

Västerås de Elke de Rijcke : de Pierre Reverdy à Andreï Tarkovski

Martine Renouprez
Université de Cadix (Espagne)

1. Introduction

*Västerås*¹ est l'avant-dernier livre de Elke de Rijcke, poète belge de langue française, née à Gand en 1965 et qui a publié à ce jour, sur une période de dix ans, outre diverses interventions dans des revues spécialisées², quatre recueils de poésie³, et une étude en deux volumes sur l'œuvre d'André du Bouchet⁴. Pourquoi ce choix de *Västerås* plutôt qu'un autre ouvrage pour cet article ? Parce qu'il marque un tournant dans l'écriture de l'auteure, et plus largement dans l'écriture poétique contemporaine : celui de la liquidation d'anciennes pregnancies, personnelle et littéraire, pour s'ouvrir à une nouvelle présence à soi et à l'autre, où « Je suis l'autre »⁵.

Västerås est d'abord le récit poétique du voyage en voiture vers la ville suédoise éponyme (I *De la route jusqu'à Västerås*), puis du séjour sur place de la poète avec sa fille et une baby-sitter (II *Mais vous persistez en moi d'épine (dans le bureau)* et III *Ma défektivité facilitait ton terrain, constatations d'une femme émancipée. Merci (dans la cuisine)*), sur les traces d'Andreï Tarkovski à qui est dédié l'ensemble du recueil sous l'épigraphe : *Circonscriptions d'Andreï Tarkovski (1932-1986)*, qui annonce l'exploration des territoires du cinéaste ; le dernier chapitre porte son nom (IV *Andreï*). Mais si la poète s'imprègne physiquement des paysages que Tarkovski a lui-même foulés et revisite ainsi sa mémoire, c'est aussi à travers lui qu'elle mesure l'écart de ce qui l'avait portée jusqu'alors en littérature et qu'elle cherche à abandonner : l'héritage poétique de Pierre Reverdy auquel le second chapitre apporte une réponse. La tension de l'écriture se situe entre ces deux pôles artistiques qui sont aussi deux moments de la poésie moderne et contemporaine.

2. Réponse à Pierre Reverdy

Pour comprendre la réplique de Elke de Rijcke à Pierre Reverdy, il faut mesurer l'ampleur de l'empreinte de ce dernier au tournant du XXe siècle et en quoi il a symbolisé par son écriture la dérégulation de l'être contemporain. Il fut sans doute à la poésie française ce que Gottfried Benn représenta pour la poésie allemande, le point

¹ de Rijcke, Elke, *Västerås*, Bruxelles, Le Cormier, 2012.

² de Rijcke, Elke, « sur l'angoisse [ghérasim luca, sisyphé géomètre (paralipomènes)] », *Triages*, Saint-Benoît-du-Sault, éd. Tarabuste, 2005, pp. 47-51; De Rijcke, Elke, « Le processus alchimique de la création poétique repensé : du grain minuscule du réel jusqu'à la robe du texte » dans Masson, A. et Chouvier, B. (éd.), *Les Fabriques du surcroît, Clinique de la Création, Transhumances*, n°8, Namur, Presses universitaires de Namur, 2007.

³ de Rijcke, Elke, *troubles, 120 précisions. expériences*, Saint-Benoît-du-Sault, éd. Tarabuste, 2005; de Rijcke, Elke, *gouttes ! lacets, pieds presque proliférants sous soleil de poche*, I et II, Bruxelles, Le Cormier, 2006 ; de Rijcke, Elke, *Quarantaine*, Saint-Benoît-du-Sault, éd. Tarabuste, 2014.

⁴ de Rijcke, Elke, *L'Expérience poétique dans l'œuvre d'André du Bouchet*, Bruxelles, La Lettre volée, 2013.

⁵ Inscription de Gérard de Nerval au bas d'un de ses portraits.

d'aboutissement de la dissolution de soi. Dans son *Essai d'intoxication volontaire*, Peter Sloterdijk⁶ retrace le cheminement de l'individu dans la Modernité inaugurée par la pensée des Lumières. On sait que leur esprit éclairé a fondé une éthique sur un être humain lucide, invité à se structurer et à structurer le monde dans la conscience que l'Histoire, la Culture et la Religion sont des constructions arbitraires qui doivent être renversées au profit d'une liberté et d'une transcendance immanentes à l'être humain. À partir du moment où un dieu -une intelligence omnisciente et impersonnelle-, ne pense plus à travers l'être rationnel, celui-ci devient son propre démiurge et est convié à s'inventer au-dessus de l'abîme. Cette invention de soi, fixée sur le cogito -le moi-, créera les formes de l'individualisme les plus poussées, axées sur l'expérimentation de soi. La mise en scène de la modernité est donc celle des expériences intenses et sans bornes de l'individu, au point de s'illimenter aux extrêmes bords de l'auto-annulation. Chacun étant incité à se réinventer en dehors de toute tradition, la création de soi ne s'hérite ni ne se transmet ; nous connaissons ce déshéritage assumé et volontaire, cette table rase du passé qui a produit des figures et des styles de vie radicalisés : son aboutissement dans l'art a conduit aux mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle dont la forme la plus achevée est sans doute l'expression constructiviste du carré noir sur fond blanc, peint par Malevitch en 1915, symbole de la béance qui habite la psyché. L'ultime conséquence de l'analyse menée par l'esprit de la modernité⁷ est en effet la constatation que la création de soi part du néant et aboutit à l'écran vide :

