, et dont vous dites, bouleversante à votre tour, qu'il est « comme si du plus profond des larmes / Surgissait enfin dans le film noir et blanc : la couleur » (*Connaissance par les larmes*, p. 146). Couleur qui n'est pas celle dont Eisenstein gratifia idéologiquement le finale d'*Ivan le Terrible*, mais celle-là même de l'éclosion de la peinture comme joie du monde, ce dont témoigna si souvent Yves Bonnefoy dans son œuvre :

Andreï Roublev s'est remis à peindre.
Pigment rouge. Pigment bleu. Pigment jaune.
Caméra s'agenouille devant les couleurs
Et prie. L'art et les larmes. Le ciel existe.

Où l'on retrouve discrètement évoquée la *Philoxénie d'Abraham*, grand sujet de l'iconographie byzantine allégorisant la divine Trinité ; mais ici les anges sont matiéristes et c'est la caméra qui prie – c'est donc l'art qui sauve comme l'a révélé l'énorme cloche fondue juste auparavant, qui « est le film lui-même hissé / Par l'effort de tous hors des entrailles de la terre. »

Émotion non moins forte à l'évocation de *Mamma Roma* (p. 139-140), à la fois dans l'anaphore obsédante de la marche dans la nuit de la prostitution romaine, et dans la convocation des plus hautes références de l'art : Chant IV de l'*Enfer* de Dante lors du vol d'Ettore le fils à l'hôpital, « Abîmes » sans cesse rouverts du concerto pour viole d'amour et luth en ré mineur de Vivaldi, ou cadrage du fils sur son lit d'agonie finale en *Christ mort* – le radical Mantegna de Brera. C'est ce *court-circuit* bouleversant que psalmodie le poème, du premier vers (« Mamma Roma. Prostituée et Pietà ») au dernier (« Vierge en pleurs s'essuie le visage. *Stabat Mater* »), électrisant la réalité la plus vulgaire ou la plus nue par le plus grand art qui la porte au sublime.

Si « marche » la Magnani de Pasolini, dans *Stromboli* de Rossellini « Gravité Ingrid » (p. 123-124) : l'inversion du verbe à l'incipit est capitale pour dire une vertigineuse ascension qui noue inextricablement l'épreuve physique de la montée au volcan à l'expérience spirituelle qui va projeter cette femme hors de ses limites :

Se réveille à l'aube. Autre. Lumière. Mue.
Humilité. Extase. Marche. Pleurs. Pas
Les mêmes larmes. Plus de détresse. Mais de joie.

Et le mouvement du poème transporte parallèlement son lecteur hors de lui : j'ai pu revivre le soulèvement extatique qui m'avait saisi il y a bien longtemps à la vision du film, en identification à l'héroïne ; car « Même si Dieu n'existe pas » comme l'affirment les derniers vers, « les larmes d'Ingrid / Sont le passage de Dieu en elle. Larmes pas de mort / Mais de naissance. Vol d'oiseaux. Larmes-ailes. »

Michèle Finck : Je suis heureuse que vous soyez touché par mes « évocations d'art », et vous en parlez d'une façon qui me touche en retour. Ces œuvres, que je convoque, ne sont pas pour moi des « allusions culturelles », mais bien des œuvres qui m'accompagnent tous les jours dans ma vie personnelle : des amis en quelque sorte. Amies, en ce sens, « Mamma Roma. Prostituée et *Pietà* » dans le film de Pasolini, et Ingrid Bergman dans celui de Rossellini. Ces amis sont parfois aussi je crois des doubles, grâce auxquels je parviens à me dire jusque dans mes ambivalences. Il faut ajouter peut-être que je vis tous les jours avec la

musique et que j'ai partagé dix-huit ans la vie d'un cinéaste-peintre. C'est suggérer que musique, peinture, cinéma sont d'abord des expériences profondément enracinées dans ma vie de tous les jours, plus encore que des expériences « culturelles ».

Je m'inquiète cependant de savoir si ces poèmes, habités par ces amis ou ces doubles, sont autant partageables que les poèmes plus directement autobiographiques. Je ne suis pas sans craindre que certains lecteurs, moins familiers que moi de ces œuvres d'art, ne se détournent de ces poèmes en les jugeant trop « artistes ». Je suis consciente en tous cas que ces poèmes peuvent demander un travail exigeant au lecteur : celui de découvrir ou d'approfondir les œuvres d'art convoquées, jusqu'à ce qu'il les ait lui aussi patiemment intériorisées, transformées en son propre sang, en sa propre substance, comme je le fais moi-même. Ces poèmes sont peut-être parfois quelque chose comme des poèmes-essais, aux frontières de la poésie et de la critique – et brouiller les frontières entre les genres me semble particulièrement fécond car, pour moi, la poésie n'est pas un genre littéraire mais un acte de tout l'être. Mon écriture me semble tendre vers quelque chose comme une forme de métissage : vers/prose ; poème/musique ; poème/arts ; langue française/langues étrangères ; mais aussi poème/essai.

Après *Balbuciendo*, mon livre le plus autobiographique, mon « œuvre au noir » si je puis dire, il a été primordial de convoquer ces amis ou ces doubles venus des œuvres artistiques : cela m'a permis, à partir de *La Troisième Main* et de *Connaissance par les larmes*, de sortir de la chrysalide trop étroitement autobiographique des poèmes de *Balbuciendo*, pour atteindre enfin (c'est essentiel pour moi) quelque chose de plus vaste, d'impersonnel, d'universel – la condition humaine que je voudrais dire. Ma vie ne m'intéresse pas tant ; ce qui m'intéresse c'est, à travers elle et au-delà d'elle, le vivant, dont seul peut rendre compte un « je » devenu presque impersonnel, anonyme.

Patrick Née : J'évoquais à l'instant l'empathie créatrice, en tant qu'elle permettrait de se mettre à l'unisson du négatif le plus douloureux, le renversant du coup en positif par l'instauration d'une communauté véritablement humaine, fondée sur la reconnaissance de son infinie finitude. Nombreuses sont les affirmations de ce saut empathique où, de spectateur, on devient acteur par étroite identification à la victime de la scène traumatique. La contagion peut gagner les personnages d'une œuvre comme la *Déposition de croix* de Roger Van der Weyden au Prado (p. 102) : « Compassion de la Vierge de même substance / Que la Passion du Christ », faisant « [c]omme si la Vierge / Pleurait du sang et si le Christ saignait des larmes. » Mais dans le cas du *Christ à la colonne*

d'Antonello de Messine (p. 100), c'est au tour du visiteur du Louvre d'être contaminé par la violence de la représentation : « Larmes de douleur, / Exsudées, expiatoires, coulent sur son visage / *Et sur le nôtre.* »

Il existe à ce propos un texte-limite de *Connaissance par les larmes*, « Rosace. Vers le visage » (p. 35-36), qui se présente comme un *récit en rêve* – cette catégorie forgée par Yves Bonnefoy, de tous les poètes de votre connaissance celui dont, sans doute, vous avez toujours été le plus proche. Mais on y reconnaît un dispositif tragiquement autobiographique qui n'a plus rien de fictionnel – celui de la chambre d'hôpital où meurt le père dans la « ville de S. » où se lit Strasbourg, votre ville. De sorte que la femme rencontrée au chevet du mourant, puis accompagnée au petit restaurant, baignée de ses larmes comme l'est la narratrice, ne nous faut-il pas l'identifier comme le double de celle-ci, et comprendre que, par ce dédoublement, l'empathie peut à nouveau fonctionner ?

Qui es-tu pour que tu me sois si proche ? Je te reconnais à peine,
tant tu pleures, et pourtant il me semble te connaître depuis
toujours, tellement tes larmes coulent à l'intérieur de moi.

Ce cas extrême d'auto-empathie permet à la fois l'expression de la douleur la moins dicible et celle d'une compassion qui la soulage au point qu'elle puisse se dire ; l'habituelle division entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation fonctionne ici de manière étonnante : au moment de l'écriture, qui fait revivre le moment traumatique, l'être souffrant dédoublé prend soin de soi au sein de cette douleur même, ce qui lui permet de revivre en la traversant l'expérience du trauma.

Pour autant, vous n'êtes pas dupe de tous les pathétiques : il en est d'artificiels que vous dénoncez dans *Larmes* de Man Ray (p. 109) : « Mascara pour Noire-Neige », « Faux cils. Faux-semblant », « Larmes / Simulacres », qui brillent à l'objectif photographique non comme des perles, mais comme « Camelotes. En toc. » Et, *a contrario*, vous vous interrogez sur l'au-delà des larmes comme absolu de la douleur – dès le deuxième poème du recueil, « Hors » (p. 12) :

Suis tombée
Hors-les-larmes

Et contemplant dans la chapelle Brancacci la célèbre fresque de Masaccio où Ève et Adam pleurent leur expulsion d'Éden (p. 103), vous vous posez cette question : des larmes ou de leur impossibilité, quel est la valeur ontologique respective déterminant le degré d'une *connaissance* supérieure à laquelle devoir accéder ?

Pleure-t-elle, ou le visage distordu de douleur,
Tourné vers les cieux, ne parvient-elle pas à pleurer ?
Bannie des larmes. Maudite jusque dans ses larmes.
Et Adam, crâne baissé enfoui dans les mains, pleure-t-il ?

Michèle Finck : Pour autant que je puisse le dire, mes proses se situent à l'intersection des « poèmes en prose » baudelairiens (c'est ce que suggère le titre « Mademoiselle Albatroce ») et de ce qu'Yves Bonnefoy a appelé « récits en rêve ». Je pense ne pas choisir, dans mes proses, entre ces deux sources qui se joignent en profondeur. Ce qui m'importe c'est encore une fois de creuser l'hybridité des genres – et il faudrait convoquer sans doute aussi, pour comprendre mes proses, le conte (présent dès *L'Ouïe éblouie*). Il me semble que chaque poème, chaque œuvre, en quelque sorte invente son genre (ou du moins devrait le faire).

Vous revenez ici surtout à cette notion d'« empathie », de « saut empathique » que vous décryptez de façon si juste dans mon travail poétique. Pour aller dans ce sens, je dirais que je n'écris un poème que si je ressens, d'une façon ou d'une autre, un *choc* profond : que ce *choc* naisse d'un événement de la vie personnelle (ce peut être aussi bien sûr un *choc* heureux !) ou d'une rencontre avec une œuvre d'art. J'écris pour ainsi dire à coup de *chocs*. Ces *chocs* mettent profondément en branle, à l'intérieur de moi, quelque chose qui est de l'ordre de la poésie, ou plutôt de l'état de poésie. Et qu'il s'agisse de personnages d'une œuvre artistique ou de personnes de ma vie qui me touchent infiniment (comme la femme de « Rosace. Vers le visage »), en effet, me semble-t-il, il y va de quelque chose comme d'un « saut empathique ». Les « larmes » (vécues en termes d'instruments de « connaissance » comme la poésie elle-même) ou l'impossibilité totale de pleurer (autre chemin fulgurant vers la « connaissance ») sont le signe le plus immédiat de cette « empathie » mise à nu. Né au contact d'amis de la vie personnelle ou artistique, voire au contact de figures de doubles, ce que vous appelez « empathie » (ou, de manière très subtile dans votre analyse, « auto-empathie ») travaillent certainement à cette « sublimation » dont vous avez senti l'action dans mes poèmes. Mais, comme vous le dites, il ne s'agit pas d'être « dupes de tous les pathétiques ». Il n'est rien que je déteste plus que ce que j'ai appelé « les pisse-larmes » ou pire, les « larmes » « en toc », comme le disent plusieurs poèmes. Je ne veux surtout pas écrire un livre doloriste, mais un livre de compassion profonde pour autrui, sous la dictée de cette « Muse des larmes, la plus belle des Muses » dont parle Tsvétaeva dans un poème à Akhmatova cité en exergue de *Connaissance par les larmes*. C'est ce qui m'a toujours attirée vers la poésie russe (ou de façon plus large vers la littérature

russe : Dostoïevski) : la nécessité existentielle de l'écriture ; la transmutation, par le haut fourneau de l'écriture, de la douleur personnelle en douleur anonyme, de la douleur en compassion.

Patrick Née : La suite du poème sur Masaccio envisagé plus haut me permet de revenir à la question que vous rendez brûlante du rapport du poétique à l'autobiographique. Adam expulsé pleure-t-il, vous demandiez-vous,

(Et nous aussi, te souviens-tu ? chassés à jamais du Jardin,
Os rongés jetés aux ronces et aux gravats, pleurions-nous ?)

Le détour par le mythe (biblique) et par la peinture (du *Quattrocento*) recroise vite la voie centrale du malheur réellement éprouvé. Sa mise entre parenthèses typographiques est trompeuse : elle masque le retour obsédant de ce qui fut référentiellement vécu, partout présent sous les évocations les plus diverses des œuvres et des arts. Certes adressé au lecteur, le poème l'est en réalité, en tout premier lieu, au « tu » de l'amant, sollicité de se souvenir du moment de la chute du couple idéal, hors du paradis d'un éros originaire magnifié.

Or ce mythe privé ne cesse à juste titre d'être écorné. Il l'est dès « À la douleur », cinquième poème du recueil (p. 15) – comme il l'était dans l'emploi des mêmes signifiants de la coupure qualifiant, dans l'« Hypnose téléphonique » de *Balbuciendo* (p. 23), les mots de l'échange par téléphone déjà « coupants comme du verre » :

Heureux nous l'avons été par éclats.
Chaque éclat de bonheur était coupant
Comme du verre. [...]

À quoi donc aboutit « L'hypnose téléphonique » qui continue de relier quotidiennement, comme un « cordon ombilical » mortifère, les amants séparés ? Par modalisations successives s'énonce la mise en doute la plus radicale (p. 24) :

Peut-être cette hypnose téléphonique, ce dialogue sans voix autre que brisée, [...] n'ont-ils jamais été qu'une illusion, à laquelle ils se raccrochent désespérément comme au dernier bout de bois d'une épave de ce qui a été jadis, veulent-ils croire, un splendide vaisseau d'amour pur et cruel.

Quant à la strophe suivante d'« À la douleur », elle reste sans appel : c'est de ce problématique paradis qu'est né l'enfer d'une éprouvante

pathologie dont vous souffrez depuis lors, dite *auto-immune*, qui vous atteint chaque jour :

Un soir un éclat plus coupant que les autres
Est resté planté dans ma jambe gauche.
Depuis je boite de mémoire et de mort.
Je chéris cette blessure car elle me relie
À la douleur du monde à jamais mienne.

C'est pour le coup que vous pourriez reprendre directement à votre compte ce que vous dites de *Sarabande* de Bergman (p. 150) : « *Vaines les larmes ? Non, elles œuvrent.* » Et cependant le retournement au positif de cette affection cruelle du corps, du fait de la sublimation poétique, n'empêche pas les retours d'angoisse, comme le signale cet autre poème nommé « *Cauchemar* » (p. 24) :

« *Maladie rare*, dit le docteur S.
Trop tard. Les malades qui consultent
Sont déjà secs à 70%. Trop
Tard. Glandes lacrymales et salivaires
Brûlées. Presque plus
De larmes. Ni de salive. »

On peut y lire en effet le glissement de l'un des symptômes (atteinte motrice responsable d'un déficit moteur) à un autre (diminution des sécrétions de larmes et de salive réalisant un « syndrome sec ») d'une même et unique « maladie rare ». Ainsi ne plus pouvoir pleurer équivaut à ne plus pouvoir marcher : même *cauchemar* dont une médecine rendue inhumaine dans le rêve ressasse le pronostic inexistant :

« *Maladie rare*, répète le docteur S.
Nous ne pouvons rien pour vous. »

Seule réaction de la part de la patiente, voici sa réponse en forme de question : « Et la poésie / Peut-elle quelque chose ? »

Nombreux en effet sont les textes puisant leur force singulière de la déconstruction de l'image ancienne du couple idéalisé. Dès le poème d'ouverture de *Balbuciendo*, « *Chiromancie* » (p. 9), la mise en accusation est implacable : cette « mémoire [qui] fond lentement dans la bouche » et qu'on voudrait « vomir », c'est celle de ce passé fabuleux aujourd'hui trahi ; l'énonciatrice entend « siffler [l]es chiens » de la folie – celle de l'amant, ou la sienne qui guette en retour ? – chiens qui sont lâchés « Sur l'amour mort » : « L'absolu ment » désormais. On y voit, dans « *Présage* » (p. 10), un jardin du Luxembourg « seul paradis / Où la

mémoire joue à cache-cache entre les reines » – c'était le lieu de tournage, dans les années quatre-vingt dix, de *La Momie à mi-mots*, le film de votre compagnon Laury Granier dont vous aviez écrit le scénario et où vous jouiez, costumée et parée, l'un des personnages comme une reine. Or ce même jardin, déchu de son statut édénique, sert de cadre à l'« Ariette » au titre verlainien qui suit – réécriture de l'antiphastique « Colloque sentimental » (p. 25) :

À Paris au jardin du Luxembourg
Deux jardiniers creusent un trou à la pelle.

– C'est notre amour qu'ils enterrent, dis-je.
– Y a-t-il jamais eu amour, dis-tu.

Connaissance par les larmes n'est évidemment pas en reste. « À San Fruttuoso, aux *Cinque Terre* » – sous-titré « Aux poèmes avortés » (p. 171) – livre à ce sujet une information particulièrement intéressante : c'est qu'il n'est pas besoin d'attendre l'éclatement du couple pour que l'image de sa vie idéale en sorte cruellement démentie. L'abbaye San Fruttuoso de Capodimonte appartient bien à cette côte ligure antérieurement chantée sans ombre portée dans « *Tempo rubato* », l'avant-dernière section de *L'Ouïe éblouie* ; s'y retrouve l'évocation de la sensualité estivale et marine d'autrefois (« Nous nagions sous l'abbaye les mains jointes transparentes ») ; mais elle s'assortit aussitôt d'une interrogation angoissée : « Nos corps fous de lumière ont-ils seulement su aimer ? » Et la conséquence ne se fait pas attendre :

Tout est allé si vite je n'ai ramené de « là-bas » aucun « poème » :
Mauvaise poète ne sachant ni écrire ni aimer.

Autrement dit, tout se passe comme si l'apparent bonheur sensuel s'était secrètement doublé d'un sentiment de manque, d'un inaccomplissement de soi secrétant une culpabilité cachée : tout le contraire du malheur actuel, si avéré, si inéluctable, mais paradoxal garant d'une écriture marquée au coin de la plus évidente authenticité.

Michèle Finck : Votre analyse est tout à fait exemplaire et remarquable. La déconstruction des illusions de l'amour, tel que je l'ai vécu, est primordiale dans mon travail en poésie. Il s'agit par la poésie de dire la vérité – et aussi celle de l'amour. Si la poésie ne dit pas la vérité, qui sera capable de la dire ? Mais encore faut-il ajouter que cela se fait dans une compassion totale pour l'amant – et cette compassion est encore une forme d'amour pour lui, n'est-ce pas ? La « reine » « saigne » dans

« L'Ariette » de *Balbuciendo* – et elle « saigne » pour le « roi », qu'elle continue à aimer – mais autrement, par le poème, par « l'amour de loin » du poème. La musique aussi apprend cela : aimer autrement, « de loin », mais aimer encore. Le désir (sans lequel pour moi il n'y a pas poésie) est toujours là – mais il s'est transmué en désir de poésie. Il a transmigré, si je puis dire, dans le poème. Il est devenu poème.

Je pourrais dire moi aussi, à ma manière, que désormais la poésie me tient lieu de l'amour – mais le socle de tout cela, dans mon travail, c'est la compassion pour l'autre. *Exit* sans doute l'éros, qui tend à se désagréger, à révéler sa vacuité. Il est remplacé par la compassion, dans l'acte de mémoire et dans l'acte même d'écrire – comme pour les morts en quelque sorte. Dans ce sens, le père mort et l'amant perdu finissent par estomper leur différence – et peuvent être unis en une seule et même « Ritournelle de la mal aimante » (*Balbuciendo*). Car au plus profond de l'expérience poétique, que découvre-t-on : que finalement on a « mal aimé » et le père mort et l'amant perdu. La « chanson du mal aimé » est un leurre : la vérité, c'est la « chanson de la mal aimante ». D'où le poème « À San Fruttuoso, aux Cinque Terre », que vous citez : « Mauvaise poète ne sachant ni écrire ni aimer. » C'est dans ce sens aussi que j'ai pu écrire dans le poème que vous citez, dédié à *Sarabande* de Bergman : « Vaines les larmes ? Non, elles œuvrent. » Elles « œuvrent » en effet, dans l'expérience de compassion que découvre à la fin le personnage de Bergman. Mais aussi dans l'expérience de l'auto-critique, indissociable pour moi de la poésie : il ne s'agit pas seulement de déconstruire l'image ancienne de l'amour mais bien aussi de se déconstruire soi-même jusqu'à la mise à nu de sa propre insuffisance dans l'amour. Comme le dit un autre poème de *Connaissance par les larmes* : « Pour vous rejoindre enfin [...] mes très chers disparus [...], mais pourquoi si maladroitement aimés ? »

Patrick Née : Reste un dernier sujet de réflexion, concernant votre fréquent recours à cette prose de récit que j'ai cru pouvoir qualifier de *récit en rêve*, par allusion à la poétique d'Yves Bonnefoy. Vous pratiquez ce genre depuis le tout début de votre écriture ; mais là encore, ne se trouve-t-il pas lesté d'une gravité nouvelle à partir de *Balbuciendo*, les diverses fictions qui s'y déploient allégorisant dès lors des affects intensément ressentis ?

Je prendrai pour fil rouge l'évocation de la folie. On trouve, dans la quatrième section de *L'Ouïe éblouie* (p. 97-99), un « Frères Jacques » situé à « l'Hôpital psychiatrique San Giacomo » (à Rome qui n'est pas nommée), où la narratrice joue au piano pour les fous la ritournelle de la chanson enfantine du titre. Plusieurs éléments me paraissent sentir

l'affabulation littéraire, comme cette phrase que psalmodierait le chœur des psychotiques : « Avant ton arrivée, Clara Schumann, nos yeux ne pleuraient que sciure », ou l'usage du néologisme « fragonarder » et le jeu de mots du chant final (« Sonnez les matines. Dingues, dingues, dong »). On retrouve un lieu équivalent, « le pavillon un peu délabré de l'hôpital psychiatrique de la ville de S. en France, près de la frontière allemande » (où l'on reconnaît Strasbourg), pris pour décor de « Mademoiselle Albatroce », étonnant récit de *Balbuciendo* (p. 21-22). Certes l'affabulation y est bien présente là aussi, à commencer par celle qu'impose la pratique d'une intertextualité tout droit venue du *Spleen de Paris* mêlé aux *Fleurs du Mal* : au célèbre oiseau-symbole de la figure du poète s'est identifiée la malade qui en a pris l'identité, tout en démarquant celle de « Mademoiselle Bistouri » (dont on se rappelle la prière finale proférée par Baudelaire : « Seigneur ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles ! »). Mais le projet allégorique qu'elle sert est devenu d'une extrême cohérence interne et externe : la narratrice venue visiter le service psychiatrique, indignée de l'inculte bêtise du psychiatre « d'origine germanique » qui la guide (pour qui la poésie d'« un certain Bidenlair » est « montée au cerveau » de cette femme...), « brûlant tous [ses] vaisseaux » s'écrie, comme Flaubert à propos de son héroïne déchue : « Cette femme, Mademoiselle Albatroce, c'est moi. » Or ce *récit en rêve* appartient à la section « Triptyque pour un adieu », qui concerne spécifiquement la séparation d'avec l'amant interné ; la puissance de la charge allégorique provient donc d'un double déplacement référentiel, du masculin au féminin (par changement de genre de la personne délirante), et de l'autre à soi (par identification empathique à la victime glorifiée, puisqu'en tant que dépositrice de la poésie et de l'art incompris elle arborerait un « crâne tatoué d'étoiles filantes »).

De façon plus directe, le récit « À une haute flamme » de *Connaissance par les larmes* (p. 26-27) met en scène la représentation d'un passage à l'acte délirant de l'amant commis sur la voie publique (et suscitant son internement à Sainte-Anne) – lui qu'on « disait peintre » et qui habitait bien « rue du Val de Grâce » à Paris, où la scène est située. Mais toutes les phrases sont introduites et conclues par triples points de suspension qui signifient l'écart d'une fable : et c'est à ce niveau symbolique que se joue la déchirante vérité de la scène, où l'homme se roule « presque nu » dans la neige en y « sacrifi[ant] sa plus belle œuvre », tout en proférant dans sa crise de délire paranoïaque : « *Que cette terre soit sauvée !* » La part faite à l'héroïsation de l'acte et de l'acteur témoigne, une fois de plus, de la projection identificatoire dont ils sont tous deux l'objet – soulevant chez le lecteur un élan

compassionnel symétrique, comme à l'issue du récit baudelairien du *Spleen de Paris*.

Mais sans doute est-ce dans « Les larmes d'Orphée », bien des pages plus loin (p. 159-160) que, de mon point de vue, vous atteignez au sublime de votre pratique du *récit en rêve*, dans son lien abyssal avec le côtoiement vécu de la folie. Car le coup de théâtre énonciatif que vous y pratiquez – l'inversion des genres entre Eurydice l'homme fou et Orphée, son amante descendue aux Enfers des hôpitaux psychiatriques pour le sauver – rencontre l'inversion dramatique du sens même du mythe :

S'est enfin retournée Orphée. Pour *laisser partir* Eurydice.
Comprend – longue décharge électrique de toute la chair –
qu'Eurydice ne veut pas être ramené vers la communauté des
hommes. Se préfère fou, *dansant la capucine* parmi les ombres.
Plus libre avec les morts.

Bouleversement du mythe, et du lecteur qui saisit d'un coup ce que veut dire la renonciation à tout désir de possession en amour, par totale acceptation de la seule *agapè*. Mais le mythe revisité compte deux actes ; et revenue parmi les vivants, Orphée

[n]e sait plus marcher sur terre. Boite. Trébuché. Tombe. Jambe
gauche rongée de douleur. Est toujours déjà morte en Eurydice.
Une jambe dans l'obscur. L'autre dans la lumière. Disloquée entre.

Dans quel sens lire ce phénomène de transposition ? C'est bien l'histoire personnelle qui informe la réécriture du mythe ; mais de par ce transport proprement poétique, qui puise son énergie dans la force psychique de la sublimation, c'est notre humanité à tous qui se trouve impliquée, comme en fait foi l'admirable finale :

Orphée dédie ses compositions aux muets qui, nimbés de
larmes devenues anonymes dans tous les hôpitaux
psychiatriques du monde, tiennent serrée dans leurs mains
qui crient la main d'Eurydice perdu.

Michèle Finck : Vos analyses me bouleversent, elles sont encore une fois d'une grande force. Je préfère m'effacer derrière elles. Tout au plus puis-je essayer de sauver, si c'est possible, le poème « Frères Jacques » de *L'Ouïe éblouie*, qui se situe à « l'hôpital psychiatrique San Giacomo » de Rome : j'en reconnais volontiers les insuffisances mais il est tout sauf une « affabulation littéraire ». Il repose sur des événements vécus. Et fait, il s'agit d'un montage de différentes expériences d'hospitalisation dans le

précipité d'un seul poème – je pourrai vous l'expliquer mais cela ne me semble pas essentiel. Ce montage que j'ai essayé de faire est manifestement maladroit. En effet les poèmes sur le même *ostinato* (l'hospitalisation psychiatrique) dans *Balbuciendo* (« Mademoiselle Albatroce ») et dans *Connaissance par les larmes* (« À une haute flamme » et surtout « Les larmes d'Orphée ») parviennent à aller beaucoup plus loin que le poème de *L'Ouïe éblouie* (qui n'est visiblement pas arrivé à faire la synthèse des différentes expériences montées de façon périlleuse en un seul poème). On en revient au *saut*, déjà évoqué, qui sépare *L'Ouïe éblouie* des trois autres livres d'une plus grande maturité. Mais dans les quatre livres, il y a une urgence du dire, du poème. Une phrase de mon père m'a toujours hantée : « Dire ou ne pas dire c'est être ou ne pas être ».

Quand on touche à ces trois poèmes plus récents, que vous déchiffrez si bien, on touche à nouveau à ce même nœud, « brûlant », qui lie le poème au vécu personnel. C'est que pour moi il n'y a pas de poème sans ce que je pourrais essayer d'appeler une *preuve par la vie*. Les œuvres que j'aime en poésie sont des œuvres-vie, des œuvres-destin, c'est-à-dire des œuvres *brûlées* au feu de la vie, *authentifiées* par l'expérience d'une vie. Les œuvres des poètes femmes russes, Akhmatova et Tsvétaeva, sont exemplaires sur ce point aussi : leurs poèmes sont marqués au fer rouge par la vie elle-même, et cette marque est leur sceau de vérité.

Ce que je cherche à dire, de livre en livre : la vérité de ma vie, et à travers elle (si c'est possible), la vérité de la vie. Est-ce que j'y parviens ?

Mise par vous devant ce que vous appelez, si justement à propos de mes poèmes, les « compositions » « aussitôt brûlées au feu de l'affect le plus nu », je ne peux que reconnaître mon impuissance à en dire plus. Il n'y a rien que je puisse ajouter. Le poème (qui contient toujours un secret) est le seul dire qui puisse suggérer ce secret et les *chocs* violents de la vie intime ; seule par l'alchimie du poème, ils peuvent devenir (du moins je l'espère) anonymes, impersonnels, universels.

Mais c'est peut-être tant mieux que je ne puisse vous en dire plus : car là est sans doute la part importante en poésie, décisive même, du lecteur – ou de l'interprète – que ces poèmes dans leur détresse appellent sans doute de leurs vœux. Au lecteur, au critique, de déchiffrer ce que moi-même je ne peux dire autrement que par l'archéologie risquée du poème, qui a exigé une profonde et dure descente en soi-même (d'où le mythe d'Orphée au féminin), de laquelle il est déjà très difficile de remonter avec un chant, ou plutôt avec des bribes de chant syncopé. Et ce que dira le lecteur, ce qu'écrira l'exégète – et au premier plan ce que vous dites aujourd'hui – m'apprennent infiniment sur moi-même, sur l'obscur en

moi-même qui exige le poème, et sur mon propre travail d'écriture transmutatoire.

Si vous le permettez, cher Patrick, je souhaiterais alors ici *in fine* surtout vous remercier pour cet entretien, pour ces questions de si haut vol que j'en ai eu parfois le souffle coupé. Et peut-être pourrions-nous ouvrir ce dialogue sur un silence, sur ce même silence qui est pour moi consubstantiel à la poésie et avec lequel nous avons commencé cet entretien – silence qu'on ne prolongera jamais assez par un long point d'orgue.

Dix poèmes inédits
Cris-femmes

Anorexie

Cette enfant ne mange pas crie la mère.
Cette enfant ne mange pas crie le père.
Anorexie mentale du nourrisson dit le médecin.
Trempez-la dans l'eau chaude dit le médecin.
Trempez-la dans l'eau froide. Et la mère :
Dans l'eau chaude. Et le père : *Dans l'eau*
Froide. Nourrisson hurlant. Mangeant
 Pas. Hurlant. Gigotant entre deux bassins.
On va l'emmener à Lugano crie le père.
Dans les grands hôtels autour du lac elle va
Manger crie la mère. Nourrisson
 A Lugano vomit. Dans les plats du serveur
 De l'hôtel. Père et mère écœurés. Retour
 En Alsace. Confient le nourrisson à une
 Sœur hollandaise de grand-mère : Wilhelmina
 Du village de Fouchy. *Chez elle on pourrait*
Manger par terre dit la mère. *Fouchy vient*
Du dialecte alsacien fosche fossé
 Dit le père. *Pas de bon augure.*
 Nourrisson après semaines dans les bras
 De Wilhelmina mange. Rayonnante
 Dans robe de dentelles blanches brodée
 Par Wilhelmina. Énigme. Sans réponse :
 Pourquoi trois jours après la naissance
 Avoir refusé tout à coup de manger ?
 Ai-je compris au bout de trois jours que naître
 Il aurait pas fallu ? Pas fallu.

Billie Holiday
Solitude

« *In my solitude*

You haunt me ».

Billie Holiday : voix-entraille. Éraillée.

Gutturale entaillée vaginale. Descend. Au centre

Du ventre. Au profond de la faille. À chaque

Retombée de voix toutes étoiles intérieures brisées

Éclatées chatoient et tremblent une à une dans la gorge.

Sexe se sait seul à jamais dans le noir.

Crâne aussi se sait seul et crie.

Os se retourne plusieurs fois sur lui-même

Pour vomir toute moelle.

Mais l'ultime flexion de voix âpre à la quatrième répétition

De « *solitude* ». Voûte du mot soudain s'arc-boute.

Vulve de voix se rompt. Se fend entière et libère

« *Fruit étrange* » : en deçà de la douleur hurlée douceur

Rauque inentendue jusque-là par oreilles humaines.

Cette douceur créée - don de la cassure extrême : je la reconnais.

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.

Matriarcat

Père ça l'arrangeait le matriarcat. Ça l'arrangeait.
 Pouvait écrire le père perché dans son bureau avec pignon
 Sur livres. Plaquant les accords subtils de la poésie allemande.
 Pouvait écrire le père luttant à mort contre l'alinguisme
 Natal qui lui étranglait la trachée depuis l'enfance sans langue.
 Père à la peau tatouée de papiers déchirés et de ratures.
 Poésie pour patrie. Chaque syllabe durement conquise sur le rien.
 Pouvait écrire. Mère faisait tout. Mains de la mère récuraient
 La vie avec ses ongles et ses longs cheveux châains clairs.
 Fille ça l'arrangeait le matriarcat. Ça l'arrangeait.
 Pouvait écrire la fille calfeutrée dans les livres raffinés
 De la poésie française. Luttant à mort contre l'aphasie
 Du père qui lui bouchait l'œsophage depuis l'enfance.
 Écoutait craquer les os des mots dans la bouche. Poésie pour patrie.
 Pouvait écrire. Mère faisait tout. Langue de la mère récurait
 Le sol avec la salive des vivants et des morts.
 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.

Julio Gonzales

La Montserrat criant

Museu Nacional d'Art de Catalunya
(Barcelone)

La Montserrat criant : vierge catalane
Dressée tension-torsion devant
Le Pavillon espagnol de l'Exposition
Internationale Paris 1937.
Aux côtés de *Guernica*. Gonzales
Et Picasso : cordée. Ont cru au cri.
La Montserrat hurle martyr du peuple
Espagnol pendant la guerre civile. Outrage
Et révolte. Se soulève. Réduction
De la tête à l'essentiel : Cri.
Pas cri personnel. Cri universel
De l'humanité qui souffre. Souffle
Épique. Énergie du cri. Crève le noir.
Cri ouvre tous les possibles

Julio Gonzales
Masque de Montserrat criant
 Exposition Centre Georges-Pompidou

Gonzalez sculpte fer. Pas bronze. Fer.
 Encore *La Montserrat*. 1939. Fin
 Guerre d'Espagne. Commencement
 Guerre mondiale. Âge de fer. Encore
La Montserrat. Mais non. Plus
 Une tête - Un masque. Force
 Vient de ses trous : Bouche. Béante.
 Fentes crevées des yeux. Force
 Vient de ses trous. Vide dans sculpture.
 Vide pour dire douleur deuil déploration.
 Encore *La Montserrat*. Masque funéraire.
 Masque de théâtre grec. Mord.
 Nous : Mordus par le cri de *La Montserrat*.
 Le vide et le fer : Crient.
 Masque funéraire crie.
 Quelle tragédie ? Pas seulement la guerre.
 – La condition humaine.

Mater bifrons

Ta mère disait grand-mère en allemand *est comme une brosse*
Pour baignoire : Wurzelbürste. Weiche Bürste. A double
 Face la mère : Chiendent d'un côté épineuse rude rayant
 Les jours. Raclant la saleté. Peau de chamois de l'autre côté.
 Satinée soyeuse. Frottant angles fragiles. Peaufinant.
Mater bifrons : violente râpeuse abrasive comme un papier
 D'émeri. Taillant dans la viande. Main à crin de fer pour récurer la
 crasse
 De la vie. Mais soudain douce apaisante mélodieuse pour panser
 Les plaies. Mère à double tranchant. Mère qui crie. Mère
 Qui chante. Hurlante. Tendre. Dansante. Mégère et musique.
 Écrire comme est la mère. Brute de coffrage. Crier la langue.
 Vivisection des vocables. Casser face qui a pactisé
 Avec la norme. Couper tendons des mots qui mentent.
 Équarrir rythmes. Aiguiser dissonances. Faire crier bas-fonds
 Des syllabes. Mais plus profonde souffler sur les blessures de la
 parole.
 Trouver l'intonation. Chercher des accords de lumière. Creuser
 Les silences. Écouter chaque intervalle. Régler le ressac
 Des sons jusqu'à l'infinitésimal. Souffler souffler encore sur la
 musique
 Mutilée des mots de notre monde. *Mater bifrons* : à jamais
 Pour modèle dans le magma à modeler moduler de la langue.

Michelangelo Antonioni
Le Cri
 Steve Cochran, Alida Valli

Derniers plans du film : Aldo ouvrier. A perdu.
 Femme. Maison. Travail. Erre. Voyage d'hiver
 Dans la plaine du Pô. Boue et brouillard. Route
 Dans le gris. Pluie sur le Pô encore le Pô.
 Temps qui passe. Temps qui ne passe pas. Temps
 Mort. A essayé d'aimer d'autres femmes.
 Elles : Seules. Lui : Seul. Ensemble : Seuls.
 Aldo inapte au dur « *métier de vivre* ».
 Tout le film bandé comme arc vers la fin.
 Derniers plans : Aldo ouvrier cherche travail.
 Revient dans son village en grève. Monte
 À la tour de la sucrerie où a travaillé autrefois.
 Tombe. Accident ou suicide ? Seul compte : cri.
 Cri hurlé par la femme aimée qui le voit se fracasser.
 Dernier plan : Plongée. Homme gisant à terre. Bras
 À angle droit. Presque un Christ. Agenouillée
 À côté de lui : Femme au cri. *Pietà* au cri.

Insomnie

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

Tant de nuits à psalmodier ces vers
 D'Ungaretti : « *anche questa notte
 Passera* ». Passe pas.
 La nuit. La vie. Passe pas.
 Coincée dans l'anus de Dieu.

Somnifère Tango.
 Commencé à 15 ans.
 Cadeau du père. Sans
 Un mot. Nuit
 Après nuit. Ami
 Le plus fidèle.
 Avec le poème.

Inutile d'écrire
 Crie l'insomnie
 En comptant les morts

Inutile d'écrire
Si tu ne joues pas
Ta vie à chaque mot

Alban Berg
Lulu
 Teresa Stratas
 Pierre Boulez

« *Lulus Stimme (aus der Kammer)* :
Nein !... Nein !... Nein, Nein !
(Todesschrei) ».
 Écouter et réécouter seulement ça : Ce cri
 De Lulu. Ce cri de celle qui marchandise
 Et marchande montait les hommes à cru.
 Lulu. Soudain mendiant sa passe à Jack
 L'Éventreur. 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.
 Comme un serpent carnivore infiltré par intervalles
 Depuis le prologue dans la partition portée au rouge.
 Rythme du destin gobe Lulu sans la mâcher.
 Seulement ça : Ce cri de mort. Sur les douze
 Sons simultanés de la gamme chromatique. Cri
 De Lulu. *Tutti fortissimo*.
 Cri de Lulu nous creuse jusqu'au sexe.
 Nous laisse nus et béants. Sexe arraché
 Comme une dent pourrie. Ça. Sexe arraché.

Cris-femmes

Marina Tsvétaieva suicidée par pendaison
 Le 31 août 1941 à l'âge de 49 ans.
 À Elabouga en Tatarie.
 Sylvia Plath suicidée au gaz
 Le 11 février 1963 à l'âge de 31 ans.
 À Primrose Hill Londres.
 Après avoir pris soin de ses enfants.
 Alejandra Pizarnik suicidée par ingestion
 De psychotropes à l'âge de 36 ans.
 Le 25 septembre 1972 lors d'une permission
 De l'hôpital psychiatrique Pirovano à Buenos Aires.
 Amelia Rosselli suicidée en se jetant
 Du haut de sa mansarde via Corallo à Rome.
 À l'âge de 66 ans. Le 11 février 1996.
 Jour pour jour 33 ans après le suicide
 De Sylvia Plath qu'elle a traduite.
 Tsvétaieva Plath Pizarnik Rosselli.
 Destin : Poésie. Chaque larme de votre corps : Poésie.
 Le monde injuste vous connaît plus pour vos suicides
 Que pour vos œuvres-vies. Je vous porte toutes dans le ventre
 De mon poème. Votre danse de mort me féconde.
 Je suis Madeleine à la bougie et vous êtes
 Les crânes que je contemple. J'écris
 Main posée sur vos crânes. *Wie lange noch ?*

Lettres sur *Balbuciendo*

Lettre d'Yves Bonnefoy

Paris, le 30 mars 2010

Bien chère Michèle,

Vous dirais-je que je ne me sens pas digne de vous parler de vos poèmes ? Ils sont si profondément ancrés dans une expérience dont je sais que je ne pourrais la soutenir comme vous. Le courage, la franchise absolue, la capacité d'aimer rassemblés dans un seul acte de vérité, et, croyez-moi, je ne vois personne, pas même Paul Celan, pour aller aussi droit que vous dans l'insoutenable. Est-ce de la poésie, cela ? Oui, mais d'une façon qui décolore tout ce que l'on nomme ainsi – je ne puis plus y voir que de l'art. Chère Michèle, soyez fière de votre façon d'être debout dans l'affliction et le non-sens avec entre vos mains ce miroir noir qui renvoie tant de lumière ! Violence, dureté ? Mais aussi quelle douceur, quel déchirant témoignage au nom de cette paix, que l'on trouve, en effet, chez Schubert, dont vous êtes digne ! Merci, de me prendre pour confident de cette parole qui reste votre secret, cependant, si intensément elle est vécue, forçant les mots.

Je me tais ; mais, ce ne sont que des mots, cette lettre qui voudrait vous dire toute mon adhésion, toute mon affection.

Yves

Lettre de Claude Vigée

Paris, le 17 mars 2010

Oui, chère Michèle, j'ai bien reçu vos lignes du 8 mars, avec le tapuscrit des poèmes de *Balbuciendo*. J'ai, entre autres *maux*, qui affligent même mes propres *mots* d'auparavant, une difficulté croissante à lire et à écrire. Les conséquences de l'AVC de fin de juin dernier se manifestent peu à peu, notamment sur les nerfs optiques ; la capacité visuelle de l'œil gauche (le seul qui fonctionnait encore plus ou moins) diminue de mois en mois, entraînant une baisse du pouvoir d'attention et de concentration : au lieu de lire, je déchiffre les mots et les lettres entre lunettes et grande loupe rectangulaire. Mais quand j'ai reçu *Balbuciendo*, je m'y suis jeté avec mes « instruments » de mal-voyant novice, pris par la force, la vérité quasi *tactile* de ce qui se dit là, de triptyque en triptyque. Un dire peut-être sans pitié, comme tout ce qui révèle l'indicible ou l'interdit, mais plein d'une immense et généreuse compassion pour autrui, puisée dans votre souffrance même. C'est cette bonté jaillissant hors de la nuit qui me touche, ou plutôt me bouleverse, car elle m'arrache à la résignation, au marasme dans lequel je glisse ici peu à peu, jour après jour vide. Même si « un peu de neige efface tous les sons », là œuvre aussi le dur miracle du *malgré tout* : « Chiromancienne du silence, la poésie ». Ce miracle agit même dans la sphère de l'inaccessible en nous. « Tout au fond de la douleur il y a encore un fond / Plus profond » – terrible sans doute, « où se jeter corps et crâne contre le roc » ; – mais nous portons en nous notre tréfonds, jusqu'à la fin – sans fin, de la vie temporelle. D'où la conclusion, en apparence choquante et absurde (ou folle, héroïque ?) de la lettre de Goethe à Zelter : « Continuons d'œuvrer », que vous avez chuchotée devant le corps froid d'Adrien. Oui, « jusqu'au rien, continuons d'œuvrer », pour ce rien, peut-être ? La bonté, la générosité persistent, « elle fera neige avec un peu de feu », neige de poésie sur le piano noir, sur les cendres de la crémation. Il vous a fallu un courage inouï pour dire les choses ainsi dans leur brutalité, leur tendre violence, *unsägliche Wahrheit* : « *Aber Vater / Die Freude / Wo ?* » Ici, dans ce murmure des mots qui volent et fondent comme un flocon de neige dans le noir. Message ultime et vain, don du

cœur sans attente de retour, de réponds sur terre, car cette cruelle liturgie-là, s'accomplit entre silence et silence. « *Lettera Amorosa* », jetée (offerte !) « dans les toilettes de la morgue, avec un bruit de chasse d'eau rouillée, éclat de rire fracassé contre la porcelaine fêlée de la cuvette ». Rien ici de vrai ne manque, chaque syllabe sonne juste, terriblement précise et sans consolation.

Je suis en train de déchiffrer maintenant, à la loupe, *Scansion du noir*, où revient – comme au début –, dans cette œuvre magistralement orchestrée dans sa détresse, – grâce à elle sans doute –, le *leitmotiv* du poème vécu comme seul compagnon de route, certes dérisoire, dans le chemin vers le soir, sans apporter le salut, mais tout de même fidèle à sa mission, *balbuciendo*. Que faire, où aller « si la musique ne me précède plus ? », sinon *en prenant sa place* avec son lot de douleur et de privation, rumeur d'extase perdue : « Poème : don qui porte secours / Mais laisse la soif et la brûlure. » Vous trouvez un terme formidable pour l'éclairer : « Sois le poème / *Scanner de l'obscur*¹ / arraché à l'ouïe. » Me hante enfin le beau chant sous le cerisier de votre jardin, que je connais bien, le cerisier dont une seule fleur « fleurit en mots et fleurira jusqu'au bout. Malgré elle. Pour rien ; Bonne qu'à ça ». Cette fleur orpheline, de poésie, c'est vous, chère Michèle. Merci de me l'avoir montrée en l'évoquant. La voix seule sauve un peu notre monde atroce de son néant.

Je vous embrasse,

Claude Vigée²

¹ C'est Claude Vigée qui souligne.

² Lettre antérieurement publiée dans la revue *Peut-être*, n° 4, 2013, p. 230-231.

Lettre de Bernard Noël

29 novembre 2012

Bonjour Michèle Finck, un miracle que j'ai fini par recevoir votre *Balbuciendo*, car il y a un peu plus de huit ans que je n'habite plus l'adresse où vous me l'avez envoyé. Donc, vive la chance ! Et je l'apprécie d'autant plus que ce livre, d'emblée, crie des sens et des images dont les syllabes me violentent, mais heureusement. Paradoxe ? Non, cette violence réveille la langue et secoue le lecteur – greffe en lui ce « cordon ombilical » (vous le nommez) qui ranime sa relation avec le poème. Un poème tout vôtre et cependant familier car il rûpe du corporel, heurte des organes, fracasse des rythmes, hache des impressions et en tire une force qui renouvelle les mots. Pas de liaisons inutiles, du sec, du rapide : on dirait que vous avez rongé les vers afin qu'il soient osseux, durs et vifs. Ce nettoyage vous permet de rendre neufs tous les sentiments, toutes les visions, les rencontres si bien que Paestum ou Selinunte émergent de qualificatifs jusque-là inconnus – lavés de leur gloire, si je puis dire. Et il en va de même de l'amour ou du deuil : on les éprouve dans leur surprise ou leur douleur. Une révélation vraiment votre livre et un grand merci de tout cœur pour son envoi.

Bernard Noël

Poèmes offerts

PIERRE DHAINAUT

Lieu du face-à-face

À Michèle Finck

Ne pas baisser entièrement les stores
afin que tressaille un peu de lumière
entre leurs lames, ne pas éteindre la veilleuse,
ne pas serrer le poing, ne pas attendre,
s'étendre et ne réclamer aucune aide,
cela se révèle impossible : dès que
l'on pénètre en ces chambres, on est seul,
à la nuit ajoutant de la nuit.

Ici, ici donc, les murs obsédants,
ils le sont plus qu'ailleurs, on les croit lisses,
on croit en les fixant sortir de soi, bloquer
ce qui remue sous les paupières
dans un fatras de visions noires,
l'effroi s'aggrave : de leurs entrailles monte
une vermine épaisse, proliférante,
désespérant de trouver une issue
à travers les regards, puis le corps,
puis le reste, où le sommeil ne viendra pas.

Dehors, quand on y retourne, il fait froid
de plus en plus, de plus en plus bas
on descend, des couloirs se succèdent,
tous se ressemblent, et les mains le savent,
qui se sont lassées de ramener le drap
sur la poitrine, elles sont nues, les doigts
croisés pèseront davantage,
à qui ferait-on signe ? l'alliance,
l'alliance même a été retirée.

Inséparables, le nom et le prénom,
la date de naissance inscrits sur le bracelet
que sans cesse on porte autour du poignet gauche,
lettre après lettre, chiffre après chiffre, on devra
fréquemment les répéter, la voix retombe,
se perd parmi les bruits arides
que font ceux qui connaissent le chemin,
en hâte, en poussant le brancard : ah, s'ils donnaient
des nouvelles du vent, des nuages,
de la pluie, ils rouvriraient ce monde
où l'on n'a pas à dire qui l'on est
pour être, pour être ensemble.

Combien de minutes, de saccades, avant
que l'on s'immobilise, on tient à le savoir,
sans montre, on comptera les portes closes
signalées par un voyant rouge, aucun calcul
ne restitue le sens de la durée,
ne délivre une perspective,
mais il suffit de murmurer un mot,
« porte », par exemple, pour que le souffle y puise
de quoi desceller la mémoire, remuer l'air
au grand air des syllabes,
la résonance où se rallume un visage
à l'écoute, celui auquel on s'adressait
autrefois en le tutoyant.

Ce mot-là en soulève d'autres, qui viennent
de l'âge où l'on avait confiance,
on approchait de la mer invisible
et sous les embruns s'éclairaient les fronts,
les poèmes disaient : nulle phrase
ne conclut, pourquoi auraient-ils expliqué
comment poursuivre ?

Soudain ce sera l'heure avec le seuil
que l'on ne franchit que si on lui tend
la face d'un enfant qui admire la neige
brillante, fondante, au creux des paumes
ou qui sans réticence observe
la vaste salle où il se rend pour la première fois,
le temps qu'on s'endorme, on verra
si les yeux ont vieilli, s'ils sont prêts
à s'offrir encore à l'inconnu
comme au très proche, à croître en l'anonyme,
en la généreuse ignorance.

LAURENCE BREYSSE-CHANET

Sept poèmes pour Michèle

Âpre odeur du désarroi,
mais les fines fougères
savent porter l'ombre au loin
depuis leurs racines,
ce rêve où les branches
emprisonnent l'eau.

Entends-tu toujours
rouler les galets ?

*

Écoute la parole des ronces :
si la nuit recouvre le jour,
le jour restera dans la nuit.

C'est la réponse
des veines
sur le souffle ténu du temps.

Au matin,
l'allée des peupliers.

*

Le sous-bois dans ses écorces,
troncs noirs troncs blancs.

Lumière de leur départ,
c'est la lumière d'un retour.

La clarté change sous la lune,
pâleur de la nuit.

Dans sa vibration,
l'appui du rouge

qui donne les mots
où retrouver ta bouche.

*

Si tu donnes un corps à l'été,
offre-lui la paille et l'argile.
Même sous le chanvre et la pierre
on ne touche que l'éphémère.

Glissement de la glaise
pour la douceur d'une hanche,
sous la peau de poussière.

N'écoute que la paille
et n'entends que l'argile,
l'été y moule la vie,
il y brûle les épis.

Rousseur de la lumière,
et ce puits dans la glaise,
où l'eau sait
la mort avant la grappe.

*

L'air s'enroule
sur le fuseau de la vie.

Bois du rouet,
paix d'ambre de la mémoire.

Le sable scintille
sur tes joues, fine ombre
d'enfance.

Bleu nuit, ce feu-là.

Une ombre soudain
sur les sentiers,

la promesse des cendres.

Debout sur le rivage,
la vie reviendra de sa mort.

*

Coulées douces, soudaines
et obstinées.
L'âpreté vient se polir à la source
dont le scintillement
fait luire la mort.
Les cendres soulevées par le vent
disent le passage
d'une voix qui a creusé
le bois de l'amour.
Infimes,
les traces
demeurent
sous les lignes
qui la cherchent.

*

Quitte le soir
et marche vers
le matin de l'eau.

L'aube du souffle,
jusque sous les paupières.

Respire sa couleur.

Sur sa prière,
un visage.

JEAN-YVES MASSON

Deux poèmes pour Michèle Finck

Yeats au Cap Martin

Il allait souvent s'asseoir au bord de la falaise du cap
et regardait vibrer la mer. Son vieux cœur passionné
était plus que jamais plein de rage en songeant
à la lâcheté des temps démocratiques.

Partout, cupidité bourgeoise
et calculs mesquins avaient remplacé la noble ardeur
des anciens jours, et le peuple souffrait encore,
les maîtres seuls ayant changé.

Les yeux fixés sur l'horizon, il repensait
aux combats acharnés de sa jeunesse, il approuvait encore
son désir d'une beauté sans fard offerte au monde
et il sentait venir sa fin, sans tristesse, sans joie, sans crainte,
mais avec une intense curiosité.

La veille de sa mort,
il rêva de Cuchulain combattant les vagues
et sut que cette image résumait sa vie. Le poète
est toujours un homme action.
Et l'action la plus efficace a sa source dans l'invisible.

Sous le tilleul d'Obertressen

Ce sont des ombres sur les chemins, chacune d'elles
est un monde endormi sur le flanc de la terre,
chacune a son histoire et sa couleur,
chacune est un oracle à qui sait voir.
Le voyageur qui les regarde, assis à quelque distance
sur un banc, apprend d'elles le lent
effacement du jour, le langage sans voix
de la nuit approchante. Il observe, il pressent,
il devine, mais ne saurait dire quoi.
Il voudrait être peintre pour saisir
tant de nuances de cette heure, mais le peintre
lui-même ne peut fixer qu'un bref instant.
Le mouvement des ombres sur le sol ! Si lent
que le suivre des yeux est impossible. Et tout
pourtant se règle sur cette avancée inexorable,
tout respire et tout meurt selon cette danse des ombres.
Tout prend sens avec elle. Tout s'invente.
Quand vient la nuit, le voyageur se lève et part,
instruit d'une sagesse sans paroles et sans regret.

PATRICK QUILLIER

Axis mundi : l'oreille est une antenne

Au cœur battant de l'énergie du monde
l'oreille aiguë de certains musiciens
entend le son naissant, le rythme brut,
le chaos où s'ordonne par osmose
l'inaugurale précipitation
des timbres, le tremblé babélien des
trilles qui, bribes sur bribes, par couples
puis par suites de notes, font jaillir
les fontaines énigmatiques des
mélodies fondatrices du vivant.

Ces musiciens embrassent la mission
de faire entendre l'inouï de cette
naissance incessante de l'univers.

Ainsi l'oreille des chamanes. Dans
l'entrelacs des fibres, des vibrations,
des vrilles vitales de la matière,
elle trouve le chant secret des souffles,
dictant aux bouches inspirées des cris
bientôt tournés en mélodies
d'ascèse, initiation et médecine.

Ainsi l'oreille des aèdes. Dans
leur plongée toujours réitérée
par le vortex brassant morts et vivants
jusqu'à un infini anfractueux,
elle saisit tous les rythmes du feu,
de l'eau, de l'air et de la terre, et sait
en façonner la basse continue
des grands récits qui louent les volontés.

Ainsi l'oreille des troubadours. Dans
les volutes volubiles de la
vie qui virevolte ou se love au vent
du vertige, elle convoque l'oiseau

qui défaille au mitan du cœur, l'amour
de loin enclos au jardin de toute âme,
le rien dont on peut tirer plus d'un tour,
la joie faisant ployer toutes les flammes
et le sirventès virulent des luttes.

Ainsi l'oreille des trouvères. Dans
la trame monstrueuse de l'histoire
que dans leur folie les hommes ourdissent,
elle entend les murmures qui persistent
à ébaucher le chant des échéances
brûlantes, des chances inespérées
et des échelles menant au sublime.

Ainsi l'oreille de Janequin. Dans
la respiration de tout avec tout,
elle accueille le bruit communautaire
des humains (parfois leur fureur affreuse),
les friselis des éléments au sein
de la nature, les inextinguibles
vocalises des oiseaux qui tournoient.

Ainsi l'oreille de Telemann. Dans
les lieux où la musique tempérée
commence à instaurer son règne, elle œuvre
à faire entendre le moindre frisson
des cuivres bruts animant les sous-bois :
odeur de mousse, odeur d'humus, éclat
des prismes dans les gouttes de rosée,
fraîches enjambées des chasseurs émus
qui réitèrent l'homme de Lascaux.

Ainsi l'oreille de Beethoven. Dans
le déferlement tempétueux des
climats agités du monde et de l'âme,
elle comprend les nombreuses raisons
de la ténacité, au plus haut point
admirable, de toutes les cellules
qui s'attisent, s'attirent et s'avisent
des affinités électives dont
l'ostinato est le ferment de vie.
Dans les martèlements et les syncopes,

émergent lentement les tremblements
suspendus entre éternité et temps,
puis les spirales de l'élévation.

Ainsi l'oreille d'Hector Berlioz. Dans
le très obstiné fracas des turbulences
rendant trépidant le halètement
du monde, elle s'empare des esclandres,
des éclairs, des éclats et des éclisses,
pour les faire briller et flamboyer
tout du long les horizons irrités
de la conscience. Alors c'est un magma
tout irisé de timbres singuliers
qui se dresse ou se creuse en vortex dru,
et l'espace est soudain si torsadé,
les harmonies si brutes ou si meubles,
les mélodies si prégnantes et vives,
que le funèbre deuil se change en joie
triomphante, que l'on entend chanter
jusqu'au basculement définitif
toutes les Didon de la solitude,
que les nuits d'été à l'infini s'ouvrent.

Ainsi l'oreille d'Augusta Holmès.
Dans le brouhaha des discours humains,
elle suit finement toute parole
à retentissement mythique, épique,
sacré. Lancelot du Lac, Astarté,
la fille de Jephté, les Argonautes,
Andromède, Naïs, sainte Thérèse,
Vénus et les trois anges de Noël
se font entendre en elle notamment,
et le frémissement, hymne à la paix,
de la fleur de néflier dans l'appel
du printemps au chant de la citharède.

Ainsi l'oreille de Carl Nielsen. Dans
l'inextinguible bouillonnement des
énergies selon les cycles nombreux
qui répartissent tout sur les éclats
capricants, comme autant d'éclaboussures,
du gigantesque kaléidoscope

par quoi l'univers se fait expansion,
elle filtre tous les tempéraments
pour les restituer cristallisés.
Les buissons qui en vibrent sont ardents.

Ainsi l'oreille de Debussy. Dans
la transparence démultipliée
des sensations, dans l'obstacle compact
de la perception saturée d'obscur,
dans la houle de grande magnitude
qui ondule les plis de la pensée,
elle est attentive aux grains qui frémissent,
aux timbres s'enlevant de la grisaille,
aux harmonies mouvantes des émois.
Elle diffuse à qui veut bien entendre
les ondes légères qui cristallisent
les matières les plus fines de l'âme
ou en précipitent les concrétions.
Et de très nombreuses respirations,
répercutées de proche en proche, vibrent
de concert, selon la très mystérieuse
geste opérante de la sympathie.

Ainsi l'oreille de Stravinski. Dans
l'élan de l'extase et le lent du rite
lancinant, dans l'ascension fastueuse
de l'exaltation et la tension vive
du jaillissement, dans le torsadé
de l'espace-temps et le scarifié
de l'événement, elle entend les rythmes,
les timbres et les mélodies grinçantes
qui martèlent, colorent et cisèlent
toutes les destinées aventureuses.

Ainsi l'oreille de Janáček. Dans
le ressort tenace des commotions
qui, inlassables, font le siège du
cœur, dans les flux de leurs intermittences
venant caresser la peau du vertige,
dans les contrastes insistants du temps
qui passe ou qui se fige, dans l'essor
qui s'effondre et repart plus haut, plus fort,

elle perçoit les impulsions et les pulsations, ces tropismes qui animent la vie venant éclore dans l'intime. Au gouffre du temps, au mystère du sang de par l'appareil circulatoire, à tous les interstices de l'histoire, une musique à la fois archaïque et moderne, tout en danse, s'avance, flot de glossolalies glagolitiques.

Ainsi l'oreille de Dutilleux. Dans la subtilité même de l'apparaître et la complexité du disparaître, dans l'infinité belle du mouvoir et du ramentevoir, dans l'irisé des cristallisations spirituelles et le précipité des commotions, elle tisse et détisse et tisse les trames et filigranes des émois les plus fins et profonds. Dans ce tissu de sons, tout un monde lointain est proche, tout un monde proche est lointain, et l'âme est ce dispositif qui fait chanter plus fort toute caisse de résonance.

Ainsi l'oreille de John Cage. Dans tout son naissant aux détours du hasard, dans les paysages imaginaires dont toujours l'œuf se faufile en spirale prenant au dépourvu et invitant à s'abandonner aux flux et reflux du monde, dans les tons du tintamarre retentissant à tous les azimuts d'une écoute béante, elle introduit les bonnes volontés à la sagesse d'une harmonie aventureuse et brute, et le centre est partout et nulle part. Dans ses *Gloses sur John Cage*, Daniel Charles déplie peu à peu les volutes de ces aventures inattendues et nous permet d'entendre l'ouverture indéfinie de cette écoute heureuse,

et tout se passe alors, comme dans tel
dialogue entre John Cage et Daniel Charles,
pour les oiseaux, nulle part et partout.

Ainsi l'oreille de Ligeti. Dans
la trame serrée que font les mélismes
autonomes mais interdépendants
(ainsi vont la respiration de toute chose
et la vaste respiration du tout),
dans les plis et replis qu'un devenir
mouvant imprime aux formes passagères
pourtant douées de persistance (ainsi
va toute vague en la marée sans fin
dont le monde se fait et se défait),
dans le jaillissement flexible et dru
de toutes les substances granulaires
qui peuvent être bruit ou bien lumière,
mélanges grumeleux, fluides et crus
(ainsi font les criquets ou les fissures,
vrombissements ou cris de craquelures),
elle célèbre la prière infuse
que la matière confuse et profuse
diffuse incessamment pour la plus grande
gloire du jour et de la nuit, par ondes
successives et continues. Le monde,
on le sait alors, est une guirlande
d'amandes, le temps, une sarabande
scandant l'éternité dans la seconde.

Ainsi l'oreille de Klaus Huber. Dans
la justice de la justesse, elle ose
faire entendre la justesse de la
justice, car elle veut susciter,
chez l'auditeur soucieux d'une pensée
éthique, une méditation concrète
sur les états controversés du monde
à l'heure où triomphe la théorie,
mise violemment en pratique, du
« il n'y a pas d'alternative » qui
est martelé partout par les pouvoirs.
Elle fait chanter, en tons tempérés
ou en modes non tempérés,

l'immense épopée de l'humanité
en quête d'utopie et d'amitié.
Tous les règnes de l'univers frémissent
dans les entrelacs et les interstices
de son attentif et fragile office
où de Cardenal, Darwich,
et quelques autres, dont le foudroyant,
spectral Paul Celan, retentit la voix.

Ainsi l'oreille de Stockhausen. Dans
les mantras maintenus pour conjurer,
dans la *Stimmung* à l'oscillant vertige,
dans le grand entrelacement des hymnes,
dans les flux et reflux d'un chant d'enfant
criant, soufflant et récitant l'histoire
initiatique de Daniel, dans tous
les micro-tons de la lumière, et dans
bien d'autres mouvements de vibrations,
elle veille sur le vivant, se glisse
dans les replis où l'énergie respire,
s'établit dans la porosité même
des frontières, se hisse à la douleur
et à la joie de tout apprentissage,
se met dans la patience à distinguer
l'arc-en-ciel substantiel des apparences
et tous les spectres hantant les passages,
puis parcourt peu à peu tous les degrés
qui scandent la spirale indéfinie
où tout l'univers voyage, voyage...

Ainsi l'oreille de Knud Viktor. Dans
une approche sonore du réel
inlassablement elle est l'affût,
un affût pacifique et passionnel,
du moindre son issu de la nature.
« Dans une pomme, un vers gratte, dit-il,
on entend le jus de la pomme et on
a l'impression que le vers se régale. »
Sa bergerie au cœur du Lubéron
accueille en son sein tout un bricolage
de dispositifs d'enregistrement
hétéroclites, hérissés, hirsutes.

Entendre une pierre, entendre une roche,
en écoutant la vie en eux, saisir
la cohérence d'un dialogue de
cigales, se préoccuper du rai
sonore raffiné, subtil sillage,
d'un escargot, aussi patient que sage,
qui s'avance à son rythme, humble héros
d'une journée de giboulées, saisir
au secret du silence le tissage
de l'araignée, le frémissement flou
du batracien se hissant de la soue,
cette oreille le peut grâce aux outils
précaires mais précis qui la rapprochent
des sons infiniment petits. Berger
des êtres de l'infinitésimal,
de leur infime vie, leur vie sonore
dans le silence, tel fut Knud Viktor.

Ainsi l'oreille de Xenakis. Dans
les nébuleuses et les galaxies,
les tempêtes en mer et les nuages
lents, les houles et les clapotements,
les vrombissements de tous les moteurs,
les hurlements de tous les vents, les cris
de tous les oiseaux, de tous les esclaves
et de tous les prisonniers politiques,
elle pénètre les mathématiques
supérieures du monde, et restitue
à notre ouïe émue le devenir
de toute chose en son architecture
intime, tout comme en son apparence
métamorphique, alors gaie est la science,
tragédie merveilleuse la nature.

*Ainsi l'oreille de François-Bernard
Mâche.* Dans les dauphins d'Arion plongeant
pour échapper à la séquestration,
sur l'assemblage brut de coquillages
qui façonne un visage composite
au crâne dépouillé d'un cher ancêtre,
dans le crépitement vif de la pluie,
dans la sonnerie altière des cuivres,

dans le vertige des langues à clic,
dans le rut des verrats, sur la peau du
silence, elle s'attache à reproduire
les configurations et les structures
qui régissent secrètement les sons
de la nature et toutes les musiques
des animaux et, parmi eux, des hommes.
Les langues, même celles qu'on dit mortes,
sonnent pour nous dans des cérémonies
d'invocation qui font vibrer le temps
dont le vaste estuaire s'amplifie.
Mythe et histoire alors vont fusionnant
dans la combinatoire de tels chants.

Ainsi l'oreille de Guérinel. Dans
la parole échouée, dans la voix off
de l'intériorité, dans la ferveur
des frissons fusant de la faille intime,
dans les paysages quintessenciés
le long des taillis et le long des prés,
dans la longue harmonie de la lenteur,
elle se fait écho, frémissement,
hymne d'humilité et de bonheur
léger. Une sentence nue fait acte
de présence dans la musique émue.
Archiloque, Khayyam, Hafiz, Braquier,
Montale, Shitao, Dickinson, Keats,
Norge, Andrée Chédid, Paul-Jean Toulet, Juan
Ramon Jimenez sont avec justesse
écoutés puis répercutés, amis
dans le recueillement et dans l'accueil.

Ainsi l'oreille d'Alain Bancquart. Dans
le labyrinthe nombreux, populeux,
qui tend ses rets au creux des intervalles
minuscules, dans cette immensité
qui se découvre et se déploie au cœur
de l'infime, dans les zébrures brutes,
l'irisation des stries, l'or des brisures,
elle se meut avec agilité,
guidée par le souci de faire entendre
aux oreilles qui veulent découvrir

les vertiges insoupçonnés de la
matière et de l'esprit, les tourbillons
browniens, lobatchevskiens, des particules
élémentaires et le chaos même
de la vie. La parole de Marie-
Claire, son épouse, fait contrepoint.
Ils se scandent et se ponctuent l'un l'autre.

Ainsi l'oreille d'Allain Gaussin. Dans
le satori, dès lors qu'elle y accède,
elle reçoit l'énergie des ogives,
les voix de la mémoire qui s'activent
au creux des chakras, l'harmonie des sphères,
l'orbe des camaïeux et des arcanes,
les irisations et les rituels
qui vont façonnant un jardin zen,
et les pulsations des années-lumières.
De l'infra-voyelle à l'ultra-voyelle,
nous parcourons, grâce à sa compagnie,
tous les degrés des saveurs indicibles,
tous les souffles à vif et tous les cris
dont le silence tire son vertige :
alors l'ictus des yeux faseille au crible
des nuits, alors l'instant est devenir,
alors le bleu de cendre est infini.

Ainsi l'oreille de Bob Marley. Dans
les nuages caressants ou dans les
tempêtes fracassantes, dans les foules
ferventes ou dans l'écart méditant,
dans les pulsations qui font frissonner
ou dans les pulsions dont le chant déborde,
bref dans tous les événements qu'un homme
est amené à ressentir en lui
de par son insertion dans la fureur
et dans le bruit du monde, elle saisit
à rythmes bruts l'élan de la mystique
élémentaire, l'or que patiemment
l'essor des sens tamise et tout l'éros
philosophal où la vie est aimant,
étant aimante autant qu'aimée grâce au
partage de la danse et de l'esprit.

Ainsi l'oreille de tant d'autres. Dans
la gigantesque agitation des cycles,
ils sont une famille immense et belle
qui nous accueille généreusement
selon les lois d'une hospitalité
immémoriale, scellées par l'écoute
mise en commun dans le recueillement.
Innombrables, leurs noms viennent sonner
dans le plus secret des échos durables
lancés à travers l'aire du silence.

Hommage en musique

GUALTIERO DAZZI

Même éboulée ma langue peut dire
(*Poésie Résistance – Fragments pour voix*)

Mon premier échange avec Michèle Finck date d'avril 2007. Elle m'avait alors envoyé son livre *Poésie moderne et musique* « Vorrei e non vorrei », accompagné d'une lettre qui expliquait qu'une amie commune, Martine Broda, lui avait conseillé de m'écrire. À vrai dire, cela n'a pas été un échange : pendant longtemps je n'ai pas répondu à cet élan de générosité de sa part, impressionné par la portée théorique de l'ouvrage, puis embarrassé de n'y avoir pas répondu et n'osant plus le faire.

Un jour, en 2013, je me suis rendu chez Élisabeth Kaess. Dans sa bibliothèque, j'ai remarqué quelques livres de Michèle, lui ai demandé si elle la connaissait : Michèle avait été son professeur à l'Université de Strasbourg. Deux ans plus tard, j'ai osé me présenter à elle, lors d'une rencontre à la Librairie Kléber, à l'occasion de la parution de *La Troisième Main*. Notre échange – à deux, à trois – était né. Avec la lecture de ses ouvrages. Avec l'écoute de mes œuvres vocales qui convoquent quelques poètes frères, Celan, Juarroz, Ungaretti, Trakl, Eschyle, Jean de la Croix, Edmond Jabès ou Rilke. Avec le projet de composer à six mains un opérateur, *Boulevard de la Dordogne* : au long poème en quatorze stations *Poésie Hazar Résistance – Fragments pour voix* de Michèle Finck, dit *in absentia* par elle sur bande enregistrée, répondent les témoignages de réfugiés actuels et de personnes ayant connu en septembre 1939 l'évacuation d'Alsace, de Moselle et des Ardennes – réunis dans un livret pour voix soliste et chœurs écrit par Élisabeth Kaess à partir d'une collecte de témoignages.

La première aura lieu en novembre 2019 à Strasbourg, dans l'Aula Marc Bloch du Palais Universitaire, à l'occasion des Commémorations de la rafle du 25 novembre 1943, lorsque les troupes nazies ont massivement déporté étudiants et professeurs strasbourgeois qui avaient été évacués à Clermont-Ferrand et qui, pour beaucoup, étaient entrés en résistance.

Les deux pages manuscrites correspondent à l'incipit du prélude de *Boulevard de la Dordogne*, et à l'apparition de la voix et du poème de Michèle. Les deux moments sont plutôt silencieux, assez dépouillés. L'*andante moderato* qui ouvre l'opérateur est caractérisé par une texture frémissante aux cordes, auxquelles je demande « un son de vent chaud du désert ». Un son lointain –

[une] musique qui semblait proche s'éloigne et il ne reste au poète que la trace sonore de cet éloignement – le *Lontano*. Mais la distance incarnée par le *Lontano* est féconde : la poésie mûrit au contact du retrait de la musique *derrière les collines*¹.

Sur cet horizon s'esquisse une ligne faite d'élans qui ne parviennent pas à créer une direction, qui ne peuvent aboutir, qui cherchent un lieu d'accueil sans parvenir – encore ? – à le trouver. On suivra longtemps ce cheminement, ces *caminantes* qui font leur chemin en marchant.

Lorsqu'un peu plus tard on commence à écouter dans l'opératorio le « scribe » de Hazar (« *Métier : Être humain. Comme nous tous* »), le temps s'arrête à nouveau. L'indication [ST], en haut et à gauche de la feuille, indique *senza tempo* : sans temps – le temps n'existe pas. Puis *adagio* (littéralement calmement, avec aisance, commodément). Figurer l'avant 2012, lorsque la vie de « *l'enfant soleil* » Hazar était paisible « *Sous le ciel syrien* » – le calme avant la tempête des bombes et la fuite vers un destin différent. Les deux chœurs chantent d'abord sans paroles – des voyelles sonores, un chant suspendu –, puis des fragments d'une comptine d'enfants syriens qui, par ailleurs, ponctuent chaque station du poème de Michèle Finck. C'est aussi l'incipit de l'histoire de Hazar qui serait peut-être restée silencieuse sans son scribe, celui qui est « *la salive de l'Histoire et écrit ce qu'Histoire éclatée lui dicte* ».

¹ *Poésie moderne et musique* « Vorrei e non vorrei ». *Essai de poétique du son*, Paris, Champion, 2004, p. 31-32.

3 *Andante Moderato* Bolero de la Danzina Prelude 1, 4

3 Flutes
2 Clarinets
3 Clarinets
2 Bassoons
1, 2 Cors
2, 4
2 Trumpets
3 Trombones
Tuba
Horn
Horn
Trombone
Trombone
Violin I
Violin II
Alto
Violoncello
Contrabasso

(il s'agit d'un son de nuit chanté de haut)

ST *(avec la voix enregistrée de Michel Roux)* 4 Adagio

3 Flutes
2 Clarinets
3 Clarinets
2 Bassoons
1, 2 Cors
2, 4
2 Trumpets
3 Trombones
Tuba
Horn
Horn
Trombone
Trombone
Violin I
Violin II
Alto
Violoncello
Contrabasso

(il s'agit d'un son de nuit chanté de haut)

Études critiques



1. - *Oreille troglodyte*
[extraits de *L'Ouïe éblouie*], Dérive Hâtive édition, 2017

« Vers l'au-delà du son »

Mes premières années furent un désert musical sur lequel déferlait pourtant aux jours de fête le carillon des cloches, première émotion sonore accrue sans doute par un sentiment de fierté et d'angoissant vertige, mon père faisant office de sonneur au sommet du clocher et frappant la robe de métal à grands gestes coordonnés. Dans notre village alpin, en Italie, la maison était à deux pas de l'église et je guettais la silhouette maniant ses marteaux des deux mains, le cœur battant de crainte à l'idée d'un faux mouvement et d'une chute possible. Je ne suis jamais monté là-haut, et mon expérience se limita à mettre en volée la cloche depuis la terre ferme, pour la sonnerie de midi et l'angélus. Il m'en est cependant resté un intérêt pour les instruments idiophones et, plus encore, une sensibilité assez vive pour les longues portées acoustiques et toutes sortes de musiques qui se transmettent à un ensemble de personnes réunies ou dispersées, pourvu que l'événement survienne dans leur milieu de vie plutôt que dans une salle de concert ou dans tout lieu spécialement dévolu à l'écoute musicale. De ces mêmes années, je garde l'incertain souvenir des chants de bergers entendus dans la montagne, quand la voix s'éloigne, vacille, s'efface et nous émeut par l'indétermination même de son origine. On ne sait pas qui chante, ni où. Dans son *Zibaldone*, Giacomo Leopardi a écrit une page admirable sur le chant dont la source est indiscernable, et sa poésie même semble être l'écho de cette voix qui passe et meurt, mais qui dans l'intervalle ranime la vie et la rend possible.

Il s'attache à la musique une part d'utopie où s'éveillent nos luminosités latentes. Il se pourrait que l'émotion naisse de la consonance des énergies : celles des aspirations de l'âme et celles de l'expression musicale. Ce sont des moments fragiles, et souvent m'effleure alors la pensée de la séparation, de l'instant unique qui ne reviendra plus. Car je disjoins difficilement la musique des circonstances et du lieu de l'écoute. Et quoique je veuille m'en défendre, les enregistrements, aussi précieux et nécessaires soient-ils, me semblent en fin de compte suppléer des absences. Pour le dire autrement, toute la musique sauvée n'éclipse pas la merveille des musiques perdues.

*

Rendre hommage à l'œuvre de Michèle Finck, cela ne peut en aucun cas revenir pour moi à adopter une position de surplomb, mais plus humblement à exprimer ma reconnaissance pour les éblouissements de vie que j'en ai reçu. Je pense d'abord aux pages extraordinaires du « Piano de paille », dans *Balbuciendo*. Je ne saurais dire si le légendaire y a la force du vrai, ou si le vrai y est exhaussé par l'amour autant que par son rayonnement propre à la puissance du légendaire, mais cela n'a plus d'importance quand la vérité du poème consume d'emblée cette distinction. Dans ces pages de *Balbuciendo*, non seulement Michèle Finck nous fait don d'une mémorable effigie du père, mais elle transcende après sa mort la déploration du trône en recueillant en quelques mots assemblés les énergies invulnérables de la transmission.

Comme dans les contes, il y a au cœur du souvenir un objet talismanique : le piano de paille que le père, pendant son enfance dans une ferme du Sundgau, avait confectionné avec de la ficelle et du foin :

par un bricolage ingénieux les fragiles touches du piano de paille
s'enfonçaient sous les doigts avec la douceur utérine d'un vieux
Steinway ; le père avait joué sur ce clavier tremblant et silencieux
l'épure de toutes les partitions du répertoire.

On apprend que le père, écartelé dès son jeune âge entre les idiomes – le dialecte alsacien, le français et l'allemand – menait les vaches à la pâture et que c'est en leur seule compagnie qu'il avait commencé à se plonger dans les livres et les partitions musicales. Il eut la bonne fortune de pouvoir en faire un destin et d'accomplir en grande partie sa vocation. Même s'il ne devint pas chef d'orchestre comme il en avait rêvé, la musique et les livres demeurèrent au centre de sa vie, et la poésie même, puisqu'il fut l'un des plus fins lecteurs de Georg Trakl.

Un jour le père emmena sa fille dans le grenier de la ferme natale et c'est alors qu'eut lieu, comme dans les contes, la scène initiatique où se cristallisent toutes les initiations. Le père montra à l'enfant le piano qui luisait faiblement dans la pénombre :

« Regarde-le, qui est plein de poussière et de toiles d'araignées.
Écoute-le, c'est le piano de paille de ton père, le piano de paille
muet. Je n'ai pas d'autre héritage pour toi. » Ainsi parlait-il dans la
langue la plus proche de la paille au moment où elle prend feu.

Le piano de paille devint pour Michèle Finck comme un emblème de son propre destin. Tout ce qui lui fut transmis ne devint pas héritage de rentier, mais gage de fructification intérieure. Car les seuls héritages qui

vaillent ne sont pas ceux dont passivement l'on reçoit quelque possession matérielle, mais ceux qui engagent à donner :

Maintenant que le père est mort, qu'enterrées sont ses cendres dans le cimetière de l'église de Hagenbach, "*Ruh und Schweigen*", avoir la certitude que le piano de paille réclame ma langue et que je la lui donnerai toute jusqu'au bout : ce sera ma façon de "manger du tambour et de boire de la cymbale".

Dans ces lignes conclusives du « Piano de paille », la première citation – « calme et silence », en allemand – est tirée d'un poème de Trakl, la seconde figure chez Nerval, qui l'avait lui-même lue chez Court de Gébelin, et renvoie à une formule que prononçaient les initiés aux mystères d'Éleusis.

Le souvenir du texte de Michèle Finck n'a jamais cessé de m'accompagner. Il n'y avait ni livres ni accès à une formation musicale dans le milieu paysan et ouvrier au sein duquel j'ai grandi. L'école et divers stratagèmes auront permis de pallier l'absence de livres, mais sous nos latitudes les relégations sociales et les frontières de classes étaient beaucoup plus féroces en matière d'art et de musique. L'étendue de ce que l'on doit apprendre par soi-même, en autodidacte et sans transmission favorisée par le milieu est si considérable qu'il reste des domaines non point dédaignés, mais par la force des choses inexplorés. Ou bien abordés de façon sauvage, erratique et désordonnée, en auditeur de fortune, ce qui fut mon cas pour la musique. Il n'en reste pas moins que l'histoire du « piano de paille », cet instrument silencieux, a laissé en moi un bruissement de longue résonance, par la grâce des mots de Michèle Finck. Au demeurant, si tout enfant n'est pas initié à la musique, c'est sans distinction d'origine qu'il lui sera donné de faire l'expérience du silence. Or, comme il est dit dans un ghazal de Hafez, une journée entière de silence peut être un pèlerinage à l'intérieur du silence. Et c'est au gré de cette expérience que peut s'éveiller le sentiment du reste infini qui entoure toute parole configurée.

*

Elle est Eurydice, elle est Orphée, avais-je pensé en lisant *Balbuciendo*, le livre de Michèle Finck qui fut pour moi celui de la commotion première. Mais aussi, elle est toute créature fracassée de douleur, elle est n'importe quelle ombre parmi les ombres. Elle est là où s'élève un chant, là où la voix passe et repasse au tamis du silence, là où flambe et nous consume un cri. Livre de la perte d'un amour et livre du deuil du père, *Balbuciendo* fut et demeure ce bouleversement où le

poème semble nous porter au-delà de la poésie verbale. S'il atteint parfois des extrémités de douceur, c'est sans rien esquiver du plus atroce déchirement.

Livre de l'irrémissible séparation – celle qui nous arrache à qui l'on aime et nous expose à la violente béance du manque – *Balbuciendo* est aussi le livre de l'indéfectible conjonction de la poésie et de la musique, depuis longtemps vécue et explorée par Michèle Finck jusque dans les travaux critiques qui constituent l'autre versant de son œuvre. Dans *Balbuciendo*, voici ce que nous ressentons avec une intensité sans pareille : la musique est le pressentiment de ce qui vient dans la disparition même de ce à quoi la mort oblige à dire adieu. Et ce qui vient, c'est la vie même, fragile, c'est l'espérance, si frêle soit-elle, c'est un dépassement de la douleur, c'est une épiphanie : « Tremblement / Sur le piano noir / D'un flocon de neige » – trois vers seulement dans le blanc de la page, où l'impondérable silence a autant de poids que toute la musique, grâce au poème, grâce à la musique.

« Reconnaissance à la musique / Qui a tenu tête au néant / Grâce au silence entre deux notes », écrit Michèle Finck après les obsèques du père. Il y a chez elle une tension aimante entre poésie et musique. Parfois la musique précède, elle guide. « Comment marcher si la musique / ne me précède plus ? » À d'autres moments, poésie et musique semblent se rejoindre, se mêler, tourner ensemble « tout au bord du silence ». Au sein même de la substance sonore, le verbal décline cependant l'emprise du musical, ou plutôt conjure l'illusion de se fondre en lui jusqu'à s'y abolir. Michèle Finck est parmi nous cette « passagère vers l'au-delà du son ».

L'au-delà du sonore

Remarquable est l'ensemble de poèmes que Michèle Finck a publié, entre 2012 et 2017, aux éditions Arfuyen, en trois volumes qui forment à l'évidence une trilogie (encore que chacun déborde ce qui serait forme close), *Balbuciendo*, *La Troisième Main* et *Connaissance par les larmes*. Ils font suite à un précédent livre, *L'Ouïe éblouie*, publié en 2007, aux éditions Voix d'encre, regroupant des poèmes venus de temps plus lointains, mais où les thèmes des livres plus récents sont déjà évoqués et travaillés, de sorte que la concentration qui marque les trois titres des éditions Arfuyen conduit à s'interroger sur leur identité commune, sur ce qui les relie et les fait se tenir ensemble, dans le chemin qui va des poèmes plus anciens de *L'Ouïe éblouie* à une nouvelle voie, peut-être, ouvrant un nouvel horizon de sens.

Et parce que l'un des noyaux de cette concentration est la relation entre poésie et musique, avec le partage entre elles d'un état agissant de la matérialité sonore, c'est par le livre chronologiquement central, étonnant par son projet et par l'expérience d'écriture qui lui a donné jour, *La Troisième Main*, qu'il faut selon moi commencer. Un projet étonnant, oui, puisqu'il entend en cent poèmes de forme brève (une seule strophe de cinq vers, tournant autour du décasyllabe, avec la seule contrainte d'aller droit et de toucher juste), et en sept sections – avec à chaque fois l'indication de la pièce concernée, l'identité du ou des interprètes, la traduction des paroles pour le chant, et parfois dans le corps du poème des indications de tempo, qui permettent le plus souvent d'identifier les quelques mesures concernées, quand il ne s'agit pas de l'opus entier : traduire, ce qu'on pourrait dire un moment d'« épiphanie », ou d'« illumination » sonore, à l'écoute d'œuvres musicales. Le poème traduit en effet, ou transpose dans les mots l'écoute d'un moment reconnaissable, mais également ce que cette écoute produit d'images, de pensées, de souvenirs, et surtout d'une expérience spécifique dont chacune des sept parties tend à définir un aspect – expérience qui a trait à l'existence même de l'auteur, et disons même à son être, à un plan très profond que seule la musique semble lui permettre d'atteindre, en se faisant par cette transposition dans les mots l'instrument d'une conscience. Ainsi en première partie (« Vers l'au-delà du son ») :

Bach : *Partita n° 2. Chaconne.*
Yehudi Menuhin

Dans ses mains le violoniste porte le monde
Passé et présent. Mais d'où est venue la troisième main,
L'invisible, main de la grâce, qui se pose sur les fronts ?
Elle porte l'espoir d'une arche future de lumière. Bach
A écrit pour cette troisième main. Menuhin le sait.

L'expérience, ici, est celle qui donne son titre au livre entier. Comme la voix en plus qui naît des harmoniques de certains chants populaires, la « troisième main » de l'instrumentiste est produite à la fois par la musique de Bach et par l'écoute singulière qui décèle dans ce moment d'une interprétation un fait de portée universelle, et nous donne, par sa transposition dans les mots, un ensemble de significations se rapportant à ce fait. Ainsi, l'image simple des mains qui « portent le monde » (simple parce que la structuration harmonique très savante de la chaconne, alliée à la souple précision des doigts et de l'archet, donne bien cette impression d'ordre cosmique) est avivée par les deux adjectifs venus au vers suivant complexifier l'idée en ranimant l'idée du temps vécu, du passé disparu, de sa transmutation possible en lumière future. Et cette troisième main, dès lors, se fait celle du geste inespéré, pourtant ressenti, qui vient sur le front apaiser l'inquiétude la plus profonde, touchant par l'écoute le corps même, en même temps qu'est perçue la conscience commune qui unit le compositeur, l'interprète et l'auditeur dans un savoir sûr. Ce que les poèmes de *La Troisième Main* explorent est ce savoir, qui porte sur l'être dans le temps, sur la souffrance, et sur sa transmutation en une grâce, en une joie ; sur le mouvement même de cette transmutation, par approfondissement et dépassement de la douleur, qui semblera bientôt, dans la multiplication des exemples, la vertu même de la musique. Si la souffrance (et ce qui reste « en souffrance ») semble y dominer, elle n'exclut pas la joie, qui est son renversement, comme dans le poème inspiré, dans la cinquième partie (« Musique devance l'adieu »), par l'aria « *Del aura al sussurrar* » de Vivaldi, que chante Cecilia Bartoli et dont le livret, en sa légèreté, parle d'un rossignol sur une branche, de son plaisir à chanter l'amour :

Comment ? Comment dire ? La grâce.
La vie vivante. L'écume et le large.
Voix faite pure joie.
Son et silence joie.
Don. Don de la joie. Don.

« La grâce », après les deux premières interrogations qui miment un rythme, c'est aussi bien une inflexion, une danse peut-être, comme le « don » qui sera répété au dernier vers. De même le mot « joie », trois fois *émis* comme un trait (et la seconde, en une apposition qui le retire de toute structure de phrase et l'offre comme le son d'un pur ornement ou d'une reprise). Rares sont les mentions de la joie dans ces poèmes, mais c'est qu'elle est soumise à une interrogation qui est l'enjeu même de la musique, entre *catabase* et *résurrection* :

[...]
Chœur *a cappella* à peine audible
Chauffé à blanc promet la résurrection
De la poussière. Laquelle ? Celle que nous serons.
Larmes de son ou de silence ? Hallucination
De l'ouïe, la résurrection ? Joie ? Joie ?

(Mahler : *Symphonie Résurrection*. Georg Solti.
Chœur symphonique de Chicago).

Et l'écoute privilégie le moment du renversement, où s'approfondit la recherche au plus profond de soi – et du « moi » musical – sans certitude aucune, avec la seule interrogation, et où de façon aussi improbable, inattendue et inentendue qu'elle est préparée, elle touche le sol nouveau d'une remontée dans l'inconnu. Tel l'*arietta* de la sonate opus 111 de Beethoven, jouée par Claudio Arrau :

Variations heuristiques. Quelque part
Dans l'illimité. Cherche. A tâtons. Cherche.
Mues du piano à l'extrême de l'aigu
Et du grave. Autre face de l'oreille. Autre
Versant du cosmos sonore. Renverse du silence.

Ces deux derniers mots, qui reprennent à leur manière l'« *atemwende* » où Paul Celan, dans *Le Méridien*, situe le moment de la poésie (telle qu'elle « élargit l'art ») disent le lien que je suggère : l'acte de la musique est fondé par ce renversement, analogue à une résurrection, qui se joue dans la confrontation avec le socle de silence où elle naît et prend fin, et qu'aux moments les plus aimés produit le son lui-même : un silence dont la musique est faite, et qui peut bien fonder une éthique de l'écoute et de l'oreille, comme aussi une poétique musicale.

Ce livre [...] a été écrit dans le noir et la pénombre, après une opération de la cataracte. Comme si, en opérant les yeux, on avait ouvert quelque chose de plus profond : brèche dans l'écoute. [...]

Poésie et musique intensément mêlées, qui tournoient tout au bord du silence.

Noir avec torche de musique.

Ce noir, c'est l'aveuglement, la cécité, qui pourtant fait voir, paradoxe qu'exprime ce qui n'est pas une *image* mais la transcription d'une expérience. La musique, qui ne concerne pas le regard, pourtant illumine, en ce noir, une vision qui sera incarnée dans le corps du poème. Un noir analogue au silence de la musique, au silence jamais plus profond que quand il menace l'instrument privilégié, le piano (dans le poème qui suit, il s'agit de Claudio Arrau jouant la *Valse de l'adieu*, de Chopin) :

Piano noir déjà pris sous les glaces crâniennes
Tournoie pour la dernière fois sur la banquise
Du cœur.
Tournoient aussi les bouches foudroyées
De s'être trop aimées. Qui se souviendra d'elles
Quand le silence aura soufflé les bougies du son ?

Et il faut également associer au piano « l'os » dont plusieurs poèmes font état, ultime matière du corps mis à nu, équivalent du silence, et aussi touche blanche ou noire d'un piano, mais qui est aussi présent, comme une véritable pierre de touche, jusque dans les voix, associé à l'idée de la résurrection :

Bach, *Messe en si*, Sergiu Celibidache.
« *Et resurrexit*. »
Musique de Bach nous relie aux morts.
Les voix sont debout. L'os est debout.
Vouloir ensevelir le père mort
Dans le suaire du "*Resurrexit*".
Lui donner sépulture dans cette liesse.

De même, un peu avant, le *Libera me* du *Requiem* de Fauré, avec la voix de Camille Maurane:

L'orgue et les cordes tendus vers
Quelle délivrance de l'os ? Chœurs aux pieds nus
Élèvent une rosace de silence dans l'obscur.

Chacun des poèmes de *La Troisième Main* reprend à son tour le même événement d'une « rosace de silence », d'un « renversement du silence », qui est aussi événement dans l'écriture du poème, comme une ordalie par la musique. Mais les exemples que nous venons de lire donnent aussi à

entendre qu'ils sont venus d'une mise à l'épreuve lors d'événements vécus – ce que confirme la thématique des parties dans lesquelles ils sont regroupés. Si « Vers l'au-delà du son », et « Musique : opus neige et feu » semblent concerner l'esthétique d'un art, « Pianordalie », « Violoncelle psychopompe », « Musique devance l'adieu », « Golgotha d'une femme » et enfin « Musique heurte néant » désignent évidemment des données d'existence – et la valeur de ce livre vient aussi de ce qu'il concentre avec autant de nécessité la rencontre des deux arts et d'une expérience de vie : ces poèmes, certes savants, n'en sont pas moins vécus – et leur science vient de là.

Mais de quelle manière vécus ? J'ai parlé de l'opération de la vue, qui a contraint à la nuit. Mais c'est qu'elle s'accorde aussi avec d'autres, que j'aimerais faire comprendre, non sans un jeu sur le son des mots comme Michèle Finck sait les faire jouer à leur vrai niveau de profondeur, comme *opérations de la vie*. Mallarmé, dans sa *Lettre à M. Harrison Rhodes*, sur Rimbaud, a écrit : « celui, qui rejette des rêves, par sa faute ou la leur, et s'opère, vivant, de la poésie, ne sait trouver que loin, très loin, un état nouveau. » Ici, c'est la vie qui opère, et la poésie qui ouvre au lointain, au très lointain, où se trouve cet « état nouveau » ; vie qui met en œuvre, mystérieusement, l'amputation ou la perte, par ces crises qui surviennent et provoquent les blessures profondes. Et par un acte qui est une décision, au plus vif du désastre, advient l'autre visage de la poésie, celui de l'événement de conscience par lequel, répondant à la séparation, se fait une réparation. Une ordalie, certes (comme le dit un des titres de *La Troisième Main*), dont je voudrais montrer certains moments essentiels dans le livre antérieur, *Balbuciendo*, livre véritablement *biographique* – au sens plein d'une écriture de vie –, mémoire de la perte et tournant de la métamorphose. Et d'abord en citant le premier poème d'un ensemble consacré par Michèle Finck à la mort de son père (l'une des blessures profondes), qui dit aussi beaucoup du lien de la musique et de la poésie. Enfant, privé par sa condition paysanne en Alsace d'une langue véritablement à lui, il s'était tourné, bien que démuné, vers la musique, ayant appris seul à lire des partitions, et s'était construit un « piano de paille » (« Triptyques pour un père mort »).

Rarement s'endormir sans se remémorer l'histoire du piano de paille : le père enfant l'avait construit de ses mains avec de la ficelle et du foin (...) ; par un bricolage ingénieux les fragiles touches du piano de paille s'enfonçaient sous les doigts avec la douceur utérine d'un vieux Steinway ; le père avait joué sur ce clavier tremblant et silencieux l'épure de toutes les partitions du répertoire [...].

Regarde, disait le père à l'enfant en l'emmenant avec lui dans le grenier de la ferme natale. Regarde-le, qui est plein de poussière et de toiles d'araignées. Écoute-le, c'est le piano de paille de ton père, le piano de paille muet. Je n'ai pas d'autre héritage pour toi.

D'autres poèmes du livre aident à reconnaître dans ces lignes (et bien d'autres), qui semblent simplement greffées sur une mémoire d'enfance, la douleur par laquelle elles viennent au langage. Une douleur redoublée par celle qui fait de cet héritage une dette : l'abandon de la musique pour la poésie, et la morsure d'avoir par cet abandon mal répondu au désir le plus fort du père, tout en maintenant l'espoir d'en faire apparaître par les mots, spectralement, la vérité secrète : « avoir la certitude que le piano de paille réclame ma langue et que je la lui donnerai toute jusqu'au bout [...] »

Est scellée dans l'écriture du poème l'ouverture à la musique, et non pas à la musique des mots, mais aux mots de la musique, aux mots dédiés à la musique et mus par elle au point où elle se réfléchit et s'éprouve avec le plus de force, dans le déchirement et la réparation pour lesquels a témoigné *La Troisième Main* :

Père et fille touchent du doigt le givre
De la musique sur les mots et les ronces.
Ils écoutent les sons s'ouvrir devant eux
Comme des livres aux enluminures invisibles
Mais audibles. [...]

Et ainsi,

[...] Fille [...]
Parle avec les lèvres suturées du père
À l'intérieur d'elle.

Dans un autre poème de « Triptyques pour le père mort », intitulé « À deux voix », Michèle Finck, sous chacun des vers d'un sizain qu'on pourrait reconstituer ainsi :

[Père à la peau de sapin brûlé
Saignant d'étoiles filantes sans paupières
Lasso de silence dans l'infini astral
Père perdu hurlé dans le noir du Rhin
Mots hache contre hache avec la mort
Pour une épitaphe de neige : « *More heart* »]

énonce une phrase de prose qui pourrait en être le commentaire, mais indique aussi, sous la forme d'infinitifs à valeur d'ordre (« savoir », « se souvenir », « avoir entendu », « entendre sans cesse ») la règle imposée pour sa lecture, comme si elle procédait, à partir d'images qui sont visions issues de l'indéchiffrable de la douleur, à la mise à jour d'un art poétique. La plus saisissante peut-être, la plus signifiante pour dire le projet de ce poème, et peut-être de la poésie, « Mots hache contre hache avec la mort », s'éclaire précisément de l'injonction à « se souvenir », de ce que « le père aimait raconter » :

que lorsqu'il avait lui-même écouté, dans sa jeunesse, une répétition d'orchestre dirigée par Charles Münch, le chef d'orchestre s'était à plusieurs reprises penché au-dessus de l'orchestre de Boston en articulant, tout au bord du silence :
« *More heart* ».

Voici donc l'exigence insistante : *plus de cœur*, venue du chef d'orchestre « que le père plaçait plus haut que tout dans le ciel de la musique », et qui s'est transformée, on pourrait dire musicalement, en ces « mots » affrontés à « la mort », et qui la combattent à l'aide de la « hache » qu'est devenu le mot anglais « *heart* ».

Inoubliable souvenir ; mais n'est-il pas aussi la source d'une culpabilité, qui s'exprime si puissamment, par exemple dans la « Ritournelle de la mal aimante » du troisième « Triptyque » ?