L'âme qui mène des expériences sur elle-même, qui se décompose en ses ultimes particules, se découvre elle-même comme un néant réel ; elle est une sorte de monochrome, une surface indifférente -la surface en soi, la page vide dans le livre intérieur.⁸

À la même époque, Pierre Reverdy, poète et théoricien du mouvement cubiste, acte son impuissance à créer des liens à partir de ce constat de vacuité et le blanc devient dans son écriture un signifié sans signifiant. Les poètes de l'époque déshabillent le poème et l'exposent dans sa nudité. Le laconisme de l'expression, les ellipses textuelles installent l'ambiguïté et soulèvent le questionnement, mais il n'existe jamais vraiment de réponse, sauf le vide et le silence au cœur de l'évidence. Il ne s'agit plus de représenter quoi que ce soit, mais de le présenter⁹. La structuration et les rapports entre les éléments comptent plus que ceux-ci, et dans cette même visée formaliste, le poème se dépossède de tout sentiment :

⁶ Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire*, suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [2000], Paris, Hachette, 2001.

⁷ «Les pionniers parmi les expérimentateurs, les membres de la génération expressionniste, de la génération constructiviste, etc..., avaient à cette époque atteint la fin de l'analyse. Le modernisme radical commence effectivement à l'instant où il veut aller au terme de ses possibilités analytiques et constructives ; il a une pensée eschatologique, millénariste, puriste -bref : radicale. Il vise des états finaux au-delà desquels on ne peut plus aller. Depuis les années vingt, on pouvait donc savoir, sur le principe, jusqu'où allait le modernisme », Peter Sloterdijk, *Idem*, p. 26.

⁸ Peter Sloterdijk, *Idem*, p.25.

⁹ «Une œuvre d'art ne peut se contenter d'être une représentation ; elle doit être une présentation », Pierre Reverdy, « Vociférations dans la clarté », *Sic*, 31 octobre 1918.

Un élément ne devient pur que dégagé du sentiment que lui confère sa situation dans la vie. Il faut le dépouiller de ce sentiment pour que dans l'œuvre il joue un rôle sans détriment pour son ensemble.¹⁰

La préoccupation ontologique, qui apparaît clairement dans les écrits de Reverdy de 1924, lie destinée poétique et humaine dans une même marche incertaine et précaire au-dessus de l'abîme :

Du moment que je ne dors pas d'un sommeil sans rêve, il m'est impossible d'oublier que j'existe, qu'un jour je n'existerai plus. Mais, entre les deux montants inégaux de cette porte ouverte sur le vide, je peux fuir, gagner l'autre côté du mur, pour exploiter les champs illimités du rêve qui est la forme particulière que mon esprit donne à la réalité.¹¹

Par rêve, il ne faut pas entendre, chez Reverdy, un état semi-conscient, mais la conscience portée à son point de perception le plus aigu de la réalité, non de la réalité sensible -saisie par les sens-, mais d'une réalité sur le mode de la présence à soi -saisie par l'esprit et vécue du côté de la conscience-, une démarche qui découle directement de la phénoménologie d'Husserl, son contemporain¹². Le monde est bien mis entre parenthèses chez Reverdy, dans une réduction qui affecte toute chose à l'exception du sujet¹³, *moi pur* ou *sujet transcendantal*, qui conserve une identité absolue. Le passage du monde extérieur à l'intériorité du poète se fait par l'acte de la conscience et non de la sensibilité :

Le jeu de la perception des rapports, qui intellectualise le contact entre objet et sujet, est un exercice dangereux –il frustre la sensibilité qui se referme toujours, en somme sur le vide. Elle se heurte à une sorte d'invisible filet de séparation qui empêche toujours le sujet et l'objet de se joindre –elle s'y prend comme dans un piège.¹⁴

La poésie de Reverdy porte à découvert une irrémédiable césure : l'œuvre est travaillée par l'absence et la perte ; ce qui s'énonce est aussitôt mis en retrait ; l'autre et sa parole s'effacent, et la distance coupe l'être humain de toute communication. L'écriture voulant saisir une présence n'embrasse qu'une ombre, un souffle, un soupir :

Les bras s'ouvrent
Et rien ne vient
Un cœur bat encore dans le vide
Un soupir douloureux s'achève
Dans les plis du rideau le jour se lève¹⁵

Il n'est pas possible de capter quoi que ce soit et si échange il y a, il se fait sur le mode de la parole parlée plutôt que parlante (suivant la distinction de M. Merleau-Ponty¹⁶) et

¹⁰ Pierre Reverdy, *Self Defence*, Paris, Ed. Birault, 1919, p.120.

¹¹ Pierre Reverdy, "Le rêveur parmi les murailles", dans *La Révolution surréaliste*, 1^{er} décembre 1924, p. 207.

¹² Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* [1913], Paris, Gallimard, 1950.

¹³ Car s'il était lui-même exclu de la conscience, il ne pourrait opérer cette réduction.

¹⁴ Pierre Reverdy, « Le poète secret et le monde extérieur », dans *Verve*, n°4, novembre 1938, p.17.

¹⁵ Pierre Reverdy, « Étoile filante » dans *Les Ardoises du toit* [1918] dans *Plupart du temps, I. 1915-1922*, Paris, Gallimard, 1969, p.211.

toujours « derrière un rideau¹⁷ », « au bord de l'ombre¹⁸ », « par derrière la nuit¹⁹ », dans le doute, l'incertitude et l'indétermination d'un monde en mouvance et en déperdition ; l'homme traversé par l'expérience tragique choisit alors de se taire, au vu de l'inanité du langage qui ne transmet que le vain et l'inutile :

Enfin tout seul j'aurai vécu
Jusqu'au dernier matin
Sans qu'un mot n'indiquât quel fut le bon chemin²⁰

Outre le langage, l'espace concourt lui aussi à faire obstacle à la communication : le narrateur se heurte au mur, à la barrière, à la porte comme si l'œuvre elle-même l'excluait de tout accès au sens²¹. Cette obsession est omniprésente chez Reverdy : « À peine la conscience imaginante a-t-elle commencé heureusement à se dilater qu'elle se heurte à un infranchissable écran »²² ; une hostile paroi des choses, immensément spatiale et qui est aussi intimement épidermique²³ :

Les étoiles sont derrière un mur
Dedans saute un cœur qui voudrait sortir²⁴

Il en ressort l'impression d'une vie négative, de l'être-là, perdu dans l'impasse des questions métaphysiques (« Le mur s'allonge infiniment/Il n'y a rien de clair dans ma tête »²⁵, « On ne voit rien de ce qu'il y a/Le mur seul fait une grimace »²⁶), quand tout appel n'a pour écho que le silence (« J'ai crié en frappant/ On ne répondait pas »²⁷), quand l'incommunicabilité anéantit toute possibilité de connaissance de soi et de l'autre (« Mais je ne t'ai pas encore compris/Je marche sur tes pas sans savoir qui je suis »²⁸), quand tout acquis et tout vécu paraissent insignifiants et sombres dans le néant (« On n'a rien vu/ De tout ce qui passait on n'a rien retenu »²⁹).

¹⁶ « Le langage banalisé, insignifiant établit une pseudo-communication, laquelle fonde une pseudo-vie et nous engage dans un monde factice, ou l'illusoire et le conventionnel prennent figure de vérité. », Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1969, p.30.

¹⁷ Pierre Reverdy, "Façade", Idem, p.164.

¹⁸ Pierre Reverdy, "Abat-jour", Idem, p.173.

¹⁹ Pierre Reverdy, "Une éclaircie", Idem, p.180.

²⁰ Pierre Reverdy, "Carrefour", Idem, p.208.

²¹ Ce que M. Blanchot a admirablement exprimé : « Ce que voit l'auteur est une immobilité froide dont il ne peut se détourner, mais près de laquelle il ne peut séjourner, qui est comme une enclave, une réserve à l'intérieur de l'espace, sans air et sans lumière, où une part de lui-même et, davantage, sa vérité, sa vérité solitaire étouffe dans une séparation incompréhensible. Et il ne peut qu'errer autour de cette séparation, il peut tout au plus se presser fortement contre la surface au-delà de laquelle il ne distingue rien qu'un tourment vide, irréel et éternel » dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.55.

²² Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p.15.

²³ Dans *Le Livre de mon bord*, Reverdy parle de sa solitude « contre la peau des murs ».

²⁴ Pierre Reverdy, "La Jetée", Idem, p.196.

²⁵ Pierre Reverdy, "Patience", Idem, p.229.

²⁶ Pierre Reverdy, "Entre deux mondes", Idem, p.225.

²⁷ Pierre Reverdy, "Avant l'heure", Idem, p.241.

²⁸ Pierre Reverdy, "Et là", Idem, p.236.

²⁹ Pierre Reverdy, "Auberge", Idem, p.171.

Dans un compte rendu des *Ardoises du toit*, Aragon avait noté l'omniprésence de la négation qu'il avait rapprochée de l'introduction de la couleur noire, au XXe siècle, en peinture³⁰, une correspondance entièrement corroborée par Pierre Reverdy :

Il revient peut-être aux peintres qui marquèrent certainement notre époque d'avoir les premiers utilisé le noir pur sur la toile –d'en avoir fait une couleur dont la force aurait effrayé tous les peintres d'antan. Ils ont vu là, je suppose, l'équivalent de la phrase négative en poésie et je ne le leur reprocherai pas. On sait bien que cette phrase négative et ce noir ont une puissance d'expression sourde dont personne aujourd'hui ne se passe sans se priver.³¹

La réponse de Elke de Rijcke, dans la deuxième partie de *Västerås*, *Mais vous persistez en moi d'épine (dans le bureau)*, se fait sur le mode d'une interrogation de l'esthétique reverdienne³². Reverdy, comme point focal de la tonalité élégiaque de la poésie issue de la Modernité, tout comme le carré noir de Malévitch et l'affirmation de Gottfried Benn résonnent dans le recueil : « Je regardais en moi-même, mais ce que j'ai vu était étonnant, c'étaient deux phénomènes, la sociologie et le vide »³³:

devant les possibilités envisagées vient le noir.³⁴

et

ce n'est plus dans un destin d'homme que je suis prise,
mais dans le destin de ceux qui bêchent dans la tranchée
qui porte le nom de société,
cette sauvagerie qui corrompt toute possibilité d'homme.³⁵

Mais il s'agit moins de vide existentiel chez Elke de Rijcke que de l'impossibilité d'accomplir ce à quoi l'on s'est préparé, le constat de l'impasse brutalement opposée par la société dans laquelle on opère, le manque de toute issue alors que l'être s'est concentré en un énorme effort d'adaptation, l'absence d'avenir et d'horizon offert par l'Occident pour les nouvelles générations qu'il prépare pourtant à l'excellence, ce qui débouche sur une totale humiliation et une sorte de sourde guerre.