D'où cette larme sur le visage de mon père
Mort ? Les morts peuvent-ils encore
Pleurer ? mais non c'est moi qui pleure
De ne les avoir pas assez aimés
Mon amour fou mon père mort.

Il saigne sur les barbelés de la mémoire
Et les souvenirs sont cognées de cris.

Double culpabilité, double accusation d'un manque à la plénitude de l'amour, dont la première, pour l'« amour fou » (avec l'ambiguïté d'une désignation dont le sens littéral comporte aussi *l'amour fou*), sera aussi au cœur des poèmes de *Balbuciendo*. Quelque chose est commun au souvenir du père et de l'amant, et c'est bien le sentiment, chez l'auteur, de « n'avoir pas assez aimé », de n'avoir pas eu « plus de cœur », comme l'exigeait précisément la plus haute idée de la musique. C'est ce que confirment les deux vers par lesquels se termine ce poème. Si la poésie est fille de mémoire, alors elle ne peut avoir d'autre horizon que cette douleur infranchissable. Mais, « cognée de cris », combat des mots

« hache contre hache » avec la mort dans la transposition de l'exigence du cœur, la voix de la poésie franchit la culpabilité par une autre musique, qui *comprend* celle explorée dans *La Troisième Main*.

*

Une autre clé est l'union, dans cette poésie qui comprend la musique, de l'œil et de l'oreille (étrange proximité des racines grecques *phôn-* et *phan-*) ; et le lien entre les deux modes d'apparition – autant que de perception – sera lui aussi exploré comme part essentielle de l'éthos de la poésie. Dans le même esprit que les deux terribles poèmes qui ouvrent le livre, « Chiromancie » et « Présage », « Prédiction », le premier du troisième « Triptyque », rapporte une vision qui semble prophétiser celle du père mort :

L'œiloreille se hisse hors du cri
Et ne cicatrise pas. Tympan au bord
Des larmes et enfoui dans la neige
Écoute une note âpre lapidée de noir.

Œiloreille en vol au-dessus de l'os
Prédit la face de fœtus du père mort.

L'os, déjà repéré comme limite du corps intérieur de la musique – quelque chose comme ce point où le signe et le son se rencontrent et se dissocient pour un moment immobile – a donc un homologue dans le monde visible, même s'il commence par le noir. Dans *L'Ouïe éblouie* on trouvait déjà, sous le titre « Art poétique », ce vers qui sonne comme un programme : « Les mots sont les larmes de l'oreille », suggérant une sorte de relation croisée : l'oreille a des larmes comme l'œil, et symétriquement l'œil participe de l'écoute, l'une et l'autre touchant le même fond, de noir ou de silence. Le caractère impérieux, presque pulsionnel, de cette fusion de l'œil et de l'oreille, qui a tant de conséquences, pourrait être interrogé davantage, particulièrement en lien avec la mort du père, et la relation croisée peut dissimuler un conflit autant qu'elle produit un échange. On voit bien, dans ce poème comme dans beaucoup d'autres, que l'écoute domine, même si elle a besoin d'images que d'ailleurs on voit se défaire, se reprendre, se recomposer, au fil du travail de l'*écriture de vie*. Au-delà de *correspondances* qui ne seraient jamais que des métaphores, le bien-fondé de la jonction que symbolise ce mot étrange, « l'œiloreille », sera mis à l'épreuve la plus rude dans la dernière partie de *Balbuciendo* : « Scansion du noir ». Comme le sonore, le visible comporte ce moment où la perception fait

signe dans une forme – mais aussi, à l'inverse, où le signe rencontre la matière, *sa* matière, plus mystérieuse encore peut-être pour l'œil que pour l'oreille, plus abyssale. Un poème, « Musique interdite », dit cet état, où peut laisser la plus grande douleur :

J'ai longtemps hiberné dans mon oreille
Mais vint un soir de cri où je n'ai plus cru
À la musique. [...]

J'ai osé désosser la musique. Elle a laissé
Une large cicatrice ventriloque sur ma carcasse
Couturée. Maintenant mes pieds sont cloués
Aux mues des mots [...].

Et le visible, la couleur, l'image, n'ont pas plus de pouvoir, comme semble bien le dire, à la suite, « Soliloque » :

Je m'appelle Seule. Arborescence
De mots anonymes au bout des doigts.
Ai-je cru neiger entre les bras d'un fou
Sublime ? Maintenant je peins
Les cicatrices de l'invisible en noir.
Ce peu de buée de sons qui tremble
Sur la page déchirée me suffit.

Deux poèmes parallèles, à la fin de *Balbuciendo*, sont intitulés significativement « À l'écoute » et « À la couleur ». Du premier je retiendrai la strophe initiale, la plus sombre, pour qu'on mesure l'extrême de ce qui peut anéantir, dans l'ethos poétique :

Chute de grêle dans la tête. Ronde de ronces.
Je ronge les os d'un ancien amour. Asthme
De la mémoire. Spasme du passé. Le couteau
Du cri s'agenouille dans le ventre et prie. Et pas
Un moignon de silence pour peindre le noir des nuits.

Et du second, ces quelques vers en réponse à la question : « Quand le prince de la couleur viendra-t-il [...] ? » :

Seul vient un mendiant de mots, chargé de nuit.
Nous nous agenouillons tous deux au bord de l'os,
Inconsolables, pour pleurer l'implosion de la couleur.

Le noir est la seule vérité de la bouche.

Il est vrai que cette vérité est dite par le poème comme un moment que l'écriture même semble contredire, déjà ou toujours, dans une dialectique qui tient à son existence même. Ainsi les premiers vers d'« À l'écoute », pour faire entendre quelque chose comme le deuil de la musique, écrivent ce qui semble le contrepoin t d'un rythme et d'une couleur sonore, avec la « ronde de ronces », puis « Je ronge l'os » : l'absence même est dite par des mots qui miment la présence niée. De même, « À la couleur » se terminera par deux vers qui viennent corriger presque brutalement le constat du noir absolu :

Ce soir un peu de bleu a eu pitié de moi
Et s'est posé sur mon front comme une étoile.

Mais on voit alors que, comme la rumination sonore, cette couleur inattendue (miraculeuse même) dans le noir et blanc des mots, résulte d'une sorte d'obstination contre tout espoir, dont il faut interroger le sens, et qu'il faut comprendre comme une épreuve qu'on peut identifier à l'écriture, non seulement parce que l'écriture la dit, mais aussi parce que l'une et l'autre ont dû d'abord être traversées sans aucune certitude d'arriver au rivage de la langue.

Au moment le plus sombre de l'épreuve où signe et matière se séparent, « Scansion du noir » parle de l'écriture, montre comment elle se trace au bord de l'effacement, dans la broussaille sonore des mots, jusqu'à les faire peu à peu servir à l'évidence d'une lettre en souffrance et, selon le titre du livre, « balbutiante ». On peut penser aux derniers mots du dernier livre d'André Frénaud, *Haeres* : « Je passe et repasse, assurant ma faction / Je balbutie, poète. » Mais le « *balbuciendo* » de Michèle Finck, s'il n'est pas étranger à une telle veille héroïque, pose d'autres questions. Il souligne d'abord ce paradoxe, auquel j'ai déjà fait allusion : que l'écriture du poème, par un effet d'obstination, *ostinato*, peut transformer le balbutiement en un énoncé musical dans lequel le bégaiement est imité – comme par exemple est imité par la musique de Mozart le bégaiement alterné de Papageno et Papagena quand ils se retrouvent, « source claire / De jouvence pour la bouche » comme le dit un poème de *La Troisième Main* consacré à ce passage de *La Flûte enchantée*. Ainsi – dans un tout autre registre – l'allitération hésitante du premier vers de « Scriptorium » (« Écriture : tour, terre, terrier, trou »), dont la butée sur la dentale figure une descente dans la déréluction mortelle, pour ouvrir au surgissement du cri, à l'« À-pic du cri dans l'œil de la gorge ». Aussi balbutiante soit l'écriture, n'a-t-elle pas toujours déjà franchi les obstacles qu'elle évoque ou, pour le dire autrement, n'est-elle pas toujours hors d'état de dire le moment où ce qui la supporte – la

langue et le désir de langue, une vision, l'espoir – lui fait absolument défaut ?

*

C'est avec cette question en tête que je voudrais aborder maintenant le dernier livre de la trilogie, *Connaissance par les larmes*, qui reprend des thématiques et des formes, en particulier les « épiphanies musicales » de *La Troisième Main*, étendues significativement à des « épiphanies » visuelles (aucune tautologie, mais une analogie avec les « épiphanies musicales ») d'œuvres cinématographiques ; et, parallèlement, certaines étapes de la vie en poésie, c'est-à-dire de la vie expliquée par la poésie. Le titre contient cette réalité des larmes, qui sont simultanément l'expression de la douleur et le signe d'une expansion comme au-delà de la vie, prenant valeur symbolique et réordonnant aussi bien la mémoire que le présent. Il comporte également ce mot de *connaissance* qu'on peut entendre, en écho peut-être à la *connaissance par les gouffres* d'Henri Michaux, comme le savoir né d'un paradoxal instrument de mesure, d'observation, de pensée. À travers les poèmes en vers ou en prose de ses sept parties (dont trois, centrales, explorent la musique, la peinture, et le cinéma) est ressaisi l'événement d'une existence concrète et qui se pense en profondeur, ayant trouvé l'instrument grâce auquel la résurrection du passé se fait dans le présent perpétuel d'un langage de plus en plus libre, ouvert à la vérité comme impersonnelle qui se découvre avec lui.

La douleur – ce peut être aussi bien la joie –, ayant ouvert par une percée dans le langage la voie de la perception pure, celle du fait d'être, si le poème peut exprimer l'épreuve et la faire comprendre, et même en extraire une sorte de science ou encore une méthode, c'est parce qu'il témoigne d'une guérison. Mais je m'en voudrais de laisser entendre qu'il faut penser la poésie (ou la musique) comme moyen d'une thérapie. Tout autant peut-on dire qu'elle guérit, et tout autant qu'elle est prise, ou produite, dans le processus d'une guérison dont elle n'est pas la seule source, quand bien même elle l'exprime. Cette indétermination contraint de chercher dans le poème ce qui l'a mis en mesure de témoigner de la guérison qui s'opère en lui, faisant de lui bien autre chose qu'un symptôme. Et peu importe que ce soit un fait de la psyché, ou un fait du langage et du travail dans le langage – ce travail même qui aboutit à une connaissance. La guérison dans le poème et par le poème est l'effet d'un mouvement absolument indéterminé, comme sans cause ; d'un retournement, d'une conversion. Ou, le mot est préférable parce que la conversion elle-même suggérerait une cause, d'une décision. À la fin de la première section de *Balbuciendo*, « Sur la lame de l'adieu », un poème,

« Presqu'aile », articulait déjà clairement ce fait d'une décision, qu'il faut prendre quand rien ne subsiste, et devant presque le néant :

Les étoiles saignent une à une dans la bouche
Puis s'éteignent. Reste le fou rire de la lune
Qui hulule dans le crâne. Et personne
Pour déchiffrer l'alphabet du cri de l'os.

J'ai avalé la clé de la porte du passé.
La langue tue suppure dans la gorge.
Une presqu'aile me pousse dans le dos et je vole
Au-dessus de moi-même comme au-dessus d'une morte.

Décider ou décéder.

Admirable formulation, puisque dans la dissociation qui s'opère et fait voir pour ainsi dire la mortalité future, rien ne dit de quel côté doit pencher la balance. Seul le poids infinitésimal et pourtant décisif d'une variation vocalique discrète imprime de façon claire, dans la langue même, l'enjeu véritable de la poésie. De même la poésie ne *répare*, dirai-je, que dans son opposition à ce qui *sépare* : l'écart d'une seule lettre, mais pleinement audible, parlant ici d'un au-delà de la lettre, du lieu sans lieu d'un éveil.

La seconde section de *Connaissance par les larmes*, « Les larmes du large », fait apparaître les visions fragiles de ce lieu sans lieu à l'intérieur même du lieu réel, par la survenue régulière de poèmes brefs, sortes de haïkus dont le prisme serait la mystérieuse présence subjective des larmes dans le lieu (ici un rivage, et la mer), présence telle que toute subjectivité se retrouve dans une réalité plus grande qui la contient. Ainsi :

Voiliers légers au soleil du soir
Scintillent comme larmes sur la mer.
Tout à coup fondent avec la nuit.

Ou

Lumière intense après le mistral.
Laurier-rose et laurier-rouge.
Qui ressuscite vêtu de vent ?

Mais qu'au-dessus du golfe de Porto-Vecchio apparaisse comme en transparence le Mont Fuji, « Mer et montagnes en vol », et que dans cette ubiquité s'esquisse, fugitif comme le vent ou la lumière, le souvenir d'une disparition – tel est le fruit de la *décision d'être* évoquée dans le poème de *Balbuciendo* : « décider ou décéder. »

Dans la même section, un long poème en prose, « À la lumière méditerranéenne », permet un regard plus clair encore sur une telle décision, qui est au cœur de la poésie. « Couchée des heures durant (ou peut-être des siècles) » dans une roche creusée comme une baignoire naturelle à fleur d'eau, celle qui n'est plus qu'attente vide « regarde jusqu'à l'hypnose les métamorphoses de la lumière ». Et ces métamorphoses, celles des nuages, du vent, ne sont pas sans rappeler d'anciennes espérances, de « fins lambeaux lyriques » de ce qui a été détruit, et qu'on ne peut ressaisir. Mais, tandis que « le vent chasse presque tous les nuages, le ciel s'ouvre, les nuances de gris se déchirent, s'effilochent », laissant la place au bleu « comme si on avait totalement changé de monde en quelques heures et sans bouger » ; l'évidence se fait que seule « la lumière et ses métamorphoses sont une raison suffisante de vivre ». Et pas même le mot « lumière », qui peut-être voudrait retenir ce qui ne souffre aucune possession : plus rien n'importe que d'assister, sans mots, sans désir de langage, à la venue, dans le soir qui vient, « des nuages rosés se reflét[ant] avec des teintes pastels dans le tremblement lumineux de l'eau du soir », et jusqu'à la nuit tombée, de « contempler les zigzags ailés des étoiles filantes », dans un abandon émotionnel où l'on voit bien il est vrai la « baignoire naturelle » se transformer en « caveau de pierres », et le tragique affleurer malgré des larmes de joie, ou à cause d'elles ; où donc un désir de mort se fait jour, par lequel l'épreuve se poursuit (non sans contenir, en filigrane, un souvenir du caveau d'Antigone) :

Y être en sursis un instant encore – et peut-être y mourir : pour vous rejoindre enfin, à la proue du vide, dans la pulsation sourde des vagues, mes très chers disparus pourris ou brûlés, mais pourquoi si maladroitement aimés ?

Dans le « peut-être » s'est laissé apercevoir le moment de la décision. Rien n'est oublié « à la proue du vide » ; le souvenir des morts convoque la pensée de la sépulture, et les mots mêmes ont perdu leur importance, sont à peu près comme « la pulsation sourde des vagues ». Mais celle qui est « en sursis un instant encore » est aussi celle qui s'est sentie, quelques lignes auparavant, « lavée d'[elle-même] ». Et ses « larmes de joie » ne sont pas issues du désir de mort sur le point de se réaliser, ou d'une délivrance égoïste par suppression du long remords ; elles viennent de l'évidence de la lumière et de l'instant, de leur passage, évidence d'*être* qui découle d'un oubli paradoxal de soi. Cette évidence, c'est « l'eau-de-vie » qui donne son titre, immédiatement après, à une suite de trois poèmes dont la fin énonce que

Seule la leçon de musique de la mer fait monter les larmes aux yeux des mots.

Balbuciendo, titre du second livre qui vient du *Cantique spirituel* de Jean de la Croix, et peut-être le titre latin d'un poème, « Scriptorium », indiquent un horizon religieux ou mystique ; et dès le début de *Connaissance par les larmes*, le texte d'un « Chœur (bouche fermée) » – chaque section ainsi introduite par un poème disposé verticalement, qui indique les paroles d'un chant choral évoluant vers une pleine *aperture* – fait apparaître Dieu, ou plutôt ce nom, « Dieu » :

Même
Si
Dieu
N'existe
Pas
Les
Larmes
Sont
La
Trace
De
Dieu
En
Nous

L'absence totale de ponctuation, inhabituelle, et l'isolement de chaque mot disloquant moins l'énoncé que son énonciation, invitent à interroger ce Dieu à travers son nom, et à donner sens à l'idée de Dieu comme trace. Si la présence de cette trace de Dieu peut, dans les poèmes de « Musique des larmes », ou de « Musée des larmes », qui reprennent la forme inventée pour *La Troisième Main*, être expliquée par l'appartenance au christianisme de l'art auquel ils se réfèrent, elle s'impose d'abord, dans « Court-circuit » où se fait l'avancée initiale, comme un souvenir de l'enfance. Celle qui écrit se souvient d'avoir, enfant, aimé les larmes et poursuivi longtemps en elles ce qui un jour pourra lui sembler une *momerie* (« Aimait se lover dans les larmes... Se sentait plus proche de Dieu... ») ; mais aussi, après l'inexplicable « court-circuit » physiologique qui a détruit toute possibilité de les produire, ce qui lui apparaîtra comme un « coup de fouet vers la connaissance ».

Mais quel Dieu les larmes et le désir des larmes font-ils connaître ? Un autre poème, immédiatement après, et selon l'écriture biographique,

tente de décrire la maladie de l'amant, qui est aussi son élan de créateur, contraint sans doute par un conflit trop violent :

... Certaines fois, lorsqu'il peignait, des anneaux de lumière
naissaient autour de chacun de ses doigts et il se disait « *dieu* » ...
D'autres fois les anneaux se brisaient, réduits en cendres, et il
n'était plus « *rien* » ...

Entre le Dieu ressenti plus proche par la vertu des larmes et ce « *dieu* » dont la minuscule, l'italique et les guillemets soulignent la nature d'idée purement verbale, et selon l'alternance brutale d'états d'élation et de dépression, une parenté redoutable se voit suggérée : Le Dieu rassurant de l'enfance n'a-t-il pas lui aussi un rapport nécessaire avec le « *rien* » ? Et dans le texte suivant, qui intercale dans un poème la sténographie d'une consultation où le médecin achève son diagnostic d'un « *Nous ne pouvons rien pour vous* », la question est directement soulevée :

La cathédrale lévite au loin vers quel Dieu
Absent ou mort ?

Le Dieu nommé par Michèle Finck est aussi bien le Dieu de Jean de la Croix ou d'Angèle de Foligno, que celui qui existe dans la seule trace – mémoire de la terre et des êtres, épiphanies dans le visible et l'audible, larmes dans la douleur du défaut d'amour – où il apparaît indissociable du rien. Les larmes sont alors moins la trace de Dieu que de son absence, c'est-à-dire de cette absence que note le mot « *dieu* », vide par quoi le langage est traversé en direction d'une autre idée de l'être. Pour ma part j'aimerais utiliser le beau nom grec de *gnose*, s'il ne prêtait pas à autant de malentendus. Et je retiendrais son meilleur sens pour désigner cet état où parvient Michèle Finck dans les deux dernières parties de *Connaissance par les larmes*, « Être écrire » et « Celle qui neige ». Gnose : savoir de l'Autre qui oscille entre l'être et le rien, aux frontières de la matière et du signe, et qui contient une grâce. Partout où surgit une *trace* dans le temps fugitif de la vie, partout où l'art – de l'image ou du son – la construit dans le rapport infini d'une forme avec l'invisible ou l'inaudible qui paraît en elle, moins de présence et d'absence ; partout où elle est reconnue comme une mémoire capable de « sauver la terre », là sans doute est le Dieu de cette gnose.

*

Je voudrais saluer ici l'obstination, la résistance, la lucidité mémorielle, mais aussi le sens de la vérité (et donc la vraie humilité) qui,

à côté du don des images (la vertu d'imagination), de l'intelligence sonore, et de l'aptitude merveilleuse à comprendre leurs interactions en termes de langue et de sens, ont permis à Michèle Finck de pouvoir à bon droit rassembler en trois vers, sous l'impératif du simple, ces trois mots, *nécessité, être, poème* :

Éprouver la nécessité
Pour simplement être
D'écrire un poème.

Et en donner ce dernier exemple, quand l'« alchimiste des larmes » est devenue « celle qui neige » :

Poésie : là où
La cathédrale
Intérieure
En équilibre
 Sur
L'intervalle
Ne pleure plus

Mais
Soudain est suggérée

Neige



2. - *À la voix qui sait*
[extraits de *La Troisième Main*], Dérive Hâtive édition, 2015

PATRICK NÉE

*Ut musica poesis*¹

Sans doute depuis Pierre Jean Jouve n'a-t-on pu lire en français un *Ut musica poesis* aussi profond que celui qu'offre – avec une telle intensité émotionnelle servie par de tels dons d'expression – Michèle Finck dans sa *Troisième Main*, parue chez Arfuyen au début de 2015.

On sait que les rapports entre ces deux arts constituent l'objet d'étude universitaire de l'auteure, qui y a déployé une science très sûre fondée sur sa double compétence : en poésie européenne (allemande, italienne, anglaise en particulier, mais aussi espagnole ou russe), et en musique, elle-même pratiquée depuis l'enfance, et connue dans tout son déploiement occidental (de Monteverdi aux contemporains de l'après Berg et Webern, Berio, Messiaen ou Ligeti). Mais il ne s'agit plus ici d'approche savante et cultivée – bien qu'elle y joue un rôle sans doute indispensable – mais d'épreuve vécue au plus profond d'une sensibilité blessée par ce que lui a octroyé l'expérience de vivre ; et d'un défi qu'il lui fallait relever pour continuer, précisément, de vivre, en lui trouvant une *forme* assez résistante pour en contenir tous les débordements d'affects possibles. Une chose est, en effet, l'hypersensibilité aux émotions personnellement éprouvées dans la vie ou revécues par l'art, ici musical ; une autre, bien différente, est la capacité d'en traduire pour autrui l'intensité dans un langage qui les contienne comme en un moule et les reverse, coulées dans le bronze de leur forme, à l'universel.

Une « Note » en fin de volume fait prendre conscience au lecteur que le livre se compose de *cent poèmes* – chiffre parfait qu'il ne peut manquer d'associer à celui de la première édition des *Fleurs du mal* ; que sa circonstance d'écriture fut une opération de la cataracte – bien précoce, il faut le noter, peu après cinquante ans passés – qui concentra toute l'énergie de la patiente du côté de l'écoute musicale et de sa transcription poétique, « poésie et musique intensément mêlées, qui tournoient tout au bord du silence » : « [c]omme si, en opérant les yeux, on avait ouvert quelque chose de plus profond². » Et au détour de la « Note biographique » qui suit, le même lecteur peut noter que ce qui « marqu[a]

¹ Article déjà mis en ligne sur le site *Poezibao* : poezibao.typepad.com/files/michèle-finck-la-3e-main-lecture-de-patrick-née.pdf

² *La Troisième Main*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2015, p. 129.

profondément » Michèle Finck (juste avant que ne soit mentionnée l'existence de *Balbuciendo*, son deuxième livre de poèmes), ce furent « [l]'épreuve de la séparation en 2004 et celle de la mort du père en 2008³ » : c'est-à-dire deux deuils – celui de l'amour de l'amant, celui de la présence tutélaire du père –, suscitant en profondeur l'impulsion à en réparer les blessures par l'écriture. Or le « plus profond » auquel la convalescence de cette opération des yeux a permis d'accéder n'a pu concerner la douleur de telles pertes (restée identique à elle-même en dépit du temps qui cicatrise fort mal, ou ne cicatrise pas du tout) ; la profondeur acquise l'a été dans la possibilité de dire cette douleur dans une forme enfin trouvée, qui sachant la contenir l'expulse du noir chagrin dévorateur et puisse la communiquer à autrui, réinstaurant un dialogue là où ne pulsait que la morne répétition du malheur personnel.

Mais quelle forme ? On touche là à l'extrême originalité de *La Troisième Main* : quatre-vingt dix-huit des cent poèmes se composent d'un unique quintil, suivant le plus souvent (mais pas nécessairement, si le *coup d'archet* en a été donné par de la musique instrumentale) l'extrait du livret d'opéra ou d'oratorio, de *lied* ou de mélodie toujours donné dans sa langue originale. Celle-ci joue le rôle d'un tremplin sonore qui, dans l'espace strictement linguistique du poème (et après l'indication du musicien, de son œuvre et de ses interprètes), tient lieu de la partition elle-même et de son audition, absentes ; comme si la langue le plus souvent étrangère de ces citations (qu'une traduction en bas de page rend ensuite intelligible sur le plan conceptuel) introduisait à cette mesure radicalement autre du langage qu'est la poésie : c'est-à-dire avant tout un *rythme*, articulant euphoniquement ou de manière dysphorique un certain nombre de *sons*, sons et rythmes se disposant alors en vers, selon une double tension externe et interne entre syntaxe et prosodie – le tout aboutissant à la mise en évidence d'un *sens* exclusivement provenu de l'interaction de ces diverses composantes. Précisons que Michèle Finck, tout comme Yves Bonnefoy dont elle a toujours été proche, maintient fermement la singularité française de l'articulation poétique du [e] dit à tort « muet », qui d'emblée inscrit son usage de la langue dans un autre registre que celui de prose.

C'est autour du décasyllabe (régulièrement césuré à 6/4 ou 4/6, ou irrégulièrement à 5/5), pouvant aussi bien déborder sur l'hendécasyllabe ou se contracter en mètres plus courts, que s'organise la majorité des quintils, sur le modèle du premier d'entre eux, dévolu à la bouleversante cantate *Ich habe genug* de Bach, dans l'interprétation de Hans Hotter :

³ *Ibid.*, p. 138.

<i>Seigneur, c'est assez.</i> / Baryton descendu	[5/6] = 11
Tout au fond des sons / jusqu'à la douleur.	[5/5] = 10
Tout au fond du silen/ce jusqu'à l'amour	[6/5] = 11
La musique relie / les vivants aux morts.	[6/5] = 11
Elle est leur étrein/te. Leur bouche-à-bouche.	[5/5] = 10

Mais dès le deuxième quintil surgit l'autre patron rythmique possible, qui déborde largement les mètres classiques du décasyllabe ou de l'alexandrin (lui-même vraiment rare, plutôt ternaire que binaire, et largement concurrencé par un dodécasyllabe binaire à 7/5 et 5/7, voire même ternaire) : d'où le déploiement de vers surdimensionnés, à trois ou quatre groupes rythmiques. Il s'agit ici d'une chaconne de Bach jouée par Yehudi Menuhin :

Dans ses mains le violonis/te porte le monde	[7/5] = 12
Passé et présent. / Mais d'où venue / la troisième main,	[5/4/5] = 14
L'invisi/ble, main de la grâ/ce, qui se po/se sur les fronts ?	[3/5/4/4] = 16
Elle porte l'espoir / d'une arche futu/re de lumière. Bach	[6/5/6] = 17
A écrit / pour cette troisième main. / Menuhin le sait.	[3/7/5] = 15

Au passage, on aura appris le pourquoi du titre du recueil : si les partitions de musique (pianistique ou autre) sont couramment écrites *pour les deux mains*, il en est une « troisième », s'inscrivant hors de toute notation et agissant dans l'« invisible » de l'inspiration qu'elle suscite, qu'on peut appeler « main de grâce » en ce qu'elle transcende la simple maîtrise technique (fût-elle la plus virtuose possible) et qu'elle libère chez l'interprète inspiré, comme chez son auditeur transporté, la « conscience suraiguë du divin / En nous⁴ ». Et de ce sursaut Bach est le premier des initiateurs, comme le souligne l'étonnant contre-rejet après ponctuation forte (par double discordance interne et externe entre syntaxe et rythme) qui fait de son seul nom le tremplin pour sauter dans le vers suivant – ce monosyllabe qui, prononcé à la française [BaC], fait *passage*, et articulé à l'allemande [BaR], redouble « l'ARche [...] de lumière » de cette *nouvelle alliance* contractée entre l'humain et le divin.

À la maîtrise des rythmes correspond celle des sons. Parmi d'innombrables exemples possibles, voici l'évocation de *L'Amour et la Vie d'une femme*, de Schumann, portée par la sublime gravité vocale de Kathleen Ferrier⁵ :

Voix nue descend / dans la souffran/ce. Descend	[4/4/3]
En spirales â/pres dans cha/que syllabe.	[5/3/3]

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

Descend. / Ronce après ron/ce. Tout au fond.	[2/4/4]
Saigne. Insomnia/que. Illuminatrice.	[4/5]
Musique cou/ve les morts.	[4/3]

Au chiasme en [Sâ]/[ãS], souligné de dentales, du premier vers (« descend dans la souffrance ») succède au vers 2 la reprise en écho de « spirales » ([SPi...aL]) dans « syllabe » ([SiLaB]) – écho que viennent renforcer d’une part l’association sourde/sonore des labiales [P]/[B], et d’autre part le double [a] d’« âpres » et de « chaque ». Une nouvelle nasale, en [ô], prend la relève (« ronce après ronce. Tout au fond »), soulignée par la persistance de l’allitération en [S], avant qu’éclate, au vers 4, la saturation phonique de ces deux adjectifs juxtaposés, « Insomniaque » et « Illumiⁿatrice » ([S...MNia]/[i...MiNa...iS]) ; ce que vient encore une fois soutenir la récurrence des sifflantes, qui se sont relayées de vers en vers. Et si, pour finir, la « [m]usique couve les morts », à la manière d’une couvaïson d’où écloraient les morts ainsi ressuscités, c’est bien des *deux* musiques qu’il s’agit : celle du cycle de lieder, et celle du quintil qui translittère la précédente dans la phonétique du langage. L’opération propre au lied, adaptant au poème de Chamisso la mélodie de Schumann, s’en trouve inversée : c’est au tour de cette métamorphose (des sons de la langue allemande en ceux de la musique) de se voir reversée aux sons d’une autre langue, pour dire en des mots tels que « ronce » le rauque éclat de cette douleur faite voix.

Le deuxième exemple, plus cursif, témoignera du travail ciselé qu’opère Michèle Finck sur le signifiant. Du nom propre de « Bartók » elle extrait ce vers cratyléen, qui mime le type de musique à partir du patronyme du musicien : « Bat fort le cœur du piano de Bartók⁶ » – vers entièrement fondé, là aussi, sur un phénomène de saturation phonique ([Ba...oR...K...D...a...oD...BarToK]) ; lequel a pour originalité de rassembler tous les sons récurrents (si l’on y inclut le couple des dentales sourde/sonore [T]/[D]) dans le nom final, vraie matrice du vers.

L’image enfin est au rendez-vous, dans toute la force de sa transposition *visuelle* d’événements qui ne doivent rien, cependant, à la vue. Mais le génie de la poésie n’est pas qu’auditif : il *donne à voir* autant qu’à entendre, et le vieil *Ut pictura poesis* n’est jamais oublié des vrais poètes. Comment *montrer* au lecteur l’infini amuissement du son au finale d’*Im Abendrot* de Richard Strauss, sublime course où rivalisent l’extinction de la voix avec celle du soleil aux dernières lueurs du couchant ? Un extraordinaire tableau y pourvoie⁷ :

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 122.

Le son s'avan/ce une lanter/ne de crépuscule	[4/4/5]
À la main / pour éclairer la mort.	[3/6]
Est-ce encore musi/que ou déjà silence ?	[6/5]

Où l'on voit littéralement « le son » incarnant ce *rouge du couchant*, allégorisé en serviteur d'une puissance supérieure – non pas seulement la mort du jour, mais « la mort » tout court –, lui « éclairer » la route avec sa « lanterne de crépuscule » (*lanterne sourde* n'aurait pu convenir à une telle transposition sonore), jusqu'à ce que sa lueur agonisante signifie, par synesthésie, l'entrée dans l'espace de l'éternel silence.

Le livre s'articule en sept sections d'inégale importance – outre les deux textes d'ouverture (« Cicatrisation ») et de clôture (« Lévitiation ») qui font exception au protocole strophique adopté, tout en indiquant un dépassement dans l'épreuve. La sixième section, « Golgotha d'une femme », l'emporte largement avec vingt-deux poèmes à son actif ; puis vient la troisième, « Pianordalie » (mot-valise faisant du toucher du piano l'équivalent d'une épreuve ordalique par où l'on peut être sauvé), *ex-æquo* avec la dernière, « Musique heurte néant » – toutes deux comptant dix-sept poèmes ; c'est la section d'ouverture qui s'annonce la plus mince : « Vers l'au-delà du son » n'en comporte, pour sa part, que huit. La place manque pour analyser finement cette répartition, entre voix des instruments (piano ou violoncelle), voix humaine *solo* ou en *duo*, entrelacs de partitions instrumentales ou vocales – mais aussi charge émotionnelle à chaque fois spécifique : que la souffrance propre à la femme (le « Golgotha » qu'elle a dû gravir) l'emporte numériquement sur tous les autres aspects constitue un fait majeur du recueil.

Du coup, mieux vaut aller au plus profond des liens entre souffrance traversée et compréhension de ce qui se joue de cet ordre dans la musique, en envisageant la souterraine tripartition suivante : celle des poèmes traversés par la brûlure de la *séparation* ; celle des poèmes hantés par la mort du père ; celle enfin du tourment métaphysique agitant nombre d'autres poèmes autour d'une autre mort paternelle – celle de Dieu –, alors même que la musique n'aura cessé d'en célébrer la transcendance, plus évidente dans cet art éminemment *religieux* que dans tout autre.

*

Dès la page 24, à propos d'un air (pour castrat) du Porpora qu'interprète Cecilia Bartoli (« *Parto, ti lascio, o cara...* »), apparaît le fil rouge de la séparation, moins comme une diminution que comme une augmentation d'être – de sorte royale, mais comme pourrait l'être le bûcher de Didon : « Qui se sépare monte haut / Dans le pourpre et

brûle. » Et de poser la question centrale de la possibilité ou non, par l'art, d'une *catharsis* du trauma vécu, qu'autorise une quasi paronomase : « Musique répare-t-elle ce qui sépare ? »

Un double quintil consacré à deux valse de Chopin (dont l'une est dite *Valse de l'adieu*) reprend le fil⁸ : il y est d'abord question d'un « [p]iano noir », qui

Tournoie / pour la dernière fois / sur la banquise	[2/6/4]
Du cœur. / Tournoient aussi / les bouches foudroyées	[2/4/6]
De s'être trop aimées. / Qui se souviendra d'elles	[6/6]
Quand le silen/ce aura soufflé / les bougies du son ?	[4/4/5]

Que « Du cœur » soit mis en rejet en dit long sur la fragilité de cette « banquise » qu'il prétendait constituer comme un socle aussi transparent que brillant, et qui menace dorénavant de se disloquer – de la même façon que sont « foudroyées » les « bouches » qui se sont « trop aimées » : la fusion amoureuse est devenue fission ; et pour s'être toujours identifiée au tout, chacune des deux moitiés, réduite à elle-même, s'en trouve anéantie. Les « bougies du son » une fois éteintes, la fête narcissique est finie : qui témoignera des amours perdues ?

Si l'on a pu oublier à quel point la pratique de la valse – cet enlacement des corps – pouvait susciter de fantasmes érotiques (voyez les arguments de l'accusation au procès de *Madame Bovary*), l'écoute de celle de l'*opus 34* de Chopin en restitue pleinement la charge immédiatement sexuelle – et son reflux :

Mélancoli/que la mineur chavire	[4/6]
Et chavi/re encore de désir	[3/6]
Décapité. / Vienne le veuva/ge des sexes.	[4/5/3]
Effroi dans la chair. / [...]	[5/...]

Car à la marée montante du désir soulevé par le tournoiement de la danse s'oppose ce qui en elle, d'un mouvement soudain trop chaloupé, « chavire / Et chavire encore de désir / Décapité » : castration du désir par séparation des corps (que mime la violence du rejet), laquelle équivaut à une vraie mort, comme l'atteste l'étonnante notation du « veuvage des sexes ».

Avec le déchirant dialogue du départ de l'homme, dans le *Didon et Énée* de Purcell (« *Away, away ! No, no away !...* », lui crie la femme blessée à mort⁹), se voit inaugurée toute une section – la cinquième,

⁸ *Ibid.*, p. 42-43.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

« Musique devance l'adieu » –, entièrement consacrée à la constitution ou liquidation musicale du couple par lui-même. Mais ce premier d'une suite de treize poèmes a l'originalité de poser la question de la sorte d'implication de l'auditrice d'opéra, qui est aussi bien l'énonciatrice du texte ; et la réponse est claire : il s'agit d'une complète *identification* à l'héroïne sur le point d'être abandonnée (qu'indiquent à la fois la reprise au féminin de la formule baudelairienne de « L'Adresse au lecteur », *mon semblable, mon frère* – et aussi la mention de « Mémoire », le grand poème autobiographique où Rimbaud relatait la séparation du couple parental dont il est issu) :

Duo d'adieu / pur et nu brû/le. Mémoire.	[4/4/3]
Didon, / ma semblable, ma sœur, / ma sans larme.	[2/6/4]
Pieds si nus sur les arê/tes coupantes de l'adieu.	[6/7]

Peut alors se dérouler la longue guirlande des amants déchirés : Tancrède et Clorinde (« Est-on encore dans le son / Ou est-ce déjà la mort¹⁰ ? »), Orphée et Eurydice (« Où l'amant fou ? – Parmi les étoiles filantes¹¹ »), le « Duo de Tatiana et Onéguine à jamais / Désunis » (« L'adieu prend la main de l'amour et longtemps / La caresse¹² »), Judith qui n'est reliée à Barbe-Bleue que par « ce seul mot guttural / Affûté comme un couteau par Bartók : "*Könnyek*"¹³ » – mot qui signifie « larmes ». De sorte qu'à l'agressivité (encore vitale) de la guerre des sexes s'est substituée une double et mortelle paralysie, nouvelle *Fontaine de sang* baudelairienne dédoublée : « Les deux sexes saignent l'un près de l'autre / En silence. » Quant aux duos d'amour triomphant (Poppée et Néron), ils ne sont peut-être qu'un leurre, comme en témoigne la scène 2 de l'acte II de *Tristan und Isolde*¹⁴ : le ver est dans le fruit, comme le principe séparateur l'est déjà au cœur de « l'unisson » superposant les deux voix :

[...] Étreinte des timbres jusqu'à l'orgasme	
Des âmes. Fiè/vre. Illumination. Mais	[4/6]
L'adieu l'adieu / est-il déjà / dans l'unisson ?	[4/4/4]

Et un acte plus tard (à la scène 3 de l'acte III), de cette force vitale ayant su faire vibrer à l'unisson deux âmes et deux corps en un seul être vocal,

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹² *Ibid.*, p. 80.

¹³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

il ne reste plus rien ; Éros s'est entièrement soumis au mortel pouvoir de Thanatos¹⁵ :

Vers quelle volupté / jusqu'à la fusion	[6/5]
Avec la bouche ouver/te des morts ?	[6/4]

*

Mais il est une autre douleur qui, tout en étant beaucoup plus discrètement représentée, n'en joue pas moins un rôle fondamental dans la certitude du lien entre musique et mort – bien au-delà du genre français du *Tombeau*. Tout se joue entre le finale du quintil d'ouverture du recueil, qu'il faut ici rappeler : « La musique relie les vivants aux morts. / Elle est leur étreinte. Leur bouche-à-bouche » – et le finale de la première section, dévolu à la *Messe en si* de Bach, ou plus précisément en elle à ce moment de gloire du « *Et resurrexit* »¹⁶ :

Vouloir ensevelir / le père mort	[6/4]
Dans le suai/re du « <i>Resurrexit</i> ».	[4/6]
Lui donner sépultu/re dans cette liesse.	[6/5]

Quel plus bel oxymore imaginer que ce vœu d'ensevelissement du père mort « [d]ans le suaire du "*Resurrexit*" » qui, précisément, le rendrait à la vie ! Il ne s'agit pourtant pas d'une résurrection à la Lazare tout droit sorti de ses bandelettes : c'est ici le « suaire » qui s'avère résurrectionnel. Mais comment ? L'auditrice sent que la musique de Bach ne fait pas que l'envelopper, elle : elle enveloppe du même coup le mort qui lui est le plus cher, auquel elle se sent toujours étroitement unie par-delà le trépas : c'est là ce « linceul » tissé des notes les plus joyeuses – que le poème devra retisser dans ses propres rythmes et sons ([VLR] [SVLR] / [LSuR] [uR] / [L] [SuLuR] [L]). Insistons-y : seul ce double linceul (de notes et de mots) a pouvoir de mettre la mort en suspens ; c'est « sur les ailes de la musique » que le père ressuscite, retrouve une pleine présence pour sa fille aimante.

On aura noté qu'il n'y a là rien de funèbre : mais l'autre versant – noir – n'en existe pas moins, qu'exprime l'adagio du *Quintette à cordes en ut majeur* de Schubert¹⁷ :

Violoncel/les : larmes non pleurées.	[3/6]
Père à l'agonie / père mort me por/te. Mot	[5/5/2]

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷ *Ibid.*, p. 58.

À mot il écrit ici / avec sa sueur silencieuse. [7/7]

Dans les accords du violoncelle la fille réentend l'agonie d'un père qui n'en finit donc pas de mourir, empêchant qu'elle puisse en *faire son deuil*. Et cette mort devient matricielle : ce n'est plus une mère vivante, dit-elle, qui « me porte », mais le « père mort » dont elle incarne alors l'enfant de deuil, et aussi l'exécutrice de ses désirs : ce qu'elle écrit – ce poème qu'on lit –, c'est en réalité la « sueur silencieuse » de l'agonisant qui l'a écrit sous l'apparence de sa plume et de son encre à elle ; écrire revient donc à redonner la parole au père – une parole douloureuse, non rédimée, *ombilicale*.

À l'inverse Elektra, l'héroïne de Strauss, connaît un moment de déréluction aussi radical que celui du Christ au Mont des Oliviers, avec le retrait du père mort qui ne répond plus à son appel (« Seule ! Hélas ! Complètement seule ! Agamemnon, Agamemnon, où es-tu, père¹⁸ ? », gémit-elle dans le livret de Hofmannsthal, d'après Sophocle). Peut-être, pour Michèle Finck, ne saurait-il y avoir d'expérience plus douloureuse que cette néantisation du père – anticipation directe, comme on va le voir, de la *mort de Dieu* ?

Voix de femme seu/le face au néant.	[5/5]
Sans père. Sans hom/me. Sans larme.	[5/3]
Étire le « a » / de « Vater » / jusqu'aux astres.	[5/3/3]
Balafre le néant / de son cri orphelin.	[6/6]
Béan/te de tous ses orifi/ces. Béante.	[2/7/3]

Où l'on voit que deux pertes sont ici corrélées : l'absence de l'« homme » (l'amant) a partie liée avec le néant du père, ce qui livre le corps féminin à sa plus intense frustration : corps non pas rétracté jusqu'à en devenir frigide, mais pathétiquement ouvert sans plus être pris ; laissant la femme « [b]éante de tous ses orifices » – sexe pour rien ni personne, et bouche en chant par où s'écoule le sang de l'être.

*

« Musique est-elle désir de Dieu ? », conclut le quintil d'*À la musique* de Schubert, pièce encore une fois chantée par la voix exceptionnelle de Kathleen Ferrier¹⁹. Or c'est bien là toute la question : *désirer* Dieu ne garantit pas qu'il existe, ni qu'existant, il daigne répondre au désir qu'on lui porte. En lectrice accomplie de la poésie romantique européenne,

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

Michèle Finck n'ignore rien du grand thème de la *Mort de Dieu* (Jean-Paul, Vigny, Nerval, Nietzsche, Mallarmé) ; familière d'Yves Bonnefoy, elle partage l'inquiétude métaphysique qui l'anime du sein même de son athéisme. Si, toujours avec Kathleen Ferrier (cette fois dans le *Stabat Mater* de Pergolèse²⁰), elle pose cette équivalence : « Musique : même Dieu retient son souffle », c'est que la musique est plus que Dieu – qu'elle est Dieu, et tout d'abord pour Lui-même ! On trouvera certes émise, à l'écoute de telle pièce de Messiaen (les *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*²¹), alors que « [l]e pianiste se lève », cette hypothèse : « Reste sur l'ivoire des touches / Peut-être la buée invisible des doigts de Dieu. » Mais c'est pour dire à quel point le jeu du pianiste s'est révélé *transcendant* ; et la modalisation hypothétique permet l'ouverture de cette métaphore implicite : les doigts d'Eugenius Knapik ont été ceux de Dieu même.

Car ce divin, nous l'avons vu dès le départ, ne nous surplombe pas : il est « *[e]n nous* » – ce dont la « Musique », est-il solennellement affirmé, garde une « conscience suraiguë²² ». D'art religieux dévolu à la louange des puissances surnaturelles, la musique en a gardé la « hantise du sacré », qui « [f]ait briller le givre translucide de la prière²³ » ; mais ce sacré s'énonce désormais sur le mode interrogatif : « S'entrebâille le ciel. / Est-ce le sacré qui scintille²⁴ ? » ; « Est-ce la rosée du sacré qui parfume les sons²⁵ ? »

De fait, les déconstructions des idéaux métaphysiques et théologiques ne manquent pas : « Mensonge la musique des sphères²⁶ », proclame la *Symphonie n°14* de Chostakovitch – ce qui ruine toutes les spéculations néoplatoniciennes issues de Pythagore et de Platon : tragique *musica humana* sans plus de mises en correspondance avec une illusoire *musica divina*, « [s]eule la danse macabre ne ment pas. » Et *Le Mandarin merveilleux* de Bartók, dans l'interprétation de Boulez (« Percussions jouées par un démiurge mauvais »), aboutit à cette métaphore ruineuse : « Dieu : dent cariée dans la bouche du mal²⁷. » N'oublions pas que l'« [é]nigme théologique » par excellence, c'est cette question sans réponse : « Pourquoi le mal²⁸ ? » Non seulement Dieu coexiste avec « le mal » qu'il tolère de manière incompréhensible, mais encore le voici,

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 124.

²² *Ibid.*, p. 114.

²³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 109.

²⁵ *Ibid.*, p. 117.

²⁶ *Ibid.*, p. 113.

²⁷ *Ibid.*, p. 119.

²⁸ *Ibid.*, p. 60.

« dent cariée » dans la gueule de l'Enfer, impuissant à lutter, contaminé par ce qu'il aurait dû éradiquer ! Mais il y a pire, que donne à entendre la musique de Britten : une « voix » qui « soupèse le néant », « Avec dans la bouche le croc / De l'hameçon de Dieu²⁹. » Dieu ? ça n'est plus désormais qu'un « hameçon » pour tenter de saisir à son « croc » on ne sait quelle pêche miraculeuse, quand au contraire la voix humaine sait bien, de son côté (elle l'a « soupes[é] »), qu'il n'y a rien d'autre à espérer que « le néant » ; l'image du « croc » étant d'une brutalité qui inverse tout ce qu'on aurait pu mettre d'espoir et de mansuétude dans le recours compensatoire au divin.

*

On ne saurait finir cette évocation d'un livre de haute poésie sans mentionner son exigence de vérité – sa « corne de taureau », aurait dit Michel Leiris – qui engage le sujet corps et âme dans l'expression de ses passions ; on pense là encore à Jouve, à son permanent tissage de sexualité et de spiritualité (ainsi Sanson François joue-t-il « Mains enceintes » selon le rite d'un « Orgasme sacré³⁰ ». La sincérité engagée de Michèle Finck l'amène à témoigner ici, à de nombreuses reprises, du désir *au féminin* : si sensible dans la double page célébrant, avec la *Première Gnossienne* de Satie, « Lent lancinant le désir / Torturant le désir déchirant / Spasmodique le désir lunatique / Ithyphallique le désir hystérique³¹ » ; et avec la *Rhapsody in blue* de Gershwin, la « lente montée / Du désir le long de la colonne vertébrale / Jusqu'à la moelle du cri. Crue de rythmes. / [...] Le clitoris des sons sourit³² ». À ce mode euphorique s'oppose un autre, cruel – celui subi par Desdémone chez Verdi, « femme de neige jetée en pâture aux hommes³³ », ou par Lulu dans la *Lulu-Suite* de Berg :

Le désir est planté / comme un couteau	[6/4]
Dans la chair des sons / chantés par Lulu.	[5/5]
Voix faite spas/mes. Heurt. Nerfs	[4/3]
Des notes sectionnés. / Sons écartelés à mort.	[6/7]
Utérus vendu / à la criée. En solde.	[5/6]

À moins qu'il ne s'agisse d'une explosion vitale, comme celle que chante Cathy Berberian dans la *Sequenza III* de Berio : « Borborygme.

²⁹ *Ibid.*, p. 121.

³⁰ *Ibid.*, p. 44.

³¹ *Ibid.*, p. 50.

³² *Ibid.*, p. 51.

³³ *Ibid.*, p. 89.

Éjaculation de voix criée », « Sons toussés. Troués. Torrides. / Hululements utérins. Extase. Basculée hors³⁴. »

Si l'écriture musicale contemporaine d'un Berg ou d'un Berio favorise une expression extrême, il n'en reste pas moins que le meilleur témoin du féminin (de son mystère) s'appelle Mozart, qui donne voix à Donna Anna, Elvire ou Zerline, à Pamina aussi : « Mozart ; âme sonore des femmes jamais / Si nue, si voilée dévoilée, offerte, translucide³⁵. » Michèle Finck rejoint ce chœur des femmes selon Mozart – elle si « voilée dévoilée » au risque de sa poésie.

³⁴ *Ibid.*, p. 105.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

Le poétique et le musical : « mutisme » et « musique »

Penser le rapport du poétique au musical dans l'œuvre de Michèle Finck, c'est penser nécessairement le rapport de l'écriture au mutisme d'une part, à la musique de l'autre, tant son œuvre poétique, mais aussi critique, résulte d'une mise en tension extrême, voire d'un écartèlement entre ces pôles opposés du langage. Aussi, en suivant les pas de Michèle Finck elle-même, proposons-nous de lire son œuvre à travers le prisme de la « luttérature¹ » : lutte, la poésie, pour arracher les mots au mutisme hérité du père « l'alingue² », de même que de la modernité poétique dans son ensemble au-dessus de laquelle plane comme une menace³. Lutte, encore, de la langue poétique contre la « parole vaine⁴ » et le bavardage, autres formes de mutisme. Lutte, enfin, de la poésie pour se muer en musique, se hausser à sa plénitude signifiante, ainsi qu'à la polysémie de son silence.

I. Le « petit piano de paille du père » ou l'origine de la parole poétique

Au cœur de *Balbuciendo*, livre d'angoisses où la lutte contre le mutisme atteint son paroxysme, intervient la hantise de celui du père : « Avoir été tôt consciente qu'il était, par la force de l'Histoire, l'écartelé

¹ « Luttérature », du mot que Michèle Finck enfant employait pour désigner la « littérature », dans « À la lutte », *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017, p. 164.

² « Le piano de paille », *Balbuciendo*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2012, p. 35 : « Être saisie par le nom que le père se donnait, « *der Sprachlose* », « l'alingue », parce que ni le dialecte, ni le français ni l'allemand n'ont été langue pour lui. »

³ Michèle Finck elle-même a étudié la dialectique entre mutisme et musique à l'œuvre dans la poésie moderne. Voir notamment le chapitre consacré à Ingeborg Bachmann dans *Poésie moderne et musique : « Vorrei e non vorrei »*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 337-341, ainsi que le premier mouvement d'*Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 21-112.

⁴ Selon l'expression que Maurice Blanchot emploie dans son essai sur *Le Bavard* de Louis-René des Forêts ; voir *Le Bavard* suivi de *La Parole vaine* [1946], Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1963.

entre les langues, le mutique en camisole de silence⁵. » Intervient alors sans attendre, comme un contrepoison, l'évocation de son goût pour la musique – et le questionnement, fondateur, du rapport entre musique et langage : « Savoir qu'il aurait voulu être chef d'orchestre, peut-être pour que musique lui soit langue⁶. » Mais la musique reste interdite au père, qui n'a pu construire de ses mains qu'un petit piano de paille dont les touches restent obstinément muettes. Le paradoxe tragique de cet héritage paternel irradie dans toute l'œuvre, et pourrait peut-être même en être considéré comme la colonne vertébrale : ainsi l'« instrument muet », sa fragilité brûlante, surgit douloureusement dans le poème « Diapason » de *L'Ouïe éblouie*, sous la forme d'un « [b]loc de glace situé à l'arrière-crâne⁷ », dans une soudaineté tranchante qui n'est pas sans évoquer le *retour du refoulé*. La balafre laissée par ce mutisme constitutif, toujours à surmonter, intervient encore dans « À la patience » de *Connaissance par les larmes* – où cette fois s'esquisse l'amorce d'une résolution du conflit interne :

Mais nous boitons	de la langue.
Langue maternelle :	la musique.
Langue paternelle :	le mutisme ⁸ .

Si le mutisme du père traverse encore le poème, il est placé à la rime avec « la musique », autre langue impossible mais porteuse d'espoir et, surtout, scansion du temps qui passe⁹. Le « boitement » insurmontable de la langue est ainsi assumé, pris en charge, l'auteure s'en remettant à la « patience », à la fois consentement face à la souffrance, et art du temps :

Nous nous immolons	par la patience
Car patience	est ce qui reste de feu ¹⁰ .

⁵ « Le piano de paille », *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 35.

⁶ *Id.*

⁷ « Diapason », *L'Ouïe éblouie*, Montélimar, Voix d'encre, 2007, p. 18.

⁸ « À la patience », *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 14.

⁹ Michèle Finck elle-même écrit dans les poèmes dédiés au *Chevalier à la rose* de Strauss (*La Troisième Main*, p. 96-98) : « À la maréchale. Au temps qui passe. Au sablier / Sonore qu'est la musique. » Puis, deux poèmes plus loin : « À la maréchale. Au temps qui passe. À la légèreté. / À la maréchale qui ne renonce pas mais consent. / À la finitude. À la fragilité. À la fugacité. / Au phrasé aérien des cordes qui délivre du poids. / À la voix qui sait. Aux sons ailés. Au silence. » L'expérience du consentement au temps qui passe est caractéristique de la période d'après *Balbuciendo* – absente de *L'Ouïe éblouie*, de même que de *Balbuciendo*, elle apparaît dans *La Troisième Main*, et sera approfondie dans *Connaissance par les larmes*.

¹⁰ Le terme « reste » fait immanquablement penser aux analyses que Michèle Finck livre du « reste chantable » de Paul Celan, dans *Épiphanies musicales en poésie moderne*, de

Le « feu » dont il est question est celui du phénix, l’oiseau de la mort et de la renaissance perpétuelles – mais surtout redevable d’un lourd tribut à la figure paternelle¹¹. Notons en passant que cet oiseau mythique est également cher à Bonnefoy¹², autre père en poésie. Le consentement au passage du temps est rendu plus sensible encore par les deux derniers vers du poème :

Nous allons seuls avec sur la langue le sel
Éternel des larmes de nos morts.

Le mouvement (« allons ») et l’éternité se rejoignent dans l’expérience de la prise en charge de l’héritage des aînés. La poète, au seuil de *Connaissance par les larmes*, tient en effet la promesse tacite faite au père dans *Balbuciendo* d’« assumer le legs étrange du piano de paille » :

Maintenant que le père est mort, qu’enterrées sont ses cendres
dans le cimetière de l’église de Hagenbach, « *Ruh und
Schweigen* », avoir la certitude que le piano de paille réclame ma
langue et que je la lui donnerai toute jusqu’au bout : ce sera ma
façon de « *manger du tambour et de boire de la cymbale* »¹³.

La dernière citation renvoie aux mystères d’Éleusis, initiation orphique où la traversée de la mort fait renaître la vie, selon la leçon dispensée par Déméter. Ainsi, dans le creuset du mutisme paternel s’esquisse un portrait de sa fille en phénix, assumant la douleur de forger une langue poétique qui trouve son origine dans la privation de parole du père.

II. Musique, corps à corps contre mutisme

Le nœud gordien de la lutte contre le mutisme se situe pour Michèle Finck dans sa quête de la musique, qui apparaît tour à tour comme un objet d’écoute et de désir, comme l’Autre à toujours apprivoiser ; ou

Rilke à Bonnefoy. Voir notamment l’introduction au Cinquième mouvement de l’ouvrage, « Poétique des restes : “*singbarer Rest*” (Celan) », p. 255-256.

¹¹ Dans le mythe tel qu’Ovide le relate, Phénix naît des cendres de son père et, une fois adulte, emporte son berceau, qui est aussi la tombe de son père, devant le temple d’Hypérion. Selon Hérodote, le phénix emporte le corps de son père depuis l’Arabie vers le Temple du Soleil pour lui construire un œuf dans lequel il embaume son corps. Il lui offre ainsi une sépulture d’où il pourra, peut-être, renaître.

¹² Voir notamment le poème « Phénix », *Du mouvement et de l’immobilité de Douve* [1953], *Poèmes* [1978], Paris, Gallimard, « Poésie », 1982, p. 75.

¹³ « Le piano de paille », *op. cit.*, p. 36.

encore comme un maître de vie avec lequel cheminer, parfois en tâtonnant, parfois en doutant, pour recevoir son enseignement, *ars vivendi* et *ars moriendi* tout à la fois. Dès les premiers poèmes de *L'Ouïe éblouie*, qui revisitent des expériences linguistiques et musicales faites dans l'enfance, la musique acquiert son rôle tutélaire de protection contre le néant :

Muselière pour la gueule du néant, cette musique inventée avec
mes compagnons de jeux : connus, inconnus, êtres anonymes de
chairs et de sons, farines de rêve, poussières de neige piétinée et
riant aux éclats¹⁴ ?

Garde-fou encore dans *La Troisième Main* (où « musique heurte néant¹⁵ », « Heurte la musique le néant heurte¹⁶ »), mais surtout thaumaturge : « Le son est guérison¹⁷ », lit-on dans le poème liminaire du recueil. Les soins que dispense la musique ne sont pas seulement existentiels : il s'agit de guérir la langue elle-même de ses insuffisances, de conférer à la parole poétique son poids de nécessité – la libérant ainsi de la menace de stérilité qui pèse sur elle, et qui la réduirait à n'être que mutisme sonore. La poète s'interroge dès *L'Ouïe éblouie* sur la faisabilité de cette quête :

Assez. Quand un son juste aura-t-il enfin force
De nécessité ? Être piano ou hurler
À même le sol¹⁸.

Le choix qui s'impose ici entre deux alternatives extralinguistiques (« être piano ou hurler ») rend tout langage impossible : le son juste sera musical, ou sera cri. Ici, le poème n'est pas parvenu à devenir « piano », mais n'est pas non plus « cri », car il est fait de mots. Il oblige ainsi à errer dans un espace intermédiaire, douloureux ; une sorte de Purgatoire poétique où se dressent de nouveaux obstacles, nouant la gorge encore davantage : « Restent les ongles qui poussent dans la gorge. / Et la cigüe du cri dans la nuit sans langue. » En effet la musique fait parfois défaut, trompant toutes les attentes :

Oreille, ô mère d'autrefois, écoute la langue
Qui entre en toi et en moi comme le pain de mémoire. Romps

¹⁴ « Les musiciens de neige », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 28.

¹⁵ Du nom de la septième section du recueil, « Musique heurte néant ».

¹⁶ « Webern : *Cinq pièces pour orchestre op. 10.* », *La Troisième Main*, op. cit., p. 123.

¹⁷ « Cicatrisation », *ibid.*, p. 9.

¹⁸ « Os », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 69.

Ce pain en signe de la musique qui a failli¹⁹.

Sans doute les attentes étaient-elles trop grandes, le désespoir trop fort, le fardeau trop lourd à porter, comme c'est aussi le cas dans « Caillot de songe » :

Elle est lasse de hurler sans bouche. Elle croit que la musique est une gomme, avec laquelle elle va pouvoir effacer les ruines de sa vie : la plaie étincelante et les ciels étranglés de hauts palais murés.

Mais la musique n'est pas une gomme. Elle a la charité fauve de la mémoire diluvienne²⁰.

Aussi la confiance que la poète place dans le pouvoir bienfaiteur de la musique, de même que dans sa capacité à surmonter le mutisme, est-elle régie par un mouvement dialectique semblable à celui de la vie même, oscillation perpétuelle entre joie et douleur, espoir et désespoir, foi et doute : la musique, comme le poème lui-même, « porte secours », « [m]ais laisse la soif et la brûlure²¹ ».

III. Le silence pour obole : la mue du mutisme

Si le rapport à la musique est soumis à un mouvement oscillatoire, le rapport au silence est plus complexe encore. Inhérent à la musique, il se charge de nombreuses significations, là où le mutisme n'est que douleur, ensemble vide. Originellement, le silence est lié cependant à la privation de parole et à la perte de la musique : dans *L'Ouïe éblouie*, il est celui des vies déchirées qui ont « perdu musique et se taisent²² ». Il est aussi, et plus fondamentalement peut-être, celui des « alingues » qui entourent l'enfant : le père, mais aussi Élisabeth Églisevide, dont le « silence avait d'infinies tessitures²³ », et que l'enfant apprend à déchiffrer, le peuplant d'un monde sonore absent. Mais, pour riche qu'il soit, ce silence demeure une expérience douloureuse :

À côté d'elle, l'étrangère d'outre-Rhin, l'allemande exilée en Alsace, coulait la source acide du langage – où ne pas boire. On lui disait : « Tais-toi. Ne parle pas à l'enfant en allemand²⁴. »

¹⁹ « En signe », *ibid.*, p. 85.

²⁰ « Caillot de songe », *L'Ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 45.

²¹ « Soif », *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 66.

²² « Conte de l'ouïe éblouie », *L'Ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 7.

²³ « Lettre à Élise », *ibid.*, p. 13.

²⁴ *Id.*

Michèle Finck y exprime le sentiment d'une dette identique à celle qu'elle éprouve face au mutisme du père, mais ici la dette se double de la culpabilité d'avoir « écarté d'un revers de rire », sans la comprendre, l'unique phrase prononcée par Élisabeth Églisevide avant sa mort. Cependant, en tant qu'intervalle et syncope, le silence est aussi, déjà, une source de réjouissance pour l'enfant dont les sens sont en éveil. Ainsi en est-il de ce « ré duquel ne sort aucun timbre », mais qui « sécrète un peu de couleur » et « propage dans le corps une clarté²⁵ » voluptueuse. Pour l'adulte plus tard, il sera même une véritable ressource :

Reconnaissance à la musique
Qui a tenu tête au néant
Grâce au silence entre deux notes²⁶.

L'intervalle deviendra même, dans *Connaissance par les larmes*, une partie intégrante des poèmes, laissant le plus souvent apparaître un blanc typographique entre les mots. L'évolution au fil des recueils du rapport à l'intervalle est explicitée dans le poème qui lui est dédié :

Poésie : Écoute
Des infrasons
Entre les corps
Entre les mots²⁷

En effet, dans *La Troisième Main* déjà la puissance du silence irradiait ; ce recueil n'avait de cesse de la sonder au même titre que celle des sons. La musique elle-même y devenait, par une alchimie dont elle seule a le secret, « torche de silence en haute mer²⁸ » ou « silence résurrectionnel²⁹ ». La question mérite d'être posée : recueil de musique ou de silence, *La Troisième main* ? Quoi qu'il en soit, le poème « À l'intervalle » de *Connaissance par les larmes* vient confirmer l'orientation que prend la recherche poétique de Michèle Finck, qui se tourne toujours plus profondément au fil des recueils vers « l'au-delà du son³⁰ », silence et « infrason » mêlés.

²⁵ « Diapason », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 18.

²⁶ « Soleil sonore », « Triptyques pour le père mort », *Balbuciendo*, op. cit. p. 49.

²⁷ « À l'intervalle », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 188-189.

²⁸ « Dutilleux : tout un monde lointain », *La Troisième Main*, op. cit., p. 63.

²⁹ « Bach : Suite pour violoncelle n° 2. Prélude. », *ibid.*, p. 57.

³⁰ « Vers l'au-delà du son » est par ailleurs le titre de la première section de *La Troisième Main*.

IV. À langue balbutiée – du prophétisme au lyrisme, le son pour diapason

C'est guidée par la musique, son et silence, qu'écrit Michèle Finck, dans l'espoir que les sons des mots « laisse[nt] place à la chose même qu'ils articul[ent] », et fassent apparaître matériellement la réalité extralinguistique qu'ils désignent, comme c'est le cas dans le souvenir d'enfance³¹. Les sons guident en effet très tôt vers la signification réelle des mots – que celle-ci naisse de lapsus et d'erreurs de prononciation, qu'elle provienne d'une invention verbale jubilatoire, ou bien qu'elle soit révélée dans l'écoute. Ainsi en va-t-il du silence révélé comme « silange » dans la bouche d'Élisabeth Églisevide³², de la littérature pouvant s'affirmer « luttérature³³ » – et aussi de la rose apparue dans le qualificatif « dolorosa » (« Aimer le mot “*dolorosa*”. Savoir que dans toute douleur il y a une rose³⁴ ») ou de l'« anneau » de Pia dei Tolomei qui s'inscrit en hypogramme dans les sons du mot « piano³⁵ ».

Cependant, ici aussi la prudence est de mise, car le « conte » de l'ouïe éblouie peut se révéler trompeur, voire provoquer l'autodestruction du langage poétique, si l'écoute se laisse leurrer par le jeu dangereux des associations sonores : la quête du sens doit être réaffirmée sans cesse, et indépendamment des affinités entre les mots. Quelques vers de *Balbuciendo* le rappellent brutalement :

À quel moment le mot ment ? L'écoute le sait
Qui ouvre le crâne des sons et caresse de ses mains
Anonymes les mots béants et bègues³⁶.

Le risque est grand en effet : dans « Presqu'aile », au comble de la douleur, l'auteure devait faire le choix vital de « [d]écider ou décéder³⁷ ». La sonorité des mots, qui tenait lieu jusqu'ici de guide et d'amie, soude les deux termes du dilemme en une paronomase qui les rend presque interchangeables et jumeaux : menace comparable alors à celle de

³¹ « Les musiciens de neige », *op. cit.*, p. 27 : « Très tôt, je me suis méfiée de certains mots : pas des mots parlés que j'ai tant aimés, enfant, prononcer comme on suce des friandises ou des glaces ; j'étais persuadée qu'ils allaient fondre peu à peu dans la bouche et laisser la place à la chose même qu'ils articulaient [...] ».

³² « Lettre à Élise », *L'Ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 13.

³³ « À la lutte », *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 164.

³⁴ « La rose de Vivaldi », *L'Ouïe éblouie*, p. 128.

³⁵ « Pia », *ibid.*, p. 57-59.

³⁶ « À l'écoute », *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 74.

³⁷ « Presqu'aile », *ibid.*, p. 32.

« l'échec de l'amour » qui « Déchiquette l'amour avec sa gueule de forcené³⁸ ». Le même dilemme est à l'œuvre dans « Bégaïement » :

« Dieu me meut. » Ou est-ce : « Dieu me Ment » ?
Le destin se joue à la lettre près
Et on n'entend pas distinctement cette lettre³⁹.

Si Dieu était présent dans l'écoute, sans doute les mots ne mentiraient-ils pas – mais le ciel reste obstinément vide : l'écoute ne peut révéler de vérités sacrées portées par des voix mystiques⁴⁰. Pour autant, ces courts-circuits de l'écoute peuvent être endigués par l'écoute elle-même – une écoute appliquée à crypter phoniquement l'expérience vécue, sans se fier aux jeux acousmatiques ni à ceux de la paronomase : car « l'absolu ment⁴¹ ».

La nécessité d'un cryptage phonique, « scansion » du noir⁴², amène Michèle Finck à élaborer une langue essentiellement rythmique, un *balbucir* tout proche de l'idéal poétique que représente pour elle le « petit piano de paille du père » et son allitération en [p] proche du bégaïement⁴³. Ce *balbucir* pourrait être défini comme une attention intense portée aux unités minimales du langage que sont les phonèmes, dont le maillage sonore et rythmique rappelle le principe de la composition musicale. De cette manière, l'auteure endosse la part de mutisme (entendu comme privation de parole) indissociable de la vocation poétique, telle qu'elle l'a héritée du père et de la modernité poétique, tout en confiant au modèle musical le soin de soutenir le sens sans le détruire⁴⁴. Ce dégagement hors du sémantisme permet l'accès à

³⁸ « Lutte », *ibid.*, p. 27.

³⁹ « Bégaïement », *ibid.*, p. 72.

⁴⁰ Sur la présence et l'absence de Dieu, voir notamment le poème liminaire de *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 11 : « Même / Si / Dieu / N'existe / Pas / Les / Larmes / Sont / La / Trace / De / Dieu / En / Nous ».

⁴¹ « Chiromancie », *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 9. En cela, Michèle Finck est proche de la conception de l'art portée par Boris de Schloezer dans son *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, qui réfute la thèse de Schopenhauer selon laquelle la musique nous révélerait la réalité elle-même. Voir la présentation de Pierre-Henry Fragne à Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach* [1947], Rennes, PUR, 2009, p. VI.

⁴² « Scansion du noir » est le titre de la dernière section de *Balbuciendo*.

⁴³ « Et un peu à la façon du Bergotte de Proust qui répétait "petit pan de mur", "petit pan de mur si bien peint" (parce qu'il n'y avait pas à ses yeux de modèle plus haut pour son œuvre), l'enfant répétait très doucement en psalmodiant "petit piano de paille", "petit piano de paille du père" (parce qu'il savait déjà qu'il n'y aura pas dans son cœur de modèle plus haut pour ce qu'un jour il appellera poésie). » « Le piano de paille », *ibid.*, p. 36.

⁴⁴ Sur le rapport du son et du sens en musique et en poésie, voir notamment Boris de Schloezer : « En musique, le signifié est immanent au signifiant, le contenu – à la

une signifiante plus profonde – celle qui se situe sous les mots, entre les mots, et dans le silence mutique de l'*alingue* ainsi pris en charge. Nous pourrions considérer qu'il s'agit ici de délaissier une langue de type prophétique au profit d'une autre, résolument lyrique. Les premiers vers d'« À l'écoute » rendent compte de cet exercice de haute voltige par déplacement de la tâche confiée à la poésie :

Chute de grêle dans la tête. Ronde de ronces.
Je ronge les os d'un ancien amour. Asthme
De la mémoire. Spasme du passé. [...]

La «ronde» se déploie dans la sonorité des «ronces» et du verbe «ronge» : tous ces vocables se trouvent étroitement liés par un jeu d'échos évoquant le mouvement circulaire de la ronde elle-même. Mais la paronomase, ici, n'intervient pas pour délivrer une vérité prophétique et créer un sens nouveau : elle est mobilisée comme procédé sonore renforçant le lyrisme du vers, et rendant sensible le sentiment d'enfermement dans un temps cyclique et inhospitalier. Un autre mouvement circulaire s'ouvre avec l'allitération en [s] (dans «ronce» / «ancien» / «asthme» / «spasme» / «passé») et les parentés phoniques annexes en [a], [m] et [p] de la triade «asthme» / «spasme» / «passé» (où peut s'entendre le lointain écho du mot «amour»). La chaîne sonore qu'ils forment rend leur coprésence nécessaire à l'élaboration du sens – l'amour y est nécessairement malheureux, vecteur d'une angoisse qui noue l'estomac et coupe le souffle. Le procédé par lequel le sens s'élabore ici est comparable à celui qui se forme en musique dans la synthèse entre les notes⁴⁵. Ainsi les mots se déploient en cercles concentriques, son et sens, sans provoquer un déplacement sémantique qui les pousserait hors d'eux-mêmes et les ferait *mentir*.

forme, à tel point que rigoureusement parlant la musique n'a pas un sens mais *est* un sens : elle signifie, veux-je dire, en tant que sons ». *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ Voir ici encore Boris de Schlœzer : « pour Schlœzer, ce qui s'exprime dans l'œuvre musicale n'est pas un sentiment subjectif : c'est un sens qui est une idée. Or cette idée est une structure, un système de rapports qui ne sont pas arithmétiques [...]. Cette structure possède trois déterminations. Premièrement, elle est une *totalité* qui n'existe que dans et par l'ensemble des relations rigoureuses qu'elle établit entre les éléments qui la constituent. Deuxièmement, cette totalité se définit comme une *unité* et n'est donc appréhendable par l'auditeur que sous la forme d'une "compréhension", c'est-à-dire d'une synthèse ou d'une *synopsis* comme actes intellectuels. Troisièmement, cette unité systématique est *intemporelle* et donc séparable du développement temporel dont ont besoin le musicien et l'auditeur pour déployer l'œuvre [...]. *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, présentation, p. IX.

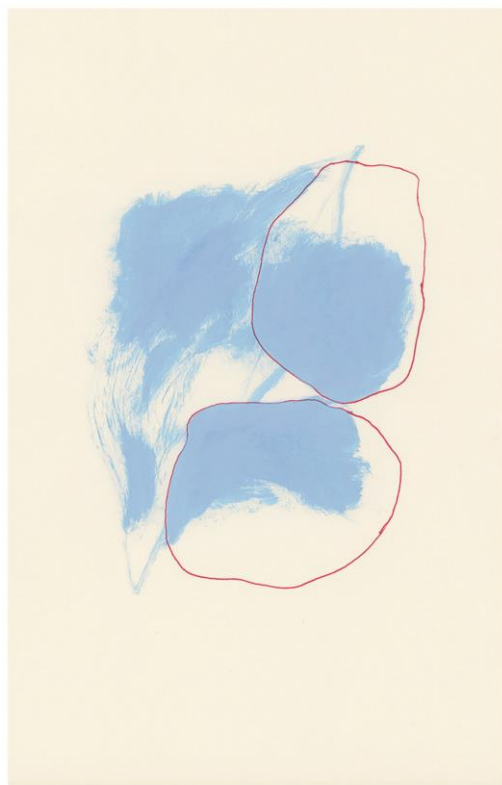
V. Conclusion en forme de paradoxe : le mutisme au secours de la parole ?

La dialectique féconde entre mutisme et musique structure toute l'œuvre de Michèle Finck, et ce depuis la naissance de sa vocation poétique. Si le mutisme prend originellement les traits d'un traumatisme à surmonter, ce qui révèle le rapport problématique d'abord entretenu avec lui, il devient, au fil de l'œuvre, une véritable ressource pour l'écriture, fonctionnant à la manière d'un *surmoi* préservant la parole poétique des écueils du discours facile. La musicalisation de la langue s'y enracine profondément, le modèle de la parole balbutiée, conquise sur le néant, étant érigé en idéal poétique. Cette langue, arrachée à la douleur, est celle qui promet de nous faire éprouver avec le plus de force notre lien avec les autres. Aussi, au moment de clore et en guise d'envoi, souhaiterais-je faire place à la « leçon de ténèbres » et d'humanité à laquelle Michèle Finck nous convie :

Pas poésie sans ultimatum :
« Travailler la faille.
Sa fièvre. Sa foudre.
Faille relie l'être à l'autre.

*Fie-toi à tes failles. Elles te rendront : Profonde*⁴⁶.

⁴⁶ « À la faille », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 169.



3. - *Poésie peau nue*
[extraits de *Connaissance par les larmes*], Dérive Hâtive édition, 2018

MICHELA LANDI

Variations sur la goutte d'eau : de notes et de larmes

Larme [...]
Tendre libation de l'arrière-pensée !
D'une grotte de crainte au fond de moi
creusée
Le sel mystérieux suinte muette l'eau.

Paul Valéry, *La Jeune Parque*

Critique et poète, Michèle Finck réélabore son expérience sensorielle, affective et intellectuelle à travers les arts visuels, la musique et la danse¹. Dès *L'Ouïe éblouie*, qui recueille le fruit de vingt ans d'activité poétique, jusqu'à *Giacometti et les poètes*. « *Si tu veux voir, écoute*² », elle n'a cessé de s'interroger sur une synesthésie fondatrice de l'expérience du monde : son et vision. Dans *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : le musicien panseur*³, Michèle Finck insiste notamment sur l'efficacité thérapeutique de la musique qui, confirmée par les études les plus récentes, plonge ses racines dans des savoirs ancestraux. En atteste la devise souvent gravée sur le châssis des épinettes : *Musica laetitia comes, medicina dolorum*, qu'immortalise le tableau de Vermeer de Delft, *Leçon de musique*, de 1662. Dans ce cas, l'acte artiste double la volonté diffuse, chez les fabricants d'instruments, d'éterniser le son par la résistance de la matière : belle métaphore du « désir de durer⁴ » qui, depuis la nuit des temps, anime l'acte musical. L'inscription sur l'instrument en bois – corps vivant et suintant de ses plaies – évoque, par métonymie, le sacrifice que l'esprit demande à la

¹ La première partie de ce texte a été tirée d'un compte rendu paru dans *Semicerchio*, LII (2015/1), p. 114-116, traduit et revu par l'auteur. La deuxième partie est inédite.

² *Giacometti et les poètes*. « *Si tu veux voir, écoute* », Paris, Hermann, 2012.

³ *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : le musicien panseur*, Paris, Champion, 2014.

⁴ Paul Éluard, *Le Dur Désir de durer*, illustré par Marc Chagall, Paris, Bordas, 1946.

chair. L'acte musical, mimant l'acte sacrificiel⁵, confère à la vie fuyante une mémoire ou résonance (selon l'étymologie du verbe latin *recordare*) qui est sa seule transcendance. Mais qu'arrive-t-il lorsque le support visuel – métaphore de toute chose durable – disparaît, et que la musique, art fugitif, se voit privée de son « éternité » ? La suite de « cent poèmes d'extase musicale » qui compose *La Troisième Main* a été conçue, tel que l'auteure le rappelle dans une note, « dans le noir et la pénombre⁶ ». L'état de cécité provisoire, dû à une opération précoce de la cataracte, est d'ores et déjà une initiation : la posture monologique du sujet lyrique le cède à une abnégation et à une dépossession de soi. La cécité ouvrant une brèche vers les profondeurs telluriques d'où le son sourd, l'écoute de la musique suggère non plus des « poèmes *sur* la musique », voire des « poèmes *à et avec* la musique⁷ » : le surmoi scripteur auquel on renonce est remplacé par une instance oblatrice, célébratrice, dont l'*An die musik* schubertien⁸ semble constituer le paradigme. Ce qu'atteste, par ailleurs, la personnification et adoration de la Musique en tant que majesté, face à laquelle le corps est appelé à une mortification ou abnégation (d'où la fréquente omission de l'article défini, ce dernier marquant, comme on sait, l'acte d'appréhension, prédation et domination logique des choses). Le langage premier et le langage second finissent par s'unir dans une spirale de sons qui voltige « tout au fond du silence⁹ », en même temps que la plume tâtonne dans les ténèbres avec, pour seule lampe, le son ; dont voici, en fin de recueil, le motif thématique et programmatique, en forme de tableau, ou cadre : « Noir avec torche de musique¹⁰ ».

La cécité en tant que « ménomation qualifiante » (Dumézil), plongeant ses racines dans l'épopée homérique (*Odyssée* VIII, v. 63-64) se double, dès l'antiquité, de l'intérêt porté à la musique : selon les acousmaticiens héritiers d'Aristote, en l'absence d'images la perception du son se fait plus aiguë. De même, le procès de guérison accroît l'intensité de la perception : lors de la « cicatrisation », thème qui sert d'ouverture et d'encadrement programmatique du recueil¹¹, le son, accouché par la douleur, devient remède et surcompensation de la douleur elle-même : un savoir plus profond en découle. Baudelaire

⁵ Voir à ce sujet Michela Landi, *L'Arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese. Con uno scritto di Yves Bonnefoy*, Pisa, Pacini, 2006.

⁶ *La Troisième Main*, Paris, Arfuyen, 2015, p. 129.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹ *Ibid.*, p. 13 ; voir aussi p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 129 ; voir aussi p. 29 et 63.

¹¹ « Cicatrisation », *ibid.*, p. 9.

n'écrivait-il pas, dans *Le Peintre de la vie moderne*, que les convalescents, comme les enfants, ont une prise plus franche sur la vie¹² ?

Puisqu'on ne peut pas parler de musique sinon par la mimésis de ses formes, c'est à cet art adoré que le poète emprunte ses procédés : d'abord, la *repetitio-variatio* qui joue et déjoue des attentes, dessinant une allure spiralée : *spira mirabilis*. Partant d'une constante structurelle bi-partite (pour la musique instrumentale) et tripartite (pour la musique vocale), la parole est soumise à de nombreuses modulations du thème donné, coïncidant avec le morceau écouté.

Comme c'est le cas pour les instruments peints (dont la fonction mémorielle est assumée au second degré par l'art pictural), le titre des différents morceaux « au programme » est un corps écrit destiné à résonner. Dans les deux cas de la musique vocale et instrumentale, jouant le rôle de guide ou de *leitmotiv*, ce corps retentit à travers ses multiples variations. Le fait que l'on considère le thème poétique comme un motif musical, c'est-à-dire comme une unité formelle et non pas comme un énoncé portant un sens, assure, dans la variation, la permanence du motif lui-même. On pourra, par exemple, remarquer la faveur que Michèle Finck accorde (ici comme ailleurs) au canon rétrograde par la stratégie rhétorique de l'anastrophe, comme c'est le cas pour le titre de l'un de ses livres : *Poésie moderne et musique : vorrei e non vorrei*¹³, où le rhème, ou prédicat descriptif, précède le thème. Par ce *strophein* (jeu de strophe et d'antistrophe qui, à côté d'autres figures telles que l'hyperbate, se réclame du modèle choreutique), on crée l'envoûtement, selon la spirale évoquée plus haut.

L'*ekphrasis* musicale semble alors pouvoir se générer elle-même, par germination endogène, à partir du motif choisi ; que ce soit le titre du morceau ou le motif éponyme présenté, comme on l'a dit, en majesté : la Musique. Le titre allocutif de « patronne » ou *Domina*, qu'on confère à cet art éminemment appellatif, constitue alors le noyau rayonnant de toute énonciation possible ; antonomase de l'art dans sa suspension interrogative : « Musique apaise-t-elle¹⁴ ? »

Dans le cas de la musique vocale, qui jouit d'un certain privilège dans le cadre du recueil, la didascalie – portant le titre de la composition

¹² « Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, [...] pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. » (Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1975, p. 690).

¹³ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique : vorrei e non vorrei*, Paris, Champion, 2004.

¹⁴ *La Troisième Main*, p. 30.

musicale et le nom de l'interprète – est suivie d'une glose, pour ainsi dire interne ou inframusicale, consistant dans la citation d'un passage vocal. Celui-ci constitue le motif – ou thème – élu, occasionnant l'*ekphrasis* seconde ou extramusicale : la paraphrase verbale. Ainsi la parole, délaissant son ancien privilège (à savoir la domination herméneutique de l'acte musical), se met à l'écoute ou à l'ombre de la musique. Et d'autant plus que cette paraphrase se présente comme un écho isolé, non partageable : circonscrite par les guillemets ou l'italique, elle marque, comme un rideau, une profondeur de scène : ce fond ressemble à un certain refoulé subjectif et intime que l'écoute porterait à la surface (« Des larmes. Spirales de silence tournoient¹⁵ »). Dans le cas de la musique instrumentale, c'est la parole poétique qui semble jouer, en l'absence du chant, le rôle de la variation inframusicale : l'investissement du sens dans le jeu du signifiant par des stratégies phoniques nous dit une fois de plus que la parole ne fait que « déplier » momentanément ce qui reste à jamais inexplicé.

Fidèle au phrasé musical, la parole récuse son développement linéaire pour monter ou descendre l'échelle imaginaire de la musique : là où l'aigu est une montée graduée, elle se fera par masses phoniques croissantes vers une explication lumineuse, comme c'est le cas pour le Requiem de Mozart dans la version de Riccardo Muti (« Gravier vers. Gravier vers la lumière¹⁶ ») ; la descente, ou bémolisation, demande au sujet de s'aventurer dans le monde tellurique qui est la source du son : le fond des choses. Dans le *Requiem* de Brahms par Herbert von Karayan, l'image d'« arbres en vol » (par laquelle on évoque l'arbre musicien rattachant Pétrarque à la modernité nominaliste) nous rappelle que c'est par le sacrifice du bois en tant que corps sonore qu'on atteint l'élévation de l'esprit sur les ailes de la musique ; c'est par une prière qu'on affronte la chute en spirale dans l'abîme, figurée par les contraltos et les barytons. La descente dans les profondeurs est également figurée par *L'Amour et la Vie d'une femme* de Schumann, interprété par la tessiture profonde, massive et timbrée de Kathleen Ferrier : « Voix nue descend dans la souffrance / Descend / En spirales âpres dans chaque syllabe / Descend. Ronce après ronce. Tout au fond. / Saigne. Insomniaque. Illuminatrice. / Musique couve les morts¹⁷ » ; ou par la cantate de Bach *Ich habe genug*¹⁸, où le baryton descend « tout au fond des sons » : au point d'indifférence où l'amour et la douleur ne pourront plus logiquement se séparer.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

Par son pouvoir propre, qui est de conduire celui qui écoute vers l'au-delà du sens en l'absence du langage, la musique révèle sa fonction psychagogique, voire psychopompe : elle « relie les vivants aux morts¹⁹ ». Grâce à la prérogative qu'on reconnaît à la musique de pouvoir sublimer la matière, par son écoute le sujet voit son opacité, son épaisseur traversées, et la transparence atteinte : poussant plus loin le miracle de la transsubstantiation, le sang se mue en eau – s'écoulant déjà sous forme de larmes (« un peu d'eau / Claire sur le visage qui rayonne / D'illuminations sonores²⁰ ») : car « la musique et les larmes ont même / Source²¹ ».

Par son grain rugueux, le son venant des profondeurs traduit un fantasma de flagellation, apportant en échange la lumière de la rédemption : excarnation et ossification du corps qui, comme dans le mythe ovidien de la nymphe Écho (qui est une oréade, nymphe des sources), permet d'atteindre à l'état d'un souffle lumineux. Une « délivrance de l'os » – qui se réclame tout autant de la rédemption païenne (Marsyas) que de la sotériologie chrétienne – a lieu, par exemple, pendant l'écoute du *Requiem* de Fauré par Jean Fournet²², qui apporte, avec le martyre, l'allègement du poids de la chair.

Une proto-narration se dessine au fil de la séquence des différents morceaux, qui va dans le sens d'un *crescendo* émotionnel : par rapport à la pureté classique d'un Bach, qui apporte excarnation et transparence, l'avènement de la musique du XIX^e siècle, avec ses pathographies, annonce la maltraitance du bois sonore qui est le propre de la musique du siècle suivant. La deuxième partie du recueil, dont le titre en forme de mot-valise (« Pianordalie ») répond à une sorte de crase, se voit consacrée au représentant de la sentimentalité romantique, devenu la victime émissaire des avant-gardes : le piano²³. Corps en bois maltraité, torturé, martyrisé dans des *ordalies* spectaculaires, le piano est le témoin d'une philosophie qui avance désormais à coups de marteau : l'atteste le traitement percussif ou purement timbrique qu'on lui réserve. Ce corps totémique qui, renonçant au prix transcendant de l'esprit, tombe victime de la mécanisation acquiert – une fois échappé au crépuscule nietzschéen

¹⁹ *Ibid.* Voir aussi la section IV, « Violoncelle psychopompe », p. 55 sq.

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 118.

²² *Ibid.*, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 35 sq. Célèbres sont les ordalies surréalistes des pianos : voir Yves Bonnefoy, *Traité du pianiste*, Paris, La Révolution La Nuit, 1947, repris in *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Paris, Mercure de France, 2008 ; et M. Landi, « Pour donner à vivre : sur *Le Traité du pianiste* d'Yves Bonnefoy », in *Le Silence d'or des poètes surréalistes*, sous la dir. de S. Arfouilloux et H. Béhar, Paris, Aedam Musicae, 2013, p. 249-264.

des idoles – une nouvelle fonction : du clavier percuté sourd, en effet, une liquidité nouvelle, que la civilisation a vite condamnée au refoulement. D'où la parenthèse. L'irruption traumatique du discontinu et de l'aliénation implique, dans la musique du XX^e siècle, l'acutisation de la douleur et une fragmentation progressive de la parole dans des syntagmes de plus en plus monorhématiques : la douleur lancinante remplace toute velléité ekphrastique (discursive) et le corps, secoué par cette rythmique occlusive ou vibrante, est tantôt souffrant, tantôt dansant et jouissant. Voir, par exemple, le cas d'un Berg (« Voix faite spasmes. Heurt. Nerfs / Des notes sectionnés. Sons écartelés à mort²⁴ ») ou celui d'un Berio (« Borborygme. Éjaculation de voix criée. / Éclatée. / Écartelée. Écorchée. Équarrie. / Le sexe des morts grandit dans les interstices / Entre les notes. Sons toussés. / Troués. Torrides. / Hululements utérins. Extase. Basculée hors²⁵ »). La chaîne syntaxique portant le sens et la direction de l'histoire de la culture craque face à l'éruption tellurique de l'inconscient : sursaut d'un monde archaïque, heurt qui produit souvent, à défaut d'assurances logiques (d'où la suppression de l'article défini), des contrecoups, des contretemps à vide (qu'illustre la section VII : « Musique heurte néant²⁶ »).

Dans tous les cas évoqués, comme il convient de le signaler, la musique n'existe que par la singularité irrépérable de son moment performatif, ou mieux, de son moment réceptif : tel qu'il est vécu par la psyché du sujet écoutant. La musique ne va pas sans la traversée de cette vallée de larmes qu'est l'en-deçà du langage ; pas de délivrance sans cette douloureuse initiation.

Deux mains animent le bois dans la *Chaconne* de Bach interprétée par le violon de Yehudi Menuhin : « mais d'où venue la troisième main, / L'invisible, main de la grâce, qui se pose sur les fronts²⁷ ? » La troisième main – qui semble pouvoir se réclamer de la « troisième oreille » de Nietzsche²⁸ – est la prérogative du compositeur le plus sublime dans la litote de la douleur, celle de Bach. Bach, c'est la voix même de la mémoire dégagée de toute douleur : de ce *recordare* par lequel notre être posthume nous fait remonter joyeusement vers nos Pères. Ces Pères que nous avons reniés sont dignes, en effet, de la rédemption qu'ils cherchent par leur art sacré : « Les voix sont debout [...] / Vouloir ensevelir le père mort / Dans le suaire du *Resurrexit*. / Lui donner sépulture dans cette

²⁴ *La Troisième Main*, p. 104.

²⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁶ *Ibid.*, p. 107 sq. Voir aussi, pour ce motif, p. 24, 46, 123.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸ Cf. Éric Vartzbed, *La Troisième Oreille de Nietzsche. Essai sur un précurseur de Freud*, Paris, L'Harmattan, 2003.

liesse²⁹. » La troisième main, comme une arche naissant entre l'archet et son bois, rétablit les liens que des traumatismes historiques ont interrompus : la troisième main apparaît alors dans l'entre-deux des mains qui se cherchent, formant – comme Yves Bonnefoy l'avait vu lui aussi, en critique et en poète³⁰ – la voûte où le lieu peut être refondé. Or, la voûte a, tout comme la musique, une « clé », image récurrente dans ce recueil : car ce n'est qu'autour de ce pivot que les sons peuvent se faire musique.

L'envoi du recueil, « Lévitación », est une invitation à l'incessante initiation de la parole par la musique : « Écouter n'est rien encore. / Réécouter est tout³¹. » Par ces derniers mots, la nouvelle main, oreille tendue dans le creux des sons vers le fond des choses, ouvre l'espace des poèmes à venir : et ce sera *Connaissance par les larmes* où le corps, assumant à nouveau sa douleur par ce que Michèle Finck appelle, avec Marina Tsvétaïeva, la « muse des larmes³² », saura se faire cristal éphémère, neige : « Descendre nue dans les sons jusqu'à en perdre / La lyre et la langue [...] / Puis jouer quelques notes et léviter [...] / Habiter l'espace entre les notes. / [...] Ivre de silence dans le havre du poème // Ouvert sur le large où neige le souffle³³. » Le flocon – tel la larme, le souffle ou la note, se détachant un moment de l'indéfini sonore du monde pour aussitôt y rentrer –, à l'égal du corps d'ici, fait l'expérience de sa silencieuse et toute provisoire singularité.

*

« *Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangent*³⁴ », a dit Virgile (Énéide, I, v. 462). Si la musique en tant qu'acte poétique nous émeut jusqu'aux larmes (« Des larmes. Spirales de silence tournoient », comme il est écrit dans *La Troisième Main*)³⁵, le motif secondaire des larmes, de l'ordre de la réception mais refoulé en société et confiné dans l'espace intime du sujet, est élu non seulement en motif conducteur du recueil mais, de surcroît – et c'est toute la portée novatrice de cette écriture –, il

²⁹ *La Troisième Main*, p. 20.

³⁰ « [J]'ai pu dire [la poésie] une voûte, car tout ce qui est [...] ce sont des vies qui se rapprochent les unes des autres » (Yves Bonnefoy, *Poésie et architecture*, Bordeaux, William Blake & Co, 2001, p. 19).

³¹ *La Troisième Main*, p. 127.

³² *Ibid.*, p. 100. La muse des larmes est, selon Tsvétaïeva, « la plus belle des muses ». Dans un jeu de miroirs, Michèle Finck dédie un poème à Chostakovitch qui écrit sa musique sur des poèmes de Tsvétaïeva dédiés à Anna Akhmatova.

³³ *Ibid.*, p. 127.

³⁴ « Il y a des larmes pour les choses et les destins des mortels touchent le cœur. »

³⁵ Voir note 15, page 138.

se voit élevé à la dignité de motif poïétique, voire gnoséologique. Ce « diapason dans la tête³⁶ » donne le la du nouveau recueil de Michèle Finck, *Connaissance par les larmes*; leur statut de thème attitré donne aux larmes, comme catalyseurs de l'accès au savoir, la possibilité de se répandre désormais dans leurs multiples variations.

Quelques repères dans l'histoire de la littérature et de l'art suffisent pour nous rappeler que les larmes sont les signaux d'un intense affect, celui de la douleur, codifiée en littérature selon un ethos et un genre spécifiques : l'élégie, ou *planctus*, déploration à propos d'une certaine cause ayant occasionné le malheur du sujet. Le motif narratif des « larmes de Saint-Pierre » (Matthieu, 26, 75) – actif en littérature (Malherbe) comme en musique (Roland de Lassus) ou en peinture (Guido Reni, parmi bien d'autres) – l'atteste bien, qui illustre traditionnellement l'allégorie du repentir.

En tant que sécrétion du corps, et l'une de ses expressions intimes, les larmes sont socialement acceptables dès lors qu'elles paraissent transcendées par l'esprit dont elles représentent alors la sublime émanation : reflet et miroir de l'âme³⁷, elles deviennent la trace ou l'indice révélant la présence sacrée d'un œil de l'esprit, trésor intérieur de l'être dont l'art ne serait, lui aussi, qu'un reflet. À cette soumission du corps et de l'art à l'empire de l'esprit qui les transcende réagit Baudelaire, à l'orée de l'époque critique : dans « Tristesses de la lune³⁸ », il établit une étonnante homologie entre sécrétion, secret et sacré. Faisant de la larme l'équivalent de l'encre, il prépare l'autotélisme créateur à venir. Abandonnant son statut réceptif traditionnel pour se muer en principe poïétique actif, la larme se fait moyen d'émission du sens, procédant à son propre déchiffrement ; elle peut modifier, transformer le réel. Sortant de son réservoir intime comme la flèche de son carquois, la larme s'improvise chez Baudelaire « javelot³⁹ » : véhicule métaphorique d'une quête de l'autre sur terre, opérant une traversée du sens en vue d'une nouvelle dimension existentielle. Ressource interne au signifiant, expression immédiate du signe, l'hypogramme *larme / l'arme* se présente

³⁶ *Connaissance par les larmes*, Paris, Arfuyen, 2017, p. 12.

³⁷ Voir à ce sujet Paolo Tortonese, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, 2006.

³⁸ « Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive, / Elle laisse filer une larme furtive, / Un poète pieux, ennemi du sommeil, / Dans le creux de sa main prend cette larme pâle / Aux reflets irisés comme un fragment d'opale, / Et la met dans son cœur loin des yeux du soleil. » (Baudelaire, « Tristesses de la lune », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, t. I, 1974, p. 65).

³⁹ « Pour piquer dans le but, de mystique nature, / Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ? » (Baudelaire, « La Mort des artistes », *ibid.*, p. 127).

alors à l'esprit⁴⁰, comme moyen par lequel peut avoir lieu la libération du sujet de ses propres enfermements et esclavages symboliques. La fonction active, corrosive des larmes, équivaut alors à celle de l'ironie. « Mes larmes, à la longue, ont fait deux petits trous sur la mosaïque, comme des flaques d'eau de mer dans les rochers⁴¹ », avoue le Saint-Antoine de Flaubert. Baudelaire, représentant de la même génération qui « fait ses trous⁴² », s'approprie le motif malherbien des « larmes de Saint-Pierre⁴³ » (où apparaît la rime *larme* / *l'arme*) pour renverser de manière polémique la fonction rédemptrice des larmes de repentir. Car il s'agit maintenant de « renier » l'obéissance à l'être transcendant en tant qu'attitude passive du sujet, en faisant des larmes l'instrument « sacré » (au sens de maudit) d'une souffrance assumée. L'assomption de la larme au titre d'un moi excentrique est en effet la prémisse de toute connaissance : d'où l'attitude d'un Rimbaud prenant en charge dans son corps les signes nosographiques de la souffrance, en se les peignant – se les écrivant et inscrivant – sur son propre visage⁴⁴.

C'est peut-être avec Mallarmé que la larme, en tant que corrélat de la poésie et « perle de la pensée » selon le mot de Vigny⁴⁵, acquiert un statut autonome de constitution du sens, qu'on pourrait qualifier de sémiotique ; métaphore relationnelle et véhicule (*metapherein*) du voyage de la connaissance ou de l'appréhension du monde, la larme en vient à représenter un savoir en puissance. Dispositif herméneutique, elle marque la *dynamis* intellectuelle située à mi-chemin entre l'immanence et la transcendance, le désir et l'accomplissement : « le perpétuel suspens d'une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir [...] scintille en mille regards⁴⁶. » Par ce potentiel qui ne se déploie qu'à l'intérieur du

⁴⁰ « Vous qui dans les mortels plongez jusques aux larmes / Ces souverains éclats, ces invincibles armes... » (Paul Valéry, *La Jeune Parque*, v. 21-22, *Œuvres complètes*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 96. Voir à ce sujet G. Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

⁴¹ Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1983, p. 79.

⁴² Charles Baudelaire, « De M. Horace Vernet », *Salon de 1846*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 471.

⁴³ *Id.*, « Le reniement de Saint-Pierre », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁴ Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demy du 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 344.

⁴⁵ « Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée ! / Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer, / Ne sauraient empêcher ta robe nuancée / D'amasser les couleurs qui doivent te former. » (Alfred de Vigny, « La maison du berger II », *Les Destinées*, Paris, Michel Lévy, 1864, p. 28).

⁴⁶ Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres complètes*, éd. de B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 163.

signe, la larme ressemble formellement à la musique. En tant que manifestation d'une fécondité du monde comprise un moment par l'être, la larme est en effet, tout comme la note musicale, un catalyseur du sens du monde : dans sa goutte miroitante on surprend un instant la « vue adamantine⁴⁷ » où forme et vie se rencontrent. Comme le lustre qui illumine le théâtre, la larme éclaire l'âme de par sa seule apparition. Mais puisque – comme l'oracle de Delphes – elle cache autant qu'elle signale, il lui faut des yeux où, comme les rideaux au théâtre, se baissent et se lèvent les paupières : à condition que, dans cet espace symbolique, elle puisse résister à sa dissipation, évaporation ou disparition. Les lustres de ces salles où l'on descend pour aller danser – cela pour évoquer, avec Yves Bonnefoy⁴⁸, la réécriture d'un vers célèbre de Ronsard⁴⁹ – font, avec les gouttes suspendues de leurs pampilles, exploser les mille facettes du sens auquel les larmes exposent : y trouvant le même « dur désir de durer » que possède la musique. D'où le motif de l'arme-larme tel que Michèle Finck l'a rappelé chez Yves Bonnefoy dans la thèse qu'elle lui a consacrée⁵⁰.

Et pourtant, « Aujourd'hui, nous gardons nos larmes. Pour qui, pour quoi⁵¹ ? » s'est demandé Roland Barthes – l'un des rares intellectuels à avoir eu le mérite de revendiquer de nos jours la nécessité des larmes⁵². L'impératif social actuel n'est-il pas de réprimer l'affectivité, en la destinant – comme à l'époque classique – au seul espace de l'intime? Sans doute s'agit-il d'abord de limiter la dépense émotionnelle des sujets pour que leur énergie se consacre tout entière à la production de biens collectifs, matériels et spirituels; mais c'est du même coup répondre à l'exigence d'éviter toute liquéfaction de l'être, en réaction à la dacryorrhée-logorrhée du sujet romantique, dont les ressorts sont aujourd'hui encore exploités par la culture de masse. Contre la

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Sur ce vers de Ronsard chez Yves Bonnefoy (« Ô musique, ô rumeur de tant d'autres mondes, / [...] / Le soir qu'Amour te fit, comme il fut dit, / Le cœur serré dans la salle descendre », « La voix lointaine VIII », *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 64), voir Patrick Labarthe, « Yves Bonnefoy et le 'don' de la citation: un vers de Ronsard dans *Les Planches courbes* », in *L'Offrande lyrique*, dir. N. Illouz, Paris, Hermann, 2009, p. 339-357.

⁴⁹ « Le soir qu'Amour vous fist en la salle descendre / Pour danser d'artifice un beau ballet d'Amour » (Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, Livre II, XXX, 1578).

⁵⁰ Sur le jeu paronymique récurrent chez Yves Bonnefoy entre « larme », « arme », « alarme », cf. Michèle Finck, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, p. 57.

⁵¹ R. Barthes « Pouvoir de la tragédie antique » [1953], *Œuvres complètes*, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, t. I, p. 259.

⁵² Voir « Éloge des larmes » dans R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 213-215.

manifestation hystérique d'un épanchement de l'*ego* qui n'aurait de limites que dans la nature (songeons aux capricieux sanglots d'un Musset, ou à la régénération par les larmes d'un Michelet), c'est un tout autre statut social et artistique qu'il faudra donner aux larmes. D'où la nécessité du nouvel « enjeu poétique des larmes pour la représentation » dont parle Noémie Christen⁵³. Si le phénomène psychosomatique des larmes, consubstantiel à l'être physique et moral, va pouvoir être à nouveau objectivé (sublimé, formalisé, esthétisé), ce sera en dehors de toute transcendance spirituelle ou allégorique justifiant leur nature pathologique; elles ne seront plus qu'éclats de réel au sein du langage.

Comme Baudelaire l'avait indiqué déjà, en percutant par son rythme le vers romantique – à l'image de Moïse frappant « sans colère » le rocher de son bâton, afin qu'en jaillisse l'eau comme d'une source⁵⁴ –, le sac lacrymal est un réservoir, une « gourde » où se recueille le sens : ce potentiel sémantique ne se déverse que par l'effet d'une césure (d'une coupe rythmique, si l'on s'en tient à la syllepse mallarméenne⁵⁵) : toute « affliction » (*adfligere* signifiant étymologiquement « percuter ») émet un signe. Le sac de larmes, métaphore d'un contenu qui cherche sa forme, d'une vie biologique qui demande lumière et visage, n'est rien en lui-même : trésor métonymique que seule la conscience peut faire venir à la surface, scintillant alors par éclats. Dans *Connaissances par les larmes*, la parole ne cesse de se heurter à des objets coupants ; dans la discontinuité et la rupture, le sujet est en quête d'un sens qui lui permettrait de vivre : pleurer serait pouvoir faire venir à la surface, hors de la masse liquide (et dépourvue de sens) qui nous fonde biologiquement, une forme salvatrice. Certaines stratégies d'écriture⁵⁶ attestent ici, par mimésis, l'acte pur d'appréhension du sens : recueil patient de traces matérielles d'un *quid divinum* dans un corps affecté par la souffrance et qui, projeté dans l'espace de son expression, se sait et se peint morcelé.

⁵³ Noémie Christen, *Les Lamentations de Roland Barthes. Enjeux poétiques des larmes pour la représentation*, « Fabula / Les colloques, Les genres littéraires, les genres cinématographiques et leurs émotions », URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4100.php>, page consultée le 22 décembre 2017.

⁵⁴ « Je te frapperai sans colère... comme Moïse le rocher ! // Et je ferai de ta paupière, / Pour abreuver mon Sahara, / Jaillir les eaux de la souffrance. / Mon désir gonflé d'espérance / Sur tes pleurs salés nagera. » (Baudelaire, « L'Heautontimorouménos », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 78).

⁵⁵ « Rien, cette écume, vierge vers / À ne désigner que la coupe » (S. Mallarmé, « Salut », *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 4).

⁵⁶ Dans *Journal de deuil*, l'écriture de Roland Barthes abonde en marques de silence : points de suspension, blancs d'écriture etc. , pour signifier « je pleure » (*Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009, p. 153). Cf. N. Christen, art. cit., note 35.

C'est à partir du questionnement de la poétique (chrétienne) du « don des larmes » que ce recueil prend son essor. Là où la pierre, symbole du Christ, donnait aux hommes l'eau nouvelle, la larme, sécrétion corporelle du sujet abandonné dans le monde, devient elle-même pierre. Comme ce fut le cas pour la « réalité rugueuse à étreindre⁵⁷ » de Rimbaud, il s'agit maintenant de « Traire les ténèbres⁵⁸ » : la descente aux enfers, métaphysique et prométhéenne, sous la conduite de la douleur psychopompe, n'est plus qu'une « traversée des larmes » de la part du sujet : traversée non plus d'une vallée censée nous racheter dans l'autre monde, mais d'un terrain accidenté, constellé d'accidents d'écriture comme autant d'achoppements.

Cette traversée du sens par le moyen des larmes est signifiée par une marque instrumentale ; la préposition « par », à même le titre du recueil, annonce l'intention de l'œuvre : ne pas faire des larmes une simple expansion humorale, un épanchement d'âme, voire un signe de *jactance* du corps vers l'espace muet de la relation : « Mes larmes coulent de tes yeux⁵⁹ ». Chaque larme est, comme chaque note écoutée, ou image vue, séparée de son continu narratif, dont la seule fonction serait de naturaliser l'existence du moi dans son droit de parole : la larme, signe isolé comme peut l'être une note faisant « tinter les cils⁶⁰ » ou une tache de couleur⁶¹, est à même de construire à elle seule, par sa sécrétion visuelle et sonore, un prisme d'affects.

Comme cela avait été le cas pour *La Troisième Main*, un diagnostic médical – vrai ou présumé peu importe, car la poésie s'inscrit dans l'espace métaphorique du langage qui est partage – est à l'origine d'un trouble perceptif. Une affection ophtalmique – avec le trouble de la vision qui en découle – entraîne une sensibilité auditive accrue (ou hyperacousie) qui, allant jusqu'à la perception douloureuse, est à la base d'une pathographie, réelle et fictionnelle à la fois : où commence la maladie du nom, où la maladie du corps ? Le trouble cénesthésique entraîne un court-circuit entre le mot et la chose. Suite au dessèchement conjoint des yeux et de la bouche, la parole se réduit à sa seule fonction constative : « Glandes lacrymales et salivaires brûlées. Presque plus / De larmes. Ni de salive⁶². » Là où la médecine ne peut rien pour le corps souffrant, la poésie « *[p]eut-elle quelque chose⁶³ ?* » Est-elle une

⁵⁷ Arthur Rimbaud, *Adieu, Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 279.

⁵⁸ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 15.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

⁶² *Ibid.*, p. 24.

⁶³ *Ibid.*, p. 25 ; je souligne.

compensation à l'interruption du flux des larmes et des mots du monde? C'est, semble-t-il, sur cette interrogation que pivote tout le recueil. Souvent, la verticalité de la disposition graphique mime un cri lancé dans le vide (par *conation*), mais aussi une réaffirmation du corps vivant dressé debout contre le langage qui, par son horizontalité impitoyable, semble vouloir le mettre à mort. La physiologie articulatoire devient alors une mystique corporelle (de type apophasique, preuve négative du vivant, sans rémission ni rédemption) – ainsi Angèle de Foligno, dans un chœur *a bocca chiusa* : « Je / N'ai / Plus / De / Larmes⁶⁴. » La dacrystalgie est une ontologie, suspendue entre la dacryorrhée de l'histoire et la dacryostase du sujet. Et le chœur, voix anonyme, hors-lieu, portant les instances surmoïques du sujet, en vient à constituer la légitimation tragique de cette parole lancée dans le vide : le destin archaïque raconte, à mi-voix – *bouche fermée* selon une notation récurrente dans le recueil⁶⁵ –, la traversée de la douleur qu'accomplit le sujet, la « corde des souvenirs⁶⁶ » étant à jamais tranchée. L'être est pris tout entier dans l'instant où il se coupe du monde. Finalement, l'acte critique ne ressemble que trop au jugement ordalique, où le sujet s'éprouve dans le danger de mort par le feu ou par l'eau.

C'est la chute d'une larme qui ouvre significativement l'expérience initiatique de la douleur : cette déviation ou cet écart – comme une sorte de clinamen rompant l'harmonie interne – occasionne le court-circuit du sens⁶⁷. Par la cascade des larmes, le temps entre en scène. À chaque fois, le « chœur à bouche fermée » narre par saccades la rétention du souffle, en même temps que par la disposition verticale des mots, le théâtre intime⁶⁸ des larmes essuyées à leur source évoque, par des vers secs, monorhématiques, dépouillés de toute rhétorique, la présence nue du *quid divinum* : « Même / si / Dieu / N' / Existe / Pas / Les / Larmes / Sont / La / Trace / De / Dieu / En / Nous⁶⁹. »

Un tel dispositif nous signifie que la parole-larme est inscrite, de fond en comble, dans notre corps : corps se tenant malgré tout debout dans sa « patience » (« À la patience⁷⁰ »). Être patient n'est pas à entendre ici dans le sens passif, cartésien, de *pator* ; il s'agit plutôt d'être obstiné, de rester pointé comme une arme, ou de se tenir prêt à crier l'hymne. Le mot

⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ Cette modalité est déjà présente à titre thématique dans *La Troisième Main*, où l'on évoque *Kat'a Kabanova* de Janacek (Friedmann Layer. Andrea Dankova) : « Chœur bouches fermées : voix de la Volga ». (*La Troisième Main*, op. cit., p. 92).

⁶⁶ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 22.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

privé d'article comme d'une chair, minéralisé, s'élance et retombe rythmiquement, « os par os⁷¹ », faisant résonner la terre desséchée (la terre gaste) sous son coup sec et sourd.

La chute rythmique et saccadée de la larme en tant qu'arme est assurée par la plume, attribut phallique dont la sécheresse signale l'impuissance du discours à dire la douleur. Les larmes, *signacula* qui restent souvent, dans leur émission empêchée, du domaine du corps et de son théâtre, jaillissent, goutte à goutte, à chaque « éclat de bonheur » ou de douleur perçu, à la lettre, comme un éclat coupant de réel au sein du discours ; la *l'arme* tranchante comme du verre « affûte la faille⁷² » dont on est « la fille⁷³ » – le paronyme attestant par le son d'une vérité interne au signifiant. Dans ce court-circuit de la signifiance le rythme, « gong de mémoire⁷⁴ », provoque à chaque pas, par son *ostinato* (le jeu des occlusives forçant la langue française, si spirante, coulante et enveloppante, à se faire coupante), lacérations et lancinantes douleurs. Le sujet hésite, entre le Père (la Loi et son silence) et la Mère (la Vie et sa musique), dans la quête d'une renaissance par les larmes : vie et loi, amour et castration à la fois.

L'écume marine, *aphros*, qui jaillit mythiquement de l'éviration de Chronos, s'avère être la seule chance de vivre hors du monde. La géotropie méditerranéenne semble en effet pouvoir nous faire rentrer dans la conque première où a eu lieu notre naissance : son « appel lancinant » (*Sentir que la mer*⁷⁵...) est « l'utopie de toute musique, de toute poésie » :

Seule la leçon de musique de la mer fait monter les larmes aux yeux des mots⁷⁶.

*

Dans le flux et reflux de l'onde, qui marque, psalmodiant, la strophe et l'antistrophe, une danse propitiatoire s'esquisse; un rituel de la douleur salvatrice qui fait larmoyer les mots.

Tout commence par une *a-larme* (l'alpha privatif marquant la privation du don des larmes mais aussi l'avènement de la conscience) qui signale l'expulsion du sujet du corps du monde : excentricité,

⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

⁷² *Ibid.*, p. 18

⁷³ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 18

⁷⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

expropriation, et encore exil de sa beauté factice. Les « bracelets de ronces », les « échardes de violon⁷⁷ » rencontrés lors de cette traversée de la douleur presque christique annoncent, par leur action corrosive, l'excarnation : le sujet est tombé « hors-les-larmes ». Cette « soif⁷⁸ », cette dessiccation et ossification de la vie que demande l'Esprit selon Hegel, fait venir à la surface les parties résonnantes – et jadis raisonnantes – du corps : les os, le crâne. La vie déterrée, motif propre à Hamlet s'il en est, affronte le soleil, qui essuie le brouillard et détache les formes, les faisant apparaître dans leur rugosité et leur saillant. L'enseignement de ce Père est maintenant de ne plus replonger dans l'eau apaisante d'avant la vie où l'être paisible dormait dans les larmes du monde, mais de « savoir faire la planche sur la vie » : gouverner l'excentricité, habiter l'écume. La privation du don pneumatique des larmes (chant, chaleur, souffle) est compensée par une psyché nouvelle qui sait prendre le large, motif qui revient à plusieurs reprises dans le recueil⁷⁹ : survivre c'est surnager, « léviter » sur l'eau. Flottent à la surface, dansant sur les vagues, des éclats minéraux affûtés : larmes cristallisées miniaturisant et modulant, par leurs reflets changeants, les images du monde. Ainsi, par exemple, un voilier « scintille comme larme sur la mer⁸⁰ ». La mer omniprésente, mère salée des larmes (*mater lacrymarum*), initiatrice de la douleur de l'être-pour-l'autre et, par cela même, salvatrice, enseigne à la survivante que renaître équivaut à s'alarmer (« L'alphabet des vagues⁸¹ »). La liquidité de la vocale à jamais abandonnée, les marques consonantiques occlusive et fricative, qui constituent les timbres dominants de ce recueil, forment, dans un gosier sanglotant, un chant jaculatoire, une « hymne à la consonance⁸² », car – que l'on s'en tienne ou non à la leçon de la Méditerranée chère à Nietzsche –, « Qui consonne consent ». Et par ce consentement au sanglot, qui devient une jubilation, l'infini qui fut nietzschéen « se laisse entrouir⁸³ » ; qu'on s'en souviennne :

Ô mon âme, je t'ai appris [...] à danser ta ronde par-dessus tout
ce qui était ici, là et là-bas. [...]
Ô mon âme, [...] je t'ai persuadée d'être nue devant les yeux du
soleil. [...]

⁷⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁹ Voir « Hors », *ibid.*, p. 12 ; « À la nage », *ibid.*, p. 45 ; « Eau-de-vie », *ibid.*, p. 66.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁸¹ *Ibid.*, p. 47.

⁸² *Ibid.*, p. 51.

⁸³ *Ibid.*, p. 52.

Ô mon âme, je t'ai donné le droit de dire « non », comme la tempête, et de dire « oui » comme dit « oui » le ciel ouvert : tu es maintenant calme comme la lumière et tu passes à travers les tempêtes négatrices⁸⁴.

L'Art, signe général de cette survie du sujet face à la « mer des larmes », se repropose dans ses différentes variations, sous différents codes.

Ce sera, d'abord, la « Musique des larmes⁸⁵ ». Chaque séance d'écoute musicale s'ouvre par un chœur *a bocca chiusa* qui sert d'encadrement programmatique et, si l'on veut, didascalique : ce chœur à mi-voix n'est que la glose du thème principal, ou sa variation sur lui, par laquelle le langage peut imiter la musique, la célébrer sans l'écraser avec son propre discours :

Musique :
Ce
Que
Pourrait
Être
Dieu
?

Comme c'était déjà le cas pour *La Troisième Main*, la parole se met à l'écoute de l'art des sons. Et, comme dans le recueil précédent, la singularité de l'acte performatif prime sur la généralisation esthétique : l'*ekphrasis* de chaque morceau écouté en rend compte. Les musiques (une fois de plus à dominante vocale) sont choisies en fonction de leur composante affective (élégiaque ou tragique), et présentées sur le modèle de la variation : le titre du morceau constitue le thème ; suit la partie rhématique contenant la description, avec indication de l'auteur-compositeur et des interprètes (direction d'orchestre, chanteur). Par exemple : « Bach : *Passion selon saint Jean*. Nikolaus Harnoncourt. Anthony Rolfe Johnson. » Suit, comme c'était le cas pour *La Troisième Main*, le métalangage explicatif en tant que glose seconde qui se déploie elle aussi, à deux niveaux : le premier est une citation originale du texte sacré (dont la traduction, ou glose interlinguistique, est fournie en bas de page, à titre de didascalie, comme ce serait le cas pour un livret de salle) ; le deuxième est herméneutique : le poète se veut ici l'homologue de

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1903, vol. 9, p. 323-324

⁸⁵ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 73.

l'interprète musical. Ce jeu de symétries, cette dynamique ainsi établie entre des unités isomorphes, fait ressortir la primauté du procédé formel sur le sens ; ce qui nous force à reconnaître l'obéissance de la poésie aux préceptes de la Musique. Partout le modèle musical exerce son emprise sur le modèle verbal ; car lorsque le poète abdique son discours, c'est le thème lui-même qui s'ouvre et qui s'explique : sans le secours de la parole, le thème se raconte à travers ses variations, ses prédicats internes, comme la larme réflète le monde. Et le poète n'a alors qu'à en rendre compte : « Bach, le profond, ouvre le mot *weinete* / Comme un puits et étire la syllabe *wei* / Jusqu'à ce qu'elle rompe nue devant Dieu [...]. / Comprendre *weinen* pour la première fois. / Sanglots du remords de n'avoir pas su / Aimer brûlent le corps jusqu'à l'os⁸⁶. » Par ce procédé, les mots se succèdent comme des notes parvenant à s'entrouvrir (« à s'entrouir ») l'un l'autre ; par leur simple rencontre sur les plans du rythme, du timbre et de l'accent tonique, a lieu l'épiphanie du sens. En effet, par ce mimétisme réciproque, les sons de la poésie, du chant, de l'instrument, se rencontrent et gravitent auprès du thème, cœur rayonnant à partir duquel ils prennent vie, formant un nouveau signe, comme dans le *Stabat Mater* de Vivaldi interprété par James Bowman : « Descente de voix / Comme on dit descente de croix⁸⁷ ». Si le thème, en musique, n'est que le procédé lui-même, et sa variation la seule prérogative et condition d'existence de cet art, le thème de la passion du Christ, paradigme tragique, connaît plusieurs modulations : varient autour d'un motif les noms des compositeurs (*Stabat Mater* de Vivaldi, de Boccherini, de Poulenc) ou des chanteurs (pour la même *Passion* de Bach par Harnoncourt, le ténor Johnson alterne avec Angela Maria Biasi⁸⁸), chacun ouvrant son mot par son propre accent, et c'est à partir de ce mot entrouvert par la musique que pourra avoir lieu l'explication du sens, la glose de l'écoute. Des textes poétiques jouent parfois le rôle de motif, comme c'est le cas pour « Chanson d'automne » de Verlaine mis en musique par Britten et interprété par Simon Rattle et Jill Gomes⁸⁹. Par ce procédé qui fait tournoyer le sens, le miracle semble possible : « Musique va traire les larmes⁹⁰. » L'instrument des sacrifices, le piano⁹¹, ayant effectué comme Orphée sa catabase à la recherche de la main et de la

⁸⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁹¹ Voir *Supplique* : « Craquer dans le noir les ossements du piano muet », *ibid.*, p. 190.

voix aimées⁹², s'émancipe enfin de sa soumission au chant (au discours) pour jouir de son propre bois : « les pores [...] sont grand ouverts / Et respirent⁹³. »

Dans la quatrième partie, significativement intitulée « Musée des larmes⁹⁴ », le réservoir de signes qu'est un musée peut, grâce au modèle musical, prendre vie. À l'intérieur s'animent les variations faites sur un thème fondamental comme la souffrance vue d'un point de vue historique, allégorique ou mythique (passion du Christ ou légende du roi de Thulé) ou appliquée à un sujet particulier (*Femme qui pleure* de Van Gogh, de Munch et de Picasso).

Les larmes semblent maintenant, comme le sang du Christ, exsuder du tableau au point d'en trouer la représentation. Dans ce musée, comme sur la croix, on se sent « pleurer debout », « oboles tremblantes⁹⁵ » suspendues et titubantes entre soi et l'Autre. Parfois encore, la larme nous apparaît comme un précipité d'encre, un glyphe de la souffrance, comme c'est le cas du hiéroglyphe de Paul Klee, *Lomolarm*, ou des *Larmes d'Enak* de Jean Hans Arp au MOMA où l'artiste préfère, contre les « apparences de la nature », « donner à vivre sa sève⁹⁶ ».

Mais qu'en est-il de cette pathographe dans le septième art? Dans la « cinémathèque des larmes » (partie V) il s'agit, à la manière de Brecht, de « Filmer / Le / Visage / Et / Les / Larmes⁹⁷ ». Ce motif, soumis encore à variation (Fellini, Rossellini, Bergman, Resnais, Visconti, Pasolini) nous montre que, par rapport à l'intention de simplement « Tracer / Une / Larme⁹⁸ », le cinéma est une métalepse permanente, renouvelant la peinture même.

La sixième partie, s'ouvrant par une crase programmatique (« Êtrécrire »), porte enfin la thèse annoncée, dans toute sa sécheresse : « Les / Larmes / Non / Pleurées / Sont / Celles / Qui / Font / Écrire⁹⁹. » S'il ne nous reste plus que « les larmes des mots¹⁰⁰ », l'acte de « verser » – pris maintenant en compte par le paronyme « versifier » qui semble

⁹² « Orphée a désormais pour seul compagnon un piano, peint autrefois par Eurydice qui en a cassé les cordes: Pianorphée », *ibid.*, p. 160. Orphée et Eurydice échangent leur sexe, comme si leurs noms respectifs étaient épiciques: le mythe va être pris en charge par la femme qui joue le rôle actif de la quête.

⁹³ *Ibid.*, p. 81

⁹⁴ *Ibid.*, p. 97 sq.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 156.

pouvoir porter, par son suffixe, la conscience poétique du sujet – en explique le sens de l'intérieur : un sanglot déversera l'encre par saccades.

Une fois qu'on aura reconnu, contre l'hystérie liquide du corps romantique, une « géométrie » à la douleur par un savoir formel et universel hérité de l'alchimie, parente de la musique et de la poésie (*albedo* et *nigredo* des touches du piano et de la feuille écrite¹⁰¹), la bouche serrée pourra défier un sens obtus et s'ouvrir progressivement au partage de la douleur : le chœur bouche fermée se mue lentement en chœur bouche mi-close, puis « bouche ouverte ».

Une nouvelle catabase, ayant inversé les signes traditionnels du mythe orphique des larmes – l'action et l'attente, le féminin passif et l'action masculine –, fait dorénavant « de la faille force¹⁰² ». De sa mise en cendres, le sujet ressurgit comme Phénix « en poème¹⁰³ ». Entre forme et dissolution, chute et suspension, singularité et partage, la larme est un flocon de neige : trop léger pour se poser, il tournoie au-dessus du blanc tapis qu'est la page¹⁰⁴.

¹⁰¹ Voir « Aux larmes blanches et noires », *ibid.*, p. 167 et « Celle qui neige ou l'alchimiste des larmes », *ibid.*, p. 195.

¹⁰² *Ibid.*, p. 169.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 195.

PATRICK QUILLIER

Sur l'écoute générale dans *La Troisième Main*

*Écouter n'est rien encore.
Réécouter est tout.*

Il y a quelque chose du *pharmakon* dans l'écoute, telle que la présente l'œuvre poétique de Michèle Finck, et son recueil *La Troisième Main* en particulier. En effet, les sons pénètrent l'être à l'écoute, au double sens de lésion (les sons coupent, sont invasifs), et d'infiltration ou d'injection thérapeutiques (les sons fournissent un baume au corps et à l'âme). On peut dire que l'écoute blesse en même temps qu'elle soigne, qu'elle fournit un traitement à un mal qu'elle nourrit. Une formule de ce livre le dit de façon ramassée : « Plaies acoustiques cicatrisent¹. » Certes, il y a cicatrisation, puisque « [l]e son est guérison² », mais en réalité elle s'accomplit en même temps que se rouvrent les blessures. Et pour cause : ces blessures sont apparentées à celles du roi Méhaigné dans la légende du Graal, ce sont des blessures ontologiques, par nature inguérissables. C'est, proprement, la maladie frappant l'être promis à la mort, et autour de qui d'autres vivants meurent. Et de cela, même si l'on conduit comme il se doit tout travail de deuil, le deuil d'autrui comme, par anticipation, le deuil de soi (en mettant en œuvre l'*amor fati*, la médiation des vanités – *Et ego in Arcadia...* – ou la contemplation, chamanique ou non, du squelette), de cela l'on ne guérit jamais : « Sons pour se préparer au néant. / Sons ne consolent pas. Aggravent³. »

C'est d'ailleurs sans doute à partir de leur nature même de *pharmaka* que Michèle Finck peut dire des sons ce qui suit : « Ici les sons maintenant nous écoutent⁴. » Capables d'être à la fois le poison ontologique et la potion apaisante, les sons (*sive musica*) semblent en effet doués de sensibilité, devenant une instance mystérieuse de laquelle nous dépendons, sous la vigilance de qui nous sommes placés. Plus d'un passage du livre en atteste, comme celui-ci, exemplaire en ce qu'il définit

¹ *La Troisième Main*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2015, p. 123.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

l'instance des sons (*sive musica*) comme une voie royale vers le savoir : « Les sons voient : vérité⁵. » Or donc, non seulement les sons (*sive musica*) sont doués d'écoute, non seulement ils nous écoutent, mais encore ils sont une vision – une vision à même de contempler le vrai. Si Hippocrate disait que « tout respire avec tout » (« *panta sympnoei* »), étant ainsi l'un des premiers dans l'aire occidentale à exprimer ce dispositif général que la science d'aujourd'hui nomme « l'interdépendance universelle », Michèle Finck suggère dans son œuvre que l'une des dimensions les plus importantes d'un tel dispositif est une écoute générale : tout est à l'écoute de tout.

Le titre du livre permet de fournir une précision nécessaire. Il renvoie en effet à un poème :

Dans ses mains le violoniste porte le monde
 Passé et présent. Mais d'où venue la troisième main,
 L'invisible, main de la grâce, qui se pose sur les fronts⁶ ?

Cette troisième main, dont le même poème dit in fine que Bach a écrit pour elle et que le violoniste le sait, est donc la manifestation sensible de cette instance qui émane des sons (*sive musica*) et leur confère leurs propriétés de *pharmakon* : la main qui se pose sur le front est à la fois torture (parce qu'invisible et purement spectrale) et consolation (parce que porteuse du geste qui soulage et qui apaise).

I. Écoute du monde et du corps

S'il existe une telle écoute générale, il s'ensuit qu'à travers l'expérience qu'on a d'elle on se trouve mis en relation de façon intense avec les moindres éléments de notre environnement. Et de fait, à plusieurs reprises, Michèle Finck souligne cette épreuve d'une interdépendance universelle avivée, et ce, en soulignant comment une empathie si intense avec tout conduit par prédilection à la perception des souffrances les plus subtiles. L'écoute en effet nous fait aller « [t]out au fond des sons jusqu'à la douleur⁷ ». Par son truchement, tout le substrat de souffrance inhérent au vivant se donne à entendre : « Musique nous relie à la douleur muette / Du monde⁸. » Ainsi, tout ce sur quoi aucun mot ne saurait être appliqué de façon adéquate se laisse percevoir, ce qui

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

entraîne le même dispositif que celui dont il a été question plus haut. Loin d'être encore et toujours refoulée, « la douleur muette » est prise en charge, grâce à l'écoute, par la sensibilité et l'entendement ; et cette prise en charge, s'il est bien vrai que d'un côté elle constitue une expérience éprouvante, est bien d'un autre côté la seule voie vers une alchimie de la douleur, autrement dit une sublimation.

Michèle Finck nous fait comprendre dans cette perspective la fonction mélismatique en musique : les mélismes (ces ornements plus ou moins développés consistant à dérouler des notes autour d'un son pivot, et sur une ou plusieurs syllabes) sont là pour commencer à réaliser le mouvement de la sublimation, pour y introduire. Pour ce faire, elle prend un exemple dans la *Troisième Leçon de ténèbres* de Couperin. Il faut rappeler qu'avant le texte latin, des mélismes sont déployés sur le nom d'une lettre de l'alphabet hébreu, en l'occurrence le *lamed*. On peut noter au passage que ces lettres sont des consonnes, et que c'est bien avec les voyelles utilisées pour les nommer que les mélismes peuvent trouver les conditions de leur expansion, puisque toute voyelle peut durer et être indéfiniment extensible, contrairement à la consonne qui frappe l'air et puis s'éteint. Même s'il est dit que ce sont les consonnes qui portent le sens, il est probable qu'il s'agisse là seulement du sens apparent construit par la double articulation du langage. Le sens en profondeur, celui qui implique la relation la plus intense au corps et au monde, celui qui prend en charge « la douleur muette », est quant à lui nécessairement lié à la respiration instaurée par les voyelles. Faire précéder le chant composé sur le texte latin des lamentations du prophète par une méditation mélismatique sur la ou les voyelles contenues dans le nom d'une consonne, c'est permettre à la « douleur muette » de se donner à entendre, et même, d'entamer son processus de sublimation. C'est très exactement ce que nous dit Michèle Finck : « Les vocalises enluminent la douleur⁹. » Les enluminures sont, au seuil d'une page de parchemin, ce langage artistique qui livre au lecteur attentif l'essentiel de ce que le texte va exposer. Aux enluminures façonnant l'état d'esprit qui va présider à la lecture répondent les mélismes traçant dans l'oreille les volutes bouleversantes qui prédisposent à une écoute intense et profonde.

Le mouvement de sublimation qui vient d'être décrit est plus d'une fois représenté dans le recueil, par exemple à propos du *Prométhée* de Scriabine¹⁰, ce qui ne laisse pas de faire sens : Prométhée est bien cette instance permettant à l'humanité de s'élever un tant soit peu. Peu après le début du texte consacré à ce poème symphonique, une phrase nominale

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

met en évidence l'état de la matière propice à cette élévation : « Feu. » Aussitôt, la sublimation est exprimée : « Ailes de sons planent en cercles / De lumière au-dessus de nos plaies. » Nous sommes là encore en présence du *pharmakon* : les plaies ne cessent pas d'être vives, mais la dynamique ascensionnelle de la sublimation permet le développement d'une véritable thérapie. Cette thérapie consiste donc bien à transformer les cercles du début en spirales finales, autrement dit à faire en sorte que le cercle, caresse rassurante tout autant qu'enfermement douloureux, soit mis en mouvement pour faire émerger de lui une spirale, c'est-à-dire un tourbillon propice à la sublimation. La toute fin du poème le dit sans ambages : « Spirales d'extase rayonnent. » Par la spirale, il y a sortie de soi (extase), et cette sortie de soi engendre un rayonnement, expansion indéfinie qui semble signer l'accomplissement du mouvement de la sublimation.

L'expérience de l'écoute de la musique est de fait le plus souvent celle d'une extase, et de nombreux poèmes en rendent compte. C'est le cas de celui qui est consacré à telle aria célèbre de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Le poème commence par déployer le signifiant de ce nom propre :

Quel nom moiré mystérieux tu as, Lucia
Di Lammermoor ! Lamento âcre où se mirent
Et l'âme et l'amer et la mort¹¹.

De ce nom étranger sortent donc librement des mots français (âme, amer, mort) autour desquels gravitent les thèmes que traite l'opéra. C'est alors que l'écoute se fait attentive à la voix même de la chanteuse incarnant ce personnage, en l'occurrence Joan Sutherland :

Ta voix grave
Tombée hors d'elle-même est bégaiement
De l'âme.

Il est donc remarqué qu'une sorte d'extase paradoxale a eu lieu (« Tombée hors d'elle-même ») : une sortie de soi qui équivaut en effet à une chute, et même, pourrait-on dire, à une régression aux balbutiements inauguraux de l'apprentissage du langage (« bégaiement »). L'un des mots émanés du patronyme est repris, le premier (« l'âme »), et l'on voudrait à ce propos rappeler la belle définition de Jean-Luc Nancy : « mon corps battu par son sens de corps, ce qu'on nommait jadis son

¹¹ *Ibid.*, p. 90.

âme¹². » Via l'écoute généralisée, monde et corps sont intimement entrelacés, et de telles noces célèbrent de fait l'émergence d'un « corps battu par son sens de corps », autrement dit par l'intensité douloureuse de sa présence au monde. Corps et monde entrelacés, c'est aussi vie et mort qui sont de la sorte intimement mêlées. Le poème qui nous occupe ici finit ainsi : « En toi chante l'utérus de la mort. » Aussi, des trois mots suggérés par le nom de *Lammermoor*, est-ce le dernier qui clôt le poème. Or, si la mort possède un utérus, elle est bien potentiellement et paradoxalement dispensatrice de vie. La voix de la cantatrice, chue hors d'elle-même dans sa descente vers les sons graves, donne à entendre d'une part l'entrelacs profond qui tient liés monde et corps, et d'autre part, dans une sorte de régression aux commencements, la coprésence nécessaire de la vie et de la mort. Le charme du *pharmakon* continue, qui nous fait retourner à l'origine pour nous permettre d'enclencher un processus de sublimation (« *unde origo inde salus* »...), tout en nous confrontant de plus en plus intensément à notre mortalité propre. On pourrait émettre ici l'hypothèse, étant donné que des trois mots-diapason (âme, amer, mort) seuls le premier et le dernier sont repris dans le poème, que le non-retour de l'amer dans le texte révèle l'efficacité thérapeutique de l'écoute : l'amer y est anesthésié.

Nous faisons allusion plus haut à la contemplation mystique du squelette. Quelque chose de cette contemplation se réalise dans l'écoute de la musique, tout particulièrement dans celles spécifiquement liées à la mort, comme le *Requiem* de Fauré par exemple. Dans le poème consacré à cette œuvre singulière¹³, qui tranche avec la grandiloquence et le pathos dont d'autres compositeurs de *requiems* ont fait un usage appuyé, Michèle Finck semble nous confirmer cela. En effet, la voix du chanteur soliste (Camille Mauranne) semble provenir d'une mystérieuse « douleur de ronces » tout en se dirigeant vers une indéniable « offrande », une offrande de « paix ». C'est alors que le poème énonce l'interrogation suivante : « L'orgue et les cordes tendus vers / Quelle délivrance de l'os ? » L'os renvoie bien entendu à la structure qui tient le vivant debout, mais il s'agit là aussi de l'os subsistant après la mort. Le salut espéré de façon chrétienne pour l'âme est ici appliqué aux ossements demeurant après la décomposition des chairs, en même temps qu'au squelette encore vivant, mais promis lui aussi à la mort, de celle ou celui qui est à l'écoute. En ouvrant le corps au monde et le monde au corps, l'écoute nous plonge dans la souffrance ontologique intrinsèque au vivant qui se sait mortel, et c'est physiquement qu'est de la sorte ressenti l'entrelacement

¹² Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 82.

¹³ *La Troisième Main*, op. cit., p. 18.

indissociable de la mort et de la vie. Si l'âme est le « corps battu par son sens de corps », ce sont les os mêmes, autrement dit ce qu'il y a de plus minéral en nous, qui perçoivent et la souffrance ontologique et l'illusoire espoir d'une sublimation. La *regressio ad uterum* est donc aussi une *reductio ad ossa*. Comme si la musique était une pluie qui nous trempait jusqu'au squelette.

La dimension sensorielle voire sensuelle de la musique parcourt de fait tout le recueil. Quelques exemples en sont la preuve. La musique est tout d'abord, dès le titre, assimilée à un nouvel appareil sensoriel qui redouble, enveloppe et exalte le premier. Aussi est-elle définie comme un organe ajouté : « Musique : seconde peau. Rayonnante¹⁴. » Et c'est bien parce qu'elle est cette sensibilité supplémentaire qu'il est question dès le titre d'une « troisième main », celle qui « se pose sur les fronts¹⁵ ». La musique est caressante et sous sa caresse le corps caresse le monde autant que le monde caresse le corps : « Musique : art du toucher¹⁶. » Or, cette dernière définition est la formule finale d'un poème consacré à l'interprétation, par le félin Scott Ross, des sonates de Scarlatti – poème qui débute sur cette évocation :

Musique : pluie d'or
Sur la Danae
Du Titien.

La charge érotique – non seulement du tableau du Titien, mais du mythe même de Danaé – rattache donc l'écoute de la musique à un acte sensuel et sexuel. Éros est bien à l'œuvre dans l'écoute généralisée, tout autant que Thanatos. Dans la respiration de tout avec tout qu'une telle écoute donne à entendre, certes se manifeste « l'utérus de la mort », mais sont aussi à l'œuvre tous les organes qui permettent « l'affirmation de la vie », pour reprendre un fragment de la formule bien connue de Georges Bataille. Ainsi : « Violoncelles hèlent le désir¹⁷. » Ou encore : « Piano et Ondes Martenot / Peignent les mille et une nuits dans l'ouïe¹⁸. »

Un vers réitère le bégalement inaugural en donnant toute sa place au désir qui traverse la musique (en l'occurrence la *Première Gnossienne* de Satie) : « Lent lancinant le désir¹⁹. » La répétition de la même syllabe en début de vers place le texte dans un balbutiement induit par l'irrépressible montée du désir, *via* l'écoute, dans le corps. Si « l'utérus de la mort »

¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

chantait tout à l'heure dans la voix de Joan Sutherland, d'autres organes soumis au désir et vecteurs de plaisir sont actionnés ailleurs par l'écoute. Ainsi, avec le glissando de clarinette de la *Rhapsody in blue* de Gershwin, se produit justement une « lente montée / Du désir le long de la colonne vertébrale²⁰ ». Un peu plus loin, dans le même poème, les « [l]ignes félines du piano s'enroulent autour / Des corps ». La musique, seconde peau, vient caresser et frotter tous ces organes. On n'est plus alors plongé dans les profondeurs de l'origine et de la fin mêlées, mais dans un moment intense de plaisir : « Le clitoris des sons sourit. »

Il y aurait toute une analyse de l'érotisme féminin dans ce recueil qui serait à conduire, mais cela outrepasserait le propos de la présente réflexion. Toutefois, il convient de lire attentivement les deux poèmes consacrés à deux œuvres de Luciano Berio, interprétées par Cathy Berberian : *Sequenza III*²¹ et *Recital I (for Cathy)*²². On rappellera l'extraordinaire amplitude, la souplesse étonnante et la plasticité extrême de la voix de cette cantatrice, la propre épouse du compositeur. On rappellera aussi à quel point sa présence scénique était intense, séductrice, enivrante. Dans le poème consacré à *Sequenza III*, Michèle Finck exprime avec force toute la profondeur exaltée et l'envoûtement dont cette voix était capable : « Éjaculation de voix criée. / Éclatée. Écartelée. Écorchée. Équarrie. » Le bégaiement est de nouveau présent dans l'attaque des quatre derniers participes, mais il s'agit plus ici d'une secousse, d'un spasme, d'une convulsion, que de l'émotion naissante d'une découverte inaugurale. D'ailleurs le même poème se voit plus loin traversé par le même genre de soubresauts : « interstices / Entre les notes. Sons toussés. Troués. Torrides. » Tout se passe comme si les choses du dedans et de la profondeur jaillissaient et s'échappaient pour percer la surface et les limites qui les contiennent, puis pour se répandre à l'infini. Plus haut, il était question d'extase et de rayonnement. On est ici en présence d'un autre type de sortie de soi, plus heurtée et violente, et c'est toute l'animalité soudain libérée de la vie qui s'y donne à entendre : « Hululements utérins. Extase. Basculée hors. » Ainsi se finit sans se finir le texte consacré à *Sequenza III*.

Quant au *Recital I (for Cathy)*, il parle même d'« [o]rgasme sonore » et d'« [é]lectrochocs », avant de se terminer ainsi :

La vulve de la voix
Jubile. Gutturale. Chirurgicale. Calcinée.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 105.

²² *Ibid.*, p. 106.

Hurlante. Chat-huante. Utérinétoilée²³.

Après « l'utérus de la mort » et « le clitoris des sons », il est ici question de « la vulve de la voix », et l'on assiste donc à une sexualisation complète de l'appareil phonatoire à travers l'usage qu'en fait Cathy Berberian dans le chant, le cri, le soupir, le murmure et autres éructations. La féminisation de chat-huant, plus exactement de l'adjectif qui compose ce nom complexe, semble traduire la sexuation et la sexualisation intenses qui s'effectuent dans la performance de cette cantatrice hors-norme. Mais c'est le mot-valise final qui fait basculer le poème dans un vertige infini : en associant la nuit utérine à la nuit cosmique, il obéit tout particulièrement à la règle édictée par Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, lorsqu'il rattache le mot-valise à la « synthèse disjonctive de résonance²⁴ » : dans « utérinétoilée » en effet, c'est le repli profond qui résonne, de manière disjonctive, avec le firmament – et inversement. L'écoute générale met donc en coprésence l'intime et l'immense, l'infime et l'infini, l'infinitésimal et l'incommensurable. Monde et corps participent vraiment d'une même et seule respiration. L'érotisme de l'écoute tient ensemble ce qui est en bas et ce qui est en haut.

Les sons nous écoutent donc, les sons nous fournissent une seconde peau, mais les sons possèdent également, comme nous, une intériorité, une âme (un « corps battu par son sens de corps ») :

Entrelacement des voix jusqu'à la moelle
Des sons. Étreinte des timbres jusqu'à l'orgasme
Des âmes²⁵.

Cette formule, issue du poème consacré à la musique du Tristan et Isolde de Wagner, nous incite à approfondir ce que l'écoute générale opère dans le for intérieur de qui écoute.

II. Écoute du for intérieur

« L'âme » est un vocable qui apparaît souvent dans ce recueil. Il faut penser qu'il y a dans le for intérieur une certaine idée de l'infini, idée toute relative et immanente, mais idée tout de même qui se trouve avivée par l'écoute : « Musique cravache l'âme. / Assez entendu. L'os ose

²³ *Ibid.*, p. 105.

²⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, « 10-18 », 1969, p. 65.

²⁵ *La Troisième Main*, op. cit., p. 77.

l'oméga²⁶. » Une chevauchée dans les lointains intérieurs donne ici une belle métaphore de la vectorisation à l'infini du for intérieur. Le « corps battu par son sens de corps » permet un tel mouvement en prenant appui, une fois encore, sur le squelette : en trois mots commençant par la voyelle [o] porteuse d'extase et de sortie de soi – celle dont la graphie représente précisément le trou de l'ouverture –, le poème se termine sur l'envolée à l'infini des énergies qui s'élèvent du for intérieur. Un grand empan est de la sorte défini : à l'une des extrémités la minéralité de l'os, matière solide ; à l'autre, le point de fuite temporel, cet oméga qui semble infiniment reculer comme l'horizon. Cet empan mesure le territoire de l'âme, autrement dit le for intérieur tel qu'il nous intéresse ici. En d'autres termes, l'écoute de la musique, expérience acoustique, éveille dans le for intérieur une autre écoute, *acousmatique* celle-là, des résonances que la première écoute enclenche dans le for intérieur. De même que, plus haut, les sons que nous écoutions nous écoutaient, de même en écoutant écoutons-nous deux objets – si toutefois on peut parler d'objet en la matière : la musique, qui vient frapper nos tympanes et puis nous investit corps et âme, mais aussi tout ce qui retentit par contrecoup dans le for intérieur, comme un silence qui se mettrait à vibrer.

La Troisième Main contient beaucoup d'éléments qui permettraient d'écrire un petit Traité des silences, à partir des gloses que telle ou telle formule suggérerait. Nous nous contenterons ici d'une esquisse. Il y a tout d'abord un silence antérieur (autant qu'intérieur, bien sûr) qui continue de se donner à entendre dans les sons eux-mêmes, si toutefois une écoute acousmatique se fait suffisamment aiguë pour le saisir :

Motif de Tatiana si feu si neige
Que chaque mot de la lettre bat
Comme un cœur et brûle. Brûle-t-il
De sons ? Ou de silences venus de plus
Loin ? L'ouïe soudain s'agenouille²⁷.

Une telle écoute est alors proche de la prière, comme le geste final de l'agenouillement le laisse clairement entendre. Il y a ensuite un silence concomitant à la musique, un silence qui l'accompagne dans son jaillissement et ses développements, un silence avec lequel la musique doit composer pour trouver son juste régime :

Violoncelle lacté vif-argent presque
Inaudible. Limbes. Chuintées. Chuchotées.

²⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁷ *Ibid.*, p. 93.

Sons stridulés par le chas
Du silence²⁸.

Ce sont surtout les musiques dites « contemporaines » qui permettent de percevoir un tel silence, comme le *Concerto pour violoncelle* de Ligeti dans l'interprétation de Siegfried Palm, auquel est consacré le poème dont on vient de citer un extrait. En effet, elles jouent systématiquement avec lui, en font presque un crible au filtre duquel elles se soumettent. Il y a enfin un silence postérieur, un silence vers lequel la musique se tend et dans lequel elle vient s'abolir, non sans le faire résonner un instant en écho d'elle-même. On se rappelle ici de la formule voulant que le silence suivant une pièce de Mozart soit encore du Mozart. Michèle Finck entend souvent un tel silence, dont le lieu ne peut qu'être le for intérieur, notamment dans le poème consacré à la *Suite n° 2 pour violoncelle* de Bach, dans l'interprétation de Pablo Casals, où l'on peut lire ceci : « Aller au-delà du son : vers le silence²⁹. » Le paradoxe est ici que cet au-delà du son est un au-dedans de l'écoute : « Le silence est un sphinx à la proue de la musique³⁰. »

Ces trois catégories de silence sont en effet régies par un dispositif qu'on pourrait décrire comme une variante de la deleuzienne synthèse disjonctive de résonance dont il a été question plus tôt. Dedans et dehors sont en effet interchangeables, selon la même loi que celle qui a été observée jusqu'ici. Monde et corps, vie et mort, corps et âme, infime et infini, for intérieur et musique des astres, tout cela est pris dans une même respiration commune, que l'écoute générale permet de percevoir, d'observer, de préserver. D'une telle subtilité, l'*Arietta* de la *Sonate opus 111* de Beethoven est un moment révélateur, dans l'interprétation à la fois hiératique et rugueuse de Claudio Arrau – du moins si l'on en croit le poème qui lui est consacré : « Autre face de l'oreille. Autre / Versant du cosmos sonore. Renverse du silence³¹. » Il y aurait donc un point de bascule qui opérerait le renversement du son en silence et du silence en son, à partir du renversement du grave en aigu et de l'aigu en grave, dans une sorte de mue généralisée qu'on pourrait considérer comme emblématique de ce qu'est le for intérieur : un espace-temps labile et fluctuant, non localisable et néanmoins perceptible. Dans ce même poème, on trouve la variation suivante sur un thème donné dans le

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ *Ibid.*, p. 57.

³⁰ *Ibid.*, p. 76.

³¹ *Ibid.*, p. 39.

titre d'un ouvrage de Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*³² : « Quelque part dans l'illimité. » Ce que nous appelons for intérieur se situe bien en effet quelque part dans cet inachèvement ou cette illimitation que l'expérience d'écoute générale nous permet d'appréhender tant bien que mal.

Ce qui a lieu ainsi dans l'écoute, et que le poème déplie ou déploie en mots, c'est comme le recouvrement soudain d'une vue seconde, le jaillissement bouleversant d'une vision inattendue, une contemplation émergeant d'un for intérieur tout vibrant de résonances acousmatiques. Tel prélude de Rachmaninov nous y conduit, grâce aux « [a]rpèges de la voyance³³ ». Dans *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartok, le mot hongrois pour larmes, « Könnyek. », répété par le personnage éponyme, semble un couteau affûté ; et, sous ses coups, c'est une illumination troublante qui s'effectue : « Le silex des sons est vérité : larmes, la vie³⁴. » Nous n'avons pas quitté les sortilèges à double tranchant du *pharmakon*... Ailleurs, dans l'écoute de la *Symphonie Résurrection* de Mahler, son et silence sont toujours indissociables (« Larmes de son ou de silence ? »), et un je-ne-sais-quoi point dans le for intérieur, sous forme d'une vision mirifique à laquelle pourtant on ne sait s'il faut ajouter foi : « Hallucination / De l'ouïe, la résurrection ? Joie ? Joie³⁵ ? » Le point de bascule est toujours à l'œuvre, notamment dans l'écoute de la *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Bartok : « Sismographie de l'autre côté du crâne³⁶. » En conséquence de quoi le for intérieur est vraiment tout autant intérieur que cosmique : « Célesta stellaire : Voie lactée silencieuse³⁷. »

Le poème consacré à l'œuvre pour flûte de Michaël Lévinas intitulée *Arsis et Thésis* ou *La Chanson du souffle*³⁸ permet de résumer ce qui a été dit. « Flûte : Sourcière du souffle ? » : ce premier vers souligne l'importance, dans la respiration, de la plongée dans le for intérieur (inspiration) et de la projection hors de soi (expiration). « Funambule sur le souffle / Coupé ? Souffle-douleur ? » : les deux vers suivants remplacent l'image d'une flûte penchée vers le sol en sourcière, par celle d'une flûte s'élevant dans un équilibre instable sur le fil même du souffle. Le paradoxe est celui d'une marche sur un fil coupé ; le couperet est aussi

³² Wladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé* (en collaboration avec B. Berlowitz), Paris, Gallimard, 1978.

³³ *La Troisième Main*, op. cit., p. 45.

³⁴ *Ibid.*, p. 81.

³⁵ *Ibid.*, p. 112.

³⁶ *Ibid.*, p. 116.

³⁷ *Id.*

³⁸ *Ibid.*, p. 120.

celui qu'actionne le dispositif du rejet ; et la séquence s'achève sur un calambour implicite effaçant la dérélition et la morosité du souffre-douleur dans l'opération consistant à souffler sur le feu de la douleur, pour l'aggraver et pour hâter sa fin, c'est-à-dire grâce à l'administration d'un *pharmakon*. « Cicatrices du souffle ? / Ciguë du silence. Vers – » : les deux derniers vers du poème reprennent justement ce thème du *pharmakon* en évoquant les cicatrices mais aussi la ciguë ; le silence est donc investi de la même ambivalence que les sons eux-mêmes ; à noter que nous sommes vraiment « quelque part dans l'illimité », puisque le dernier mot indique une direction inconnue, soulignée par le tiret qui finit sans finir le poème, le projetant à l'infini dans une futurition indéterminée.

III. Écoute des vivants et des morts

Il semble bien que si, dans l'écoute générale, vie et mort y sont intimement entrelacées, c'est que sans cesse la musique tresse le lien entre les vivants et les morts eux-mêmes. Les morts sont comme des œufs qui doivent éclore à nouveau : « Musique couve les morts³⁹. » C'est la raison pour laquelle il est dit à plusieurs reprises que la musique fait trait d'union entre les deux mondes : « La musique relie les vivants aux morts⁴⁰. » « Musique de Bach nous relie aux morts⁴¹. » Toute une section est intitulée « Violoncelle psychopompe⁴² », comme si l'instrument avait le pouvoir d'accompagner les âmes des défunts dans l'au-delà :

Violoncelle
Et violon : les deux bras du Nil prennent feu
Devant la barque silencieuse du passeur d'âmes⁴³.

Mieux encore : le violoncelle semble relier les morts entre eux :

Si les morts pouvaient
Parler entre eux, dit un ange,
Ce serait par le violoncelle⁴⁴.

³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴² *Ibid.*, p. 55.

⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

Aussi l'écoute générale est-elle une immense et réitérée *nekuia*, par constante évocation, invocation et convocation des morts : « Coup d'archet : catabase⁴⁵. » « Glas catabase dans les graves glas⁴⁶. » Une fois de plus, nous vérifions la pertinence de l'interdépendance universelle : « Peut-être entend-on dans le contralto / Sourdre le silence utérin des morts⁴⁷. » « Plus de limite entre son et silence. / Ni entre vivants et morts⁴⁸. » La tâche inaugurée par l'écoute ne peut cesser, car en liant ainsi tout avec tout, selon le principe de l'interdépendance universelle, la musique appelle à une opération infinie : « Noir à boire. Toute la mort à boire⁴⁹. »

Il y a dans l'expérience d'écoute relatée dans ce livre des éléments autobiographiques ; mais chaque fois qu'on peut en identifier, ils apparaissent en même temps chargés d'une généralité dans laquelle toute expérience humaine peut se couler. Tel est le cas lorsque telle ou telle musique – ici la Messe en si de Bach sous la direction inspirée de Celibidache – semble nous donner à percevoir le tombeau le plus approprié pour nos deuils personnels :

Vouloir ensevelir le père mort
 Dans le suaire du « Resurrexit ».
 Lui donner sépulture dans cette liesse⁵⁰.

L'écoute générale telle qu'elle est pratiquée et exposée dans ce livre se situe dans la lignée de ce qu'il y a de plus intense dans la tradition orphique : la catabase et la tentative de faire revenir les morts à la vie. Dans un poème de la section intitulée « *Pianordalie*⁵¹ » (qui par ce titre nous fait traverser une épreuve cruciale), on peut trouver, à propos de la *Sonate en si mineur* de Liszt et plus précisément de son début, avec ses deux gammes descendantes traçant dans le grave le geste même d'une descente aux Enfers – on peut donc trouver le mot-valise suivant : « Pianorphée⁵². » Comme dans tel poème célèbre de Cyprian Norwid, où le piano du jeune Chopin est jeté dans la rue depuis un balcon de la maison natale du musicien par des Cosaques faisant partie des troupes venues envahir Varsovie, le piano représente un cercueil, dans lequel il s'agit d'aller chercher de la vie. Norwid écrit ceci :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵² *Ibid.*, p. 46.

Je vois encore, malgré la fumée,
Entre les colonnes du balcon,
Une sorte de cercueil
Que l'on hisse... il tombe... il tombe – Ton piano !

Mais lorsque le piano s'écrase sur le pavé, c'est à un autre épisode du récit orphique qu'il est fait allusion :

Il tombe... sur les pavés de granit !
[...]
Il est bafoué par la fureur des hommes,
Ou comme – depuis les siècles,
Des siècles – tout ce qui éveille !
Et voici, tel le corps d'Orphée
Mille Furies le déchirent...

Toutefois, comme la tête d'Orphée qui continue à chanter *post mortem*, en touchant le pavé le piano le fait sonner, et c'est comme un nouveau chant qui dès lors jaillit : « Les pierres sourdes ont gémi, / L'Idéal... a touché le pavé –⁵³ »

Il y a donc quelque chose de sacré dans l'écoute généralisé : « Chaque mesure est mandala⁵⁴. » Ce terme de *sacré* revient à plusieurs reprises dans le recueil : « Est-ce le sacré qui scintille⁵⁵ ? » « Musique : hantise du sacré⁵⁶ » ; « Orgasme sacré⁵⁷. » Les deux premières expressions citées se rapportent à deux œuvres où le sacré est bien présent en tant que celles-ci relèvent de la musique religieuse : les *Vêpres* de Rachmaninov et le *Requiem allemand* de Brahms. Mais la troisième se réfère au *Prélude* n° 24 de Chopin, sous les doigts de Samson François : dans le poème issu de l'écoute de cette œuvre, il est d'abord dit que le piano à des « résonances de cathédrale ».

Du *pharmakon* à la « cathédrale » (et retour), nous avons tenté d'exprimer toute notre reconnaissance éprouvée à l'*écoute générale* dont Michèle Finck, en filigrane dans son recueil, a su écrire le *traité*.

⁵³ Dans Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, édition établie par Christophe Jezevski, Les éditions Noir sur Blanc, Montricher (Suisse), 2004. Le poème cité est traduit par François-Xavier Jaujard et Christophe Jezevski, p. 213-218.

⁵⁴ *La Troisième Main*, op. cit., p. 16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.



4. - *Hors*
[extrait de *L'Ouïe éblouie*], Dérive Hâtive édition, 2017

Alchimie de l'écoute

« Mon écriture toute entière consiste à prêter l'oreille [...]. Entendre juste – telle est ma tâche. Je n'en ai pas d'autres¹. » Ces propos de Marina Tsvétaïeva, Michèle Finck pourrait les faire siens, tant son travail de critique et de poète procède d'une même exigence de l'écoute et en approfondit les implications poétiques et éthiques. Cette double dimension est particulièrement sensible dans *Connaissance par les larmes*, livre de poèmes auquel la « Muse des larmes » invoquée par Marina Tsvétaïeva sert d'exergue et de guide dans l'exploration auquel il convie. La musique accompagne en effet intensément cette exploration des larmes par le poème, non seulement à travers les moments d'« épiphanie musicale » où la voix chante les larmes (moments auxquels Michèle Finck consacre une séquence du livre où elle poursuit son interrogation sur le pouvoir de réparation de la musique, mené dans son essai *Épiphanies musicales en poésie moderne*² et dans *La Troisième Main*³), mais aussi plus largement en appelant à l'écoute de la « musique d'ici », celle de la mer en particulier, pour réapprendre les larmes après le « court-circuit » du vécu. C'est à cette condition, et au terme de cet apprentissage par l'ouïe décrit comme une initiation, que le sujet peut se faire « alchimiste des larmes⁴ », c'est-à-dire tâcher de convertir les larmes en neige, autre nom de la poésie, présentée comme « sécrétion⁵ » d'un son discontinu, irrégulier et presque silencieux.

Jean Starobinski disait que, de la langue de la musique à celle de nos paroles, « il y a tout l'écart du secret » et qu'« il faut une autre oreille

¹ Marina Tsvétaïeva, *Le Poète et la critique*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 41 ; cité dans la synthèse des communications prononcées par Michèle Finck lors des colloques de la Fondation Hugot du Collège de France (1993-2004) dirigés par Yves Bonnefoy, « L'écoute et la musique dans la conscience de soi de la poésie rilkéenne », *La Conscience de soi en poésie*, dir. Yves Bonnefoy, *Le Genre Humain*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 308.

² *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien penseur*, Paris, Champion, 2014.

³ *La Troisième Main*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2015.

⁴ *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017, p. 195.

⁵ *Ibid.*, p. 177.

pour la comprendre⁶ » : c'est cet écart qu'explore Michèle Finck dans ce livre en interrogeant la transmutation de l'écoute en sécrétion à laquelle elle nous demande de prêter l'oreille. Car à travers cette nouvelle réflexion sur le dialogue et la distance par lesquelles la poésie et la musique se laissent travailler, elle suggère que la tâche qui leur est assignée n'est pas repli dans une complaisance mélancolique, mais espoir d'une fécondité, et qu'elle peut être, comme l'avancait Berio à propos de la musique, « le symbole d'une lecture consolatrice, et même, peut-être, utopique du monde⁷ ».

I. « Écrire plutôt pour court-circuiter⁸ »

C'est sur un « court-circuit » que s'ouvre significativement *Connaissance par les larmes*. Choc, fêlure, morsure, faille, coupure, brûlure, électrocution, foudroiement : ce « court-circuit » qui donne son titre à la première section se répercute sous des formes diverses. Répercussion à la manière d'un « gong de mémoire⁹ », dont on entendait le choc percussif dans *Balbuciendo*¹⁰ et *La Troisième Main*¹¹, et dont les « coups profonds et sourds¹² » résonnent au seuil de *Connaissance des larmes*, donnant le « diapason¹³ » de toute la première section. S'ils portent le souvenir des « chocs funèbres » du « Chant d'automne » et de la « Cloche fêlée » baudelairiens qui ouvraient la modernité poétique, c'est peut-être plus encore la poésie de Michaux dont ils prolongent l'écho à travers la double image du « gong¹⁴ » et du « court-circuit ».

⁶ Jean Starobinski, « Aveux et secrets de la musique » [2003], *La Beauté du monde. La littérature et les arts*, Gallimard, « Quarto », 2016, p. 1280.

⁷ Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Genève, Contrechamps, 2010, p. 37 ; cité par Michèle Finck dans *Poésie moderne et Musique. « Vorrei e non vorrei »*. *Essai de poétique du son*, Paris, Champion, 2004, p. 377.

⁸ « Attention au bourgeonnement ! Écrire plutôt pour court-circuiter » (Henri Michaux, « Tranches de savoir », *Face aux verrous* [1954], Gallimard, 1992, p. 44).

⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 29.

¹⁰ En particulier dans « Triptyques pour le père mort » marqués par « l'entrechoquement dans le crâne du doute et de l'espoir, comme deux percussions que l'on heurte l'une contre l'autre avec violence puis qui vibrent à l'infini avant de retourner au silence » (*Balbuciendo*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2012, p. 38).

¹¹ Notamment par le biais du « bruit de Cloche » dans *Boris Godounov* de Moussorgski (*La Troisième Main*, op. cit., p. 118 et p. 111) et des « percussions » du *Mandarin miraculeux* de Bartók (*ibid.*, p. 119).

¹² *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 12.

¹³ *Id.*

¹⁴ À propos du « gong » chez Michaux, et plus largement de l'ascendant du gong dans la poésie du XX^e siècle, voir « Portrait du poète moderne en joueur de "gong" : Rilke,

Parmi les images associées au « court-circuit », la blessure occupe une place prépondérante. Qu'elle touche mains, visage, pieds ou ventre¹⁵, elle taillade le corps féminin et lui confère une aura christique confirmée par l'attention portée à l'*Autoportrait à la colonne cassée* de Frida Kahlo, « femme fendue en son milieu. Faille centrale dans l'os. [...] Crucifixion d'une femme¹⁶ ». Ces plaies sont par ailleurs souvent associées à l'idée d'un lyrisme blessé, voire « guillotiné¹⁷ », ce qu'expose « À la langue coupée de Philomèle¹⁸ » qui ravive le constat violent d'une blessure lyrique que formulait Pierre Jean Jouve¹⁹ ou, plus singulièrement dans le poème « Hors » à travers la mention de « bracelets de ronces autour des jambes. Écharde de violon fichée dans l'os²⁰ ».

Éloge de la boiterie

La jambe occupe en effet une place à part parmi les blasons du corps blessé. Les entailles infligées aux jambes par les « bracelets de ronce » et l'« écharde de violon » sont redoublées par la mention de « l'éclat plus coupant » « resté planté dans [l]a jambe gauche²¹ », celle du père²², mais aussi celle d'une Orphée femme qui « ne sait plus marcher sur terre. Boite. Trébuche. Tombe », la « jambe gauche rongée de douleur²³ » dit encore l'un des « Trois Presque-mythes ». Ces poèmes qui articulent le biographique au mythique et lui donnent un sens métapoétique méritent attention quand on sait l'intérêt de Michèle Finck pour la danse, et le lien consubstantiel qu'elle établit entre la danse et l'écriture²⁴, en écho à

Michaux, Bonnefoy », dans *Poésie moderne et Musique*. « *Vorrei e non vorrei* », *op. cit.*, p. 311 sq.

¹⁵ « la vie... Était parfois si coupante qu'elle avait à la longue tailladé leurs mains, leurs pieds, leurs têtes » (*Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 22) ; « la neige [...] lui faisait très mal dans tout le corps, surtout aux pieds » (*ibid.*, p. 26) ; « vivisection obstinée du visage » (*ibid.*, p. 108) à laquelle répond celle « au ralenti » du film de Visconti (*ibid.*, p. 137) ; « burin taillade l'œil » (*ibid.*, p. 108) ; « fêlure ventrale lacrymale de la vie » (*ibid.*, p. 52).

¹⁶ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸ « Écrire avec dans la bouche suturée / Les restes de moignons de Philomèle. / [...] Qui l'a tranchée la langue de Philomèle / demande l'enfant » (*ibid.*, p. 158).

¹⁹ « Du pays où je vis privé de cordes de parole : / Hurrah ! / Ton orchestre de lave ! Hurrah ! [...] / Et bénie la blessure que tu m'as faite ! » (Pierre Jean Jouve, *Langue* [1952], *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 865).

²⁰ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² « La jambe pour obole », dit un poème à propos du père (*ibid.*, p. 32).

²³ *Ibid.*, p. 160.

²⁴ Voir de l'auteur *Poésie et danse à l'époque moderne. Corps provisoire*, Armand Colin, 1992.

Nietzsche qui demandait d'« écrire avec le pied²⁵ ». Souvenir peut-être du mythe du Roi pêcheur et du traitement singulier qu'en a fait T. S. Eliot dans *The Waste Land*, la boiterie d'Orphée pourrait être l'indice d'une défaillance dont l'écriture pressentirait la menace. « Mais nous boitions de la langue²⁶ » constate le poème « À la patience », précisant que la boiterie vient de la différence entre les deux jambes de l'être, c'est-à-dire entre les deux langues intérieures, « langue maternelle : la musique. / Langue paternelle : le mutisme²⁷ ». La boiterie résulterait donc de cette tension entre musique et silence qui travaille l'écriture. Présentée sous cet angle qui la valorise, la boiterie (ou encore son avatar, le chancellement, par exemple thématized dans « Celle qui chancelle ») peut se comprendre dans le sillage de l'imperfection dont Yves Bonnefoy faisait l'éloge (« L'imperfection est la cime²⁸ »), c'est-à-dire comme manifestation de la finitude dont la matière sonore et rythmique du poème doit porter trace.

Parce qu'elle tord et bouscule la langue tout autant qu'elle la féconde et la constitue, plutôt que de chercher à résoudre cette tension, le sujet poétique propose en effet de prendre soin de cette blessure constitutive, c'est-à-dire d'en entretenir la « faille²⁹ » :

Un soir, un éclat plus coupant est resté planté dans ma jambe gauche.
Depuis je boite de mémoire et de mort.
Je chéris cette blessure car elle me relie
À la douleur du monde à jamais la mienne³⁰.

Ces vers soulignent la positivité de la blessure, « l'engrais de la douleur³¹ », peut-être dans le sillage de Paul Celan qui met l'accent sur la blessure dont relève sa poésie – blessure qui ne doit pas cicatrifier pour demeurer féconde³². Ces vers insistent aussi sur l'importance du lien au

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. H. Albert, *Œuvres complètes*, Paris, Société du Mercure de France, 1901, vol. 8, p. 29.

²⁶ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 14.

²⁷ Sur l'association entre la mère et la musique, voir aussi le poème qui ouvre la section « Cinémathèque des larmes », renvoyant à *Sonate d'automne* de Bergman et à la confrontation de la mère et de la fille, « unies-désunies » face au piano (*Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 120).

²⁸ Yves Bonnefoy, « L'imperfection est la cime », *Hier régnant désert* [1958], *Œuvres* [1978], Paris, Gallimard, « Poésie », 1982, p. [1963].

²⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 57.

³² Voir notamment la fin du poème « Stimmen » (« Voix ») dans *Sprachgitter* (Paul Celan, *Grille de parole*, trad. Martine Broda, Paris, Bourgois, 2001, p. 12-13) : « ein/ Fruchtblatt, augengroß, tief/ geritzt ; es / harzt, will nicht / vernaben. » (« une / feuille-fruit, de la taille d'un œil, profondément / entaillée ; elle / suinte, ne veut pas / cicatriser »).

monde que la blessure tisse et maintient vive, esquissant une nouvelle forme de religiosité qui repose sur un rapport non plus vertical mais horizontal. Ce monde est placé sous le signe hölderlinien d'un retrait du divin³³, Dieu ne laissant que sa trace en nous par le biais des larmes, comme l'avance le premier poème du livre³⁴. Cette importance accordée au lien, qui va de pair avec la confiance en un sacré immanent, permet de comprendre que les larmes, dont le livre propose l'exploration, ne sont pas le signe d'une complaisance à la mélancolie (« horreur des pisse-larmes³⁵ »), mais sont envisagées comme accompagnement du monde. C'est ce que précise « Fille de la faille » à travers le souvenir de l'enfant qui « disait vouloir être pleureuse » pour « accompagner la douleur du monde ». Accompagner la douleur en pleurant, en boitant, en chancelant, voilà le cheminement et l'ethos de l'enfant devenu poète, nouvelle Orphée, qui s'exprime ici.

« *Je n'ai plus de larmes* »

Et pourtant dans le même temps une réserve s'énonce, démultipliée par les voix d'*alter ego* du poète, celle d'Angèle de Foligno : « *Je n'ai plus de larmes*³⁶ », celle d'Orphée : « Longue décharge électrique de toute la chair. [...] Orphée ne pleure plus. A perdu les larmes avec Eurydice³⁷ », et de leurs doubles anonymes, « La Sans Larme » et la « Fille de la faille » : « tout à coup court-circuit... Corps ne produit plus larmes... Calcination... Glandes lacrymales électrocutées³⁸ », « *Glandes lacrymales et salivaires/ Brûlées*³⁹ ». Produisant un court-circuit dans l'être, ce mal met en péril la capacité poétique, c'est-à-dire la capacité à percevoir « l'essentiel » (« L'essentiel est invisible aux sans-larmes⁴⁰ »), à compatir avec la douleur du monde (« *presque plus de larmes*⁴¹ ») et à

³³ Comme le souligne Philippe Lacoue-Labarthe, cette vision que Michèle Finck partage avec plusieurs poètes contemporains est très éloignée du « Dieu est mort » de Nietzsche : « le retrait n'est pas du tout la mort, c'est au contraire ce qui préserve le dieu et départage l'humain du divin, ce qui retrace la limite de la finitude » (Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 1986, p. 111 ; cité dans *Épiphanies musicales*, op. cit., p. 14).

³⁴ « Même si dieu n'existe pas les larmes sont la trace de dieu en nous » (*Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 11), confirmé plus loin : « Mais non : plus de dieux. / Seules quelques larmes / De lauriers rose et blanc » (*ibid.*, p. 51).

³⁵ *Ibid.*, p. 21. Les citations suivantes sont tirées du même poème.

³⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁷ *Ibid.*, p. 160.

³⁸ *Ibid.*, p. 20.

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

en rendre compte (« *ni de salive*⁴² »). Michèle Finck retravaille ici en profondeur le motif du feu et le motif liquide qui innervent la poésie depuis Hölderlin en particulier : si le poète pouvait jadis se définir par l'art de voler le feu ou de pleurer Eurydice, il fait désormais l'épreuve de l'électrocution et du tarissement des larmes. L'auteur se place en cela dans le prolongement de trois poètes qui lui sont chers, Paul Celan, T.S. Eliot et Cioran : Celan dont la poésie, hantée par le dessèchement et le bégaiement, peut se comprendre en réponse au débordement lyrique de Hölderlin apparu caduc avec la catastrophe qui a scindé le xx^e siècle⁴³ ; T.S. Eliot dont le monde désertique, desséché, de *The Waste land* et son « atmosphère de fin du monde⁴⁴ » témoignaient aussi de l'impossibilité qui a frappé le lyrisme européen à même époque, ce dont *Balbuciendo* à sa façon rendait compte ; et Cioran qui constate, dans *Des larmes et des saints*, que nous avons « désappris les larmes⁴⁵ ».

Dans *Connaissance par les larmes*, la position de Michèle Finck semble cependant plus ambivalente : si le constat du tarissement est renouvelé, il n'est pas pour autant considéré comme absolu ni définitif. La « haute mer⁴⁶ » reste à l'horizon, fût-ce sous forme d'interrogation inquiète : « Nous qui nous sommes séparés [...] reverrons-nous / un jour ensemble : le large ?⁴⁷ » Question redoublée par celle que pose en sourdine tout le livre : comment soigner la Sans-larme ? Comment faire remonter les larmes ?

II. « La leçon de la musique de la mer⁴⁸ »

C'est cette équation entre la mer et les larmes, reposant sur l'hypothèse qu'il serait possible de (ré)apprendre les larmes grâce à la

⁴² *Ibid.*, p. 14.

⁴³ Voir à ce sujet Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 2004 (et plus précisément les p. 36-39 à propos de « Tübingen, Janvier »). Concernant l'intérêt que Michèle Finck porte à Celan, voir le « Premier mouvement » de *Giacometti et les poètes* (Paris, Hermann, 2012) consacré à Celan et Giacometti, et le début du « Cinquième Mouvement » d'*Épiphanies musicales* sur la « poétique des restes ».

⁴⁴ Ernst-Robert Curtius, « T.S. Eliot », *Essai sur la littérature européenne*, Paris, Grasset, 1954, p. 258, cité dans *Épiphanies musicales*, *op. cit.*, p. 22 – essai dont le développement introductif témoigne de la sensibilité de Michèle Finck pour T.S. Eliot, poète qui a pris selon elle en charge le « négatif » de la modernité avec le plus d'intensité.

⁴⁵ Émile Cioran, *Des larmes et des saints*, Paris, L'Herne, 1986, p. 18.

⁴⁶ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

mer (« Apprendre les larmes par la mer⁴⁹ », « il faut chercher les larmes au large⁵⁰ »), c'est-à-dire de se guérir du tarissement lyrique, qu'explore la deuxième section « Les larmes du large ». La raison de cette connivence entre les larmes et la mer est avancée plus loin :

La mer a la mémoire des larmes
De tous les morts de la terre
Nous nageons nus dans les larmes de tous⁵¹

Et le viatique est précisé : c'est plus précisément par la « musique de la mer⁵² » qu'il serait possible d'apprendre les larmes, ou plutôt de les réapprendre, le texte activant par l'homonymie « mer » / « mère » l'association entre mère et musique posée au début du livre (« Langue maternelle : la musique⁵³ ») puis confirmée : « ma mère [...] me psalmodiait / Enfant la légende des larmes sacrées du roi / De Thulé », « *Bois ces larmes*, me disait-elle à l'oreille⁵⁴ ». La psalmodie de la mer pourrait relayer celle de la mère (« Ô source ô mère des larmes⁵⁵ ») qui abreuvait l'enfant des « larmes sacrées » de Goethe et Schubert. Les poèmes ne se contentent pas d'énoncer cette proximité entre la mer et les larmes et de formuler ce vœu : ils présentent les étapes de ce réapprentissage, décrit comme une expérience initiatique, au terme de laquelle l'écriture, fécondée par le retour des larmes, redevient possible.

Écouter la « musique de l'ici »

Il faut commencer par rappeler l'importance que Michèle Finck accorde à l'écoute. Son livre *Épiphanies musicales en poésie moderne*, qui étudie l'ascendant de l'ouïe et l'exigence de *clairaudience* dans la poésie moderne, en donne la mesure. L'analyse du poème d'Yves Bonnefoy « Passant, ce sont des mots » (*Les Planches Courbes*) en regard du *Sonnet à Orphée* I, 1 de Rilke⁵⁶, et l'étude comparée du poème « *The Lake Isle of Innisfree* » de Yeats et de sa traduction par Bonnefoy⁵⁷ éclairent plus particulièrement la section « Les larmes du large » de *Connaissance par les larmes*. Comme Rilke, Yeats et Bonnefoy, c'est en

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

⁵² *Ibid.*, p. 69.

⁵³ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 136-152.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 72-98.

effet d'abord et avant tout à l'écoute de la « musique de paysage⁵⁸ » qu'invite Michèle Finck, ces poèmes ayant en commun de proposer une « leçon d'écoute des sons de l'ici⁵⁹ », selon l'idée que l'adhésion à l'ici passe par l'oreille. « La fonction de la musique de paysage [est de] permettre au poète d'habiter le sens et le lieu par les sons⁶⁰ », commente Michèle Finck. L'acuité avec laquelle elle analyse l'importance que Yeats et Bonnefoy accordent au bruit de l'eau jusqu'à en faire, avec le « bruit d'abeilles⁶¹ », la source de toute musique et de toute poésie⁶², retient plus particulièrement l'attention, tant est grande la résonance avec les poèmes des « Larmes du large ». Dès son essai *Vorrei e non vorrei*, Michèle Finck donnait une place nodale au son de l'eau, et plus particulièrement à la pluie, à travers son étude du texte « Deux musiciens, trois peut-être » (*La Vie errante*) de Bonnefoy⁶³ qui débouchait sur une réflexion approfondie autour de la figure du « joueur de pluie » : « Le joueur de pluie est un batteur, un percussionniste, proche à sa manière du joueur de “gong”, mais pour ainsi dire d'un “gong d'eau”⁶⁴ ». Si le texte de Bonnefoy joue un rôle crucial pour Michèle Finck qui propose de le lire comme un art poétique, l'attention qu'elle porte au motif de la pluie – ou disons plutôt à la poétique rythmique de la pluie – le déborde : elle en étudie en effet plus largement la place et les implications dans la poésie moderne. Elle montre qu'une sensation de paix émane souvent de ces poèmes, générée par les bruits d'eau qui les irrigue, et que le plus profond de l'être (« *in the deep heart's core* » écrit Yeats dans « *The Lake Isle of Innisfree* ») est engagé dans l'expérience de l'écoute épiphanique de la « musique de paysage ». Cela la conduit à faire l'hypothèse d'une « vocation sotériologique⁶⁵ » de la « musique de paysage », qui serait,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Yves Bonnefoy, « L'Abeille, la couleur », *Pierre écrite* [1965], *Poèmes, op. cit.*, p. 227.

⁶² Voir les pages consacrées à « Yves Bonnefoy et Yeats : l'épiphanie de la musique de paysage » (*Épiphanies musicales, op. cit.*, p. 72 sq.) : l'étude comparée du poème de Yeats et de sa traduction par Bonnefoy met en évidence l'importance du bruit d'eau pour Yeats (le poème ayant pour origine l'écoute d'une fontaine londonienne), qui fait office de « centre générateur » du poème, répercutant dans le texte lui-même sa thématique, son timbre et sa rythmique. L'étude souligne combien cette importance accordée au bruit d'eau est surdéterminée par la traduction d'Yves Bonnefoy, et éclaire en retour le fait que plusieurs poèmes de *Pierre écrite* soient placés sous le signe du bruit de l'eau.

⁶³ *Poésie moderne et Musique*. « *Vorrei e non vorrei* », *op. cit.*, p. 350 sq.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 366.

⁶⁵ *Épiphanies musicales, op. cit.*, p. 89.

pour le poète, tel un « David guérisseur » et panserait de son baume le monde et le la langue blessée.

Dans *Connaissance par les larmes*, Michèle Finck met cette hypothèse à l'épreuve de sa propre poésie et, ce faisant, la radicalise puisque la blessure à guérir est précisément l'absence de larmes pourtant nécessaires à la compassion et à la consolation, deux termes auxquels elle rattache intrinsèquement sa conception de la poésie. Dans cette mise à l'épreuve, ce n'est pas directement vers la musique de la pluie qu'elle se tourne même si cette dernière n'est pas absente du livre. Lorsque la pluie est évoquée, c'est toujours d'abord pour son bruit, et plus précisément pour son timbre percussif et son rythme intermittent, comme dans le poème consacré à *Andrei Roublev* de Tarkovski, puis le suivant sur *Le Miroir*, où elle est immédiatement associée aux pleurs⁶⁶. Mais au delà du souvenir verlainien, cette accointance entre la pluie et les pleurs éclaire un des enjeux importants du livre : avec *Connaissance par les larmes*, on assiste en effet à une appropriation et une transformation du motif de la pluie en motif des larmes, la mer servant de médiation à cette transformation.

Les étapes de l'initiation

Réapprendre les larmes grâce à la mer passe par une immersion au sens propre qui s'apparente à un rite initiatique décrit au fil de la section II. Si la valeur lustrale de l'eau est répétée⁶⁷, cette « ablution d'azur⁶⁸ » n'est pas pour autant passive. Il ne s'agit pas simplement de s'immerger dans un liquide baptismal mais de retrouver les mouvements d'une nage archaïque dans une eau comparée à un liquide amniotique (« nager lentement dans le placenta que tisse et détisse la mer⁶⁹ » dit explicitement le poème « À la nage », réactivant l'homonymie entre mer et mère), « mer de jouvence⁷⁰ » qui « nous relie à des années-lumière⁷¹ » et « nous ramène, soudain plus vivants, à l'origine des sons et des larmes⁷² ». À

⁶⁶ « Pleurs. Sons graves de la Cloche. Pleurs. // [...] Silence et musique. / Tonnerre. On entend soudain tomber la pluie. / *Groza*. Coupe de cloche de la couleur / Sous la pluie. [...] » (*Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 146) ; « Mère [...] court sous la pluie. / Pleure et rit. Pleure devant le feu. » (*ibid.*, p. 148).

⁶⁷ Par exemple dans ces vers : « l'âme saute à cloche pied pour s'y laver » (*ibid.*, p. 68) ; larmes de la mer qui « nous lavent galets d'os et nous dépouillent / de ce qui n'est pas le vif-argent de la brûlure » (*ibid.*, p. 55) ; « la mer, ses larmes d'écume purifient les vivants » (*ibid.*, p. 47).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁷¹ *Ibid.*, p. 55.

⁷² *Ibid.*, p. 68.

cette valeur lustrale et originelle s'ajoute une dimension métaphysique et cosmique, la mer mêlant dans ses vagues les larmes de tous les êtres humains vivants et morts, et « nos larmes de communion avec le cosmos⁷³ ». Comme pour Yves Bonnefoy, qui invitait à entendre derrière le bruit d'abeille « un bruit plus faible encore », « le murmure sans fin de toutes nos ombres⁷⁴ », sont ainsi associées « poétique de l'écoute » et « approfondissement de la proximité de la condition poétique avec la mort⁷⁵ ». L'évocation du cosmos, qui sert d'écrin sonore à la « musique de la mer », a par ailleurs son importance : Michèle Finck place en effet l'expérience musicale en marge de l'architecture religieuse, la musique à l'écoute de laquelle elle demande de se mettre n'est pas à la mesure d'un lieu Clos mais d'un cosmos suspendu entre le ciel et la terre, vaste et ouvert sur le large : « Leçon de vie : se tourner toujours vers le large⁷⁶ ».

Comment percevoir cette musique originelle et sacrée et répondre à son « appel lancinant⁷⁷ » ? Une succession de verbes à l'infinitif indique les étapes de l'initiation⁷⁸. Que soit soulignée la situation d'entre-deux de l'auditeur (entre ciel et mer, « entre les rochers », occupé à « entendre dans les interstices »), ou son mouvement qui se cale sur l'inépuisable va-et-vient de la mer et du vent et module le vers lui-même (« nager, nager encore, de nuit, de jour »), c'est d'abord et avant tout une leçon de rythme qu'il reçoit⁷⁹, décrit avec un lexique tantôt musical⁸⁰, tantôt organique⁸¹. L'ensemble de ces images insiste sur le

⁷³ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁴ Yves Bonnefoy, « Passant, ce sont des mots », *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 40.

⁷⁵ *Épiphanies musicales, op. cit.*, p. 145.

⁷⁶ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 43.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁸ « S'approcher pieds nus du bord de la mer pour écouter [...] la lallation du large » (*ibid.*, p. 42), « croire soudain entendre dans les interstices des grains de sable », « nager, nager encore, de nuit, de jour » (*id.*), ou encore « fai[re] la planche sur la mer » (*ibid.*, p. 61), « des heures durant » une « baignoire naturelle creusée entre les rochers » pour écouter la leçon du « maître de ce jour », le « vent, personnage rythmique » qui « soulève et déchire sans cesse la partition de la matinée » (*ibid.*, p. 61).

⁷⁹ Dans son étude de « La Grande Passacaille », Michèle Finck a été sensible à la façon dont Claude Vigée construit son poème à partir d'un jeu de contrepoint entre le rythme du vent et de la mer (« Écoute le roulement des galets dans la mer ! » ; « la bouche ouverte / boit le vent pluvieux toujours ressurgissant / le vent qui vient d'ailleurs et porte en soi comme une absence ») et celui de la musique de Lully (voir *Épiphanies musicales, op. cit.*, p. 232 sq).

⁸⁰ « *capriccio* ou *blues* » (*Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 65), « percussions des mats » (*ibid.*, p. 65), « pulsation sourde des vagues » (*ibid.*, p. 63).

⁸¹ « Tous les matins, descendre prendre le pouls de la mer » (*ibid.*, p. 65), « son flux et son reflux. Sa psalmodie. Sa scansion » (*ibid.*, p. 68-69), « l'eau limpide respirante » (*ibid.*, p. 65).

caractère binaire et irrégulier de ce rythme (« ressac irrégulier mat et sourd des vagues⁸² », encore souligné par la métaphore du tissage (« tisse et retisse⁸³ ») dont les poètes modernes ont largement exploité la connotation méta-poétique⁸⁴.

C'est cette rythmique légère et pulsatile que la mer, la pluie et les larmes ont en partage, et disons même en consonance (« Seules quelques larmes [...] / Qui consonnent avec l'écume⁸⁵ »). Son écoute, ou disons plutôt sa *reconnaissance* auprès de la mer, fait remonter le souvenir des « larmes sacrées » apprises auprès de la mère et imprime sa scansion aux poèmes. Les vers de cette section portent en effet eux-mêmes trace de cette pulsation, comme s'ils étaient le témoignage d'un apprentissage par l'oreille réalisé en amont auprès de la mer et converti en poésie⁸⁶. Ce qui semble retenir plus particulièrement l'attention de Michèle Finck, c'est le bref silence entre les sons qui fait advenir le rythme, succession d'un appui et d'un élan comme dans le iambique, à l'image de ce court instant de vacillement où le corps, pour faire un pas, doit se mettre en déséquilibre. Cette conscience aiguë du vacillement qui tout à la fois entrave le mouvement et le rend possible, et dont il faut faire l'épreuve pour instaurer, ou restaurer, du liant par delà la rupture, est une des caractéristiques de la poétique de Michèle Finck. C'est par un travail subtil d'accentuation et de contre-accentuation, conjoint au maniement concerté des blancs, des points de suspension et d'une syntaxe volontiers elliptique, qu'elle règle la scansion et le phrasé *non legato* de ses poèmes⁸⁷.

Si la leçon de la mer est d'abord rythmique, la mention de son timbre « mat et sourd⁸⁸ » a aussi son importance. Elle peut se lire comme l'indice d'une poétique de l'assourdissement dont tous les recueils de Michèle Finck portent trace, dans le sillage d'Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet⁸⁹. L'insistance sur le « marmonnement des vagues⁹⁰ » rejoint ainsi l'attention accordée par Bonnefoy au bruit sourd de l'abeille qui butine, dont Michèle Finck a montré qu'il représentait pour lui, avec le

⁸² *Ibid.*, p. 61.

⁸³ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁴ C'est en particulier le cas de Philippe Jaccottet. « Autoportrait en Pénélope » (*ibid.*, p. 161) active à son tour cette image méta-poétique.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁶ Voir par exemple la pulsation binaire et irrégulière de « L'alphabet des vagues » (*ibid.*, p. 47)

⁸⁷ Voir *ibid.*, p. 22-23.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁹ Voir *Épiphanies musicales, op.cit.*, p. 213 sq.

⁹⁰ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 68.

bruit d'eau, la « quintessence de la musique d'ici⁹¹ ». Quant à Jaccottet, la voix qui lui est chère a pour première qualité d'être « sourde et pure⁹² » et sans sujet, anonymat sur lequel insiste aussi Michèle Finck dans toute cette section consacrée à la musique de la mer faite des « larmes de tous⁹³ ». La sensibilité de Michèle Finck pour ce type de timbre est également perceptible à travers les travaux qu'elle a consacrés à la poétique du gong mentionnés plus haut. Le grondement des vagues diffère du son du gong, mais ces deux sonorités ont en commun, outre leur timbre « mat et sourd », leur dimension percussive⁹⁴ propice à l'expérience extatique.

Extase

L'expérience extatique survient lorsque l'auditrice-apprenante « couchée dans la baignoire de rocs, assourdie par le bruit des vagues », le « visage éclaboussé d'écume et d'embruns⁹⁵ », occupée à « respirer lentement » jusqu'au vertige, et à « contempler les zigzags ailés des étoiles filantes⁹⁶ », sent tout à coup les « larmes de joie » lui monter aux yeux. Est ici ravivée l'association entre la musique, l'eau et les étoiles, déjà présente dans « Celle qui chancelle » à travers l'évocation d'astres brillant comme « pluie d'or au dessus de Danae⁹⁷... », association sur laquelle se fondait l'expérience de l'Ouvert dans « David chante devant Saül » (*Nouveaux poèmes* de Rilke), que Michèle Finck propose de lire comme un « emblème du pouvoir salvateur de l'épiphanie musicale⁹⁸ » : « entends-tu comme la musique de mes cordes / ouvre les lointains où nous avançons : / des étoiles troublées courent à notre rencontre / et à la fin nous tombons telle une pluie / et partout où elle tombe le monde refléur⁹⁹. » Cette expérience provoque en Michèle Finck la montée des

⁹¹ *Ibid.*, p. 87.

⁹² « Qui chante là quand toute voix se tait ? Qui chante / avec cette voix sourde et pure un si beau chant ? » (Philippe Jaccottet, « La Voix », *L'Ignorant* [1958], *Poésie 1949-1967*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2006, p. 60). Voir les pages que Michèle Finck consacre à ce poème et à la prédilection de Jaccottet pour la tonalité sourde dans *Épiphanies musicales*, *op. cit.*, p. 209 sq.

⁹³ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁴ Voir par exemple « Ce peu de songe » où cette poétique de l'assourdissement et de la percussion est très sensible, notamment à travers l'abondance des voyelles nasalisées et le clapotement allitératif du son [p].

⁹⁵ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁸ *Épiphanies musicales*, quatrième de couverture.

⁹⁹ Rainer Maria Rilke, « David chante devant Saül », trad. L. Gáspár, *Nouveaux poèmes*, *Œuvre 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 171-172.

larmes : ajout crucial, par où le regard se déplace de Rilke vers Jaccottet, plus particulièrement vers « Le poète tardif... », lorsque le sujet poétique constate que « désormais / toute musique de jadis lui monte au yeux / en fortes larmes¹⁰⁰ ». Ce sont aussi les propos de Roger Munier dans *L'Extase nue* dont ces poèmes portent le souvenir : « Ce monde peut redevenir matière d'extase, départ d'extase¹⁰¹. » Car c'est bien cette communion dans et avec le monde qui semble être à la fois le cadre, la matière et la condition de l'extase. Aux « zigzags ailés des étoiles » répond la mer « zigzagüe de serpentins¹⁰² » que les « rafales de brise font vibrer et palpiter », tandis que le sujet, lavé et comme dépossédé de lui-même, peut enfin faire corps avec le cosmos et « rejoindre » les morts. Ces moments d'extase sont cependant décrits comme « instant » de « sursis¹⁰³ », « Rares instants / De paix suspendue / Entre deux alarmes¹⁰⁴ » : s'ils permettent une communion, celle-ci ne peut être que précaire, ces moments restent placés sous le signe de l'entre-deux, mêlant en leur sein principe de vie et principe de mort, comme les vagues qui, « au sommet extatique d'elles-mêmes¹⁰⁵ », s'écroulent l'instant d'après. Cette profonde compréhension de la précarité de l'extase, que Michèle Finck a reconnue aussi chez Claude Vigée, lui permet de saisir son caractère épiphanique.

Car même si le moment d'extase est éphémère, un gain et une certitude résultent de la « leçon de la mer » dont la vérité a été ressentie dans le corps : « sentir que la mer, son appel lancinant, est le seul vrai terreau mélodique et rythmique¹⁰⁶ ». « Eau-de-vie » explicite les conclusions que le sujet tire de cette expérience existentielle de la mer, qui s'est révélée comme potentialité sonore (« [le] plus intense réservoir des sons sacrés du monde ») et rythmique (« prendre le pouls de la mer c'est prendre le pouls du cosmos et peut-être de la musique des sphères »), dans son sens à la fois le plus physique et le plus spéculatif. Cette double dimension, dont le mot « cosmos » dit peut-être la conjonction, souligne l'intrication du concret et de l'abstrait, de l'immanent et du transcendant que Michèle Finck travaille intensément dans ce livre. Établir une équivalence entre le pouls de la mer et celui de la « musique des sphères » revient à remettre en question la hiérarchie

¹⁰⁰ Philippe Jaccottet, « Le poète tardif... » [1982], *À la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1994, p. 170.

¹⁰¹ Roger Munier, *L'Extase nue*, Paris, Gallimard, 2003, p. 13 ; cité dans *Épiphanies musicales*, op. cit., p. 235.

¹⁰² *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 65.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 68. Les citations qui suivent sont tirées du même poème.

traditionnellement établie entre la musique des hommes et la musique spéculative. On sait les réticences d'Yves Bonnefoy quant à la préférence affichée par Mallarmé pour la musique des sphères sur la musique des hommes. Michèle Finck radicalise cette critique : au lieu de retourner la hiérarchie mallarméenne, elle la transforme. Si la musique de la mer est la manifestation immanente de la musique des sphères, et si « la mer est l'utopie de toute musique, de toute poésie¹⁰⁷ », alors la musique des hommes (et la poésie, qui en est la sœur) ne peut jamais être qu'une tentative d'approcher cet absolu dont les larmes sont le gage (« Seule la leçon de la musique de la mer fait monter les larmes aux yeux des mots¹⁰⁸. ») C'est donc seulement en écoutant la musique de la mer, sa sonorité et sa pulsation, quintessence de la « musique d'ici », que les larmes taries peuvent remonter, que la « Sans Larmes » peut faire revivre en elle l'enfant qui souhaitait accompagner la douleur du monde avec des pleurs, ou, pour le dire avec les vêtements du mythe, qu'Orphée peut réapprendre à pleurer, c'est-à-dire à écrire. L'expérience existentielle évoquée dans cet ensemble de poèmes est donc une expérience initiatique et poétique, et la clé de voûte d'une conception musicale du cosmos à partir de laquelle Michèle Finck repense son rapport à la musique et à la poésie.

III. Variations *Lacrimosa*

Après cet apprentissage de la musique cosmique auprès de la mer, il redevient possible d'écouter la musique des hommes. C'est plus particulièrement vers l'expression musicale des pleurs (ce que Michèle Finck appelle « la musique des larmes ») que l'écoute se tend alors, c'est-à-dire vers tous ces moments où la musique tâche d'accompagner, ou de relayer, les pleurs que la voix dit, ou *indique* avec les mots. Car nous voici au cœur de l'*adynaton* qu'explore *Connaissance par les larmes* : comment exprimer cet inexprimable qu'expriment les larmes, comment rendre compte de leur « éloquence silencieuse¹⁰⁹ » ? Compositeurs, peintres, cinéastes n'ont cessé de poser cette question et de tenter d'y répondre avec les moyens de leur art. C'est ce qu'explore Michèle Finck dans les trois sections centrales de son livre (« Musique des larmes », « Musée des larmes », « Cinémathèque des larmes »), dans un geste qui

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁹ « La larme dit précisément ce qui ne se raconte pas, ce qui ne se raconte plus, ce qui ne se dit pas encore. Dans une éloquence silencieuse, elle dit en s'effaçant, en s'écoulant » (Jean-Loup Charvet, *L'Éloquence des larmes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 13).

n'ambitionne pas tant de trouver une réponse que de montrer la fécondité des larmes et d'en entretenir la pulsation.

Michèle Finck se tourne d'abord vers la musique, reprenant le même dispositif poétique qu'elle avait expérimenté dans *La Troisième Main* mais en se concentrant cette fois exclusivement sur des moments d'épiphanie vocale. Ce choix révèle une volonté de se situer au plus près de l'intersection des mots et des sons. La mise en page est à cet égard significative : chacun des dix-neuf poèmes de la section est enchâssé entre la référence de l'œuvre musicale en haut, suivie des paroles (souvent des vers) chantées par la voix et évoquant les pleurs, et la traduction française de ces paroles en bas et/ou la référence de l'œuvre littéraire dont elles proviennent. Cette mise en page a pour effet de creuser l'écart entre l'absence de la musique (musique désignée par l'ensemble du dispositif textuel, mais *in-fine* inentendue, demeurant dans le hors-champ du poème) et la surreprésentation de la parole. Par ce dispositif, Michèle Finck fait plus que jamais de la musique le « centre absent¹¹⁰ » du poème, expression empruntée à Boulez pour souligner la façon douloureuse mais nécessaire dont la musique toujours échappe¹¹¹. Ici, quatre fois visée (par la légende, les paroles chantées, leur traduction, et les vers de Michèle Finck), quatre fois elle se retire du poème – à moins que cette façon d'apparaître derrière le « vitrail¹¹² » des mots soit pour la musique la seule façon possible d'apparaître « au-delà du son¹¹³ ».

Si dans *Les Larmes de l'oreille* (Poliphile, 2006) l'auteur explorait déjà l'accointance entre l'ouïe et les larmes, reprise ensuite dans *Connaissance par les larmes* (« l'oreille écoute les larmes que l'œil ne voit pas¹¹⁴ »), en plaçant plus particulièrement ici le lien entre la musique et les larmes au cœur de la méditation poétique, les poèmes creusent l'interrogation posée avec une acuité frappante dans *La Troisième Main* : « la musique sépare-t-elle ou répare-t-elle ? » Cette question, qui est celle « centrale de la possibilité ou non, par l'art, d'une *catharsis* du trauma

¹¹⁰ Pierre Boulez, « Poésie – Centre et absence – Musique » [1962], *Points de repère*, Paris, Bourgois, 1981, p. 183 sq.