³⁰ « L'inconcevable et tenace préjugé régna longtemps en peinture de bannir l'emploi du noir, négation de la couleur. C'est donc dans le même esprit que la poésie descriptive n'évoquait que les facteurs positifs du tableau. Pierre Reverdy complète cette arithmétique par l'introduction de la série négative », Louis Aragon, *Compte rendu des Ardoises du toit*, dans *Hommage à P. Reverdy* dans *Entretiens*, n°20, 1961, p.181.

³¹ Pierre Reverdy, *Note éternelle du temps présent*. Texte cité dans *Pierre Reverdy. Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1973, p.122.

³² Dans un entretien (27.02.2015), Elke de Rijcke nous a confié qu'elle allait à Västerås avec une commande de texte sur Pierre Reverdy dont elle emportait l'œuvre complète ; dans une perspective de génétique du texte, le second chapitre, sous forme de réponse à Pierre Reverdy, est donc la première mouture de l'ouvrage ; elle y livre sa déception à la lecture d'une écriture et d'une proposition esthétique qui ne faisait dorénavant plus écho en elle après une maternité et l'évolution de sa féminité.

³³ Cité par Peter Sloterdijk, une observation qu'il interprète de cette manière : « Toutes les tentatives visant à bâtir un moi stable à partir du social mène à une position soit inauthentique, soit ridicule. Le postmoderne est d'ailleurs une entreprise visant à réhabiliter ce ridicule face à ceux qui s'en moquent trop facilement. », Idem, p.24.

³⁴ Elke de Rijcke, *Västerås*, Idem, p. 34.

³⁵ Elke de Rijcke, Idem, p.36.

L'impuissance à se structurer devant la démesure³⁶, l'impossibilité même de l'interrogation concernant la résistance et d'envisager un acte révolutionnaire³⁷, la désorientation par manque de repères³⁸, l'absence de toute forme d'adresse de soi à l'autre et de soi à soi³⁹, forcent au retranchement, au repli sur soi, à la claustration mentale où l'espace est confiné, au point que l'exiguïté extérieure en devient organique. C'est là qu'elle reconnaît l'univers de Reverdy dont elle hérite :

je me suis enfermée à l'extrémité de la maison
dans le bourgeon de l'été.⁴⁰

et

dans une chambre qui régurgite sur place.⁴¹

Au cours de la relecture de Reverdy par la narratrice, on observe que ce dernier envahit le texte du second chapitre ; le rapport de Elke de Rijcke avec ce dernier se marque par la reprise de ses vers -notés en italique-, un dialogue⁴² au cours duquel elle se positionne et élabore un déplacement, car l'espace reverdien crée l'obstacle et sépare, coupe tout contact de l'extérieur ; les hyperonymes traversent le texte, synecdoques généralisantes qui cadrent le poème, surface lisse et sans relief du cubisme : les angles, vitres, murs et portes cernent, heurtent et font chuter la narratrice :

c'est ma vie choisie et lente qui s'écrase contre les angles
et nulle porte ouverte ne m'extrade⁴³

et

s'il y a ce mur de pierres où que tu regardes,
c'est que tu te rends à la réalité et que tu tombes
*entre les murs pesants de la vie plus réelle.*⁴⁴

et

et des heurts partout,
plusieurs heurts par minutes, avec des bosses efficaces et ineffaçables.⁴⁵

Espace psychique et physique restreint isolant, d'effondrement et de blessure. Les circonvolutions autour de la réduction se concrétisent dans le vocabulaire du métré, associé au rétrécissement qui étouffe et confine à l'anéantissement du sujet :

mon cœur millimétrique se contracte⁴⁶

et

tu disposes d'un centième de mètre cube pour respirer un imaginaire

³⁶ « d'une démesure contre quoi je reste désarmée, /impossible à rapetisser. », Elke de Rijcke, Idem, p.31.

³⁷ « j'étais oppressée par les têtes autour de moi/et engourdie par la question si moi-même je savais encore/en formuler une. », Elke de Rijcke, Idem, p. 37.

³⁸ « non pas *chemin tournant* mais plus de chemin. », Elke de Rijcke, Idem, p.31.

³⁹ « et nulle voix qui m'appelle, à part la mienne qui ne tient pas/sous le crâne », « je n'étais plus capable de parler à quiconque/puisque je ne voyais plus d'hommes/à qui dire et qui puissent me dire. », Elke de Rijcke, Idem, p. 32 et 38.

⁴⁰ Elke de Rijcke, Idem, p. 30.

⁴¹ Elke de Rijcke, Idem, p. 31.

⁴² Et un clin d'œil aussi à André du Bouchet qui travaillait ainsi ses textes à partir de Reverdy.

⁴³ Elke de Rijcke, Idem, p.33.

⁴⁴ Elke de Rijcke, Idem, p.44.

⁴⁵ Elke de Rijcke, Idem, p.41.

⁴⁶ Ibidem.

qui n'atteindra aucun surréel puisque tu n'y crois pas⁴⁷

et

et ta chambre est près de se contracter en suaire.⁴⁸

Il s'agit, chez Elke de Rijcke, du relevé du resserrement de l'univers reverdien, laconique et lapidaire, en guise d'avertissement de ne pas le suivre dans cette voie. Chez l'un comme chez l'autre, les figures du blanc donnent au poème la configuration d'une dentelle à partir du décalage des vers par réticence ou suspension⁴⁹ ; mais alors que chez Reverdy, l'écart de l'écriture fait figure hyperbolique de la chute et de la dislocation, accentuées par des parataxes ou asyndètes, il faut comprendre cette fragmentation chez Elke de Rijcke dans un usage performatif de la langue, comme sa propre façon de s'adresser à l'autre, indiquant les arrêts nécessaires pour prononcer et offrir les mots du discours⁵⁰ :

alors dans le rêve,

mais vous,

persistez en moi d'épine, qui me liez de ma tête à votre tête,

que je cueille,
où je me porte sur vos cils⁵¹

Cet espace littéraire que Elke de Rijcke connaît pour l'avoir longtemps côtoyé, elle le saisit dans sa propre intimité, mais refuse d'y demeurer plus longtemps :

tu me fais peur où tu me révèles à moi.

parce que comme toi je suis sans remède.⁵²

et

et il m'apparaissait que, pour non fréquentable qu'il me semblait,
ton monde était plus doux que le mien.⁵³

L'espace reverdien est à ce point dépouillé et désincarné, « sans charnel et sans âme/ à un centimètre au-dessus du sol. »⁵⁴, que l'affrontement de cette « frontalité écharnée »⁵⁵, isole l'auteure et la sépare d'elle-même. Il démembre son corps dans une scission qui trouble l'interaction entre le corps, l'esprit et l'âme, les trois éléments qu'elle considère comme constitutifs de la subjectivité :

⁴⁷ Elke de Rijcke, Idem, p.40.

⁴⁸ Elke de Rijcke, Idem, p.41.

⁴⁹ On parle de "réticence" lorsque le blanc coïncide avec la rupture du discours et de « suspension » si cette rupture n'est que provisoire. Alors que la suspension n'est qu'une rupture du fil du discours où les syntagmes se dénouent pour couler librement dans le poème, la réticence en est l'interruption totale, la suspension définitive.

⁵⁰ Cette distinction nous a été indiquée lors de l'entretien du 27.02.2015.

⁵¹ Elke de Rijcke, Idem, p. 43.

⁵² Elke de Rijcke, Idem, p. 35.

⁵³ Elke de Rijcke, Idem, p.39.

⁵⁴ Elke de Rijcke, Idem, p.40.

⁵⁵ Ibidem.

comment récupérer mes bras
sous un vent qui reste derrière la vitre ?⁵⁶

et

et ma tête au-dessus de l'estomac se penche
sur mon corps professionnellement coupé en deux,

non résigné à la superposition de ses morceaux
qui ne vieilliront pas en même temps,⁵⁷

et

(d'où j'observe que je n'ai plus que la moitié de ma tête
et ma tête est tombée dans un trou
-et la bouche qui faisait partie de la mienne s'en est allée cahoter ailleurs)⁵⁸

La poésie de Elke de Rijcke réfute la démarche reverdienne -sans corps et sans âme-, et tente de prendre note de la perturbation entre les trois instances du sujet pour tisser de nouveaux liens qui puissent rendre l'être humain heureux. Sa poésie est d'abord une attention au corps et à son interaction avec le monde, non une mise entre parenthèses phénoménologique du monde en vue de sa recreation dans l'esprit et le texte, à l'instar de « l'exercice d'équilibre » reverdien qui « plane dans un monde/où il n'y a presque plus rien »⁵⁹. Chez elle, l'émotion est une réaction provenant de cette interaction, et c'est à partir de celle-ci, de son identification et de sa reconnaissance que s'élabore une pensée poétique du ressenti où les sens sont aux aguets, vifs et attentifs aux moindres mouvements intérieurs ; même si l'absence de majuscule en début de vers semble indiquer l'indétermination du lieu d'origine de la parole, on sait que, chez Elke de Rijcke, la connaissance est d'abord organique :

de l'intérieur,
d'un point d'émotion,
dans un estomac toujours encore.
[...]
que je parle de ce qui m'insiste pour que je le porte à ma connaissance
et m'infléchisse.⁶⁰

Chez Reverdy, les phrases nominales se décharnent de prédicats et les syntagmes nominaux sont désinvestis de liens syntaxiques ; l'espace du poème n'est pas celui de l'action, mais d'une apparente stagnation où se joue le mouvement léger d'une modification à peine perceptible ; l'énoncé en dispersion se recueille sous le mot unique que constitue le titre, toujours extrêmement bref. Rien de tel chez Elke de Rijcke : la réponse à Reverdy est précise dans l'adresse (« vous »), dans son objet (« épine »), dans l'impact de sa poésie sur la narratrice (« persistez ») et dans les lieux qu'il occupe (« en moi »/ (dans le bureau) »). Ici, pas d'ellipse du verbe comme chez Reverdy où tout ce qui participe à l'acte de parole est systématiquement rayé du discours et où rien ne réfère à l'émission d'une voix ; Elke de Rijcke ne se cache pas : son adresse à Reverdy se déroule sous la forme d'une narration poétique de teneur autobiographique où les formes verbales énoncent l'évolution des déclinaisons du corps⁶¹.

⁵⁶ Elke de Rijcke, Idem, p.32.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Elke de Rijcke, Idem, p.46.

⁵⁹ Elke de Rijcke, Idem, p.35.