¹¹¹ Voir à ce sujet *Poésie moderne et musique. 'Vorrei e non vorrei', Essai de poétique du son*, consacré à la façon dont la poésie moderne s'est constituée à partir du retrait de la musique, qu'il soit consenti, déploré ou encouragé, en partic. p. 372 : « le possible poétique est à la mesure de la musique, à condition que celle-ci soit "au loin", suspendue à la précarité du "peut-être" et à l'acquiescement à l'"effacement". »

¹¹² Image empruntée aux titres des quatre poèmes du « Dit de la cathédrale de Strasbourg. (*Sotto voce*) », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 30-34). Dans *La Troisième Main*, op. cit., p. 127, les poèmes sont par ailleurs présentés comme des vitraux : « inventer poèmes qui soient vitraux / sonores dans la lumière de l'obscur ».

¹¹³ Je reprends ici le titre de la première section de *La Troisième Main*.

¹¹⁴ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 104.

vécu¹¹⁵ », rejoint celle qui innerve l'ensemble des travaux de Michèle Finck, et plus particulièrement son ouvrage consacré aux *Épiphanies musicales en poésie moderne* où elle montre de quelle façon la poésie, où « tout se joue à la lettre près¹¹⁶ », prend en charge ce « double mouvement de “séparation” et de “réparation” ». Voici l'hypothèse avancée : c'est en se tournant vers la musique que la poésie pourrait se confronter à la séparation, « emblème de ce “négatif” qu'[elle] doit affronter » et « tenter de la dépasser par un acte de ressaisissement et de transgression positive¹¹⁷ ». Dans *La Troisième Main* et *Connaissance par les larmes*, Michèle Finck durcit la question et reconsidère le postulat : demander si la musique sépare ou répare, c'est réinterroger à la racine le pouvoir salvateur de la musique, postulé par l'épisode biblique de David guérissant la mélancolie de Saül au son de sa cithare. Car à travers cet éventail d'exemples où la musique accompagne le dit des larmes et le redouble, Michèle Finck interroge ces larmes elles-mêmes : sont-ce des larmes de douleur ou des larmes de consolation ? La musique creuse-t-elle la douleur, ou bien aide-t-elle à apaiser, à réparer, à cicatriser ?

Pour explorer cette ambivalence, elle se concentre sur ces moments d'acmé musicaux que sont les évocations des larmes par la voix chantée, élargissant la voie qu'elle avait ouverte dans la première section de *La Troisième Main* avec les poèmes consacrés au *Stabat Mater* de Pergolèse, « *Quis est homo, qui non fleret...*¹¹⁸ », et au chœur de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, « *Wir setzen uns in Tränen nieder...*¹¹⁹ ».

« Que peut musique¹²⁰ ? »

Comme pour souligner l'étroite connivence entre ces deux poèmes et leur approfondissement dans « Musique des larmes », cette suite s'ouvre sur deux renvois à la *Passion selon Saint Jean* de Bach entre lesquels deux autres s'intercalent, à deux *Stabat Mater*, celui de Vivaldi puis celui de Boccherini. Tâcher d'écrire ou de décrire la « musique des larmes », c'est donc commencer par la réécouter. Or, « musique déchire quand tu l'écoutes. Plus / déchirante encore quand tu la réécoutes¹²¹ », souligne le dernier poème. Façon de dire que la musique entretient la blessure, car si

¹¹⁵ Patrick Née, « *Ut pictura poesis* », Note de lecture sur *La Troisième Main*, en ligne sur Poezibao : <https://poezibao.typepad.com/files/mich%C3%A8le-finck-la-3e-main-lecture-de-patrick-n%C3%A9e.pdf> p. 4.

¹¹⁶ *Épiphanies musicales*, op. cit., p. 99. *Ibid.* pour les citations suivantes.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹¹⁸ *La Troisième Main*, op. cit., p. 15.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁰ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 85.

¹²¹ *Ibid.*, p. 95.

elle tire des larmes, ces « larmes lapident le noir de l'œil¹²² », et de cette blessure de l'œil vont en naître de nouvelles. Mais plus précisément ici, si le poème se met à l'écoute d'une musique qui elle-même écoute les larmes dites par les mots en les redoublant musicalement, n'agit-il pas à son tour comme un démultiplicateur de larmes ? C'est ce que suggèrent les images du « terrier des larmes¹²³ » ou de la « traite » des larmes par sa connotation organique. Parallèlement à la musique qui « va traire les larmes¹²⁴ », une injonction est adressée à la poésie : « Poésie : traire les ténèbres¹²⁵ ? » Cela suggère une même fécondité du négatif que la musique et la poésie auraient pour tâche d'entretenir, et que ces dix-neuf « Variations *Lacrimosa*¹²⁶ » mettent en pratique par leur dispositif.

L'emploi du verbe traire est par ailleurs significatif car il participe d'un dense réseau de mots reliés par le phonème [t] et l'évocation d'un mouvement vers le bas, qui s'esquissait déjà dans *La Troisième Main*. Au cœur de ce réseau se tiennent les mots « *Tränen* » et « *Tropfen*¹²⁷ » et leur équivalent anglais « *tears*¹²⁸ », complétés par le verbe « tomber » : les larmes gelées « tombent » de mes joues, les pupilles « tombent » avec les larmes, les larmes de gel « tombent comme en songe¹²⁹ ». L'oreille à qui la musique baroque est familière entend dans chacun de ces vers un mélisme descendant, tant le travail subtil et insistant dont ils témoignent pour nouer le sens rappelle le figuralisme musical et la « rhétorique des larmes¹³⁰ » chers aux compositeurs que cite conjointement Michèle Finck, qu'ils appartiennent à l'époque baroque (Bach, Vivaldi) ou regardent vers elle, tel Britten qui fait suivre à la voix « l'arête des marches crâniennes. Descendantes¹³¹ » pour dire les larmes des sonnets de John Donne. La répétition à intervalle court et irrégulier de la dentale [t] dans ces vers, son percussif et sourd, évoque le bruit discontinu des gouttes d'eau qui tombent dont on a dit l'importance dans l'imaginaire acoustique de l'auteure.

Ce figuralisme poétique est développé et approfondi par les autres évocations de mouvements vers le bas qui scandent ces poèmes. L'inflexion descendante se fait parfois plus abrupte, lorsque le verbe « creuser » est préféré au verbe « tomber » et que l'effet en est amplifié

¹²² *Ibid.*, p. 81.

¹²³ *Ibid.*, p. 166.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹³⁰ Sur ce sujet, voir notamment Jean-Loup Charvet, *Éloquence des larmes*, op. cit.

¹³¹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 92.

par la multiplication des gutturales pour dire à quel point la « musique creuse les larmes¹³² », comme chez Chostakovitch « Quand les cloches crâniennes creusent le silence de dieu¹³³ », ou chez Britten lorsque la « voix fait craquer un à un les os / de la mémoire dans les gravats de la tête¹³⁴ » dans *Chant d'automne*, ou réveille la rugosité du signifiant latin *lacrimosa*¹³⁵ dans *War Requiem*. Parfois l'inflexion descendante se fait au contraire plus douce, jusqu'à s'arrondir en voûte (« chaque demi-ton voûté au dessus du vide¹³⁶ », « chœur voûté de silence¹³⁷ »), rappelant la position des pleureuses évoquée dès le « Dit de la Cathédrale de Strasbourg », et celle des deux chanteuses du *Stabat Mater* de Pergolèse « voûtées de douleur¹³⁸ ». Michèle Finck accompagne cet arrondissement en faisant résonner le son [o] et [ou] dans ces vers qui deviennent eux-mêmes voûte sonore, refuge où protéger le plus vulnérable, comme à sa manière le fait aussi la musique : « Pourquoi musique ? Pour couvrir les amours mortes¹³⁹ ». Cette couvée n'est pas synonyme d'un repli désespéré mais peut porter espoir, comme le souligne l'illumination de la voûte en « arc-en-ciel¹⁴⁰ », quand des « arches de lumières / Sonores au-dessus de toute souffrance se voûtent¹⁴¹ ».

L'infléchissement de la chute est également sensible à travers l'emploi insistant des verbes « poser¹⁴² », « prosterner¹⁴³ », « pendre », qui

¹³² *Ibid.*, p. 84.

¹³³ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁸ *La Troisième Main, op. cit.*, p. 15.

¹³⁹ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 85. Déjà dans *La Troisième Main, op. cit.*, p. 31 : « Musique couve les morts », à propos de *L'Amour et la Vie d'une femme* de Schumann.

¹⁴⁰ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 83 et p. 90.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 93. Cette image qui irradiait déjà le poème dédié à la chaconne de la *Partita* n° 2 de Bach par Menuhin : « Mais d'où venue la troisième main, / L'invisible, main de la grâce, qui se pose sur les fronts ? / Elle porte l'espoir d'une arche future de lumière » (*La Troisième Main, op. cit.*, p. 14).

¹⁴² « Sainte la lumière des sons [...] / Quand la voix joint ses mains / De neige et pose sa bouche sur le bûcher de la chair » (*ibid.*, p. 77).

¹⁴³ Par exemple dans le poème dédié au chœur *a capella* du *Salve Regina* de Poulenc, qui s'agenouille : « Prosterné noir face à la douleur de l'obscur / Prosterné noir / Veille » (*Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 93). On remarquera l'évolution par rapport à *La Troisième Main*, où le verbe « déposer » est fréquemment associé à la musique, suggérant un mouvement vers le bas, de l'ordre du don, par référence sans doute au thème iconographique de la déposition de croix. Tout en continuant d'exploiter ce thème (voir *ibid.*, p. 102), le verbe « poser » est préféré dans *Connaissance par les larmes*, peut-être pour insister davantage sur le son [p] à l'initiale et la symbolique des pleurs et de la position penchée.

évoquent le corps en position de prière, de pleur ou de pendaison, tous partageant le son [p] à l'initiale. On se souvient des réflexions de Jean Starobinski sur la mélancolie baudelairienne et des affinités qu'il avançait entre les verbes penser, pencher, pendre¹⁴⁴. Cette constellation prend ici une acuité singulière avec le motif religieux du *Stabat mater* intensément exploité dans le livre pour dire la douleur liée à la mort du père. Michèle Finck élargit en effet la constellation mélancolique, elle ajoute « pleurer » et « prier » à ces verbes, en jouant sur la proximité phonique des mots « prière » et « père » : « musique est prière – même s'il n'y a plus de père / Pure prière¹⁴⁵. » Est-ce une façon de dire que la musique est elle-même prière, ou qu'elle invite et accompagne l'auditeur dans la prière et la compassion ? Cette hésitation est entretenue dans toute la section, le mouvement d'inflexion touchant en effet l'auditeur¹⁴⁶ et déclenchant en réponse une élévation de l'âme¹⁴⁷, comme l'explicite par exemple le poème dédié à *La Traviata* où la musique provoque un « précipité de larmes » et fait en même temps « grandir dans l'âme le camélia fragile de la compassion¹⁴⁸ ».

La conjonction entre les pleurs et la musique est renforcée par l'allitération en [p] qui fait entendre sa sourde pulsation tout au long du livre et réactive ici le signifiant italien « *piangere* », notamment à travers l'évocation des duos d'amour et d'adieu de *La Traviata* (« *Si piangi, piangi, piangi* »¹⁴⁹), puis d'*Aïda* (« *Addio terra, addio valle di pianti* »¹⁵⁰) : « au passage. Opéra : précipité de larmes¹⁵¹ ». Le son [p], dont l'écho se répercute au fil des poèmes, réveille et mêle ainsi les résonances des verbes pleurer, penser, panser, mais aussi des noms

¹⁴⁴ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois études de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987.

¹⁴⁵ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 94. Cette conjonction est également exploitée par le cinéma, en particulier dans *Le Sacrifice* de Tarkovski auquel renvoie Michèle Finck plus loin (*ibid.*, p. 143).

¹⁴⁶ « qui écoute s'agenouille aussi et essaie de prier » (*ibid.*, p. 76), « descente de l'ouïe vers quel noyau de nuit » (*ibid.*, p. 81). « L'ouïe soudain s'agenouille » disait déjà un poème de la *Troisième Main*, op. cit., p. 93.

¹⁴⁷ S'appuyant sur trois poèmes de Rilke, Bonnefoy et Jaccottet, Michèle Finck montre que le chant est associé à une expérience de l'élévation chez ces poètes, suggérant « le pouvoir qu'a le chant de nous élever et de nous relever » (*Épiphanies musicales*, op. cit., p. 244).

¹⁴⁸ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 84. Un même double mouvement est souligné à propos de la voix de Galina Vishnevskaya dans *War Requiem* de Britten : « dans quelles ténèbres l'as-tu déterrée, Galina, / Pour que la torche verticale de ta voix fasse / Monter en nous des larmes de feu et de neige ? » (*ibid.*, p. 94).

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

poésie, « psalmodie ¹⁵² », « mélodie ¹⁵³ » : mots importants autour desquels se condense la poétique de l'auteure. Ainsi répétée, la percussion mate et sourde du [p], encore soulignée par l'allusion à la prononciation en « voix off » du mot « pleurer » par Emmanuelle Riva puis Eiji Okada dans *Hiroshima mon amour*, « scansion âpre-douce », puis « matité sourde ¹⁵⁴ », évoque à nouveau le bruit des gouttes d'eau qui tombent, pluie ou pleurs, mais d'une façon plus douce peut-être que ne le faisait le son [t] commenté plus haut. Ce gain de douceur, généré par le glissement des dents aux lèvres dans l'articulation de la consonne, fait l'effet d'un baume déposé sur les vers comme pour panser la blessure qu'ils gardent en dedans d'eux.

Le [p] fait ainsi résonner la question foncière répercutée sous différentes formes dans les trois poèmes qui se suivent : « Pourquoi la musique ¹⁵⁵ ? », « Que peut la musique ¹⁵⁶ ? », et, dans une concision radicale : « Irréparable ¹⁵⁷ ? » Ce dernier sonne comme une adresse à Baudelaire, dont « L'Irréparable » demandait : « Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ? » Là où Baudelaire prenait acte de la mort de « l'Espérance », Michèle Finck pose la question de la réparation. La musique tout à la fois creuse la douleur et l'apaise : voilà ce que répète chacun de ces poèmes, façon de laisser ouverte la question liminaire : « La musique sépare-t-elle ou répare-t-elle ? » Si la tâche de réparation est problématique et qu'il reste toujours un « noyau d'irréparable ¹⁵⁸ », la musique garde néanmoins un pouvoir de consolation qui n'est pas repli désespéré dans le « ciel bourbeux et noir », mais bien une tentative d'illumination et de « fécond[ation] du noir ¹⁵⁹ ». Dans cette tâche, la poésie peut-elle aider ?

« Et la poésie peut-elle quelque chose ¹⁶⁰ ? »

C'est bien à une mise à l'épreuve de ce pouvoir de transmutation que Michèle Finck soumet la poésie dans « La musique des larmes ». Le dispositif poétique choisi a sur ce point son importance : comme dans *La*

¹⁵² *Ibid.*, p. 69.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 131. « Matité volcanique » de la clarinette dans le *Lied* de Webern (*ibid.*, p. 89). « Larmes âcres, mates et rythmiques » des poèmes de Tsvetaieva mis en musique par Chostakovitch (*ibid.*, p. 90).

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵⁸ *Épiphanies musicales*, op. cit., p. 109.

¹⁵⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 182.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

Troisième Main, pour œuvrer à la tâche de consolation, la poésie ne tente pas de dire la musique, de la capturer par des mots, ni de « réduire la distance qui sépare la poésie de la musique, mais de travailler cette distance et de se laisser travailler par elle¹⁶¹ ». La musique dont il est question ici donne d'ailleurs l'exemple, puisqu'elle-même ne cherche pas non plus à calquer ou capturer par les notes les paroles qu'elle accompagne.

Les traces de ce travail de distance et de transmutation s'observent dans les procédés d'adoucissement et d'assourdissement sonores déployés dans ces poèmes, et dans l'intense maillage de labiales ([p] et [m]) qui les relient tel un baume. Parler de « baume » ne doit pas laisser croire qu'il s'agit là d'alanguissement, car c'est au contraire la part la plus vive et la plus puissante des mots que manipule Michèle Finck en travaillant sur leur son, tel un « sculpteur sonore » pétrissant « l'archaïque argile de la douleur¹⁶² ». C'est en effet à un véritable travail de conversion qu'elle se livre, à l'image de ces deux vers qui l'énoncent et le réalisent en substituant aux sonorités rugueuses [k], [kr], [tr], la douceur des labiales [p] et [m] : « poésie et musique ensevelissent les crânes dans leurs ventres/ y cicatrisent les morts en mots pour l'amour¹⁶³ ». À cette labialisation s'ajoute l'effacement de la stridence vocalique [i] au profit du [o] et du [ou]. Ces dernières sonorités occupent une place de plus en plus importante au fil de la séquence. La fin du poème évoquant *La Maison des morts* de Janacek est à cet égard significatif : « Houle des larmes houles des bas-fonds hante¹⁶⁴ » : ce vers, comme fécondé par le ahanement du chœur des forçats « Oj-oj-oj-oj ! », témoigne non seulement de l'ascendant pris par les sons [ou], [o], et les voyelles nasalisées [an], [on], qui confirment la poétique d'assourdissement menée, mais aussi de la présence marquée du [h] aspiré (« houle », « hante »), son silencieux qui ajoute comme un soufflet de silence aux voyelles qu'il précède et crée dans le vers un hiatus, léger déhanchement qui rejoint ce que nous disions plus haut de la boiterie. C'est à ce prix, par cette double mise en sourdine qui oblige à tendre l'oreille à la limite du silence, que l'épiphanie musicale peut se produire, comme dans le *Stabat Mater* de Poulenc évoqué par le poème qui clôt « Musique des larmes » :

Écoute : Se tait l'orchestre. Tout semble
Achevé... Soudain surgit des voix le don:

¹⁶¹ *Poésie moderne et Musique*. « Vorrei e non vorrei », *op. cit.*, p. 373.

¹⁶² *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 87.

L'ultime *Filius*. Chuchoté. Presque inaudible¹⁶⁵.

Ce poème comme le précédent montre cependant qu'il ne s'agit pas de lisser la matière sonore et de la débarrasser de toute rugosité, mais là encore de la laisser travailler, « pétrir¹⁶⁶ », le poème. On ne reviendra pas ici sur la fascination exercée par la voix de contralto, celle de Kathleen Ferrier en particulier, dont Michèle Finck a montré combien elle était fondatrice pour la poésie d'Yves Bonnefoy¹⁶⁷, et à laquelle elle renvoie explicitement en faisant référence à la fin du *Chant de la Terre* de Mahler¹⁶⁸. On rappellera simplement que ce qui est surtout retenu de cette voix, c'est la façon dont son « élan [...] soudain se casse », « le son du silence » et les « grumeaux glacés, gutturaux » qui la caractérisent, c'est-à-dire ce qui fait qu'elle est mouvement (avec boiterie) et matière (avec grain rauque¹⁶⁹), autrement dit qu'elle porte en elle la marque de la finitude. La force de la poésie est de pouvoir le dire, c'est-à-dire de réussir à faire tenir et travailler ensemble ces énergies conflictuelles. Le poème dédié aux *Poèmes de Tsvétaïeva* de Chostakovitch évoque de même la « fêlure ventrale [qui] dans le contralto rayonne¹⁷⁰ », explicitant une nouvelle fois la dialectique de la blessure féconde qui innerve tout le livre. Ce vers prend appui sur les sons [f] et [v], qui jouissent d'un statut singulier dans la section.

Si le [v] donne à entendre une nouvelle variation sur le motif des larmes, germanique cette fois (« *Weinen* ») et qui entre en contrepoint avec les variations anglaise (*tears*), italienne (*piangi*) et latine (*lacrimosa*), Michèle Finck l'exploite dans plusieurs directions. Elle insiste tantôt sur le souffle d'air inhérent à la consonne¹⁷¹, tantôt sur le va-et-vient et la saturation¹⁷², en prenant notamment appui sur l'adverbe

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 95. Michèle Finck remarque que souvent chez Bonnefoy, « l'épiphanie auditive est soulignée par une poétique du *pianissimo* [...], qui suggère que le lien entre la poésie et la musique dans cette œuvre se cherche toujours à la limite du silence » (*Épiphanies musicales*, op. cit., p. 241).

¹⁶⁶ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 95.

¹⁶⁷ Voir à ce sujet notamment la « coda » d'*Épiphanies musicales* (op. cit., p. 321 sq).

¹⁶⁸ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 85. Les citations suivantes sont extraites de ce poème.

¹⁶⁹ Voir sur ce point les pages consacrées à la « poétique de la raucité » (*Épiphanies musicales*, op. cit., p. 277-291).

¹⁷⁰ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 90.

¹⁷¹ Comme dans les paroles du Lied de Brahms : « *Du sollst mit Winden und Wogen dich trösten* » (*ibid.*, p. 82).

¹⁷² Ainsi le début du Lied *Die Einsame* de Webern : « *Ich weine, weine meine arme Tränen/ Rinnen so heiss und bitter von den Wangen/ Weil du es nie begreifen wirst:/ Wie weh mir ist, wenn ich nicht bei dir bin* » (*ibid.*, p. 91).

allemand « viel » (« *ich weine viel* [...] ¹⁷³ »), tantôt enfin sur le vacillement qu'elle associe à ce son dont la graphie à deux jambes est propice à dire la marche vacillante du *Wanderer* – celui de Schubert notamment, dont elle souligne la boiterie musicale dans le *Winterreise* : « est-ce son pas trébuchant qu'on entend / au piano ¹⁷⁴ ». À ce *Wanderer* répondent le « fou » qui « chancelle ¹⁷⁵ » et la « femme funambule sur le fil des larmes [qui] vacille [...] au dessus du vide ¹⁷⁶ » des deux *Lieder* de Webern, écho à la « fille de la faille ¹⁷⁷ » qui marque de son empreinte l'ensemble du livre ¹⁷⁸. Le poème « À la faille » qui lui répond dit ainsi l'une des tâches de la poésie : « descendre au fond de la faille. / Forer. Fouiller », « Engouffrer langue au fond / Des fissures des anfractuosités ¹⁷⁹ », « Travailler la faille. Sa fièvre. Sa foudre », jusqu'à la saturation. Et parvenu à ce point de vacillement, lorsque la parole, « défaillante », pourrait s'effondrer : sentir la « force », « l'énergie de la faille », et en « façonn[er] » la parole. Cette confiance dans la faille et dans son ambivalence (« fie-toi à tes failles. Elles te rendront : Profonde ¹⁸⁰ ») l'amène à formuler ce vœu pour la poésie, modelé sur l'ambivalence de la musique qui sépare et répare : « Mais si la poésie apaise, / Que ce soit / En affûtant / La faille ¹⁸¹. »

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le [w] est particulièrement exploité dans cette section plus largement placée sous le signe du double, que ce soit par l'évocation des deux violoncelles du *Stabat Mater* de Boccherini qui « gravent le ton et creusent le son ¹⁸² », de « Dvorak deux fois orphelin : de fils / et de fille ¹⁸³ », et surtout de la double ascendance musicale, germanique (Bach, Brahms, Schubert, Mahler, Webern) et

¹⁷³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 20-25.

¹⁷⁸ Entre autres échos, citons aussi la voix de Mélisande « si penchée hors d'elle-même / Qu'elle risque de tomber » (*La Troisième Main*, op. cit., p. 95), « la voix de contralto qui vacille » (*Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 82) dans le *Lied* « *Verzagen* » de Brahms, et le poème « Frises de neige » qui reprend l'image de la « funambule sans père ni mère / Seule avec l'os et le rythme » (*ibid.*, p. 181).

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁸⁰ *Id.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸² *Ibid.*, p. 79. Ce poème prolonge la suite intitulée « Violoncelle Psychopompe », où l'instrument est déjà placé à plusieurs reprises sous le signe du double (*La Troisième Main*, op. cit., p. 62 et 63), associé au mouvement vers le bas (« Coup d'archet : catabase », *ibid.*, p. 57) et à une certaine âpreté (« Âpre le violoncelle rougeois à pic / Entre l'extrême grave de la douleur et le suraigu », *ibid.*, p. 64).

¹⁸³ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 86.

italienne (Vivaldi, Boccherini, Verdi), qui fait écho au double ancrage biographique de l'auteur et donne à la section sa double intonation¹⁸⁴. Le livre, on l'a dit, s'ouvrait sous le double ascendant du père et de la mère, et ce non pour en tirer l'idée d'une harmonie et d'une unité, mais au contraire d'une boiterie constitutive.

Ce mouvement duel est renforcé par les deux sections suivantes consacrées à la peinture et au cinéma qui dédoublent la référence musicale en élargissant au visuel le dialogue jusque-là noué avec la musique¹⁸⁵. Cette attention aux arts n'est pas neuve chez Michèle Finck, mais dans *Connaissance par les larmes* elle traverse pour la première fois de bout en bout un livre de poésie qu'elle « multiplie¹⁸⁶ ». On se contentera ici de remarquer à quel point – même lorsqu'il est question d'œuvres picturales ou cinématographiques – l'attention est presque toujours avant tout requise par le son (poème ou musique), que ce soit celui qui accompagne l'image (ainsi le balbutiement d'Emmanuelle Riva dans *Amour* d'Hanecke¹⁸⁷) ou celui qu'elle suggère (comme le poème de Goethe, la voix de la mère et la musique de Schubert que la lithographie du *Roi de Thulé* d'Ernst Barlach fait remonter de la mémoire¹⁸⁸). L'image est ainsi comme embrassée ou enchâssée par le sonore qui la prend en arche et réactive, sur le plan de la structure, l'image de la voûte musicale. Cette façon de plier le visuel à l'écoute est une ligne matricielle des travaux de Michèle Finck, non seulement dans sa pratique poétique¹⁸⁹, mais aussi sur le plan critique, comme en témoigne son ouvrage sur Giacometti au sous-titre significatif : « Si tu veux voir, écoute. »

La section qui ferme le livre, « Celle qui neige », retient plus particulièrement l'attention. Son poème liminaire donne la clé (« Ne pas

¹⁸⁴ À partir de ce noyau central se développent des ramifications vers la musique française (Duparc, Poulenc), anglaise (Britten), russe (Chostakovitch), tchèque (Dvorak, Janacek).

¹⁸⁵ Elle le rappelle dans les dernières lignes de son essai sur les *Épiphanies musicales* des poètes (p. 334). Comme les poètes qui lui sont chers – Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet en premier lieu qui, dans le sillage des correspondances baudelairiennes, se plaisent à réfléchir aux résonances entre poésie, musique et peinture –, Michèle Finck travaille ce « processus d'effrangement » des frontières entre les arts, dans lequel Adorno voyait l'un des signes distinctifs de la modernité.

¹⁸⁶ Je reprends l'expression de Roberto Juarroz (*Fragments verticaux*, Paris, Corti, 1993, p. 56) que Michèle Finck aime citer.

¹⁸⁷ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 133.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸⁹ *La Troisième Main* étant sur ce point un livre radical puisqu'il se présente comme une exploration : audition écrite « dans le noir et la pénombre, après une opération de la cataracte », « comme si, en opérant les yeux, on avait ouvert [...] une brèche dans l'écoute » (Note, *La Troisième Main*, op. cit., p. 129).

pleurer : neiger // Sécrétion de quel inconnu¹⁹⁰ ? »), suggérant qu'au terme du parcours initiatique retracé par le livre, l'alchimie se termine par la conversion des larmes apprises par la mer et la musique en neige, neiger étant l'autre mot pour parler de poésie.

IV. « Ne pas pleurer : neiger¹⁹¹ »

Le motif de la neige fait partie du lexique de Michèle Finck, mais il connaît une évolution notable au fil des recueils. Alors que dans *Balbuciendo* la neige est convoquée pour le contraste qu'elle offre avec le feu et la poétique de l'intensité qu'elle contribue à entretenir¹⁹², cette tension est certes reprise dans la section « Musique : opus neige et feu » de *La Troisième Main*, mais cette fois pour souligner ces moments où la musique atteint à un double paroxysme de douceur et de douleur, acmé résultant d'un « art du peu¹⁹³ » dont Schubert est peut-être le maître. « Épiphanies éphémères » s'il en est, ces moments donnent lieu à douze poèmes où l'ambivalence de la musique est plus particulièrement interrogée, creusée, « soupes[ée]¹⁹⁴ » (« Ô douceur, d'où venue ? / Pourquoi si déchirante¹⁹⁵ ? » ; « Musique apaise-t-elle la douleur ou l'aggrave-t-elle¹⁹⁶ ? ») – avant de conclure, avec la *Sonate pour clarinette et piano opus 120* de Brahms, que décidément oui, « la douceur et la douleur pèsent » « absolument » « le même poids ». La neige se dote d'une inflexion nouvelle dans *Connaissance par les larmes* : si elle continue d'être étroitement associée à la musique et à suggérer l'alliance oxymorique de la douceur et de la douleur, c'est aussi pour sa matière intermédiaire, entre eau et glace, que la neige semble offrir une voie nouvelle pour repenser le lyrisme – voie de l'entre-deux, entre la « haute mer¹⁹⁷ » à l'horizon et le gel qui coud les lèvres¹⁹⁸, entre les larmes qui

¹⁹⁰ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 177.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹² Voir par exemple « Séparation sidérale », *Balbuciendo*, op. cit., p. 17.

¹⁹³ Expression utilisée dans deux poèmes successifs de la section (*Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 27 et 28) à propos de *La Belle Meunière* puis du *Voyage d'hiver* de Schubert.

¹⁹⁴ *La Troisième Main*, op. cit., p. 34. Les citations qui suivent sont tirées du même poème.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 25 (à propos de l'Andantino de la *Sonate D. 959* de Schubert, interprété par Alfred Brendel).

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 30 (à propos de *Marguerite au rouet* de Schubert, interprété par Kathleen Ferrier)

¹⁹⁷ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 12.

¹⁹⁸ « les lèvres cousues par les aiguilles du gel » (*ibid.*, p. 26), « les larmes gelées tombent de nos yeux » (poème de W. Müller, cité dans *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 80).

coulaient à flot et leur tarissement. Ou, pour le dire autrement, entre le haut lyrisme et le mutisme.

La neige : modèle poétique et éthique

Michèle Finck a étudié avec beaucoup d'attention et de sensibilité la suite « À Henry Purcell » de Philippe Jaccottet, où s'esquisse une redéfinition du modèle poétique et musical à partir de la neige : « Songe à ce que serait pour ton ouïe, / [...] une très lente neige / de cristal¹⁹⁹. » Elle note à propos de ces vers que « l'image de la "neige", qui condense dans "À Henry Purcell" la quintessence du chant, semble être l'héritière de l'image rilkéenne de la "pluie" propitiatrice elle aussi d'un assentiment du céleste sur le terrestre²⁰⁰ ». Comme la neige, « ample et silencieuse graine blanche²⁰¹ », le chant est en effet pour Jaccottet « une semence venue du ciel pour féconder la terre²⁰² », comparable à la pluie de la dernière *Élégie de Duino*. Michèle Finck partage avec Philippe Jaccottet le souvenir rilkéen. Mais contrairement à Rilke, sa poésie manifeste comme celle de son aîné un consentement à la terre, notamment sensible dans le fait que le mouvement du chant, décrit comme élévation, est souvent suivi d'une redescende vers la terre, et qu'à la pluie se substituent la neige et les larmes²⁰³. Dans le sillage de Jaccottet qui cherchait une parole baissant le plus possible le ton²⁰⁴, Michèle Finck convoque l'image de la neige pour véhiculer une éthique de l'écriture, associée dès le début de *Connaissance par les larmes* à l'expression d'une profonde humilité et d'une compassion (« devant cet inconnu [...], devant sa souffrance, s'incliner en silence, tête contre neige²⁰⁵ »). Dans l'écriture, cet *ethos* se manifeste par une volonté de tenir toute « solennisation » à distance²⁰⁶. À la pléthore poétique et musicale est préféré un phrasé sans appareil, une ligne de plus en plus simple et décantée au fil du recueil :

¹⁹⁹ Philippe Jaccottet, « À Henry Purcell », *À la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, op. cit., p. 162.

²⁰⁰ *Épiphanies musicales*, op. cit., p. 248.

²⁰¹ Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11.

²⁰² *Épiphanies musicales*, op. cit., p. 248.

²⁰³ « Vienne Pénélope la nuit féconde où tu pleureras enfin de la neige » (*Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 162). L'association entre la neige et les larmes est déjà présente dans *La Troisième Main*, op. cit., p. 59, à propos de la *Sonate pour violoncelle et piano n° 2* de Brahms, interprétée par Jacqueline Dupré : « Rumeur sourde du violoncelle / La neige des sons coule sur le visage d'enfant / Comme des larmes. »

²⁰⁴ « J'ai eu besoin, plus jeune, de résister farouchement à la tentation de parler trop haut », confiait Philippe Jaccottet dans un entretien avec Gabrielle Althen (« Une question de ton », *Europe*, n° 955-956, 2008, p. 40).

²⁰⁵ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 27.

²⁰⁶ *Épiphanies musicales*, op. cit., p. 252.

Poème [...].
Pas trop vite attends un peu.
Il faut que tu décantes²⁰⁷.

Cette peur de la précipitation, ou de l'excès sonore, se remarque aussi dans la brièveté accrue des vers, le refus du vernis musical et la place plus importante laissée aux blancs. Cette retenue, corrélée à un refus du vernis musical, souligne la proximité de la dernière section avec la poésie « ajourée²⁰⁸ » de Jaccottet, mais aussi celle de Celan (plus particulièrement *Partie de neige*), dont la mort, un jour de neige, est explicitement évoquée dans le poème « Bris de rêve²⁰⁹ ».

L'image de la neige, comme celle du cristal ou du verre auquel le chant est associé chez Jaccottet²¹⁰, insiste sur la fragilité et la pureté de la voix. Si le poème comme le cristal parfois se fêle, c'est que l'insinuation du doute est toujours possible. « Neigécrire²¹¹ » – qui décrit les poèmes comme des « havres fragiles », des « oboles précaires », et les compare à quelques « notes de neige ou de souffle » « sauvées » du grand incendie du « piano de paille²¹² » – dit bien cette précarité et sa force de retournement : « le presque rien / est presque tout²¹³. » La fragilité a pour autre revers positif la lumière gagnée : « Neige n'efface pas la blessure. / La rend plus lumineuse²¹⁴. »

À la fragilité et à la lumière de la neige s'ajoute sa douceur, motif à la fois haptique et haussé au rang de valeur éthique, qui traverse tout le livre et tend à prendre le pas sur l'intensité revendiquée dans les recueils précédents. L'insistance sur la douceur, celle de la neige, celle des caresses aussi²¹⁵, est en effet le signe d'une valorisation nouvelle du contact et du lien concret, sensuel, au monde et aux hommes. C'est

²⁰⁷ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 178.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 250 ; conformément à son goût pour « l'hiver [qui] ajoure » (Philippe Jaccottet, *La Semaïson, op. cit.*, p. 169).

²⁰⁹ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 179.

²¹⁰ Voir la suite « À Henry Purcell » ou le poème « La Voix » (*op. cit.*)

²¹¹ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 196. *Id.*, pour les citations suivantes.

²¹² À propos du « piano de paille », image capitale de la poésie de Michèle Finck, associée à la figure du père, voir le poème liminaire de « Triptyques pour le père mort » (*Balbuciendo, op. cit.*, p. 35).

²¹³ Cette fragilité et cette force de retournement sont également sensibles dans la première évocation de la neige dans le livre, dans « À une haute flamme » où elle accueille le geste du « peintre en extase » qui décide, « dans Paris sous la neige », « neige sale et jaunie d'urine de chien », de « sacrifier sa plus belle œuvre » (*Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 26).

²¹⁴ *Ibid.*, p. 183.

²¹⁵ « Doigts et voix tremblent de caresses légères » (*ibid.*, p. 31) et « Et que peut-être par le frisson de nos caresses/ Nous pleurons un jour ensemble de la neige » (*ibid.*, p. 190).

cependant souvent une forme de contact plus indirect et plus profond que celui de la caresse qui est évoqué, à travers le motif de la communion dans les larmes²¹⁶, allant jusqu'à l'indistinction et l'interversion des corps²¹⁷. Pleurer le mort ne se réduit pas à accomplir un geste côte-à-côte, mais implique une attention pour celui avec qui on partage ce geste, dans une forme de consolation mutuelle. Cela participe de ce sacré sans transcendance dont les larmes sont la manifestation quintessenciée : « Je ne connais de divin que ce qui en nous est le plus humain : les larmes, le lait de tes larmes sur ton visage²¹⁸. » La comparaison des larmes au lait comme à la neige contribue à la poétique de la simplicité déployée dans cette dernière séquence qui convoque un vocabulaire volontiers pastoral, dans le sillage peut-être du Jaccottet d'« À Henry Purcell²¹⁹ ». L'image du lait, préféré pour son opacité à l'eau, peut se comprendre comme un refus du lexique hölderlinien, du haut lyrisme et de ce qu'il implique. Elle connote par ailleurs la fécondité, comme celle du « pollen des larmes [qui] féconde les mots jusqu'à la racine²²⁰ ». Cette dernière séquence semble en effet avancer l'hypothèse que le monde pourrait être fécondé par une chute de neige, comme la pluie rilkéenne fait refleurir le monde,

²¹⁶ Par exemple, voir *ibid.*, p. 34 et 35 (« toi et moi courbées au dessus du mourant en sueur »).

²¹⁷ « mes larmes coulent de tes yeux » (*ibid.*, p. 34) ; « tes larmes coulent à l'intérieur de moi » (*ibid.*, p. 35) ; « Et je sens dans ma bouche le sel de tes larmes » (*ibid.*, p. 36). Ces vers ne sont pas sans rappeler l'échange compassionnel de membres avec Mandelstam évoqué dans le poème « *Es ist alles anders* » de Celan (*La Rose de Personne* [Die Niemandsrose, 1963], trad. Martine Broda, Seuil, 2007, p. 139) : « *der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm, / was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen, / du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken, / du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit Linien, / – was abriß, wächst wieder zusammen –* » (« le nom d'Ossip vient à ta rencontre, tu lui racontes/ ce qu'il sait déjà, il le prend, il t'en décharge, avec des mains./ tu détaches le bras de son épaule, le droit, le gauche./ tu ajustes les tiens à leur place, avec des mains, des doigts, des lignes,/ – ce qui s'est arraché à nouveau se rejoint »).

²¹⁸ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 36.

²¹⁹ « Il nous a fait entendre le passage des brebis / qui se pressent dans la poussière de l'été céleste / et dont nous n'avons jamais bu le lait // Il les a rassemblées dans la bergerie nocturne où la paille brille entre les pierres. / La barrière sonore est refermée / fraîcheur de ces paisibles herbes à jamais » (Philippe Jaccottet, « À Henry Purcell », op. cit.). Cette proximité avec Jaccottet est confirmée par l'image de la « voix lactée » (« Avoir tant de fois contemplé la voie lactée des larmes », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 156), également travaillée dans « À Henry Purcell ». Voir à ce sujet Marik Froidefond, « Philippe Jaccottet à l'écoute des "lessons" de Purcell », *Revue française de civilisation britannique* (« Musique, Nation et Identité : la Renaissance de la Musique anglaise. Formes et conditions », numéro dirigé par G. Couderc et J-F. Héberlé), XVII (4), 2013, p. 141-162. Adresse URL : <http://www.cercles.com/rfcb/rfcb17-4/froidefond.pdf>

²²⁰ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 164.

et que plutôt que de « craindre la fin du monde²²¹ », la poésie pourrait se donner pour tâche d'« espérer une renaissance » et de la solliciter par sa pratique.

Une certaine qualité de silence

Si « aimer affûte l'ouïe²²² », façon de dire et de répéter à quel point l'éthique converge avec l'esthétique dans la conception de la poésie mise en œuvre dans ce livre, on comprend également pour quelle autre raison la neige retient toute l'attention dans cette dernière séquence. N'est-ce pas en effet, d'abord et avant tout, pour la « certaine qualité de silence²²³ » qu'elle recèle et à laquelle Jaccottet a été particulièrement sensible ? Rappelant sa suggestion dans *Une transaction secrète* : « La neige serait le silence qui tombe²²⁴ », Michèle Finck explique qu'il faisait de la neige une « image acoustique du silence²²⁵ ». Elle met en avant cette qualité de deux façons dans sa propre poésie. D'abord en attirant l'attention sur le timbre de la neige, c'est-à-dire le son subtil, quasi silencieux que fait la neige lorsqu'elle tombe ou les « bruits de pas dans la neige profonde²²⁶ », variante infrasensible du bruit de la pluie dont on a dit plus haut l'importance ontopoétique pour Michèle Finck et pour plusieurs grands poètes de la deuxième moitié du XX^e siècle. Cette subtilité du son de la neige est aussi suggérée par une allusion à son parfum : s'interrogeant sur ce qu'est un poème, l'auteur répond « en passant, un parfum de neige²²⁷ ». La même correspondance entre les larmes, le « parfum qu'on ne peut pas retenir » et les « sons qui font silence et neigent » était convoquée à propos de la « diction transparente » d'Elizabeth Schwarzkopf dans *Le Chevalier à la Rose de Strauss*²²⁸. La « certaine qualité de silence » de la neige tient aussi à son rythme : rythme discret s'il en est, dans tous les sens du terme, c'est-à-dire à la fois discontinu et léger : « écouter le morse rythmique de la neige. Passager intermittent provisoire²²⁹ ». Là encore, la proximité avec

²²¹ Yves Bonnefoy, « La Poésie au service de la démocratie », *Le Monde*, 7 juin 1994, p. 2 ; *id.*, pour la citation qui suit.

²²² *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 31.

²²³ Philippe Jaccottet, « Cette folie de se livrer nuit et jour à une œuvre... », *Une transaction secrète*, *op. cit.*, p. 319.

²²⁴ Philippe Jaccottet, « À propos d'une suite de poèmes », *ibid.*, p. 331.

²²⁵ *Épiphanies musicales*, *op. cit.*, p. 215.

²²⁶ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 183.

²²⁷ *Ibid.*, p. 187.

²²⁸ *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 97.

²²⁹ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 193. Cette caractéristique rythmique de la neige était déjà soulignée dans *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 71, mais à travers une image à connotation plus négative : « la neige est bègue. »

la scansion intermittente de la pluie qui tombe, « silence scandé, pour ainsi dire iambique²³⁰ », est évidente.

Mais Michèle Finck ne se contente pas de reprendre un motif : passant de la pluie aux vagues, aux larmes puis à la neige, elle radicalise l'injonction à l'écoute. L'oreille ne doit pas seulement être attentive à la « musique d'ici », elle doit être capable d'écouter la part infrasonore de ce « morse » à la limite du silence, intensification dont « la musique des larmes » indiquait déjà la voie (« Tu pleures si silencieusement²³¹ »). Plus foncièrement, avec la neige, l'oreille doit être aussi capable d'écouter *entre* les sons, dans le silence des interstices, ou si l'on veut dans le silence du silence. *Música callada* : on sait la puissance de ce topos de la musique silencieuse qui a traversé la poésie depuis le *Cantique Spirituel* de Jean de la Croix et donné lieu à mille variations, dont celles de Hugo et de Baudelaire sont peut-être les plus célèbres. La *música callada* dont il est question ici en dépasse toutes les formulations, tant l'écoute qu'elle réclame est affinée à l'extrême – « entraudition²³² » pourrait-on dire en reprenant le terme que Michèle Finck propose pour désigner l'écoute « dans les espacements » du son à laquelle elle invite, et dont le poème dédié à l'*Élégie* de Duparc indiquait la voie²³³. Ce que donne à entendre l'entraudition, c'est à la fois le manque qui troue le plein (« morse / de neige / Vers l'autre / Qui manque²³⁴ ») et l'obstination *malgré tout*, sorte de *basso ostinato*, incarnée par la neige ou les larmes, et dont le poème se fait l'écho (« Poésie : obstination. Ça insiste en moi. Par l'âpre des larmes. Quoi ? Une voix²³⁵. »)

Cette capacité auditive que Michèle Finck appelle de ses vœux résulte d'une métamorphose de l'oreille que l'on peut comprendre dans le sillage de Rilke : « pour “accueillir” le chant d'Orphée, l'oreille des animaux doit subir une transmutation indissociable d'un apprentissage crucial du “silence”²³⁶ », remarquait-elle à propos du *Sonnet à Orphée* I, 1 de Rilke pour qui le silence est la « condition de l'épiphanie de l'écoute ». Le silence, précise-t-elle encore, transforme « l'oreille [...] en espace

²³⁰ *Poésie moderne et Musique*. « *Vorrei e non vorrei* », *op. cit.*, p. 366. L'expression est employée à propos du « joueur de pluie » de Bonnefoy.

²³¹ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 35.

²³² Vocabulaire proposé dans *Poésie moderne et Musique*. « *Vorrei e non vorrei* » (*op. cit.*, p. 367), à propos du « troisième musicien » de Bonnefoy (« Deux musiciens, trois peut-être »), pour restituer « l'instantanéité épiphanique de l'audition, intermittente et irrégulière, du possible poétique qu'il incarne » (*ibid.*, p. 267).

²³³ « La mue de la voix enlace / Qui écoute entre les notes et brûle. » (*Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 81).

²³⁴ *Ibid.*, p. 193.

²³⁵ *Ibid.*, p. 168.

²³⁶ *Épiphanies musicales*, *op. cit.*, p. 128 ; *ibid.* pour les citations suivantes.

intérieur de méditation » (« *Tempel im Gehör* », Temple dans l'ouïe) « et l'ouvre sur une expérience de la substance au-delà du visible ». Cette analyse, qui assimile le silence à un « événement ontologique » qui a valeur de « maïeutique de l'écoute et de la parole justes », donne un éclairage précieux pour saisir la portée du motif de la neige qui clôt le parcours mené dans *Connaissance par les larmes*. On comprend en effet que le mutisme et l'absence des larmes sur lesquels s'ouvre le livre a valeur fondatrice, et qu'il faut en passer par cette double épreuve du négatif pour que la métamorphose de l'oreille ait lieu, qu'elle puisse percevoir le son de « l'enfant qui neige en [elle]²³⁷ » et rendre possible la parole poétique – parole qui se définit elle-même comme « écoute des infrasons / Entre les corps / Entre les mots » dans le poème « À l'intervalle » :

Poésie : là où
La cathédrale
Intérieure
En équilibre
Sur
L'intervalle
ne pleure plus
Mais
Soudain
Neige²³⁸.

« **Poésie : neiger**²³⁹ »

Ainsi saisit-on mieux l'inflexion finale de *Connaissance par les larmes* vers la neige, et la force dont Michèle Finck dote ce motif, aboutissement d'une appropriation très personnelle de celui de la pluie, retravaillé en amont comme en aval à travers l'imaginaire de la mer, des larmes et enfin de la neige. Si la mer seule permet de réapprendre les larmes, comme le début du livre en évoque l'expérience, peut-être pourrait-on dire que le livre va *in fine* plus loin que la « connaissance par les larmes » annoncée par le titre, puisqu'il décrit plus largement le passage de « nager » à « neiger », c'est-à-dire d'une expérience de communion avec le cosmos à la sécrétion d'un son presque silencieux et discontinu, qui pourrait bien être l'autre nom de l'écriture poétique. « Que faire plus tard ? Neiger » lit-on significativement p. 195,

²³⁷ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 184.

²³⁸ *Ibid.*, p. 189.

²³⁹ *Ibid.*, p. 181.

l'évocation des « mots neigés, rythmés²⁴⁰ » déployant un peu plus loin le sens métapoétique que Michèle Finck attribue à ce verbe, et que tous les poèmes de cette section mettent en œuvre avec ce qu'on pourrait appeler, empruntant le mot à Jankélévitch, un « génie de l'infinitésimal²⁴¹ ».

Plus encore que dans les sections précédentes, ces poèmes témoignent en effet d'une poétique de la discrétion, comme si Michèle Finck savait que la poésie, pour redevenir « possible », ne peut s'approcher de la musique que « sur la pointe de l'âme²⁴² », ou qu'elle doit la laisser se retirer « sur la pointe des pieds²⁴³ » du poème comme le font les instruments de la *Symphonie des Adieux* de Haydn évoqués dans « Rosace ». C'est ce qui explique la poétique de l'intervalle, de l'intermittence, de l'ébauche, de l'inachèvement, qui confère à ces poèmes leur matière aérée, ouateuse, dont on trouverait un équivalent dans l'esthétique du compositeur des *Pas sur la neige*, preuve que « le possible poétique se joue au plus profond de la matière acoustique²⁴⁴ », dans les soulèvements rythmiques et les intervalles entre les sons, comme le laissaient pressentir les travaux sur Bonnefoy. Cette esthétique est comme résumée par ces deux vers : « Plus que l'achevé, aime l'ébauche légère le mot / Maladroit gauche qui tremble dans la main²⁴⁵. » À nous, lecteurs, de nous hausser à cette *entraudition* des textes afin d'être à l'écoute de « celle qui neige » et qui fait entendre, si ce n'est le « choc du possible contre le réel²⁴⁶ », du moins son pianotement, « duquel dépend la “salve d'avenir” (Char) de la poésie », et « dont le joueur de *La Vie errante* avait donné le diapason » : « Poème scansion de neige / Féconde le noir²⁴⁷ ».

L'exploration du sens métapoétique du vocable « neiger » se poursuit au fil de la section en même temps que se confirme sa capacité à « fécond[er] le noir » : l'écriture est ainsi rapprochée d'une « march[e] pieds nus dans la neige », comme si pieds et jambes blessés évoqués au début du livre pouvaient enfin se remettre à marcher sans souffrir, si ce n'est à danser. Puis l'écriture est rapprochée d'une lévitation, image déjà convoquée à travers la rêverie sur le corps faisant la planche sur la mer, mais gagnant maintenant la légèreté de la neige en suspension dans la

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 197.

²⁴¹ Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, rééd. « Folio essais », 1987, p. 231.

²⁴² *Ibid.*, p. 57 ; cité dans *Poésie moderne et Musique*. « *Vorrei e non vorrei* », *op. cit.*, p. 348.

²⁴³ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁴ *Poésie moderne et Musique*. « *Vorrei e non vorrei* », *op. cit.*, p. 366.

²⁴⁵ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 191.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 369 ; *id.*, pour les citations suivantes.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 182.

« spirale du vide²⁴⁸ » : « écrire : comme les flocons léviter. » Ainsi repensée, l'écriture poétique assume sa part de vide qui vaut comme promesse du possible et de « l'in/oui²⁴⁹ » qu'elle féconde, mais aussi comme gage de résistance (« cette neige tient tête au néant²⁵⁰ »).

On remarquera enfin l'utilisation récurrente de la forme infinitive qui renforce la dimension impersonnelle revendiquée à travers l'emploi du verbe « neiger » comme nouveau paradigme. La tentation de dissolution du sujet dans l'anonymat du cosmos était déjà approchée dans la section sur la mer à travers l'image d'un océan composé des larmes des vivants et des morts, mais le vœu d'impersonnalité prend une nouvelle acuité à la fin du livre : si écrire tend à devenir une façon de neiger, et que la « neige des mots est universelle à force d'être anonyme²⁵¹ », alors il n'y a plus ni *je* ni *tu*, tout est « *pour moi pour tous pour nous tous*²⁵² ». Ce vœu prolonge celui formulé dans la section précédente, à la fin de la « Presquélégie de La Sans-Larme » :

Qui ne peut plus pleurer, poèmes lui soient larmes impersonnelles
enfin versées.

Partageables.

Anonymes²⁵³

Le poème est capable d'« inhaler les larmes invisibles de tous par les cicatrices grandes ouvertes des mots », et de s'ouvrir ainsi à une « fraternité silencieuse²⁵⁴ ». La tâche assignée à « Celle qui neige » est laconiquement résumée dans le poème choral qui clôt « Être écrire » : « Ton destin [...] le poème anonyme²⁵⁵ ». En transformant les larmes et la brûlure en neige « pour tous²⁵⁶ », ultime étape de « l'alchimi[e] des larmes²⁵⁷ » dont le livre a dit le parcours, la poésie approfondit son vœu d'anonymat et d'universalité que suggérait déjà l'ouverture chorale de chaque section. Michèle Finck engage ici sa poésie dans une direction neuve qui marque une étape importante dans l'évolution de son travail, et qui donne une nouvelle envergure à sa poésie.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 197.

²⁴⁹ *Id.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 198.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 195.

²⁵² *Id.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 156.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 172.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 173.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 186.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 195.

*

Le trajet remarquable accompli par Michèle Finck dans *Connaissance par les larmes* n'est pas sans conséquence pour le lecteur. Si lire en général oblige, ce livre-ci en particulier nous requiert intensément, et à plusieurs titres : accueillir la boiterie, prêter l'oreille à la « musique d'ici » (celle de la mer, de la neige) qui est aussi celle des hommes, être attentif à l'éloquence silencieuse des larmes et compatir au sort des vivants, entrer en harmonie avec le cosmos, écouter le silence dans le silence, assourdir sa voix, percevoir la lumière dans la fragilité, la douceur et la raucité. Qu'elles engagent notre sensibilité esthétique ou éthique d'être humain, ces requêtes ont pour dénominateur commun l'appel à l'écoute. Car le constat ne saurait être plus clair : la poésie et la musique ne guérissent pas, elles ne font pas revenir à la vie ce qui est mort, peut-être même n'offrent-elles aucune consolation et ne peuvent-elle qu'entourer la douleur quand elles ne la creusent pas. Poésie et musique peuvent cependant accompagner la vie, nous relier au monde et lui donner une résonance. À nous d'apprendre dès lors à garder l'ouïe ouverte, l'avenir du lecteur de poésie étant peut-être cette « troisième oreille²⁵⁸ » dont parlait Nietzsche.

²⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, Hachette, 1993, p. 193 ; cité dans *Épiphanies musicales, op. cit.*, p. 317.

FABIO SCOTTO

L'ouïe-dire
Notes sur *L'Ouïe éblouie*

L'œuvre poétique de Michèle Finck est notamment conçue sous le signe de la musique, l'autre grande passion de sa vie, s'il est vrai que la réflexion sur les aspects musicaux de la poésie et de l'art caractérise aussi la plupart de ses recherches universitaires. Musique qui nourrit également sa production poétique – en continuité avec sa démarche de spécialiste de littérature comparée –, bien qu'en poésie la modalité pensante s'articule selon une syntaxe lyrique et dans un langage métaphorique en prise directe avec l'expérience vécue. Ce langage, qui élabore à bien des égards une sorte de théorétique personnelle synesthésique, privilégie une série de *topoi* dont le ressassement parfois obsessionnel affirme le caractère central dans la vision du monde et la perception du réel.

Le recueil *L'Ouïe éblouie*¹ est à mes yeux une parfaite matrice dont les ouvrages parus ultérieurement déploieront les prémisses, sans jamais en remettre en cause les fondements théoriques assumés. Michèle Finck précise les raisons biographiques et intellectuelles de sa vocation musicale dans la *Note biographique* du recueil *Balbuciendo*². Elle doit à son père, universitaire et poète, ses goûts de mélomane, elle joue du piano, travaille la musique en France, puis à Cologne où elle fait la connaissance du jeune violoniste Alexander Jarczyk ; elle se passionne ensuite pour les arts plastiques et le cinéma et se spécialise dans les rapports entre poésie et arts, ce qui témoigne d'une fidélité à sa passion de jeunesse qui marque toute son existence, jusqu'à devenir non seulement une source d'inspiration, mais la matière même de sa poésie.

Or, le titre du recueil explicite magnifiquement le rôle central accordé à l'ouïe ; à travers la synecdoque, l'abstraction de l'un des cinq sens se voit incarnée, personnifiée, elle en est *éblouie*, et par synesthésie au son s'associe la vision : associant les sens au corps entier du sujet et au langage. À la gorge, à la bouche et à l'oreille correspondent les sons de la parole qui, d'après Yves Bonnefoy, en représentent l'aspect *transconceptuel*, et tout ce qui fait la musique du monde, les sons de la nature, leur *évidence* d'avant toute nomination.

¹ *L'Ouïe éblouie*, gouaches de Coline Bruges-Renard, Voix d'encre, s.l., 2007.

² *Balbuciendo*, Arfuyen, Paris- Orbey, 2012, p. 81-83.

Dès son ouverture ce livre, où alternent savamment proses poétiques (conte, fable, récit) et poèmes en vers, tient à justifier son titre. « Conte de l'ouïe éblouie³ » précise la nature « troglodyte » d'un sens qui ne saurait comprendre que les sons :

L'ouïe éblouie illumine et terrifie. Étrangère à toute langue, elle ne comprend pas les mots, seulement les sons. J'écris en cordée avec elle. Son écoute extrême me guide, me souffle le château, phrasé par phrasé. Elle fait de moi cette pianiste des mots qui trait le pis des sons⁴.

Le poète se veut donc « le scribe d'un château des mille et une oreilles en débris », « une musicienne de mots⁵ », jusqu'à définir son ouvrage comme le lieu même de la rencontre entre silence et son :

Ce livre est un château de sons et de silence, dicté par l'ouïe éblouie et écrit au moment où la mer l'assaille, le pénètre, le pulvérise, l'engloutit peut-être⁶.

Le recueil se déploie selon un mouvement rapsodique dont plusieurs titres attestent la nature musicale, par allusion à un genre (« Lied⁷ »), un mythe (« Lorelei⁸ »), un instrument (« chanterelle⁹ », « piano¹⁰ », « violon¹¹ » ou tout simplement « voix¹² »), comme si le poète voulait témoigner de ses *mouvements*, au sens musical du terme, et nommer les exécutants de son orchestre lyrique. La présence des instruments de musique ne se borne pas aux titres, elle concerne également le contenu des textes : le piano (qui joue son rôle dans « La lettre à Élise¹³ », « Diapason¹⁴ », « Bocca della verità¹⁵ », « Piano-Igloo¹⁶ » ou « Pia¹⁷ »), la vielle (qui le joue dans « Lamineur de silence *Winterreise* – Schubert¹⁸ »)

³ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 7-9.

⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

¹² *Ibid.*, p. 78.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 117-119.

¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷ *Ibid.*, p. 57-59.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

ou le violon (dont témoigne ce titre de section : « Le violon dans la pierre¹⁹ »), tous trois concourent à une mise en musique du monde qui se met à résonner de leurs timbres, dans un espace textuel rendu sonore de part en part. On pourrait en approfondir la fonction métonymique et symbolique, selon les implications personnelles et autobiographiques que cela implique ; toutefois, il y a une piste encore plus féconde à suivre, celle qui fait des sons dont est faite la musique, et de l'ouïe qui les ressaisit, un réseau de rapports on ne peut plus stimulants.

Il s'agit d'une modalité poétique qui *musicalise*, pour ainsi dire, le réel, en se servant d'une série de procédés métaphoriques ; des expressions comme « le seul clavier qui me reste, la langue²⁰ », « un feu de sons²¹ », les « archives / De l'ouïe²² », transforment le langage en partition, les mots en mélodies, les sons qui les composent en notes de la gamme, les oreilles qui les perçoivent en appareil d'enregistrement. Ce dispositif favorise une féconde hybridation des deux langages, le verbal et le musical, à même d'explorer la part sonore cachée du sensible, d'en faire la caisse de résonance de l'intériorité du sujet et de ses émois. Michèle Finck explicite la priorité absolue accordée à l'ouïe dans l'un des poèmes du recueil, lorsqu'elle joue sur les vers équivoqués « Là je dors / L'âge d'or²³ » pour avancer l'aveu suivant : « Je ne suis douée que d'ouïe²⁴. » D'ailleurs « L'ouïe²⁵ » est aussi le titre d'un poème exemplaire de cette primauté du son :

L'ouïe
Mêlées de sanglots ce monde ces bouches couchés à genoux
L'un dans l'autre étroitement et pauvres et âcres.
Mais l'ouïe ouverte. Mais l'ouïe où creuser le corps
Et le coucher sur la paille à côté de la plaie.
Écoute : il n'y a pas de nuit des sons.

Si le soir cependant tombe comme sanglot dans la tête
Qu'entendent-ils les boueurs qui creusent sous la bouche ?
L'ouïe l'ouïe est noire disent-ils en creusant
Penchés dans leurs corps et mains mendiante qui brûlent
Les derniers flocons de lampe ces sons cette neige²⁶.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² « Claudio Arrau – *Appassionata* », *ibid.*, p. 73.

²³ « Comment ça va la nuit ? », *ibid.*, p. 170.

²⁴ *Id.*

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁶ *Ibid.*

Ce beau poème laisse entendre la douleur dont témoignent les « sanglots » des « mains mendiantes » que « l'ouïe ouverte » saisit en creusant ; le corps souffrant ne connaît pas de repos, et ce repos ne tait jamais les sons. L'exhortation à l'écoute situe l'isotopie du noir et de la nuit sous le signe de la veillée des « boueurs » creusant « sous la bouche » dont naissent les « sanglots » et « les sons ». La synesthésie auditive/chromatique de « l'ouïe noire » accentue le sentiment d'une voix nocturne se levant dans l'obscurité d'une nuit glaciale, où néanmoins ce qui est noir demeure « ouvert » à l'écoute du monde, aux pleurs de sa musique.

La parole de Michèle Finck est confiante et émue ; le vers monostiche d'« Art poétique » : « les mots sont les larmes de l'oreille²⁷ », grâce à sa métaphore synesthésique, implique que l'oreille voit, qu'elle s'émeut, qu'elle pleure et que ses larmes parlent. À cet œil-oreille²⁸ revient la tâche d'exercer la charité, si « la musique n'est pas une gomme. Elle a la charité fauve de la mémoire diluvienne²⁹ ».

Le poème « Pia³⁰ » acquiert dans ce contexte une valeur tout à fait emblématique, du fait de son pouvoir de condenser dans le même texte la mémoire littéraire de Dante³¹, le lien matriciel entre les mots et les sons, et la polysémie sémantique et grammaticale du mot-clé « piano » : à la fois substantif français désignant l'instrument à clavier et cordes frappées, et adverbe italien utilisé en musique comme indication d'un *tempo* doux et lent. La prise de conscience de l'amour partagé entre les mots et les choses est le point de départ d'une narration lyrique qui fait de ce mot le théâtre d'une aventure de l'esprit où paraît, venu de la *Divine Comédie*, le personnage de Pia dei Tolomei :

Tout commence, je crois, lorsque je découvre que j'aime les mots
à l'égal des sons. Que les mots s'ouvrent en leur milieu comme un
os.

Je descends par une spirale profonde dans le mot « piano ». Mes
vêtements sont lourds comme ceux d'une noyée. Sortirai-je encore
vivante de mon cerveau ?

Je prononce tout bas le mot « piano » (ma voix est embuée de
lumière et de larmes, mon visage recouvert d'un drap ourlé de
sommeil) et je me souviens de Pia dei Tolomei³².

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁸ Dans le poème « Cathédrale », Michèle Finck parle des « pupilles de l'ouïe », *ibid.*, p. 93.

²⁹ « Caillot de songe », *ibid.*, p. 45.

³⁰ « Pia », *ibid.*, p. 57-59.

³¹ Dante Alighieri, « Purgatoire », *La Divine Comédie*, Chant V, v. 133-136.

³² *Ibid.*, p. 57.

Projection onirique, la figure de Pia devient pour Michèle Finck le symbole de l'espoir trahi : ce qui se passe dans sa tête est rendu de manière si pathétique qu'on a l'impression d'entendre le bruit de l'« anneau noir » de l'héroïne de Dante qui « vole en éclats³³ ». D'où cette voix de Pia que Michèle Finck entend monter en elle toute rauque, alors que le piano dont elle joue n'est plus que le cercueil où gisent les « débris » de l'anneau – ce rêve d'alliance et d'harmonie détruit par Nello de' Pannocchieschi, le mari meurtrier de Pia. Peu après dans le recueil, comme en une sorte de contre-chant, ce même piano noir devient, dans « Bocca della verità³⁴ », celui que peint Laury Aime, l'amant ; dans cette sorte de fable, à la tristesse douloureuse du piano monochrome succède la vivacité polychrome des « larmes de couleurs » qui réussissent à transformer un « sarcophage » en un lieu tout « en fleurs » – lieu vivant ranimant les « momies » qu'il contient par la magie des images et de la musique. Témoigne aussi d'une telle interaction entre musique et poésie ce vers d'« Équilibre galactique » : « *La musique peint sur la tête sans visage*³⁵. »

Un autre aspect essentiel me semble l'érotisation du poème, par le fait d'une métaphorisation tout à fait singulière mettant en évidence le corps dans ses rapports avec la sexualité et sa reproduction. Des expressions telles que « le sperme sonore » rendent compte de façon fort intime d'une expérience d'ouverture charnelle à l'émotion musicale (ou poétique), le geste physique du pianiste étant traité comme l'acte d'amour jusque dans sa douloureuse extase (l'on pense aux *Larmes d'Éros*³⁶ de Georges Bataille) :

Je cherche-crains *Schwarzer Peter*. Et c'est soudain le soir.
Sanglots d'étoiles entre les cuisses ouvertes. Je voudrais me
coucher sous la masse obscure des pianos dont j'ouïs les rumeurs
profondes et basses sous les fenêtres qui battent. De tous ces corps
de pianistes, *Schwarzer Peter* éclairés par une blessure, je connais
le sperme sonore : chacun boitant sa vie à patte de velours
cicatrisée ; chacun reconnaissable à sa façon d'enfoncer les
touches de ma peau, de trembler de caresses sur les claviers du
squelette. Toutes les nuits j'attends que tressaille, dans le piano
préparé du corps, autre chose que la douce décharge d'une

³³ *Ibid.*, p. 58.

³⁴ « Bocca della verità », *ibid.*, p. 117-119.

³⁵ *Ibid.*, p. 127 ; je souligne.

³⁶ Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, Paris, J.-J. Pauvert, 1961.

érection ; que ruisselle soudain, dans les interstices entre les touches, les fentes de la chair, le son juste³⁷.

Liquidité du son à laquelle fait écho l'ovulation utérine de *Dunkler Gesang* : « J'ovule de silence³⁸. » C'est que le mouvement de la musique est désormais incorporé à l'élan du corps, ce qui fait qu'il en assume les fonctions organiques, comme on peut le lire dans « Basilic » : « Lisibilité du noir dans les *menstrues de la musique*³⁹. » C'est alors le corps même qui devient le monde, expérience à la fois physique et émotionnelle : « L'oreille du monde est un cratère presque éteint⁴⁰. »

La dissémination du son dans le tissu du vers ou du verset concerne également sa consistance phonématique élémentaire ; c'est le cas de « Fable » qui, de la source dite là encore « utérine » de la parole, fait jaillir un « pardi » équivoqué (par paronomase) en « parodie » :

Il y a au fond de la mer et de la vie un anneau magique.
Sa lumière utérine de phare sous-marin
Éclaire en tournoyant quelques lettres rouillées :
“p”, “a”, “r”, “d”, “i”.
Heurtant le rivage bistre de leurs vocalises acides,
Les nageurs qui croient lire le mot “parodie”
Déchirent les ailes du ciel et des étoiles filantes⁴¹.

Doué d'un corps et protagoniste actif, le son s'empare de la scène ; il n'est plus cet élément insaisissable et abstrait qu'on oppose à l'incarnation concrète de l'homme ; bien au contraire, il en prend la place pour en assumer, par analogie spéculaire, les attitudes : « Et les sons maintenant nous écoutent⁴². » Réciproquement, le son peut alors devenir « esprit-son⁴³ » en assumant l'attitude humaine de la prière, en tant qu'instrument touchant à la souffrance commune :

³⁷ « Conte du *Schwarzer Peter* », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 176 ; je souligne.

³⁸ *Ibid.*, p. 48.

³⁹ *Ibid.*, p. 122 ; je souligne.

⁴⁰ « Leçons de ténèbres », *ibid.*, p. 123. Dans « Le taille-crayon », il est question d'une « oreille de la plage », *ibid.*, p. 158.

⁴¹ *Ibid.*, p. 152. S'annonce aussi fort intéressant le recours à l'onomatopée dans « Voix », *ibid.*, p. 80 : « et j'invente pour elle un nom très doux que je murmure comme une musique : "ela-aha-ela-aha". » Voir également l'efficacité phono-sémantique du polyptote suivant, dans *Cierge* : « Salive dans l'écorchement de l'écorce sonore » (je souligne). Et que dire de la pure musique de ce vers de « Pitié », *ibid.*, p. 42, qui joue sur l'alternance des voyelles [ɛ] et [i] associées aux consonnes [v] et [r/l] : « La lèvre ivre de la grève salive vers la mer. »

⁴² « Navire de musique », *ibid.*, p. 160.

⁴³ « Fable », *ibid.*, p. 152.

Qui n'a pas la maladie dans le sablier
De la chair qui n'a pas l'hameçon à l'âme
Ne sait rien. Paix dans les plaies car *c'est par elles*
Que les sons parfois prient et que les bouches tutoient
La souffrance de tous⁴⁴.

C'est le prélude de ce que, dans *Frères Jacques*, poème magnifique de pitié et de compassion pour la souffrance des suppliciés psychiatriques sculptés dans le marbre, Michèle Finck leur fait dire dans la cantate qu'ils psalmodient :

Les « Frères Jacques » *a cappella* : « La poésie, c'est ce qui reste quand on a tout brûlé – même la musique⁴⁵. »

Pour conclure, « l'ouïe-dire » de Michèle Finck est une façon de *dire par l'ouïe*, de parler poétiquement en ne faisant qu'un avec le son. L'éblouissement dont il est question est un moyen de *connaissance par les larmes*⁴⁶ qui lui donne corps – tout en sachant que la musique est ce qui fait de la poésie ce qu'elle est, et qui fait de celle-ci, en retour, l'ultime abri de la musique. Ne dirait-on pas de cet éblouissement qu'il est l'espoir du durable dans l'éphémère, en cela l'absolu ?

⁴⁴ « Aimer », *ibid.*, p. 169, c'est moi qui souligne.

⁴⁵ « Frères Jacques », *ibid.*, p. 99.

⁴⁶ Michèle Finck, *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017.

Sur *Balbuciendo*¹

Le livre de poèmes que Michèle Finck a publié en 2012, *Balbuciendo*, est si douloureux et si tendu que sa lecture en est presque cruelle, qui remue chez le lecteur bien des blessures anciennes ou récentes, et qui fouille impitoyablement dans la conscience. C'est sans doute pourquoi il n'est pas facile de parler aussi simplement qu'on le voudrait de ce livre exact mais violent, on ne peut plus rigoureux, mais partout blessé en dépit de sa claire forme.

Balbuciendo est un livre de déploration et de fureur resserrées sur le plus vif de leur souffrance, un livre *orphique* dont la voix secouée de sanglots et pourtant droite, sévère, admirablement tenue, véhicule en chacune de ses inflexions les tonalités affectives les plus douloureuses qu'il soit possible à l'esprit de supporter. Lire ce livre est donc faire une épreuve ardue – mais qu'il donne à ressentir comme vitale –, celle de la profondeur intime en laquelle il a fallu que le poète puise son vocabulaire et ses rythmes, et en laquelle le lecteur reconnaîtra par la vertu de ceux-ci sa propre humanité. Car les poèmes de Michèle Finck sont *lyriques* en ce sens qu'ils musicalisent une douleur intérieure, qu'ils approfondissent celle-ci en lui donnant une voix, et qu'ils la restituent dans une forme prosodique où, aussi particulière soit-elle, aussi singularisée par les données de l'existence personnelle, elle se fait universelle et partageable. La poésie telle que ce livre la réinvente est donc le travail par excellence humain, ce travail fondamental qui institue l'humanité de l'homme, par lequel des souffrances sans nom parviennent à être nommées, des gouffres de l'affectivité parviennent à se dire dans une langue audible, et par lequel un silence où l'esprit est risqué – le silence de la mort – accède à sa verbalisation, où il n'est certes pas surmonté mais où il prend sens.

Du moins est-ce ainsi que je comprends ce livre : comme l'expérience d'un double deuil, celui, en la circonstance, de « l'amant fou » et du « père mort », au péril de laquelle le travail poétique a trouvé les moyens d'en dire la passion non dicible, d'en représenter l'irreprésentable peine. C'est donc un livre déchirant, non seulement par les désastres soufferts dont il donne des aperçus, mais par l'effort considérable qu'il a fallu que le poète fasse, et qui est encore perceptible dans ses poèmes accomplis,

¹ Article déjà paru dans *Europe*, n° 1012-1013, août-septembre 2013.

non pas pour en congédier les maux mais pour porter ceux-ci au langage. Ainsi Michèle Finck *fait* en effet ce que les poètes *font*, et ce qu'elle nomme après eux la « poésie », le faire humain par excellence : elle fait cet effort de doter de forme le sans forme de la douleur, elle fait que l'abîme insensé de la douleur soit humanisé dans des mots qui le recueillent.

Tout au fond de la douleur il y a encore un fond
Plus profond où se jeter corps et crâne contre le roc.

Le moyen principal dont dispose ce lyrisme pour traduire les affects non verbaux en forme verbale est celui de toute la tradition de la déploration orphique, c'est le *bruit des mots*, ce bruit que Michèle Finck dans les essais de poétique qu'elle a par ailleurs consacrés aux poètes des XIX^e et XX^e siècles a appelé la « matière sonore ». Les deux vers à l'instant cités en témoignent, parmi les autres : il n'est pas une parole de ce livre qui ne soit pleine à craquer de subtiles harmoniques, de fines ou brusques associations sonores, et il n'est pas un de ses poèmes qui ne soit de part en part ourdi par les relations musicales entre ses mots. Au reste, la musique elle-même est la grande initiatrice du *salut* – de la sauvegarde et de la rédemption – des cris et des plaintes dans leur mise en forme, et les musiciens sont les alliés de Michèle Finck dans son travail de sublimation de la souffrance ; Vivaldi, Schubert, Debussy, et la clarinette inventée par Messiaen dans le *Quatuor pour la fin du temps*, enfin le chef d'orchestre auquel « le père » a initié sa fille, Charles Münch, si révérent que la figure paternelle est confondue avec la sienne, ces musiciens sont écoutés par le poète jusqu'au tréfonds du corps d'où paraît le poème :

La clarinette s'agenouille de silence
Et prie. Elle se dépouille de tout
Dans la lumière. Les sons brûlent en plein ciel.

Mais un autre moyen auquel a recours le travail poétique de translation de l'affectivité dans la forme, c'est l'évocation des lieux. Et qu'ils soient d'Italie ou de Corse, d'une chambre d'hôpital ou d'un jardin parisien, les lieux réels de l'existence vécue donnent à Michèle Finck la clef de sa diction, tant sont précises les indications de sa perception et nettes les suggestions de ses souvenirs, auxquelles il lui est possible de s'adosser pour donner à la profondeur de ses émotions la possibilité d'accéder à la parole. Ce sont alors parmi les plus beaux vers du livre ceux qui nomment le monde par l'acuité de la douleur, mais qui élucident celle-ci par la splendeur du monde. Le lecteur n'est à cet égard pas surpris de voir le poète clarifier son malheur au plus près des belles

traditions qui ont donné aux lieux méditerranéens leurs architectures de temples, d'églises, de terrasses, dans lesquelles la peine de vivre est inscrite dans les nombres et la pierre, ni de la voir se reconnaître, se simplifier, parmi les ruines des vieux mythes où retentit encore l'étrangeté du destin : « *Sirènes, vieillards, sphinx, griffons : nos métamorphoses.* » Il s'ensuit que ce *Balbuciendo* constamment alimenté par une mémoire culturelle qui avive et soulève la mémoire personnelle, est un livre profond, remué de résonances excédant l'aventure singulière, et très sérieux. La recherche qui y est menée, terrible mais parfaitement consciencieuse, attentive à sa propre langue vibrant à toute beauté, ne peut pas ne pas avoir conduit son auteur à une plus vaste connaissance de soi, et ne peut pas ne pas l'avoir quelque peu rétablie, en dépit du malheur, dans ses pouvoirs fondamentaux, en particulier dans sa capacité native, et qu'on sent partout résistante, d'approbation de la vie. Le lecteur peut croire en cette efficace, en cette vertu de la poésie, quand il écoute les moments à mon sens les plus émouvants, où une transparence qu'on sent reçue, gracieuse, vient combler la conscience d'un dénuement alors totalement réceptif à la réalité comme telle :

Pauvres nous serions sans l'improvisation des nuages
Qui nous apprennent à resplendir et à passer.

Auprès de tels moments qui ne sont pas rares dans le travail de Michel Finck (« *Emmitouflés / Dans leurs capuchons / De nuages / Les enfants neigent* »), qu'importe qu'une autre voix durement malmenée soit portée en revanche à prendre « l'offrande pascalle » pour une « pasquinade » ? Une sorte de dieu qui est la vie, obstinément admirative, la vie faite musique, semble à naître dans ces combats de la parole contre le désespoir.

Nuages, arbres de vie dans le ciel torse.
Mues de quel dieu à venir ?



5. - Oreille troglodyte,
[extraits de *L'Ouïe éblouie*], Dérive Hâtive édition, 2017

Communication par les gouffres

Je connais Michèle Finck depuis longtemps. Plus exactement, j'en entendis tout d'abord parler élogieusement. C'était en 1981, je revenais des États-Unis où j'avais passé ma cinquième année d'École en tant que *visiting student* à Harvard, et lors d'une visite Boulevard Jourdan, je rencontrai une camarade qui, sachant mon goût pour la poésie, me dit : « Tu ne connais pas Michèle Finck ? », étoile montante qui venait d'intégrer l'ENS. Occasion manquée. Plus tard, alors que je me débattais dans l'enseignement secondaire tout en rédigeant ma thèse, je la retrouvai au séminaire de Marie-Claire Bancquart, que fréquentait aussi Michel Collot, mon futur parrain d'habilitation. Nos premiers livres – le mien sur Char, le sien sur Bonnefoy – étaient sortis presque en même temps, le premier en 1987, le second en 1989, autant de dates marquantes dans l'étude de ces poètes. Elle habitait rue Pierre Nicole et enseignait à Strasbourg. Elle avait l'autorité d'une universitaire par rapport à deux « jeunes chercheuses » – je pense ici également à Françoise Rouffiat – ayant bien du mal à intégrer l'*Alma mater*. Finalement tout le monde eut un poste, et à partir de 2000, année où je fus élue à Metz, nous apprîmes à nous découvrir. Après mon Habilitation à diriger des recherches et mon accession au professorat des universités, elle m'invita plusieurs fois à Strasbourg pour des soutenances de thèses, et me fit participer à différents ouvrages collectifs, sur Alain Suied, Anise Koltz, Philippe Jaccottet. Proximité géographique aidant, ainsi que difficultés personnelles, nous devînmes amies, sans presque jamais nous rencontrer physiquement, échangeant SMS, mails et coups de téléphone. Toujours elle m'encouragea dans mon travail tant théorique que poétique, et c'est à elle que j'ai dû la force d'entreprendre une monographie sur Réda, parue en 2017 chez le même éditeur, Hermann, que son *Giacometti* (2012), sur lequel je fis une recension pour la RHLF. « Puisque Michèle, qui a des problèmes de santé, a été capable de faire un nouveau livre, pourquoi pas moi ? », me dis-je. Auparavant, on l'avait vue en égypte de Laury Granier (*La Momie à mi-mots*, film de 1996), puis vint la séparation, la maladie et la série de ses poèmes si douloureux, *L'Ouïe éblouïe* (2007), *Balbuciendo* (2012), *La Troisième Main* (2015) et enfin, en 2017, *Connaissance par les larmes*.

*

Je n'ai pas lu Michèle Finck en revues, où elle commença à publier, en particulier dans *Polyphonies* et *Le Nouveau recueil* dans les années quatre-vingt-dix, et plus récemment dans *Europe*, mais j'ai attentivement suivi sa carrière en recueils, d'abord chez Voix d'encre, puis avec fidélité chez Arfuyen – elle avait trouvé son éditeur. Leur architecture a toujours été très solide, Michèle construisant soigneusement ses livres, comme on peut le voir dans *Connaissance par les larmes*, son dernier *opus* auquel je m'attacherai plus particulièrement, car c'est celui que j'ai préféré et qui m'a semblé le plus abouti.

On peut observer une progression dans ses recueils de poésie. Le premier, *L'Ouïe éblouie*, comporte de nombreuses proses, comme cela demeurera une constante, mais pas encore véritablement organisées par rapport aux vers. Selon la note biographique des recueils suivants, il s'agit là de la réunion de plus de vingt ans de poésie, ce qui explique sans doute ma remarque. Ces textes tournent déjà souvent autour du thème de la musique, sujet de réflexion privilégié de la théoricienne, auteur de *Poésie moderne et musique. Vorrei et non vorrei. Essai de poétique du son* (Champion, 2004), et préoccupation vitale de la poétesse. L'inspiration de ces proses, assez fréquemment rédigées sous forme de contes, peut également être de type autobiographique, comme le dit clairement Michèle Finck page 40 : « Si je me souviens bien, j'ai été enfant¹. » L'inspiration cruelle semble d'origine surréaliste : souvenir de *L'Amour fou* et de la promenade au Fort-Bloqué ?

Viennent d'abord les décoctions marines : escalopes de galets sur lit de mer, soupe de cailloux aux trois épices (sable fin, mica, embruns), coquillages farcis aux algues séchées. Puis les décoctions les plus subtiles, jus de ciel, tartes d'ombre, galette de nuages, empreintes de pas ou de pattes, à peine rehaussées par quelques décoctions sonores de plus en plus fines, sablés de plume au cri de mouette, thé d'écume, liqueur de vol de libellules, alcool de rumeur de vent ou de vague².

On trouve aussi de loin en loin un mode d'écriture qui ne cessera de se développer, associant un bref poème à une œuvre musicale dont les références sont clairement nommées : ainsi « Rhins / *Kinderszenen* – Schumann³ » ou « Lamineur du silence / *Winterreise* – Schubert⁴ ».

¹ *L'Ouïe éblouie*, Montélimar, Voix d'encre, 2007, p. 40.

² *Ibid.*, p. 146.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

Toutefois leur organisation n'est pas systématique, comme ce sera plus tard le cas, en particulier dans *Connaissance par les larmes* et surtout *La Troisième Main*, entièrement composé de ce type de textes – cent très exactement. Les poèmes en vers sont autant de *Lieder*⁵. Le texte peut néanmoins renvoyer à une pièce musicale précise sans pour autant la nommer : tel est le cas de « Marguerite au rouet » de Schubert dont un vers est cité, « *Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer*⁶ », ce qui nous met sur la piste, quoique le titre avec un jeu de mots soit « Chanterelle » (de même plus haut pouvait-on entendre « la mineur », référence de solfège). L'inspiration musicale n'est cependant pas toujours présente, comme dans « Pitié⁷ », « Casselouvres⁸ » ou encore « Vent des Cévennes⁹ », autant de *choses vues*, et bien sûr, tirées du quotidien, « Train Strasbourg-Paris¹⁰ ». Apparaît aussi particulièrement dans les textes en prose la fascination pour la folie, avec la visite à l'hôpital psychiatrique, ici à San Giacomo¹¹ et, dans *Balbuciendo*, l'épisode de « Mademoiselle Albatroce »¹². Un titre de section, puisqu'il y a déjà une composition de l'œuvre, même si celle-ci n'est pas encore pleinement rigoureuse, « Saignée de douleur », est prémonitoire, car toute la poésie de Michèle Finck sera sous le signe de la souffrance – nouvelle Frida Kahlo, artiste à laquelle elle consacrera un poème dans *Connaissance par les larmes*¹³. On peut lire par exemple : « Attelages d'ossements de neige / Vêtus de douleur¹⁴ ».

Michèle Finck accède à la maturité poétique en 2012 avec la parution de *Balbuciendo*, livre clé dans son histoire, sous le signe de l'épreuve. Comme le dit la note biographique,

[l]'épreuve de la séparation en 2004 et celle de la mort du père en 2008 la marquent profondément. Les années d'écriture de *Balbuciendo* sont des années de repli sur soi et de travail poétique plus monacal, durant lesquelles elle médite au quotidien l'interrogation rilkéenne des *Lettres à un jeune poète* : « Mourriez-vous, s'il vous était interdit d'écrire¹⁵ ? »

⁵ *La Troisième Main*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2015, p. 24.

⁶ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹¹ *Ibid.*, p. 97.

¹² *Balbuciendo*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2012, p. 21.

¹³ *Connaissance par les larmes*, Arduyen, Paris-Orbey, 2017, p. 108.

¹⁴ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 140.

¹⁵ *Balbuciendo*, op. cit., p. 82.

Le volume est composé d'une section sur « l'amant fou », intitulée « Sur la lame de l'adieu » ; d'une autre sur le père disparu, « Triptyques pour le père mort » ; et d'une troisième « Scansion du noir », où la double blessure s'enchaîne, père et amant mêlés. La tentation de la folie hante Michèle Finck. Dès le premier poème, elle écrit : « J'entends la tête sans corps de la folie / Siffler ses chiens¹⁶. » Une brève notation dit bien ce qu'il en est : « Poème : crier / Seule pieds nus sur / La lame de l'adieu¹⁷ », ce dernier vers donnant son titre à la section. Dans une postérité baudelairienne, Michèle Finck est « Mademoiselle Albatroce », sœur du malheureux albatros de Baudelaire. Mort et suicide la fascinent : « À Paris au jardin du Luxembourg / Le roi se coupe les veines et c'est la reine qui saigne. // Je suis moi-même cette reine¹⁸. » Le soleil est « suicidé¹⁹ », enfin c'est sur la formule « Décider ou décéder » que s'achève la section consacrée à la fin d'un amour. Cependant demeurent des souvenirs heureux de la vie passée. Sont évoqués des moments privilégiés partagés en Italie, bonheur marin qui se retrouvera bien plus tard dans Connaissance par les larmes dans un cadre corse : « Au large, / Je fais la planche, île moi aussi, songe qui dérive²⁰. »

L'écriture se fait dépouillée – prose réduite au plus simple, pour dire la mort du père. On n'est plus dans la recherche formelle, si importante pour Michèle Finck tout particulièrement dans ses deux derniers livres, la vie ordinaire – la mort dans sa matérialité – prend le dessus. On peut penser que l'auteure commence à aller mieux lorsque dans la deuxième sous-partie elle renoue avec les vers, et, ce qui est chez elle la marque de la poésie, une parole plus saccadée, heurtée – elliptique. Mais il n'y a pas de violence, on est dans l'ordre de la prière comme dans « Voix tremblée », modulation du « Seigneur, prends pitié » liturgique²¹. Quelque chose de la sérénité du père mort passe dans le poème :

Les enfants neigent

Leurs rires
De mirabelles
Sur nos vies brûlées
Enluminées de ronces

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

Tandis que le sourire
Du père
Mort
Rayonne de silence

Argenté²²

Réunis dans le même volume, le « père mort » et « l'amant fou » sont clairement associés dans « Ritournelle de la mal aimante », avec déjà – mais c'est logique étant donné le sujet – le motif de la larme, qui deviendra essentiel dans le dernier recueil :

D'où cette larme sur le visage de mon père
Mort ? Les morts peuvent-ils encore
Pleurer ? Mais non c'est moi qui pleure
De ne les avoir pas assez aimés
Mon amant fou mon père mort ²³

Un des points communs entre le père et l'amant est le fait qu'ils étaient unis à Michèle Finck par un lien d'amour :

J'ai dans une main Tod, la mort du père, et dans l'autre main,
Liebe, un amour : cet amour, déterré au fond de la nuit
excrémentielle, est pour toi. Qui es-tu, qui m'illuminés soudain²⁴ ?

*

La Troisième Main porte un titre énigmatique, quelque peu explicité par le poème qui tient lieu de quatrième de couverture :

D'où venue la troisième main,
L'invisible, main de la grâce, qui se pose sur les fronts ?
Elle porte l'espoir d'une arche future de lumière. Bach
A écrit pour cette troisième main. Menuhin le sait.

Mais dans la dédicace qu'elle m'a offerte lors de l'envoi de son dernier livre, Michèle Finck a fait précéder immédiatement du mot « énigme » son titre, *Connaissance par les larmes*. C'est d'une situation de handicap que part l'écriture – une opération de la cataracte qui prive momentanément de la vue – pour transmuier cela en un livre de poèmes

²² *Ibid.*, p. 44.

²³ *Ibid.*, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, p. 51.

que l'on pourrait qualifier de parfait, « cent poèmes d'extase musicale²⁵ ». Ces textes brefs renvoient chaque fois à une pièce musicale dont sont indiquées précisément les références, le nom du compositeur, l'œuvre et l'interprète (*L'Ouïe éblouie* était plus vague). Cette rigueur dans la contrainte peut faire penser à la *Délie* de Scève, apologie du dizain de décasyllabes, forme parfaite. Le premier poème, « Cicatrisation », seul et introductif, explique la situation : « L'œil blessé cicatrise lentement dans le noir / Et brûle²⁶. » Si l'écriture est empêchée, comme l'indique la phonétique, « le son est guérison²⁷ ». L'ensemble est composé de sept sections, plus ou moins longues, où l'on peut distinguer la musique chantée (I, II, V, VI) de la musique plus proprement instrumentale (III, IV, VII). Lorsque Michèle Finck part d'un texte mis en musique, très souvent elle le cite, prenant soin de le traduire s'il est dans une langue étrangère pour que le lecteur puisse pleinement l'apprécier. Sa parole se déploie à partir de celle du musicien, comme cela apparaît dès le premier poème : « Bach : Cantate *Ich habe genug*. / [...] Seigneur, c'est assez²⁸. » Elle commente le texte, qu'elle assume comme s'il était le sien propre. Ainsi à partir du *Stabat mater* de Pergolèse : « *Quis est homo, qui non fleret, / Christi Matrem si videret / In tantôt supplicio ?* » (« Quel est l'homme qui ne pleurerait pas / S'il voyait la mère du Christ / Dans un tel supplice²⁹ ? ») L'identification est ici d'autant plus forte que la pièce est chantée par Kathleen Ferrier, qui lui est chère comme à Yves Bonnefoy dans un fameux poème d'*Hier régnant désert*. La note biographique l'indique, « parmi les rencontres décisives il y a celle du poème "À la voix de Kathleen Ferrier" d'Yves Bonnefoy³⁰ ». Elle se nourrit de ces paroles consolatrices, telle celle du Requiem allemand de Brahms : « *Selig sind, die das Leid tragen, / Denn sie sollen getröstet werden* » (*Heureux les affligés / Car ils seront consolés*³¹. ») Les mots de Michèle Finck viennent en écho au texte chanté :

« *Libera me Domine.* » Voix de Camille Maurane
Surgie de quelle douleur de ronces ? Vers l'offrande
De quelle paix ? L'orgue et les cordes tendus vers
Quelle délivrance de l'os ? Chœurs aux pieds nus
Élèvent une rosace de silence dans l'obscur³².

²⁵ *La Troisième Main*, Arfuyen, *op. cit.*, p. 129.

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁷ *Id.* ; je souligne.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ *Ibid.*, p. 137.

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² *Ibid.*, p. 18.

Cependant une citation peut suffire, la plainte étant dite, comme dans ce passage de la *Passion selon Saint Mathieu de Bach*, « *Wir setzen uns in Tränen nieder / Und rufen dir im Grabe zu : / Ruhe sanfte, sanfte Ruhe !* » (« Nous sommes assis en larmes / Et t'appelons dans ta tombe : / En paix dors, dors en paix³³ ! ») Michèle Finck alors se recentre sur la musique, sans plus s'occuper des paroles :

Musique de Bach saisit aux cheveux
Et soulève du sol. Double chœur final
Lévite au-dessus de la tombe dans la lumière
Des larmes. Spirales de silence tournoient.
Musique cueille la foudre³⁴.

C'est ce qu'elle fait d'ailleurs, nécessairement, pour les pièces purement instrumentales. Sa langue est alors très souvent heurtée ; l'ellipse des articles et les ponctuations fortes cassent l'harmonie, étonnamment par exemple pour *La Fille aux cheveux de lin* de Debussy, pourtant si fluide :

Musique pour le toucher. L'effleurer.
Pour les phalanges. Pesantes. Apesantes.
Photosensibles. Respir du piano. Sons
Et frissons. Ténus et tenus. Silences
Suspendus. Sens et réticences. *Perdendosi*³⁵.

La plupart de ces poèmes sont très sombres, sous le signe de la mort, mais on peut trouver en écho à la révélation de Pascal la célébration de la joie :

Comment ? Comment dire ? La grâce.
La vie vivante. L'écume et le large.
Voix faite pure joie.
Son et silence joie.
Don. Don de la joie. Don³⁶.

Et à propos de l'air de Papageno dans *La Flûte enchantée*, Michèle Finck achève son poème sur la notion de « paradis » : « Est-ce entrouir le paradis³⁷ ? », ce qui donnera lieu dans *Connaissance par les larmes* à un

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ *Id.*

³⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

très bel ensemble, « Les Larmes du large », où l’auteure se montre heureuse au bord de la mer.

Les références musicales sont très variées, du baroque au contemporain, avec peut-être au début une prédilection pour Bach et Schubert. Deux seules mentions de jazz, Gershwin et Billie Holiday, rien pour les musiques du monde (Inde, Japon, Moyen-Orient). Dans *Connaissance par les larmes*, une seule section, « Musique des larmes », renvoie à l’univers musical. Dans deux autres, Michèle Finck reprend le même principe de poème consacré à une œuvre d’un autre domaine artistique ; mais cette fois il s’agit de tableaux (*Musée des larmes*), ou de films (*Cinémathèque des larmes*).

*

Quoique les deux précédents recueils soient très aboutis, il me semble cependant que, par rapport à eux, le dernier paraît accomplir leur *Aufhebung*. On y retrouve des modes d’écriture précédemment exploités, les constantes de la douleur, de la folie et de la mort, et cela semble ne faire qu’un avec la poésie :

Dans les bas-fonds de la douleur hurlée
À lui échet la folie à elle la poésie.

À moins que ce ne soit l’inverse³⁸.

Surtout, Michèle Finck s’avère ici maîtriser la direction d’orchestre d’une façon remarquable. Son livre est conçu comme une partition musicale avec des indications de *tempo*, en particulier au début et à la fin des sections, par exemple aux pages 11, 29, 36, qui se font écho : « *Chœur / (Bouche fermée)* », suivi d’un poème vertical, ou encore aux pages 41, 75, 99, 119 : « *Chœur / (Bouche mi-close)* », et aux pages 155, 163, 173, 177, 192, 194, 198, qui aboutissent aux derniers mots du recueil : « *Chœur / (Bouche ouverte) // Celle / Qui / Neige / Tient / Tête / Au / Néant.* »

On peut noter quelques nouveautés dans l’écriture : le recours à des vers extrêmement brefs, comme ceux que nous venons de citer, Michèle Finck allant à la ligne pratiquement après chaque mot – fût-il réduit à n’être qu’une lettre (« *Même / Si / Dieu / N’ / Existe / Pas* », pouvons-nous lire page 11) ; et l’apparition de blancs au cœur du texte – souvenir de du Bouchet ?

³⁸ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 23.

Mais nous boitions de la langue.
Langue maternelle : la musique.
Langue paternelle : le mutisme.

Notre miroir : la poussière.

En rêve nous cherchons un tableau
Peint à la salive de phénix³⁹.

Une modulation de ce phénomène apparaît sous la forme de points de suspension :

... Gosse, chialer jusqu'au fond de l'os : chose facile... Aimait se
lover dans les larmes... Se sentait plus proche de Dieu... Larmes
faisaient luire ses cils très doux⁴⁰...

Pour la première fois dans son œuvre, Michèle Finck évoque la maladie,
en écho aux précédentes visites à l'hôpital rapportées dans les autres
recueils :

« *Maladie rare*, répète le docteur S.
Nous ne pouvons rien pour vous. »

.....

« *Et la poésie*, miaule un oiseau
Sorti de ma bouche. *Et la poésie*
*Peut-elle quelque chose*⁴¹ ? »

Toutefois elle n'oublie ni « l'amant fou⁴² » ni le père mort⁴³.

Son coup de génie, c'est le recours au thème des larmes, modulé tout
au long du livre de façon très convaincante. Oui, il y a quelque chose de
neuf à dire sur ce sujet ; dans la postérité de Heidegger la poésie de
Michèle Finck est pensante, la théoricienne et la poétesse ne font plus
qu'une. Le mot de larme(s) apparaît dès l'exergue, emprunté à Marina
Tsvétaïeva – depuis une mise au programme de l'agrégation d'Anna
Akhmatova, à qui est dédiée *La Troisième Main*, Michèle Finck s'est
prise de passion pour la poésie russe et en a appris la langue. Le terme
figure dans de très nombreux poèmes, et cette obstination à la répéter fait
que l'on y réfléchit. Non, on n'avait pas pris garde que cela était si

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴² *Ibid.*, p. 26-27.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

important. Un premier texte médite plus longuement sur la notion : « Court-circuit ». Les larmes remontent à l'enfance, vocation ancienne liée à celle de la poésie :

... Disait vouloir être pleureuse... Pour accompagner la douleur du monde...

[...] Peut-être ne s'était-elle pas éloignée de cette vocation initiale... Poète et pleureuse sont de même chair⁴⁴...

La larme peut être d'autant plus douloureuse qu'elle ne réussit pas à sortir, et se métamorphose en pulsion suicidaire :

... Ne put plus pleurer... Plus marcher... Atterrée d'être née...
... Voulut en finir... Avec le reste, dérisoire, de corde rêche... Le sel en elle résista⁴⁵...

Le tarissement est un point commun entre Michèle Finck et les grands mystiques comme Angèle de Foligno : « Angèle / De / Foligno / Que / Voulais- / Tu / Dire / Quand / Tu / Écrivais : / 'Je / N' / Ai / Plus / De / Larmes'⁴⁶. »

Un admirable ensemble, inspiré par les vitraux de la cathédrale de Strasbourg, est hanté par les larmes échangées entre le père mort et sa fille⁴⁷. S'élève en particulier un très beau passage de grâce pure à propos du « Troisième vitrail », qui peut faire penser à « la Sagesse aux yeux pleins de larmes » de René Char⁴⁸ :

Ô source ô mère des larmes je t'aime d'amour
Pur qui resplendit à jamais hors de toute tombe.
Et toi et moi enlacées nous saignons pour lui nous saignons⁴⁹.

L'ultime poème de cette section fait écho au titre du recueil, l'explicitant : « Poésie : / Connaissance / Par / Les / Larmes⁵⁰. » Comme chez Louise Labé (« Je vis, je meurs, me brûle et me noie »), le feu et

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30, 31, 33, 34, 35.