⁶⁰ Elke de Rijcke, Idem, p.29 ; « à peine je vois, // et mon mouvement à moi est compromis dès son élan », idem, p.30.

⁶¹ « mon corps se rabattait autour d'une détresse qui n'était plus concevable/ [...] tu me touchais de tes doigts et soulevais mes paupières », Elke de Rijcke, Idem, p. 39.

Pas d'ellipse du lieu non plus ; s'il y a des adverbes de lieu chez Reverdy, ceux-ci ne précisent pas les points d'espace qu'ils suggèrent⁶², tout ce dont on parle reste indéfini : un savoir non dévoilé au lecteur. Rien à transmettre, pas de connaissance héritée ou créée. Rien⁶³. L'économie des termes et la retenue de l'écriture suggèrent l'impondérable dans un travail de sape, une démarche de réduction laissant place à l'allusion : « et en effet on dirait même plus un monde,/ à tel point la raréfaction dans ton œuvre est radicale », relève Elke de Rijcke. Et son verdict tombe, du haut d'un large espace blanc :

aujourd'hui me montre ton point d'insertion :

pas de marge à la magie, pas un pouce d'émerveillement.⁶⁴

Elle suggère donc deux éléments qui permettraient de sortir de cet univers limité et confiné : la magie et l'émerveillement, puis, plus loin, dans le texte, ce qui peut les générer, l'unique clé possible à l'origine de la libération de soi :

haute maladie

dont on ne se délivre que par l'amour.⁶⁵

Västerås inscrit l'amour comme une tentative de dégagement du désespoir, mais en propose aussi une redéfinition comme quelque chose qui ne s'inscrit pas seulement entre un homme et une femme. L'amour est également la seule issue possible entrevue par Peter Sloterdijk, celle qui permet de créer des liens sur fond d'apogées et de faire sens, depuis le jour où l'être humain issu de la modernité a renoncé à toute croyance. Une réponse plus mystique que profane, chez Elke de Rijcke, qui part à la recherche de l'illimitation, de la prolongation de soi en vue de vriller son destin⁶⁶, d'outrer ses barrières physiques et mentales :

les murs de cette chambre sont trop tendus.

mais je vais déchirer ces peaux pour courir dehors sous les pins.⁶⁷

La fin du chapitre se boucle sur son désir de fusion, de prolongement de soi dans la terre, dans l'ivresse des sens -olfactifs et tactiles- pour réparer les dommages de la séparation ; il y a chez elle une volonté de mourir et de renaître en association au cycle végétal pour retrouver l'ardeur du cœur ; le terme « chrême » indique que la nature est,

⁶² "On parlait là derrière", Pierre Reverdy, "Silence", Idem, p.197; "Il faudrait passer là devant/Paroles que le vent emporte », Pierre Reverdy, « Rue », Idem, p.207.

⁶³ Ce que Reverdy cherche existe à peine ; son investigation tend à faire la preuve de l'impalpable, à saisir un événement qui ne se réitère pas et qui ne sera jamais confirmé, une lueur décevante dans la nuit. Si une évidence semble poindre à l'horizon, les mots convergent à l'infini vers celle-ci mais ne la rencontrent jamais.

⁶⁴ Elke de Rijcke, Idem, p. 41. L'auteure pointe ici la distance de Pierre Reverdy envers le surréalisme ; l'évolution personnelle de celui-ci l'éloigne en effet de cette possibilité de l'insertion de la magie dans sa propre existence ; on sait que le chemin qu'il trace mène au désespoir et qu'il finira dans la dépression (Entretien avec Elke de Rijcke du 27.02.2015).

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ « je voudrais pouvoir y remettre la vis », Elke de Rijcke, Idem, p.31.

⁶⁷ Elke de Rijcke, Idem, p. 47.

chez elle, un nouvel espace du sacré, et c'est à celle-ci qu'elle s'adresse pour se préparer à ce renouveau énergétique :

rien de plus pour l'instant que d'amener les pieds dans la terre
parfumée d'octobre.

laisse-moi m'embaumer mon corps par les feuilles humides.

Leur chrême me dira comment recoudre mon cœur.

Apprête-moi⁶⁸

Et c'est un autre artiste qu'elle interpelle pour s'ouvrir, se libérer d'elle-même et du vide reverdien qui l'habite, celui auquel elle rend hommage dans l'ensemble du volume : Andreï Tarkovski, qui vient à elle d'abord par la force végétale.

3. Circonscriptions d'Andreï Tarkovski (1932-1986)

Dès le premier vers, ce sont les déclinaisons de l'extase qui sont appelées et qui scandent le parcours *de la route jusqu'à Västerås*. Le désir de liens rêvés sur fond d'apogées avec le cinéaste passe par la sortie hors de soi où l'on cesse de s'appartenir, hors du corps, où il devient possible de s'oublier⁶⁹, de se décentrer⁷⁰ dans un don qui implore le rapt, la fusion avec autrui :

et quand je m'arrachais à moi pour être ce que vous êtes,
[...]

mon œil

qui ne m'appartenait plus
et que je vous adressais
pour que vous me ravissiez.⁷¹

La décentration commence par la perception de l'afflux massif de la végétation environnante, envahissante jusque dans une incorporation désirée et recherchée ; elle s'y « ligote » jusqu'à s'y fondre⁷² :

des milliards de racines bourdonnaient à mes oreilles.

sauvagement mon conduit auditif
laissait influencer les céréales,
hâtives de crever fin juillet.

bandées elles ouvraient leur pellicule sous mon crâne,⁷³

C'est la corporéité de Tarkovski qu'elle perçoit dans l'herbage des pâtures -ce qui n'est pas sans évoquer certaines prises de vue de son film *Le Miroir*, où des coups de vent réitérés donnent l'impression d'une présence- :

⁶⁸ Elke de Rijcke, Idem, p. 48.