⁴⁸ René Char, « Lascaux » III, « La Bête innommable », *La Paroi et la prairie* [1952], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2^e éd. 1995, p. 352.

⁴⁹ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

l'eau s'échangent. Le poème de Michèle Finck se poursuit ainsi : « Les / Larmes / Y/ Brûler / Vive⁵¹ ».

Dans la deuxième section, intitulée « Les larmes du large », il s'agit, comme l'indique le poème liminaire, d'« Apprendre / Les / Larmes / Par / La / Mer⁵² ». Cette longue section est particulièrement remarquable par le bonheur qui s'en dégage, chose si rare chez Michèle Finck — bien-être utérin ? La mer est un modèle d'écriture (« L'alphabet des vagues⁵³ »), et la nage est l'équivalent positif des pleurs – dans les deux cas, l'eau est salée : « Nager comme pleurer / Rend / Visible l'invisible⁵⁴. » Les morts n'ont pas disparu, mais ils ne réussissent pas à troubler la paix du lieu. Pas de pourriture, mais une transmutation en pierre précieuse, gage d'éternité :

Émeraude seront les larmes des morts
Quand ils se réveilleront couverts d'algues⁵⁵.

Le cimetière marin n'est pas triste, « en paix avec la mort, accordé à elle comme la mer⁵⁶ », et l'amour revient avec douceur, alors que Michèle Finck nous avait habitués à tant de cris de douleur :

Chaque larme pleurée devant la mer
Est un ange qui veut apprendre à aimer⁵⁷.

« Elle est retrouvée / – Quoi ? L'Éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil », disait Rimbaud⁵⁸. Et Michèle Finck :

Boire les larmes de la mer jusqu'à la dernière goutte
Dans la gourde de l'été où tremble l'éternité⁵⁹.

Il y a fusion avec le paysage – le cosmos, d'où vient le salut : « Et songes nos larmes de communion avec le cosmos⁶⁰. » Le goût de vivre revient :

⁵¹ *Id.*

⁵² *Ibid.*, p. 41.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ Arthur Rimbaud, « L'éternité », *Vers nouveaux et chansons, Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 79.

⁵⁹ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 53.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 58.

Les métamorphoses de la lumière méditerranéenne sont si intenses et surprenantes que des larmes de joie montent aux yeux. Je murmure : « Oui, la lumière, la lumière et ses métamorphoses sont une raison suffisante de vivre⁶¹. »

Les larmes se font larmes de joie : « Laisser les larmes de joie se mêler à la mer salée dans la baignoire des rocs⁶². » Porté par la mer, le corps n'est plus cette pauvre chose que l'on traîne si difficilement, le bonheur physique est retrouvé.

Dans la section consacrée à la musique, textes chantés puisque c'est au sens que l'on s'intéresse, sont d'abord privilégiées les larmes tournant autour de la Crucifixion : *Passion selon Saint Jean* de Bach, *Stabat Mater* de Vivaldi, Boccherini, Dvorak, Poulenc, *Salve regina* de Poulenc encore. Puis viennent les larmes plus profanes de Schubert – les « larmes gelées » du *Voyage d'hiver* –, un lied de Brahms, la « vallée de larmes », formule religieuse reprise par Verdi dans *Aïda*, toujours Verdi pour *La Traviata*, *Le Chant de la terre* de Malher interprété par Kathleen Ferrier, Janacek, Britten mettant en musique des vers de Verlaine (« *Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure.* »), Webern ... Chostakovitch, adaptant « Six poèmes de Marina Tsvetaïeva », l'associe à sa contemporaine Akhmatova par le biais d'une dédicace : « À Anna Akhmatova » : « *Ô Muse des larmes, la plus belle des Muses !* »⁶³, superbe formule qui sert d'exergue pour l'ensemble du recueil. Les passages cités peuvent être totalement assumés par Michèle Finck, comme dans ce lied de Webern, intitulé « La solitaire », transposition du chinois :

Je pleure, pleure, mes pauvres larmes
Brûlantes et amères coulent sur mes joues
Car tu ne comprendras jamais
Combien je souffre quand je ne suis pas près de toi⁶⁴.

La quatrième section, intitulée « Musée des larmes », part de la peinture religieuse, « Le Christ à la colonne » d'Antonello de Messine, « La Mère de Dieu avec le Christ mort » de Hans Memling, une « Déposition de croix » de Roger Van der Weyden, « Adam et Ève chassés du Paradis terrestre » de Masaccio (fresque où l'on ne sait pas si les personnages pleurent ou non devant la catastrophe qui les frappe).

⁶¹ *Ibid.*, p. 62.

⁶² *Ibid.*, p. 63.

⁶³ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 91.

Michèle Finck rapproche cet épisode de sa propre expérience avec son ancien compagnon :

Ève, l'exilée,
Pleure-t-elle ? [...]
Et Adam [...], pleure-t-il ?
(Et nous aussi, te souviens-tu ? chassés à jamais du Jardin,
Os rongés jetés aux ronces et aux gravats, pleurons-nous⁶⁵ ?)

Puis vient un art moderne et profane – peinture et sculpture – avec Van Gogh, Ernst Barlach, Edvard Munch, Picasso, Frida Kahlo, Man Ray, Jean Arp (deux références), Miro, Dali, Louise Bourgeois, Paul Klee. La lithographie de Barlach, adossée à un poème (« Le roi de Thulé ») dans un livre, fonctionne un peu comme les airs de musique s'appuyant sur un poème. Michèle Finck reprend les vers de Goethe, et évoque Schubert – Nerval aussi, dont elle donne la traduction. Même technique de la citation à propos de Dali, où elle convoque *Alice au pays des Merveilles*. Il y a larmes et larmes, celles-ci doivent être authentiques, non comme celles de Man Ray, jugées trop esthétisantes : « Les larmes aussi peuvent être fausses. / Artifices. Mensonges. Truquages⁶⁶. » Il est à noter que ce poème fait face à celui de Frida Kahlo, et on ne peut que penser à Char disant à propos de Baudelaire : « Après avoir gémi, lui, de vraie douleur⁶⁷ » – par opposition à la mièvrerie de certains romantiques français.

Cinémathèque des larmes n'est pas neutre, puisque Laury Garnier était cinéaste ; et cela nous amène à voir différemment quelques grands classiques de l'écran. Les poèmes en vers se font plus longs : ainsi a-t-on trois pages sur *Sonate d'automne* de Bergman, choisi pour l'affrontement mère / fille – Michèle Finck, avant tout « fille du père », ne parle jamais de sa mère –, mais aussi parce qu'il y est question de musique (le personnage de la mère est pianiste). De *Stromboli* de Rossellini, Michèle Finck retient « la nuit spirituelle » d'Ingrid Bergman :

Assez ! Assez ! Assez !
Je suis à bout !
Je n'ai pas le courage !
J'ai peur⁶⁸ !

⁶⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁷ René Char, « En 1871 », *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 726.

⁶⁸ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 123.

L'intérêt du cinéma pour Michèle Finck – celui d'après 1930, puisqu'aucun film muet n'est mentionné –, c'est qu'il est devenu parlant, et qu'elle peut insérer de nombreux dialogues dans les poèmes qui l'évoquent, ayant d'ailleurs un art consommé de la citation. Défilent *La Strada*, *Le Cheval de Turin* (sur la folie de Nietzsche), les *Contes de la lune vague après la pluie* – remarquons cette convocation du cinéma japonais, alors que restait ignorée la musique de cette riche culture –, *Hiroshima mon amour* et, plus récent mais toujours avec Emmanuelle Riva, le bouleversant *Amour* d'Hanecke, où l'héroïne est au départ elle aussi pianiste. Et encore *Senso* de Visconti, *Théorème* et *Mamma Roma* de Pasolini avec la volcanique Anna Magnani ; film où Michèle Finck réunit ses trois domaines de prédilection, associant cinéma, musique et peinture : « Ré mineur. Abîmes de Vivaldi. / *Lamentation sur le Christ mort* de Mantegna⁶⁹ ? » Avec la même actrice encore, la poétesse se souvient de *L'Amore. La voix humaine* de Rossellini, déjà évoqué, où la Magnani effectue un tour de force en se livrant pendant tout le film à un long monologue, sans jamais lasser. Pure douleur d'amour. Les deux films de Tarkovski, *Andrei Roublev* et *Le Miroir* – on reconnaît là la passion de Michèle Finck pour la poésie et la langue russes –, donnent lieu à des poèmes singulièrement limpides :

Tout coule, l'eau, le lait, la pluie, les larmes, tout miroite.
Images et visages vus à travers un liquide amniotique.
Flux lacrymal du temps où nagent et lévitent des corps.
Film-poème, trempé de temps, perdu ou retrouvé, transparent⁷⁰.

L'anthologie se termine comme elle avait commencé, par un ultime film de Bergman, *Sarabande*, où les tourments relationnels correspondent bien aux préoccupations de Michèle Finck.

*

Les deux dernières sections s'interrogent sur la relation à la poésie – « Être écrire », titre Michèle Finck – ; et comme le dit l'un des poèmes retenu pour la quatrième de couverture : « Comment vivre ? » Après toutes ces épreuves ressurgit l'espoir, le premier poème donne le ton : « Moi / Arbre / Foudroyé / Calciné / Bois / Mort / Décapité / Refleurir / En / Poème⁷¹. » Et encore un peu plus loin : « Éprouver la nécessité /

⁶⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁷¹ *Ibid.*, p. 155.

Pour simplement être / D'écrire un poème⁷². » Vie et poésie sont liées, le salut vient de la poésie. Cependant « l'amant fou » n'est pas oublié, Michèle Finck y revient par le biais d'une réécriture du mythe d'Orphée sous la forme de la rituelle visite à l'hôpital. Le poème s'achève par un envoi à l'ensemble des malades mentaux :

Orphée dédie ses compositions aux muets qui, nimbés de larmes
devenues anonymes dans tous les hôpitaux psychiatriques du
monde, tiennent serrée dans leurs mains qui crient la main
d'Eurydice perdu⁷³.

Michèle Finck n'est donc pas – n'est plus – repliée sur elle-même, et l'on peut noter une entrée discrète de l'actualité dans son œuvre, sous la forme d'un salut à Anna Politkovskaïa – la Russie, toujours⁷⁴ – et du cri du vendeur de journaux pour Charlie Hebdo⁷⁵.

L'enjeu est existentiel. Écrire, c'est sauver sa peau :

Y a-t-il dans cette vie de songe et d'effroi
Une fenêtre élevée du haut de laquelle
Je n'ai pas crié en silence : « Saute » ?

Mais je ne saute
Pas J'écris
Salto
Dans le vide
De la page.

Pour
Pas
Crever⁷⁶.

Mais avec la neige – la dernière section s'appelle « celle qui neige » –, cela devient plus allègre, presque heureux : « Poésie : neiger/ Quelques flocons et se sauver / En courant. »⁷⁷ La neige a remplacé les larmes : « Ne pleure plus // Mais / Soudain // Neige⁷⁸. » La poésie est une personne, comme le père et l'amant, et elle a pour tâche de remplacer ceux qui ont disparu :

⁷² *Ibid.*, p. 157.

⁷³ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 189.

Poème seul compagnon de ma vie ne me quitte
Pas comme m'ont quitté le père et l'amant⁷⁹.

Tout se termine par deux poèmes positifs qui se font écho : « Celle / Qui / Neige / Même / En / Dormant / Veille⁸⁰ » (on peut penser à l'Hypnos de Char aux yeux ouverts pendant la nuit), et plus encore « Celle / Qui / Neige / Tient / Tête / Au / Néant⁸¹ ».

*

L'œuvre de Michèle Finck tient actuellement en quatre livres, combien forts déjà ; il ne reste qu'à espérer que la vie lui permette de poursuivre encore longtemps sa si belle entreprise.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁸¹ *Ibid.*, p. 198.

**« Pianorphée pleure¹. »
Les labyrinthes de l'élégie**

Le piano à l'intérieur de moi est éraflé,
poussiéreux et bancal, allaité par une
douleur sourde²...

Invoquant, à l'ouverture de *Connaissance par les larmes*, la « Muse des larmes, la plus belle des Muses³ » – vers de Marina Tsvétaïeva adressé à Anna Akhmatova –, et proposant pour titres non seulement au recueil tout entier, mais encore à quatre de ses sept sections, autant d'intitulés où s'épanchent les « larmes », la poésie de Michèle Finck prend plus que jamais à bras le corps les motifs de la souffrance, des pleurs, du deuil et du néant, de l'amour perdu, de la mémoire blessée et de la séparation. Les recueils précédents participent pleinement à l'élaboration de cette posture que l'on pourrait qualifier d'élégiaque, et les titres et les sous-titres se répondent d'une œuvre à l'autre : les sections de *La Troisième Main* font apparaître les termes d'« au-delà », de « psychopompe », d'« adieu », de « Golgotha » et de « néant⁴ » ; quant à *Balbuciendo* – dont le titre pourrait se rapporter au piano « éraflé, poussiéreux et bancal » du « Conte du Schwarzer Peter » cité ci-dessus –, il se compose de « Sur la lame de l'adieu », « Triptyques pour le père mort » et « Scansion du noir ». *L'Ouïe éblouie*, pourtant plus solaire, s'ouvre sur l'invocation « À un son mort » et s'achève précisément sur la description programmatique de ce piano intérieur.

¹ « Les larmes d'Orphée », *Connaissance par les larmes*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2017, p. 160. Cette étude se fonde sur les quatre recueils de Michèle Finck parus à ce jour ; outre le précédent qui est aussi le dernier – *L'Ouïe éblouie*, illustré de gouaches de Coline Bruges-Renard, Voix d'encre, 2007 ; *Balbuciendo*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2012 ; *La Troisième Main*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2015.

² *L'Ouïe éblouie*, « Conte de Schwarzer Peter », p. 177.

³ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 7 ; repris *ibid.*, p. 90.

⁴ *La Troisième Main*, op. cit., respectivement p. 11, 55, 67, 83 et 107.

I. « Musique creuse les larmes⁵... » : passion, requiem, *stabat mater*, élégie

Dans les quatre recueils de Michèle Finck, très nombreux sont les poèmes directement inspirés par une œuvre antérieure, musicale, picturale, cinématographique ou littéraire. Le poème se constitue alors en réponse, ou s'inscrit dans le prolongement de l'œuvre citée ; chaque poème indique sa source : le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre tiennent en quelque sorte lieu et place de titre au poème, tandis que les sections ainsi organisées se constituent en un parcours artistique et poétique dialogué :

Duparc : *Élégie*
Camille Maurane, Lily Bienvenu

« Tombent nos larmes
Comme la rosée de la nuit »
La mue de la voix enlace
Qui écoute entre les notes et brûle.
Les pores du piano sont grand ouverts
Et respirent. Grumeaux de mémoire macèrent
Et remontent dans la gorge. Chaque demi-ton
Voûté au-dessus du vide se souvient.
Descente de l'ouïe vers quel noyau
De nuit ? Larmes lapident le noir de l'œil⁶.

Débutant par une citation du texte chanté dans l'œuvre musicale citée, le poème se développe ensuite en réponse.

Or, le choix de ces sources d'inspiration est riche d'enseignement, en particulier les sources musicales, car elles apportent des indications génériques qui pourraient tout aussi bien s'appliquer à la poésie qui lui répond, ou du moins en donner des clés de lecture. Cette référence à l'*Élégie* de Duparc, dont le poème est funèbre⁷, prend place au sein de la section III (« Musique des larmes ») de *Connaissance par les larmes*, parmi les références à la *Passion selon Saint Jean* de Bach, aux *Stabat Mater* de Vivaldi, Boccherini, Dvorak et Poulenc, au *Salve Regina* de Poulenc également, et au *War Requiem* de Britten pour ce qui concerne les pièces religieuses⁸. Les poèmes de cette section s'appuient encore sur des poèmes chantés aux thématiques explicitement funèbres ou

⁵ *Connaissance par les larmes*, op. cit., « III. Musique des larmes », p. 84.

⁶ *Connaissance par les larmes*, p. 81.

⁷ Voir *infra*, note 69.

⁸ *Ibid.*, respectivement p. 76 et 78, 77, 79, 86, 95, 93, 94.

élégiaques : l'Élégie de Duparc est en effet précédée d'une référence à un poème de Wilhelm Müller, « Larmes gelées » (« *Gefrorne Tränen* »), mis en musique par Schubert dans le *Voyage d'hiver (Winterreise)*⁹ ; elle est suivie de la référence à un lied de Brahms composé sur un poème de Lemcke, « Le désespoir » (« *Verzagen* »)¹⁰. Parmi les sources d'inspiration de Michèle Finck, on remarque encore tout particulièrement la présence, dans cette même section, de références à la « Chanson d'automne » de Verlaine à travers la mise en musique qu'en a donnée Britten¹¹ ; l'un des derniers poèmes de la section s'inspire également de la partition écrite par le même compositeur sur les *Holy Sonnets of John Donne*¹² – Donne, auteur par ailleurs d'élégies érotiques et funèbres. On retrouve enfin dans cette section, à travers la mise en musique de *Six poèmes de Marina Tsvétaïeva* par Chostakovitch, la référence initiale à cette « Muse des larmes » qui préside au recueil, et qui se trouve ici citée en russe en tête du poème de Michèle Finck¹³ :

Chostakovitch : *Six poèmes de Marina Tsvétaïeva*.
Bernard Haitink / Ortrun Wenkel

« O Muza platcha, prekrasnyskaia iz Muz! »
Fêlure ventrale dans le contralto rayonne.
Mes sœurs d'âme et d'os :
Marina Tsvétaïeva, Anna Akhmatova.
Larmes âcres, mates, rythmiques.
Larmes et bave, ancestrales, cérébrales.
Morte et vivante à la fois celle qui chante.
Un seul son pour dire flamme et cendre,
Brûlure du feu et du froid : leur arc-en-ciel
Quand les cloches crâniennes creusent le silence de Dieu¹⁴.

Nombreux sont donc les genres de déploration musicaux invoqués dans cette section de *Connaissance par les larmes*, et l'on pourrait compléter ce relevé par un rapide panorama des œuvres citées dans la première section, « Vers l'au-delà du son », de *La Troisième Main* : sur huit poèmes, trois s'appuient sur des *Requiem* – l'*Introitus* du *Requiem*

⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹¹ *Ibid.*, p. 88.

¹² *Ibid.*, p. 92.

¹³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 90. Voir aussi *La Troisième Main*, op. cit., p. 100, où ce vers est repris avec ceux qui le suivent : « Ô muse des larmes, la plus belle des muses ! Je te fais don de ma cité aux mille clochers / Akhmatova – et j'y ajoute mon cœur » (trad. Michèle Finck).

de Mozart, *Un Requiem allemand* de Brahms et le *Requiem* de Fauré¹⁵ –, un autre se fonde sur la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach¹⁶, et le dernier poème de la section, qui rend hommage au « père mort », a été écrit à partir du *Resurrexit* de la *Messe en si* de Bach¹⁷.

Quatre grands genres de la déploration en musique émergent donc de ces observations : le requiem, récurrent tout particulièrement dans cette dernière section ; la passion ; le *stabat mater* que l'on a rencontré notamment dans *Connaissance par les larmes* ; et, hors du domaine de la musique sacrée, la très discrète élégie, qui n'apparaît qu'une seule fois dans les quatre recueils, lors de la référence à celle de Duparc.

Cependant, si discrète soit-elle, cette référence élégiaque est largement secondée par l'appel à de très nombreuses figures mythologiques et légendaires de l'amour perdu et du deuil, qui ont inspiré poètes et musiciens : Orphée notamment est présent ne serait-ce que par la citation des *Sonnets à Orphée* au début de *L'Ouïe éblouie* – et d'emblée l'accent est mis sur la perte : « Ô toi dieu perdu ! toi trace infinie¹⁸ ! » Un poème du triptyque « Trois presque-mythes », dans la section « Être écrire » de *Connaissance par les larmes*, lui est consacré ; il est intitulé « Les larmes d'Orphée¹⁹ ». Cette figure mythique est également présente dans l'une des métamorphoses du piano, changé en « pianorphée » dans le même poème ainsi que dans *La Troisième Main*²⁰ ; elle réapparaît dans le même recueil par la référence à deux opéras célèbres, l'*Orfeo* de Monteverdi puis l'*Orphée et Eurydice* de Gluck²¹. D'autres figures du deuil, de l'amour malheureux, de la plainte, de la séparation ou de l'attente anxieuse, presque toutes héroïnes d'opéra elles aussi, traversent plus ponctuellement ces poèmes : Philomèle, Pénélope²², Didon et Énée²³, Tristan et Isolde²⁴ auxquels quatre poèmes sont consacrés dans la section « Musique devance l'adieu » de *La Troisième*

¹⁵ *La Troisième Main*, op. cit., respectivement p. 16, 17 et 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19. Le poème s'appuie sur les trois vers suivants, traduits par Michèle Finck : « Nous sommes assis en larmes / Et t'appelons dans ta tombe : / En paix dors, dors en paix ! » (« *Wir setzen uns in Tränen nieder / Und rufen dir im Grabe zu : / Ruhe sanfte, sanfte Ruh'!* »).

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ « *O du verlorener Gott ! Du unendliche Spur !* », trad. Michèle Finck, *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 5.

¹⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 159-160.

²⁰ *La Troisième Main*, op. cit., p. 46.

²¹ *Ibid.*, p. 71 et 72.

²² *Connaissance par les larmes*, op. cit., « Trois presque-mythes », p. 158 et 161.

²³ *La Troisième Main*, op. cit., p. 69.

²⁴ *Ibid.*, p. 76-79.

Main, Tatiana et Onéguine²⁵, Ariane abandonnée²⁶, Katja Kabanova²⁷, Pelléas et Mélisande²⁸...

Fondée sur l'écoute et profondément ancrée dans la musique, car « l'oreille écoute les larmes que l'œil ne voit pas²⁹ », la poésie de Michèle Finck convoque également, parmi ses sources d'inspiration, des êtres tels qu'Anna Akhmatova (« Muse des larmes » invoquée par sa compatriote Marina Tsvétaïeva), qui sont poètes de la déploration, de l'élégie, du requiem.

II. « Mes sœurs d'âme et d'os³⁰ » : polyphonie des larmes

« Ô Muse des larmes, la plus belles des Muses ! » : ce vers emprunté à Marina Tsvétaïeva place *Connaissance par les larmes* sous le patronage de cette grande figure de la déploration poétique qu'est Anna Akhmatova, auteur des *Élégies du nord* et d'un *Requiem*, deux genres que l'on a vu apparaître dans les sources musicales. On retrouve par ailleurs le nom et les vers d'Anna Akhmatova sous le titre de la section « Scansion du noir » de *Balbuciendo*³¹, et à l'ouverture de *La Troisième Main*³².

Ce vers de Marina Tsvétaïeva figurait déjà dans la section VI de ce dernier recueil, accompagné de la référence à la partition de Chostakovitch citée plus haut et des derniers vers du poème³³. Or, cette citation fait scintiller d'autres étoiles de la constellation Élégie, ou de celle de la Pleureuse³⁴ : Marina Tsvétaïeva elle-même, auteur également d'un poème intitulé « Requiem » (1913), est citée dès *L'Ouïe éblouie*, où l'un de ses vers ouvre la section « Le violon dans la pierre³⁵ ». Son nom appelle aussi discrètement, par évocation élégiaque, celui de Rilke qui lui a dédié une « Élégie³⁶ » dont chaque strophe répète et scande le nom de

²⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁶ *Ibid.*, p. 85.

²⁷ *Ibid.*, p. 92.

²⁸ *Ibid.*, p. 95.

²⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 104.

³⁰ Voir *supra*, note 14.

³¹ *Balbuciendo*, op. cit., p. 61.

³² *La Troisième Main*, op. cit., p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 100 : voir *supra*, note 14.

³⁴ Voir le premier poème de « Fille de la faille », dans *Connaissance par les larmes* : « ...Disait vouloir être pleureuse... Pour accompagner la douleur du monde... De la psalmodie légère de ses larmes... ».

³⁵ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 55.

³⁶ « *Elegie an Marina Zwetajewa-Efron* » [juin 1926], parue dans *Gedichte 1922-1926* (1927).

« Marina ». Quant à Rilke lui-même, auteur des *Élégies de Duino* mais aussi d'un *Requiem*, il est cité en exergue dans la « Note » qui clôt *La Troisième Main*³⁷, et ne pouvait manquer de parrainer *L'Ouïe éblouie*, qu'initie une double citation des *Sonnets à Orphée*³⁸.

À côté de ces poètes qui se sont ouvertement inscrits dans la poésie de déploration, on remarque la présence plus discrète mais récurrente de poètes aux élégies éparses ou non avouées – la déploration n'est pas signalée dans les titres des œuvres et aucune indication générique n'y est particulièrement mentionnée. La référence à Paul Celan par exemple, revient plusieurs fois : dans *L'Ouïe éblouie*, à l'ouverture de la dernière section « Paix dans les plaies³⁹ », et dans *Balbuciendo*, où ses vers expriment la douleur de la séparation et du deuil : « Nous nous séparons enlacés » figure sous le titre « Sur la lame de l'adieu » au tout début du recueil ; « À l'endroit / où l'on dit au plus douloureusement jamais » sous le titre de la section « Tryptiques pour le père mort⁴⁰ » ; l'« opus neige et feu⁴¹ » de *La Troisième Main* évoque lui aussi le titre d'un poème de Celan, « *Wasser und Feuer* » (« Eau et feu »), du recueil *Pavot et mémoire*. D'autres poètes élégiaques du xx^e siècle, comme Eugenio Montale⁴² et Pier Paolo Pasolini⁴³ apparaissent dans *L'Ouïe éblouie*, tandis que l'ombre de Salvatore Quasimodo, auteur d'un « Elegos », passe sur le « Conte de *Schwarzer Peter* », ombre portée par cette phrase qui traduit mot à mot le titre d'un de ses poèmes : « Et c'est soudain le soir⁴⁴ ». Beaucoup plus ancien mais fondateur dans le genre de la déploration amoureuse, Pétrarque, maître du sonnet élégiaque, est cité

³⁷ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 129.

³⁸ *Ibid.*, p. 5. Michèle Finck cite les sonnets I, 1 et I, 26.

³⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁰ *Balbuciendo*, op. cit., respectivement p. 7 (« *Wir scheiden umschlungen* », extrait du poème « Corona » dans *Pavot et mémoire*) et p. 33 (« *An der Stelle / wo man am schmerzlichsten Nie sagt* », extrait du poème « Ich kann dich noch sehen », dans le recueil *Lichtzwang*), trad. Michèle Finck.

⁴¹ *La Troisième Main*, op. cit., p. 21.

⁴² *L'Ouïe éblouie*, op. cit., sous le titre de la section « Tempo rubato », p. 133.

⁴³ *Ibid.*, respectivement sous le titre de la section « Tempo rubato », p. 133, et sous le titre de la section « Saignée de douceur », p. 116.

⁴⁴ Le poème « *Ed è subito sera* » a été publié pour la première fois dans le recueil *Acque e terre : poesie*, Florence, Edizioni di Solaria, 1930. Voir aussi le recueil publié sous le même titre quelques années plus tard, *Ed è subito sera*, Milan, Mondadori, 1942. À l'exception de Paul Celan, dans l'œuvre duquel ne figure aucun poème intitulé « Élégie », tous ces poètes ont songé au moins une fois à donner ce titre. Pour Eugenio Montale, voir « Elegia di Pico Farnese » dans *Le Occasioni* ; « Elegia » dans *Omaggio a Montale*, sous la direction de Silvio Ramat, Milan, Mondadori, 1966, p. 13-14 ; voir aussi le poème « Riviere » dans *Ossi di seppia...* qui indique très clairement l'orientation élégiaque de cette poésie de jeunesse ; le recueil *Nuove poesie* (1942) de Salvatore Quasimodo contient, lui, un « Elegos per la danzatrice Cumani ».

dans *L'Ouïe éblouie*, à l'ouverture de la section « Cassiopée », et convoque le thème du tourment érotique : « Si ce n'est point amour, qu'est-ce donc que je sens⁴⁵ ? » (« *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento ?* ») ; enfin, le souvenir de Dante plane sur certains poèmes dans lesquels apparaissent des figures telles que Pia dei Tolomei errant au Purgatoire comme Eurydice aux Enfers⁴⁶.

Ces multiples parrainages poétiques invoquent donc à nouveau, mais de manière implicite, le genre du requiem et celui de l'élégie notamment, qui se font concurrence dans les œuvres de Rilke et d'Akhmatova. En effet, aucune des références à ces auteurs ne fait apparaître les titres d'*Élégie* ni de *Requiem*. Rilke comme John Donne, évoqué plus haut⁴⁷, sont cités pour leurs *Sonnets*. Par ailleurs, aucun poème, aucune section des quatre recueils de Michèle Finck ne mentionne l'un ou l'autre de ces genres dans leurs intitulés.

Cependant, un titre tel que « Paix dans les plaies » (de la section finale de *L'Ouïe éblouie*⁴⁸) pourrait bien évoquer l'apaisement qu'appelle le genre du requiem. « Le dit de la cathédrale de Strasbourg », section composée de quatre « Vitraux » et d'une « Rosace » dans *Connaissance par les larmes*⁴⁹, évoque des épisodes ou des stations, de même que « Triptyques pour le père mort⁵⁰ » de *Balbuciendo*, qui comprend des poèmes intitulés « In memoriam » et « L'offrande pascale⁵¹ » ; « Pianordalie » et « Golgotha d'une femme » dans *La Troisième Main*⁵² ne peuvent manquer de figurer le chemin de douleur que chante la passion. La poétique de Michèle Finck prend en outre une dimension chorale, avec les poèmes intitulés « Chœur », qui viennent scander la fin de chaque section et sous-section puis se mêler aux textes de la section finale, « Celle qui neige⁵³ ». On relève aussi les indications musicales données sous certains titres – « *Sotto voce* » sous « Le dit de la cathédrale de Strasbourg⁵⁴ », « Unisson » sous le « Deuxième vitrail⁵⁵ », « *Bouche fermée* », « *Bouche mi-close* », « *Bouche ouverte* » sous les poèmes

⁴⁵ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 81 ; trad. Michèle Finck.

⁴⁶ *Ibid.*, « Conte de l'ouïe éblouie », p. 8 ; « Pia », p. 57.

⁴⁷ Voir *supra*, note 12.

⁴⁸ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 165.

⁴⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 30-36.

⁵⁰ *Balbuciendo*, op. cit., p. 33-59.

⁵¹ *Ibid.*, respectivement p. 41 et 53.

⁵² *La Troisième Main*, op. cit., respectivement p. 35-53 et p. 83-106.

⁵³ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 11, 29, 37, 41, 75, 99, 119, 155, 163, 173, 177, 180, 192, 194, 198.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

intitulés « Chœur⁵⁶ » – la poétesse devenant alors elle-même compositrice. Cette dimension chorale entre bien sûr en résonnance avec la multitude de citations et de références – de voix poétiques, artistiques, musicales – sur lesquelles s’enracine la poésie de Michèle Finck, et qui forment comme une polyphonie des larmes.

III. « Violoncelle psychopompe⁵⁷ » : la voix solitaire de l’élégie

Que reste-t-il à l’élégie, solitaire et monodique ? Les titres qui s’en approchent le plus sont celui de « Lettera amorosa », que l’on rencontre dans le quatrième des « Triptyques pour le père mort⁵⁸ » de *Balbuciendo*, et celui de « Presqu’élégie de La Sans-Larme⁵⁹ », dans la section VI de *Connaissance par les larmes*. Si le premier évoque, bien sûr, le madrigal de Monteverdi⁶⁰, ou le poème d’amour et de mélancolie de René Char⁶¹, il convoque aussi, lointainement, la tradition de l’héroïde ovidienne, amoureuse élégie épistolaire, mêlant ici amour et deuil du père défunt. Quant au second, il désigne une élégie en quelque sorte « imparfaite », car « sans larmes », mais définit le poème et le mot lui-même comme larmes :

Ce qui reste : les larmes des mots.
Les mots-larmes à étreindre.
Amor Fati.

Qui ne peut plus pleurer, poèmes lui soient larmes impersonnelles
enfin versées.
Partageables.
Anonymes⁶².

⁵⁶ Voir *ibid.* p. 11, 119 et 198 par exemple.

⁵⁷ *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁸ *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁹ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 156. On trouve un titre semblable dans la poésie de Federico Garcia Lorca, une « Casi-Elegía » biffée dans le manuscrit de *Suite*, daté du 6 août 1921. Voir Lorca, *Obras Completas*, I, édité par Arturo del Hoyo, Madrid, Edicion del Cincuentenario, Aguilar, (1954) 1993, p. 1083. Voir aussi *Balbuciendo*, p. 32 : « Presqu’aile ».

⁶⁰ « *Se i languidi miei sguardi : lettera amorosa a voce sola* », dans le septième livre des Madrigaux de Monteverdi (1619) ; le poème est de Claudio Achillini.

⁶¹ René Char, *Lettera amorosa*, Paris, Gallimard, 1953.

⁶² *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 156. Ces trois qualificatifs finaux, « impersonnelles », « partageables », « anonymes », font écho à la valeur d’exemple que se donnait l’élégie dans l’Antiquité, autant chez Ovide ou Propertius que dans l’élégie grecque, souvent moralisatrice et injonctive (voir les fragments de Solon, Mimnerme, Xénophane, par exemple).

Cette équivalence entre poèmes et larmes est réaffirmée quelques pages plus loin dans « Les larmes d’Orphée », où deux figures « infirmes » – figures du manque – se rencontrent : celle du piano aux cordes cassées, et celle de l’Orphée féminine que met en scène ce poème, privée de larmes :

Orphée a désormais pour seul compagnon un piano, peint autrefois par Eurydice qui en a cassé les cordes : Pianorphée. Orphée ne pleure plus. A perdu les larmes avec Eurydice. Mais Pianorphée pleure. Ce sont ses larmes de l’oreille que vous entendez ici⁶³.

Un peu plus loin encore, l’un des poèmes intitulés « Chœur » égrène cette phrase :

Les
Larmes
Non
Pleurées
Sont
Celles
Qui
Font
Écrire⁶⁴.

Or, ce sont précisément ces « larmes non pleurées » qui alimentent la « Lettera amorosa » citée ci-dessus, et dans laquelle on lit : « Cette lettre m’est dictée par les larmes non pleurées, qui sont les plus profondes⁶⁵. » Par ces correspondances, Michèle Finck identifie manifestement mots, poèmes et recueils aux larmes elles-mêmes.

Mais un autre titre attire tout particulièrement notre attention, car il désigne indirectement mais sûrement l’élégie : « Violoncelle psychopompe », qui est celui de la section IV de *La Troisième Main* ; l’expression apparaît également dès le premier poème de la même section⁶⁶ :

Bach : *Suite n° 2. Prélude.*
Pablo Casals.

Coup d’archet : catabase.
Aller au-delà du son : vers le silence.

⁶³ *Ibid.*, p. 160 ; voir aussi p. 104 : « Larmes vues par l’ouïe : caillots mystiques. »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁵ *Balbuciendo, op. cit.*, p. 51.

⁶⁶ *La Troisième Main, op. cit.*, p. 55.

D'outre-tombe, le violoncelle.
Psychopompe.
Musique : silence résurrectionnel⁶⁷.

De tous les instruments en effet, le violoncelle est celui qui s'est le plus identifié au genre de l'élégie, solitaire comme dans la pièce citée ici, ou accompagné du piano : c'est une voix qui s'élève dans sa pure linéarité, son vibrato et son legato. L'*Élégie* de Duparc à laquelle se réfère le poème de *Connaissance par les larmes* cité plus haut appartient elle aussi à cette tradition musicale, quoiqu'elle soit écrite pour voix et piano. Le poème de Thomas Moore qu'Henri Duparc a mis en musique dans cette pièce, composée en 1874⁶⁸, est un poème de deuil⁶⁹. Il ne fait aucun doute que le titre d'*Élégie* lui a été donné parce qu'il s'agit précisément d'un hommage funèbre et qu'il y est question de pleurs. Le ton du poème, comme en témoignent les deux vers que nous donne Michèle Finck, est très doux, les images un peu convenues filent la métaphore du sommeil pour désigner la mort, tandis que la « rosée de la nuit » est comparée aux pleurs des proches ; le poème s'achève sur une promesse de souvenir éternel. La mélodie, elle, se développe en mineur sur un accompagnement de piano qui pose un décor harmonique et onirique, s'élève de manière très *legato* sur un tempo lent, privilégiant les syllabes longues et les notes tenues. Elle pourrait tout aussi bien être remplacée par la voix du violoncelle, ce double de la voix humaine : ainsi a-t-on arrangé pour violoncelle et piano la célèbre pièce intitulée *Après un rêve*⁷⁰ de Gabriel Fauré (1878) – parfaitement contemporaine de l'*Élégie* de Duparc –, qui était à l'origine écrite pour voix et piano, sur un poème de Romain Bussine ; poème d'amour sur l'absence – ou la mort ? – de l'être aimé qui n'est vu qu'en rêve. Du reste, le caractère élégiaque du « violoncelle psychopompe » est bien connu, et s'est vu consacré par des œuvres composées dans la même période, notamment l'*Élégie* de Gabriel Fauré (1883)⁷¹ ou le *Cygne* du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns (1886), pour ne citer que de célèbres pièces de musique française.

Si peu nommée, si peu évoquée parmi les genres de déploration auxquels se réfère la poésie de Michèle Finck, la discrète élégie ne disparaît pourtant pas derrière la majesté du requiem et l'intensité de la passion. Plus présente qu'il n'y paraît, elle informe de manière

⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁸ *Élégie* en fa mineur, première édition dans la revue *Journal de musique* d'Armand Gouzien, 1878, n° 85, supplément ; le tempo indiqué sur la partition est « lent ».

⁶⁹ Poème sur la mort de Robert Emmet, traduit en français par l'épouse du compositeur.

⁷⁰ Gabriel Fauré, *Trois mélodies* pour piano et violoncelle, *op.* 7, n° 1.

⁷¹ Gabriel Fauré, *Élégie pour violoncelle et orchestre*, *op.* 24.

fondamentale son art poétique : outre la voix-violoncelle, c'est aussi le choix du *piano intérieur* qui nous le montre.

IV. « Pianos d'enfants, tâtonnant, trébuchant⁷²... » : balbutiante élégie

Quel piano intérieur, quelle voix, quelle posture poétique « pour dire flamme et cendre / brûlure du feu et du froid » en « un seul son⁷³ », et « cueillir au vol » la rose qui, « *dolorosa* », loge « dans toute douleur⁷⁴ » ? Pour dire la « douleur sourde » – et non pas éclatante – qu'expriment les « larmes âcres, mates, rythmiques » dont parle ce poème dédié à Marina Tsvétaïeva et Anna Akhmatova⁷⁵ ? Le « Conte de *Schwarzer Peter* » nous le dit, qui met en scène la poursuite paradoxalement craintive et sans fin d'un être mystérieux, inaccessible, pianiste fantôme, silhouette évanescence et incernable sortie des souvenirs d'enfance :

Je cherche-crains *Schwarzer Peter*. Sans doute ne le rencontrerai-je pas au milieu des lustres et miroirs, lors de récitals ou de concerts, près des pianos royaux à queue, cabrés comme des chevaux de quadriges : le piano à l'intérieur de moi est éraflé, poussiéreux et bancal, allaité par une douleur sourde⁷⁶...

Au modeste piano « intérieur » et caché, « éraflé » donc blessé, « poussiéreux et bancal » s'opposent ces « pianos royaux à queue » orgueilleux et ostentatoires, comparés aux quadriges sommant les arcs de triomphe, meublant des espaces décorés de matériaux durs, riches et brillants, « lustres et miroirs ». La voix poétique qui se définit ici n'est donc pas celle du chant triomphal de l'ode ou de l'hymne, ni celle de la déploration théâtralisée, de l'hommage ou de l'oraison funèbre. Intime, solitaire, humble et authentique, elle s'oppose à la parole déclamée, faite pour être applaudie, à l'éclat de l'orchestre et du chœur, aux effets préparés des « récitals » et des « concerts » : elle se porte donc vers la confiance et la méditation.

Or, cet humble piano intérieur qui semble bien être le même que celui qui apparaît dans « Diapason⁷⁷ », ne peut manquer d'évoquer le « petit

⁷² « Conte du *Schwarzer Peter* », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 177.

⁷³ Voir *supra*, note 14, p. 237.

⁷⁴ « La rose de Vivaldi », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 128.

⁷⁵ Voir *supra*, note 14.

⁷⁶ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 177.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

piano de paille du père⁷⁸ », « instrument muet⁷⁹ », « clavier tremblant et silencieux » sur lequel « le père avait joué [...] l'épure de toutes les partitions du répertoire⁸⁰ », qui apparaît dans *L'Ouïe éblouie*⁸¹ et *Balbuciendo*⁸² :

Ce piano se confondit pour elle avec un autre instrument : un tout petit clavier en bois fait de touches rafistolées en foin séché, maintenues par des clous et de la ficelle.

[...]

ce piano de foin sec, si fragile qu'une seule poussée trop forte sur une note aurait suffi à l'effriter en flocons, si inflammable qu'un toucher ardent risquait à chaque instant de lui faire prendre feu [...]⁸³.

Dans les poèmes qui lui sont consacrés, autant dans *L'Ouïe éblouie* que dans *Balbuciendo*, le « piano de paille » constitue à la fois un héritage paternel et un modèle poétique. Le clavier inégal ou muet du piano tombé en ruine devient métaphore de la langue poétique dont il faut apprendre ou réapprendre à jouer :

je soulève la pierre tombale que la vie, le temps ont posé au-dessus de moi. Et j'essaie de retrouver, sur le seul clavier qui me reste, la langue, ce double jeu de touches sonores et silencieuses⁸⁴...

Dans *Balbuciendo*, dont le titre peut lui-même se référer aux balbutiements de la « pianiste de mots⁸⁵ » tentant précisément d'« assumer le legs étrange du piano de paille⁸⁶ », le poème en prose consacré à cet instrument en présente le souvenir avec un peu plus de distance, la poétesse se désignant elle-même à la troisième personne et au masculin par « l'enfant » :

Et un peu à la façon du Bergotte de Proust qui répétait « petit pan de mur », « petit pan de mur si bien peint » (parce qu'il n'y avait pas à ses yeux de modèle plus haut pour son œuvre), l'enfant

⁷⁸ *Balbuciendo*, op. cit., p. 36.

⁷⁹ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 19.

⁸⁰ *Balbuciendo*, op. cit., p. 35.

⁸¹ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 19 et 21.

⁸² *Balbuciendo*, op. cit., p. 35-36.

⁸³ « Diapason », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 19.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁵ « Conte de l'ouïe éblouie », *ibid.*, p. 8.

⁸⁶ *Balbuciendo*, op. cit., p. 35-36 ; il s'agit d'apprendre à le faire sonner dans son silence – « Sourciers du silence, nous apprenons », lit-on dans le « Conte de l'ouïe éblouie », autre art poétique (*L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 7).

répétait très doucement en psalmodiant « petit piano de paille », « petit piano de paille » (parce qu'il savait déjà qu'il n'y aura pas dans son cœur de modèle plus haut pour ce qu'un jour il appellera poésie)⁸⁷.

La caractérisation du piano de paille est donc en elle-même tout un art poétique, et l'instrument choisi – la voix retenue – est un fragile clavier en ruine, « au jeu de touches sonores et silencieuses », au toucher « balbutiant » et « ressassant » :

Je cherche-crains *Schwarzer Peter*. Pianos d'enfants, tâtonnant, trébuchant, hésitant, incertains, butant contre quelques passages sans cesse repris, traversés par des chuintements métalliques de moteurs détraqués, je compose avec vos ressassements ondulatoires, hypnotiques, la bande-son qui me permettra peut-être de trouver la clé de cette incantation de charbon à l'intérieur de moi⁸⁸.

Le parti pris poétique de Michèle Finck est celui d'une écriture du discontinu, de la « bribe », du heurt et de l'abrupt, du ressassement, en même temps que de la douceur :

Bribes par bribes je suis devenue le scribe d'un château des mille et une oreilles en débris : énigmatique, hanté, heurté, abrupt, rongé de songes. Qui y demeure a des nageoires de mémoire et de musique : vit par chocs, épiphanies, laps de mort, puis s'apaise, ailé de douceur, roulé en boule autour de son puits de nuit⁸⁹.

Or, quel genre poétique à la « scansion âpre-douce⁹⁰ » chante et ressasse, dans l'intimité de la solitude, humble et cachée, discontinue et « bancale », le souvenir, l'amour, le deuil, la perte ou le manque ? Quel genre de la déploration a tout particulièrement fondé une part de son identité sur la paradoxale « brûlure du feu et du froid », et peut être à la fois « ailé de douceur » et « roulé en boule autour de son puits de nuit », si ce n'est l'élégie au « ris mêlé de pleurs⁹¹ » ? Obsédée par la fuite du temps, l'absence et la disparition, elle ressemble à ce *Schwarzer Peter* au sourire brisé qui, pianiste, amorce sur le clavier une catabase chromatique vertigineuse et heurtée :

⁸⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁸ *L'Ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁹ « Conte de l'ouïe éblouie », *ibid.*, p. 8.

⁹⁰ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 131.

⁹¹ André Chénier, *Élégies*, I, v, « À Le Brun », v. 17 ; voir André Chénier, *Poésies*, éd. Louis Becq de Fouquières [1819, 1872], Paris, Gallimard, « Poésie », 1994, p. 161.

si bien que j'ai pu penser parfois que *Schwarzer Peter* était le temps et que les sons répétés, chromatiques, cascades d'astres cassés, étaient le brisement de son sourire⁹².

**V. « Marcher mordue à la moelle par la mémoire⁹³ » : pianélégie
« aux pieds blessés⁹⁴ »**

On l'a vu, le piano intérieur est « bancal ». On pourrait faire à son propos la remarque que fait Gringoire, le poète de *Notre Dame de Paris*, concernant une « escabelle » sur laquelle il monte : « Mort-diable ! objecta Gringoire, je vais me rompre le cou. Votre escabelle boite comme un distique de Martial ; elle a un pied hexamètre et un pied pentamètre⁹⁵. » On sait que l'élégie antique faisait alterner hexamètres et pentamètres dactyliques, et comment Ovide s'amusait à la personnifier, dans le poème qui ouvre ses *Amours*, en une jeune femme toute gracieuse par son défaut même, elle qui a un pied plus grand que l'autre, et à raconter qu'elle est née d'un larcin de Cupidon venu dérober au poète un pied à son hexamètre⁹⁶. À y regarder de plus près, la boiterie de l'élégie n'est pas uniquement due à une différence de longueur entre hexamètre et pentamètre : car l'hexamètre, fluide et long, s'élance sur un rythme dactylique, tandis que le pentamètre en brise l'élan par l'arrêt qu'impose la syllabe longue isolée qui en forme le centre (demi-pied), et à nouveau par le pied écourté qui le clôt, ou le laisse suspendu. L'élan lyrique de l'hexamètre se heurte aux poses, aux arrêts, aux trous de silence qui habitent le pentamètre.

Le piano de Michèle Finck n'a-t-il pas lui aussi un pied hexamètre et un pied pentamètre ? N'est-il pas lui aussi troué de silence ?

Les octaves centrales ont des touches lisses. Elles répondent à la caresse des doigts par des sons chamarrés. Mais dans les aigus et les graves, une note sur deux au moins se refuse. Elle reste taciturne, en suspens. Sur ce clavier inégal et trébuchant, de

⁹² « Conte du *Schwarzer Peter* », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 177.

⁹³ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 12.

⁹⁴ Voir Apollinaire, « Élégie du voyageur aux pieds blessés », texte publié en mai 1902 dans la revue *La Grande France*, repris dans le recueil posthume *Il y a* en 1925 (*Poèmes à Lou* précédés de *Il y a*, éd. Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969, p. 11).

⁹⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], II, chap. VI, Paris, Flammarion, « GF », 1967, p. 114.

⁹⁶ Ovide, *Amours*, I, 1, v. 1-8 notamment.

touches sonores et silencieuses qui tantôt se donnent, tantôt se retirent, Sonnenkind balbutie une mélodie éboulée⁹⁷.

La description du piano, à nouveau, détermine un art poétique. De ces quelques lignes émerge un principe de linéarité – celle du clavier et celle de la mélodie – mais trouée, percée de silence – ; et de là le thème de la boiterie, du trébuchement, mais aussi du *balbutiement* et du bégaiement – on avait vu plus haut celui du ressassement – jusqu’à celui de la ruine. C’est *Sonnenkind*, l’enfant soleil, qui « balbutie » cette « mélodie éboulée » : rayonnement et joie côtoient la ruine et la chantent.

Ces thèmes, hautement caractéristiques du genre de l’élégie, traversent et informent toute la poésie de Michèle Finck, depuis *L’Ouïe éblouie* jusqu’à *Connaissance par les larmes*. Le vocabulaire, les images et les personnages qui traversent ces quatre recueils les nourrissent abondamment. « Diapason », l’un des premiers poèmes de *L’Ouïe éblouie*, annonçait déjà un chant fragmentaire, inégal et troué de silence : alors que *Sonnenkind* est au piano – ce « piano droit irradiant un peu désaccordé⁹⁸ »,

[u]n violoniste l’accompagne par intermittence. Il a le secret d’introduire soudain, dans son propre phrasé scandé, des intervalles tus, des frôlements de rafales, des remuements de notes qu’il ne donne pas à entendre ou seulement de façon murmurée. Elle appuie sur une touche qui se tait et lui choisit de ne pas faire résonner une corde. Et ils marchent tout à coup avec des silence de sept lieues⁹⁹...

Balbuciendo, de son côté, s’ouvre sur cette affirmation toute mallarméenne : « chiromancienne du silence, la poésie¹⁰⁰ » ; tandis que « Mademoiselle Albatroce », qui ne cesse de répéter « "*Ses ailes de géant l’empêchent de marcher*" », ne peut plus se mouvoir qu’« à tous petits pas dans sa chambre, en trébuchant¹⁰¹ » ; et que « le père », « "*der Sprachlose*", "*l’alingue*" », « l’écartelé entre les langues, le mutique en camisole de silence¹⁰² » – qui a donné en héritage à l’enfant-poète ce « piano de paille » « si inflammable¹⁰³ » – lui aussi « balbutie¹⁰⁴ » :

⁹⁷ « Diapason », *L’Ouïe éblouie*, op. cit., p. 18.

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ *Id.*, p. 18.

¹⁰⁰ *Balbuciendo*, op. cit., p. 9 ; rappel du finale de « Sainte » de Mallarmé, « musicienne du silence ».

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰² *Ibid.*, p. 35.

¹⁰³ Voir *supra*, note 83.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

« Ainsi parlait-il dans la langue la plus proche de la paille au moment où elle prend feu¹⁰⁵. » On pourrait multiplier les citations dans ce recueil, où se répondent des vers tels que : « Les mots titubent atterrés de mémoire¹⁰⁶ » et, quelques pages plus loin : « Je chancelle de trop de mémoire¹⁰⁷. » Le titre du recueil trouve encore un écho dans ce vers : « Seules les larmes balbutiaient de soleils et d'étoiles¹⁰⁸ », ainsi que dans le motif du bégaiement apparu à la fin de la section « Scansion du noir » : « La neige est bègue¹⁰⁹ », lit-on dans « Convalescence » que suit peu après « Bégaiement¹¹⁰ », puis « À l'écoute » qui fait mention de « mots béants et bègues » et d'« asthme / de la mémoire¹¹¹ ».

Le thème de la boiterie et du trébuchement est largement repris dans *Connaissance par les larmes* et se retrouve dès les premiers poèmes :

Hors

Marcher mordue à la moelle par la mémoire
Crâne rongé de souvenirs carnassiers.
Bracelets de ronds autour des jambes.
Écharde de violon fichée dans l'os.
Et coups profonds et sourds de la douleur :
Seul diapason dans la nuit de la tête.

Suis tombée
Hors-les-larmes¹¹².

Deux pages plus loin, « À la patience » débute par ce vers : « Mais nous boitons de la langue¹¹³ », qui explicite la métaphore poétique de l'élégie « aux pieds blessés » ; au poème suivant (« À la douleur »), nous lisons : « je boite de mémoire et de mort¹¹⁴. » Dans « Musée des larmes », c'est le « Spectateur du tableau » qui « boite / De larmes. Boite. Titube devant le Mystère¹¹⁵ » ; enfin, dans « Cinémathèque des larmes » et « Être écrire », deux figures se répondent : celle d'Ingrid Bergman trébuchant sur les pentes du Stromboli :

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 36. L'image est reprise dans « De givre et de feu », *ibid.*, p. 43 ; voir aussi l'image de la parole « tout au bord du silence », *ibid.*, p. 55.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 74.

¹¹² *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 102.

Gravit Ingrid les pentes de rocs à pic du volcan.
Marche vers elle-même. Hors. Orgueil.
Bruit de vent. De volcan. Trébuche. Tombe¹¹⁶.

Et celle d'Orphée remontant seul des Enfers :

Ne sait plus marcher sur terre. Boite. Trébuche. Tombe. Jambe
gauche rongée de douleur¹¹⁷.

Ces thèmes, qui se répondent d'une œuvre à l'autre, affectent également
la forme des poèmes :

Scriptorium

Écriture : tour, terre, terrier, trou.
À-pic du cri dans l'œil de la gorge.
Les mots titubent atterrés de mémoire.
Les souvenirs brûlent le vagin du visage.
Une étoile anonyme essuie les larmes.
Les onomatopées de l'os tournoient.
Poème : scansion du noir, *balbuciendo*¹¹⁸.

Balbuciendo, telle est l'indication musicale que nous donne la « pianiste
de mots » en haut de la partition poétique qu'elle nous livre dans ces
quatre recueils : « trou[s] », silences dans l'écriture, balbutiements,
ressassements, heurts et onomatopées créent le rythme :

Parole. Parole bafouillée défailante
Peu à peu façonnée psalmodiée rythmée¹¹⁹.

Le poème est avant tout « scansion¹²⁰ », « psalmodie » : « héler le vent,
par psalmodies, *balbuciendo* », voilà l'un des infinitifs qui découlent du
verbe « écrire » donné à l'ouverture de « Ce qu'a vu le vent d'ouest », qui
se réfère aux tourbillons sonores du piano de Debussy¹²¹. « Écrire »

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹¹⁸ « Scansion du noir », *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁹ « À la faille », *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 169. Voir aussi *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 49 : « Silences / Suspendus. Sens et réticences. *Perdendosi*. »

¹²⁰ Le thème de la scansion, du rythme et de la psalmodie sont très présents dans l'œuvre.
Voir par exemple *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 12, 15, 24, 38, 39, 40 ; *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 26, 61, 68, 77, 78, 87, 94, 105, 131, 169, 182, 193, 197.

¹²¹ *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 39.

devant « le bleu moiré de la mer Méditerranée scandé par les blancs rythmiques des voiliers¹²² » :

Sentir que la mer, son appel lancinant, est le seul vrai terreau
mélodique et rythmique.

Aimer que, chaque fois, elle nous ramène, soudain plus vivants, à
l'origine des sons et des larmes.
[...]

La mer est l'utopie de toute musique, de toute poésie. Même au
sommet extatique d'elles-mêmes, elles n'atteignent jamais, quoi ?
– son flux et son reflux. Sa psalmodie. Sa scansion. Son silence
qui tremble entre deux arpegges sourds de l'écume.

La mer pour extrême onction.

Seule la leçon de musique de la mer fait monter les larmes aux
yeux des mots¹²³.

On trouve dans cette « leçon de musique de la mer » le modèle suprême
de toute musique et de toute poésie pour l'auteure : « ressassements
ondulatoires, hypnotiques » des « pianos d'enfants » du « Conte de
*Schwarzer Peter*¹²⁴ », ressassement de l'élégie qui revient sans cesse
contempler ce qu'elle ne peut atteindre, et qui intègre en elle le silence,
image de la distance qui l'en sépare.

Dans la poésie de Michèle Finck, le trou de silence se rencontre à
l'intérieur même du vers, où se met en place une « scansion discontinue,
hiatus et rupture », déjà suggérée par « la matière rythmique heurtée,
entrechoquée » du train que met en scène « Chemins de fer », dans
*L'Ouïe éblouie*¹²⁵. Le poème inspiré de l'*Élégie* de Duparc, cité plus haut,
fait apparaître au dernier vers un espace blanc entre son début (qui
achève, grâce au rejet, la syntaxe de la phrase précédente) et la phrase
finale ainsi détachée et suspendue :

Descente de l'ouïe vers quel noyau
De nuit ? Larmes lapident le noir de l'œil¹²⁶.

¹²² *Id.*

¹²³ *Ibid.*, p. 68-69.

¹²⁴ Voir *supra*, note 88.

¹²⁵ *L'Ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 104.

¹²⁶ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 81 ; voir *supra*, note 6.

Plusieurs poèmes de cette section de « Musique des Larmes » présentent le même procédé, toujours employé au vers final après enjambement, rejet ou contre-rejet¹²⁷. Pour certains d'entre eux, l'espace est renforcé d'un tiret :

Immenses intervalles de la voix tremblent
Au-dessus du vide et enjambent l'autre
Versant de la douleur. – Et du silence¹²⁸.

Le blanc semble figurer à la fois l'intervalle, le vide qu'il faut franchir, le contre-rejet qui prend sens autant sur le plan métaphorique que sur le plan prosodique, et la chute finale dans le silence. Les discordances externes contribuent à l'insertion du vide et du silence dans le poème, et donc à sa prosodie heurtée. Mais si le blanc sert ici essentiellement la chute du poème, il en perce d'autres de part en part dans les sections I, II, IV et VII de *Connaissance par les larmes* ; c'est le cas des poèmes en vers comme en prose. L'« Autoportrait en Pénélope » se présente ainsi :

Autrefois Pénélope de la patience
Je tissais et détissais mes poèmes.
J'attendais l'amour.
Avec parfois un ange sur l'épaule.

Aujourd'hui Pénélope de la patience
Je tisse et détisse mes poèmes.
J'attends la poésie.
Où l'ange sur l'épaule ?

Un jour Pénélope de la patience
Je tisserai et détiisserai mes poèmes.
Enceinte de la mort.
Sans ange.

Amour poésie mort :
Une seule et même œuvre.

Trouver. Non. Trouée¹²⁹.

Les blancs, qui ralentissent la diction, constituent tout d'abord une indication sur le caractère méditatif du poème, et peut-être même sur son émission « *sotto voce* ». Ils permettent aussi d'isoler les groupes de mots

¹²⁷ *Ibid.*, p. 78, 79, 80, 83, 85, 88, 89.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 91 ; voir aussi p. 93.

¹²⁹ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 161.

en rendant l'oreille plus sensible aux jeux d'équilibre et de déséquilibre fondés sur les nombres syllabiques. Ici, les groupes de trois et quatre syllabes dominent ; les groupes de deux syllabes, par leur aspect abrupt, introduisent un inconfort, un déséquilibre : dans la première strophe, le mot « amour », comptant deux syllabes, contraste avec les groupes majoritairement ternaires qui précèdent ; dans la deuxième strophe, on relève les groupes dissyllabiques comme « j'attends », « où l'ange » ; dans la troisième, situés à la même place que dans la strophe précédente, ce sont « enceinte » et « sans ange ». Les trois derniers vers, en proie à un processus d'abréviation et de disparition, hésitent entre groupes trisyllabiques et dissyllabiques, et introduisent les monosyllabes – « mort » est le premier à apparaître isolément, mis en évidence à la fin d'un vers. Puis c'est une oscillation, dans le vers final, entre dissyllabes et monosyllabes. Les blancs séparent chaque mot, secondés par la ponctuation. Le poème commente lui-même son procédé, notamment dans ces trois derniers vers, et à nouveau prend le parti de l'élégie, en indiquant une œuvre faite d'« amour poésie mort », qui cherche à « trouver », s'élance donc vers un but qu'elle « attend » mais qu'elle n'atteint pas – « Non » – et dont le cœur et la fonction sont la contemplation de la distance, « immenses intervalles » ou « trou », qui sépare les deux « versants » que l'on veut réunir.

Un processus semblable de « trou », de trébuchement, se retrouve dans certains poèmes en prose, comme les pièces 1, 2 et 4 de la section « Fille de la faille » : dans « Court-circuit¹³⁰ » où les points de suspension sont utilisés pour figurer les silences qui précèdent, percent et suivent ces lignes, en lien avec la thématique de la « faille » et de la rupture soudaine, de la disjonction et de la brisure. Les poèmes 4 et 5, en vers, utilisent également les points de suspension¹³¹ ; le poème 5 ne compte que trois vers précédés de lignes de points qui peuvent figurer l'invasion du silence. Cette partie du recueil se termine sur l'un des poèmes intitulés « *Chœur* », constitué majoritairement de vers monosyllabiques, et poussant le procédé au point de faire d'une seule lettre un vers :

« Je
N'
Ai
Plus
De
Larmes¹³² »

¹³⁰ *Ibid.*, p. 20-21, 22-23, 26-27.

¹³¹ *Ibid.*, p. 24-25 et 28.

¹³² *Ibid.*, p. 29.

On remarque enfin l'apparition des distiques, notamment à la fin de *Connaissance par les larmes*, dans certains poèmes tels que « Aux larmes blanches et noires », « À une fraternité silencieuse », ou encore « Lac Schulmeister¹³³ ». Eux aussi tendent à leur dissipation dans le silence et le blanc de la page, « consentent » en quelque sorte « à leur disparition¹³⁴ » :

Bruits de pas dans la neige profonde.
Frises de glace sur le lac d'enfance.

Soudain le face à face avec le sang
Au cou d'un cygne sauvage.

Neige n'efface pas la blessure.
La rend plus lumineuse.

Ainsi le poème :
Chaque flocon de mot

Loupe limpide
Qui illumine

L'intime obscur¹³⁵.

L'élégie, « partition déchirée », faite de « fins lambeaux lyriques », est le poème de l'insaisissable et de l'évanescence, qui cherche à saisir les choses à l'instant même de leur disparition, à en saisir la trace, les ruines : à dire la disparition. Tel est le programme poétique inscrit dans ces vers troués, mais aussi dans la fragilité, l'évanescence mêmes de la parole et du piano paternels légués en héritage¹³⁶, et qu'annonçait déjà le « Conte de l'ouïe éblouie » avec l'image du château de sable livré à la mer :

Ce livre est un château de sons et de silence, dicté par l'ouïe
éblouie et écrit au moment où la mer l'assaille, le pénètre, le

¹³³ *Ibid.*, respectivement p. 167, 172 et 183.

¹³⁴ Ce thème du « consentement à la disparition » (J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 149) est présent dans *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 14 : « Pauvres nous serions sans l'improvisation des nuages / Qui nous apprennent à resplendir et à passer » ; *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 122 : « Longue tenue de note ouverte sur le cosmos / Consent. Ni espoir ni absence d'espoir. Consent » ; *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 156 (précisément dans « Presqu'élégie de La Sans Larme », où l'on peut lire : « *Amor Fati* ») et p. 159 (dans « Les larmes d'Orphée » : « S'est enfin retournée Orphée. Pour *laisser partir* Eurydice »).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹³⁶ Voir *supra*, notes 84 et 87.

pulvérise, l'engloutit peut-être. Restent quelques mottes de notes, quelques mesures d'écume, absolu provisoire, volatil, vif-argent, double battement arythmique, long, court, prose, vert, conte, chant, volé en éclats¹³⁷.

Et c'est encore la mer qui donne les règles d'une telle esthétique poétique dans *Connaissance par les larmes* :

Ressac irrégulier mat et sourd des vagues – tambours. Maître de ce jour, le vent, personnage rythmique, soulève le paysage marin par rafales et déchire sans cesse la partition de la matinée pour la faire virevolter en fins lambeaux lyriques que l'on voudrait attraper au vol. Peine perdue¹³⁸ !

« Peine perdue » : l'élégie prend son envol, avec lyrisme, mais « l'élan de la voix de contralto soudain se casse. Larmes sont anges décapités. Plus de harpe pour celle qui tombe alors¹³⁹ » ; « cascades d'astres cassés » dans la descente chromatique du piano de Schwarzer Peter¹⁴⁰ : l'élégie est prise entre hauteur et profondeur, espoir et désespoir, lumière et « intime obscur ».

VI. « L'obstiné laminoir de la mémoire¹⁴¹ » : invasion du passé dans le présent élégiaque

« Les mots titubent atterrés de mémoire¹⁴² », car lourds du poids du passé : ils ramènent dans le présent et y superposent ce qui est absent, donnant à saisir une distance, un « intervalle », une « faille » entre absence et présence, passé et présent, mort et vie. C'est ce lien tranché que l'élégie tente inlassablement de retrouver.

Mémoire

Un homme passe son bras derrière un dos de femme
Comme il y a longtemps, orphelin, qu'ils sont morts
Ils portent vers le large peut-être un écho d'ange
Quelque chose d'éternel se lamente encore

Vient l'heure où celui-là qui mémoire s'est fait

¹³⁷ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 9.

¹³⁸ « À la lumière méditerranéenne », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 61.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴⁰ Voir *supra*, note 93.

¹⁴¹ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 36.

¹⁴² *Balbuciendo*, op. cit., p. 63.

Se retire humblement dans le château désert
Comme l'ombre de l'image est froide sur le mur
Plus d'enfance, orphelin, mais le violon veuf¹⁴³.

Le vocabulaire et les images de la séparation, de la disjonction, du « tranchant », de la déchirure, de la lapidation ou même du démembrement sont omniprésents¹⁴⁴ ; ils accompagnent naturellement le thème de la perte. On remarque dans ce poème la superposition du passé et du présent : le vers 1 écrit le passé au présent ; le vers 2 annule en quelque sorte l'existence du couple qui est apparu en signifiant sa mort. Le « large » évoque l'éloignement et la disparition ; les expressions « peut-être un écho d'ange », « quelque chose d'éternel », « encore », montrent à la fois l'incertitude du sujet et son attention portée à la trace, à ce que l'on peut encore saisir d'une présence disparue, de même que « l'ombre de l'image » sur le mur ; le froid, le « château désert », la perte de l'enfance, l'image du veuvage sont en revanche des figures de solitude, qui absorbent en elle les restes de ce qui fut. On remarque encore la récurrence de l'adjectif « orphelin », qui, au singulier, semble se rapporter à l'« homme », et être repris par l'image finale du « violon veuf ».

Les figures portant en eux-mêmes un déracinement, une disjonction sont nombreuses dans les quatre recueils. Outre les personnages mythologiques et littéraires de la perte qui apparaissent dans les sources musicales et poétiques, on peut citer encore, dans *L'Ouïe éblouie*, Élisabeth Églisevide de la « Lettre à Élise », « l'étrangère d'outre-Rhin, l'allemande exilée en Alsace » condamnée au silence¹⁴⁵ ; le père « alingue¹⁴⁶ », l'« enfant apatride¹⁴⁷ » de « Schéhérazade des hauts manèges », l'« oiseau déraciné¹⁴⁸ » du poème intitulé « Pitié ». La perte et la séparation apparaissent encore dans de nombreux textes aux titres évocateurs pour certains – « Lamineur du silence » par exemple, où il est question de « l'obstiné laminoir de la mémoire¹⁴⁹ », avec un jeu de mots sur la tonalité de la mineur et la référence au *Winterreise* de Schubert ; « Séparation sidérale¹⁵⁰ » dans *Balbuciendo* –, tandis que se développe,

¹⁴³ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 30.

¹⁴⁴ Voir *ibid.*, p. 22, 32, 36, 44, 97, 99, 103, 104, 108, 142, 152, 157, etc. ; *Balbuciendo*, op. cit., p. 17, 19, 23, 25, 27, 30, 64, etc. ; *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 22, 28, 47, 61, 62, 108, 120, 129, 147, 149, 156, etc.

¹⁴⁵ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁶ « Le piano de paille », *Balbuciendo*, op. cit., p. 35. Voir *supra*, note 102.

¹⁴⁷ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 33.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁰ *Balbuciendo*, op. cit., p. 17 : « Tranchée au couteau la tresse de nos torsos ».

dans les autres recueils, l'image de la « lame » ou de la « balafre » des larmes¹⁵¹, du silence¹⁵² et de la mémoire¹⁵³ : *Balbuciendo* s'ouvre sur une section intitulée « Sur la lame de l'adieu¹⁵⁴ », expression qui constitue le dernier vers d'un très bref poème :

Poème : crier
Seule pieds nus sur
La lame de l'adieu¹⁵⁵.

À ce poème répond un autre de *La Troisième Main*, premier de la section « Musique devance l'adieu », inspiré par *Didon et Énée* de Purcell. Après avoir cité les répliques d'adieu des deux héros, la poétesse prend la parole :

Duo d'adieu pur et nu brûle. Mémoire.
Didon, ma semblable, ma sœur, ma sans larme.
Pieds nus sur les arêtes coupantes de l'adieu¹⁵⁶.

Une équivalence se dessine entre Didon et le sujet lyrique, toutes deux « femme[s] funambule[s] sur le fil des larmes¹⁵⁷ », « derviches », danseuses en équilibre « sur la crête des contraires¹⁵⁸ », prises au bord du vide entre l'absence et la mémoire.

VII. « Soit le poème / scanner de l'obscur / arraché à l'ouïe¹⁵⁹ ? » : catabase

À la « crête des contraires », deux lumières sont possibles, deux mouvements, deux états : noir ou blanc, catabase ou lévitation, mort ou vie. Le sujet élégiaque est prisonnier de tensions qui l'entraînent vers ces pôles contraires, comme l'enfant Sonnenkind qui « cherche-craint » le

¹⁵¹ Voir *ibid.*, p. 27 (« un couteau de larmes »), p. 45 (les « immenses mains de vent balafrees de larmes » de l'oubli), p. 70 (« Quel revenant / Au visage masqué et balafre de larmes ») ; *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 105 (« Barlach a gravé profond les larmes dans la pierre. / Roi est tailladé de pleurs... »).

¹⁵² *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 95 : « Sur la lame du silence un peu de sang et de neige. »

¹⁵³ Voir *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 30 : « Heurt de la langue contre la lame de la mémoire ».

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁶ *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁷ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵⁹ *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 70.

sombre Schwarzer Peter et joue à « un, deux, trois, soleil¹⁶⁰ » avec lui ; comme « Le tremblement / Sur le piano noir / D'un flocon de neige¹⁶¹ » ; comme la pleureuse prise entre « larmes blanches et noires¹⁶² » ; comme les visages « en noir et blanc¹⁶³ » de « Cinémathèque des larmes », l'un « éclairé / Face gauche, sombre face droite », l'autre « nimbé par le noir et blanc¹⁶⁴ » ; enfin, comme l'Orphée féminine des « Larmes d'Orphée » : « Une jambe dans l'obscur. L'autre dans la lumière. Disloquée entre¹⁶⁵. » Le clavier du piano, noir et blanc, annonçait en lui-même cette tension des contraires.

Et c'est par le piano, « pianorphée », que s'amorce le premier mouvement de l'élégie, qui est de suivre les morts dans l'obscur, pour les y rechercher et retisser le lien avec ce qui s'est perdu : catabase, « scansion du noir¹⁶⁶ ». Le poids même du mot « piano » entraîne vers les labyrinthes obscurs de la mémoire :

Je descends par une spirale profonde dans le mot « piano ». Mes vêtements sont lourds comme ceux d'une noyée. Sortirai-je vivante de mon cerveau ?

Je prononce tout bas le mot « piano » (ma voix est embuée de lumière et de larmes, mon visage recouvert d'un drap ourlé de sommeil) et je me souviens de Pia dei Tolomei¹⁶⁷.

Car le piano est tout d'abord un mot, un son qui, incanté « tout bas », en évoque d'autres, porte en lui l'obscur et invite à la catabase, à l'introspection et à la réminiscence. Il est en lui-même invocation des morts et descente aux Enfers. Celui qui descend pour explorer l'obscur ne sait s'il remontera : « Sortirai-je vivante de mon cerveau¹⁶⁸ ? » Le mouvement descendant est illustré par la superposition de plusieurs images : tourbillon d'eau, descente en soi, souvenir de la chute de Pia dei Tolomei assassinée – autre Eurydice dont le nom même est appelé par le mot *piano*, qui place le sujet dans la posture d'Orphée, sur le chemin pentu d'Hadès : entre deux mondes, entre ombre et lumière, ascension et

¹⁶⁰ « Conte du *Schwarzer Peter* », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 174-178.

¹⁶¹ *Balbuciendo*, op. cit., p. 76.

¹⁶² *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 167.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 141 : « Histoire de visage. De peau. De larmes. En noir et blanc. »

¹⁶⁴ *Ibid.*, respectivement p. 131 et 139.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶⁶ Voir chez Claude Esteban, *Morceaux de ciel, presque rien*, Paris, Gallimard, 2001, p. 135, les derniers vers du poème ouvrant la section « Fayoum » : « et que je dessine / tous les couloirs exactement de l'obscur ».

¹⁶⁷ « Pia », *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 57.

¹⁶⁸ Voir « Convalescence », *Balbuciendo*, op. cit., p. 71 : « Se hisser hors de la chambre sépulcrale / Et du cercueil du cerveau ».

catabase, perte et retrouvailles, espoir et désespoir. Deux poèmes, inspirés de pièces de Franz Liszt, mettent en évidence ce rôle donné au piano :

Liszt : *Sonate en si mineur*.
Alfred Brendel : piano.

Liszt aggrave les graves. Heurte le son.
Heurte le silence. Heurte. Le premier descend
À pic dans les sons comme dans une mine.
Gisements de cris sous les basses. Entailles
Dans la chair des graves. Pianorphée.

Liszt : *La Gondole funèbre*

On croit entendre le piano murmurer ce vers de Phèdre :
« *Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !* »
Virtuosité déposée aux pieds nus de la musique.
Dépouillement. Décantation. Jusqu'à rendre audible
L'os du silence tout au fond du fleuve funèbre¹⁶⁹.

Mais les voies de la catabase sont multiples. La voix, elle aussi, accompagne le « pianorphée » dans l'obscur, et le poème inspiré de l'*Élégie* de Duparc le dit à nouveau : alors que « les pores du piano sont grand ouverts », ouvrant la pente vers le « noyau de nuit », « la mue de la voix enlace / Qui écoute entre les notes et brûle » :

Chaque demi-ton
Voûté au-dessus du vide se souvient.
Descente de l'ouïe vers quel noyau
De nuit ? Larmes lapident le noir de l'œil¹⁷⁰.

Les larmes tombent, et la musique les accompagne dans cette catabase tandis que « remontent dans la gorge » les « grumeaux de mémoire ». Les larmes sont lumière, qui « lapident le noir de l'œil » : elles guident dans l'obscur. La voix, elle, « enlace » : sensualité, sinuosité. C'est par la voix seule aussi, bien souvent, qu'est conduite la catabase :

Voix nue descend dans la souffrance. Descend
En spirales âpres dans chaque syllabe.
Descend. Ronce après ronce. Tout au fond.
Saigne. Insomniaque. Illuminatrice.

¹⁶⁹ *La Troisième Main*, op. cit., respectivement p. 46 et 47.

¹⁷⁰ Voir *supra*, note 6.

Musique couve les morts¹⁷¹.

« Illuminatrice », elle montre la voie au creux du souterrain de la souffrance. Elle a le même rôle que le « violoncelle psychopompe¹⁷² » de Pablo Casals évoqué plus haut, dans le Prélude de la Suite n° 2 de Bach, qui conduit d'un coup d'archet – « coup d'archet : catabase » – l'auditeur vers l'« au-delà du son : vers le silence ». L'imaginaire suscité par les sons graves du piano, de la voix ou du violoncelle est largement sollicité dans les quatre recueils, où reviennent de nombreuses références aux basses du piano¹⁷³, aux graves du violoncelle¹⁷⁴, à la voix de contralto – « sortie du tréfonds », au timbre « profond comme une tombe¹⁷⁵ » – dans laquelle on entend « sourdre le silence utérin des morts¹⁷⁶ ».

VIII. « Lévirer / sans plus distinguer le ciel des vagues¹⁷⁷ »

Mais si ce silence est « utérin », si « musique couve les morts », c'est qu'au fond même de la catabase et de l'obscur se trouve la résurrection, et donc l'ascension jusqu'à la lévitation. Le mouvement inverse, ascendant, est présent dans la poésie de Michèle Finck. Il est exprimé par exemple à travers les figures d'Ingrid Bergman et d'Orphée trébuchant et chutant sur les pentes ardues du volcan ou des Enfers¹⁷⁸ ; il s'agit d'un mouvement difficile, d'arrachement, où la pesanteur écrase chaque pas, comme le montrent la répétition du verbe « gravir » – dans lequel résonne l'adjectif latin *gravis*, « lourd » – et le développement hésitant, heurté, arrêté du vers 3 de ce poème extrait de *La Troisième Main* :

¹⁷¹ « Vers l'au-delà du son » I, *La Troisième Main*, op. cit., p. 31. Poème composé à partir d'une écoute de Schumann, *L'Amour et la vie d'une femme*, dans la version de Kathleen Ferrier et John Newmark.

¹⁷² Voir *supra*, note 67.

¹⁷³ Voir par exemple *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 83, 174 ; *La Troisième Main*, op. cit., p. 52 ; *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 86 (par synesthésie associant le noir au grave : « Piano-cathédrale aux résonnances outrenoirs »).

¹⁷⁴ Voir par exemple *Balbuciendo*, op. cit., p. 30 (« Les bouches de la folle se changent / En violoncelles et têtent le noir ») ; *La Troisième Main*, op. cit., p. 63 (« Houle moirée du violoncelle / Fait chatoyer la mort ») et p. 64 (« Àpre le violoncelle rougeois à pic / Entre l'extrême grave de la douleur et le suraigu ») ; *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 79 : « *Stabat Mater* aux deux violoncelles. / Gravent le son et creusent le son. / Voix est souffle profond porté au rouge »).

¹⁷⁵ *La Troisième Main*, p. 33 et 91.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 30.

¹⁷⁷ Voir *infra*, note 187.

¹⁷⁸ Voir *supra*, n. 116 et 117.

Mozart, *Requiem (Introitus)*
Ricardo Muti. Philharmonie de Berlin.

« *Requiem aeternam dona eis, Domine ;
Et lux perpetua luceat eis.* »
Gravir. Gravir vers. Gravir vers la lumière.
Chaque mesure est mandala.
Soleil mental chaque note.
Le plus humble silence rayonne. S'élève.
L'humanité au-dessus de la poussière. Gravir¹⁷⁹.

C'est par le requiem, le chant funèbre, qui prépare au tombeau, qu'a lieu cette ascension. Le mouvement est souvent double, dans la poésie de Michèle Finck, la catabase tendant à se confondre avec la résurrection, l'ascension, voire la lévitation. Tout est paradoxe et double tension vers des pôles opposés : le violoncelle « d'outre-tombe », « psychopompe », de Pablo Casals le dit, lui qui, d'un coup d'archet, initie la catabase et, par la musique, conduit paradoxalement au silence ; la musique étant elle-même silence et le silence résurrection :

Musique : silence résurrectionnel¹⁸⁰

De même, se confondent, dans un poème inspiré de la *Messe en si* de Bach, suaire et « *resurrexit* », le mort allongé dans la tombe et la posture de celui qui se relève et se tient debout : « Les voix sont debout. L'os est debout. / Vouloir ensevelir le père mort / Dans le suaire du "*Resurrexit*"¹⁸¹ ». Cette même confusion entre catabase et ascension semble se retrouver dans des expressions telles que « Sortis des catacombes, / Enlumines d'azur, / nous fermons les yeux¹⁸²... » où il semble que l'azur provienne du fond des catacombes elles-mêmes ; ou lorsque « au fond de la mer et de la vie », sur l'« anneau magique » à la « lumière utérine de phare sous-marin », les nageurs déchiffrent le mot « paradis » : « et la mer / Les comble de fleurs et de fruits, et ils montent / Jusqu'au grand mât de l'arc-en-ciel¹⁸³ ». Les images marines allant dans ce sens sont nombreuses : « Parfois la mer est si haute qu'on ne sait / Si on saute dans les vagues ou dans les nuages », lit-on dans « Passages de nuages en Sicile¹⁸⁴ » ; « dans le ciel de la mer », lit-on dans

¹⁷⁹ *La Troisième Main*, I, « Vers l'au-delà du son », p. 16.

¹⁸⁰ *Ibid.*, IV « Violoncelle psychopompe », p. 57.

¹⁸¹ *Ibid.*, I, p. 20.

¹⁸² *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 148.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 152.

¹⁸⁴ *Balbuciendo*, op. cit., p. 12.

« Presquélégie de La Sans-Larme¹⁸⁵ ». Car à nouveau la mer s'impose comme modèle poétique :

Le chant du plongeur suspendu dans le vide entre vie
Et mort nous illumine un instant : ainsi la poésie¹⁸⁶.

Le nageur lui aussi « lévite » entre deux espaces, entre hauteur et profondeur, dans « l'eau de mer eau de mémoire salée de songes / Bue à la gourde lacrymale de l'écume » :

Faire la planche âcre archaïque et léviter
Sans plus distinguer le ciel des vagues
Les vivants des morts et des non-nés
Dans les brumes de chaleur aux profils de fœtus¹⁸⁷.

La lévitation abolit les frontières ; la mer est à la fois « placenta¹⁸⁸ », « liquide amniotique¹⁸⁹ » et tombeau, espace de mort et de régénérescence, fleuve des Enfers, « flux lacrymal du temps où nagent et lèvent des corps¹⁹⁰ » et où Orphée peut tenter de renouer le lien avec les morts : « Si tu veux me retrouver, Orphée, nage avec moi dans le liquide amniotique des morts¹⁹¹. » Dans *Connaissance par les larmes*, « À la lumière méditerranéenne » développe tout particulièrement le thème de la lévitation dans des baignoires marines qui, au fur et à mesure que change la lumière, deviennent caveaux, tandis que hauteur et profondeur, horizontalité et verticalité, temps court et temps long se confondent :

Couchée des heures durant (ou peut-être des siècles) dans une
baignoire naturelle creusée entre les rochers, incrustés de
coquillages et polis par les eaux comme des mégalithes à
l'horizontale, je fais la planche sur la mer en tanguant doucement
avec les courants et regarde jusqu'à l'hypnose les métamorphoses
de la lumière.
[...]

¹⁸⁵ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 156.

¹⁸⁶ « Triptyque d'Italie » 1, « Éphéméride de Paestum », *Balbuciendo*, op. cit., p. 11.

¹⁸⁷ « À la nage », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 45. Voir *ibid.* « Hors », p. 12 : « Et que peu à peu on lévite sans / Plus sentir si on est vivante ou morte. »

¹⁸⁸ *Id.* : « Nager lentement dans le placenta / Que tisse et détisse la mer. » Le mouvement de la mer évoque Pénélope tissant et défilant sa toile : voir *ibid.*, « Autoportrait en Pénélope », p. 161.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 147 ; voir *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 141 (« les portées de notes se déchirent, bues par le liquide amniotique du large ») et p. 151 (« le lait bleu du large »)

¹⁹⁰ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 147.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 159.

Et lavée de moi-même, rester la nuit tombée, dans le caveau des pierres, à contempler les zigzags ailés des étoiles filantes. Laisser les larmes de joie se mêler à la mer salée dans la baignoire de rocs¹⁹².

Le fond, le creux, le caveau semble offrir le meilleur point de vue sur les étoiles, tandis que la nageuse a « les orteils dans l'écume, les orteils mêlés d'algues¹⁹³ », comme les morts du « Conte de la luciole et du néant¹⁹⁴ ». Amniotique et funèbre, la mer, comme la musique, est « utérinétoilée¹⁹⁵ » :

Remorquée par le vent, faire la planche à l'infini, le visage éclaboussé d'écume et d'embruns. Partance sans partir. Avec, dans la bouche gercée, au plus profond de la vulve, le goût d'enfance éternelle des larmes de la mer¹⁹⁶.

La mer est l'espace qui à la fois porte vers le ciel et engloutit dans sa profondeur, et où se mêlent vivants, morts et non-nés : gouffre, « faille », espace suspendu non soumis au temps, qui ne sépare pas, mais où au contraire absence et présence peuvent se rejoindre :

Y être en sursis un instant encore – et peut-être y mourir : pour vous rejoindre enfin, à la proue du vide, dans la pulsation sourde des vagues, mes très chers disparus pourris ou brûlés, mais pourquoi si maladroitement aimés¹⁹⁷ ?

IX. « Dans le ciel de la mer¹⁹⁸ » : élégies funambules

« À la proue du vide », l'élégie tente précisément de « rejoindre » « les montagnes bleues de l'autre rive¹⁹⁹ », « l'autre côté du Rhin ou du monde²⁰⁰ », « l'autre versant de la douleur²⁰¹ ». Elle est tension vers

¹⁹² *Ibid.*, p. 61-63.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 62 ; voir aussi p. 65 « les pieds tatoués d'algues ».

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁵ *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹⁶ « Eau-de-vie » 1, *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁸ « Presqu'élégie de La Sans Larme », *ibid.*, p. 156.

¹⁹⁹ « Haïkus corses » 1, *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 57.

²⁰⁰ « Les musiciens de neige », *L'Ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 27.

²⁰¹ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 91. Voir *supra*, note 129.

« l'autre²⁰² », comme le signifie l'image qui clôt « À l'autre », poème de *Connaissance par les larmes* :

Plus que l'achevé aime l'ébauche légère le mot
Maladroit gauche qui tremble dans la main

Coupée. Tendue. Moignon d'amour. Vers²⁰³.

On retrouve, dans ces vers « concassés de silence²⁰⁴ », une déclaration en faveur d'une esthétique « tremblante », « inachevée », imparfaite mais « légère », celle des « pianos d'enfants » du « Conte de *Schwarzer Peter* » ; « Piano est oiseau », affirme aussi *La Troisième Main*²⁰⁵. Ici, la main « coupée », « tendue », « moignon d'amour », est l'image de cette poésie des bribes, tremblante et légère ; le mot final peut désigner le « vers » poétique, ou bien être la préposition privée de son régime, indiquant alors la tension, la direction vers²⁰⁶ : « S'élancer vers. S'éjecter vers. Quoi²⁰⁷ ? », s'interroge « À la faille », dans *Connaissance par les larmes*. C'est le mouvement pur de l'élégie, qui saisit l'instant du passage, le point d'arrivée restant incertain : passer « là où la passerelle semble interrompue / et l'autre rive prise dans la brume / ou brume elle-même, ou pire : abîme », comme l'écrit Philippe Jaccottet dans *Pensées sous les nuages*²⁰⁸. Elle est à la fois l'équilibriste, prise entre ciel et gouffre, et le fil du funambule qui relie les rives des contraires :

Poème :
Fil de funambule tendu entre pierre tombale
Et perce-neige²⁰⁹.

²⁰² Voir aussi « Pianordalie », *La Troisième Main*, op. cit., p. 39 : « Cherche. À tâtons. Cherche. / Mues du piano aux extrêmes de l'aigu / Et du grave. Autre face de l'oreille. Autre / Versant du cosmos sonore. Renverse du silence. »

²⁰³ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 191.

²⁰⁴ *Balbuciendo*, op. cit., p. 23.

²⁰⁵ « Musique heurte néant », *La Troisième Main*, op. cit., p. 117.

²⁰⁶ Voir aussi *Balbuciendo*, op. cit., p. 58 : « Nuages. Pas dans le ciel. Vers où ? »

²⁰⁷ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 169.

²⁰⁸ Philippe Jaccottet, « Plaintes sur un compagnon mort », *Œuvres*, éd. José-Flore Tappy et alii, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 735.

²⁰⁹ *Balbuciendo*, op. cit., p. 72. Le motif du funambule se retrouve dans *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 149 : « Funambules sur la frontière entre la mer et l'écume, là où la *mareggiata* a dessiné avec un mélange de sables plus foncés de légères lignes de crête, nous partageons la plage... » ; *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 91 et 125 : « Au Fou funambule aux ailes d'ange, / *Il Matto*, qui joue du petit violon » ; *ibid.*, p. 181 : « Funambule sans père ni mère. / Seule avec l'os et le rythme. » Ces deux derniers vers relient le thème au déracinement, à la rupture.

X. « Cathédrale / Intérieure / En équilibre / Sur / L'intervalle²¹⁰ »

Dans la poésie de Michèle Finck, l'élégie n'est donc plus seulement boiteuse. La « femme funambule sur le fil des larmes²¹¹ », le « derviche » qui « danse sur la crête des contraires », « Schéhérazade des hauts manèges » et ces « enfants perchés » qui, montant en spirales vers le ciel, « portent sur une épaule le rire et sur l'autre les larmes²¹² », le couple de « Rumeurs de murs et de mer²¹³ » dont « l'un regarde les murs, l'autre la mer », en deviennent les nouvelles figures. « Morte et vivante à la fois celle qui chante », pouvait-on lire dans le poème dédié à Marina Tsvétaïeva et Anna Akhmatova²¹⁴.

Mais tandis que le sujet élégiaque s'avance au bord du vide, « à la cime du noir sur la selle du ciel²¹⁵ », tendant vers l'autre rive, il se laisse « obséder » par le vertige du gouffre, par « l'intervalle », la « distance » – pour reprendre le mot que Michel Deguy emploie dans un livre de deuil²¹⁶ – qui sépare dans l'existence une rive de l'autre, oppose le maintenant à l'autrefois, l'absence à la présence, le rire aux larmes. L'élégie s'arrête au-dessus du néant pour tenter de le saisir et lui faire face : « Le manque est la brûlure où se tenir debout²¹⁷ » affirme « À l'autre ». Dès lors, le but n'est pas tant de franchir la distance que de la toiser et de lui faire face : « À présent, je la tiens sous mon regard / la distance », écrivait Emmanuel Hocquard en 1990, dans l'une de ses *Élégies*²¹⁸. Michel Deguy parle, lui, de « disproportion » ; Jacques Roubaud d'« impropriété », de « dissemblable²¹⁹ ». Pour Michèle Finck, cette distance se nomme « intervalle », « entre-deux » ou « faille » ; et si

²¹⁰ « À l'intervalle », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 189.

²¹¹ *Ibid.*, p. 91.

²¹² *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 33-35. Le thème du tournoiement dans l'élévation et la lévitation, pour exprimer la légèreté et le fait d'échapper au temps, se retrouve *ibid.*, p. 11 (exergue), 33, 40, 78, 89, 128, 151, 159 ; dans *Balbuciendo*, op. cit., p. 11, 13 (« les nuages derviches-tourneurs / Tournoient... »), 15, 53, 58, 63 ; dans *La Troisième Main*, op. cit., p. 41, 42, 88, 101, 114, 117 ; dans *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 34, 42, 45, 84, 105, 124, 171.

²¹³ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 155.

²¹⁴ Voir *supra*, note 14.

²¹⁵ « Obsession », *Balbuciendo*, op. cit., p. 28. L'image est encore celle du funambule en équilibre « sur le vélo de la douleur ».

²¹⁶ Michel Deguy, *À ce qui n'en finit pas, thrène*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, non paginé.

²¹⁷ « À l'autre », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 191.

²¹⁸ Emmanuel Hocquard, *Les Élégies*, Paris, Éditions P.O.L., 1990, p. 12.

²¹⁹ Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1986, p. 75-76.

elle disjoint, tranche et sépare, c'est en elle aussi qu'on peut retrouver le lien, c'est au-dessus d'elle qu'on peut tendre le fil qui relie les deux rives de l'existence et franchir « l'espace intersidéral entre vie et mort²²⁰ ». « Je tisse des trous, des intervalles », écrit-elle dans « Rhins²²¹ », cultivant le paradoxe de la jonction et de la disjonction, et réaffirmant encore le parti pris du poème troué, de la boiterie élégiaque qui, comme l'assure Élisabeth Églisevide, fait « résonner l'intervalle mat entre chaque mot²²² » ; car c'est à présent dans l'intervalle que se trouvent le lien et l'harmonie, comme le montrent les « musiciens de neige », « séparés par le bruit discontinu d'un fleuve » :

Les intervalles entre nos sons étaient mêlés de gargouillements
d'eau ou de crépitements de rafales contre la vitre d'une péniche.
À des kilomètres de distance nous étions, violon et piano, comme
l'empreinte et la contre-empreinte de ces fossiles de fougères que
j'allais ramasser dans les carrières des Vosges ou de la Forêt-
Noire. La musique nous vendangeait, duos, trios, quatuors,
quintettes, fugitifs, intermittents – et lorsqu'un instrument
manquait, le silence le faisait léviter dans la moelle épinière de
l'os²²³.

La même esthétique de l'intervalle et du silence se retrouve chez le violoniste de « Diapason » évoqué plus haut, lui qui introduit « dans son propre phrasé scandé, des intervalles tus » pour accompagner le « clavier inégal²²⁴ » du piano : « Faille relie l'être à l'autre²²⁵ », affirme « À la faille », véritable art poétique là encore, qui fait de la « faille », cause de la douleur, la force même de la poésie, laquelle y puise l'énergie de la catabase puis de l'élan et de la lévitation :

Descendre au fond de la faille
Forer. Fouiller.
Faire de la faille force.
Engouffrer la langue au fond
Des fissures des anfractuosités.
Engouffrer langue.

Mue par l'énergie de la faille
S'élancer vers. S'éjecter vers. Quoi ?

²²⁰ *La Troisième Main*, op. cit., p. 125.

²²¹ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 22.

²²² *Ibid.*, p. 14.

²²³ *Ibid.*, p. 28.

²²⁴ Voir *supra*, notes 97 et 99.

²²⁵ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 169. Voir « Fille de la faille », *ibid.*, p. 20-29.

Parole. Parole bafouillée défaillante
Peu à peu façonnée psalmodiée rythmée²²⁶.

Le poème se termine sur ces jeux d'allitérations : « Fie-toi à tes failles. Elles te rendront : Profonde ». La faille, « l'entre-deux, seul sauf-conduit²²⁷ », sont le lieu de l'élégie ; et dans le renversement opéré, ils deviennent le lieu même du lien, « viatique qui nous relie à des années lumières²²⁸ ». La lévitation n'est possible que pour « qui écoute entre les notes²²⁹ » :

Descendre nue dans les sons jusqu'à en perdre
La lyre et la langue au fond de la musique.
Puis jouer quelques notes et léviter
Au-dessus du piano béante comme une morte.
Habiter l'espace entre les notes.
Passagère vers l'au-delà du son²³⁰.

Dans la huitième de ses *Élégies de Duino*, Rilke soutient que « ce qui s'appelle le destin, c'est cela, être en face, rien d'autre que cela et toujours être en face²³¹ ». Tel est bien le souci de Michèle Finck dont les mots luttent « hache contre hache avec la mort²³² », soutenus dans leur effort par la force de la musique : « Musique et néant combattent durement. / Effroi. Poignards rythmiques. Effroi²³³. » C'est à travers elle, tout d'abord, que le néant est appréhendé et mesuré : « Voix soupèse le néant²³⁴ », « tenue de note qui pèse le vide et le disjoint²³⁵ », « sons pour se préparer au néant²³⁶ ». Et par elle le voici affronté et dépassé :

Mais Dvorak encore deux fois orphelin : de fils
Et de fille. Retourne au *Stabat*. À contre-mort.
Que peut musique ? faire toujours face.
Héler encore héler obstinément la lumière²³⁷ ?

²²⁶ *Id.*

²²⁷ « À l'intervalle », *ibid.*, p. 188.

²²⁸ « La mémoire de la mer », *ibid.*, p. 55.

²²⁹ Voir *supra* le poème inspiré de l'Élégie de Duparc.

²³⁰ « Lévitation », *ibid.*, p. 127.

²³¹ Rilke, « Huitième élégie », *Élégies duinesiennes* [1923], éd. bilingue Jean-Yves Masson, Paris, Imprimerie Nationale, 1996, p. 120, v 33-34 : « *Dieses heißt Schicksal : gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber.* »

²³² « À deux voix », *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 56.

²³³ *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 119.

²³⁴ *Ibid.*, p. 121.

²³⁵ « Mains et doigts », *L'Ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 70.

²³⁶ *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 113.

²³⁷ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 86.

Ici mise en suspens par la tournure interrogative du dernier vers, la victoire de la musique se voit cependant affirmée dans plusieurs poèmes : elle est « muselière pour la gueule du néant²³⁸ » dans « Musiciens de neige », « son à la limite du silence » qui « tient tête au néant » et le « heurte²³⁹ » dans *La Troisième Main*. Enfin, c'est la voix même de la poétesse qui semble transcrite dans ce poème inspiré de l'*Elektra* de Strauss :

Électre : « *Allein ! Weh, ganz allein !*
Agamenmon, Agamemon, wo bist du Vater ?
 Voix de femme seule face au néant.
 Sans père. Sans homme. Sans larme.
 Étire le « a » de « *Vater* » jusqu'aux astres.
 Balafre le néant de son cri orphelin.
 Béante de tous ses orifices. Béante²⁴⁰.

Suivant l'exemple de la musique, la poésie elle aussi s'élance face au vide : « En vers et contre tout. / Poésie : Résistance²⁴¹ », affirme le poème dédié à Anna Politkovskaïa. Et l'on remarque, à l'issue de la section VI (« Être écrire ») de *Connaissance par les larmes*, une série de titres-dédicaces²⁴² : « À la lutte », « À la torsion », « À l'obstination », « À la faille », « À la résistance », qui témoignent d'une telle volonté de faire face. Paul Celan est également cité dans *L'Ouïe éblouie* sous le titre « Paix dans les plaies » pour ce seul verbe : « *Stehen* », traduit par « Être debout, tenir²⁴³ ». De même que la musique « a tenu tête au néant / Grâce au silence entre deux notes²⁴⁴ », le poème naît de l'intervalle et de la faille, d'une catabase, d'une mort renversée en une résurrection.

Comme on l'a vu, la profondeur est à la fois sépulcrale et utérine, utérine et étoilée, c'est-à-dire féconde : à partir des larmes « qui roulent au centre de [s]oi²⁴⁵ » et entraînent vers « le noir » de la catabase, à partir des « mots-larmes²⁴⁶ » naissent les poèmes. « Pollen des larmes féconde les mots jusqu'à la racine. / Là où la langue est en

²³⁸ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 28.

²³⁹ *La Troisième Main*, op. cit., p. 123. Voir aussi le titre de la section VII, « Musique heurte néant ».

²⁴⁰ *La Troisième Main*, op. cit., p. 99.

²⁴¹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 170.

²⁴² *Ibid.*, respectivement p. 164, 166, 168, 169 et 170.

²⁴³ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 165.

²⁴⁴ « Soleil sonore », *Balbuciendo*, op. cit., p. 49.

²⁴⁵ « Lettera amorosa », *ibid.*, p. 51.

²⁴⁶ « Fécondation », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 182.

larmes s'élèvent de hauts arbres²⁴⁷ » ; « Poème scansion de neige / Féconde le noir²⁴⁸. » Le piano lui-même devient comme un grand corps féminin, prêt à enfanter « le son juste » :

Je cherche-crains *Schwarzer Peter*. Et c'est soudain le soir.
Sanglots d'étoiles entre les cuisses ouvertes. [...] Toutes les nuits
j'attends que tressaille, dans le piano préparé du corps, autre chose
que la douce décharge d'une érection ; que ruisselle soudain, dans
les interstices entre les touches, les fentes de la chair, le son
juste²⁴⁹.

Dans ce renversement, « le noir de la faille éblouit²⁵⁰ », et les larmes elles-mêmes deviennent lumière. On l'a vu dans le poème inspiré de l'*Élégie* de Duparc : les larmes, raies de lumière, « lapident le noir de l'œil » ; dans « Pia », si l'on est entraîné par spirales dans l'obscurité du mot « piano », on est guidé par une voix « embuée de lumière et de larmes²⁵¹ » ; dans la « Maison des mouettes », les « amants en haillons de vent [...] font pousser des astres de larmes claires²⁵² », tandis que la « Presqu'élégie de la Sans-Larme » parle de la « voie lactée des larmes » et d'« or sacré stellaire²⁵³ ». C'est par la larme-lumière que, tout au fond de l'obscur, arrivent paradoxalement éblouissement et vérité²⁵⁴. On le lit tout d'abord dans « Lettera amorosa » :

Cette lettre est dictée par les larmes non pleurées, qui sont les plus profondes. Elles roulent au centre de moi et m'éblouissent²⁵⁵.

L'image de l'éblouissement par les larmes se retrouve ensuite dans le « Quatrième vitrail » du « Dit de la cathédrale de Strasbourg », intitulé « Labyrinthe » :

Dans le labyrinthe
De tes larmes
Avancer
À tâtons :
Éblouie²⁵⁶.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 164.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 182.

²⁴⁹ « Conte de *Schwarzer Peter* », *L'ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 177.

²⁵⁰ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 92.

²⁵¹ Voir *supra*, note 167.

²⁵² *L'ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 157.

²⁵³ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 156.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 121 : « Larmes font accoucher les visages de la vérité ».

²⁵⁵ *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 51.

²⁵⁶ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 33-34.

Après avoir entraîné le sujet élégiaque dans la catabase, ce sont les larmes qui conduisent paradoxalement vers le tournoiement aérien de la lévitation. Le « Quatrième vitrail » se poursuit ainsi :

Tes larmes
Nous élèvent
Au-dessus
De la poussière.

Tu pleures je ferme les yeux
Pour t'écouter pleurer
À nos pieds la cathédrale
De grès rose
Lentement tournoie.

À l'autre extrémité du recueil lui répond la « cathédrale intérieure » :

Poésie : là où
La cathédrale
Intérieure
En équilibre
Sur
L'intervalle
Ne pleure plus

Mais
Soudain

Neige²⁵⁷

La métamorphose des larmes en neige – « alchimie des larmes²⁵⁸ » – est l'ultime aspect de ce renversement : non plus ruisselantes, les larmes de neige sont légères, limpides, et « lévitent » en une ascension finale. La métamorphose achevée des larmes en neige occupe les derniers poèmes de *Connaissance par les larmes*, et en constitue le but ultime, comme l'indiquent le titre de la section VII, « Celle qui neige », et les redéfinitions de l'écriture poétique qui se précisent au fil des pages :

Écrire :
Comme
Les flocons

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 189.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 195.

Léviter
Limpide.

Poème :
Partition du sens
Rire et rythme
Morse
De neige
Vers l'autre
Qui manque²⁵⁹.

Michèle Finck redéfinit en quelque sorte son art de l'élégie, ce « morse » tendu « vers l'autre qui manque », qui est à la fois deuil et dépassement du deuil, catabase et quête de la légèreté. Les mots-flocons de neige – « Maintenant : je neige, j'écris²⁶⁰ » – constituent finalement, dans ces élégies en quête de leurs larmes, les pleurs retrouvés de « la Sans-Larme ». La résistance au néant, elle, s'affirme de manière répétée dans les derniers vers du recueil :

Même
Morte :
Neigécrire²⁶¹.

Chœur
(Bouche ouverte)

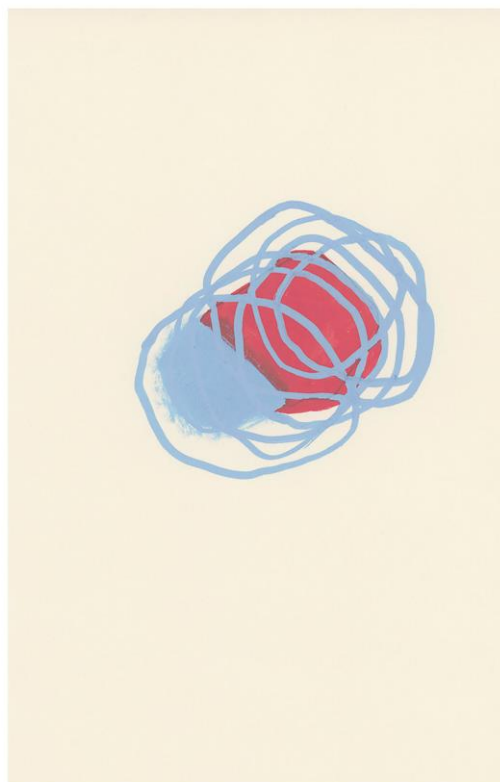
Celle
Qui
Neige
Tient
Tête
Au
Néant²⁶².

²⁵⁹ « Le morse de la neige », *ibid.*, p. 193.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 195 ; le poème se termine sur cette équivalence : « Êtrecrire, neiger ».

²⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

²⁶² *Ibid.*, p. 198.



6. - *Poésie peau nue*
[extraits de *Connaissance par les larmes*],
Dérive Hâtive édition, 2018

**L'Orphée transmuée de Michèle Finck :
une lecture du poème « Les larmes d'Orphée »**

Dans *Connaissance par les larmes*¹, le mythe d'Orphée : figure de grand inconsolable, on pouvait s'attendre à son apparition au sein d'un parcours poétique au pays des larmes, à la recherche de ce qu'elles livrent ou délivrent. Pour la première fois, il occupe une place importante dans la poésie de Michèle Finck², qui a pourtant consacré une part de son travail de recherche universitaire à la figure du chanteur thrace³. Il semble qu'à partir d'une longue réflexion sur ce mythe chez Rilke notamment, Michèle Finck ait suivi un chemin qui, s'il ne se sépare pas totalement de celui du poète autrichien, l'a conduite à élaborer une vision profondément personnelle et novatrice du mythe. La prose poétique des « Larmes d'Orphée » se situe au centre d'une section intitulée « Trois presque-mythes », entre deux autres consacrées à des figures de tisserandes, Philomèle et Pénélope. « Presque-mythes », ces trois poèmes le sont car ils condensent, de manière extrêmement serrée, matière mythique et matière vécue, pour créer une forme d'autobiographie transmuée à travers l'usage de quelques mythes fondamentaux : Philomèle à la langue coupée et tissant, Orphée descendant aux Enfers, se retournant, puis tentant de chanter, et enfin Pénélope attendant, tissant et défilant. Trois poèmes marqués par les larmes. Car ici l'expérience autobiographique est une épreuve de douleur et de pleurs d'une intensité extrême, rare. Les mythes, dans cette section, semblent rendre dicible la vie vécue, créer une forme d'asile pour la déchirure amoureuse mais, par un effet de réciprocité, la part autobiographique, violente, vient bouleverser les mythes, les plie pour les adapter à l'expérience de la douleur et à sa diction – ou à son tissage – par une poète-femme. Plus bousculé que les

¹ *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017.

² Dans son recueil *La Troisième Main*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2015, qui place une œuvre musicale au cœur de chaque poème, Michèle Finck avait travaillé *L'Orfeo* de Monteverdi et *l'Orphée et Eurydice* de Gluck (p. 71-72), mais sans donner au mythe d'Orphée une place aussi essentielle que dans *Connaissance par les larmes*. Nous reviendrons toutefois sur ces deux poèmes.

³ Voir notamment *Vorrei e non Vorrei. Poésie moderne et musique*, Paris, Champion, 2004.

deux autres mythes de la section, celui d'Orphée s'en trouve inversé, prenant alors une place inattendue parmi les grands mythes féminins.

I. Inversions et analogies

Dans « Les larmes d'Orphée », en une inversion saisissante, Orphée devient une femme et Eurydice, un homme. Si Rilke avait, dans son poème intitulé « Orphée. Eurydice. Hermès ⁴ » (1904), opéré un renversement qualitatif entre Orphée et Eurydice, accordant plus d'importance à celle-ci qu'à celui-là – plaçant sagesse, patience et harmonie du côté d'Eurydice, ignorance, impatience et oubli de la lyre du côté d'Orphée – jamais encore, à notre connaissance, une inversion genrée du mythe d'Orphée n'avait été opérée. Rilke avait redonné de l'importance à la figure féminine du mythe trop souvent passive, la parant des qualités habituellement dévolues à Orphée – en en privant ainsi le chantre – ; mais Michèle Finck va jusqu'à faire d'Orphée une femme, cette féminisation influant naturellement mais de manière frappante sur l'accord des adjectifs et des participes du texte. Dès l'orée du poème, le lecteur est intrigué par cet accord inattendu : « Orphée est descendue. » Plus loin, un lien visuel et sonore se trouve tissé entre la terminaison du nom du chantre habituellement féminine en français, -ée, et l'accord du participe passé, et par là-même une forme d'harmonie entre Orphée et ses actions : « S'est enfin retournée Orphée. » Eurydice, au contraire, se trouve représenté par le pronom « il », et s'accorde au masculin.

Cette inversion des genres est motivée par la dimension autobiographique du poème, qui vient se transmuier en mythe et transmuier le mythe, et se trouve sous-tendue par un système de triple analogie. La première permet à l'auteure de s'identifier à une Orphée-amante descendue aux Enfers, tandis qu'Eurydice est identifié à l'amant perdu. La seconde s'opère entre l'hôpital psychiatrique, d'où l'amante tente de sortir l'amant fou, et les Enfers, d'où Orphée tente de ramener Eurydice :

Orphée est descendue. Catabase dans la nuit cosmique. Pour
chercher Eurydice.

L'a retrouvé aux enfers. Des hôpitaux psychiatriques.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Werke*, Kommentierte Ausgabe in vier Bänder, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1996, Bd. 1., p. 501-503 ; *Œuvres*, t. II, trad. Lorand Gaspar, éd. Paul de Man, Paris, Éditions du Seuil, 1966-1976, 3 vol., p. 215.

La troisième analogie révèle que la folie est à l'amant ce que la mort était à Eurydice, analogie essentielle car elle signale que la folie de l'amant est une folie qui condamne et dont on ne revient pas, en dépit des efforts de celle qui tentera de le ramener à elle. Un poème du recueil précédent, *La Troisième Main*, laissait déjà pressentir la mise en place de ces analogies, ou plutôt voit sa lecture transformée par « Les larmes d'Orphée » : travaillant *L'Orfeo* de Monteverdi, Michèle Finck décrit un Orphée à la recherche d'Eurydice tandis qu'une voix interroge : « Où l'amant fou ? – Parmi les étoiles filantes. » Sans l'éclairage des « Larmes d'Orphée », l'amant fou semblerait être Orphée lui-même, dont Lucien de Samosate avait souligné le lien avec les étoiles, et dont le mythe comprend, dans certaines versions, le catastérisme de sa lyre. Fou car il se retourne, fou d'amour, aussi. Mais *Connaissance par les larmes* impose une relecture du poème dans lequel cet « amant fou » pourrait, déjà, être l'Eurydice-amant précipité aux enfers psychiatriques, le système de triple analogie affleurant ainsi dès 2015 chez Michèle Finck, pour trouver sa pleine expression deux ans plus tard.

D'autres inversions du mythe d'Orphée figurent dans le poème de *Connaissance par les larmes*, qui empêchent pour l'instant – car l'interprétation évoluera au fil du propos – de faire une lecture féministe de l'inversion des genres. En effet Orphée, dans la plupart des versions du mythe, possède un chant puissant qui dans un premier temps est efficace, et réussit à obtenir le retour d'Eurydice. Ici l'Orphée-femme ne connaît, tout d'abord, que l'échec :

De ses larmes silencieuses, Orphée lavait le corps brûlé de songes
d'Eurydice. Essayait de l'enlacer. Le suppliait de revenir avec elle.
Parmi les vivants. En vain.

Tout se passe comme si, dans l'enfer des hôpitaux psychiatriques, l'amante et l'amant se trouvaient dès l'abord dans la situation où Orphée perd Eurydice, tente en vain de la saisir, tendant ses bras vers elle tandis qu'elle est déjà *circumdata nocte*⁵, entourée de nuit parmi les morts. Le pouvoir magique du chant d'Orphée a disparu, l'Orphée-femme du poème est condamnée au silence, tandis que la puissance orphique semble passée du côté de l'Eurydice-homme. En effet, au cœur de sa folie, il n'est pas réduit au silence – contrairement à ce qui se produit dans de nombreuses versions du mythe – ; il parle, « scandant à voix sourde ». Son discours est donc défini par des caractéristiques rythmiques (« scander ») et sonores (« voix sourde ») qui renvoient à la musique, certes assourdie ici et marquée par la folie, mais comme prise à Orphée.

⁵ Virgile, *Géorgiques*, éd. bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 74.

Plus loin, Eurydice aura d'ailleurs « cassé les cordes » du piano d'Orphée. Eurydice-l'amant détient en outre une connaissance et des pouvoirs habituellement dévolus au chancre : le poème décrit les « pouvoirs thaumaturgiques, acquis au royaume des morts » qu'il est convaincu de posséder. Le mythe d'Orphée se trouve donc à nouveau inversé : ce n'est plus le chancre qui voyage librement dans le royaume des morts, ce n'est plus lui qui opère des prodiges, mais Eurydice. À la différence de l'inversion qualitative remarquée chez Rilke dans « Orphée. Eurydice. Hermès », ce n'est pas ici la figure féminine qui gagne en puissance, mais bien la figure masculine : l'inversion genrée s'accompagne d'une seconde inversion, celle des pouvoirs, qui demeurent du côté de l'homme.

Or, cette puissance de l'Eurydice-amant n'est qu'une puissance fantasmée, une conviction aussi tenace qu'imaginaire de sa folie, au cœur de laquelle il invite Orphée à le rejoindre, lui proposant à la fois mort et retour à un état d'avant la naissance – deux lieux inaccessibles à l'amante : « *Si tu veux me retrouver, Orphée, nage avec moi dans le liquide amniotique des morts.* » C'est précisément cette force de la conviction d'Eurydice, invincible, qui condamne l'Orphée-amante à l'impuissance, qui fait qu'elle est *toujours déjà* en train d'échouer face à une folie qui est comme la mort, irrémédiable.

II. Orphée retournée, liens détissés

Après l'inversion des genres et des pouvoirs, Michèle Finck va également inverser, de manière bouleversante, le sens du geste du regard en arrière d'Orphée :

S'est enfin retournée Orphée. Pour *laisser partir* Eurydice.
Comprend – longue décharge électrique de toute la chair –
qu'Eurydice ne veut pas être ramené vers la communauté des
hommes. Se préfère fou, *dansant la capucine* parmi les ombres.
Plus libre avec les morts.

Ce qui dans le mythe orphique est habituellement décrit et interprété comme une volonté de saisir Eurydice, de s'assurer de sa présence, comme un geste qui intervient *trop tôt* car avant la sortie des Enfers, devient ici un geste volontaire « enfin » fait par Orphée, pour laisser l'amant accomplir le destin qu'il désire parmi les fous, au cœur des Enfers. Michèle Finck se souvient sans doute ici encore de l'« Orphée. Eurydice. Hermès » de Rilke, dans lequel Eurydice ne souhaite pas

revenir parmi les vivants, est déjà tellement loin d'Orphée qu'elle l'a oublié, et a trouvé sagesse et plénitude dans la mort :

*Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.*

« Plongée en elle-même comme un très haut espoir
elle ne pensait point à l'homme qui marchait devant elle
et non plus au chemin qui montait vers la vie.
Elle était en elle-même. Et sa mort
la remplissait comme une abondance⁶. »

Chez Rilke, c'était la *sagesse* dans l'acceptation de la mort qui rendait Eurydice inaccessible à Orphée ; chez Michèle Finck, qui reprend Rilke en l'inversant, c'est la *folie*, analogue à la mort. D'où la nécessité de l'ultime inversion – ici, du regard : le retournement d'Orphée vers Eurydice qui est en même temps détournement. Orphée se détourne – emplit de douleur mais volontairement – de l'Eurydice-amant choisissant de demeurer aux Enfers. Michèle Finck remotive ainsi ce geste du retournement en n'en faisant plus un échec, une malencontreuse transgression, mais un choix ou un acquiescement de la part de l'amante.

Par son geste Orphée a dé tissé les liens qui l'unissaient à Eurydice, a défait les nœuds du couple pour pouvoir « remont[er] des enfers ». C'est alors que la place centrale du mythe d'Orphée, entre ceux de Philomèle et de Pénélope, commence à s'éclaircir. Philomèle, c'est la « voix de la navette⁷ », celle qui tisse sa tapisserie pour palier l'absence de sa langue coupée : une « tapisserie de larmes » ou « de mots⁸ » chez Michèle Finck. Pénélope, elle, tisse et dé tisse continuellement « des poèmes⁹ » dans « Autoportrait en Pénélope ». Que fait Orphée entre deux grands mythes féminins du tissage ? Dans un premier temps, elle dé tisse. Se dessine ainsi un premier mouvement symétrique dans la section :

- Philomèle : tissage
- Orphée-amante : dé tissage

⁶ Rainer Maria Rilke, *Werke, op. cit.*, p. 502 ; *Œuvres*, t. II, *Poésie*, trad. Lorand Gaspar, *op. cit.*, p. 215.

⁷ Expression présente dans la tragédie (inachevée) de Sophocle, *Térée*, et reprise par la critique (notamment féministe) sur Philomèle : voir Patricia Klindiest Joplin, « The Voice of the Shuttle is Ours », in *Rape and Representation*, dir. Lynn A. Higgins et Brenda A. Silver, Columbia Univ. Press, New York, 1991, p. 35-64.

⁸ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 158.

⁹ *Ibid.*, p. 161.

– Pénélope : tissage et dé tissage

Orphée coupe le lien avec Eurydice en se retournant, mais il serait peut-être plus juste de dire qu'Eurydice a amorcé le dé tissage en coupant les cordes du piano d'Orphée : « Orphée a désormais pour seul compagnon un piano, peint autrefois par Eurydice qui en a cassé les cordes¹⁰. » La coupure des cordes du piano rappelle, bien entendu, celle de la langue de Philomèle, et interdit à Orphée de chanter, ou même simplement de pleurer : le lien entre Orphée et sa propre voix est également rompu. L'Orphée-amante, en se retournant, ne fait qu'acter un dé tissage du lien commencé par Eurydice, et se retrouve alors « toujours déjà morte en Eurydice. Une jambe dans l'obscur. L'autre dans la lumière. Disloquée entre ». À nouveau Michèle Finck se souvient ici de Rilke, du « *Sei immer tot in Eurydike* » (« Sois toujours mort en Eurydice¹¹ ») des *Sonnets à Orphée* (1922). Mais là où Rilke, par ce vers célèbre, signifiait la nécessité d'habiter le *Gestorbensein* (être-mort) comme une part du *Dasein*, d'accepter de manière apaisée et éclairante la présence de la mort dans la vie, Michèle Finck fait de la vie sans l'amant une forme de mort, une souffrance insupportable la conduisant à ne vivre que disloquée. Il faut entendre le terme *disloquée* dans son sens étymologique : l'Orphée-amante se retrouve *séparée* entre deux *lieux*, une jambe dans le monde des vivants, l'autre dans celui des morts, perdant tout lien entre les parties de son propre corps, et tout lieu habitable entre les deux royaumes.

Rilke est encore là, tout près. En effet, dans les *Sonnets à Orphée*, il fait du chanter celui qui, de manière fluide et harmonieuse, sait passer sans fin d'un royaume à l'autre : dans le sonnet I, 5, Rilke décrit un Orphée qui « va et vient » (*kommt und geht*) entre vie et mort. La parole d'Orphée résonne dans la vie, tandis qu'il est déjà dans le monde des morts, le changement de strophe marquant le passage d'un monde à l'autre : « *Indem sein Wort das Hiersein übertifft, // ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet* » (« Être ici, sa parole en prend mesure encore // qu'il est déjà là-bas, où vous ne pouvez suivre¹² »). Ce passage sans peine d'un royaume à l'autre se lit encore au début du sonnet suivant : « *aus beiden / Reichen erwuchs seine weite Natur* » (« sa vaste nature a

¹⁰ Notons que, dans le tout premier recueil de Michèle Finck, *L'Ouïe éblouie*, Paris, Voix d'Encres, 2007, on voyait en effet une figure masculine peindre un piano pour « elle », en un temps amoureux plus idyllique et harmonieux : « Vint celui qui comprit. Il commença, sans parler, à peindre l'instrument. »

¹¹ Rainer Maria Rilke, *Werke, op. cit.*, Bd. 2, p. 263 ; *Sonnets à Orphée*, trad. Maurice Regnaut, Paris, Gallimard, 1994, p. 213.

¹² *Ibid.*, p. 381 ; trad. Maurice Regnaut, *ibid.*, p. 141.

grandi dans l'un et l'autre royaumes¹³ »). Chez Michèle Finck, point de passage souple mais un figement, point de lien fluide mais une séparation entre les lieux. Plus de mort participant de la vie, mais une vie réduite à la mort, disloquée et démembrée comme le sera Orphée par les Ménades mais déjà, chez elle, avant la mort-même.

Un grand mouvement implicite de détissage du lien – entre Orphée et Eurydice, entre les deux royaumes, entre Orphée et sa voix, ses pleurs, entre les parties du corps d'Orphée – a donc cours dans ce poème, dont la lecture est guidée par les deux mythes féminins qui l'entourent. Ce détissage porte à nouveau une inversion – cette fois du mythe de Pénélope, qui détisse afin de préserver le lien, afin de sauver son mariage et son couple, afin de continuer à attendre et espérer, quand ici l'Orphée-femme, ayant perdu tout espoir, détisse le lien pour *se séparer* de son amant toujours déjà perdu, séparant également son être en deux. Amorcé par Eurydice et la destruction des cordes du piano qu'il avait peint pour Orphée, le détissage est continué par une Orphée au paroxysme de la douleur mais qui finira, grâce aux larmes et la musique, par retisser une part des liens perdus.

III. Retissages

L'instrument peint autrefois par l'amant et dont il a brisé les cordes porte un nom : « Pianorphée ». L'Orphée-amante, remontée des Enfers sans Eurydice, avec pour seul ami son piano sans cordes, ne songe plus à chanter, ne parvient pas même à pleurer :

Orphée ne pleure plus. A perdu les larmes avec Eurydice. Mais
Pianorphée pleure. Ce sont ses larmes de l'oreille que vous
entendez ici.

Il y a ainsi, dans le poème, un déplacement des larmes – donc, aussi, de la voix, les larmes étant rarement muettes –, de la musique et de la poésie d'Orphée vers Pianorphée. L'Orphée-amante, dont le corps s'est trouvé disloqué en deux parties, se transforme en un être hybride qui *relie* instrument de musique et corps humain. Pianorphée est donc le signe d'un premier retissage des liens : entre les parties du corps d'Orphée qui retrouve une unité en se liant au piano, mais aussi entre Orphée et la musique, entre Orphée et ses pleurs.

¹³ *Ibid.*, p. 243 ; trad. Armel Guerne, *ibid.*, p. 382.

Déjà dans *La Troisième Main* on pouvait lire la puissance du lien pour faire face à la mort, à la perte, dans le poème consacré à l'*Orphée et Eurydice* de Gluck :

Nulle tombe qui tienne
Quand les voix brûlent
Au point de suture
Entre son et silence
Entre feu et neige.

Ces voix qui de concert brûlent d'amour sont celles d'Orphée et d'Eurydice se répondant, se rencontrant au « point de suture » où elles sont cousues ensemble, où le silence n'est pas manque mais neige. La suture des voix referme la blessure et déjoue toute « tombe », toute mort, toute séparation. Il faut donc sans doute lire également, dans les « cordes cassées » du piano, une référence aux cordes vocales qui, lorsqu'elles souffrent, ne font plus entendre qu'une voix *cassée*, empêchant dans *Connaissance par les larmes* le lien entre les amants. On voit à nouveau que dès 2015 un élément central du traitement du mythe d'Orphée apparaissait dans la poésie de Michèle Finck, signalant l'importance de la question du lien, de la couture ou du tissage ; ce qui encourage le lecteur de *Connaissance par les larmes* à interroger l'inversion des genres comme une possible réécriture du mythe d'Orphée en mythe féminin du tissage.

Dans « Les larmes d'Orphée », le processus de retissage ou de reliaison se devine à travers le point de suture constitué par le [o] de Pianorphée : ce mot-valise se construit sur la voyelle commune entre *piano* et *Orphée*, finale pour l'un, initiale pour l'autre. Le [O] majuscule d'*Orphée* se fond dans le [o] minuscule de *piano*, révélant que cette lettre continue et circulaire vient réparer la coupure des cordes (ou de la langue), et permettre à nouveau l'émission d'un son dans une nuance *piano*, voire *pianissimo*. Non plus avec l'assurance du chant majuscule de l'Orphée antique, mais plutôt comme la discrète musique des larmes qu'on ne peut écouter qu'en tendant l'oreille.

La forme circulaire du [o] est décelable et signifiante en d'autres endroits du poème. En effet, l'Eurydice-amant, à l'hôpital psychiatrique, enfonce « ses doigts dans la bouche de ses compagnons d'hôpitaux », pensant les soigner grâce à ses pouvoirs, grâce à ses voyages au royaume des morts « où il forge "l'anneau" rédempteur ». Du côté de l'Eurydice-amant émergent donc deux formes circulaires : les bouches ouvertes des fous, et l'anneau qu'Eurydice croit rédempteur. Les deux objets – bouche et anneau – donnent également à voir (*bouche*) ou à entendre (*anneau*) la lettre [o], créant un écho entre le son, la forme de la lettre et la forme des

objets. Les bouches ouvertes, ici, ne le sont plus pour chanter, pour former le Ô de la célébration qui ouvrait les *Sonnets à Orphée* de Rilke (« *O reine Übersteigung! O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!* » ; « Ô pure élévation ! Ô chant d'Orphée ! Ô grand arbre dressé dans l'oreille¹⁴ ! »), mais pour « bav[er] de douleur » en souffrant la torture des doigts de l'Eurydice-amant. Par Eurydice ne naît donc qu'un [O] de douleur qui interdit le chant, avant que d'interdire l'amour. En effet, l'amant croit, dans le monde des morts, forger un anneau rédempteur qui se révèle plutôt maudit, selon la même logique qui fait que lorsqu'il pense soigner ses compagnons il les fait en réalité souffrir. Ce motif de l'anneau forgé en un lieu souterrain rappelle ainsi *L'Or du Rhin* de Wagner, et le personnage d'Alberich forgeant l'anneau maudit après avoir renoncé à l'amour¹⁵. Comme pour les cordes du piano coupées par l'amant avant que l'Orphée-amante ne poursuive le travail de rupture du lien, on voit aussi que la première étape du renoncement à l'amour est franchie par l'Eurydice-amant enfermé dans sa conviction de toute-puissance rédemptrice. Du côté d'Eurydice donc, deux cercles, deux [O] marqués par la souffrance, la perte, et la conviction de grandeur, qui signalent que le chant a déserté les bouches – en premier lieu celle d'Orphée –, que l'amour est condamné et que les liens sont en passe d'être brisés. On voit ensuite l'Orphée-amante essayant d'« enlacer » Eurydice, tentant de dessiner avec ses bras un autre cercle autour de lui, « en vain ». Elle détisse alors les liens, se retourne.

Pour que les liens puissent se retisser, pour que la voix puisse revenir, il faut donc chercher du côté d'Orphée, du [o] minuscule et suturant de Pianorphée, et surtout d'une autre ouverture, ronde elle aussi mais plus petite que celle des bouches : le cercle minuscule dessiné par le trou de l'oreille, dont la voyelle initiale est encore un [o]. La musique jouée par Pianorphée n'est pas, de fait, une musique tonitruante mais « ses larmes de l'oreille », c'est-à-dire tout à la fois une musique de l'écoute (tombée de l'oreille comme les larmes des yeux) et une musique ténue qu'il faut écouter. Chez Rilke, après les [O] exclamatifs et majuscules du premier des *Sonnets à Orphée*, un « arbre » (en traduction française) naissait dans l'oreille du lecteur-auditeur ; ici, chez Michèle Finck, le [O] est devenu minuscule, fondu avec le piano, et l'« arbre » s'est transformé en « larmes », à travers une belle paronomase qui n'a pas de quoi surprendre le lecteur connaissant la proximité très intime de Michèle Finck avec ce sonnet de Rilke – elle en a notamment écrit une traduction. Comment

¹⁴ *Ibid.*, p. 241 ; *Les Sonnets à Orphée*, trad. Joseph-François Angelloz, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 151.

¹⁵ Dans l'opéra, le *leitmotiv* du renoncement à l'amour se fait entendre juste avant qu'Alberich ne forge l'anneau.

Pianorphée pleure-t-il ? Sans doute grâce aux doigts de l'Orphée-amante effleurant les touches, *faisant corps* avec son instrument, l'écoutant, à l'opposé des doigts de l'Eurydice-amant meurtrissant les bouches de ses compagnons, et n'écoutant pas la voix d'Orphée qui « le suppli[e] ». Pianorphée, en se situant du côté de l'écoute, peut pleurer doucement, et retisser par la continuité d'un [o] renvoyant à l'oreille une continuité entre oreille et pleurs, entre Orphée et musique et, *in fine*, grâce aux larmes, entre amant pleuré et pleureuse amante.

Ainsi une nouvelle organisation de la section « Trois presque-mythes » se fait jour :

- Philomèle : langue coupée, tissage.
- Orphée-amante : bouche sans chant/cordes coupées, dé tissage, retissage, larmes de l'oreille.
- Pénélope : tissage, dé tissage.

Le mythe d'Orphée réécrit par Michèle Finck inverse donc celui de Pénélope – qui retrouvera quant à elle son amour, grâce au dé tissage – et rejoint en partie celui de Philomèle, autorisant à présent une lecture plus féministe de l'inversion des genres. En effet l'histoire de Philomèle, souvent lue dans une optique de ce type, devient un mythe de *résistance* à la violence masculine grâce à l'activité du tissage venant pallier la perte du langage et comme *suturer* la langue¹⁶. « Écrire avec dans la bouche suturée / Les restes de la langue de Philomèle », annonce d'ailleurs Michèle Finck à l'orée du premier poème de la section. D'autres mythes du tissage peuvent être lus dans une optique féministe ; ainsi celui de Pénélope résistant aux prétendants et à l'insistance masculine, ou encore celui d'Arachné, qui met en scène la maîtrise et l'art féminin s'opposant à la puissance patriarcale incarnée par Athéna, qui ne ferait que poursuivre l'œuvre de Zeus¹⁷. Face à la violence de la folie – qui, elle, n'a rien de patriarcal ou de spécifiquement masculin mais qui constitue bien, dans le texte, une forme de violence marquée par les doigts enfoncés dans les bouches contre la volonté des compagnons, ou par les cordes du piano cassées – l'Orphée-amante de Michèle Finck *résiste*, et la poésie à vocation sotériologique se trouve placée dans la bouche d'une femme. Mais, et c'est là l'originalité de cette réécriture du mythe d'Orphée par rapport à celui de Philomèle, ce processus de résistance ou de résilience

¹⁶ Voir l'ouvrage de Patricia Klindiest Joplin cité plus haut ; voir également Anne Tomiche, « Philomèle dans le discours de la critique littéraire contemporaine », in *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, dir. Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, p. 305-323.

¹⁷ Au sujet d'Arachné, voir notamment Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Droz, Genève, 2006.

passé d'abord par un *détissage*, tant il est nécessaire de se séparer de l'amant fou pour pouvoir survivre et remonter des Enfers. Puis, comme dans le mythe de Philomèle, c'est par un retissage que le corps disloqué se remembrera en Pianorphée¹⁸ : que le lien entre Orphée et la musique, passant par l'oreille et les larmes, se recréera.

Dans le mythe de Philomèle, la tapisserie recrée le lien avec la langue, mais permet également à la sœur de Philomèle, Procné, d'apprendre le viol de sa sœur par Térée. La tapisserie retisse donc le lien entre les deux sœurs, jusque-là séparées, et apaise un peu la souffrance de Philomèle. Dans « Les larmes d'Orphée », il semble bien que ce soit également le retissage d'Orphée à son corps et à la musique – aux larmes de l'oreille – qui permette, à la fin du poème, de créer un lien avec une communauté, rendant la souffrance partageable. Michèle Finck fait en effet, de manière significative, surgir le pronom « vous » (« ce sont ses larmes de l'oreille – que vous entendez ici »), révélant ainsi que le poème même que nous lisons constitue la musique des larmes de Pianorphée. Juste après le poème – et d'autres poèmes possibles – est *dédié* :

Orphée dédie ses compositions aux muets qui, nimbés de larmes
devenues anonymes dans tous les hôpitaux psychiatriques du
monde, tiennent serrée dans leurs mains qui crient la main
d'Eurydice perdu.

La musique composée par Pianorphée est à l'Orphée-amante ce que la tapisserie était à Philomèle : un moyen de tisser un lien avec la communauté anonyme des proches des personnes internées d'un côté ; avec Procné de l'autre. Nouvelle analogie, qui révèle encore une fois la nécessité de voir dans ce Pianorphée le signe d'une suture jouant à plusieurs niveaux, dont le dernier est celui qui relie l'Orphée-amante à la communauté de ceux qui souffrent à la vue d'un proche sombrant dans la folie. Par un effet d'écho entre les termes, de l'« anneau » maudit (qui ne reliait rien et signait la coupure d'avec l'amour), le poème passe à l'« anonyme » douleur des larmes humaines, qui n'appartient plus à Orphée mais à tous et à toutes. Ces larmes « anonymes » incluent l'« anneau » sur le plan sonore comme pour le *rédimmer* – rendant peut-être à l'anneau, *in fine*, sa dimension de rédemption : il fallait donc passer par la douleur, par le détissage, pour atteindre à une poésie du lien par les larmes.

¹⁸ Il est frappant de constater que la fusion d'Orphée et du piano crée, dans la section « Trois presque-mythes », en plus de Philomèle et de Pénélope, un troisième personnage féminin dont le nom commence par la lettre-phonème [p], comme pour signaler encore la parenté des trois figures.

*

C'est donc bien au sein d'une forme de triptyque qu'il faut lire « Les larmes d'Orphée ». Les deux grands mythes féminins du tissage qui l'entourent en éclairent le sens, induisant une lecture du poème *à la lettre* près, et conduisant à une vision plutôt féministe du mythe d'Orphée, non en ce qu'il incarnerait une résistance contre une domination masculine violente, mais en ce qu'il donne à lire la résistance d'une voix féminine par delà la souffrance et la violence de la folie. L'inversion saisissante des genres dans ce poème donne une place active à une Orphée-femme dont les compositions-poèmes, comme les tapisseries tissées par la Philomèle et la Pénélope de Michèle Finck, sont une création de résilience face à une vie empreinte de douleur. À la perte de l'amour, à la perte du grand chant puissant d'Orphée, l'Orphée-amante de Michèle Finck oppose une musique d'écoute et de pleurs jouée *piano*, retissant du lien avec soi-même transmuée, renaissante en Pianorphée, et avec une communauté souffrante – une forme, sans doute, de co-naissance par les larmes.

***La Troisième Main* de Michèle Finck**
Passages entre les langues, la poésie et la musique¹

Michèle Finck est une passeuse, savante et passionnée, d'images et d'idées, de sons et de silences entre les langues, les littératures et les arts européens, tant au niveau critique que créatif. Ceci se manifeste en particulier dans le domaine de la poésie et de la musique. Le recueil de poèmes *La Troisième Main* (2015) fut un premier aboutissement, signalé par l'attribution du Prix Louise Labé, de la concertation parfaite entre pratiques poétique, musicale et érudite, à vocation transfrontalière.

Ce titre, *La Troisième Main*, renvoie à l'invisible main supplémentaire, la "main de la grâce" qui guide les compositeurs et interprètes de génie et qui va se poser, pour les apaiser, sur les fronts des auditeurs. Ce scénario est ébauché dans le poème consacré à la lumineuse musique du futur² de la *Partita n° 2, chaconne*, de Johann Sebastian Bach, jouée par Yehudi Menuhin³, qui appartient à la section "Vers l'au-delà du son". Dans le contexte du silence musical créé par cet "au-delà du son", le poème s'entend comme un écho de la "musicienne du silence" de la "Sainte" de Mallarmé, reflet d'un vide qui se dit, se sait et se tait.

Après que le titre et le poème éponyme en ont donné la tonalité directrice, nous pouvons esquisser la composition du recueil. *La Troisième Main* est savamment composé comme une "suite⁴" de cent morceaux, dont deux poèmes-cadres et quatre-vingt dix-huit poèmes courts qui sont tous des transpositions lyriques et dialogiques de morceaux de musique aussi bien instrumentale que vocale, recouvrant un espace de cinq siècles et de dix pays européens. Les poèmes-musiques sont tous des quintils précédés par un pré-texte donnant le titre du morceau respectif ainsi que les noms du compositeur et de l'interprète,

¹ Cet article est la traduction (adaptée et amplifiée) par l'auteur d'une version allemande intitulée "Grenzgänge zwischen Sprache/n und Musik. Der Gedichtband *La Troisième Main* von Michèle Finck", in Victoria del Valle & Corinna Koch (éd.), *Romanistische Grenzgänge: Gender, Didaktik, Literatur, Sprache*. Festschrift zur Emeritierung von Lieselotte Steinbrügge, Stuttgart, *ibidem*-Verlag, 2017, p. 201-216.

² "Elle porte l'espoir d'une arche future de lumière" (v. 4). Le mot "arche" fait résonner les trois sens de l'arche d'Alliance, de l'arche de Noé et de l'archet du violon.

³ *La Troisième Main*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2015, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 129.

auxquels s'ajoutent, le cas échéant, quelques vers empruntés aux compositions vocales dont le poème sera comme un répons liturgique *ad libitum*. Dès qu'il s'agit d'un texte d'opéra ou de *lied* hétéroglotte, il se verra cité en langue originale (allemand, anglais, italien, latin, russe, espagnol, hongrois) dont on trouvera la traduction française, mise en reflet en bas de page. Les poèmes tantôt reprennent les mots hétéroglottes tout en les modulant, tantôt insèrent de nouveaux mots allophones, en général sans les traduire. En naissent dissonances et consonances, en un dialogue intense entre les langues, y compris entre le français et "les langues sous la langue" au sens d'une hétéroglossie intralingue⁵. De concert avec leurs corrélatifs sémantiques, les transpositions sonores – vocales, instrumentales, cosmiques et somatiques – constituent une ample polyphonie située au cœur même du cycle poétique.

La polyphonie de la *suite* s'accompagne d'une isotopie "optophone" qui lui confère un caractère hautement synesthésique. Les cinq vers des quintils mis en relief en milieu de chaque page sont susceptibles d'être vus comme les cordes d'une lyre – *lyre à cinq cordes* à l'image du recueil homonyme, en 1997, de traductions poétiques de Philippe Jaccottet, alors que les cinq cordes de ce titre renvoient aux cinq langues (allemand, italien, espagnol, russe, tchèque) des poèmes que l'auteur traduit en français. En outre, les quintils se laissent lire comme des pentagrammes musicaux dont les lignes ou bien les vers forment un système polyphonique d'harmonies verticales et de mélodies horizontales. Toutefois, il y a des divergences entre les éléments de la simultanéité harmonique et de la successivité mélodique au niveau des relations intermédiatiques des pentagrammes, qui sont dues aux écarts de notation entre les plans musical et verbal.

Sur les axes des isotopies optophones, auxquelles se joignent des isotopies thématiques, se montrent aussi des lignes de rupture, causées par des écarts de sens, des cassures de voix et des failles stylistiques dans et entre les poèmes, comme entre les sept sections du recueil : I. *Vers l'au-delà du son* ; II. *Musique : Opus neige et feu* ; III. *Pianordalie* ; IV. *Violoncelle Psychopompe* ; V. *Musique devance l'adieu* ; VI. *Golgotha d'une femme*, et VII. *Musique heurte néant*.

Une importante isotopie optophone se dessine depuis le poème final du recueil, *Lévitacion*. C'est la métaphore des "vitreaux sonores" qui, à titre rétroactif, devient métaphore filée en s'inscrivant dans tous les poèmes-musiques de *La Troisième Main* : "Inventer des poèmes qui

⁵ Voir notre article "Hétéroglossie intralingue et interlingue dans le symbolisme français", in Britta Benert (éd.), *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900*. Réflexions théoriques et études de cas, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015, p. 33-64.

soient vitraux / Sonores⁶”. En rétrospective, et en réécoutant tous les poèmes – “Réécouter est tout⁷” – les quintils apparaissent comme des “vitraux sonores” parfois de manière très concrète, quoique suggestive, étant posés dans les murs d’une cathédrale⁸, d’une chapelle⁹ ou d’un monastère¹⁰.

La sacralisation de la musique et de la poésie est un *ostinato* distinctif de cette *suite*, oscillant incessamment entre le désir d’un accomplissement, d’une plénitude transcendente et la constatation désabusée d’une “transcendance vide¹¹”. Par conséquent, la figure compositionnelle fondamentale du recueil n’est ni linéaire ni cyclique, mais ouverte et spiralee. Elle ne progresse pas en ligne droite du poème problématique initial “Cicatrisation” jusqu’à la “Lévitacion” du poème final, elle ne circule pas non plus en une série de variations d’un thème récurrent, mais elle progresse et circule à la fois le long d’une *suite* de thèmes analogues pour déboucher sur la béante incertitude du vers final : “Ivre de silence dans le havre du poème // Ouvert sur le large où neige le souffle¹².”

La faille typographique et le suspens que la faille déclenche entre les deux derniers vers, culminant dans la synesthésie “où neige le souffle”, correspond à l’enjambement des “vitraux / Sonores” synesthésiques du début du poème. Les deux césures mettent en valeur la relation contrastive et corrélatrice entre les deux sens de la vue et de l’ouïe ainsi que ceux de la voix et du silence¹³.

Une caractéristique substantielle de la poésie de Michèle Finck, qui va de pair avec les transferts entre les langues, la poésie et la musique, est le

⁶ *La Troisième Main*, op. cit., p. 127.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁹ *Ibid.*, p. 109, 111, 112. Il s’agit d’un “chœur *a cappella*” en des espaces sacrés sans spécification, qui pour autant connotent le sens originaire de l’expression *a cappella* par voie métonymique.

¹⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹¹ Le terme “transcendance vide” est une traduction du terme allemand “leere Transzendenz”, introduit par Hugo Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1956, p. 14, 46). L’auteure l’emploie dans son essai *Poésie moderne et musique*. “*Vorrei e non vorrei*”. *Essai de poétique du son*, Paris, Champion, 2004, p. 38. Le champ de tension entre transcendance désirée et transcendance vide a été développé à partir de Mallarmé, Rilke et Philippe Jaccottet (*ibid.*, p. 134).

¹² *La Troisième Main*, op. cit., p. 127.

¹³ Dans son interprétation du *Sonnet à Orphée* I, 3 de Rilke (*Die Sonette an Orpheus* I, 3) en relation avec les *Cahiers de Malte* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), l’auteure précise la corrélation entre la *Stimme* (voix) et la *Stille* (silence) comme une musique verbale qui se joue essentiellement “dans les blancs et les intervalles” (*ibid.*, p. 134).

passage entre l'art et la vie. Dans *La Troisième Main* ce passage est fortement marqué aussi bien dans le poème initial que dans la "Note" finale. Dans le paratexte de celle-ci précédé d'une épigraphe de Rilke, *Dinge machen aus Angst*¹⁴, la poétesse nous révèle que le livre – "une suite de cent poèmes d'extase musicale" – est né des ténèbres de la vue après une "opération de la cataracte"¹⁵. Elle regarde cette incision faite au sens de la vue comme une "brèche dans l'écoute", donc une ouverture pratiquée au sein d'un autre sens, celui de l'ouïe "au bord du silence". Le principe d'une poésie destinée davantage à l'ouïe qu'à la vue avait déjà été exposé dans l'*Essai de poétique du son* de 2004¹⁶, p. 127, basé sur le concept orphique de la poésie rilkéenne – "Gesang ist Dasein" (Chant est existence). Elle s'est référée à l'expérience de Jorge Luis Borges qui, au seuil de la cécité et sur les traces d'Oscar Wilde, avait mis en rapport l'aveuglement d'Homère avec l'origine de la poésie dans le chant.

L'expérience d'un aveuglement passager a eu pour effet une anamnèse profonde des origines de la poésie vécue comme vocale. L'auteure transpose ce vécu dans le concept d'une poésie-musique 'chromatique' donc synesthésique qui, dans la pratique, devient "Ce livre [...] Noir avec torche de musique"¹⁷.

Dans le poème initial "Cicatrisation", cette poésie-musique conditionnée par l'angoisse d'une perte de la vue et l'espoir anxieux d'en être affranchie se voit condensée dans la sentence deux fois heureuse "Le son est guérison". À la genèse du poème-musique s'allie donc la régénération physique et psychique¹⁸.

¹⁴ La citation provient de la lettre de Rilke à Lou Andreas-Salomé datée du 18 juillet 1903, in Rainer Maria Rilke & Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, éd. Ernst Pfeiffer, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1989, p. 75. Le double sens de la phrase allemande se perd forcément dans la traduction française: "Faire des choses avec de l'angoisse" rend bien le sens instrumental de la phrase allemande, mais manque d'en rendre le sens causal 'faire des choses par peur'. Ce sens causal, cette fois à l'exclusion du sens instrumental, est plus explicite dans un autre passage de Rilke, tiré de *Die Sonette an Orpheus* I, 1: [sic, die Tiere] "nicht aus Angst in sich so leise waren, // sondern aus Hören." ("ce n'était pas par peur [que les animaux étaient] si silencieux, // mais par l'écoute") (ma traduction).

¹⁵ *La Troisième Main*, op. cit., p. 129.

¹⁶ *Poésie moderne et musique. 'Vorrei e non vorrei', Essai de poétique du son*, Champion, 2004, p. 127.

¹⁷ *La Troisième Main*, op. cit., p. 129.

¹⁸ L'effet salutaire de la genèse des *Sonnets à Orphée* a été exprimé par le poète dans une lettre à Marina Zsvétaïeva datée du 17 mai 1926, in R. M. Rilke & L. Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, op. cit., p. 11). Cette communication a donné lieu à la devise "Le son est guérison" que Michèle Finck a anticipée dans son étude *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 116. Dans son livre *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien panseur* (Paris, Honoré Champion, 2014), le sous-titre

Cicatrisation

L'œil blessé cicatrise lentement dans le noir
Et brûle. Le soleil intérieur tourne
En silence. Ne plus savoir vivre sans
Écrire. Le son est guérison.
Il neige bleu dans la mémoire.
Plus de sang. Simplement un peu d'eau
Claire sur le visage qui rayonne
D'illuminations sonores.

Et les sons maintenant nous écoutent.

C'est bien l'œil, blessé par l'incision chirurgicale, et dont la blessure brûlante se cicatrise à peine, qui se voit violemment exposé au regard et à l'écoute du lecteur: "L'œil blessé cicatrise lentement dans le noir / Et brûle." (v. 1-2). L'enjambement crée une harmonie dissonante entre "L'œil blessé [...]" dans le noir" tout au début et à la fin du premier vers, et le rejet "Et brûle" au début du deuxième vers. À la rupture rythmique s'ajoute la tension sémantique entre les segments. Les deux enjambements qui suivent, dramatisés par des *rejets* successifs (v. 2-4), illustrent par leur typographie, leur topographie et leur charge terminologique sous-jacente le *Geworfensein* (l'être-là, l'être-jeté) du moi lyrique. Dans la perspective interne du "soleil intérieur" (v. 2), l'œil brûlant se voit jeté dans le chant-silence de l'écriture : "Et brûle" (v. 2); "En silence" (v. 3) ; "Écrire" (v. 4).

Il suit aussitôt la sentence "Le son est guérison" (v. 4), où le [z] de "guérison" oscille entre les valeurs sonores du *voisé* et de l'*avoisé*. La sentence se présente comme une conséquence signifiante et significative des figures allitératives et assonantes dans les couplages "blessé"/"brûle", "blessé"/"cicatrise", "cicatrise"/"soleil" et "vivre"/"écrire", ainsi que du climax formé par le triple rejet inscrit dans cette séquence. Outre l'écho "son"/"guérison", la sentence crée une assonance entre le premier mot du vers, "Écrire", et son dernier mot, "guérison"¹⁹. Le fait que le possible couplage "écrire"/"guérir" ait été remplacé par le couplage paronymique

Le musicien panseur développe la métaphore médico-poétique, à partir du premier chapitre "Scène primitive : David et Saül ou le musicien *panseur*" (p. 15-19).

¹⁹ Le mot "rire" qui, certes, n'est pas totalement étranger au mot "écrire", comme le montre le sourire du son ("sourit") dans le poème dédié à la *Rhapsody in blue* de Gershwin (p. 51), s'efface ici, dans le contexte de la *cicatrisation*, en faveur de "guérison" avec, en sourdine, la rime intérieure de "guérir". Celle-ci a été écartée toutefois en faveur du couplage "son"/"guérison" dont on donnera aussitôt la raison dans le texte.

“son”/“guérison” souligne la priorité du son qui se voit associé tout naturellement à l’écriture: “Écrire. Le son”. La métaphore hardie²⁰ de “La bouche qui écrit”, qui apparaît plus tard dans le poème-musique mis en dialogue avec les *Scènes d’enfants* de Robert Schumann, confirme ce fait²¹.

Dans les vers suivants de “Cicatrisation”, le son génère d’autres images verbales de type optophone et chromatique, tels que l’oxymore “Il neige bleu” et la synesthésie des “illuminations sonores”²² ; il s’y associe l’eau des larmes d’“eau / Claire”²³ qui surgit de l’œil au lieu du sang qui peu avant en coulait encore. Ces images – rejointes par la fusion du feu et de la neige (“brûle [...] neige”, v. 2, 5) – sont des transpositions de *topoi* pétrarquistes qui, à la suite des *Illuminations* de Rimbaud²⁴, connaissent dans “Cicatrisation” une métamorphose musicale. En effet, un sous-cycle entier de *La Troisième Main* (n° II) est consacré à la figure pétrarquiste du feu et de la glace (ou de la neige) en clé musicale. Il porte le titre laconique “Musique : Opus Neige et Feu”.

Le moment décisif de “Cicatrisation” se trouve dans le vers final qui se détache du corps du poème par l’incise d’un double espace de silence. En guise de cadence verbale pointe une conclusion – “Et les sons maintenant nous écoutent” – qui, contrairement aux phrases brisées des vers précédents, fait coïncider l’unité de la phrase et celle du vers. Cette phrase fort paradoxale et fortement marquée constitue l’affirmation la plus ferme du poème. En effet, elle pose un principe fondamental de la *poétique du son* et, par là, donne le ton au recueil tout entier. Le paradoxe

²⁰ Cf. la *kühne Metapher* de Harald Weinrich.

²¹ *La Troisième Main*, op. cit., p. 40 ; ce poème reprend explicitement la question de l’effet salutaire du son poétique: “L’élixir sonore guérit-il?” (cf. *infra*).

²² À part Rimbaud, cette expression renvoie à la poétique des “marines musicales” de l’*Ostinato* de Louis-René des Forêts. Cf. *Épiphanies musicales en poésie moderne*, op. cit., p. 183-187.

²³ Il n’est pas sûr qu’il s’agisse ici d’eau de larmes, mais c’est une figure récurrente dans *La Troisième Main* (p. 15, 19, 30, 58, 59, 81, 97, 99, 100, 112, 118), ce qui rend notre interprétation au moins plausible. Si on lit cette “eau / Claire” dans “Cicatrisation” à l’instar de la “lumière / Des larmes” (p. 19), un rapprochement s’impose avec le fameux dizain de Maurice Scève : “L’œil aultrefois ma joyeuse lumière” (*Délie* XIII), avec sa sublime configuration symbolique œil – feu – eau / larmes – cendre, laquelle pourtant sera profondément remaniée dans “Cicatrisation”. Alors que l’œil néoplatonicien de Scève contemple la déchéance de son corps réduit au pur simulacre de lui-même et de l’idée, l’œil aveuglé de la poétesse moderne, à force d’introspection, se voit transfiguré en sonorité pure.

²⁴ Pour la relation entre l’imagerie oxymorique de Pétrarque et de Rimbaud, voir mon article “Formen französischer und italienischer Matinalpoesie. Tradition und Transformation in Rimbauds *Aube*”, in *arcadia* 14, 1979, 271-291.

de la phrase dérive du poème “Gong” de Rilke²⁵ que Michèle Finck a analysé dans son *Essai de poétique du son* en fonction de sa portée poétologique²⁶, tout en le comparant avec d’autres poèmes contemporains sur le thème du gong, notamment ceux d’Henri Michaux et d’Yves Bonnefoy.

L’énoncé en question, entre sentence et performance – “Et les sons maintenant nous écoutent” –, marque un tournant poétologique, dans le sillon, il est vrai, des vers rilkéens “*Klang, / der, wie ein tieferes Ohr, / uns, scheinbar Hörende, hört*”²⁷ (“Gong”, v. 1-2). En complément des réflexions de l’auteure concernant une “nouvelle maturation de l’écoute²⁸” à travers la poétique du *gong* et le concept-image de la “clairaudience²⁹”, nous proposons une interprétation qui regarde aussi bien “Gong”, poème rilkéen et orientalisant, que le vers final de “Cicatrisation”. Le son, selon nous, ne se limite pas à entendre activement par l’écoute, mais il s’active jusqu’au seuil de l’autoréflexivité. Il s’agira d’une véritable *créativité* du son : une instance qui donne du sens à la perception, un sens qui s’auto-génère et entame consciemment un dialogue avec l’ouïe et la conscience humaines. Cette autoréflexivité contredit la thèse de Marcel Duchamp affirmant que l’ouïe, contrairement à la vue, “ne sait pas [s’]entendre entendre”, comme le rappelle Octavio Paz dans sa *Lectura de John Cage*: “*Música: / oigo adentro lo que veo afuera, / veo adentro lo que oigo. (No puedo oírme oír: Duchamp.)*”³⁰.

²⁵ R. M. Rilke, *Die Gedichte*, Zweite Auflage, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1986, p. 972.

²⁶ *Poésie moderne et musique [...], op. cit.*, p. 311-333.

²⁷ “Son, / qui, comme une oreille plus profonde, / c’est nous, qui semblons l’écouter, qu’il écoute” (ma traduction).

²⁸ *Poésie moderne et musique [...], op. cit.*, p. 319.

²⁹ *Ibid.*, p. 11-19.

³⁰ Octavio Paz, *Ladera este*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 80. “Musique : / j’entends au-dedans ce que je vois dehors, / je vois au-dedans ce que j’entends. (Je ne peux pas m’entendre entendre : Duchamp)” (ma traduction). Rappelons toutefois que la version originale de cette sentence est en français, et qu’elle diverge légèrement de la version espagnole d’Octavio Paz ainsi que de la traduction française que nous en avons donnée. Le texte dit en effet : “On peut regarder voir; on ne peut pas entendre entendre” (“La boîte de 1914”, in *Duchamp du signe*, éd. Michel Sanouillet, 2^e éd. augmentée avec la collaboration d’Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1975, p. 37). Il se peut que Duchamp ait été conscient du fait que l’autoréflexivité auditive, d’habitude, se limite au circuit du ‘bouche-à-oreille’ de la personne qui ne s’entend que parler, au propre et au figuré. L’apparente impossibilité de *s’entendre entendre* est fondée sans doute sur la dualité organique du parler et de l’écoute, c’est-à-dire de la bouche qui parle et de l’oreille qui entend, par opposition à l’unité organique du regard, c’est-à-dire de l’œil qui voit tantôt passivement (lorsqu’il perçoit) et tantôt activement (surtout lorsqu’il se fait *perçant*), et qui de plus se voit voir. Quoi qu’il en soit, Duchamp, dans une reprise

Il est vrai, pourtant, que la thèse d'une ouïe auto-réflexive est de nature plutôt spéculative et semble présupposer une figure mythologique, une divinité (Rilke, *Idol*³¹) qui fait retentir le gong dans lequel elle s'est incarnée. Une variante est le moi lyrique qui se transcende sur le mode *zen* et finit par s'identifier au gong, comme procède Henri Michaux avec son constat-choc "Je suis gong"³².

Malgré la fermeté et la certitude qu'affiche la sentence finale de "Cicatrisation", la valeur auto-réflexive du son reste sujette à un doute qui sous-tend l'ensemble du recueil. En revanche, il y a au moins une certitude dans ce procès : c'est l'ébranlement des sens et du sens figé. Cet ébranlement remonte au son non-mélodieux du *gong* en tant qu'instrument et en tant que mot, et en général à la matérialité et la tonalité du langage multiplié par la musique³³. Certes, le "dérèglement de tous les sens" de Rimbaud y a aussi sa part.

La matérialité du son n'exclut pas pour autant la spiritualité : au contraire elle la revendique, comme le montre bien la poésie de *La Troisième Main*. Ceci se manifeste dans l'attribution au son du sens de la vue à l'aide de laquelle le son est mis en état de *voir* des vérités. C'est ce que révèlent les derniers vers du poème consacré à "Rachmaninov: *Prélude opus 25 n° 2*. Svatoslav Richter: piano" : "Les sons voient : vérité. / Arpèges de la voyance"³⁴. Avec un écho encore du "Poète [...] voyant" qui chante, "l'archet" de la lyre d'Orphée "en main"³⁵.

Dans "Cicatrisation" de *La Troisième Main*, l'éclipse violente du sens de la vue a conduit à l'ouverture optophone de l'ouïe : "L'œil blessé [...] dans le noir" (v. 1). La pulsation du son qui évolue du vers initial jusqu'au vers final amène, en passant par la synesthésie des "illuminations sonores" (v. 8), l'épiphanie du ton autonome : "Et les sons maintenant nous écoutent." (v. 9). Il est vrai que le *ton autonome* résonnait déjà dans la "Chanson d'automne" de Verlaine et dans le fameux postulat "De la musique avant toute chose" de son "Art poétique". Cependant, la *poésie-musique* de Verlaine relève encore de la mélodie, malgré le rythme impair qu'a promu le poète. Dans son analyse de la *Poétique du son* et dans les poèmes de *La Troisième Main*, Michèle

postérieure de sa formule, lui a ajouté un point d'interrogation : "Peut-on entendre écouter, etc. ...?" (*ibid.*, note 1).

³¹ In R. M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 971.

³² *Poésie moderne et musique* [...], op. cit., p. 324-326.

³³ *Ibid.*, p. 331-333, 373-377.

³⁴ *La Troisième Main*, op. cit., p. 45.

³⁵ Cf. Lettre de Rimbaud à Paul Demeny du 15 mai 1871, dite "du *Voyant*". "L'archet en main" accompagne le "psaume" "Mes Petites amoureuses", commençant par le vers : "Un hydrolat lacrymal lave...", in Arthur Rimbaud, *Lettres du voyant* (13 et 15 mai 1871), éd. Gérard Schaeffer, Genève, Droz, 1975, p. 137-138.

Finck accentue davantage la valeur non-mélodique, le rythme plus *staccato* que *legato* et l'effet syncopique de la poésie-musique. Ces valeurs sont liées étroitement à la vibration d'éléments de l'ensemble vie-amour-mort-nature et de l'ensemble corps-âme-esprit-Dieu-Néant dans le médium du langage et de la musique.

La médiation de la musique moderne et de la poésie passe essentiellement par le relais de facteurs comme "la résonance, le silence, l'intervalle, l'intensité et le rythme"³⁶. Ces facteurs structurent aussi les poèmes de *La Troisième Main*. On va analyser à présent quelques figures et configurations de poésie-musique dans ce recueil, à partir d'un poème relatif à la musique instrumentale, et d'un autre relatif à la musique vocale.

Ravel : *Concerto pour la main gauche*
Eugène Ormandy. Robert Casadesus.

Main gauche creuse la terre. Main gauche
Creuse. Doigts noirs de terre forent. Noirs.
Forent la mort. Bras voûté vers le bas.
Rythme. Syncope de terre et d'os.
Noir à boire. Toute la mort à boire.

Le poème dédié au *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel³⁷ constitue une frappante catachrèse relative à la *troisième main* du violoniste Yehudi Menuhin, évoquée dans le poème éponyme du recueil³⁸. L'unique main du pianiste Paul Wittgenstein, mutilé de guerre, pour lequel Ravel composa le concerto, est capable de convoquer l'invisible troisième main, la *main de grâce*, et même encore la deuxième main perdue. Le poème réussit à faire ressentir la perte de la deuxième main, car la main gauche agit tel un *moignon lyrique* qui creuse sa propre tombe : "Main gauche creuse la terre. [...] Doigts noirs [...] forent la mort". Au finale, tout le poème apparaît comme un *moignon lyrique*, à l'instar du poème consacré à la *Malagueña* de Lorca, poète alors voué à la mort³⁹. Cette image se trouve parfaitement en accord avec l'esthétique du fragment, avec l'"Art du peu"⁴⁰ qui dirige *La Troisième Main*.

Le rythme abrupt et la syntaxe extrêmement elliptique du poème frappent l'œil et l'oreille. Il manque les articles dans les syntagmes "Main

³⁶ *Poésie moderne et musique [...], op. cit.*, p. 332.

³⁷ *La Troisième Main, op. cit.*, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ Chostakovitch, *Symphonie n° 14*. Bernard Haitink. Julia Varady. En épigraphe : "La muerte / Entra y sale / De la taberna." (p. 113) ; v. 3-4 : "Musique : Moignons lyriques dans le ciel / Mort."

⁴⁰ *La Troisième Main, op. cit.*, p. 27.

gauche” (deux fois) et “Doigts noirs”. Le sujet et le verbe font défaut dans la phrase minimaliste “Noirs.” L’objet répondant au verbe “forent” manque, mais sera rattrapé dans la phrase qui suit : “Forent la mort”. Omissions et répétitions se précipitent. Il semble que le pianiste ne touche plus que les touches noires de l’instrument. “Doigts noirs [...]. Noirs [...]. Noir [...]” Il creuse la terre jusqu’à buter contre les os, dirait-on, de son propre squelette : “Rythme. Syncope de terre et d’os”. Tout comme Verlaine dans le *Tombeau* que lui dédia Mallarmé, le pianiste se sent poussé à boire l’eau noire du Styx : “Noir à boire. Toute la mort à boire.” Il s’arrête pourtant, face à la masse d’eau qui le menace. Sur le plan poético-musical, cette masse se manifeste par un cumul de figures de répétition : une paronomase *in praesentia* investissant une phrase entière (“Noir à boire”) ; une cataphore à la fin de deux phrases dans le même vers (“[...] à boire. [...] à boire.”) ; et surtout une impressionnante paronomase *in absentia* combinée avec un *adynaton* des plus significatifs, à savoir la consonance de “la mort à boire” et de *la mer à boire*, connotant l’impossibilité d’une tâche pourtant incontournable.

Ces figures rhétoriques opèrent dans un espace intermédiaire “entre les notes” (p. 105, 127), et aussi entre des tons présents et absents, c’est-à-dire les tons auxquels le texte ne fait qu’allusion – pour ne pas parler des “choses inouïes et innommables” (Rimbaud, *op. cit.*, p. 137). Ces tonalités se répandent par secousses rythmiques de façon à rehausser l’intensité de la menace létale. Celle-ci monte d’un degré à cause des silences qui s’établissent dans les intervalles syntaxiques, et elle culmine dans le silence ‘hors-texte’ qu’annonce l’arrêt catatonique face à la “mort à boire”.

La fin du poème s’annonce encore plus abrupte, configurée par l’*aposiopèse* (figure du silence ‘proprement dite’⁴¹) ouvrant, par la brisure de la phrase finale, sur le silence. C’est le cas du poème dédié à la *Chanson du souffle*⁴² de Michaël Levinas, jouée par la flûtiste Catherine Binard⁴³. Dans le dernier vers : “Ciguë du silence. Vers –”, la consonance du souffle de la flûtiste et du souffle de la poétesse se voit brusquement coupée par une apnée respiratoire (rhétorique), provoquée par un début de phrase tronqué dont il ne reste qu’une sorte de contre-rejet sans suite (“Vers –”). Ce mot lui-même, “vers”, reste en suspens entre un sens prépositionnel (vers [l’au-delà du son], titre de la première section) et le sens auto-référentiel d’un substantif, le vers d’un poème, privé de son article et de son complément sous l’effet de la “Ciguë du silence”. Le double suspens, verbal et vital, exprime l’horrible incertitude du dernier

⁴¹ Voir l’étymologie du mot grec.

⁴² C’est le sous-titre du morceau *Arsis et Thétis* (1971).

⁴³ *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 120.

souffle, moment de la mort et de l'état *post mortel* ou létal. Dans le dernier poème du septième cycle, *Musique heurte néant*, poème à l'écoute de la chorale *Lux Aeterna* de Ligeti⁴⁴, l'aposiopèse finale renvoie à une possible transfiguration, un "éblouissement des crânes". Toutefois, au moment même de son énonciation, l'énoncé se voit mis en question : "Mue d'outre-mort? Et –".

L'enjeu de "l'au-delà du son", du saut dans la plénitude ou le vide de la transcendance, s'articule de la manière la plus dramatique dans le vers: "Assez entendu. L'os ose l'oméga"⁴⁵. C'est le dernier vers du poème répondant à la mise en musique par Benjamin Britten des *Illuminations* de Rimbaud. Au niveau intertextuel, la phrase elliptique "Assez entendu" renvoie à la série anaphorique du poème en prose rimbaldien "Le départ" : "Assez vu. [...] Assez eu. [...] Assez connu." Elle enchaîne sur ces anaphores absentes dans le sens de la poétique négative du son – "Assez entendu." Dans la dernière phrase s'entrechoquent les monosyllabes "L'os" et "ose" qui, du même coup, par l'intermédiaire des [s/z] et des [o], se voient accouplés en une paradoxale paronomase. Le choc phonique est quelque peu amorti par la modulation de sourde à sonore du [s/z], puis il se transmue dans le suprême "oméga" du mot final. Cet "oméga", qui intègre à ses deux extrémités les deux sons-limites ontiques, le [a] et le [o], s'est fait le chiffre de l'absolu dans le sonnet des "Voyelles" de Rimbaud : "O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !" Métaphore également hardie, "L'os ose l'oméga" : se touchent en un point imaginaire l'immense Oméga et l'os, *pars pro toto* la plus humble de l'homme.

Un pareil contact entre l'au-delà et l'ici-bas, sur le mode majeur et d'un ton ludique, s'établit dans la transposition poétique d'un duo entre Papageno et Papagena, à l'issue de *La Flûte enchantée* de Mozart⁴⁶ :

Mozart: *La Flûte enchantée*.
Otto Klemperer.
Walter Berry. Ruth-Margret Pütz.

"Papapapapapapagena !
Papapapapapapageno !"
Onomatopées magiques
De l'amour où balbutie
L'enfance. Source claire
De jouvence pour la bouche.
Est-ce entrouir le paradis ?

⁴⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

Le poème est une réplique à la citation dialogique qui le précède en guise d'épigraphe. Réagissant à la séquence mimétique "Papapapapapapagena ! Papapapapapapageno !" il élabore un petit emblème verbo-musical. L'accord onomatopéique dont font preuve les duettistes est bien l'alpha et l'oméga de la relation amoureuse entre l'homme (en [o]) et la femme (en [a]), entre la poésie et le chant, entre le langage humain et le cri animal. Les sons *psittaphones* qu'inscrivent dans leur propre nom les duettistes Papageno et Papagena – outre leur traditionnel costume qui les incarne en perroquets – signalent comme possible genèse des langues humaines, dans la phase d'enfance de l'humanité, le langage des oiseaux (déjà chez Lucrèce⁴⁷). Poète et amants retrouvent la magie des sons primitifs : "Onomatopées magiques / De l'amour où balbutie / L'enfance." Ce balbutiement des enfants et des amants apparaît comme une source créatrice qui rajeunit la bouche où se touchent les langues et le langage : "Source claire / De jouvence pour la bouche." En se ressourçant à leurs origines, le langage et le chant créent des mots et des sons nouveaux qui, eux, renouvellent la perception du monde, montrent peut-être un chemin menant à un autre monde. C'est le message finement performatif du vers final : "Est-ce entrouir le paradis ?"

En effet, *entrouir* est un néologisme discret, mais qui n'en comporte pas moins une nouvelle vision du monde de la perception⁴⁸. À l'aide de ce mot, on ne peut pas ouïr seulement de l'inouï, *entre* entendre et ne pas entendre, mais encore les paronymes et apparentés *entrevoir*, *entrouvrir*

⁴⁷ In Titus Lucretius Carus, *De rerum natura. Welt aus Atomen*, lateinisch und deutsch, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Karl Büchner, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1973 (Universal-Bibliothek vol. 4257), *Liber Quintus*, v. 1028-1090, p. 426-431. Dans le poème "Romance" d'E.A. Poe – que Mallarmé a traduit sous le titre "La Romance" –, l'auteur imagine que, dans son enfance, il a appris l'alphabet en imitant le perroquet (E. A. Poe, *Poems and Essays*, Introduction by Andrew Lang, New York & London, Melbourne, Toronto, Dutton & Dent, 1979, p. 69 ; Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 213. Et c'est du chant des oiseaux que les ornitho-poètes André Breton et Paul Éluard ont dérivé le chant humain : "Au commencement était le chant" (*Essai de simulation du délire d'interprétation*, in *L'immaculée conception. Les possessions* [1930], in A. Breton, *Œuvres complètes* vol. 1, éd. Marguerite Bonnet et alii, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 857-858.

⁴⁸ Un mot-valise analogue a été créé par les poètes concrets brésiliens Décio Pignatari et Haroldo de Campos avec le mot optophone *ouvir* (qui se compose du verbe *ouvir* = entendre et du verbe *ver* = voir) ; cf. D. Pignatari, "nova poesia: concreta", in A. de Campos & D. Pignatari & H. de Campos, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 48 ; voir aussi H. de Campos, *Galáxias*, in H. de C., *Xadrez de estrelas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 242.

et *entrer*, y compris l'étymon latin *introire*. Avec eux on voit le paradis, on l'*ouvre*, on y *entre* quasiment – ne serait-ce qu'au paradis de la poésie-musique. C'est l'*Introitus* du *Requiem* de Mozart, l'un des chefs-œuvre de l'art sacré (dont l'évocation se situe au début du cycle *Vers l'au-delà du son*, p. 16), qui va dans le même sens. Le poème qui lui est consacré commence et termine par une gamme de notes et de mots ascendants qui montent par degrés, depuis l'*Introitus* de l'autel au ciel de la *Lux Æterna*, paradis entrevu depuis les marches – ou dans les marches même? – que constitue la répétition du verbe *gravir*: “Gravir. Gravir vers. Gravir vers la lumière. [...] Gravir.”

Le balbutiement infantile est la cellule souche du langage et de la diversité des langues. Du balbutiement au *babil de Babel* il n'y a qu'un pas. La polyglossie, qui comprend la polyphonie des sons au sens large du terme, est l'une des caractéristiques principales de *La Troisième Main*. L'attribut “Polyglottes⁴⁹” ne désigne pas seulement la multiplicité des langues, mais aussi les divers sons émis par le corps, le cosmos et les artefacts. Tout d'abord les tons variés de la voix, et son substrat en particulier, le souffle omniprésent dans la nature sous la forme du vent, *anima-anemos* du cosmos; puis le parler et le chant, le bruit, les borborygmes, le toussotement, le chuchotement, le chuintement et le cri strident, tous s'appliquant aussi aux instruments de musique, s'articulant en figures de langage bizarres. À titre d'exemple, on nommera les “Sons stridulés [sc. du violoncelle] passés par le chas / Du silence⁵⁰”, ou bien la métaphore d'une voix vaginale qui manifeste des dissonances au niveau des morphèmes : “La vulve de la voix / Jubile. Gutturale. [...] Hurlante. Chat-huante⁵¹.” La dernière citation figure dans le poème dédié au drame musical *Recital I (for Cathy)* du compositeur contemporain Luciano Berio. C'est le poème final du cycle VI, “Golgotha d'une femme”.

Dans le morceau *Recital I (for Cathy)*, composé en 1972 pour la soprano Cathy Berberian, celle-ci, accompagnée par l'ensemble London Sinfonietta, chante et joue son propre rôle. Elle performe un monologue chaotique, composé d'airs et de *Lieder* de son répertoire heptaglotte, avec un tel engagement qu'elle finit par être frappée de folie⁵². Dans le

⁴⁹ *La Troisième Main*, op. cit., p. 106.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁵¹ *Ibid.*, p. 106. Le substantif *[le]chat-huant* se voit transmué dans l'adjectif verbal „chat-huante“, par assimilation à l'adjectif verbal „Hurlante“ qui le précède.

⁵² Cf. David Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge, University Press, 2003, chap. “Madness”, p. 74-107. Le CD enregistré par Cathy Berberian est basé sur un texte traduit en anglais par l'artiste, comme le remarque Metzger (p. 93). Dans le livre de Metzger se trouve une liste d'airs et de *Lieder* qui figurent dans *Recital I (ibid.)*, p. 219-220 ; la liste a été reprise par *Wikipedia* dans l'article “Recital I (for Cathy)”, consulté le 6 février 2019.

paratexte du poème, l’auteure cite une séquence du monologue⁵³, alors que dans le quintil qui lui répond elle renchérit sur le déchirement du monologue par une fragmentation excessive de la syntaxe. Les premières séquences du poème – “Monologue en éclats. [...] Zigzags [...]. Polyglottes” (v. 1 et 3) – connotent les éclats de citations dispersés en sept langues différentes au long du *Recital I (for Cathy)*. Cependant, mise à part la citation anglaise, la polyglossie du *Recital* se voit transposée dans le quintil sous forme de polyphonie *intra*lingue, pleine de dissonances phoniques, grammaticales et sémantiques.

Un montage de citations polyglottes au sens propre du terme est constitué par l’ensemble du recueil, à débiter par les paratextes du titre et des épigraphes. *La Troisième Main* présente un concept original de polyglossie et de polyphonie qui a été déjà esquissé dans ses contours et qui, en conclusion, sera considéré en fonction de la polyglossie proprement dite.

Le principe général de la littérature multilingue, “*Mehr Sprachlichkeit durch Mehrsprachigkeit*”⁵⁴, se voit complété dans le recueil présent par la mise en valeur de la dimension sonore et rythmique du langage en dialogue avec la musique. Ce dialogue comporte une “multiplication” des moyens d’expression, un “échange en profondeur” entre les deux arts⁵⁵. Par conséquent, la plus-value de la littérature multilingue sera réalisée dans une large mesure par la diversité du potentiel phonique et rythmique non pas d’une seule langue, mais d’une multiplicité de langues. C’est la raison pour laquelle les figures interlingues jouent un rôle important dans *La Troisième Main*, sur les traces notamment de la poésie de Bonnefoy et de Jaccottet. En contrepartie, la créativité et l’identité dynamique de la langue maternelle n’en jouent pas moins un rôle capital, car sans elle il n’y aurait même pas d’effet interlingue.

Dans la rhétorique classique, les hétéroglossies sont considérées d’abord comme des barbarismes. Une valorisation positive du barbarisme, dont le terme indique par ailleurs la base phonique de l’esthétique littéraire, n’a lieu que sous certaines conditions, surtout celles de l’émerveillement par l’étrange, mais en dosage très restreint et limité à des langues de prestige. La littérature moderne euphémise largement le barbarisme et le xénisme, en fonction soit d’une esthétique de la cacophonie, soit d’une polyphonie plurielle.

⁵³ “There must be some place in this world that / Isn’t a theater (always this need for words)” (p. 106).

⁵⁴ Cf. A. Knauth, “Multilinguale Literatur”, in Monika Schmitz-Emans (éd.), *Multilinguale Literatur und Vielsprachigkeit*, Heidelberg, Synchron, 2004, p. 265.

⁵⁵ *Poésie moderne et musique* [...], op. cit., p. 308.

Dans *La Troisième Main* on trouve les deux modes. Le xénisme sert de provocation esthétique, *a fortiori* lorsqu'il est emprunté à une langue peu connue comme le hongrois, ce qui est le cas du mot "*Könnyek*" (larmes) dans le poème consacré au *Château de Barbe-Bleue*, l'opéra de Béla Bartók⁵⁶. Manifestement, le mot fait figure de barbarisme positif. Il renforce la cruauté de la situation dans laquelle il est placé. Il est particulièrement mis en relief et, malgré son contexte barbare, il est conçu explicitement comme un hommage à la langue hongroise. "Ne connaître du hongrois que ce seul mot guttural / Affûté comme un couteau par Bartok: '*Könnyek*'." (v. 3). La phrase suivante, "Le silex des sons est vérité: larmes, la vie.", contient l'équivalent français "larmes" qui, dans le voisinage immédiat du mot "*Könnyek*", connote, "comme un couteau", le mot *l'arme* qui y est inscrit. On notera encore le duo interlingue qui s'entonne entre le texte antéposé de l'original hongrois et la traduction française donnée en bas de page, où par trois fois sont martelés les mots "*Könnyek*" et "*larmes*", ce qui rehausse l'effet des barbarismes *alarmants* articulés par Barbe-Bleue et sa victime Judith: "Judith: '*Milyen viz ez Kékszakallu?*' / Barbe-Bleue: '*Könnyek*', Judit, '*könnyek, könnyek*.' – "Judith: 'Quelle est cette eau mystérieuse, Barbe-Bleue?' / Barbe-Bleue: 'Larmes, Judith, larmes, larmes.' "

Pareillement, le pendant russe *platch/a* (larme/s) est employé à deux reprises en fonction d'un dialogue interlingue quasi programmatique⁵⁷. Le premier de ces dialogues s'entame entre la citation "*O muza platcha, prekrasnejchaya iz muz!*", empruntée au poème *À Anna Akhmatova* de Marina Tsvétaïeva mis en musique par Chostakovitch, et sa traduction française en bas de page: "*Ô muse des larmes, la plus belle des muses*⁵⁸ !" À ce dialogue interlingue au niveau paratextuel s'ajoute un dialogue interlingue entre le paratexte précédant le quintil et le texte même du quintil. En tant que "larmes pleurées et non pleurées", les larmes de la muse vont se figer en forme de *kyklos*, lequel, dans le vers final du poème, forcera les contraires à consonner à l'unisson: "Don. Torche de sons brûlés vifs. Don⁵⁹." Sous l'influence de la musique, la poétesse réussit à amener une sorte d'"unisson des signifiants", une *concordia discors* que Vladimir Jankélévitch, quant à lui, n'attribua qu'à la musique, en l'occurrence à la voix de Kathleen Ferrier⁶⁰. De même, les

⁵⁶ *La Troisième Main*, op. cit., p. 81.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 100, 118.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁹ Le "don", ce sont les larmes poétiques qu'offre Michèle Finck aussi bien aux poétesses Marina Tsvétaïeva et Anna Akhmatova qu'à la cantatrice Ortrun Wenkel – comme Marina Tsvétaïeva, pour sa part, l'avait déjà offert à Anna Akhmatova.

⁶⁰ *Épiphanies musicales en poésie moderne*, op. cit., p. 301.

différentes langues concordent grâce à une figure phonique, le double *kyklos* formé par la répétition d'un mot au début et à la fin d'un vers aussi bien au début qu'à la fin du poème : "Ô muza platcha, prekrasnejchaya iz muz! – Don. Torche de sons brûlés vifs. Don."

On terminera par un exemple de vues croisées franco-allemandes, un double passage entre langue/s et musique. Il s'agit de *Scènes d'enfant*⁶¹, une transposition de la première pièce de *Kinderszenen*, œuvre composée pour le piano par Robert Schumann. Le poème commence par la citation en français du titre "Gens et pays étrangers" qui, pour les germanophones, renvoie au titre original *Von fremden Ländern und Menschen*. Les deux titres configurent un chiasme interlingue *in absentia* où les deux langues se croisent dans l'ordre inversé des parties du discours. Par le fait que la poétesse, contrairement à son habitude, n'évoque les titres allemands que par leur traduction, le seul mot allemand qu'elle glisse dans le texte, "Innig", attire particulièrement l'attention, *a fortiori* parce qu'il forme à lui seul toute une phrase placée au milieu du dernier vers. Ce terme allemand est employé notamment dans la terminologie musicale et correspond à l'italien *intimamente*. Or ici l'intimité du mot, le caractère infime de la phrase ne visent qu'à l'intériorité, à l'intuition du mot-musique. Mais surtout, ce mot-musique est allophone : c'est alors l'étrangeté, annoncée dès le premier vers, qui s'intériorise dans le dernier.

Notons toutefois que l'intériorisation est aussi une incorporation qui apporte un sens supplémentaire: le sens gustatif. La parole qui découle du son du piano comme du "miel doux", tout en se mêlant aux métaphores de la "résine" (v. 1) et de "l'éllixir" (v. 5), relève en effet du goût esthétique. Car, ce goût désigne le mode stylistique du "mellifluus", la "douceur du ton" de l'éloquence et de la poésie classique, un *topos* littéraire aussi bien qu'artistique⁶². Dans le contexte des *Scènes d'enfants* et des "amours / Infantines" (v. 1-2), le "miel doux" connote sûrement la figure du *putto* Amour, entouré d'un essaim d'abeilles et de rayons de miel⁶³, parfois jouant d'un instrument de musique comme la guitare⁶⁴ ou la flûte⁶⁵.

⁶¹ *La Troisième Main*, op. cit., p. 40.

⁶² Cette métaphore s'étend à tout type de discours littéraire, philosophique et théologique. Cf. A. Knauth, "Das Bienenbildfeld", *Literaturlabor*, Rheinbach-Merzbach, CMZ, 1986, p. 415-494.

⁶³ Voir par exemple Ronsard, "Le petit enfant amour" (Odes IV, 16). Une statue du *Honigschlecker* (*putto* qui lèche son doigt couvert du miel coulant d'une ruche) se trouve dans l'église baroque de la Birnau (Lac de Constance); la statue fait pendant à un tableau de Saint Bernard dont l'éloquence "mielleuse" est représentée par un livre déployé et un ensemble allégorique de ruches, d'angelots et d'abeilles.

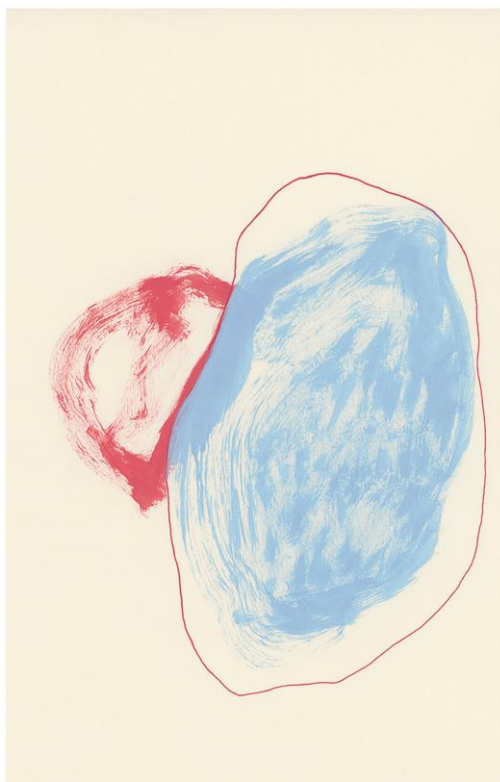
⁶⁴ "Putto che suona" de Rosso Fiorentino (Firenze, *Uffizi*).

La figure du *putto* n'est pourtant connotée qu'en sourdine, et elle se voit profondément modifiée par le contexte plus complexe du recueil que le dernier vers semble rappeler par son rythme saccadé et sa xénophonie. Il est vrai que le "miel doux" de la parole poétique sert pour un moment d' "élixir sonore" en reprenant le motif de la guérison par le son ("Cicatrisation"). Mais la guérison est aussitôt mise en question : "L'élixir sonore guérit-il ?" Effectivement, "l'élixir sonore" se trouve dans une tension constante vis-à-vis de la "ciguë du silence". C'est donc l'oxymore du doux-amer, exacerbé par la tension entre l'Oméga et le Néant, qui domine le recueil de *La Troisième Main*, en accord avec les continuels passages entre les langues, la poésie et la musique.

Schumann : *Scènes d'enfants*.

Gens et pays étrangers. La résine des amours
Enfantines coule le long des touches du piano.
Les doigts qui trébuchent sont couverts d'un miel
Très doux. La bouche qui écrit voudrait s'y
Abreuver. *Innig*. L'élixir sonore guérit-il ?

⁶⁵ "Putti musicanti" dans la Salle d'"Amore e Psiche" au Palazzo del Te de Mantoue.



7. - *Poésie peau nue*
[extraits de *Connaissance par les larmes*],
Dérive Hâtive édition, 2018

OLIVIER KACHLER

***Voyage d'hiver* et voyage intérieur**

*Mais comment faire, avec art et jusqu'à l'os, moi
Chantante ! – comme le courant ! soleil brûlant ! Sibérie !*
Marina Tsvétaeva, « Les Poètes¹ »

Dans une note biographique de son dernier livre de poèmes, *Connaissance par les larmes*, Michèle Finck évoque, à partir de 2004, un « voyage intérieur France-Russie² ». Il procède, selon l'auteur, d'une « rupture dans la vie et dans l'écriture » se traduisant par une forme de retrait (« le travail poétique se fait plus monacal ») et de resserrement sur une nécessité existentielle de l'écriture, placée sous l'égide de Rilke. Si la Russie n'occupe pas une place centrale dans les travaux de Michèle Finck, sa présence marque d'une empreinte forte les derniers livres de poèmes. L'épigraphie ouvrant *La Troisième Main* est empruntée à Anna Akhmatova, et celle de *Connaissance par les larmes* à Marina Tsvétaeva, poètes qualifiées comme « mes sœurs d'âme et d'os³ » dans le même recueil. Quelle est donc cette Russie d'un *lointain intérieur*⁴ qui coïncide avec une éthique du poème à laquelle elle donne son nom ?

Le voyage qui s'effectue immobile, dans le repli, procède, à rebours de la clôture narcissique, d'un deuil qui dénude et exile le sujet loin des rivages rêvés, dans un hiver à vivre. De livre en livre, le *Voyage d'hiver* de Schubert lui sert de fil d'Ariane, dans la mesure où, comme le dit un poème qui lui est consacré, « il est la vie même⁵ ». Cette lecture existentielle est sans doute à entendre au sens rilkéen d'un hiver qui, « tout adieu » étant « devancé », s'apparente à un « hiver sans fin », un

¹ « Что же мне делать, ребром и промыслом / Певчей! – как провод! загар! Сибирь! », dans Marina Tsvetaeva, *Œuvres complètes*, t. II, Poésie, Moscou, Ellis Lak, 1994 (Марина Цветаева, *Собрание сочинений*, t. 2 : Стихотворения, Москва: Эллис Лак, 1994), p. 186. Je retraduis.

² *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017, p. 204. Toutes les références de ce recueil renvoient à cette édition.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ L'expression, comme on sait, est empruntée à Henri Michaux.

⁵ *La Troisième Main*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2015, p. 29.

hiver situé « entre les hivers⁶ ». La Russie comme « voyage intérieur » donne ainsi son nom à une étrangeté, une altérité métaphorisées par l'hiver, que les poèmes parcourent et par laquelle ils sont traversés.

Plus que toute autre peut-être, la poétique des larmes de Michèle Finck ne saurait se dissocier de l'altérité. L'aspiration, centrale, « que chaque rencontre soit poème / Et que chaque poème soit rencontre⁷ » fonde une éthique du langage (comme rapport nécessaire à la vie) sous le signe de l'autre, et dont le poème se veut l'utopie. Dans la filiation de ses travaux critiques comparatistes, les autres langues et les autres arts (musique, peinture, cinéma) investissent les poèmes de Michèle Finck, sous une forme quelquefois même redoublée, comme quand elle fait de Brodski le lecteur de Bergman, sur le mode d'une offrande de vers, ou qu'elle retrouve le « cinéma de poésie⁸ » de Pasolini à partir de Rimbaud. Michèle Finck invente ainsi un mode inédit de poétique dialogique qui superpose, jusqu'à les rendre indiscernables, poème et commentaire critique. Quand elle écrit que Bach « ouvre le mot *weintete* / comme un puits et étire la syllabe *wei*⁹ », le poème se construit comme une écoute, et il devient ainsi l'écoute d'une écoute. Le sens de l'autre ne se sépare pas du sens de l'oreille dans une poétique des larmes qui articule ensemble *sonorité* et *sororité*, comme le dit Michèle Finck dans la réflexion qu'elle consacre à la *Correspondance à trois* (Rilke, Tsvétaeva et Pasternak¹⁰). Mais si la connaissance du poème ressortit à l'écoute, l'altérité qui en est l'objet relève aussi, surtout peut-être, de l'inconnu, comme altérité du langage. Les larmes renvoient à l'innommable de la douleur, au sens où elles excèdent toute nomination et incarnent un « bûcher de la chair¹¹ », pour lequel la langue n'a pas de mots. Le *Voyage d'hiver* des poèmes impose une catabase du corps, descente orphique du langage au plus physiologique de la souffrance, au point aussi où les

⁶ « Devance tout adieu, comme s'il se trouvait derrière / toi, à l'instar de cet hiver qui va se terminer. / Car entre les hivers, il est un tel hiver sans fin / qu'être au-delà de lui, c'est pour ton cœur l'être de tout » (Rainer Maria Rilke, « Sonnets à Orphée » II, XIII, trad. Maurice Regnaut, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 606).

⁷ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 191.

⁸ Le cinéma de poésie n'est pas un cinéma poétique mais un cinéma construit sur le mode du poème. Pasolini avait lui-même repris l'expression aux formalistes russes, et notamment à Viktor Chklovski qui l'avait proposée à propos de Dziga Vertov et de Poudovkine.

⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 76.

¹⁰ Michèle Finck, « La *Correspondance à trois* entre Tsvétaïeva, Pasternak et Rilke : vers une "réinvention" de l'amour et de la poésie », in Valentina Chepiga et Tatiana Victoroff (dir.), *Tsvétaeva et l'Europe*, Éditions des Archives Contemporaines, 2019 (à paraître).

¹¹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 77.

vivants et les morts se touchent dans l'expérience du deuil. Ainsi le « *Wanderer* » de Schubert « avance » par glissements prosodiques, il descend vers la modalité plus « grave », « ventrale » et, par l'écho d'une rime interne, « sépulcrale » :

Avance le *Wanderer* dans le voyage d'hiver
De la vie. Voix lunaire tutoie la mort. [...]
Voix soudain plus grave. Faillée. Ventrale. Sépulcrale¹².

Si le « voyage » se fait par la « voix », c'est que poème et musique sont à l'écoute de leur soubassement sonore, au lieu où la parole trébuche et tournoie dans les « hululements de l'os ¹³ ». Le poème comme connaissance vient autant des larmes qu'il va aux larmes, en explorant l'informe d'une brûlure sous les mots, en écoutant et en s'inventant comme écoute :

Poésie : Écoute
Des infrasons
Entre les corps
Entre les mots¹⁴

Aussi discrètement que fortement, Pasternak en constitue un modèle, lui qui dans *Ma Sœur la vie* voyait la poésie comme un « craquement », un « sifflement », en tout un « affrontement » plus qu'un chant, poème que Michèle Finck cite (dans un texte dédié à la mort d'Anna Politkovskaia), et que nos échanges m'avaient du reste amené à retraduire :

C'est, strident, grandissant, un sifflement,
C'est le craquement de glaçons écrasés,
C'est la nuit, le feuillage qui a gelé,
C'est deux rossignols à l'affrontement¹⁵.

Sur le mode de l'affrontement, cette poétique implique une lutte dans le langage « avec-contre les mots¹⁶ » pour leur faire dire autre chose que les mots, jusqu'à qu'ils « soient sanglots¹⁷ ». Les poèmes inventent ainsi des « larmes de l'oreille¹⁸ » qui, à rebours de l'expressivité sentimentale,

¹² *Ibid.*, p. 80.

¹³ Michèle Finck, *Balbuciendo*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2012, p. 9.

¹⁴ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 188-189.

¹⁵ « Définition de la poésie », dans *Ma Sœur la vie*. Je cite ici le poème dans ma propre traduction.

¹⁶ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 164.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 160.

forment l'enjeu d'une violence verbale. Incarnant un seuil autant qu'un passage, au lieu même de la vulnérabilité, les « larmes impersonnelles » de l'écriture apparaissent à double tranchant : d'une part, elles entrent en écho avec le signifiant « lame », dans une logique chirurgicale d'ouverture du corps : « mais poésie soudain : lame de rasoir¹⁹ » ; de l'autre elles appellent l'aile (« Larmes – ailes²⁰ ») comme envol même de la parole. Pour autant, aucun dépassement ne caractérise la connaissance propre au poème. S'il connaît, ce n'est qu'à la condition de dire son inconnu. « Qui consonne consent²¹ » dit la fin d'un poème où l'on peut entendre que les larmes sont devenues poème (consonance) dans la mesure même où le poème est devenu larme (consentement). Ce fil ténu, point de tension sur lequel les poèmes s'énoncent, s'avère un art où la *force* de la parole se tient dans sa *faille* : « faire de la faille force » lit-on dans « À la faille ». Qu'est-ce à dire ?

Maladie, désolation, échecs lyriques, on sait quel tournant mélancolique a marqué l'art de Schubert à partir de 1823, donnant lieu en particulier au *Voyage d'hiver* (1827), ce « cycle sinistre » selon Schubert lui-même²². À sa lumière, le voyage intérieur de la poétique des larmes de Michèle Finck peut se définir comme une poétique du dénuement, dont on retiendra ici deux aspects.

« Art du peu²³ » nous dit *La Troisième Main*, le dénuement convertit les restes d'un piano qui a pris feu en un art qui tient à « quelques notes²⁴ ». L'obole du joueur de vielle métaphorise ainsi l'itinérance (ou l'errance) du poème :

Poèmes. Havres
Fragiles. Oboles
Précaires²⁵.

Son instabilité se caractérise par le tremblement. Associé à l'obole, il recompose la prosodie même des larmes : « larmes : oboles tremblantes²⁶ ». Le tremblé, au sens d'une modulation, d'une hésitation ou d'une incertitude, fait de l'impondérable de la voix le lieu où faille et

¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

²⁰ *Ibid.*, p. 124.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² « *Schauerliche Lieder* » est l'expression qu'aurait employée Schubert selon ce que rapporte dans ses mémoires Joseph Von Spaun de leur conversation en 1827.

²³ *La Troisième Main*, *op. cit.*, p. 28.

²⁴ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 196.

²⁵ *Id.*

²⁶ *Ibid.*, p. 101.

force se côtoient, où le « songe » fait entendre la vibration de la vie, entre la « tombe » et la « neige » :

Il suffit
D'une inflexion
Pour que le joueur de vielle
Tremble de songe
Dans sa tombe de neige²⁷.

C'est pourquoi aussi la modalité approximative du *presque* associe tout et rien en une réversibilité infinie :

Le presque rien
Est presque tout.

Le presque tout
N'est presque rien²⁸.

Dans leur battement, la neige forme le plus sûr modèle d'écriture comme *Voyage d'hiver*. Le mot valise « neigécrire » l'indique à lui seul, d'autant plus qu'il fait écho à un autre du même type, associant la neige à l'exigence existentielle de l'écriture : « êtrecrire, neiger²⁹. » La neige renvoie le plus souvent à une activité, qui est celle d'un sujet : « celle qui neige » donne son titre à la dernière section de *Connaissance par les larmes*. Elle donne ainsi à penser avant tout un rythme d'écriture : « poème : scansion de neige³⁰ ». Dans ce rythme, la neige désigne le lien du poème au silence. D'un côté, elle renvoie à une activité du silence dans le poème : « le silence neige de souvenirs qui ne cicatrisent pas³¹. » De l'autre, elle désigne le poème lui-même comme lieu du silence, sa capacité à inventer son propre silence, au sens d'un rythme d'écriture qui donne à entendre ce qui transcende les mots, ce qui se tient et se tait entre eux. La « scansion de neige » se recompose ainsi comme un

Morse
De neige
Vers l'autre
Qui manque³².

²⁷ *La Troisième Main*, op. cit., p. 28.

²⁸ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 196.

²⁹ *Ibid.*, p. 195.

³⁰ *Ibid.*, p. 182.

³¹ *Balbuciendo*, op. cit., p. 29.

³² *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 193.

L'usage des blancs est ici essentiel ; il fait sonner dans le morse l'altérité qui manque aux mots, la donne à entendre comme son propre espacement, son rythme de parole. On définira donc ici le premier aspect de cet « art de peu » comme une poétique neigeuse, où la neige est aussi l'autre forme des larmes dans le *Voyage d'hiver* de l'écriture : « les mots-larmes. Leur musique. Leur silence³³. »

Le second aspect de cet art du dénuement, et qui découle du premier, peut se caractériser par la notion de brièveté. Mais on l'entendra au sens que lui a donné Gérard Dessons qui, dans un essai récent, distingue le « bref » (relevant de l'énonciation, et donc de la subjectivité) du « court » (relevant quant à lui de la seule dimension, et donc d'un point de vue extérieur au discours³⁴). Comme valeur du dire, la brièveté chez Michèle Finck renvoie à un phrasé laconique, proche de la notation, qui procède le plus souvent par juxtapositions : « Rumeur. Couleur. Odeur³⁵. » « À l'autre » se termine par l'éloge de

L'ébauche légère le mot
Maladroit gauche qui tremble dans la main
Coupée. Tendue. Moignon d'amour. Vers³⁶.

Le dernier mot (« vers ») fait entendre le double sens de la coupure comme geste d'adresse, et du vers coupé. Dans un tel mode, que la tradition rhétorique répertorie sous le nom d'asyndète, l'absence de relation lexicale entre les mots met au premier plan leur réalisation orale. Le corps investit ainsi l'écriture sous l'espèce du geste et de la voix, il implique la recherche d'une syntaxe autre qui s'affranchit du modèle conceptuel du langage, reposant sur la hiérarchisation logique et l'idéal de clarté rationnelle. Le blanc lui tient lieu de coordonnant. Dès lors, la malfaçon, la maladresse du mot tremblé, perçues comme un défaut au regard de la rhétorique classique, peuvent apparaître comme des valeurs d'écriture. La « faille » se détermine ainsi comme une « parole bafouillée » qui s'ébauche entre répétition et variation :

Parole. Parole bafouillée défailante
Peu à peu façonnée psalmodiée rythmée³⁷.