⁶⁹ «le cerveau jusqu'à l'oubli de qui j'étais», Elke de Rijcke, Idem, p.10 ;

⁷⁰ «je me savais décentrée», Elke de Rijcke, Idem, p.13.

⁷¹ Elke de Rijcke, Idem, p. 9.

⁷² «je me ligotais à la végétation/jusqu'à devenir leur robe et leur suc, », Elke de Rijcke, Idem, p.10.

⁷³ Ibidem.

vous brilliez sur les racines
quand j'étais assise sur la barrière de bois,⁷⁴

Ce sont les terres des bords de route balayées du regard qui viennent la chercher et l'aspirent à le rejoindre⁷⁵ ; l'étendue à perte de vue est *son* étendue⁷⁶, imprégnée de sa trace, et cette étendue invite la poète à sa propre dispersion :

moi, votre caresse jonchée sur des kilomètres⁷⁷
et
je me savais décentrée,
mais capable de jeter mon corps par centaines de mètres
à gauche et à droite de la route vers Eskiltuna.⁷⁸

Car c'est dans cette perspective de désaxement sous l'action d'autrui que réside la seule possibilité de vivre, l'essence de l'existence (« innée hors de moi ») : l'extase, paradoxal ravissement, expulsion de soi, comme unique preuve du vivant, comme seul accomplissement possible de l'être humain en tant que tel⁷⁹, promesse de consistance dans l'inconsistance, de gravité dans l'apesanteur, de densité dans le désert. Ce déplacement de soi vers l'extension ouvre à un au-delà de soi en soi, à la proximité adhérente d'autrui, à sa progression et sa pénétration en une union indissociable qui consacre la matérialisation de leur existence, elle en son âme à lui et lui dans son corps à elle : écorce⁸⁰, main, bouche⁸¹, voix⁸² de l'impalpable, se cherchant en elle :

m'englobant et,
vous-même,
englobé.⁸³
et
je laissais pénétrer votre toucher dans mes yeux
qui n'étaient plus conformes à voir.⁸⁴
et
un homme,
même-pas-un-homme,
ne-pouvant-en-devenir-un.⁸⁵

⁷⁴ Elke de Rijcke, Idem, p.16. Tarkovski nie toute dimension symbolique à ses prises de vue du paysage : « À la sortie du film, ma tâche la plus difficile a été d'expliquer aux spectateurs qu'il n'avait pas de sens caché ou codé. Il n'y avait eu que le désir de dire la vérité », Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé* [1986], Paris, Editions Philippe Rey, 2014, p.159. Voir aussi p. 244.

⁷⁵ « les étangs m'insufflaient de ne plus vous chercher en moi/mais dans le pays/sous mes pieds et à mes côtés », Elke de Rijcke, Idem, p.16 ; « contigüe déjà à la berge, de l'eau et des arbres,/je vous laissais faire en moi,/prenant pour époux vos terminaisons », Elke de Rijcke, Idem, p.17.

⁷⁶ « sans défense,/mais d'une vigueur dans votre étendue », Elke de Rijcke, Idem, p.10.

⁷⁷ Elke de Rijcke, Idem, p.10.

⁷⁸ Elke de Rijcke, Idem, p.13.

⁷⁹ « depuis que je ne suis plus extatique je ne suis plus créature vivante », Elke de Rijcke, Idem, p.48. Cette réflexion de la poète s'inscrit en dialogue avec Peter Sloterdijk qui affirme que l'être humain ne peut s'accomplir en tant que tel que dans l'état extatique et son analyse montre que toutes les cultures tendent vers l'expression de cet état (Voir *Sphères III. Ecumes. Sphérologie plurielle*, Paris, M. Sell, 2005.)

⁸⁰ « je m'agrippais à votre fine écorce/que vous répandiez sur le dos des sièges », Elke de Rijcke, Idem, p.14 .

⁸¹ « puisque de votre main vous les couvriez/pour me réveiller à votre bouche », Elke de Rijcke, Idem, p.15.

⁸² « je sortais de mon corps/pour vous entendre de votre paroles. », Elke de Rijcke, Idem, p.13.

⁸³ Elke de Rijcke, Idem, p.14.

⁸⁴ Elke de Rijcke, Idem, p.15.

Mais quelle consolation trouve-t-elle chez le cinéaste russe au point de l'invoquer, d'accueillir la parole poétique qu'il lui adresse silencieusement, de se fondre en lui et de lui répondre par un hymne à l'amour ?

poème venu de la terre
tu adoucis mon cœur meurtri par la conjoncture et les personnes.

poudre en lente migration à travers moi

tu te mêles à moi qui ne sais rien.⁸⁶

D'abord, Tarkovski allège le temps, qu'il considère comme une catégorie subjective, associée à des qualités intérieures et morales. Le temps a donc pour lui une valeur spirituelle, il est réversible⁸⁷ et le travail du réalisateur est de le sculpter⁸⁸. Il y a une scène, dans *Le Miroir*, où le père de Tarkovski demande à sa mère si elle veut un enfant, elle lève la tête et réfléchit en souriant, puis la scène suivante la montre très âgée, tenant par la main ses propres enfants encore tout petits. Le cinéma comme l'écriture ont cette capacité de « fixer le temps dans ses signes extérieurs et émotionnellement saisissables »⁸⁹.