³³ *Ibid.*, p. 182.

³⁴ Voir Gérard Dessons, *La Voix juste, essai sur le bref*, éditions Manucius, Paris, 2015, en particulier le chap. « Le bref n'est pas le court », p. 43-56.

³⁵ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 185.

³⁶ *Ibid.*, p. 191.

³⁷ *Ibid.*, p. 169.

Le titre *Balbuciendo* le disait à lui tout seul, « l'art du peu » est aussi un art de la claudication, une poétique qui invente son bégaiement.

Le rythme d'écriture alliant *faille* et *force* implique dans le même paradigme prosodique la *fièvre* et la *foudre* : « Travailler la faille. / Sa fièvre. Sa foudre³⁸. » La foudre donne à entendre la décharge d'énergie du corps et en même temps la vitesse, dont la poétique neigeuse apparaît indissociable :

Poésie : neiger
Quelques flocons et se sauver
En courant³⁹

Si la brièveté, comme « art du peu », est liée à la vitesse, ce n'est pas au sens d'une unité de mesure indexée sur une réduction de mots, mais plutôt comme un mode de dire spécifique qui procède par raccourcis, impliquant une vitesse de pensée qui est l'envers du descriptif. L'énergie du corps y coupe à travers la logique propositionnelle et prend de travers les modes traditionnels d'expression. L'urgence à dire y est ainsi renvoyée à une urgence du dire :

Os sur le qui-vive.
Urgence
Hurlée⁴⁰.

L'image du morse modelant une poétique neigeuse appelle alors aussi une poétique nerveuse, au sens où la phrase-neige est une phrase-nerf qui s'invente comme cri, comme le montre l'écho que construit le poème entre les monosyllabes *morse* et *os*, donnant ainsi à lire l'un par l'autre :

Se confier au morse
De l'os. Le faire crier⁴¹.

L'usage de noms sans actualisateurs, si fréquent chez Michèle Finck, participe de cette écriture par raccourcis et semble encore solidaire de l'art de Schubert, lui qui du titre du cycle de poèmes de Wilhelm Müller (*Die Winterreise*) avait supprimé l'article pour en faire son *Winterreise*. Mais son modèle le plus fort reste sans doute la poétique de Marina Tsvétaeva. Poète de « l'amour et l'échec de l'amour⁴² » s'il en fut, c'est

³⁸ *Id.*

³⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁴¹ *Ibid.*, p. 166.

⁴² *Balbuciendo*, *op. cit.*, p. 27.

en toute logique que Marina Tsvétaeva ouvre un recueil dédié à une poétique des larmes. Mais le lien essentiel entre les deux poétiques tient surtout à leur syntaxe elliptique commune. Celle de Tsvétaeva, appuyée en russe sur une rythmique du tiret, se caractérise par le primat de l'oralité qui invente un mode de signification en marge des conventions logiques et rhétoriques :

Liens qui dispersent
Toute causalité – la voilà, sa syntaxe !

écrit Tsvétaeva dans un poème consacré au travail du poète⁴³. Michèle Finck indique du reste elle-même cette possible parenté, quand elle propose de saisir la poétique de Tsvétaeva par le prisme de sept « maîtres mots » : « le rythme, le leitmotiv, la voix, l'infinitésimal, l'âpreté, l'envol et le travail des parenthèses et des tirets⁴⁴. » Si l'usage du tiret ne saurait se dissocier des spécificités de la langue russe, les cinq premiers termes pourraient s'appliquer, *mutatis mutandis*, à la poésie de Michèle Finck. Parmi eux, *l'infinitésimal* nous conduit peut-être au cœur du voyage d'hiver, là où vivre et écrire ont leur enjeu dans l'inflexion même d'une voix.

⁴³ « Развешенные звенья / Причинности – вот связь его! », dans Marina Tsvétaeva, « Les Poètes », *op. cit.*, p. 184. Je retraduis.

⁴⁴ « La correspondance à trois... », article cité.

BRITTA BENERT

Connaissance par les larmes **Une écriture vagabonde au féminin, entre langues et langages**

L'œuvre de Michèle Finck reflète le dialogue intime que la poète et comparatiste entretient avec la littérature issue de plusieurs langues. L'allemand, l'italien, l'anglais, l'espagnol, le russe, le latin parsèment ses textes qui ont pour langue principale le français. La force de son œuvre, qui tient aussi à sa foncière étrangeté, ne vient cependant pas de la présence de ces différentes langues. Elle provient, me semble-t-il, d'une écriture vagabonde, libre, entre langues et langages. Elle est due à une voix qui dépasse et renverse des catégorisations trop étroites, non seulement linguistiques (telle celle qui opposerait la langue maternelle aux langues étrangères), mais aussi génériques et genrées. Au cœur de l'œuvre de Michèle Finck se produit ce renversement de binarités simplistes, qui l'inscrit dans une lignée « moderne », nietzschéenne. C'est cette idée-là qui guidera ma lecture, forcément parcellaire, du recueil *Connaissance par les larmes*, pour lequel Michèle Finck a obtenu, au printemps 2018, le Prix Max Jacob¹.

Connaissance par les larmes est une méditation sur les larmes en sept mouvements qui sont, à chaque fois, ouverts et fermés par un chœur. Le premier, « Court-Circuit », est entièrement orienté vers l'intérieur, où le *je* et un *nous* sont présents dans un recueillement douloureux qui ne peut s'articuler, qui reste bloqué sur soi – d'où le titre du mouvement. Le chœur, en écho à cet enfermement, parle à « bouche fermée » : il n'y a pas de communication possible par la parole dite, l'autre semble hors d'atteinte. Reste que ses larmes peuvent toucher :

Je ne connais de divin que ce qui en nous est le plus humain : les larmes, le lait de tes larmes sur ton visage, sur le mien, qui nous sortent de la tombe².

Si le premier mouvement est ainsi suivi par d'autres mouvements, c'est que le « court-circuit » n'est que partiel, c'est parce que l'on peut puiser, dans cet arrêt momentané, un nouvel élan, une force pour aller vers ce que l'écriture peut être aussi. Elle est donc non seulement celle qui

¹ *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017.

² *Ibid.*, p. 36.

« trai[t] les ténèbres³ » mais aussi celle qui *peut* – et qui *est* aussi – parce qu’il y a larmes :

Poésie :
Connaissance
Par
Les
Larmes⁴

Le deuxième mouvement, « Les larmes du large », va alors s’articuler à « bouche mi-close » ; il est *apprentissage* des larmes, de ces larmes perdues au fil du premier mouvement, et d’ailleurs comprises comme perte (« Ai perdu la clé des larmes⁵ »). Il s’agit de retrouver cette clé des larmes, de les saisir comme centre vital de l’être humain sans lequel celui-ci ne pourrait vivre (ni même être). Le tout premier chœur le laisse entrevoir en donnant au mot « Larmes » une position centrale, et par l’emploi absolu du verbe d’état, celles-ci *tiennent* (debout) :

Les
Larmes
Sont⁶

Cette affirmation offre un saisissant contraste avec l’évocation de celle qui, dans le premier mouvement, « boîte⁷ » et « chancelle⁸ ». La bouche reste mi-close lors des mouvements trois, quatre et cinq, qui recueillent la manière dont le langage musical (« Musique des larmes »), pictural (« Musée des larmes ») et cinématographique (« Cinémathèque des larmes ») ont donné la parole aux larmes, en bénéficiant en retour de la « connaissance » qu’elles leur ont apportée. La bouche s’ouvre pour les deux derniers mouvements : « Celle qui chanc[elait] » s’affirme, lors du finale, comme « Celle qui neige » ; les larmes retrouvées, c’est la poésie, c’est-à-dire la vie qui circule à nouveau.

C’est donc une structure nette qui se dessine. Mais que sont – et que peuvent – les larmes ? En les liant à la connaissance et à la méditation, la poésie de Michèle Finck fait écho au domaine de la philosophie, selon un autre dialogue (actif à l’arrière-plan) que celui magistralement tenu avec la musique, les arts et le cinéma.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

I. Connaissance par les larmes et philosophie

Annie Ernaux, qui n'a jamais souhaité que son identité de femme soit mise en avant, en cela sans doute proche de Michèle Finck, dit dans un entretien avec Michelle Porte : « [...] écrire vraiment, c'est viser à la connaissance. Non pas à la connaissance qui est celle des sciences sociales, de la philosophie, de l'histoire, de la psychanalyse, mais à une connaissance autre, qui passe par l'émotion, la subjectivité⁹. »

Revendiquer la subjectivité et l'émotion comme étant consubstantielles à l'écriture rappelle Sartre qui a promu le *pathos* au rang d'une expérience véritable, en comprenant l'émotion comme une « certaine manière d'appréhender le monde¹⁰ ». Michèle Finck élargit le propos, me semble-t-il, en interrogeant en plus les catégories du féminin et du masculin. L'intitulé du recueil est ici programmatique. Il défie le discours sexué dans la mesure où les femmes ont pu être – ou sont encore parfois – exclues du domaine présumé masculin de la connaissance et/ou de la philosophie, tout comme elles ont été enfermées dans un sentimentalisme (larmoyant) d'êtres fragiles et sans tête, selon les bipolarisations particulièrement puissantes en vigueur à la fin du XIX^e siècle.

Georges Didi-Huberman a dernièrement proposé une magistrale synthèse du discours philosophique sur les émotions¹¹. Il y rappelle que, pour Darwin, en naturaliste souverain incarnant un certain XIX^e siècle avide de catégorisations tous azimuts, les pleurs relèvent du primitif. Relégués du côté des enfants et des femmes, ils caractérisent les êtres supposés incapables de se maîtriser et qui, de ce fait, se situeraient aux degrés inférieurs de l'échelle de l'évolution. Selon cette catégorisation, pleurer c'est perdre la face, c'est abdiquer sa dignité en donnant en spectacle un visage grimaçant, une voix qui se brise, une vue qui se brouille ; c'est se retrouver *hors* contrôle, et donc incapable de pensées et de paroles raisonnables. Pleurer, c'est s'inscrire dans la passivité – caractéristique taxée de féminine et dévalorisée pour cette raison, qui fait que les hommes, lorsqu'ils sont en pleurs, sont sensés donner une image pitoyable d'eux-mêmes ; les êtres réduits à l'émotion se trouvent dominés par elle, qui les aliène. Associer connaissance et larmes comme le propose Michèle Finck produit alors un véritable renversement :

⁹ Annie Ernaux, *Le Vrai Lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Paris, Folio, 2014, p. 76.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* [1938], Paris, Hermann, 2010, p. 39.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire* 6, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

Qui n'a pas regardé
L'autre pleurer
Ne le connaît pas¹²

L'accès à la connaissance se fait par les larmes et à travers l'accueil qui leur est réservé. C'est dans ce spasme des pleurs – quand le visage se décompose, quand la voix se coupe – et c'est dans cette faiblesse et cette faille-là (« Fille de la faille¹³ », « À la faille¹⁴ ») que la rencontre avec l'autre est possible. De même « Hors » – la préposition qui ouvre le recueil¹⁵ – voit son sens repensé et réorienté : le fait d'être soumis à l'affect en étant mis hors de soi n'entraîne ici aucune perte du moi ; tout au contraire, c'est *parce que* le moi est « tomb[é] / Hors-les-larmes¹⁶ » – qu'il se trouve hors *pathos* – que l'être est en péril.

L'absence de larmes n'a alors aucune valeur positive, elle n'indique nulle maîtrise de soi capable de dominer l'émotion, elle est au contraire le symptôme d'une perte associée à l'impuissance : c'est une impasse. En ce sens, la figure du médecin incarne un discours scientifique et rationnel (darwinien)¹⁷, qui s'inscrit dans une lignée allant d'Aristote (selon lequel les émotions seraient à combattre), puis Descartes, jusqu'à Kant (pour qui l'émotion est avant tout une maladie). Aussi, le « docteur S. » ne peut envisager l'absence de larmes que d'une façon purement physiologique : l'homme, tel un corps-machine, s'y voit réduit à un fonctionnement plus ou moins efficace. Or, ce qui est mis en évidence sur le plan poétique, c'est la *force* que mobilise l'émotion – tout à l'inverse de la vision stéréotypée d'affects sensés n'émettre que des signaux de faiblesse : c'est le pouvoir dont disposent les larmes, elles qui sont les plus belles des muses selon Marina Tsvétaïeva citée en épigraphe – muses des larmes qu'il s'agit de retrouver pour qu'elles servent de guide. Le fait d'être affecté – en pleurs – dote l'homme d'une acuité dans la perception telle que l'affect se transforme en force : « *Amor fati*¹⁸ ».

¹² *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 33.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

II. Écrire au féminin

Choisir la notion de muse, notion ambiguë, pour la citer en cet endroit stratégique qu'est l'épigraphe, la valorise en tant que devant jouer un rôle crucial – rôle qu'on pourrait cependant aussi bien voir entaché d'une certaine passivité. Il y va de la place accordée aux poètes, hommes et femmes. La citation peut invoquer une autre muse, femme célèbre ayant de forts liens avec la Russie, sans qu'on puisse la réduire à la passivité de la muse selon son acception romantique, ni à une seule langue natale ; en cela elle apparaît comme une sœur aînée de Marina Tsvétaïeva (« Mes sœurs d'âme et d'os / Marina Tsvetaïeva, Anna Akhmatova¹⁹ ») et de Michèle Finck – je pense à Lou Andreas-Salomé.

Lou Andreas-Salomé compte parmi ses écrits de jeunesse un poème intitulé « *An den Schmerz* ». Nous savons à quel point cette adresse, « *An den Schmerz* » [À la douleur], pouvait être chère à Nietzsche pour qui toute souffrance humaine était fondamentalement la « source originare des choses mêmes » (« *Urquelle des Dinge*²⁰ »). Il est probable que Lou Andreas-Salomé ait montré son poème à Nietzsche, puisque « *An den Schmerz* » fait partie des écrits qu'elle avait essayé de faire publier au début des années 1880, avant même sa rencontre avec le philosophe (en muse toujours très active qu'elle était). Le poème « *Hymnus an das Leben* » en constitue en tout cas une version retravaillée²¹ ; Nietzsche le remania également par la suite et le fit mettre en musique, tellement il en avait aimé les derniers vers aboutissant au mot-clé « *Pein* » (douleur, également) :

Jahrtausende zu sein ! zu denken !
Schließ mich in beide Arme ein
Hast du kein Glück mehr mir zu schenken –
Wohlan – noch hast Du Deine Pein²².

Au langage confiant qui est encore celui qu'emploie Lou Andreas-Salomé (alors âgée d'une vingtaine d'années) s'oppose radicalement le « À la douleur » de Michèle Finck, dès son premier mouvement :

¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

²⁰ Cité in Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire 6*, op. cit., p. 20.

²¹ Lou Andreas-Salomé, « *Hymnus an das Leben* » [aussi intitulé : « *Lebensgebet* »], *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen* [1951], Francfort-sur-le-Main, Insel, 1974, p. 40.

²² F. Nietzsche, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, trad. Dominique Miermont et Brigitte Vergne, Paris, PUF, « Quadrige », 1977, p. 39 : « Être, penser durant des millénaires ! / Enserre-moi dans tes deux bras : / Si tu n'as plus de bonheur à m'offrir – / Eh bien – il te reste tes tourments. »

Heureux nous l'avons été par éclats.
 Chaque éclat de bonheur était coupant
 Comme du verre. Nos doigts saignaient
 D'un sang multicolore qui se mêlait
 À l'écume des astres et de la mer [...] ²³.

Les mots sont comme *contournés*, ils sont abordés de biais ; ou, pour le formuler par une mise en perspective, quand chez Lou Andreas-Salomé le mot « *Glück* » désigne bien le bonheur, comme on peut dire dans une sémantique approchée comme évidente que « *Ein Tisch ist ein Tisch* » [une table est une table ; P. Bichsel] – ce mot de « bonheur » en revanche, dans le poème de Michèle Finck, ne *signifie* pas – ou plus – ce qu'il est sensé signifier : le voilà soumis à son « éclat », au double sens d'émission joyeuse de lumière et de coupante explosion, ce qui pointe l'ambiguïté du bonheur, par ricochet en quelque sorte : « Chaque éclat de bonheur était coupant / Comme du verre. »

Deuxième point mis en évidence par cette mise en dialogue des deux poèmes : la référence nietzschéenne commune. La primauté qu'accorde Nietzsche « à un paradigme plus maternel de la souffrance ²⁴ » prend la forme, chez Michèle Finck, du leitmotiv des larmes (dès le titre), relayé par la présence d'autres éléments liquides dans l'ensemble du recueil. Dans « À la douleur », la symbolique de l'eau comme élément féminin surgit (ironiquement ?) dans le verbe « traire » du dernier distique,

Poésie :
 Traire les ténèbres ²⁵

qui renvoie au lait, liquide maternel par excellence, associé ici aux « ténèbres ». Synonymes d'une part du noir – ce qui s'oppose au blanc du lait qu'évoque le verbe traire, ou à « l'écume des astres et de la mer » –, les ténèbres, féminines elles aussi, recouvrent d'autre part de multiples sens. Dans une logique d'entrecroisement, cette multiplicité de sens rapproche les « ténèbres » du « sang multicolore » : que le sang (qu'on s'attend à voir couler rouge) s'épanche « multicolore » invite à ne pas associer aux ténèbres la seule qualité du noir. « Chaque éclat de bonheur était coupant » : c'est là un bonheur *se transformant* en douleur, une douleur faite au corps (doigts ou jambe), liée à la force. C'est parce qu'elle est force que la douleur/blessure est « chéri[e] », elle qui permet de retrouver le lien au monde (« Je chéris cette blessure car elle me relie /

²³ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 15.

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes, op. cit.*, p. 19.

²⁵ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 15.

À la douleur du monde à jamais mienne »), d'aller à l'encontre du chancellement par le biais de la poésie, voire de la folie :

Dans les bas-fonds de la douleur hurlée
À lui échut la folie à elle la poésie.

À moins que ce ne soit l'inverse²⁶.

Ici encore on peut retrouver Nietzsche, philosophe et poète – mais aussi Hölderlin, Nerval ou encore Artaud, qui tous ont franchi la frontière parfois poreuse entre création et folie qu'évoque le dernier vers. C'est dire le risque que peut prendre la poésie, le péril qu'encourt celui et celle qui sont portés par une volonté obstinée de creuser les limites de la sensibilité (« Poésie : / Obstination²⁷ ») – poussée jusqu'à la perte d'équilibre, le vertige de qui chancelle. Or, si le « Gong » est là pour rappeler le leurre que représente la facilité,

Mais si poésie apaise
Que ce soit
En affûtant
La faille²⁸,

le deuxième mouvement (« Les larmes du large ») apporte un authentique *apaisement* après l'épreuve de la douleur. Celui-ci se fait au contact de la mer, qui n'est ici l'objet d'aucune menace ni de mise à l'épreuve héroïque. Pour celui qui sait écouter son langage premier (« la lallation du large²⁹ », les « glossolalies³⁰ » et « la leçon de musique de la mer³¹ »), son éternel ressac fait de lames (comme des larmes) *accompagne* les hommes et les femmes (surtout les femmes ?) dans la lutte qu'ils ont à mener contre leur malheur – cet « engrais de la douleur³² » – pour le transformer en instance positive :

Faire de la faille force
[...]
Mue par l'énergie de la faille³³.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁷ *Ibid.*, p. 168.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 42.

³⁰ *Id.*

³¹ *Ibid.*, p. 69.

³² Gilles Deleuze, cité in G. Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, *op. cit.*, p. 21.

³³ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 169.

Urquelle nietzschéenne³⁴, la mer est ce corps de femme vue comme l'*origine du monde*³⁵, elle est l'image du Tout, « *Allfülle* », rêve océanique – symbolique plus proche de Lou Andreas-Salomé que de Freud. La vie et la mort y forment un couple où la mort ne soulève pas d'angoisse, où la fusion entre les deux instances ne coupe pas de la vie : « À la nage³⁶ » fête la communion mystique de la nageuse avec la mer (ou « mère » retrouvée) ; précisons cependant que cette mystique (accusée par le recours à un vocabulaire religieux) est une mystique sans Dieu, une spiritualité athée.

Restons un instant encore sur ce caractère harmonieux de la mer mis en évidence par Michèle Finck. Sa symbolique féminine se déploie à travers des images de réconciliation qui font de la mer le lieu de reviviscence de la vie utérine, et de réminiscence de l'unité originelle. Voilà qui s'oppose de façon tranchante aux représentations traditionnellement ambivalentes – pour ne pas dire clairement misogynes – de la mer comme image de la femme dont est pleine l'histoire littéraire (« *Halb zog sie ihn, halb sank er hin / Und ward nicht mehr gesehn*³⁷ »).

Ce contraste, fondé sur une symbolique de la mer strictement positive, est un nouvel exemple d'une esthétique du renversement. On le voit au rappel d'un des poèmes de Heine, « *Abenddämmerung* » ; à son ouverture semble répondre le deuxième mouvement des « Larmes du large »³⁸ :

S'approcher pieds nus du bord de la mer pour écouter, au milieu des mouettes et des martinets, la lallation du large.

Pressentir que l'écume cherche à dire quelque chose, mais quoi ? S'agenouiller sur le sable mouillé et poser avec douceur

³⁴ *Urquelle* signifie source originelle.

³⁵ On pense à l'œuvre célèbre de Courbet (1866), Paris, Musée d'Orsay.

³⁶ *Connnaissance par les larmes*, op. cit., p. 45.

³⁷ J. W. Goethe, « Le pêcheur », *Poésies diverses et pensées*, trad. Jacques Porchat [1861], *Œuvres complètes*, t. I, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 65 : « un peu qu'elle l'entraîne, un peu qu'il s'abandonne, et il ne reparut jamais ».

³⁸ Je fais référence ici au concept de « dialogue intertextuel », ainsi défini par Ute Heidmann : « Par le recours explicite au terme de *dialogue* ou *dialogisme intertextuel* (que je préfère à celui, plus statique, d'*intertextualité*), j'aimerais souligner le caractère dynamique de ce procédé. Je propose de concevoir le rapport intertextuel encore plus spécifiquement comme une *réponse* à une proposition de sens d'un texte ou d'un discours antérieur, au lieu de le concevoir, comme on le fait souvent, comme un "emprunt", une "imitation" ou encore une "influence" subie » (Ute Heidmann, « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes », in *Le Mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes*, dir. Franca Bruera et Guilia Boggio Marzet, *Interférences littéraires* n° 17, 2016, p. 20).

l'oreille au-dessus de l'écume, à l'endroit où elle est le plus délicatement ocellée de lumière d'aube.

Croire soudain entendre, dans les interstices entre les grains de sable, les glossolalies de l'écume balbutier *glissando* : « *Lar-mes du large. Lar-mes du large. Lar-mes du large*³⁹. »

L'écart substantiel entre les deux textes, et c'est bien lui qui m'importe, consiste en l'absence de toute ambiguïté dans la symbolique maritime chez Michèle Finck, au contraire du poème allemand : la mer, chez Heine, est ce lieu de méditation et de mémoire où les vagues offrent

Ein seltsam Geräusch, ein Flüstern und Pfeiffen,
Ein Lachen und Murmeln, Seufzen und Sausen,
Dazwischen ein wiegenliedheimliches Singen –
Mir war, als hört ich verschollne Sagen⁴⁰,

pour se révéler être, en s'en souvient, une voie menant à la réminiscence de l'enfance ; ainsi les bords de la mer apparaissent inquiétants en cette scène placée à la tombée de la nuit – tandis que c'est l'aube qui se lève chez Michèle Finck, autre renversement –, comme le montre l'ouverture du poème :

Am blassen Meeresstrande
Saß ich gedankenbekümmert und einsam
Die Sonne neigte sich tiefer, und warf
Glührothe Streifen auf das Wasser,
Und die weißen, weiten Wellen,
Von der Fluth gedrängt,
Schäumten und rauschten näher und näher⁴¹ –

Une telle inquiétude est totalement absente du scénario des « larmes au large » dans lequel sujet, entouré de couleurs vives, s'approche en douceur de la mer dont il croit comprendre les tendres balbutiements, puis peut se livrer à elle :

³⁹ *Connnaissance par les larmes, op. cit.*, p. 42.

⁴⁰ Heinrich Heine, *Buch der Lieder, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, éd. M. Windfuhr, t. I, Hambourg, Hoffmann und Campe Verlag, 1975, p. 359-360 / *Livre des Chants*, trad. Albert Spaeth, Paris, Aubier, 1947, t. II, p. 159 : « C'était une rumeur étrange : chuchotements et sifflements, / Rires et rumeurs, soupirs et bruissements, / Entremêlés de chants doux comme une berceuse. / Il me semblait entendre des contes d'antan / ».

⁴¹ *Id.* : « Sur le pâle rivage de la mer / J'étais assis, seul avec mes soucis et mes pensées. / Le soleil sur le déclin / Embrasait les flots de ses traits de feu. / Les larges et blanches lames / S'avançaient écumantes et mugissantes ».

Entrer dans la mer de jouvence. Nager, nager à brasses lentes vers l'immensité indigo du large, mue par l'imminence d'une révélation, jusqu'à épuisement et perte de vue de la côte corse dans les brumes de chaleur tournoyantes.

Aimer la mer pour la façon qu'elle a de pleurer d'écume de tout son soûl⁴².

Cette métaphorique positive de la mer rappelle deux poètes chères à Michèle Finck : Ingeborg Bachmann et, plus immédiatement contemporaine, Anise Koltz. À leur exemple, *Connaissance par les larmes* s'inscrit contre l'une des dichotomies les plus tenaces, celle qui oppose la nature à la culture selon leurs attributions sexuées et hiérarchisées (nature = femme, être inférieur *versus* culture = homme, être supérieur). La valorisation de la mer telle que Michèle Finck la met en scène submerge toutes les digues qui prétendraient la séparer du monde de la culture : rien ne l'oppose aux trois mouvements qui suivent, consacrés comme on l'a vu aux trois langages artistiques de la musique, de la peinture et du cinéma, et à leur expression du sentiment dans l'art. À la place des oppositions millénaires et des catégorisations trop rapides, les hiérarchies s'estompent voire s'inversent :

La mer est l'utopie de toute musique, de toute poésie.
Même au sommet extatique d'elle-même, elles n'atteignent jamais,
quoi ? – Son flux et son reflux. Sa psalmodie. Sa scansion. Son
silence qui tremble entre deux arpèges sourds de l'écume.

La mer pour extrême onction.

Seule la leçon de musique de la mer fait monter les larmes aux
yeux des mots⁴³.

La transgression des rôles assignés au masculin et au féminin par une culture patriarcale millénaire joue à plein, me semble-t-il, dans la réécriture au féminin du mythe d'Orphée, où triomphe la place faite à la voix des femmes : mythe orphique renversé, puisque Orphée c'est ici la femme qui est poète, et qui part à la recherche d'un Eurydice, un homme, son amant :

Orphée est descendue. Catabase dans la nuit cosmique.
Pour chercher Eurydice⁴⁴.

⁴² *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 42-43.

⁴³ *Ibid.*, p. 68-69.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 159.

Deuxième des trois « Presque-Mythes », Orphée féminisée est entourée de deux figures mythologiques féminines, Philomèle et Pénélope. Les trois textes sont introduits par une « Presquélégie de La Sans-Larme » qui, en réponse à la célèbre question de l'auteur des *Lettres à un jeune poète* (« Mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ? »), affirme de sa voix de femme :

Éprouver la nécessité
Pour simplement être
D'écrire un poème⁴⁵.

Tout au long du recueil, et de la réflexion philosophique qu'il déploie, revient comme un véritable *leitmotiv* l'idée d'un dépassement d'oppositions trop simplistes comme celles de la mort et de la vie, qui en réalité ne font qu'un (comme chez Lou Andreas-Salomé, comme chez Rilke). Surgit de même le motif de l'unité recherchée entre être et écrire, rendu par ce néologisme : « l'êtrécrire ». Et qu'en est-il d'une écriture au féminin ? La catégorisation en homme et en femme, qui pourrait en être le fondement, n'est certes pas de mise, le recueil de Michèle Finck relève en cela d'une écriture résolument opposée à ce que Nietzsche qualifiait dédaigneusement de « *Rubrifizieren* » : une mise en boîte simpliste, de type essentialiste. Cela étant, aussi multiple que soit le *je* du recueil, reste qu'il est bien désigné comme féminin ! J'y trouve un rappel de l'histoire du silence imposé aux femmes et à leur créativité, à leur longue mise à l'écart de tous les domaines artistiques avec lesquels Michèle Finck, dans ce recueil, entre si magistralement en dialogue. Un rappel significatif de cette histoire d'exclusion consiste dans le fait que, non sans une certaine violence, le sperme, liquide mâle par excellence, est nommé – et qu'il l'est jusque dans sa version la plus crue de « foutre⁴⁶ » –, cette crudité de langage m'apparaissant faire contre-poids à celle du discours masculin souvent violent à l'égard du corps des femmes – violence qui est la face cachée de la modernité depuis Baudelaire, au sens où la quête de nouvelles esthétiques a pu aller de pair avec l'affirmation d'une virilité empreinte d'outrancière misogynie. En témoignent tels propos de Flaubert s'adressant à sa muse Louise Colet : « Ne sens-tu pas que tout se dissout, maintenant, par le *relâchement*, par l'élément humide, par les larmes, par le bavardage, par le laitage ? La littérature contemporaine est noyée dans les règles de femme⁴⁷. »

⁴⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷ Cité in Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes. XVIII^e-XIX^e siècles*, Marseille, Rivages, 1986, p. 173.

III. Écriture vagabonde : poésie et histoire (sensible)

Vagabonde, *Connaissance par les larmes* l'est de par son écriture libre, traversant les frontières entre différentes expressions artistiques à propos des larmes ; et si Michèle Finck ne propose certes pas une histoire (vagabonde) des larmes, l'insistance mise sur l'affect place le lecteur sur le terrain du sensible. Écho est ainsi fait à une nouvelle histoire introduite par Michel Foucault, poursuivie par Maurice Agulhon (à qui je fais référence dans l'intitulé de cet hommage), Alain Corbin, Michelle Perrot et Anne Vincent-Buffault avec sa très suggestive *Histoire des larmes*. C'est là une histoire (du sensible) au sujet de laquelle Yves Bonnefoy n'a cessé de souligner les liens qu'elle entretient avec la poésie, le poème « étant, non un simple réseau de significations ou d'impressions sensorielles et affectives, mais une dyade, où l'intuition d'absolu et la relativité des situations historiques se rencontrent, s'interpénètrent, dans un processus qui n'a pas de fin⁴⁸. »

Le recueil de Michèle Finck s'inscrit dans cette exigence qui lie poésie et histoire. C'est dans cette perspective que doit se lire « êtrecrire », intitulé de l'avant-dernier mouvement – celui-là même qui permet au moi d'accéder à l'expression poétique : *écrire* est consubstantiel au contexte historique duquel relève l'*être*. Parmi les lieux cités, ce sont les villes de Moscou et de Paris qui acquièrent, en ce sixième mouvement, une dimension clairement politique quand elles en viennent à incarner la liberté de la presse et les valeurs démocratiques par l'hommage rendu à la journaliste Anna Politkovskaïa⁴⁹, et le rappel des attentats perpétrés contre Charlie Hebdo⁵⁰ :

En vers et contre tout.
Poésie : Résistance⁵¹.

Au sein du sixième mouvement, après les « Trois-Presque-Mythes » et le chœur désormais « à bouche ouverte », survient le poème « À la lutte » qui renvoie précisément à cet entrelacs essentiel de l'être et du monde (l'être d'où l'on vient, le monde au sein duquel on vit) :

⁴⁸ Yves Bonnefoy, « L'Histoire et l'Invention littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1995, n° 6, p. 16.

⁴⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 170.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁵¹ *Ibid.*, p. 170.

L'enfant ne parvenait pas à dire : Littérature.
 Ne pouvait articuler que : Luttérature.
 Était rabrouée. Avait mal de dire mal.
 Mais comme disait vrai. Juste. Profond.
 Littérature. Non. Mais lutte-et-rature
 Avec-contre les mots. Jusqu'à ce que mots
 Soient sanglots. Les combattre pour leur arracher
 Larmes. Joie ou douleur. Qu'importe. Larmes.

Poésie : parole qui lutte contre langue et la fait pleurer.
 Pollen des larmes féconde les mots jusqu'à la racine.
 Là où langue est en larmes s'élèvent de hauts arbres⁵².

Par le néologisme « Luttérature » mis dans la bouche de l'enfant s'introduit la question de l'*accent*. « Langage souterrain » (Barbara Cassin), l'accent se présente ici en majesté ; à lui seul, il équivaut à ces « hauts arbres », image biblique de la connaissance faite de mots qui disent « vrai », « [j]uste », « [p]rofond ». L'accent responsable de ce mot-valise, « luttérature », est ancré dans une région, l'Alsace ; il renvoie à la douloureuse histoire de ce territoire, désigné par des références explicites dès le premier mouvement (les vitraux de la Cathédrale de Strasbourg) ou d'autres, plus allusives, dans le dernier (le « Lac Schulmeister ») – références que la « note biographique » permet d'identifier comme autant de lieux de l'enfance alsacienne de l'auteure. Mais pourquoi dans ce poème l'enfant se voit-elle « rabrouée » ? Elle pourrait l'être parce que les adultes – parents, enseignants – sont là pour lui inculquer comme loi (J. Derrida) celle de la bonne prononciation. Mais le « mal » dont il est question (« Avait mal de dire mal ») ne consiste pas tant dans la confusion des voyelles ([u] au lieu de [i]) faite par un enfant ayant à prononcer un mot difficile (long, savant et de sens abstrait), dont on estimerait légitime de corriger l'erreur – c'est la situation qu'évoque Edmond Jabès⁵³ ; non, ce qui déclenche la vive réaction des adultes, c'est

⁵² *Ibid.*, p. 164.

⁵³ Voici ce que dit Edmond Jabès sur l'enfant et le langage : « Ce que j'ai voulu dire c'est que, pour l'enfant, le langage – qui n'est pas encore langage –, les premiers sons qu'il émet sont une conquête. Je ne crois pas qu'on apprenne à l'enfant à parler. C'est finalement lui qui nous permet de parler et par conséquent, de lui parler. L'enfant invente un mot et ce mot inventé, il l'investit totalement. Il en fait un mot unique, lequel désigne le tout. Tandis que nous, lorsque nous parlons, nous désignons une chose à la fois, nous parlons de la table et c'est seulement la table qui est désignée, tout tourne autour de la table. L'enfant, par contre, avec quelques sons, cherche à dire le tout. Il dit le tout et sa déception après sera grande lorsqu'on le reprendra, lorsqu'on lui dira "ce n'est pas comme cela que l'on prononce. On ne dit pas, par exemple, mouler pour mouiller". Le gosse qui, disant mouler pour mouiller, disait tout, apprenant à bien prononcer, il se rend compte qu'il dit peu de choses. On voit alors ce gosse qui semblait

que l'erreur de prononciation de l'enfant provient d'une contamination phonétique du français par l'allemand – la *langue de l'ennemi*. Avant d'être « fécond », l'accent, en Alsace, concentre malaise et blocage. En ce sens, c'est de « langues fratricides » que Claude Vigée a qualifié son plurilinguisme français/allemand/alsacien ; aussi le poète pourrait-il être cet enfant réprimandé figurant dans « À la lutte », à l'image de toute une génération d'auteurs pour qui l'expérience d'être nés sous la botte nazie devait irrémédiablement affecter le rapport à leurs langues. C'est de cette expérience linguistique, à la fois violente et fructueuse, que témoigne « À la lutte » (*lutte* au sein de la *littérature*). Elle explique la « surconscience linguistique » (Lise Gauvin), cette attention particulière portée à l'altérité dans la langue chez Michèle Finck, qui rend le « dialogue intertextuel » (Ute Heidmann) – avec la poésie de Paul Celan notamment – à la fois évident et essentiel.

épanoui, affronter, sans défense, sa première déception. Il en est de même pour l'enfant qui ajoute ou retranche une voyelle ou une consonne dans un mot quelconque. Sa première réaction, lorsqu'on lui en fait la remarque, est de répondre : pourquoi ? C'est que tout cela n'est pas tout à fait logique pour lui. Il en éprouve un subit désenchantement, un véritable désenchantement, et en même temps une forme d'angoisse parce qu'il se trouve soudain sans appui. "Je croyais me faire comprendre et voilà que l'on me comprend à peine." Il n'était pas préparé à entrer, déjà, dans un moule. Apprendre à parler n'est, peut-être, qu'apprendre à entrer dans un moule. Il le réalisera plus tard. Je ne sais si c'est vrai ou faux ; d'ailleurs ça n'a pas d'importance. » (E. Jabès, « Dans les marges du livre », in *Langages. II^e rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, dir. A. Green, R. Diatkine, E. Jabès, M. Fain, I. Fonagy, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 294-295).



8. - *Presqu'ails*
[extraits de *Balbuciendo*],
Dérive Hâtive édition, 2013

« Poésie : Traire les ténèbres ? »

Il est fréquent, depuis Baudelaire, qu'un poète confronte sa réflexion créatrice à celle des peintres : Apollinaire, Eluard, Breton, Ponge, Dupin, Bonnefoy, pour ne citer qu'eux, ont fait dialoguer les deux arts. De leur côté, de nombreux peintres ont collaboré avec des poètes en illustrant leurs recueils ; mais la réciproque est rarissime. Michèle Finck en offre un exemple dans la quatrième section de *Connaissance par les larmes*¹. Dans ce recueil, elle a choisi de dialoguer avec plusieurs arts pour exprimer la parenté qu'elle trouve en eux dans l'expression de la douleur. C'est la proximité avec la peinture qui retiendra ici notre réflexion. Les larmes peintes sont sœurs des larmes écrites. Tout l'enjeu consiste à les garder vives, une fois qu'elles sont fixées sur la toile ou dans le poème. Pour le peintre, c'est la couleur qui le permet ; pour le poète, la tâche est plus difficile, en raison du caractère successif de l'écriture, qui retarde, empêchant l'immédiat de surgir. Il lui faudra trouver des mots et des rythmes capables de traduire, sans l'éteindre, l'intensité, et de permettre ainsi au lecteur de « demeurer dans l'intense² », pour reprendre une expression d'Yves Bonnefoy. Cette impossibilité de la simultanéité avait été l'argument majeur de Lessing pour porter le soupçon sur la validité de l'*Ut pictura poesis* d'Horace³.

Michèle Finck s'inscrit donc dans une tradition multi-séculaire, tout en la renouvelant. Indéniablement sensible à la correspondance entre les arts, objet de plusieurs de ses recherches universitaires⁴, elle est aussi confrontée, en tant que poète, à la spécificité des moyens d'expression de chaque art, et donc aux limites de cette correspondance. La quatrième section de *Connaissance par les larmes* se compose de seize poèmes sans titre, mais précédés chacun de celui d'un tableau, du nom de l'artiste qui en est l'auteur, et, dans la mesure du possible, du lieu

¹ « Musée des larmes », *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017, p. 99-115. Voir aussi p. 159-160, 161, 75-80.

² « Le lecteur de la poésie n'analyse pas, il fait le serment à l'auteur, son proche, de demeurer dans l'intense. » (Yves Bonnefoy, *La Présence et l'Image* [1981], Paris, Mercure de France, 1983, p. 26).

³ Horace, *Art poétique* (*Épître aux Pisons*), v. 361.

⁴ Voir notamment, pour ce qui concerne la peinture, *Giacometti et les poètes* : « Si tu veux voir, écoute », Paris, Hermann, 2012.

dans lequel la toile est conservée. Deux périodes, éloignées l'une de l'autre, sont représentées : d'une part la jonction entre la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance, de l'autre l'époque moderne : Antonello da Messina, *Le Christ à la colonne* ; Hans Memling, *La mère de Dieu avec le Christ mort* ; Rogier van der Weiden, *Déposition de croix* ; Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre* ; Van Gogh, *Femme qui pleure* ; Ernst Barlach, *Le Roi de Thulé* ; Edvard Munch, *Nu féminin qui pleure* ; Picasso, *Femme qui pleure* ; Frida Kahlo, *Autoportrait à la colonne cassée* ; Man Ray, *Larmes* ; Jean Hans Arp, *Larmes d'Enak* ; du même, *Larme de Galaxie* ; Juan Miró, *Le Sourire d'une larme* ; Salvador Dalí, *La Mare aux larmes* ; Louise Bourgeois, *Vase de larmes* ; Paul Klee, *Lomolarm*. Les lieux sont plus divers, et dessinent une géographie qui introduit l'ailleurs et la dispersion dans ce recueil marqué par l'unité. Si l'Europe y est prépondérante, deux autres continents, l'Amérique et l'Océanie, sont également représentés : Paris (Louvre ; Centre Pompidou ; Espace Dalí), Madrid (Prado), Florence (chapelle Brancacci), Bâle (Fondation Beyeler), Londres (Tate modern), Locarno (Giardini Arp), Barcelone (Fondation Juan Miró), Melbourne (National Gallery of Victoria), Chicago (Art institute), New York (musée Guggenheim ; Moma). Ces précisions (titres, localisation des œuvres) peuvent surprendre, dans un recueil de poèmes ; mais on comprend qu'elles sont une invitation à aller contempler ces tableaux, ou à défaut leur reproduction, pour que la confrontation avec le poème prenne tout son sens – et sans doute, aussi, que les larmes n'ont pas de frontières.

On constate donc une intégration continue du tableau au poème, par le biais des informations données sur les œuvres. Il s'agit d'un premier stade dans la revivification du paragone ⁵. Le tableau, identifié, n'apparaît ni comme un modèle, ni comme un « suscitant⁶ », mais plutôt comme un miroir (la parole est souvent adressée, peut-être à soi-même, peut-être à autrui, et l'on dénombre plusieurs occurrences de l'impératif « Vois », qui a ici une fonction incitatrice et non comminatoire), et comme une chambre d'échos, ce qui amène à réfléchir sur le rapport entre l'image et les vers. Le poète sur lequel Michèle Finck a consacré le plus de travaux universitaires est Yves Bonnefoy mais, tout en déployant une substantielle activité d'historien de l'art indissociable de sa réflexion sur la poésie, il a lui-même consacré peu de poèmes à des

⁵ Cf. Christiane J. Hessler, *Zum Paragone : Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin, De Gruyter, 2014.

⁶ Nous empruntons l'expression à Claude Simon, lors du colloque de Cerisy organisé en 1971 par Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, 10/18, 1972, t 2, p. 100.

tableaux⁷. Le seul qui ait vraiment suscité un poème, est le bref « Sur une pietà de Tintoret » (*Pierre écrite*). Encore ne peut-on y voir la transposition d'une ekphrasis en poésie ; et l'allusion reste d'autant plus vague que Tintoret a peint plusieurs *Pietà*. En revanche, la question posée au cœur du poème, introduite par une interjection marquant l'émotion :

[...] Oh, qui est plus réel
Du chagrin désirant ou de l'image peinte⁸ ?

se pose aussi à la lecture de l'ensemble de la section « Musée des larmes », dans le recueil de Michèle Finck.

Celle-ci répond en n'attribuant ni à la peinture ni au lyrisme la palme de la réalité. Elle établit au contraire des ponts entre l'une et l'autre. La vision de l'*Autoportrait à la colonne cassée*, de Frida Kahlo, entraîne la conviction d'une « douleur, dure, claire, partageable⁹ », capable de donner ainsi accès à une connaissance accrue. Maurice Merleau-Ponty remarquait : « Malraux le dit dans ses meilleurs passages : la perception déjà stylise¹⁰ », ce qui rend impossible une transparence totale (celle-ci, de toute façon, annihilerait l'art, l'expression du « tempérament¹¹ » de l'artiste, de son individualité), mais facilite l'échange, lorsqu'un artiste se reconnaît dans un autre. Frida Kahlo a authentiquement souffert et exprimé cette souffrance dans ses toiles ; la souffrance éprouvée par Michèle Finck irriguait déjà ses deux précédents recueils, *Balbuciendo* (Arfuyen, 2012) et *La Troisième Main* (Arfuyen, 2015). D'où son rejet du faux, en l'occurrence des larmes artificielles placées par Man Ray sur le visage de son modèle pour la publicité d'un mascara¹².

⁷ On pense à « Sur une pietà de Tintoret », dans *Pierre écrite* ; ou encore, en référence à Constable, « Dedham, vu de Langham », et à Claude Lorrain, « Psyché devant le château d'Amour » dans *Ce qui fut sans lumière*. Déjà dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* un poème était intitulé « Chapelle Brancacci ». D'autres tableaux sont parfois évoqués, en particulier par *Dans le Leur du seuil* avec la série des *Moïse sauvé* de Poussin, mais il ne s'agit jamais de descriptions.

⁸ Yves Bonnefoy, « Sur une pietà de Tintoret », *Pierre écrite* [1965], *Poèmes* [1978], Paris, Gallimard, « Poésie », 1982, p. 247.

⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 108.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 54-55.

¹¹ Le terme a été très souvent utilisé au XIX^e siècle. « Une œuvre d'art », selon la définition donnée par Émile Zola, critique d'art et défenseur des impressionnistes avant même de devenir romancier, « est un coin de la réalité vu à travers un tempérament. » (« Proudhon et Courbet », *Mes Haines* [1865], *Œuvres complètes*, dir. Henri Mitterand, Paris, Tchou, « Cercle du livre précieux », t. 10, 1968, p. 38).

¹² *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 109.

L'esthétique ne résiste pas au jugement moral : le trompe-l'œil est violemment repoussé. À l'inverse, les « larmes d'Enak » (Hans Arp), « versées devant le chaos de la Première Guerre mondiale, réparent ». Elles sont des « talismans¹³ ».

On pourrait qualifier ces poèmes d'études (au sens pictural du terme) de réception. Et l'on remarque aussi un va-et-vient, de l'acte créateur du peintre à celui de la poétesse, le lien étant assuré par la sensation. C'est ce qu'éprouve Michèle Finck à la vue d'un tableau qui déclenche l'écriture du poème ; elle y trouve l'écho de sa propre souffrance. L'enfermement en soi-même induit par la douleur trouve en outre son vis-à-vis dans l'encadrement de la toile. Pourtant, le tableau comme le poème sont toujours en quête de l'autre, d'un répondant, fût-il muet : le spectateur, le lecteur. Dans la première période référentielle (autour du XV^e siècle), les tableaux, exclusivement religieux, n'exprimaient pas la douleur de l'artiste, mais celle du Christ et de sa mère¹⁴, dont tous devaient s'émouvoir ; puis, quand la Passion a cessé de toucher un public déchristianisé, l'artiste a exprimé sa propre souffrance, ou celle de ses semblables. Or, dans la section « Musée des larmes », un glissement s'opère de l'inspiration chrétienne au désespoir moderne, où aucun soutien divin n'est espéré. De sorte que le vers final du poème traduisant le tableau de Paul Klee, *Lomolarm*, indique un retour vers le christianisme : « Lomolarm : Ecce homo », interprétant cet homme qui pleure comme un nouveau Christ. On lisait dans le premier poème de la section, à propos du *Christ à la colonne* d'Antonello da Messina (qui peint justement, à la même période et en faisant poser le même modèle, deux portraits intitulés *Ecce homo*¹⁵) :

Même l'athée peut s'agenouiller devant les larmes
Du Christ¹⁶

Et « Même l'athée peut pleurer devant les larmes du Christ. » L'athée est « orphelin », comme l'est le Christ vu non par Antonello da Messina, mais par Michèle Finck :

Au Mont des Oliviers : bouche à bouche
Avec l'absence de Dieu.
[...] Regard levé vers quel

¹³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴ Cf. Catherine Chalié, *Traité des larmes. Fragilité de Dieu, fragilité des larmes*, Paris, Albin Michel, 2003.

¹⁵ Ces toiles, qu'on date approximativement de 1475, sont conservées l'une à Piacenza, l'autre à New York (Metropolitan Museum).

¹⁶ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 100.

Ciel¹⁷ ?

Elle partage la vision qu'en ont donnée Nerval (« Le Christ aux Oliviers ») et Vigny (« Le Mont des Oliviers »), Nerval ayant mis en épigraphe de son poème cet extrait du *Siebenkäs* de Jean-Paul, dont le début avait déjà été repris par Edgar Quinet dans *Ahasvérus* : « Dieu est mort. Le ciel est vide. Pleurez, enfants, vous n'avez plus de père¹⁸. »

Mais l'affirmation « Dieu est mort » avait, à l'origine, le sens opposé à celui que lui donna Nietzsche dans *Le Gai savoir*. Provenant d'un hymne écrit par Johann Rist en 1641¹⁹, puis reprise par Hegel en 1802 dans *Glauben und Wissen*, elle signifiait simplement la mort du Christ, fils de Dieu. De sorte que la leçon tirée du tableau de Memling, « La mère de Dieu avec le Christ mort », peut aussi bien s'adresser, rétrospectivement, aux athées du XXI^e siècle qu'aux pieux contemporains du peintre flamand : les pleurs versés sont le signe d'un songe au moins « partageable » par « tous²⁰ ». De fait, l'interrogation métaphysique réapparaît dans l'évocation de la *Femme qui pleure* de Van Gogh :

Où Dieu ? Peut-être dans les larmes qu'on ne voit pas
Mais qu'on croit entendre²¹.

De même, dans le tableau de Picasso qui porte le même titre, Dora Maar apparaît comme une « Mater dolorosa²² ».

Mais l'*Autoportrait à la colonne cassée* de Frida Kahlo permet encore une nouvelle métamorphose : la femme représentée n'est plus Marie, mais Jésus lui-même. Les multiples accidents de l'artiste mexicaine, et plus particulièrement les atteintes à sa colonne vertébrale, favorisent cette analogie. Du « Christ à la colonne » d'Antonello da Messina, on passe à la « colonne antique brisée » qui remplace ici « la colonne vertébrale » :

Composition en croix et cinquante-six clous enfoncés
Dans la peau et l'os. Crucifixion d'une femme²³.

¹⁷ *Id.* pour les deux citations.

¹⁸ Gérard de Nerval, « Le Christ aux oliviers », *Les Chimères*.

¹⁹ « O groß Not ! Gott Selbst ist tot / Am Kreuz ist er gestorben. / Hat dadurch dans Himmelreich / Uns aus Lieb' erworben. » (*Himmelische Lieder*).

²⁰ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 101.

²¹ *Ibid.*, p. 104.

²² *Ibid.*, p. 107.

²³ *Ibid.*, p. 108.

Et dans le poème inspiré par le dessin de Louise Bourgeois, *Vase de larmes*, on constate, par-delà les différences esthétiques, une similitude dans la gestuelle représentée entre ce dessin et le tableau de Memling. Dans celui-ci, la main de la Vierge

Recueille avec
L'autre le sang du flanc et de la tête
[...]
Mère et fils sont un. Larmes et sang²⁴.

Dans le dessin de Louise Bourgeois, qui traduit la douleur ressentie à la mort de sa mère – douleur redoublée par le sarcasme du père : « Ne te vautre pas dans tes larmes » –, la fille a pris la place de la Vierge, et la mère morte celle d'un Christ-Graal :

Main recueille l'eau-de-vie pure de l'œil
Gauche dans un vase posé près du cœur.
Calice de larmes saigne²⁵.

Michèle Finck parvient donc à faire dialoguer passé et présent, sociétés cimentées par la foi et individu isolé dans l'espace moderne. Le recueil est le lieu de cette rencontre, et forme une lacrymathèque où peinture et poésie se rejoignent, alors que le musée est seulement un endroit où cohabitent les toiles. Mais le recueil n'en court pas moins le même danger que le musée, celui de la perte de la substance vitale qui présidait à l'acte créateur. Maurice Merleau-Ponty avait attiré l'attention sur ce point, sa critique des musées rejoignant, dans un essai philosophique, celle que Saint-John Perse faisait des bibliothèques dans un recueil poétique, *Vents*²⁶ :

Alors que le style en chaque peintre vivait comme la pulsation de son cœur et le rendait justement capable de reconnaître tout autre effort que le sien, le Musée convertit cette historicité secrète, pudique, non délibéré, involontaire, vivante enfin, en histoire officielle et pompeuse. [...] Le musée rend les peintres aussi mystérieux pour nous que les pieuvres ou les langoustes. Ces œuvres qui sont nées dans la chaleur d'une vie, il les transforme en prodiges d'un autre monde, et le souffle qui les portait n'est plus, dans l'atmosphère pensive du Musée et sous ses glaces protectrices, qu'une faible palpitation à leur surface. Le Musée

²⁴ *Ibid.*, p. 101.

²⁵ *Ibid.*, p. 114.

²⁶ Saint-John Perse, *Vents* [1946], *Œuvres complètes*, éd. augmentée, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, I, IV, p. 186-187.

tue la véhémence de la peinture comme la bibliothèque, disait Sartre, transforme en « messages » des écrits qui ont été d'abord les gestes d'un homme. Il est l'historicité de mort. Et il y a une historicité de vie, dont il n'offre que l'image déchirante, celle qui habite le peintre au travail, quand il noue d'un seul geste la tradition qu'il reprend et la tradition qu'il fonde²⁷.

Comment préserver le vif de la douleur, quand celle-ci est écrite, ou peinte ? Comment la tirer de l'immobilité obscure où le musée comme le livre l'enferment ? Au début du recueil, on lit cette tentative de définition de la poésie :

Poésie :
Traire les ténèbres²⁸ ?

Traire, étymologiquement, c'est tirer. La métaphore renvoie à la fois au berceau agricole de la poésie (Hésiode, Virgile) et à sa réappropriation par la modernité, l'homme et/ou le poète devenant le « berger de l'Être » (Heidegger, Saint-John Perse). Mais employée par une universitaire et poète germanophone, l'expression « traire les ténèbres » fait écho au « *schwarze milch* », au lait noir de la *Todesfuge* de Celan²⁹.

Pour rendre visible et audible une double violence, celle de la douleur et celle de l'acte créateur qui en est ici indissociable, les mots sont privilégiés au détriment de la syntaxe. Les textes relèvent d'une poétique de la note, du fragment. La brièveté marque le refus du discours, du commentaire, ce qui conduit à voir une autre forme de revivification, celle de l'ekphrasis. La description des œuvres est ici paradoxale ; elle n'est pas niée, le tableau (ou le dessin, ou la photo) n'est pas un simple prétexte, mais ce sont les sensations qu'il déclenche qui sont privilégiées, à l'exclusion de toute perspective savante. À cet égard, on remarque une opposition entre l'objectivité des informations données en ouverture de chaque poème (et qui se substituent aux titres absents) et la subjectivité des impressions. Les ellipses du sujet des verbes sont fréquentes, comme si la structure de la langue française subissait une métamorphose sous l'effet de la langue russe à l'arrière-plan, puisque ce sont des vers de Marina Tsvetaïeva qui sont placés en épigraphe du recueil. Le seul tableau où l'on détecte une description

²⁷ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 62-63.

²⁸ *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ Voir aussi *ibid.*, p. 109 : Blanche-Neige devient « Noire-Neige » (à propos de l'œuvre de Man Ray, « Larmes », sans doute par attraction avec le mascara vanté par cette photo publicitaire)

plus proche des canons est aussi l'un des rares où la syntaxe revient à la normale, plusieurs phrases ayant conservé leur verbe principal :

Représentation frontale. Vierge de face,
Tête inclinée vers sa gauche. Soutient
Le Christ dans ses bras. Tête frêle penchée
Vers sa droite, il saigne. Pose une main
Sur son flanc ouvert. Recueille avec
L'autre le sang du flanc et de la tête.
[...]
Vierge et Christ pleurent. Ensemble.
[...]
Mère et fils sont un. [...]
Vois, Vierge
Et Christ sont peints debout³⁰.

D'autres fois, le tableau n'est pas décrit ; son titre fait travailler l'imagination poétique, qui développe sa propre fantasmagorie. C'est le cas des poèmes qui prennent appui sur les tableaux d'Arp et de Miró³¹.

On ne saurait dire que l'œuvre est contemplée : la contemplation implique une distance et un calme qu'on ne trouve pas dans ces poèmes ; l'œuvre apparaît comme un point d'appui mais aussi un réflecteur. La poétesse y reconnaît sa propre douleur, et va en restituer l'acuité. Le poème de sept vers écrit à partir de *Nu féminin qui pleure* d'Edvard Munch est ainsi entièrement composé de notations. Celles-ci apparaissent comme des éclats de traduction non plus d'une langue à l'autre, mais du langage pictural au langage poétique. L'alliance du rythme coupé, comme déchiqueté, du travail sur une matière sonore à vif, de la ponctuation et des hyperboles, fait entrer ce poème en résonance avec le courant esthétique auquel on rattache Munch, l'expressionnisme :

Nu debout. Nuque basse courbée. Seule.
Spasmes de couleurs crues. Écorchées.
Chair à vif dans la cage de la chambre.
Plafond pesant de tout son vert sur le crâne.
Tête rouge sans visage convulsée dans le roux
Des cheveux. Béante à côté du lit vide.
Seule. Avec la ciguë translucide du silence³².

³⁰ *Ibid.*, p. 101. La syntaxe revient aussi quand le poème se fait question : l'Adam et l'Ève de Masaccio pleurent-ils ? (*ibid.*, p. 103) ; et à propos de la gravure de Barlach *Le roi de Thulé*, *ibid.*, p. 105.

³¹ *Ibid.*, p. 110-111, et p. 112.

³² *Ibid.*, p. 106.

Ces remarques valent aussi pour le poème suivant, ayant pour origine la *Femme qui pleure* peinte par Picasso en 1937, l'année de *Guernica* ; et aussi pour celui qui transpose en vers *Larme de Galaxie* de Hans Arp³³.

*

Dans un livre inachevé publié après sa mort, Jean-Loup Charvet avait analysé « l'éloquence des larmes³⁴ » dans la musique baroque (il était contre-ténor), mais aussi dans la peinture et la littérature, montrant qu'elles faisaient parler le silence. Il semble qu'il y ait encore le souvenir de cette éloquence dans le recueil de Michèle Finck – mais brisée, en éclats, sans rhétorique. Ne reste que la douleur âpre, insoucieuse de séduire³⁵ ou même de toucher, mais véhémence, cherchant à comprendre et à connaître. Ces poèmes apparaissent comme une série de définitions paradoxales des larmes, la recherche d'équivalents, d'analogies dans l'ordre du langage. Les larmes sont amères, comme le savoir que Baudelaire tirait du voyage, mais elles sont aussi le moyen d'approfondir la connaissance de soi, des autres et du monde³⁶. *Connaissance par les gouffres*, écrivait Michaux. Mais aussi, pour reprendre en la détournant de son contexte l'expression de Claudel, « co-naissance » : car elles suscitent la création.

³³ *Ibid.*, p. 111.

³⁴ Jean-Loup Charvet, *L'Éloquence des larmes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

³⁵ C'est peut-être la raison pour laquelle aucun des nombreux tableaux représentant la pécheresse repentie, pas même la pure *Madeleine pénitente* de Quentin Metsys (Gemäldegalerie, Berlin) n'a suscité dans ce recueil l'écriture d'un poème.

³⁶ Yves Bonnefoy, *La Présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 51 : « La poésie n'est rien d'autre, au plus vif de son inquiétude, qu'un acte de connaissance. »

La « poésie-sculpture » de Michèle Finck

Dans son recueil le plus récent, *Connaissance par les larmes* (2017), Michèle Finck propose à son lecteur d'entrer dans un « musée des larmes », qu'elle bâtit comme une suite de poèmes consacrés à des tableaux évoquant les pleurs. Une note achevant le recueil précédent, *La Troisième Main* (2015), explique que les cent poèmes composant ce livre ne sont pas « poèmes sur la musique, mais poèmes à et avec la musique¹ ». Ce principe doit sans nul doute être étendu au « musée » de *Connaissance par les larmes*, au sein duquel se dressent aussi deux sculptures de Jean Arp : *Larmes d'Enak (formes terrestres)*, MoMA, 1917, et *Larmes de Galaxie*, Giardini Arp, Locarno, 1962. Le poème écrit à et avec *Larmes de Galaxie* commence alors par le vers suivant : « Poésie-sculpture. Sécrétion secrète² ». Nous nous proposons de nous demander quelles formes peut prendre cette « poésie-sculpture » dans l'œuvre de Michèle Finck.

Il y a sans doute quelque paradoxe à chercher les contours d'un « poème-sculpture » chez celle qui a avant tout voué son œuvre à la musique³. L'histoire des relations entre les arts invente pourtant des échanges vibratoires entre sculpture et musique. Ainsi par exemple, à partir de 1949, la compositrice sud-africaine et britannique Priaulx Rainier (1903-1986) se réfère avec constance à l'œuvre de la sculptrice Barbara Hepworth (1903-1975), laquelle affirmait que seuls les architectes et les musiciens pouvaient comprendre son travail. On citera par exemple l'œuvre *Rhythms of the Stones* (1950) composée par Rainier qui, assise dans le jardin qu'elle avait entrepris de planter pour la sculptrice, écoutait Hepworth besogner, à grands coups de marteau, avec ses assistants. Dans la partition, Rainier intègre alors le rythme d'une sculpture en train d'être façonnée, *Countrapuntal Forms* – et en retour le morceau de roche emprunte à la musique la forme du contrepoint. Ainsi encore, José Le Piez, qui se présente à la fois comme un sculpteur

¹ *La Troisième Main*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2015, p. 129.

² *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017, p. 111.

³ Ainsi, Michèle Finck dédie jusque son essai critique sur les épiphanies musicales « au "ewig, ewig" du *Chant de la Terre* de Malher ». *Épiphanies musicale en poésie moderne de Rilke à Bonnefoy : le musicien panseur*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 7. Il y a un don total, sans réserve, de l'œuvre à la musique elle-même.

d'arbres et un sculpteur de sons, est musicien et interprète. Depuis la fin des années 1990, en taillant des arbres, auxquels ils laisse la forme primitive des troncs, Le Piez crée des sculptures sonores, des idiophones à bois frotté fonctionnant sur le même principe que le *livika*, « tambour à friction » de Nouvelle-Irlande, en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Chez Le Piez, le son jaillit de la rencontre directe de la peau et du bois, dans un geste de caresse, sans la brutalité de la percussion. Il en émane une vibration subtile. Les infrasons des arbres deviennent audibles sans que l'on puisse comprendre comment – sauf à être initié aux secrets du facteur d'instruments. Ces « arbrassons » (selon le nom que leur donne Le Piez) sont bien des sculptures à part entière. Souvent installés au sein de paysages, ils peuvent être expérimentés depuis l'intérieur : le regardeur-auditeur pénètre dans l'instrument pour transformer sa propre écoute. Les « arbrassons » exigent alors, pour vibrer, qu'on ne se contente pas de les caresser de la main, mais qu'on recourt au corps tout entier, dans une expérience intense de contact.

Où donc se trouve la sculpture dans l'œuvre de Michèle Finck, laquelle tend avec une constance aiguë l'oreille à la musique ? Sa poésie ne cesse de s'élargir par la rencontre avec les autres arts. Aucun, ou presque, n'est en effet laissé de côté : musique et peinture, donc, mais aussi architecture des cathédrales, art du vitrail, cinéma – après le « Musée des larmes » vient la « Cinémathèque des larmes » –, et enfin danse⁴. C'est alors l'ensemble de l'œuvre qui encourage à se mettre en quête de la « poésie-sculpture ». Le recueil de *L'Ouïe éblouie* (2007) ne contient-il pas un poème intitulé « Statues⁵ » ? Michèle Finck n'a-t-elle pas consacré un essai critique à Giacometti⁶ ? Son poème « Poésie : résistance », surgi après les attaques du 13 novembre 2015, ne convoque-t-il pas les statues de la cathédrale de Strasbourg et les monuments de Gutenberg et de Goethe⁷ ? Comment alors prendre au sérieux le propos du poème « Caillot de songe⁸ » qui, dans *L'Ouïe éblouie*, évoque la manière dont la « statue du portail sud de la cathédrale

⁴ Si les poèmes de *Balbuciendo*, de *La Troisième Main* et de *Connaissance par les larmes* ne sont pas écrits avec la danse, le film de Laury Granier, *La Momie à mi-mots* (1996), dont Michèle Finck est coscénariste, fait danser Carolyn Carlson. Dans ce film, qui peut être qualifié de poème cinématographique, on voit Michèle Finck elle-même danser au jardin du Luxembourg autour de la sculpture du *Marchand de masques* de Zacharie Astruc (1883).

⁵ *L'Ouïe éblouie*, Paris, Voix d'encre, 2007, p. 94.

⁶ *Giacometti et les poètes*. « Si tu veux voir, écoute », Paris, Hermann, 2012.

⁷ Michèle Finck, « Poésie : résistance », poème envoyé à l'auteur de l'article, le 22 janvier 2017.

⁸ *L'Ouïe éblouie*, op. cit., p. 45-46. On reconnaît dans ce texte la statue de la Synagogue vaincue.

de Strasbourg » saisit dans sa main « un caillot, la musique » pour le glisser, « chardon ardent », sur la langue du locuteur ?

I. Musique et sculpture : deux arts du toucher

« Larme à caresser⁹ », dit Michèle Finck de l'œuvre de Jean Arp. On n'explore pas seulement la sculpture par un mouvement des yeux, mais par un geste de la main. Ce n'est pas un hasard si la statue de « Caillot de songe » a les yeux bandés : la sculpture et la musique possèdent en commun d'être des « arts pour les aveugles¹⁰ », ainsi que le rappelle de son côté l'expérience fondamentale qui forme l'origine du recueil *La Troisième Main*. Une note finale y explique en effet que la « suite de cent poèmes d'extase musicale a été écrite dans la pénombre et le noir, après une opération de la cataracte¹¹ ». La poésie de Michèle Finck fait donc pleinement de l'ouïe un sens du toucher. Elle se souvient que l'oreille forme elle-même, à l'intérieur du corps, un instrument à percussion, mobilisant le toucher, constitué d'un tympan (en d'autres termes, une membrane à frapper comme la peau tendue d'un tam-tam) dont les vibrations sont amplifiées par une « caisse de résonance ». Ce conduit auditif, ou « tambour », contient des osselets nommés « marteau » et « enclume ». Sans que cela soit dit explicitement, cet art pour les aveugles recueille alors l'enseignement des sourds qui cherchent à *palper* les pulsations de la musique comme s'ils transformaient en oreille non seulement leurs mains, mais leur corps tout entier. C'est la rencontre de l'ouïe et du toucher, dans l'échange réciproque de leurs substances, qui permet de considérer les poèmes sonores de Michèle Finck comme autant de formes à éprouver à même la peau, à la manière des sculptures de Le Piez. Deux vers de *La Troisième Main* l'affirment, d'abord avec Scarlatti : « Musique : art du toucher¹² », puis avec Dubussy : « Musique pour le toucher. L'effleurer¹³ ». « Sons » et « frissons » se confondent¹⁴.

Les poèmes de Michèle Finck construisent alors une circulation du toucher entre l'interprète du morceau de musique (dont les mains se meuvent sur l'instrument) et son auditeur (dont vibre le tympan). Le

⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 111.

¹⁰ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [1749], éd. Robert Niklaus, Paris, Doroz, 1963, p. 38-39. *Sculpture pour aveugles* (1925, Centre Georges Pompidou) est le titre d'une œuvre de Constantin Brancusi, désignant un œuf d'onyx, poli à la perfection, posé sur un socle tambour de pierre rugueuse.

¹¹ *La Troisième Main*, op. cit., p. 129.

¹² *Ibid.*, p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴ *Id.*

premier vient, par instrument interposé, effleurer, caresser ou heurter le second. Un poème écrit avec le *Concerto pour piano K. 595* de Mozart conduit ainsi une variation sur le toucher :

Murray Perahia : Mozart à patte de chat.
Comment si doux les sons et les silences ?
Les coussinets veloutés des doigts chantent. [...]
Piano. Soleils de mains sur le clavier. Paix¹⁵.

Michèle Finck redonne à la « dou[ceur] » des « sons » et des « silences » sa valeur tactile, son « velouté ». La main virtuose et légère de l'interprète se change alors, dans le poème suivant (consacré à Beethoven) en une main qui « Cherche. À tâtons. Cherche¹⁶ ». Affleure une autre manière d'appuyer sur les *touches* du piano, avec lenteur et gravité. Et à son tour, le lecteur pourra *toucher la poésie*. Il éprouvera, à coups de marteau sur l'enclume de l'oreille, les accents d'un vers comme « Brou de sons heurtés. Bris de rythme. Brèche¹⁷ ». En articulant chaque son, il découvrira qu'il existe bel et bien une tactilité du langage, qui n'a rien de figuré, et qui s'exerce à l'intérieur du palais humide. Ainsi, dans un vers allitératif comme « Trilles. / Triples croches claires¹⁸ », la résistance opposée par les [ʁ] aux [t] et aux [k] permet de toucher dans la langue la friction et le choc des consonnes.

Dès lors Michèle Finck peut affirmer : « Musique : seconde peau. Rayonnante¹⁹ », car la musique, et dans son sillage la poésie faite sculpture sonore, permettent à ceux qui écoutent ou qui lisent de prendre conscience de la sensibilité de leur peau, vulnérable à l'écorchure, sur laquelle la musique envoie ses « poignards rythmiques²⁰ ». Michèle Finck écrit ainsi du *Premier Quatuor à cordes* de Janacek : « Creusement jusqu'aux nerfs. / [...] Cicatrices sonores s'entrouvrent²¹. » Se faire *toucher* par la musique – et ici *toucher* signifie « émouvoir », au sens le plus fort du terme –, c'est accepter de courir le risque de la souffrance. S'impose alors, dans une expérience de contact poussée à son paroxysme, la proximité du corps et du monde, s'exposant l'un à l'autre sans se dérober. Et cependant, le toucher forme aussi une « Autre face de

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

²⁰ *Ibid.*, p. 119.

²¹ *Ibid.*, p. 110.

l'oreille²² », qui conduit à une écoute intérieure tendue vers la vibration des émotions les plus extrêmes comme les plus subtiles.

II. Avec la sculpture d'Ossip Zadkine ?

Formulons une autre proposition : la « poésie-sculpture » peut s'élancer à la rencontre de figures sculptées pour s'éclairer à leur contact. Nous nous risquons à essayer une comparaison à tâtons, dans l'espoir qu'en naisse la lumière, non pas avec l'œuvre de Jean Arp, convoquée par « Musée des larmes », mais avec celle d'un autre sculpteur poète²³, Ossip Zadkine (1890-1967). Si nous choisissons celui-ci, ce n'est pas parce que Michèle Finck en prononcerait le nom quelque part, mais en raison de plusieurs affinités essentielles unissant leurs œuvres réciproques. Ossip Zadkine et Michèle Finck cherchent tous deux à exprimer la souffrance par la torsion : torsion des corps d'une part, torsion des phonèmes et des mots d'autre part. Néanmoins, il faut se hâter d'ajouter que Zadkine n'est pas un sculpteur de larmes. Une large part de son œuvre tente d'« entrouvr[ir] [pour le spectateur] un chemin insoupçonné au sein de sa propre âme²⁴ », en suscitant un apaisement par la contemplation de formes simples. Le travail de José Le Piez entretient à cet égard des liens avec celui de Zadkine, lequel est, très largement, un tailleur d'arbre.

Puis, Ossip Zadkine et Michèle Finck professent tous deux une prédilection pour la musique qui blesse et qui guérit, véritable mur porteur de la création. La figuration de musiciens et de poètes jalonne l'œuvre de Zadkine et culmine dans une méditation sur Orphée, qui s'approfondira durant plus de trente ans. Comme en témoigne son autobiographie *Le Maillet et le ciseau* (1966), Zadkine renouvelle la compréhension de ce qu'est Orphée, en qui il voit non pas un musicien (un « homme-jouant-du-banjo²⁵ »), mais un « événement » : celui de l'invention de la musique²⁶. Chez Michèle Finck, sans être nécessairement nommé, Orphée trouve une présence constante, disséminée. Il est celui qui joue pour les morts, qu'il relie aux vivants²⁷. Il devient là aussi un événement, celui de la descente aux Enfers, qui

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ Ossip Zadkine, *Des poèmes*, éd. Gaston-Louis Marchal, Castres, G.L. Marchal, 1977.
À noter aussi, le travail de Zadkine sur les *Calligrammes* d'Apollinaire.

²⁴ Ossip Zadkine, *Le Maillet et le ciseau*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 66.

²⁵ *Ibid.*, p. 182.

²⁶ *Id.*

²⁷ *La Troisième Main*, op. cit., p. 13.

s'accomplit notamment dans un « coup d'archet : catabase²⁸ ». Orphée est de surcroît explicitement invoqué dans deux poèmes écrits à propos d'opéras, l'*Orfeo* de Monteverdi et l'*Orphée et Eurydice* de Gluck²⁹. On le retrouve enfin dans *Connaissance par les larmes* sous la forme d'un « presque-mythe³⁰ » intitulé « Les Larmes d'Orphée³¹ », poème en prose placé sous le signe de l'inversion entre masculin et féminin. Orphée, devenue femme, descend dans l'enfer des hôpitaux psychiatrique pour y chercher son « amant fou », Eurydice.

Le travail sur Orphée commence pour Zadkine durant les années 1930. La musique en est par deux fois le point d'origine. Le sculpteur rapporte une scène primordiale, d'où seraient issues, sans qu'il sache exactement comment, ses « aventures avec Orphée³² ». À l'âge de treize ou quatorze ans, le jeune Zadkine avait assisté, à Smolensk, au concert donné par un violoniste virtuose. Fasciné et bouleversé, l'enfant s'était procuré un violon dès le lendemain et s'était immédiatement exercé à en tirer des sons. Au bout d'une semaine, son père, à bout de patience, avait fracassé le violon sur le sol, et l'enfant, tombé malade, avait dû s'aliter. Zadkine conclut par ces mots : « Je n'ai jamais plus touché un violon, mais il m'est resté une sorte de lien avec l'objet sonore qui lorsqu'il s'éveille change tout autour de lui³³. » Dans ce récit, quelque chose échappe aux mots, comme dans les rêves où affleurent les strates primordiales constituant l'être. On peut y reconnaître un élément essentiel du mythe : l'enfant trouve puis perd le violon, de même qu'Orphée retrouve puis perd Eurydice. Mais par delà cette convergence, c'est Orphée lui-même qui s'incarne obscurément dans un violon qui découvre les sons à l'enfant, et permet à celui-ci d'inventer la musique à tâtons.

Pour qu'en 1959 puisse surgir le plus abouti des *Orphée* de Zadkine³⁴, il faut alors que le sculpteur reçoive une « épiphanie musicale³⁵ », selon une expression qu'emploie de son côté Michèle Finck. Dans une scène que l'on peut rapprocher des cent poèmes d'extase musicale qui constituent *La Troisième Main*, Zadkine rapporte comment, un jour qu'il se débattait avec la forme du bois et qu'il sombrait dans l'échec, Charles-Albert Cingria lui apporta une « ancienne épinette » aux « primitives

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, p. 71-72.

³⁰ Selon un titre de *Connaissance par les larmes*, *op. cit.*, p. 158.

³¹ *Ibid.*, p. 159-160.

³² Ossip Zadkine, *Le Maillet et le ciseau*, *op. cit.*, p. 206.

³³ *Ibid.*, p. 208.

³⁴ Il s'agit du grand *Orphée* (284 cm de hauteur), fondu dans le bronze, que l'on peut voir dans le jardin du Musée Zadkine à Paris.

³⁵ Michèle Finck, *Épiphanies musicale en poésie moderne de Rilke à Bonnefoy : le musicien panseur*, *op. cit.*

clavicules », sur laquelle le musicien suisse joua les fugues de Bach : nous « restions bouleversés, anéantis par les sons de cette épinette [...]. Le lendemain mon travail de recherches d'Orphée était repris, je sus qu'un doigt divin venait de le toucher³⁶. » La révélation fuse non pas seulement de la musique, mais du fait que celle-ci soit contenue dans la forme de bois dont elle émane. Là encore, c'est peut-être l'épinette elle-même qui devient Orphée. Apparaît ainsi la parenté qu'entretiennent les instruments de musique avec les corps humains, et leur affinité avec la technique de la sculpture sur bois.

Pour décrire « l'événement orphéique³⁷ » de l'invention de la musique, Zadkine emploie alors les termes suivants : « Événement de la fascination étrange que subit l'homme archaïque et qui le poussa à utiliser le souvenir troublant des cris, à ajouter des cordes sensibles aux branches fourchues pour fabriquer l'instrument qui puisse exprimer ce monde confus et envoûtant des bruits³⁸. » Il est frappant de constater la proximité de ces quelques lignes avec le poème que Michèle Finck écrit à et avec *L'Orfeo* de Monteverdi. Cette œuvre, qui constitue l'un des tout premiers opéras, invente elle aussi la musique :

Orphée balbutie : vocalises archaïques
 Troublées tremblées torches soufflées par le vent.
 Ornaments sanglotés à la cithare et l'orgue de bois³⁹.

D'un texte à l'autre, des termes analogues circulent. Frappe avant tout la présence commune de l'adjectif « archaïque », pour creuser vers le point d'origine. Une même « nuit épaisse de bruits et de tumultes⁴⁰ » baigne de part et d'autre ces lignes. Chez Zadkine, la nuit « s'enflamm[e] », chez Michèle Finck, elle est traversée par la lueur mouvante des torches, puis elle répand ses ténèbres. Les « branches fourchues », prêtes à se faire lyres chez Zadkine, continuent de croître pour devenir chez Michèle Finck « cithare » et « orgue de bois », gardant lointainement mémoire de l'arbre. Le « souvenir troublant des cris » d'où naît la musique se propage alors aux vers de Michèle Finck, où ils prennent à la fois la forme de « balbutie[ments] », de « vocalises », de « sanglot[...s] » et peut-être même de hurlements de feu, puisque les « torches » sont reliées aux « vocalises » par le syntagme « troublées tremblées ». Un « trouble »,

³⁶ Ossip Zadkine, *Le Maillet et le ciseau*, op. cit., p. 183.

³⁷ *Ibid.*, p. 182.

³⁸ *Id.*

³⁹ *La Troisième Main*, op. cit., p. 71.

⁴⁰ Ossip Zadkine, *Le Maillet et le ciseau*, op. cit., p. 182.

suscité par l'identité profonde du cri et de la mélodie, réunit donc les deux textes.

La coïncidence la plus forte entre l'œuvre du sculpteur et celle du poète concerne alors la forme que prend de part et d'autre Orphée. Le sculpteur entreprend d'« imagin[er] l'être humain se métamorphosant lui-même en instrument, en boîte sonore où se réveillerait l'antique souvenir du premier cri angoissé, mais mélodieux, de jadis⁴¹ ». *Orphée* sera donc un corps troué dont la béance se transforme en lyre. La main du musicien en pince les cordes, comme pour faire jaillir la musique de la souffrance des entrailles mises soudain à nue. On ne sait si la bouche ouverte chante ou hurle. Or Michèle Finck fait éclater cette consubstantialité douloureuse de l'être et de l'instrument, fondu en un seul corps de sons, dans un vocable qu'elle crée : « pianorphée ». Ce mot nouveau jaillit à la fin d'un poème écrit avec Liszt dans *La Troisième Main* :

[...] Le premier descend
À pic dans les sons comme dan une mine.
Gisements de cris sous les basses. Entailles
Dans la chair des graves. Pianorphée⁴².

On y retrouve le mouvement de catabase vers l'origine de la musique, laquelle réside dans une superposition des « cris » et de la souffrance des « entailles ». « Pianorphée », qui est donc aussi une « pianordalie⁴³ », revient dans le « presque-mythe » de *Connaissance par les larmes* :

Orphée a désormais pour seul compagnon un piano, peint autrefois par Eurydice qui en a cassé les cordes : Pianorphée. Orphée ne pleure plus. A perdu les larmes avec Eurydice. Mais Pianorphée pleure. Ce sont ses larmes de l'oreille que vous entendez ici⁴⁴.

Les cordes de la lyre formant le torse d'*Orphée* chez Zadkine n'ont pas été brisées, mais elles percent la table d'harmonie sans suivre des trajets parallèles. Prêtes à se rencontrer les unes avec les autres, elles suggèrent que la musique est faite de dissonances fondamentales. La forme en « double fourche⁴⁵ » d'*Orphée* se déploie alors dans une « torsion » et une « contre-torsion », selon une formule employée dans un poème de Michèle Finck⁴⁶.

⁴¹ *Id.*

⁴² *La Troisième Main*, op. cit., p. 46.

⁴³ Selon le titre de la section, *ibid.*, p. 35.

⁴⁴ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 160.

⁴⁵ Ossip Zadkine, *Le Maillet et le ciseau*, op. cit., p. 183.

⁴⁶ « À la torsion », *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 166.

La poésie de Michèle Finck et la sculpture de Zadkine trouvent donc des points d'origine analogues : l'invention de la musique dans le cri. Elles s'élancent vers des points de destination comparables : la figuration d'un Orphée de douleur. Mais qu'en est-il alors du chemin parcouru ? Dans quelle mesure peut-on dire que Michèle Finck traite en sculpteur la matière verbale ? La « poésie-sculpture » dépend d'un « Corps à corps avec les mots / Jusqu'à ce qu'ils se tordent⁴⁷ ».

III. Tailler, modeler, tordre : exécuter une sculpture sur mots ?

Michèle Finck pratique-t-elle dans ses poèmes sonores une forme de sculpture sur mot, de la même manière que Zadkine, Hepworth ou Le Piez pratiquent une sculpture sur bois, sur pierre ou sur métal ? Une première réponse affirmative s'impose, dans son évidence même, puisque l'auteur nomme des gestes sculpturaux, tout en *façonnant* le poème sur la page. Elle écrit :

Pétrir ou périr
Leçon du potier et du poète⁴⁸.

Se superposent ici deux manières de sculpter. La première, *per via di levare*, consiste à tailler dans la forme et à en retirer de la matière, de sorte à pratiquer un « art du peu⁴⁹ », poussé à son paroxysme par des vers qui abolissent les déterminants. On en donnera un unique exemple : « Silence décape os⁵⁰. » Cette manière de sculpter par soustraction est rendue tangible par le travail sur l'interstice entre les mots. Même si, à strictement parler, les éléments composant le vers demeurent intacts, cette pratique donne l'impression qu'une matière noire superflue a été retirée, à petits coups, par un ciseau précis, pour ne laisser que des vocables essentiels, mis en valeur par le blanc. Ce travail sur l'interstice, qui rythme la lecture (comme le martèlement des outils de Hepworth guidait la composition musicale de Priaulx Rainier), traverse certes tout le recueil *Connaissance par les larmes*, mais il en envahit tout particulièrement les deux dernières sections, à partir du poème « À la langue coupée de Philomèle⁵¹ ». Le blanc typographique devient alors signe, dans tous les textes qui suivent, de cet arrachement de la langue. Il

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁹ *La Troisième Main*, op. cit. p. 27 et p. 28.

⁵⁰ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 92.

⁵¹ *Ibid.*, p. 158.

rappelle la terrible crevasse qui fissure le corps et l'être, de même que se déchire et se troue le torse de l'*Orphée* de Zadkine. À cet égard, l'« Autoportrait en Pénélope » s'achève sur le mot « Trouée⁵² » – et quand bien même ce point de contact paraîtrait fortuit, on se rappellera que Barbara Hepworth est la première à entreprendre expressément en 1931 de sculpter pour trouver les formes.

Le travail sur l'interstice entre les mots culmine dans la composition typographique très travaillée du poème « À l'intervalle⁵³ » où, dès le titre, perce un espace blanc qui se distribue ensuite à la fois horizontalement et verticalement. La poésie y est définie comme l'écoute de ce qui bruit entre les mots ou les corps, à la manière d'infrasons. C'est presque sur cette idée que s'achevait *La Troisième Main*, où le poème « Lévitiation » enjoint d'« habiter l'espace entre les notes⁵⁴ ». Façonner les blancs, c'est donc inviter à un travail d'écoute plus subtile, en quête de « l'au-delà du son⁵⁵ » – celui-là même que Le Piez donne à entendre. Dans la section « Musique des larmes » de *Connaissance par les larmes*, le dernier vers de la plupart des poèmes contient un blanc plus long, pour mieux faire résonner le vocable essentiel qui le précède, mais aussi pour amplifier l'« infrason », qui surgit grâce au « coup de gomme » « saign[ant] » la musique, ainsi que Michèle Finck l'écrit pour Dutilleux : « Soudain devient braise jusqu'aux interstices. / Silence. Coup de gomme dans la musique. Saignée⁵⁶. »

Les blancs typographiques manifestent certes une poétique de l'entaille rythmiquement répétée au sein du vers, mais ils sont aussi comme étirés par un malaxage du vide. Michèle Finck sculpte le langage dans le même mouvement *per via di levare* et *per via di porre*, c'est-à-dire, en l'occurrence, non tant par adjonction de matière que par pétrissage, comme le suggéraient déjà les deux vers cités ci-dessus :

Pétrir ou périr
Leçon du potier et du poète

Le passage de « pétrir » à « périr » se fait par l'entremise d'un geste de modelleur, lequel travaille le mot dans sa main, pour en éprouver la plasticité jusqu'à en transformer la forme, et y faire entendre ce qui n'y était pas immédiatement audible. Ce modelage repose certes sur la soustraction de la lettre et du son [t] au milieu de « pétrir », mais il

⁵² *Ibid.*, p. 161.

⁵³ *Ibid.*, p. 188-189.

⁵⁴ *La Troisième Main, op. cit.*, p. 127.

⁵⁵ *Ibidem* et p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

consiste surtout à infliger une « torsion » aux mots, selon un terme qui scande les poèmes de Michèle Finck. Telle est la deuxième manière de sculpter le langage. Le glissement du « potier » au « poète » s'obtient par un travail plastique analogue, portant cette fois sur l'étymologie⁵⁷. Le signe le plus évident du geste poétique pétrissant le langage consiste à souder des mots ensemble pour former de nouveaux vocables, par soustraction de signes et par agglomération : « l'oeiloreille⁵⁸ » « pianordalie⁵⁹ », « untérinétoilée⁶⁰ », « pianorphée⁶¹ », « Êtrécire⁶² » et « Neigécire⁶³ ». Ils servent souvent de titres à des sections ou des poèmes, comme pour mieux rendre visible leur nature particulière de termes réinventés.

Ainsi que le laissent entendre la paronymie « périr ou pétrir » ou le mot-valise « pianordalie », cet art du pétrissage porte sur une condition existentielle de blessure. La matière que malaxent et tordent les poèmes, c'est la douleur : « toute souffrance faite argile sonore debout⁶⁴ », écrit Michèle Finck. Il faut ici prêter la plus vive attention à l'adverbe « debout ».

IV. Mettre debout les « poèmes-sculptures »

La présence du vocable « debout » a été dictée par le morceau de musique à laquelle s'adresse ce poème, le *Stabat Mater* de Dvorak. Le genre du *Stabat Mater* se fonde en effet sur une station verticale, devenue paradoxalement énonciatrice de la souffrance la plus vive, les mots *Stabat Mater dolorosa* signifiant que « Se tenait debout la Mère dans sa douleur ».

La section « Musique des larmes » repose sur quatre *Stabat Mater*. Les deux premiers, de Vivaldi et Boccherini, sont caractérisés par une dynamique verticale de descente et de creusement. Ils sont entraînés vers le bas par les mots *dum pendebat Filius* (« pendant que l'on pendait le Fils »). La pesanteur est celle du corps en croix, de la chair trouée tirant sur ses clous. Le troisième *Stabat Mater*, celui de Dvorak, qui devient

⁵⁷ On se souvient bien sûr qu'en grec ancien, le ποιητής (*poiêtes*), le « poète », dérive du verbe ποιεῖν (*poiein*), qui signifie « faire », « fabriquer », et notamment « modeler la glaise ». Le ποιητής est artisan potier.

⁵⁸ *Balbuciendo*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2012, p. 47.

⁵⁹ *La Troisième Main*, op. cit., p. 35.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁶¹ *Ibid.*, p. 46 et *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 160.

⁶² *Ibid.*, p. 153.

⁶³ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 86.

aussi un *Stabat Pater*, demande : « Que peut la musique ? ». Enfin celui de Poulenc, qui clôt la section, est emporté par un mouvement ascensionnel consistant, sous l'action de la douleur elle-même et aussi par un « don » inattendu, à remettre debout. Dans l'ultime *Stabat Mater* se manifeste la grâce.

Or, cette posture verticale est précisément celle qui dresse les statues vers le haut. Le mot *statua* en latin développe l'élan du radical « sta- », dérivant de *stare*, « se mettre debout » – ce même verbe que conjugue à l'imparfait le syntagme *Stabat Mater*. Le poème écrit avec le *Stabat Mater* de Poulenc convoque lui aussi les statues sonores, modelées dans la souffrance :

Pétrit sculpteur sonore
L'archaïque argile de la douleur. Voix
Statues de songe somnambules se dressent dans l'âme
Et prient. Écoute⁶⁵.

L'ultime poème de « Musique des larmes » découvre donc déjà le verbe « pétrir », non pour le tordre et en extraire « périr », mais pour le rendre à la « prière ». Il propose une nouvelle consubstantialité, celle des « statues » et des « voix ». Toutes s'élancent vers le haut, cherchant Dieu.

À la question « Que peut la musique ? », le poème écrit avec Dvorak répond par une autre question, hésitante, refusant la consolation des certitudes faciles, mais néanmoins porteuse d'espérance : « Faire toujours face. / Héler encore héler obstinément la lumière ? » Martine Broda écrit à propos de Paul Celan (sur la poésie duquel Michèle Finck a médité) :

À l'insoumission des poètes russes, répond le mot d'ordre que Celan se donne tout au long de son œuvre-et-vie : « stehen », tenir debout, (se) tenir, ce qui inclut « entgegenstehen » (faire face, affronter) et « zustehen » (être solidaire). Ressaisissement du sujet, face à la barbarie. C'est tenir avant tout la direction, la voie propre du poète et du poème⁶⁶.

L'épigraphe de la section « Paix dans les plaies » de *L'Ouïe éblouie* l'affirme déjà : « “Stehen” / “Être debout, tenir” / Paul Celan⁶⁷. »

⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁶ Martine Broda, « Paul Celan, la politique d'un poète après Auschwitz », in Jacques Rancière (dir.), *La Politique des poètes : pourquoi des poètes en des temps de détresse*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 218.

⁶⁷ *L'Ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 165. Il faut aussi noter que l'essai *Giacometti et les poètes* est dédié « Aux figures **debout** de Giacometti ». Michèle Finck y commente le « stehen » de Celan et la dynamique « debout » de Giacometti, p. 33-34.

Michèle Finck emprunte cette voie propre du poème, consistant à « tenir debout » pour « faire face » à la souffrance existentielle. La station debout devient position « À contre-mort⁶⁸ » :

« Et resurrexit. »
Musique de Bach nous relie aux morts.
Les voix sont debout. L'os est debout.
Vouloir ensevelir le père mort
Dans le suaire du « Resurrexit ».
Lui donner sépulture dans cette liesse⁶⁹.

Or *Connaissance par les larmes* est soutenu par un ensemble de poèmes lançant les voix à la verticale, et se tenant eux-mêmes *debout* comme autant de statues sonores. Ce sont les quatorze chœurs (« bouche fermée », « bouche mi-close », « bouche ouverte »), disposés en minces colonnes sur la page, qui portent le recueil. Ils figurent sur la page l'ascension du son peu à peu libéré. Or ces *poèmes-statues sonores*, qui cherchent « à tâtons », en questionnant, ce que peuvent être Dieu ou son absence, ce que peuvent être la musique et la poésie, opposent elles aussi leur élan à la mort. Voici le dernier de ces chœurs, entonné bouche ouverte, accordant plénitude aux voix :

Chœur
(*Bouche ouverte*)

Celle
Qui
Neige
Tient
Tête

Au
Néant⁷⁰

Le recueil des larmes s'ouvre ainsi sur un don d'espérance.

⁶⁸ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 86.

⁶⁹ *La Troisième Main*, op. cit., p. 20.

⁷⁰ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 198.



9. - *Presqu' ailes*
[extraits de *Balbuciendo*],
Dérive Hâtive édition, 2013

PATRICK WERLY

La « cinémathèque » de *Connaissance par les larmes*

Dans l'œuvre lyrique qu'est à tout point de vue *Connaissance par les larmes*, la cinquième section, intitulée « Cinémathèque des larmes », tient une place singulière, preuve que le livre n'est pas une succession de sections ni de poèmes, mais un drame dont l'intrigue s'élabore au fil du cheminement de la connaissance de soi. Cet effort de connaissance, cette ascèse montrent également que son lyrisme ne tient pas à l'expression de soi ; ils inscrivent son travail dans la lignée de ce qu'on appelle « lyrisme critique ». Cette cinémathèque, qui s'ouvre par un chœur et fait apparaître seize films de dix réalisateurs différents, suit les sections « Musique des larmes » et « Musée des larmes », et en précède une autre intitulée « Êtrécrire ». Musique et image fixe (peinte, sculptée ou photographiée), arts du temps et de l'espace sont portés un cran plus loin par le récit cinématographique, qui permet à l'image de s'inscrire dans le temps. Il peut ensuite être question d'« êtrécrire », c'est-à-dire d'intriquer étroitement l'existence et l'écriture, d'ouvrir l'œuvre sur l'existence et de rouvrir l'existence par l'écriture poétique, comme les larmes ouvrent le visage. Le propos de ma contribution n'est pas d'étudier l'architecture d'ensemble du livre, mais de préciser le rôle que tient dans ce drame la cinémathèque ici rassemblée : un rôle qui ne peut cependant être approché qu'en le plaçant d'abord sous la lumière du projet de connaissance, puis en se demandant ce que les larmes font à la connaissance, et quelle connaissance naît des larmes.

I. La connaissance plutôt que la fiction

Comme dans *La Troisième Main* déjà¹, chaque poème est le fruit d'une rencontre dont Michèle Finck a fait l'expérience : elle a vu ces tableaux, longuement écouté ces œuvres musicales, visionné ces films, elle a nagé dans la mer de la deuxième section (« Les larmes du large »), et elle a vécu avec intensité ces moments. C'est dire que cette poésie n'a pas à recourir à la fiction, à construire un monde imaginaire ou à le

¹ *La Troisième Main*, Paris, Arfuyen, 2015.

laisser se construire au fil des mots : si la fiction est bien présente dans le scénario des films par exemple, une fois éprouvée par le spectateur, elle est dès lors rencontrée comme une réalité. Ces poèmes ne sont pas des tentatives d'interprétation des œuvres mentionnées (ou ne le sont que rarement) ; ce qu'ils tentent de comprendre, c'est bien plutôt l'effet de l'audition ou de la vision sur le sujet, selon une attention plus proche de la phénoménologie que de l'herméneutique. La forme de l'ensemble du livre, une succession de rencontres, montre que cette tentative ne livre jamais la clé ultime de la compréhension de soi, mais qu'il faut reprendre le travail chaque fois qu'un poème a fini par trouver sa forme, le reprendre jusqu'à épuisement de la mémoire personnelle des œuvres musicales, des tableaux, des films dont chacun est interrogé avec une inquiétude dont dépend une forme de salut. C'est dire aussi qu'à l'horizon de cette répétition d'une interrogation qui s'astreint à une forme, le drame de la connaissance connaît des avancées, décisives à la fin et gagnées par un mouvement d'autant plus sûr qu'il est lent et souterrain. Ainsi dans « Rosace. Vers le visage » (p. 35-36), les larmes permettent-elles à l'autrice en deuil de son père de mieux connaître sa mère. La connaissance est ici amour, comme la concevait Yves Bonnefoy : « Or, n'est-ce pas, cette libération de l'objet par un acte de connaissance, la définition de l'amour par opposition à l'idolâtrie ? Ou pour mieux dire peut-être, celle de l'*agapê* – dans un sens encore partiellement à comprendre, me semble-t-il, au-delà des intuitions pauliniennes – par opposition à l'*éros* ? La poésie qui vainc l'image dans l'écriture est amour, et en cela même². » Mais l'amour est ce qui ne peut être voulu, ce qui ne peut dépendre du pouvoir de la volonté, et ici aussi on peut citer Yves Bonnefoy quand il conclut de sa fréquentation de Giacometti : « il suffit d'aimer, mais aussi bien il le faut, et cela ne se force pas, on le sait encore. Il n'y a pas de pouvoir pour s'assurer ce pouvoir³. » Et c'est bien pourquoi les larmes sont la clé d'une telle connaissance.

Je reviendrai sur la nécessité de la passivité dans cet amour, mais si j'ai commencé par la connaissance, c'est pour insister sur le fait que la passion ou la passivité de l'amour ne dépendent pas (ou pas seulement) d'une grâce extérieure à soi, mais d'abord d'un travail, d'une vigilance, d'une ascèse. L'amour passe par l'attention, par l'écoute – et vice-versa –, et Michèle Finck reprendrait probablement à son compte la si belle phrase de Simone Weil, que cite Philippe Jaccottet dans sa

² Yves Bonnefoy, « Lettre à John E. Jackson » [1980], dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, p. 107.

³ Yves Bonnefoy, « L'étranger de Giacometti » [1967], in *L'Improbable et autres essais*, Idées / Gallimard, 1980, p. 328.

Semaison : « Toutes les fois qu'on fait vraiment attention, on détruit du mal en soi⁴. » Un poème, né de l'écoute du *Stabat Mater* de Boccherini, finit sur ce vers : « Écoute : Musique va traire les larmes⁵. » L'écoute active permet à la musique de nous « traire », de tirer de nous des larmes, elle nous aide à nous rendre disponible aux larmes et à la connaissance. Il ne s'agit pas exactement du même phénomène que celui de l'inspiration, souvent considérée comme passive ; alors qu'ici nous avons plutôt affaire à un rituel, à une méthode, à l'ouverture d'un chemin dans les mots pour gagner, comme une étape, le lieu de la passivité. Ou peut-être ce rituel nous invite-t-il à reconsidérer l'inspiration : à ne plus voir en elle la seule passivité mais un mode de connaissance qui joue de l'activité comme de la passivité, sans les opposer l'une à l'autre comme l'a longtemps assuré la culture occidentale, qui confiait volontiers l'activité rationnelle aux hommes et aux femmes l'intuition ou inspiration passive. Ce n'est pas un hasard si plusieurs femmes – Marianne Massin⁶, Michèle Le Dœuff⁷ – ont récemment œuvré à la réorientation des rapports entre connaissance rationnelle et appréhension intuitive ; joignons-leur Michèle Finck : « Aimer affûte l'ouïe dans la pénombre » (vers tiré du deuxième « vitrail », sous-titré « Unisson », du « Dit de la cathédrale de Strasbourg⁸ »), qui montre que la relation est réversible, que l'amour à son tour aiguise l'attention.

Cette insistance sur l'ouïe ne peut manquer de faire écho aux études critiques publiées par Michèle Finck et à la méthode qu'elle préconise pour bien entendre un poème, qu'elle a nommée « audiocritique ». Dans *Poésie moderne et musique*, elle distingue en introduction la « macroaudition » (qui cherche à comprendre les éléments du poème par rapport au tout) et la « microaudition » (qui est une analyse du détail des sonorités et des rythmes du poème⁹). Et quand elle écrit, dans la coda de ses *Épiphanies musicales en poésie moderne* : « [l'audiocritique] attend souvent du lecteur qu'il soit capable de sortir de lui-même, d'identifier poétique du son et poétique du don, d'affirmer le lien décisif entre écouter et aimer (à cet égard, l'écoute d'un texte poétique est aussi fondamentalement l'apprentissage d'une écoute de

⁴ Simone Weil, *Attente de Dieu*, La Colombe, 1950, p. 116, cité dans *La Semaison. Carnets 1954-1967*, Philippe Jaccottet, *Œuvres*, éd José-Flore Tappy et alii, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 343.

⁵ *Connaissance par les larmes*, Paris, Arfuyen, 2017, p. 79.

⁶ Marianne Massin, *La Pensée vive. Essai sur l'inspiration philosophique*, Armand Colin, 2007.

⁷ Michèle Le Dœuff, *Le Sexe du savoir*, Aubier, « Alto », 1998, rééd. « GF », 2000.

⁸ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 31.

⁹ *Poésie moderne et musique*. « Vorrei e non vorrei ». *Essai de poétique du son*, Champion, « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 2004, p. 23-24.

l'autre et la "troisième oreille" engage une éthique de la poésie qui est aussi une éthique de vie¹⁰) », comment ne pas entendre ce qui noue ensemble la vie et l'écoute dans *Connaissance par les larmes* ? Cela n'implique pas que la même veine soit à l'œuvre dans l'écriture poétique et dans la critique universitaire ; et les poèmes qui naissent d'œuvres musicales ou de films ne sont pas des interprétations de ces œuvres, guidées par une méthode herméneutique. Mais cela montre bien la volonté qu'a Michèle Finck de ne pas séparer son œuvre poétique de sa lecture exigeante de la poésie européenne et, plus largement, dans une perspective encore plus libératrice, de ne pas comprendre l'écriture autrement que comme un acte qui relève en tant que tel d'une éthique, n'opposant en rien l'écriture à l'existence – c'est ce qu'elle a nommé « êtrecrire ».

II. Les larmes : passivité, impouvoir

Le projet du livre est de corréler l'écoute, la passivité, l'inspiration, la connaissance et les larmes. Il faut se demander quel est l'apport des larmes au projet de connaître – pas seulement quelle est leur contribution, leur part dans la connaissance, mais ce qu'elles changent à ce que nous concevons sous le nom de connaissance. Une réponse est donnée par un chœur de la première section : « Poésie : / Connaissance / Par / Les / Larmes¹¹. » Le livre amène donc à s'interroger aussi sur le rapport entre poésie et connaissance.

Un témoignage d'humanité

Nous l'avons vu, cette connaissance, cette attention placée sous le signe de la poésie est une forme de l'amour – un amour qui ne dépend d'aucun pouvoir. C'est là un point central dans le livre : même si elle dépend d'une ouverture, d'une disponibilité de l'esprit à laquelle il lui faut travailler systématiquement, la « connaissance par les larmes » ne peut être le résultat d'un vouloir ni d'une technique, que ce soit celle d'une rhétorique ou celle d'une dialectique. Il s'agit-là d'un point central ; car ce qu'on peut nommer « impouvoir » est pour elle un signe d'humanité ; le premier poème de « Fille de la faille », « Court-circuit », le formule ainsi à propos des larmes :

¹⁰ *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien penseur*, Champion, 2015, p. 319 (la « troisième oreille » est une allusion au § 246 de *Par delà le bien et le mal* de Nietzsche, cité p. 317).

¹¹ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 37.

... Tu les sens monter en toi et brûler – mais au lieu de jaillir de tes yeux, elles coulent dans l'autre sens, à l'envers, jusqu'au vortex du ventre...

... Le vis comme une malédiction...
... Ne te crois plus digne du nom d'être *humain*...
... Qui n'a pas de larmes a-t-il encore visage ?...
... Es hantée par les yeux en pleurs : seuls vrais ?...
... Pars en quête de larmes : seul coup de fouet vers la connaissance¹² ?...

Dans ces vers troués de points de suspension, menacés d'un mutisme à chaque fois surmonté, c'est la possibilité de la poésie qui est en danger, comme le montre un rythme proche du halètement, du balbutiement de qui cherche son souffle ; et c'est aussi l'humanité, la parole, le visage. Si l'être humain est avant tout un être parlant, la parole cherchée dans ces pages n'est pas l'éloquence propre à la rhétorique ; elle est plus proche de ce qu'écrivait Georges Bataille dans ses carnets, lorsqu'il cherchait à dégager la parole du projet, de la séparation entre sujet et objet ; plus proche aussi de l'offrande du visage telle que l'a formulée Emmanuel Levinas, que Michèle Finck cite parfois dans ses essais. On pourrait évoquer aussi les échos entre son projet et celui de Georges Didi-Huberman dans *Peuples en larmes, peuples en armes*, où il explore la « dimension politique des larmes », que n'exclut pas Michèle Finck, comme le montre le poème « À la résistance », dédié à la journaliste Anna Politkovskaïa assassinée en Russie¹³. Quand Didi-Huberman écrit qu'avec Merleau-Ponty « l'émotion comme impasse fait place à l'émotion comme ouverture ¹⁴ », nous ne sommes pas loin du projet de *Connaissance par les larmes*. Enfin, on peut signaler que, par la crainte de perdre tout visage, Michèle Finck éprouve cette vérité formulée sur le plan anthropologique : « Le pleur est le propre de l'homme, le seul être vivant à exprimer ses émotions par des larmes¹⁵. »

¹² *Ibid.*, p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Minuit, « Paradoxe », 2016, p. 32.

¹⁵ Jean-Marie Hombert et Gérard Lenclud, *Comment le langage est venu à l'homme*, Fayard, « Histoire de la pensée », 2014, p. 186.

Un don

Que les larmes ne puissent s'obtenir par une technique ou par un art n'implique pas qu'elles dépendent du seul hasard ; en effet, ces poèmes se lisent comme le renouvellement d'une prière adressée aux larmes. La prière est nécessaire là où l'objet désiré ne dépend plus de notre pouvoir, mais d'un don qui se décide loin de notre atteinte. Ce lieu éloigné et hors de notre pouvoir, qui paradoxalement est notre foyer le plus intime, Michèle Finck s'essaie à le nommer « Dieu » : « Je ne connais de divin que ce qui en nous est le plus humain : les larmes, le lait de tes larmes sur ton visage, sur le mien, qui nous sortent de la tombe¹⁶ », dit la voix à sa mère au moment du deuil du père. C'est à plusieurs reprises que le livre tente de comprendre le divin¹⁷ ; et le problème – si l'on peut nommer ainsi ce paradoxe – est posé dès le tout premier poème, confié à un chœur « bouche fermée » : « Même / Si / Dieu / N' / Existe / Pas / Les / Larmes / Sont / La / Trace / De / Dieu / En / Nous¹⁸. »

Or il me semble que si les larmes apparaissent sous le signe de Dieu, c'est qu'elles naissent d'un don et non d'un pouvoir, selon une pensée qui prolonge celles de Bataille ou de Levinas pour rejoindre parfois celle de Jacques Derrida, pour qui le don, s'il est vrai, ne peut rien attendre en retour¹⁹. Un poème le dit bien, qui renvoie à une forme de récit singulière dans le livre, le « conte de la luciole et du néant²⁰ ». Celui-ci oppose la luciole, qui incarne l'espoir d'un réveil des morts, au néant, qui est le refus de cet espoir conçu comme faux. Cette luciole, « avec ses ailerons d'or et de bonté », a probablement médité la leçon de Pasolini²¹. L'issue de l'affrontement et la fin du conte ne sont pas connues, mais le secret en sera peut-être murmuré « À ceux qui aiment sans rien attendre en retour », dit le poème. Le don de soi dans l'amour (puisque c'est ainsi que le christianisme conçoit l'*agapè* pour le distinguer de l'*éros*), c'est ce que désirent les larmes, dans l'appel qui émane de leur impouvoir. C'est bien ce que rappellent les derniers vers de ce conte : « Chaque larme pleurée devant la mer / Est un ange qui veut apprendre à aimer ». Les larmes ouvrent un passage vers ce qui est hors du domaine de l'avoir, vers l'amour, comme l'ange fraie un passage vers ce qui est autre que l'homme, vers une altérité qui pourtant le constitue au plus intime de lui-même. Elles le font au rythme des

¹⁶ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 36.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20, 23, 75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ Jacques Derrida, *Donner le temps 1. La fausse monnaie*, Galilée, 1991.

²⁰ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 49.

²¹ Voir à ce sujet Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, « Paradoxe », 2009.

sanglots, que marquent dans ces vers les blancs par lesquels se disjoint la parole. L'amour est donc connaissance s'il est sans projet et dégagé de tout surplomb du sujet ; car alors ce qui est aimé ou connu peut n'être plus un objet séparé. Cette promesse de la luciole est ce qu'on peut nommer « Dieu », j'en conviens avec Michèle Finck si Dieu est le divin en nous. Le don est en somme ici réciproque et non asymétrique comme chez Derrida : le don de soi, l'abandon de soi permet seul que soient données les larmes qui fraient un chemin vers l'amour et la connaissance.

Le premier poème d'« Eau-de-vie » le résume en une phrase : « À la mer, en nageant, on donne tout – c'est pourquoi on reçoit tout en retour²². » Et cette « eau-de-vie » qu'est la mer nous invite à nous interroger sur le rôle de l'ivresse, de l'extase et de la mystique dans cet échange²³. C'est dans la deuxième section, « Les larmes du large », qu'apparaît le plus nettement l'horizon de l'extase : les larmes et un passage vers l'existence désirée sont cherchés dans le mouvement obstiné de la nage. Le poème « À la nage », l'un de ceux qui sont formulés comme une dédicace mais aussi peut-être comme une prière rituelle, s'ouvre et se ferme par le vers : « Nageuse – chamane²⁴. » Le chaman sibérien, on le sait, connaît les chemins qui mènent au royaume supérieur des esprits ou au royaume inférieur des morts. La nageuse, à la surface de la mer, est elle aussi entre deux mondes ; les morts et le ciel sont du reste nommés dans ce poème. Cette nageuse qui se rêve en chamane pourrait être définie comme une « technicienne de l'extase », selon la définition de Mircea Eliade que le poète new-yorkais Jerome Rothenberg a reprise pour désigner les poètes²⁵ – mais à condition de considérer que la technique ici ne garantit aucun pouvoir, qu'elle est seulement la préparation qui permettra que le corps et l'esprit ensemble s'ouvrent au don, à la grâce des larmes. Le poème n'évoque aucun exploit sportif, on s'en doute, mais parle de « Faire la planche âcre archaïque » et de mouvements vertigineux en spirales. Cette technique qui veut se libérer de toute technique, ce projet qui veut se libérer du projet, c'est peut-être le propre du rituel, et l'on y reconnaîtra aisément le tireur à l'arc zen de Herrigel, qui n'atteint le centre de la cible qu'une fois libéré de tout art²⁶.

²² *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 66.

²³ Le chœur de la p. 29 cite Angèle de Foligno.

²⁴ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 45.

²⁵ Jerome Rothenberg, *Les Techniciens du sacré*, traduit de l'anglais par Yves di Manno [1968], José Corti, 2007. La définition est empruntée à Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, 1968, 2^e éd. 2015, p. 24.

²⁶ Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1948], traduit de l'allemand, Dervy, 1970.

Un rituel

Un thème est décliné dans ce livre : les larmes sont cherchées dans la nage, la musique, la peinture, le cinéma. Confier l'écriture à l'exploration d'un thème peut être réducteur en poésie, car d'exemple en exemple le mouvement peut rester à la surface de l'infini que recèle chacun d'eux. Mais ce livre n'est pas seulement un recueil d'exemples de larmes versées. En ce sens, il ne s'agit pas pour lui d'en explorer le thème, mais très différemment d'en implorer la grâce. Passer d'*explorer* à *implorer* va bien au-delà d'un jeu sur les mots : c'est tenter de rendre compte de la dimension de prière, de rituel, qui donne sa forme et sa direction au livre. Celui-ci ne dit pas, il décrit encore moins : il prie pour que quelque chose advienne. On trouvait déjà dans *La Troisième Main* cette structure rituelle, la répétition d'une situation, comme si le livre précédent avait permis à Michèle Finck d'instituer d'autres gestes, de frayer un peu plus loin son chemin. *Connaissance par les larmes* en revient inlassablement à une position qui puisse rouvrir le visage, si bien que ce rituel n'a rien de magique, il n'attend pas de la parole le déclenchement de quelque chose dans le monde, mais il tient plutôt de l'exercice spirituel. Il espère une passivité, une passion peut-être, plutôt qu'il ne vise l'activité. Le thème abordé n'est ni l'objet ni la visée de cette poésie, il est seulement ce qui la met en mouvement, ce qui lui permet de prendre la forme d'un *appel aux larmes* pour pouvoir à nouveau pleurer : car l'absence de larmes est bien plus douloureuse, bien plus angoissante que leur épanchement.

La dimension rituelle est fortement affirmée tout au long du livre, quelques exemples le montreront. De la poésie, il est espéré qu'elle puisse agir sur le tarissement des larmes :

*Et la poésie, miaule un oiseau
Sorti de ma bouche. Et la poésie
Peut-elle quelque chose²⁷ ?*

La question est adressée dans le poème à un médecin, ce qui montre que la réponse qu'elle peut apporter n'est pas du même ordre que celle de l'art médical, et que la poésie n'est pas qu'un art, comme nous le reverrons à propos du cinéma. Plus loin, quelques pages après le « conte de la luciole et du néant », un « Rituel écrit à la craie sur le ciel » cherche à nouveau à réveiller les morts, comme l'avait promis la luciole. Si ce rituel doit être répété de page en page, si aucune page ne peut livrer la clé ultime des larmes, c'est que l'espoir ne dure qu'un instant et doit sans cesse être remis en œuvre : « Croire un instant que cela suffira // Pour

²⁷ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 25.

qu'ils sortent des tombes²⁸. » Pourquoi cette croyance ne dure-t-elle qu'un instant, pourquoi les vers sont-ils ainsi scandés par des interruptions, des silences ? Parce que ce rituel est celui de l'écriture (il est « écrit à la craie sur le ciel »), et qu'elle s'efface à mesure qu'elle est tracée : ici en effet, elle ne forme pas de beaux objets rhétoriques, elle ne vaut que comme acte – mais très particulier, comme on le sait bien : un acte qui a quelque chose d'intransitif sans être radicalement autotélique, puisqu'il est accompli dans l'espoir d'un don. La poésie comme acte n'est pas l'action projetée d'un sujet sur un objet, mais l'énonciation plus humble d'une prière ; de la *Passion selon saint Jean* de Bach, il est dit : « Qui écoute s'agenouille aussi et essaie de prier²⁹. » Et plus loin, à propos du *Salve Regina* de Poulenc : « Musique est prière – même s'il n'y a plus de père. / Pure prière : du crâne et de l'os : sans³⁰. » Après la mort du père (rappelée ici à la suite de « l'absence de Dieu »), la prière est réduite à sa profération, soustraite à toute garantie – la préposition « sans » étant ici formulée absolument. C'est dire, sans avoir besoin d'énumérer les absences, que le rituel n'est pas un acte qu'une personne destinerait au monde, mais plutôt un geste confié à l'altérité.

Pour être soustrait à la structure de l'action, le rituel de la parole poétique n'en a pas moins son efficacité ; mais elle est paradoxale au sens fort du mot. Cela apparaît implicitement dans le poème né de *La Voix humaine*, le moyen métrage de Rossellini. Le poème dit la douleur de la femme dans le film, mais aussi le regard du cinéaste sur Anna Magnani, sa compagne d'alors. Et de se demander : « Caméra dissèque la face avec quel amour à contre- / Mort³¹ ? » Ces vers montrent à quel point ce qui est scruté d'œuvre en œuvre, ce ne sont pas les signes du malheur, de la précarité de la vie, de la mort ; ce qui importe ici va « à contre-mort » : et c'est l'amour du cinéaste pour ce visage – un amour qui est connaissance. Si l'écriture poétique est un rituel, une imploration, il en va de même pour l'acte de filmer chez les réalisateurs ici rassemblés : Bergman, Rossellini, Fellini, Tarr, Mizoguchi, Resnais, Hanecke, Visconti, Pasolini, Tarkovski. Et ces vers sur Rossellini indiquent aussi ce qui est cherché dans le livre de Michèle Finck : un amour « à contre-mort », malgré la mort des êtres aimés, un amour qui fasse lever les morts de leur tombe. La mort, la douleur peuvent être montrées ou dites avec espoir, quand l'œuvre opère un retournement du thème en son contraire, un retournement du signifié au profit de ce qui vit dans le signifiant. Dans le poème consacré à *La Voix humaine*, ce qui importe est moins ce que

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁹ *Ibid.*, p. 76.

³⁰ *Ibid.*, p. 93.

³¹ *Ibid.*, p. 141.

montre le plan du visage d'Anna Magnani que ce qu'il montre du regard aimant de Rossellini. Ce retournement, qui se fait à l'opposé du retournement tragique, c'est celui que vise la poésie moderne, à l'œuvre dans le livre de Michèle Finck.

Cela ne signifie pas que cette poésie atteindrait le bonheur d'un lyrisme anti-tragique, une plénitude. La fin du livre montre que le mouvement aboutit à autre chose ; mais surtout de nombreux poèmes font apparaître dans la langue une dissolution de la syntaxe, qu'il importe de relever. L'absence de larmes suspend l'appartenance à l'humanité, nous l'avons vu, et il semble que cet éloignement de l'humanité prive de la possibilité de la syntaxe et de sa capacité à organiser la réalité ; ce qui n'a pas lieu de surprendre si l'on considère avec Chomsky que la syntaxe est le propre du langage. Cette érosion syntaxique apparaît notamment dans l'absence du pronom personnel sujet ou des déterminants : « corps ne produit plus larmes³² », comme si le corps était arraché à la situation et à la personne, ou encore dans la syntaxe minimale des vers : « Plus vie oppressante / Plus poésie obstinée³³ ». L'absence de larmes attaque et ronge la parole même ; c'est pourquoi le remède ne peut venir que de la poésie, entendue dans un sens transgénérique, qui vaut pour l'écriture, la musique, la peinture ou le cinéma. Venons-en plus précisément à la cinémathèque que contient ce livre.

Filmer pour renoncer à l'art

Les questions et les obsessions abordées dans les premières sections du livre réapparaissent, sous un autre aspect, dans la « Cinémathèque des larmes ». Ces poèmes font entendre la voix d'une poésie méditante, qui interroge le film, qui en interprète les visages en larmes, qui cherche dans le regard du cinéaste l'amour ou le regret de l'absence d'amour. Il serait vain de retraverser tous les thèmes déjà abordés ; je me contenterai d'en indiquer quelques-uns avant d'interroger un élément nouveau qui naît du dialogue avec le cinéma : le renoncement à l'art, mouvement essentiel dans le devenir de la parole que met en œuvre ce livre.

J'ai parlé d'une dissolution de la syntaxe dans certains poèmes ; on la retrouve ici, dès le premier consacré à *Sonate d'automne* de Bergman :

[...] Nuit d'insomnie. Reflue
L'enfoui. Face à face. Fille accuse mère.
Mère accuse fille. [...] ³⁴.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ *Ibid.*, p. 168.

³⁴ *Ibid.*, p. 120.

En revanche, il est douteux qu'une telle discontinuité par renoncement aux déterminants apparaisse dans les films mentionnés, réalisés par des cinéastes du plan-séquence ou du plan long (Rossellini, Tarkovski, Béla Tarr, Visconti) plutôt que par des cinéastes adeptes du montage serré. On peut cependant relever dans les films choisis un fait qui va dans le sens d'une dissolution de cette syntaxe que Chomsky considérerait comme le propre du langage humain : l'affranchissement de la rationalité chez certains personnages d'idiots, de fous ou de saints. Leur *théorie* commence dès le troisième poème, au sujet de *La Strada* de Fellini :

À Gelsomina, la simple d'esprit, l'illuminée.
Larmes et aussitôt sourire : rayonnants.
L'innocente. Sœur d'âme de l'Idiot.
Au Fou funambule aux ailes d'ange,
Il Matto, qui joue du petit violon³⁵.

C'est sous le signe de *l'Idiot* de Dostoïevski que le film est envisagé, et l'on peut déjà voir apparaître à l'horizon de cette cinémathèque la figure du fol-en-Christ de la tradition orthodoxe, celle du christianisme russe ou byzantin, qui resurgit à la lueur des flammes du *Sacrifice* de Tarkovski auquel se consacre l'un des derniers poèmes de la section. De Fellini à Tarkovski, c'est la logique d'un renoncement à la rationalité (et jusqu'à la parole, parfois) qui s'impose, et s'accomplit au profit d'une autre forme de sagesse, plus radicale que celle de l'humanisme : celle de la folie – comme chez saint Paul.

Le trajet qui va de Fellini à Tarkovski passe par Pasolini ; comment s'en étonner puisqu'il est le cinéaste des « simples d'esprit », des « illuminés », des exclus de la société dominante, qu'il filme dans les faubourgs de Rome, dans les hautes sphères du capitalisme industriel ou dans ce que son époque nommait encore le Tiers-Monde. Et c'est pourquoi l'on espérait voir surgir dans ces pages la frêle silhouette de la bonne de *Théorème*,

Bonne devient sainte. Et folle. Mange des orties. Multiplie
Miracles. Se fait enterrer vivante dans un terrain vague
Et pleure [...] ³⁶

ou l'appel déchirant d'Anna Magnani dans *Mamma Roma* : « Mamma Roma. Prostituée et Pietà. Visage / De sainte. Nimbé par le noir et

³⁵ *Ibid.*, p. 125.

³⁶ *Ibid.*, p. 135.

blanc³⁷. » Certes, ce n'est pas la folie qui s'est ici incarnée ; toutefois l'exclusion sociale propre à la prostitution, la déliaison du monde des petits voyous des *borgate*, tout comme la folie rejoignent la sainteté. Ce que font apparaître ces films, c'est un court-circuit de la rationalité, un branchement de la conscience narrative sur une autre zone de la psyché, où l'intuition circule beaucoup plus vite que le raisonnement en faisant apparaître ce que le regard majoritaire ne peut accepter de voir, ce sublime d'en bas que connaissait Victor Hugo. On peut dès lors mieux comprendre pourquoi la folie et la sainteté s'incarnent pour Michèle Finck dans des personnages de femmes : ce n'est évidemment pas un hasard, mais la reconnaissance du fait que les femmes sont majoritairement absentes du pouvoir dans nos sociétés et que, chez celles dont la conscience est moins préoccupée par la conservation du pouvoir, les larmes peuvent plus aisément frayer sur le visage un chemin vers autrui, vers la sainteté. Cette précellence des femmes dans la sagesse de la folie, et à l'égard des larmes, n'implique pas qu'elles leur soient propres, comme le voudrait une morale virile ; j'en veux pour preuves la présence de la « démente » de Nietzsche lorsqu'il se jette au cou du cheval fouetté de Turin (dans une citation de la voix off du *Cheval de Turin* de Béla Tarr³⁸), ou le peintre emmené « à Sainte-Anne sur un brancard » dans « À une haute flamme », le quatrième poème de « Fille de la faille³⁹ », où s'annonce la décision du *Sacrifice* de Tarkovski.

Le poème né de *La Strada* commençait par « À Gelsomina, la simple d'esprit, l'illuminée » : il lui est adressé, ou plutôt *dédié*. Cette figure de langage montre bien que les textes ici ne décrivent pas les films – qu'ils les racontent encore moins et, à proprement parler, qu'ils ne disent rien sur eux qui adopte la position en surplomb propre à la critique. Ils s'adressent aux films et à leurs personnages. Cette figure de la dédicace est trop présente pour n'être qu'un simple procédé permettant de parler autrement que ne le font les critiques : « À Federico Fellini. À Nino Rota », poursuit le même poème ; « À Mizoguchi : peintre des mirages », ainsi débute celui sur *Les Contes de la lune vague après la pluie*⁴⁰ ; « Au verbe “pleurer”, articulé par la voix off d'Emmanuelle Riva », commence le poème sur *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais⁴¹, tandis que celui intitulé « Michael Hanecke. *Amour* » s'achève magnifiquement sur : « À l'“amour”⁴². » Mais celui qui se porte le plus loin dans cette direction,

³⁷ *Ibid.*, p. 139.

³⁸ *Ibid.*, p. 126.

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁴¹ *Ibid.*, p. 131.

⁴² *Ibid.*, p. 133.

consacré à *Sarabande* de Bergman, conclut la section ; la figure de la dédicace, scandée en anaphore, y produit l'effet d'une véritable litanie : « À un film de visages. À un film de larmes. / Aux personnages du quatuor que tout sépare⁴³ », etc. C'est l'ensemble de ce long poème qu'il faudrait citer pour faire entendre l'insistance d'un geste qui n'est pas sans évoquer « Dévotion », le magistral poème en prose de 1959 dédié par Yves Bonnefoy aux réalités dont il avait éprouvé l'essentielle résistance : « Aux orties et aux pierres. // Aux "mathématiques sévères". Aux trains mal éclairés de chaque soir. Aux rues de neige sous l'étoile sans limite⁴⁴ » – pour n'en citer que le début.

Comment comprendre l'importance donnée à cette forme, sinon comme l'attestation du don dans la parole elle-même ? Le film a donné quelque chose et la poésie le lui restitue de son propre mouvement. Cette forme langagière ne se distingue pas du complément d'attribution : « Tu es don », dit le poème sur *Théorème*, « Aux cinq, tu donnes ton sexe : amour et destin. / À trois d'entre eux, tu donnes aussi l'hostie : / Les larmes. Âcres. À la bonne. Au fils. À la fille⁴⁵. » Et celui sur *Senso* de Visconti : « À ton amant autrichien, Vanina, tu donnes tout⁴⁶. » Le don crée le mouvement qui organise les relations entre les personnages ; il débloque les situations figées dans la société, même s'il n'est pas toujours réciproque ; et du même coup, il rouvre la structure du film ou l'empêche de se clore sur lui-même – ce qu'accomplit de son côté le poème lorsqu'il s'arrête sur le regard invisible du cinéaste, ouvert face au visage de l'actrice en larmes qui ne retient plus rien d'elle-même, ayant abandonné toute prétention à l'image, et qui *se donne*. C'est ce que met en relief la fin du poème sur *La Voix humaine* de Rossellini :

“Pronto”. Noces de la caméra et de la chair. “Ti amo”.
Rossellini filme le visage comme une vulve. Offerte.
Caméra fait trembler la béance. Ouverte. Vulnérable. En pleurs⁴⁷.

L'actrice et le personnage, ici difficiles à distinguer l'une de l'autre, s'abandonnent, comme peut-être aussi la bergère enivrée d'*Il Miracolo* du même Rossellini – une autre folle sainte, qui n'est pas représentée

⁴³ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁴ Yves Bonnefoy, « Dévotion » [1959], *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1978, rééd. Gallimard, « Poésie », 1982, p. 179.

⁴⁵ *Connaissance par les larmes, op. cit.*, p. 135.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 142.

dans le livre mais qui s'offre elle aussi, sans contre-don, au berger qui profite de son ébriété et de sa simplicité d'esprit⁴⁸.

Si Rossellini paraît au centre du dispositif cinématographique, ce n'est pas parce qu'il serait le plus ou le mieux représenté (Bergman, Pasolini ou Visconti ont, comme lui, deux de leurs films mentionnés, et Tarkovski apparaît trois fois, en fin de section) ; mais c'est parce que *Stromboli* s'inscrit au cœur de ce qui se joue dans le mouvement des larmes. Le poème se réfère à la fin du film, au moment où le personnage, incarné par Ingrid Bergman, escalade le volcan pour s'enfuir de l'île, et connaît un changement complet de sa destinée lorsqu'elle finit par comprendre qu'elle n'a pas la force d'accomplir son projet. Les larmes sont, dans le film et dans le poème, le signe ou l'indice de son basculement. D'abord jaillissent celles du désespoir :

Ingrid aveugle. Bascule au-delà
Du regard. Œil plus pour voir. Mais pour
pleurer. Seule dans la nuit spirituelle. Pleure⁴⁹.

Elles se métamorphosent ensuite dans la lumière nouvelle de l'aube : « Pleurs. Pas / Les mêmes larmes. Plus de détresse. Mais de joie⁵⁰. » Or ce qui a permis ce basculement dans le film, c'est la conscience de la faiblesse, de la finitude, c'est donc l'impouvoir, la réduction à la passivité. Ce n'est que dans cette situation que peuvent couler les larmes ouvrant la destinée du personnage. À nouveau cette ouverture, par retour de ce qui fait l'humanité de l'être humain, peut être nommée paradoxalement « Dieu » : « Même si Dieu n'existe pas, les larmes d'Ingrid / Sont le passage de Dieu en elle⁵¹. » Le même paradoxe ou la même contradiction sont d'ailleurs présents dans le discours de Rossellini sur son œuvre, puisqu'il y voyait tantôt un film chrétien, tantôt (à la fin de sa vie) un film athée. « Rossellini, qui es-tu ? » demande Michèle Finck :

Athée ? Croyant ?
Volcan brûle tous les noms. Concepts calcinés.
Rossellini, derviche, danse sur la crête des contraires⁵².

⁴⁸ En 1947-1948 Rossellini a réalisé deux moyens métrages avec Anna Magnani, *Le Miracle* et *La Voix humaine*, rassemblés sous le titre : *L'Amore : Due Storie d'amore*. Le personnage du berger qui profite de l'occasion offerte est interprété par Federico Fellini.

⁴⁹ *Connaissance par les larmes*, op. cit., p. 123.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 124.

⁵² *Id.*

Qu'est-ce que ce silence dont parle le poème, cette destruction des noms et des concepts, sinon la folie qui mène à la sainteté ceux qui renoncent à la rationalité du projet et s'en remettent à la passivité, à la passion ? Mais cette destruction des concepts et de la raison, du *logos* en somme, c'est aussi le mouvement qui accompagne l'extase mystique (on sait qu'Ingrid Bergman a été filmée par Rossellini sur les pentes du volcan comme Le Bernin avait sculpté sainte Thérèse d'Avila) – ce que la théologie chrétienne nomme la kénose, sacrifice de soi en faveur d'une union avec Dieu ou de l'accomplissement de la volonté divine : « non pas comme je veux mais comme tu veux » (Matthieu 26, 39). Les larmes manifestent et dramatisent la kénose, le renoncement à l'existence, ce qui ne peut se voir mais que le cinéma sait parfois rendre sensible. Et beaucoup des films choisis dans cette cinémathèque cherchent à mettre en œuvre la même épreuve et à faire apparaître ainsi la pointe avancée de l'invisible dans l'existence humaine. C'est le cas de celles de Rossellini, Bergman, Pasolini, Tarkovski et d'autres, mais non de celles de Visconti. Il faut souligner qu'il est plus facile pour un poète de travailler ainsi la parole jusqu'à la faire se rompre en un silence épiphanique, que pour un cinéaste qui travaille avec toute une équipe à un projet nécessairement collectif dans sa réalisation. Le dialogue entre *Connaissance par les larmes* et cette cinémathèque est une reconnaissance de ce qui a été atteint dans ces quelques films – au sens où l'on *reconnaît* un terrain en éclaircur, mais aussi au sens d'une gratitude, d'un don réciproque, d'une dédicace.

Les films choisis sont donc de ceux qui n'ont pas hésité à aller jusqu'à la rupture de leur forme, jusqu'à renoncer par moments à toute rhétorique – quelles que soient par ailleurs les conditions industrielles de leur production et de leur réalisation. Et c'est la reconnaissance par Michèle Finck de ce mouvement qui fait apparaître dans cette section une autre question, qui en découle logiquement, celle du renoncement à l'art, de la critique de l'art. Les larmes, nous l'avons vu, sont non seulement le signe de l'ouverture du visage mais l'acte, l'événement de cette ouverture, comme le redit le poème consacré à *Sonate d'automne* : « Cinéma-poésie : le moment où la gangue des visages / Va craquer⁵³. » Mais les films choisis vont au-delà de la représentation d'un tel thème ; ils en retiennent la leçon pour la mettre eux-mêmes en œuvre, pour atteindre dans leur matérialité visuelle et sonore une telle ouverture. C'est ce qui fait la qualité proprement poétique de ces films, de ce « cinéma-poésie » qu'avait interrogé Pasolini dans les années soixante. Mais certains éléments thématiques montrent que les cinéastes ont eu conscience de ce qu'ils étaient en train de mettre en œuvre – n'étant donc pas confié qu'à

⁵³ *Ibid.*, p. 120.

la seule obscurité d'un mouvement inconscient. Et les écrits de Michèle Finck relaient parfois cette conscience métanarrative. C'est ainsi que le poème sur *Sonate d'automne* toujours pose la question du non-amour dans l'univers de Bergman, où l'art prend parfois la place qui devrait être dévolue à l'existence et à l'amour des proches : « Mère a-t-elle sacrifié fille ? À sa carrière de pianiste⁵⁴ ? » Il est question d'un sacrifice similaire à propos des *Contes de la lune vague après la pluie* de Mizoguchi :

Femme de potier pleure. Il l'a sacrifiée
À son rêve d'artiste. Potier comprend trop
Tard. Pleure sur la tombe de sa femme⁵⁵.

Ce qui compte, c'est ici l'idée de sacrifice : sacrifier la présence des autres à son art n'est un don pour personne, mais une façon de se détourner de l'altérité pour ne la considérer que dans la forme close que construit l'art, en gardant la maîtrise du dialogue, c'est-à-dire à l'abri du temps et de l'altérité, préservé de la menace de l'impouvoir. Dans les larmes se manifeste dramatiquement la conscience de cette faute, si brûlante dans plusieurs films de Bergman. Mais cet obstacle aux larmes qu'est le sacrifice (car l'artiste qui sacrifie sa vie à son art croit faire un sacrifice alors qu'il suit la pente secrète de son désir d'abstraction, de séparation) invite à réfléchir à la présence du dernier film de Tarkovski dans le livre, *Le Sacrifice*, tourné en Suède avec, d'ailleurs, le directeur de la photographie de Bergman, Sven Nykvist, et l'un de ses acteurs, Orland Josephson. Ce film fameux raconte un autre moment de basculement : quand Alexandre, un critique de théâtre, décide de brûler sa maison et de se taire désormais, de sacrifier sa parole pour sauver le monde, en passe d'être détruit par une guerre nucléaire. Le film est un renoncement à la maîtrise, à la volonté, au surplomb du sujet par rapport au monde : « Quelle réponse à la catastrophe ? / Ne plus parler, prier⁵⁶ », écrit Michèle Finck. N'est-ce pas ce qu'elle fait elle-même dans son livre, par son livre ? C'est bien ce mouvement propre au film de Tarkovski que rejoue celui-ci lorsqu'il fait entendre une prière pour qu'il soit remédié par la poésie – miraculeusement en somme par rapport aux lois du langage – à la catastrophe de l'absence de larmes, à la perte de ce qui fait l'humanité. Le recueil est scandé par la parole d'un cœur, dont la bouche est d'abord fermée puis mi-close et enfin ouverte : ne s'agit-il pas de la même ouverture que celle que permettent les larmes ? Tout indique

⁵⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 143.

que ces deux frayages convergent et coïncident à la fin du livre : la confrontation aux larmes a permis que s'ouvre la bouche, qu'une parole collective devienne possible. Ce chœur peut se faire entendre « bouche ouverte » au début de la section intitulée « Êtrécrire », c'est-à-dire sous le signe d'une écriture qui donne l'être, qui ouvre à l'être. Et le texte de ce chœur est le suivant : « Moi / Arbre / Foudroyé / Calciné / Bois / Mort / Décapité / Refleurir / En / Poème⁵⁷. » C'est en cette syntaxe disloquée évoquée plus haut que ce chœur peut enfin proférer quelque chose – voire même sans avoir encore abordé aux rives de la syntaxe ou de la morphologie : pas de présent grammatical dans ce poème, et la personne n'apparaît sous la forme d'un « Moi » que pour rimer avec un « bois » qualifié de « mort ». Mais cet arbre foudroyé qui va refleurir en poème, c'est celui qui ouvre et ferme le film de Tarkovski : l'arbre mort que l'enfant va patiemment arroser chaque jour dans l'espoir qu'il renaisse, et qui renaît effectivement à la fin, après le sacrifice de son père, au son du « *Erbarne dich* » de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, c'est-à-dire du chant poignant que fait entendre Pierre après son triple reniement : « *Erbarne dich, / Mein Gott, um meiner Zähren willen !* [Prends pitié, / mon Dieu, à la vue de ces larmes] ». L'arbre peut refleurir quand le sacrifice de l'art, de la parole maîtrisée par la rhétorique, rouvre le chemin vers ce qui fait paradoxalement l'humanité : ce que nous ne maîtrisons pas, ce qui ne peut que nous être donné et que nous pouvons alors partager avec les autres, car cela ne relève plus de l'avoir mais en toute simplicité de l'être : les larmes, la présence, la poésie.

*

Or *Connaissance par les larmes*, au terme de son dialogue avec toutes les œuvres abordées, fait à son tour le même constat et le même choix. « Presquélégie de La Sans-Larme » commence ainsi :

Avoir tant de fois contemplé la voie lactée des larmes, dans le ciel
de la mer, dans le ciel de la musique, dans le ciel de la peinture,
dans le ciel du cinéma. Mais cet or sacré stellaire glisse entre les
doigts pour aller au tout-à-l'égout des rêves.
L'os empêche.
Cette voie lactée des larmes, ne l'ai-je pas inventée ?
L'art est un songe⁵⁸.

Le projet de retrouver les larmes par les thèmes, par l'imaginaire, a échoué : cela reste de l'art, et si les larmes sont retrouvées, c'est

⁵⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 156.

seulement dans les mots du poème (comme a échoué Alexandre, le critique de Tarkovski, qui en prend conscience avec les mots du théâtre : *Words, words, words*). L'écriture poétique n'est donc pas l'équivalent d'un mouvement initiatique, elle ne restitue pas une plénitude perdue ou ne le fait qu'à la faveur de son déplacement dans les mots. « Être écrire », c'est être par l'écriture, dans l'écriture ; le livre de Michèle Finck ne promeut aucun idéalisme : l'écriture n'y figure pas un acte néomagique qui ouvrirait à une surnature et ferait sortir de leur tombeau le corps des morts, l'objet de la perte. Mais cette lucidité n'autorise pas à l'inverse à renier la poésie, à céder au nihilisme, comme le dit aussitôt le court poème suivant, en trois vers simples :

Éprouver la nécessité
Pour simplement être
D'écrire un poème⁵⁹.

Écrire ici n'ouvre pas à un monde nouveau mais rouvre l'existence, permet de rejoindre l'être perdu. Il faudrait regarder de plus près que je ne puis le faire ici comment s'opère la réouverture de la parole dans les deux dernières sections du livre ; mais il apparaît bien que c'est le même frayage d'une ouverture qui est poursuivi après le dialogue avec d'autres œuvres : « Poésie : parole qui lutte contre langue et la fait pleurer⁶⁰ », ou encore : « Poésie : Être traversée⁶¹. »

Et la singularité de la parole de Michèle Finck, c'est de « fai[re] pleurer » la langue, ce qui la conduit au point de rupture où les sanglots la brisent, la déjoignent comme le marque l'usage des blancs typographiques – c'est, en un mot, « d'être traversée ». À son point d'incandescence, elle est traversée par le silence et bascule alors vers autre chose que le discours ordinaire. Elle se désintéresse de la concaténation des significations pour se tourner vers elle-même – non pas pour tourner le dos au monde, mais pour entendre le monde en elle, l'entendre bruires dans ses sonorités et ses rythmes. Elle est alors lourde d'une destinée qui lui échappe, enfin libérée de la syntaxe, de la rationalité discursive qui l'embarrassaient. Tous les possibles s'ouvrent à une parole qui a renoncé à se gouverner selon des techniques. Comme Ingrid au sommet du volcan, elle voit étinceler une nuit dont on ne sait plus si c'est celle du cratère ou du ciel, nuit au bouleversant silence qui ouvre à la parole inaugurale du matin.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁶¹ *Ibid.*, p. 185.

**Lettres sur *La Troisième Main*
et *Connaissance par les larmes***

YVES BONNEFOY

Paris, le 8 mai 2013

Chère Michèle,

Quel bel emploi vous avez fait de la pénombre et du noir ! Je vous suis dans votre écoute, mais pas aussi loin que je le voudrais, car je n'ai malheureusement pas votre connaissance des œuvres, ni, d'abord, votre sensibilité musicale. Mais quand vous écrivez : « Musique, torche de silence en haute mer », c'est faire accéder le plus ignorant à l'essence de la musique, à son degré au dedans, et voici que je me sens mieux armé pour écouter Dutilleux, ou d'autres grands compositeurs. Je me propose de garder votre livre auprès de moi pour les moments où je puis écouter les œuvres, et en recevoir des clefs. Merci, par conséquent, merci une fois de plus, chère Michèle ! Je vous embrasse,

Yves

JEAN-PIERRE RICHARD

Paris, le 26 janvier 2015

Un grand merci, chère Michèle Finck, pour l'envoi de *La Troisième Main* –, avec tous les affectueux commentaires qui l'accompagnent : je suis très touché par tout ce que vous me dites de mes livres, et par l'évocation de nos souvenirs universitaires communs. Merci de votre fidélité.

Comment parler, un peu justement, de ce bouquet de poèmes dont je viens d'achever la lecture, sinon l'extrême plaisir que m'a causé celle-ci ? Ces petits textes me semblent n'appartenir à aucun genre connu : ils se glissent, avec une merveilleuse légèreté, entre les langues, les tonalités, les idées, les sensations, les rêveries, et tout cela dans la grâce d'une immédiateté jamais perdue. La tragédie elle-même y semble chantée, en tous cas soulevée. Et la musique, si bien rêvée, s'y donne comme une évidente clef (pas la seule sans doute) de cette réussite. J'ai, en tout cas, été, personnellement, comblé de la lecture de ces petits poèmes.

Beaucoup donc pour la suite de votre travail ! Et croyez, avec mes félicitations, à l'affectueuse pensée de votre

Jean-Pierre Richard

– j'ai personnellement, l'âge me gagnant, arrêté l'écriture critique : mais je continue à lire les livres de mes amis.

SALAH STÉTIÉ

Le 11 septembre 2017

Chère Michèle

J'ai été très impressionné par votre grand poème torturé et mystique. Une source s'est ouverte en vous, de larmes, et ces larmes qui sont bien les vôtres sont aussi bien les miennes que celles de toute humanité sous la nuée de la divinité sans doute indifférente. Les calligrammes que vous calligraphiez parfois pour signifier votre solitude sont des colonnes christiques, disent la flagellation intime. Et puis ces traversées que vous opérez par des annexions admirablement symboliques et suggestives de la peinture, de la musique, elles aussi en pleurs. J'aime vos ellipses. Un poème comme liminaire, intitulé *Hors*, m'a particulièrement bouleversé.

Michèle, j'embrasse vos larmes
je les recueille avec la pointe du cœur.

Bibliographie

A. Ouvrages publiés

Poésie

- *L'Ouïe éblouie* [poèmes 1983-2003], gouaches de Coline Bruges-Renard, Voix d'encre, 2007.
- *Balbuciendo*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2012.
- *La Troisième Main*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2015 ; Prix Louise-Labé.
- *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017 ; Prix Max-Jacob.

Livret-Poème

- *Poésie Résistance / Fragments pour voix*, in opérotorio de Gualtiero Dazzi, *Boulevard de la Dordogne*, création 2019, éd. Le Ballet Royal, 2019.

Traduction

- Georg Trakl, *Les Chants de l'Enténébré*, préface, traduction, postface, Arfuyen, à paraître.

Livres d'artistes

- *Midrasch de la mer*, photos et peintures de Laury Aime, préface de Claude Vigée, édition Udnie-Lorimage, 2002.
- *Le Piano à quatre mains*, peintures de Laury Aime ; traduit en anglais (par Mary Ann Caws), allemand (par Adrien et Angèle Finck), italien (par Fabio Scotto) ; accompagné d'un CD et d'un Cdrom ; préface de Jean Rouch et Maria-Luisa Spazziani, édition Udnie-Lorimage, 2003.
- *Les Larmes de l'oreille*, peintures de Pierre Lehec, Poliphile, 2006.

Aux éditions Dérive Hâtive, dessins de Coline Bruges-Renard :

Triptyque, 2014 ; *Presqu'ailes*, 2014 ; *Solstice du son*, 2015 ; *Spirales du silence*, 2015 ; *À la voix qui sait*, 2015 ; *Lumière de l'obscur*, 2015 ; *Soliloque*, 2015 ; *Peau d'âme*, 2015 ; *Présage*, 2015 ; *Bégalement*, 2015 ; *Scriptorium*, 2016 ; *Oreille troglodyte*, 2017 ; *Hors*, 2017 ; *Caillots de songe*, 2017 ; *Écrire sur le qui-vive*, 2018 ; *Le Dit de la cathédrale de Strasbourg*, 2018 ; *Trois mythes pour un autoportrait*, 2018 ; *Chœurs (bouche ouverte)*, 2018 ; *Chœurs (bouche fermée)*, 2018 ; *Havres fragiles*, 2018 ; *Poésie peau nue*, 2018.

De l'Allemagne, peintures de Quoniam, Éd. Le Livre pauvre, 2018.

L'Autre Côté du très pur. Pour Salah Stétié, peintures de Giraud Cauchy, Éd. Le Livre pauvre, 2018.

Essais critiques

- Yves Bonnefoy. *Le simple et le sens*, Corti, 1989 (réed. 2015).
- *Poésie et danse à l'époque moderne. Corps provisoire*, Armand Colin, 1992.
- *Poésie moderne et musique. "Vorrei e non vorrei", Essai de poétique du son*, Champion, 2004.
- *Giacometti et les poètes. « Si tu veux voir écoute »*, Hermann, 2012.
- *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : Le musicien penseur*, Champion, 2014.

Directions et co-directions d'ouvrages collectifs

- Claude Vigée. *La Terre et le souffle*, Albin-Michel, 1992.
- Yves Bonnefoy. *Poésie, peinture, musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.
- Yves Bonnefoy et *l'Europe du xx^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.
- *Écriture et silence au xx^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- Yves Bonnefoy : *poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013.
- *Littérature comparée et correspondance des arts*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014.
- Alain Suied : *l'attention à l'autre*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015.
- Yves Bonnefoy, numéro spécial, *Europe*, n° 1067, 2018.
- Philippe Jaccottet : *poésie et altérité*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018.
- Anise Koltz *l'inapaisée : la poésie entre les langues*, L'Harmattan, 2019.
- *Littérature et cinéma : aimantations réciproques*, à paraître.

B. Publication de poèmes en revues et anthologies

Principales revues (quand le pays n'est pas signalé, il s'agit de la France) :

Apathieh (Iran), *Arpa*, *Aujourd'hui Poème*, *Brooklyn Rail / Intranslation* (États-Unis), *Ce qui reste*, *Dichtungsring* (Allemagne), *Europe*, *Le Bateau fantôme*, *L'Étrangère* (Belgique), *Le Journal des poètes* (Belgique), *Le Mâche-Laurier*, *Le Magazine littéraire*, *Le Nouveau Recueil*, *Nu(e)*, *Passage d'encre*, *Peut-être*, *Pleine Marge*, *Poésie Maintenant*, *Poezibao*, *Polyphonies*, *Phrétique*, *Recours au poème*, *Revue alsacienne de littérature*, *Semicercio* (Italie), *Siècle 21*, *Temporel*, *Terre des femmes*, *Thauma*, *Trame* (Italie), *Udnie...*

Poèmes traduits en allemand (Angèle et Adrien Finck, Alfons Knauth), en anglais (par Mary Ann Caws, Steve Light, Anthony Rudolf), en italien (Fabio Scotto), en persan (Chahab Sarrafian) et en russe (Tatiana Victoroff).

Participation à anthologies

- *L'Année poétique 2009*, Anthologie Seghers.
- « *Contre la terreur les poètes résistent* » / « *Nous aimons la vie plus que vous n'aimez la mort* », Al Manar, 2016.
- *Poésie naissante (une anthologie contemporaine inédite)*, le Bateau fantôme, 2017.
- « *Apparaître* », Terre à ciel, octobre 2018.

C. Films

Scénario pour le cinéma et collaboration à la réalisation

La Momie à mi-mots, film de Laury Granier (avec Carolyn Carlson, premier rôle, Jean Rouch, Philippe Léotard), moyen-métrage, couleur, première à la Cinémathèque française (1996), prix Andrei-Tarkovski pour la création artistique et le langage cinématographique (Buenos Aires) ; sorti en salle en France et en Italie, sélectionné dans de nombreux festivals internationaux.

* Collaboration à de nombreux *Vidéopoèmes* de Laury Granier

D. Jurys de Prix littéraires

- Membre du jury du Prix Jean Arp (prix de poésie francophone, de 2008 à 2016) ;
- Membre du jury du Prix Nelly Sachs (prix de traduction de la poésie, depuis 2016) ;
- Membre du jury du Grand Prix National de Poésie (2017).

E. Textes sur la poésie (sélection)

1. Articles en ouvrages collectifs

- « La poétique du son dans l'œuvre de Claude Vigée : de “La vallée des ossements” à “Noyaux pulsants” », in *Claude Vigée la terre et le souffle*, Albin Michel, 1992.
- « Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud », in *Arthur Rimbaud*, Cahiers de l'Herne, 1993.
- « Poétique de la frontière et écoute de la matière sonore dans la poésie moderne (Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Claude Vigée) », in *Histoire*,

littérature et poétique des marches, imprimerie de l'Université de Strasbourg, 1993.

- « Poétique de la voix rauque », in *Yves Bonnefoy, poésie, peinture, musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.
- « Relations des poètes français avec les poètes étrangers de 1945 à 1960 : traduction, réception » ; et « Poésie et musique de 1945 à 1960 », in *Poésie de langue française 1945-1960*, Presses Universitaires de France, 1995.
- « Son et vocation dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke », in *Le Roman du poète*, Champion, 1995.
- « Poésie moderne et danse : le corps en question », in *Le Corps dans tous ses états*, La Chouette, 1998.
- « Poésie et musique. Lecture de “Sur les ailes de la musique” d'Yves Bonnefoy », in *Yves Bonnefoy*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998.
- « Mallarmé et l'Allemagne », in *Mallarmé 1842-1898*, catalogue de l'exposition « Mallarmé » du Musée d'Orsay, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- « Des Forêts et Webern », in *Littérature et musique au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- « De la chanson populaire au surréalisme rhénan », in *Maxime Alexandre, un surréaliste sans feu ni lieu*, Mélusine, n°98, L'Âge d'Homme, 1998.
- « “Intention” et “intonation” : pour une audition du ‘sonnet à Orphée I, 3’ de Rilke », in *Poésie et philosophie*, C.I.P.M., Farrago, 2000.
- « Philippe Soupault : esquisse d'une poétique du son », in *Patiences et silences de Philippe Soupault*, L'Harmattan, 2000.
- « Littérature comparée et poésie », in *Fin d'un millénaire / Rayonnement de la littérature comparée*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- « Esquisse d'une poétique du “gong” : Rilke, Michaux, Bonnefoy », in *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
- « Éthique de la mémoire et énergie de la transmutation dans *Aux portes du labyrinthe* de Claude Vigée », in *L'Œil témoin de la parole*, Édition Parole et Silence, 2001.
- « Yves Bonnefoy et Yeats : “The Lake Isle of Innisfree” et la musique de paysage », in *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation*, publication de l'Université de Tours, 2001.
- « Yves Bonnefoy et Mozart : de *Don Giovanni* à *Così fan tutte* », in *Yves Bonnefoy*, Halifax, Dalhousie French Studies, 2002.
- « Rilke : poésie, musique, silence », in *Une amitié européenne / Nouveaux horizons de la littérature comparée*, Champion, 2001.
- « Yves Charnet : la voix sous le texte », in *La Voix sous le texte*, Presses de l'Université d'Angers, 2002.

- « Yves Bonnefoy et la poésie allemande : perspectives de comparaisons avec Rilke », in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003
- « Jardins sonores et labyrinthes acoustiques dans la poésie de Salah Stétié », in *Poésie, terre d'exil / Autour de Salah Stétié*, Montréal, Édition Trait d'Union, 2003.
- « Celan et Giacometti », in *Peinture et Littérature au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.
- « L'écoute et la musique dans la conscience de soi de la poésie rilkéenne : pour une audition des *Sonnets à Orphée* », in *La Conscience de soi de la poésie*, Le Seuil, *Le Genre humain*, 2008.
- « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », [http : // www.vox-poetica.org/sflgc/finck.html](http://www.vox-poetica.org/sflgc/finck.html), 2008.
- « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème : de Rilke à Bonnefoy », in *Écriture et silence au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- « L'épopée : mémoire, vocalité, rythme. Étude comparée de Neruda (*Chant général*) et de Césaire (*La Poésie*) », in *Voix épiques : Akhmatova, Césaire, Hikmet, Neruda*, Presses Universitaires de Rouen, 2010.
- « Yves Bonnefoy et Hofmannsthal : de la *Lettre de Lord Chandos* (1902) à *Dans le leurre des mots* (2001) », in *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2001-2009)*, Champion, 2011.
- « Esquisse d'un dialogue entre Bonnefoy et Hölderlin : lecture de "Qu'une place soit faite" », in *Yves Bonnefoy*, l'Herne, 2010.
- « Épiphanies musicales dans l'œuvre poétique de Claude Vigée », Édition du Cerf, 2011.
- « Yves Bonnefoy et Mahler », in *Yves Bonnefoy : poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013.
- « Ronde de la poésie et des arts autour de Rembrandt », in *Littérature comparée et correspondance des arts*, 2014.
- « Que peut la poésie selon Alain Suied ? », in *Alain Suied, l'attention à l'autre*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015.
- « Poétique comparée du *Requiem* d'Akhmatova et du *Requiem* de Jaccottet », in *Akhmatova et la poésie européenne*, Peter Lang, 2016.
- « Poésie moderne et musique : paradigmes de recherche pour une audiocritique », in *Le comparatisme comme approche critique 2 : littérature, arts, sciences humaines et sociales*, Garnier, 2017.
- « Séparation et réparation dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », in *Yves Bonnefoy*, Éditions Espace 34, 2017.
- « Guerre et mise en crise de l'écriture : Trakl, Ungaretti, Char, Jaccottet », in *Littérature et expériences croisées de la guerre*, 2018, <http://sflgc.org/actes/actes-du-congres-de-strasbourg>.

- « Scènes musico-théâtrales et ébauches de “Mystères” dans les “récits en rêve” d’Yves Bonnefoy », in *“La double séance” : la musique sur la scène théâtrale et littéraire*, Firenze University Press, 2018.
- « Philippe Jaccottet : poésie, obstination d’un ton tendu vers l’autre », in *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018.

2. Articles en revues

- « “Toutes ces bouches vertes” : travail de la matière sonore dans “La vallée des ossements” de Claude Vigée », *Sud* n° 63, avril 1986.
- « Poésie et désir de la voix : lecture du poème “À la voix de Kathleen Ferrier” d’Yves Bonnefoy », *Critique*, avril 1989.
- « Des *Fleurs du mal* à *L’herbe du songe* : Baudelaire, Goll, Vigée », *Revue alsacienne de littérature*, 1989.
- « Lecture du “Chant de la terre” de Pierre Jean Jouve : une filiation musicale – Baudelaire, Mahler, Jouve », *Travaux de littérature* n° 7, ADIREL, 1994.
- « Présentation » de la poésie d’Yves Bonnefoy, *L’Œil-de-Bœuf*, n° 4, spécial Bonnefoy, juin 1994.
- « Chant du mal dans “Nuit de l’enfer” de Rimbaud et ‘Traum und Umnachtung’ de Trakl », *Littérales*, 1995.
- « Remarques sur la partition des *Mégères de la mer* : Des Forêts et Hopkins », *L’Œil-de-Bœuf* n° 12, numéro spécial Des Forêts, mai 1997.
- « Poétique comparée des “Grands Moments d’un chanteur” de Louis-René des Forêts et du poème “La Beauté” d’Yves Bonnefoy », *Travaux de littérature*, ADIREL, n° X, 1997.
- « Poésie moderne et danse : le corps en question », *Le corps dans tous ses états*, La Chouette, Londres, 1998
- « Poésie moderne, musique, mystique : Rilke, Jaccottet, Bonnefoy », *Poésie et mystique*, *Littérales*, 1998.
- « Le possible poétique selon Yves Bonnefoy : lecture de “Deux musiciens, trois peut-être” », in *Dix-neuf / vingt*, *Revue de littérature moderne*, « Que peut la poésie aujourd’hui ? », 1998.
- « Musique et spiritualité dans la poésie du xx^e siècle », in « Spiritualité et esthétique », *Vives Lettres*, n° 7, juin 1999.
- « D’un lyrisme critique: lecture du poème “À la musique” de Rilke », *Le lyrisme critique*, *Le Nouveau Recueil* n° 52, Champ Vallon, 1999.
- « De l’écoute musicale à la “poésie critique” : le “Chant de la terre” de Mahler lu par Jouve et Bonnefoy », *Pleine Marge*, n° 30, 2000.

- « Portrait de Baudelaire en guitariste espagnol : lecture d'une page des *Paradis artificiels* », *Figures du poète*, R. I. T. M. n° 21, 2000.
- « Yves Bonnefoy : de Mahler à Mozart », *Nu(e)*, 2000.
- « Poésie, éthique, opéra », *Éthiques de l'écriture*, Vives Lettres, 2001.
- « Poétique comparée de l'harmonie musicale », *La Littérature et les arts*, Vives Lettres, n° 13, 2002.
- « Muses chanteuses dans la poésie de xx^e siècle : la muse et la voix », *Figures de la muse*, RITM n° 27, 2002.
- « Le haut lyrisme de Martine Broda », *Critique*, n° 670, mars 2003.
- « Yves Bonnefoy et Eliot », in n° spécial Bonnefoy, *Europe* n° 890-891, juin 2003.
- « Jouve et la musique », numéro spécial « Jouve », *Nu(e)*, 2003.
- « L'autoportrait vocal d'Yves Charnet » numéro spécial « Yves Charnet », *NU(e)*, n° 40, 2009.
- « L'univers sonore de Jacques Dupin », numéro spécial « Dupin », *Europe*, n° 998-999, juin-juillet 2012.
- « La fusion du visuel et du sonore dans la poésie de François Lallier », Cahier spécial « Lallier », *Europe*, n° 1003-1004, novembre- décembre, 2012.
- « “Hôtel du vide”, un roman de vocation de Gabrielle Althen », numéro spécial « Gabrielle Althen », *NU(e)*, 2013.
- « Esquisse d'une audition du poème “La voix” de Jaccottet », in n° spécial « Jaccottet », *Lettres*, édition Aden, 2014.
- « Claude Vigée : le “mur” et le “murmure” », *“Tu dis pour naître”, Peut-être* n° 7, décembre 2015.
- « Pour une écoute de Douve : le lien sous haute tension entre le son et le sens dans le premier livre d'Yves Bonnefoy », *“Quelle parole a surgi près de moi” ? Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Textuel, Hermann, 2016.
- « Salah Stétié ou l'invention d'un phrasé », n° spécial Stétié, *Europe*, 2019.
- « Jean-Pierre Richard ou le bonheur de la troisième voie », n° spécial Richard/ Starobinski, *Europe*, 2019.
- « Étude de la correspondance entre Salah Stétié et Yves Bonnefoy : deux “porteurs de lumière” », n° spécial Stétié, *NU(e)*, 2019.
- « La dette de l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata aux ténèbres », n° spécial Vénus Khoury-Ghata, *Littérature*, 2019.

3. Notes de lectures

- « Mais il boitait de la hanche : notes sur Claude Vigée et la langue française », *Revue alsacienne de littérature*, n° 11, 1985.
- « “Repaire de rêves” : lecture d’un poème de Jean Arp », *Revue alsacienne de littérature*, n° spécial Arp, 1986.
- « Claude Vigée et le “vrai nom” », n° spécial Claude Vigée, *Entailles*, n° 23, 1986.
- « Le dire clair de Maxime Alexandre : de la chanson populaire au surréalisme rhénan », *Revue alsacienne de littérature*, n° 14, 1986.
- « Le “déluge”, la “luge” : esquisse d’une problématique de la langue dans la poésie de Claude Vigée », *Revue alsacienne de littérature*, n° 15-16, 1986.
- « Sa bouche veut le sel » : notes sur *Ce qui fut sans lumière* d’Yves Bonnefoy, *Polyphonies* n° 6, 1987.
- « Le son monotone dans la poésie d’Yves Bonnefoy », *Udnie*, 1988.
- « La poésie de Claude Vigée et la vérité du corps », *Revue alsacienne de Littérature*, n° 24, 1988.
- « L’énigme du sphinx que la danse pose à la poésie », *Phréatique*, 1993.
- « Claude Vigée », *Les Cahiers de la Baule*, n° 67-68 spécial Vigée, 1993.
- « Yves Bonnefoy », *Les Cahiers de la Baule* n° 69 spécial Bonnefoy, 1994.
- Notes sur *Un panier de houblon* de Claude Vigée, *Poésie 94*, n° 55, 1994.
- Notes sur *La Journée d’Alexandre Hollan* d’Yves Bonnefoy, *Le Nouveau Recueil*, n° 37, 1995.
- « Forme et force de la musique », *Phréatique*, 1996.
- « Laury Aime. L’infinitésimal, l’intervalle et l’invisible », *France-Italie*, n° 423, 1997.
- Notes sur *Poèmes* de Béatrice Douvre, *Le Nouveau Recueil*, n° 49.
- Notes sur *Aux portes du labyrinthe* de Claude Vigée, *Revue alsacienne de littérature*, numéro spécial Claude Vigée, n° 73, 2001.
- « “Le lieu et la formule” d’Yves Bonnefoy », *Rimbaud vivant*, n° 43, 2004.
- Notes sur *Idée de la voix* de Claude Jamain, *Revue de littérature comparée*, 2006.
- « Yves Bonnefoy et la note si », n° spécial « Yves Bonnefoy et le livre », *Le Bateau fantôme*, 2005.
- Notes sur *Hofmannsthal : renoncement et métamorphose* de Jean-Yves Masson, *Revue de littérature comparée*, 3 – 2007.
- Notes sur Fabio Scotto, *Le Corps du sable* », *Temporel*, 2007.
- Notes sur Claude Vigée “les sentiers de velours sous les pas de la nuit”, *Peut-être*, 2010.

- Notes sur Gérard Pfister : *Le grand silence*, *Europe*, n° 991-992, 2011.
- Notes sur « Tatiana Victoroff : *Anna Akhmatova, Requiem pour l'Europe* », *Revue de littérature comparée*, 3, 2011.
- Notes sur Fabio Scotto : *Sur cette rive*, *Europe* n° 996, 2012.
- Notes sur Yves Bonnefoy : *L'autre langue à portée de voix*, *Europe*, n° 1012-1013, 2013.
- Notes sur Gérard Pfister : *Le temps ouvre les yeux*, *Europe*, n° 1015-1016.
- « "Paysage pour l'ouïe" : Notes sur le Tibet selon Philippe Jaccottet », *L'Hôte* n° 2, 2013.
- Notes sur Pierre Dhainaut et Mathieu Hilfiger, *De jour comme de nuit*, *Poezibao*, <http://poezibao.typepad.com>, 2014.
- Notes sur Yves Charnet : *Le Divorce*, *Diérèse* n° 62, 2013-2014.
- Notes sur Gérard Pfister : *Présent absolu*, *Europe*, 2014.
- Notes sur Yves Charnet : *Quatre boules de jazz/ Nougasongs*, « Faire jazzer la langue, de *On the road* de Kerouak au *Nougaroadbook* d'Yves Charnet », *Terres des femmes*, 2015.
- Notes sur Jean-Marc Sourdillon : *Jaccottet écrivant "Au col de Larches"*, *Europe*, n° 1038, 2015.
- Notes sur Gabrielle Althen : *Soleil patient*, *Europe*, n° 1044, 2016.
- Notes sur Gérard Pfister : *Ce que dit le Centaure*, *Europe*, n° 1065-1066, 2018.
- Notes sur Angèle Paoli : *Italies Fabulae*, *Terre à ciel*, janvier 2018, <http://bit.ly/2Dv6LDe>
- Notes sur Pierre Dhainaut : *État présent du peut-être*, *Recours au poème*, n° 184, mai 2018.

4. Préfaces et postfaces

- « Duboc Danse Dédale : pour une poétique d'Odile Duboc », préface à *Odile Duboc* par Pierre Lartigue, Armand Colin, 1991.
- « L'itinéraire spirituel de Claude Vigée », postface à Claude Vigée *Aux portes du labyrinthe*, Flammarion, 1996.
- « La lutte et la grâce : Claude Vigée entre Jacob et Mozart », préface à Claude Vigée, *Œuvres poétiques complètes*, *Mon heure sur la terre*, Galaade, 2008.
- Préface pour le livre *Trois figures de la poésie francophile iranienne : Eslami-e Nodouchane, Honarmandi et Nâderpour*, traduction de Chahab Sarrafian, L'Harmattan, 2016.
- « *Proxima Centauri* ou le désir de l'origine », préface à Mathieu Hilfiger *Proxima Centauri*, Le Ballet Royal, 2018.

- « Les quatre ailes de Marie Jaëll », postface à *Marie Jaëll : « Je suis un garçon manqué »/ Journal d'une exploratrice des rythmes et des sons*, Arfuyen, 2019.
- « La poésie russe contemporaine et le désir de « changer la vie » : repères pour un voyage initiatique », postface à l'anthologie bilingue de poésie russe *De la poésie russe du ^{xx}e siècle* (édition de Tatiana Victoroff), YMCA Press, 2019.

5. Entretiens

- Entretien avec Salah Stétié, « Salah Stétié entre Orient et Occident », *Vives lettres* n° 12, 2001.
- Entretien avec Yves Bonnefoy « L'Europe, le ^{xx}e siècle, la poésie », *Yves Bonnefoy et l'Europe du ^{xx}e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.
- Entretien avec Yves Bonnefoy, « La poésie et le besoin de dialogue », *Yves Bonnefoy, poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013.
- Entretien sur « Yves Bonnefoy et la musique » (avec Florence Trocmé), *Poezibao*, 11 juillet 2016, <http://bit.ly/29CIPCb>

6. Collaboration à des dictionnaires

- Articles sur cinq livres de Bonnefoy et un livre de Vigée pour le *Dictionnaire des Œuvres du ^{xx}e siècle, Littérature française et francophone*, Le Robert, 1995.
- Articles consacrés aux poètes Alexandre, Bonnefoy, Guerne, Lubin, Rousselot, Vigée pour le *Dictionnaire des Lettres françaises, le ^{xx}e siècle*, Le livre de Poche, 1998.
- Articles « Poésie et musique » et « Gabrielle Althen », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Presses Universitaires de France, 2001.
- Article « Yves Bonnefoy », *Encyclopédie Universalis*, 2004. CD-ROM.
- Article « Trakl et la Bible » in *La Bible dans les littératures du monde*, tome 2, édition du Cerf, 2016.

7. Conférences non publiées (sélection)

- 1985. « Exil et origine dans “La vallée des ossements” de Claude Vigée », colloque *Claude Vigée*, Université Ben Gourion du Néguev (Israël).
- 1990. « Rilke et la question de la prose : les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* », à l'invitation d'Yves Bonnefoy, Collège de France.
- 1991. « Matière sonore et mémoire du sens dans la poésie moderne : Baudelaire, Trakl, Rilke », colloque *Poésie et Musique*, dir. Yves

Bonnefoy, Fondation Hugot du Collège de France.

- « Georg Trakl et Arthur Rimbaud » et « Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud », Maison de la Poésie, Paris.

1992. « L'itinéraire spirituel de Claude Vigée », Maison de la Poésie, Paris.

- Conférence et entretien avec Yves Bonnefoy, *La Musique et la voix*, Ecole Normale Supérieure (Ulm).

1993. « La poésie et la danse », Cité universitaire, Paris, organisée par le Ministère de la Culture et de la Communication.

- « Écoute et conscience de soi de la poésie », colloque *La conscience de soi de la poésie dans l'histoire*, dir. Yves Bonnefoy, Fondation Hugot du Collège de France.

1994. « Les confins de la poésie et de la musique » au forum *Yves Bonnefoy : les confins de la poésie*, dir. Michel Deguy, Collège International de philosophie, Paris.

- « Claude Vigée : *Un panier de houblon* », Maison des Écrivains, Paris.

1997. « Claude Vigée, *Aux portes du labyrinthe* : l'énergie de la transmutation - son, rythme, danse », *Claude Vigée* sous la direction d'Alain Suied, Centre Communautaire, Paris.

1998. « Rilke et Beethoven : duo, duel, héritéité transgressive », colloque *La conscience de soi de la poésie et le rapport à l'autre*, dir. Yves Bonnefoy, Fondation Hugot du Collège de France.

« *Les Cahiers de Malte* de Rilke : l'héritage de la poétique baudelairienne de la ville », « *La fréquentation des villes énormes* » : *Baudelaire poète de la « vie moderne »*, dir. Yves Charnet et Michel Deguy, Centre Georges Pompidou.

2003. « Poétique du son de Salah Stétié », colloque *Salah Stétié*, Sénat, Palais du Luxembourg.

2004. « Musique et conscience de soi de la poésie rilkéenne : lecture du sonnet à Orphée I, 3 et I, 26 », colloque *La conscience de soi de la poésie*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, Fondation Hugot du Collège de France.

2007. « L'écoute, la voix, le souffle, le silence dans la poésie de Pierre Dhainaut », colloque *Pierre Dhainaut*, dir. Jean-Yves Masson, Paris IV Sorbonne.

2013. « Poésie et musique », colloque *Littérature comparée et musique*, Congrès mondial de l'AILC, Paris IV-Sorbonne.

2015. « Poésie et musique face à la guerre : Trakl, Ungaretti, Britten », colloque *Les poètes morts à la guerre : Peguy, Stadler, Owen*, Bibliothèque Universitaire de Strasbourg.

« Nerval traducteur de "*Gretchen am Spinnrade*" de Goethe », colloque *Traduire la poésie : les significations et le sens*, Yves Bonnefoy dir., Fondation Hugot du Collège de France.

2016. « Esquisse d'une poétique de la poésie au cinéma : furtivité, fugitivité, effraction » colloque *Littérature comparée et cinéma*, université de Strasbourg.
- « René Char et Georges de la Tour : la peinture au secours de la poésie dans le fragment 178 des *Feuillets d'Hypnos* », université de Strasbourg.
- « Anise Koltz l'inaisée : de la contre-généalogie à la parole insurgée », colloque *Anise Koltz l'inaisée : la poésie entre les langues*, université de Strasbourg.
2018. « La *Correspondance à trois* entre Tsvétaïeva, Pasternak et Rilke : pour une « réinvention » de l'amour et de la poésie », colloque *Tsvétaïeva et l'Europe*, université de Strasbourg.

8. Émissions de radio sur l'œuvre (France Culture)

- Sur *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, « Du jour au lendemain » d'Alain Veinstein, France culture, 1989.
- Sur *Balbuciendo*, « Ça rime à quoi ? » de Sophie Nauleau, France Culture, 2012.
- Sur *Balbuciendo* et *Giacometti et les poètes*, « Du jour au lendemain » d'Alain Veinstein, France Culture, 2013.
- Sur *La Troisième Main*, « Poésie et ainsi de suite » de Manou Farine, 2016.

F. Choix de quelques articles et notes de lecture sur l'œuvre poétique

Sur *Midrasch de la mer* :

- Claude Vigée, in *Passage du vivant*, éd. Parole et Silence, 2001.
- Claude Vigée, préface : « La porte de jade », éd. Udnie-Lorimage, 2002.

Sur *Le Piano à quatre mains* :

- Jean Rouch, préface : « Les enfants de la haute mer », éd. Udnie-Lorimage, 2003.
- Maria Luisa Spazziani, seconde préface : « Les deux parties du cerveau », éd. Udnie-Lorimage, 2003.
- Claude Vigée, « “Seuls les enfants sont vivants et dansent” », *Danser vers l'abîme*, éd. Parole et Silence, 2004.

Sur *Les Larmes de l'oreille* :

- Anne Mounic, *Europe*, n° 942, octobre 2007.

Sur *L'Ouïe éblouie* :

- Jean-Yves Masson, « Musique charnelle », *Le Magazine littéraire*, n° 469, novembre 2007.
- Claude Vigée, « La souffrance est aussi un royaume de l'homme », *Mélancolie solaire*, L'Harmattan, 2008.
- Pierre Dhainaut, *Diérèse*, n° 41, été 2008.
- Gabrielle Althen, *Europe*, n° 955-956, décembre 2008.

* Sur *Balbuciendo* :

- Florence Trocmé, *Poezibao*, octobre 2012.
- Veneranda Paladino, « Scansion du noir, *Balbuciendo* », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 17 novembre 2018.
- Jean-Yves Masson, « L'inouï balbutié », *Magazine littéraire*, décembre 2012.
- Pierre Dhainaut, « “ Sur la lame de l'adieu ” », *Diérèse*, n° 58, hiver 2012.
- Jérôme Thélot, *Europe*, n° 1012-1013, août-septembre 2013.
- Olivier Kachler, *Temporel*, octobre 2014.

Sur *La Troisième Main* :

- Veneranda Paladino, « L'ivresse de l'ouïe éblouie », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 28 mars 2015.
- Jacques Goorma, « Tenir la musique dans la main du poème », *Salon littéraire*, mars 2015.
- François Lallier, *Europe*, n° 1033, mai 2015.
- Michela Landi, *Semicerchio*, 2015 (en italien).
- Gabrielle Althen, *Phoenix*, n° 17, printemps 2015.
- Mathieu Hilfiger, « Prêter l'oreille à *La Troisième Main* », *Le Nouveau Recueil*, mai 2015.
- Patrick Werly, *Revue alsacienne de littérature*, juin 2015.
- Patrick Née, « *Ut musica poesis* », *Poezibao*, octobre 2015.
- Irène Gayraud, « Musique et poésie doigts entremêlés », *Recours au poème*, 2015.
- Isabelle Raviolo, *Arpa*, n° 113, juin 2015.
- Pierre Dhainaut, *Diérèse*, n° 65, été 2015.
- Pierre Maubé, *Place de la Sorbonne*, mars 2016.
- Sophie Guermès, « Cloître de sons et de silence », *Temporel*, avril 2016.
- Alfons Knauth, « Grenzgänge zwischen Sprache/n und Musik : *La Troisième Main* », *Romanistische Grenzgänge : Gender, Didaktik*,

Literatur, Sprache, V. del Valla et C. Koch ed., *Ibidem-Verlag*, Stuttgart, 2017.

- Irène Gayraud, « La poésie contemporaine à l'écoute des œuvres musicales », *Orphée dissipé, Poésie et musique au XX^e et XXI^e siècle*, dir. D. Christoffel, Lille, *Revue des Sciences Humaines*, 2018.

Sur *Connaissance par les larmes* :

- Angèle Paoli, « “Neigécrire”, dit-elle », *Terres de femmes*, octobre 2017.
- Didier Ayres, « Poésie du heurt », *La Cause littéraire*, octobre 2017.
- Élodie Maurot, « La mort, leçons de vie », *La Croix*, 2 novembre 2017.
- Veneranda Paladino, « Une mystique des larmes », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 6 janvier 2018.
- Isabelle Baladine Howald, « La poésie comme expérience », *Poezibao*, janvier 2018.
- Jacques Goorma, *Recours au poème*, janvier 2018.
- Michel Baglin, *Texture*, janvier 2018.
- Pierre Dhainaut, *Diérèse*, février 2018.
- Jean-Marc Sourdillon, *Arpa*, n° 122, février 2018.
- François Lallier, *Europe*, n° 1067, mars 2018.
- Gabrielle Althen, *Phoenix*, n° 28, avril 2018.

Liste des contributeurs

Yves Bonnefoy, Bernard Noël, Salah Stétié, Claude Vigée ; Jean-Pierre Richard.

*

◆ **Britta BENERT**, Maître de conférences habilitée à diriger des recherches en Littérature générale et comparée, membre de l'Équipe d'Accueil « Configurations littéraires » (EA 1337) de l'université de Strasbourg. Ses travaux portent sur les littératures européennes de la fin du XIX^e siècle, la littérature de jeunesse, la littérature de femmes, la littérature d'auteurs venus d'ailleurs. Parmi les publications récentes, deux collectifs : *Langue(s) et littérature de jeunesse* (avec R. Grutman), LIT-Verlag, 2019, et *Lou Andreas-Salomé : Zwischenwege in der Moderne/Sur les chemins de traverse de la modernité* (avec R. Weiershausen), MedienEdition Welsch, 2019. Britta Benert est co-directrice de la collection « poethik polyglott », LIT Verlag, Münster/Berlin.

◆ **Laurence BREYSSE-CHANET**, ancienne élève de l'ENS Sèvres, agrégée d'espagnol, Professeur de Littérature espagnole contemporaine à Sorbonne Université. Thèse sous la direction de Claude Esteban sur l'œuvre poétique de Manuel Altolaguirre (*En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, Malaga, « Centro Cultural Generación del 27 », 2005). Publications et recherches sur la poésie en langue espagnole aux XX^e et XXI^e siècles : critique (Génération de 27, María Zambrano, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, César Vallejo....), en particulier sur l'œuvre d'Antonio Gamoneda (*Redes azules bajo los párpados. Hacia el pensamiento rítmico de Antonio Gamoneda*, Éditions Hispaniques, 2019) ; et traduction (Amparo Amorós, Blanca Andreu, Jaime Siles, Claudio Rodríguez, Princesa Inca, Federico García Lorca, Arcadio Pardo, Olvido García Valdés, Esther Ramón, Jordi Doce, Luis Mizón, Emilio Adolfo Westphalen, José Lezama Lima...). Prix de Traduction de Poésie Nelly Sachs 2010. Publication de poèmes en revues et un recueil aux Éditions Rougerie, *Limons (Variations)*, 2014.

◆ **Coline BRUGES-RENARD**, artiste dont la première collaboration avec Michèle Finck date de 2006, pour *L'Ouïe éblouie* (55 gouaches). Création en 2014 de « Dérive Hâtive édition », micro édition (digigraphie) opérée à l'atelier : 21 titres réalisés avec Michèle Finck (quatre en 2014, six en 2015, un en 2016, trois en 2017 et sept en 2018). L'ensemble des publications (39 titres) a été présenté au cours de différentes manifestations ou expositions personnelles (les plus récentes, en 2018, ayant été le Marché de la Poésie à Paris à l'invitation de la librairie Tschann, et la Biennale du Livre d'Artiste à Dives sur Mer) ; prochaine exposition en juin 2019 de dessins et peintures dans le Perche.

◆ **Muriel DENÈFLE**, Doctorante à l'université de Nice, sous la direction de Patrick Quillier. Sa thèse s'intitule *L'Écoute et le Désir dans les œuvres de Marina Tsvetaeva, Amelia Rosselli, Alejandra Pizarnik et Michèle Finck*. Ses recherches portent essentiellement sur le rapport de la poésie contemporaine à l'altérité, et sur la correspondance des arts.

◆ **Gualtiero DAZZI**, compositeur italien né en 1960 et vivant en France. Ses œuvres ont été interprétées dans de très nombreux festivals. Lauréat du Prix du Studium de musique contemporaine de Toulouse (1986), du Prix de la Joven Orquesta Nacional de España (1992), de la Villa Médicis hors les murs (1998), du Prix Florent Schmitt de l'Institut de France (2009). C'est dans le rapport entre musique et texte et à l'épreuve du plateau que son langage musical, d'un lyrisme très chargé au plan émotionnel, s'exprime le mieux. Il se dirige vers un théâtre poétique, au temps comme suspendu. Son premier opéra *La Rosa di Ariadna* a été mis en scène par Stéphane Braunschweig (1995) ; son quatrième, *Le Luthier de Venise*, a été créé au Châtelet à Paris (2004). Il a composé de nombreuses œuvres sur des poèmes de Celan, Trakl, Juarroz.

◆ **Pierre DHAINAUT**, Poète et écrivain français né en 1935. Dégagé d'une première influence surréaliste au cours des années 1970, il s'engage dans la quête d'un sacré sans théologie. Son anthologie *Dans la lumière inachevée* (Mercure de France, 1996) rassemble les recueils de la maturité voués à une célébration du monde apaisée. Un choix de ses articles critiques sur les poètes qui l'ont marqué (Octavio Paz, Bernard Noël, Jean-Claude Renard), *Dans la main du poème*, paraît en 1996. Il reçoit en 2010 le Prix Jean Arp de Littérature francophone pour l'ensemble de son œuvre, et en 2016 le Prix Apollinaire pour *Voix entre voix* (2015). Un colloque en Sorbonne est organisé en 2007 par Jean-Yves Masson sur son œuvre, et le 45^e numéro de la revue *Nu(e)* lui est consacré en 2010.

◆ **Christine DUPOUY**, Professeure à l'université de Tours, spécialiste de la poésie des XX^e et XXI^e siècles. Elle est notamment l'auteure du Dossier Belfond *René Char* (1987), de *La Question du lieu en poésie, du surréalisme à nos jours* (Rodopi, 2006) ; elle a consacré trois livres, dont deux collectifs, à André Dhotel, et a publié récemment *Jacques Réda ou la généalogie d'une œuvre* (Hermann, 2017).

◆ **Marik FROIDEFOND**, Maître de conférences en littérature comparée à l'Université Paris Diderot où elle dirige l'axe de recherche « Décentrement lyriques » avec Dominique Rabaté. Ses travaux portent sur la poésie moderne et contemporaine et sur les relations entre la poésie et les arts (musique, peinture en particulier). Elle a codirigé plusieurs ouvrages collectifs sur ces sujets : *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain* avec I. Cazalas (PUS, 2014),

Unité-Pluralité. La Musique de Hans Zender avec P. Michel (Hermann, 2015), trois Cahiers Textuel chez Hermann : *Que reste-t-il de la beauté ?* avec D. Rabaté (2015), « *Quelle parole a surgi près de moi ?* » Yves Bonnefoy avec A. Foglia et L. Zimmermann (2016), *Formes de l'action poétique* (2017) avec D. Rumeau, *Tombeaux poétiques et artistiques. Fortunes d'un genre* (PUR, à paraître). Elle écrit aussi sur des artistes et pour des catalogues d'exposition, en particulier sur l'œuvre de Gérard Titus-Carmel : *Allées, contre-allées* (RMN, 2008), *Écartés tracés* (Bernard Chauveau, 2013), préface à *Chemins ouvrant* d'Yves Bonnefoy et Gérard Titus-Carmel (L'Atelier contemporain, 2014). *Oyats* (L'Atelier contemporain, 2019) est son premier livre de poésie.

◆ **Irène GAYRAUD**, Maîtresse de conférences en Littérature comparée à Sorbonne Université. Ses recherches portent en particulier sur la poésie moderne et contemporaine de langue française, espagnole, italienne et allemande, ainsi que sur les rapports entre musique et littérature. Elle a traduit, en collaboration avec Christophe Mileschi, les *Chants Orphiques et autres poèmes* de Dino Campana (Points, 2016), et publié *Chants orphiques européens. Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll* (Classiques Garnier, 2019). Elle mène par ailleurs une activité de poète.

◆ **Claire GHEERARDYN**, ancienne élève de l'ENS de la rue d'Ulm, agrégée de lettres modernes, depuis 2015 Maître de conférences en Littérature comparée à l'université Toulouse-Jean Jaurès, où elle enseigne notamment les relations entre la littérature et les autres arts. À l'université de Strasbourg, elle a consacré sa thèse aux relations entre sculpture et littérature, examinant comment cette dernière s'empare des monuments, du XIX^e au XXI^e siècle, de la Russie et l'Europe aux États-Unis. Ses autres travaux abordent la question de l'intensité de l'art et des lectures en devenir des œuvres (sculptures, peintures ou poèmes), œuvres dont le sens n'est pas figé, mais sans cesse recréé par le lecteur.

◆ **Laury GRANIER**, né en 1963, peintre, vidéaste, photographe, cinéaste, artiste multimédia. Son moyen métrage *La Momie à mi mots* (dont Michèle Finck a coécrit le scénario, et pour lequel elle a été première assistante à la réalisation), montré lors de nombreux festivals français et étrangers, et sorti en salle à Paris, Strasbourg et Rome, date de 1996.

◆ **Sophie GUERMÈS**, ancienne élève de l'ENS Ulm, agrégée de Lettres classiques, Professeur de Littérature française à l'université de Brest. Ses recherches portent essentiellement sur la question du réalisme dans la poésie et le roman des XIX^e et XX^e siècles. Elle est aussi écrivain. Parmi ses publications récentes : *Edgar Quinet poète et théoricien de la poésie* (Champion, 2015), *Les Ombres portées* (Triartis, 2016), *La Fable documentaire* (Champion, 2017), *Bucarelli-Roma* (Les Éditions du Littéraire, 2018). Elle achève la préparation de l'ouvrage collectif *Yves Bonnefoy. Derniers textes (2010-2016)*, à paraître au printemps 2019 (Cahiers du CECJI).

◆ Ses travaux portent sur les poétiques de la modernité (XIX^e-XX^e siècles) dans les domaines allemand, français et russe, plus particulièrement dans le théâtre et la poésie. Il a traduit Alexandre Blok, *Douze* (Éditions Allia, 2008), dirigé *Voix épiques* (PURH, 2010), et publié *Poétiques de l'inconnaissance, essai sur les symbolismes en France et en Russie* (Classiques Garnier, 2019).

◆ **K. Alfons KNAUTH**, a été Professeur titulaire de Littératures romanes à l'université de Bochum (1977-2006), puis coordinateur du comité de recherche *Mapping Multilingualism in World Literature* (2007-2013) de l'Association Internationale de Littérature Comparée. En 1981, il a lancé la revue littéraire *Dichtungsring* (55 vol. 1981-2019) et, en 2014, la collection *poethik polyglott* (LIT Verlag). Sa recherche actuelle porte sur l'imaginaire du langage dans les littératures européennes et latinoaméricaines, y compris le dialogue entre les langues verbales, iconiques et musicales (*Imaginaire et idéologie du plurilinguisme littéraire et numérique*, co-dir., 2014 ; *Migrancy and Literary Multilingualism in World Literature*, co-dir., 2016 ; *Figures of Transcontinental Multilingualism*, co-dir., 2018), sur la traduction littéraire (*Translation & Multilingual Literature*, dir., 2011) et sur la théorie du genre, notamment de la fable ("Fabula rasa", 1988 ; "Humaquinanimalismo", 2009 ; "Apologue", 2014). En outre, l'auteur a consacré des ouvrages à la théorie de l'interprétation (*Invarianz und Variabilität literarischer Texte*, Grüner 1981) et à la didactique de la création para/littéraire en langue étrangère (*Literaturlabor. La muse au point*, CMZ 1986), ainsi que de nombreuses études à la poésie française, italienne, espagnole et brésilienne (1966-2018). Dans le volume *Translatio Studii and Cross-Cultural Movements or Weltverkehr* (dir., UNESCO-EOLSS 2010), il étudie l'évolution de quelques configurations interculturelles de l'antiquité à nos jours.

◆ **François LALLIER**, Poète et essayiste, né en 1947. Parmi ses livres de poésie on retiendra *Le Silence et la Vision* (Deyrolle, 1996), *La Semence du feu* (L'Atelier La Feugraie, 2003), et *Les Archétypes* (Le Temps qu'il fait, 2012). Critique, il a travaillé sur les œuvres de contemporains, notamment Pierre Jean Jouve, Yves Bonnefoy, André Frénaud, Pierre-Albert Jourdan, Roger Munier ; mais également sur celles de Baudelaire, Mallarmé, Edgar Poe. Trois volumes de ses essais ont paru sous le titre *La Voix antérieure* à La Lettre volée (Bruxelles) : le I en 2007, le II en 2010 et le III, consacré à Yves Bonnefoy, en 2016.

◆ **Michela LANDI**, Professeur de Littérature française à l'université de Florence. Ses études portent principalement sur les rapports entre littérature et musique à l'époque moderne : *Il Mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé* (Pise, 2001) ; *L'Arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese* (Pise 2006, avec un essai d'Yves Bonnefoy paru en France chez Galilée en 2009 sous le titre: *L'Alliance de la poésie et de la musique*) ; *Per un'Organologia poetica* (Florence, 2008) ; *Il*

Castello della Speranza: i poeti simbolisti e il corpo arcano della musica (Pise, 2011) ; *Baudelaire critique de Wagner* est à paraître (Firenze University Press). Elle a dirigé ou co-dirigé des colloques scientifiques sur le même thème (dont, notamment, le dyptique: « Le musicien dans la littérature-L'écrivain dans la musique » avec Paris Sorbonne et University of Illinois) et publié le volume collectif *La Double Séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire* (Florence 2017).

♦ **Jean-Yves MASSON**, né en 1962, poète (*Onzains de la nuit et du désir*, Cheyne éd., 1995, Prix Roger-Kowalski ; *Poèmes du festin céleste*, L'Escampette, 2002 ; *Neuvains du sommeil et de la sagesse*, poèmes, Cheyne éd., 2007, Prix Max Jacob, Prix de la Fondation Rilke de Sierre) ; traducteur (Yeats ; Mario Luzi, Roberto Mussapi, Giorgio Caproni ; Rilke, Hofmannsthal, Eduard Mörike) ; Professeur de Littérature comparée à la Sorbonne. Deux essais : *Don Juan ou le refus de la dette*, Galilée, 1990 ; *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, Verdier, 2006. Direction de collections (*Der Doppelgänger* chez Verdier, « Le Siècle des poètes » chez Galaade, « Traductologiques » aux Belles-Lettres), et d'une *Histoire des traductions en langue française* en 4 vol. chez Verdier. Membre des jurys du Prix européen de Littérature, du Prix Jean Arp de littérature francophone, du Prix de traduction Nelly Sachs. Il a présidé à plusieurs reprises la Maison des écrivains.

♦ **Patrick NÉE**, Professeur émérite de Littérature française à l'université de Poitiers, spécialiste de poésie des XIX^e et XX^e siècles (une centaine d'articles), est l'auteur de *Lire Nadjia de Breton* (Dunod, 1992), de *René Char, une poétique du Retour* (Hermann, 2007), de *Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici* (Hermann, 2008), de *Lorand Gaspar, une poétique du vivant* (à paraître chez Hermann), enfin de collectifs dévolus à ces auteurs ; et, consacrés à Yves Bonnefoy, de trente articles, sept ouvrages (de *Poétique du lieu dans l'œuvre d'YB ou Moïse sauvé*, PUF, 1999, à *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Atlande, 2015, en passant par *YB penseur de l'image, ou les Travaux de Zeuxis*, Gallimard, 2006), trois collectifs (dont *YB, Poésie, savoirs et recherche*, actes de Cerisy, Hermann, 2007) et la co-édition en « Bibliothèque de la Pléiade » de ses *Œuvres poétiques* (à paraître). C'est à Yves Bonnefoy qu'il doit son intérêt pour la problématique de l'Ailleurs – *L'Ailleurs en question. Essais sur la Littérature française des XIX^e et XX^e siècles* (Hermann, 2009) ; *L'Ailleurs depuis le romantisme*, actes de Cerisy (Hermann, 2009) – et pour celle de l'Essai – deux collectifs : *Le Quatrième Genre : l'essai* (PUR, 2017) ; *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai* (Garnier, 2019).

♦ **Jean-Baptiste PARA**, né en 1956, poète et critique d'art, rédacteur en chef de la revue littéraire *Europe*. Il a reçu le prix Apollinaire pour son recueil *La Faim des ombres* (Obsidiane, 2006). On lui doit également des traductions d'écrivains et de poètes italiens et russes. Dernière traduction parue : Nikolai Zabolotski, *Le Loup toqué, Anthologie poétique 1926-1958* (La Rumeur libre, 2016).

Traduction à paraître : Giorgio Manganelli, *La Crèche* (Éditions 33 morceaux, 2019).

♦ **Patrick QUILLIER**, a longtemps erré en Europe, Afrique, Océan Indien, notamment comme enseignant de Lettres Classiques au Portugal, en Autriche, en Hongrie. Depuis 1999 il enseigne la Littérature Générale et Comparée à l'université de Nice. Traducteur et éditeur de Fernando Pessoa dans la « Bibliothèque de la Pléiade », il a traduit des poètes portugais et hongrois contemporains. Le premier vers de son recueil *Office du murmure* (1996, Éditions de la Différence) évoque « toute une tentation de ténèbres », non pour revendiquer une posture hermétique, mais par référence aux « leçons de ténèbres » de la musique baroque, dans lesquelles l'inévitable travail du deuil se fait œuvre de vie. Le *murmure* est pour lui le modèle du poème et de la musique, répétition tremblée de la force fragile du vivre, inlassable *ostinato* de liberté et de révolte : voix ténue qu'on n'entend guère, si ce n'est grâce à une fine écoute. Il espère que cela est sensible non seulement dans ses poèmes (*Orifices du murmure*, 2010, La Différence ; *Voix éclatées (de 14 à 18)*, Éditions Fédérop, 2018) et ses compositions musicales, mais aussi dans ses articles, préfaces et essais universitaires.

♦ **Laetitia REIBAUD**, Lettres classiques de formation et agrégée de grammaire, a publié en 2012 aux Belles Lettres l'édition de l'*Œuvre poétique* de Xénophane de Colophon (traduction et notes de l'édition bilingue). Elle est docteur en Littérature comparée de la Sorbonne depuis 2014 : sa thèse, sous la direction de Jean-Yves Masson, ayant eu pour sujet « L'élégie en Europe au XX^e siècle : persistance et métamorphoses d'un genre littéraire antique dans les poésies européennes de langue française, allemande, anglaise, italienne, espagnole et grecque ».

♦ **Fabio SCOTTO**, né à La Spezia en 1959, Professeur ordinaire de Littérature française à l'université de Bergame. Il travaille sur la poésie française, sur la traductologie littéraire et sur l'esthétique des formes brèves. Parmi ses ouvrages: *Bernard Noël : le corps du verbe* (ENS, 2008), *Nuovi poeti francesi* (Einaudi, 2011), *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* (Donzelli, 2012), *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo* (Donzelli, 2013). Il a traduit Hugo, Vigny, Villiers, Apollinaire, B. Noël, quinze livres d'Y. Bonnefoy, dont *L'opera poetica* (Mondadori, 2010) et *La sciarpa rossa* (La Nave di Teseo, 2019). Il est l'auteur de dix recueils de poèmes traduits en plusieurs langues.

♦ **Jérôme THÉLOT**, Professeur de Littérature française à l'université Jean Moulin-Lyon 3 ; ses travaux – qui allient réflexion sur le poétique, le philosophique, le photographique (*Critique de la raison photographique*, Encre marine, 2009) – ont été profondément marqués par la pensée d'Yves Bonnefoy (*Poétique d'Yves Bonnefoy*, Droz, 1983 ; co-éditeur de ses *Œuvres poétiques*

dans la « Bibliothèque de la Pléiade », à paraître) et par celle de Baudelaire (*Baudelaire. Violence et passion*, Gallimard, 1993) – comme aussi par celles de René Girard ou de Michel Henry. Ouvrages à paraître en 2019 : *Le Travail photographique de Jean-Jacques Gonzales*, L'Atelier contemporain ; Georg Büchner, *Woyzeck*, traduction et Postface de J. T., Éditions du geste ; *Sophocle, La Condition de la parole*, Desclée de Brouwer.

♦ **Patrick WERLY**, Maître de conférences HDR en Littérature comparée à l'université de Strasbourg, travaille sur les rapports entre poésie, philosophie et pensée religieuse (*Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Hermann, 2017, *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, codirigé avec Michèle Finck, 2013 ; *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*, codirigé avec Michèle Finck, Presses Univ. de Strasbourg, 2018), ainsi que sur les rapports entre littérature et cinéma (*Roberto Rossellini. Une poétique de la conversion*, Le Cerf, 2010, et *Roberto Rossellini. De la fiction à l'histoire*, ouvr. collectif, Le Bord de l'Eau, 2012).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Portrait de Michèle Finck, « Reine du jour, reine de la nuit », photographie de Laury Granier.....	7
Partition de Gualtiero Dazzi, <i>Boulevard de la Dordogne</i> , 2019.....	83

Illustrations de Coline Bruges-Renard

1. <i>Oreille troglodyte</i> [extraits de <i>L'Ouïe éblouie</i>], Dérive Hâtive édition, 2017	87
2. <i>À la voix qui sait</i> [extraits de <i>La Troisième Main</i>], Dérive Hâtive édition, 2015.....	109
3. <i>Poésie peau nue</i> [extraits de <i>Connaissance par les larmes</i>], Dérive Hâtive édition, 2018.....	133
4. <i>Hors</i> [Extrait de <i>L'Ouïe éblouie</i>], Dérive Hâtive édition, 2017..	169
5. <i>Oreille troglodyte</i> , [extraits de <i>L'Ouïe éblouie</i>], Dérive Hâtive édition, 2017	217
6. <i>Poésie peau nue</i> [extraits de <i>Connaissance par les larmes</i>], Dérive Hâtive édition, 2018.....	273
7. <i>Poésie peau nue</i> , [extraits de <i>Connaissance par les larmes</i>], Dérive Hâtive édition, 2018.....	305
8. <i>Presqu'ailes</i> [extraits de <i>Balbuciendo</i>], Dérive Hâtive édition, 2013.....	329
9. <i>Presqu'ailes</i> , [extraits de <i>Balbuciendo</i>], Dérive Hâtive édition, 2013	355

NU(e) 69
mai 2019

numéro coordonné par
Patrick Née
avec la collaboration de Béatrice Bonhomme et Danielle Pastor

Direction
Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Comité de rédaction
Arnaud Beaujeu, Éric Dazzan, Tristan Hordé,
Marie Joqueviel-Bourjea
Régis Lefort, Jean-Yves Masson,
Danielle Pastor, James Sacré, Arnaud Villani.

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692