Elke de Rijcke connaît cette relativité du temps. On pourrait aborder *Västerås* sous l'angle de la temporalité, mais cela nous mènerait trop loin. La dynamique temporelle, par exemple, est à deux mesures entre celle de sa fille et la sienne ; le temps de l'enfance qui lui échappe par sa vitesse, qui se situe hors du temps pragmatique et organisé de l'adulte, dans un temps déjanté et hors de sa portée, qui la renvoie à sa solitude :

mais sa vélocité gaillarde avait sur moi une avancée
de trois années de lumière,
de sorte que je restais seule,⁹⁰

et

seule dans une dissolution et un laisser-aller au non-temps de l'enfant,
je subissais.⁹¹

Un autre axe serait son témoignage de sa dynamique intérieure, perdue dans la durée, désorientée au croisement d'un temps pesant, dont il faudrait se délester, comme Tarkovski le lui indique :

boutonnée à une section où le passé, le présent et le futur
s'accumulaient et transpiraient.⁹²

et

léger qui bougiez dans la terre et diluiez le temps,⁹³

⁸⁵ Elke de Rijcke, Idem, p.16.

⁸⁶ Elke de Rijcke, Idem, p. 81.

⁸⁷ "L'anneau du roi Salomon portait la devise: "Tout passe". Par contraste, je voudrais faire porter l'attention sur la réversibilité du temps, considéré dans son sens éthique. Le temps, en effet, peut disparaître sans laisser de traces dans le monde matériel, car il est une catégorie subjective, spirituelle. Le temps se dépose dans nos âmes comme une expérience dans le temps. », Andreï Tarkovski, Idem, p.69.

⁸⁸ Voir Andreï Tarkovski, Idem, p.75.

⁸⁹ Andreï Tarkovski, Idem, p. 142.

⁹⁰ Elke de Rijcke, Idem, p.26.

⁹¹ Elke de Rijcke, Idem, p.84.

⁹² Elke de Rijcke, Idem, p.27.

et

été venu au milieu de l'été apporter sa légèreté.⁹⁴

La présence de Tarkovski dans l'immédiat fait de lui un guide pendant son séjour à Västerås, celui qui pourrait délivrer une parole poétique, dans une immanence qui se marque dans l'écriture par l'aspect perfectif⁹⁵ ⁹⁶ :

me flanquant venu,
allégé de ta catastrophe crânienne,⁹⁷
ton doigt à mon fragile pour me référencer
sur un monde inconsistant.⁹⁸

Rien ne peut avoir eu lieu avant l'état immuable suggéré, non soumis à la temporalité, de son existence tangible auprès d'elle qui lui donne une assise au-dessus d'un monde où il est devenu impossible de s'orienter.

Ensuite, les deux artistes coïncident dans leur conception de la poésie : elle est notamment l'expression de l'inachèvement tout comme les pensées et les émotions sont inachevées, ce qui implique que, chez eux, les figures de la soustraction soient plus aptes à la suggestion que la pléthore. Elke de Rijcke n'est pas minimaliste au sens reverdien; elle use d'un langage concis et musclé dont la figuration est cependant explicite, d'une densité telle que chaque mot explose vers plusieurs voies de l'imaginaire. Par ailleurs, le rapport au monde ne se fait pas sur le mode d'une mise entre parenthèses, mais sur le mode organique, intime, celui d'une interaction entre l'intériorité et l'extériorité ; cette organicité du regard sur le monde est, pour Tarkovski, une garantie d'authenticité⁹⁹ ; face à la menace que représente la société, arracher son masque et l'affronter dans le plus grand dénuement est un geste salvateur pour l'humanité.

Enfin et surtout, Andreï Tarkovski apporte une réponse à la dérégulation de l'art contemporain, il considère que celui-ci s'est trompé en suivant la pente de l'individualisation et en négligeant la quête du sens ; l'affirmation radicale de soi avec l'isolement qui en découle, dans des gestes qui « proclament la valeur intrinsèque de l'acte personnel »¹⁰⁰, échouent à dire ce qu'il entend être la vocation de l'être humain : la recherche et l'affirmation d'un idéal, alors que c'est cet idéal qui l'élève ; à ses yeux, le néant lui-même auquel sont confrontées les avant-gardes du XXe siècle est un appel à retrouver le chemin de la spiritualité¹⁰¹. Aux pans d'abîmes qui délimitent l'existence de

⁹³ Elke de Rijcke, Idem, p.16.

⁹⁴ Elke de Rijcke, Idem, p.86.

⁹⁵ De « me flanquant venu ».

⁹⁶ Renforcé par l'ellipse du substantif dans « à mon fragile ».

⁹⁷ Andreï Tarkovski est décédé à la suite d'une tumeur au cerveau.

⁹⁸ Elke de Rijcke, Idem, p. 81.

⁹⁹ «Mais j'ai pensé qu'il est impossible de parvenir à l'authenticité, à la vérité intérieure, ne serait-ce même qu'à une véritable ressemblance extérieure, s'il n'y a pas un rapport organique entre les impressions subjectives de l'auteur et la représentation objective de la réalité. [...] Pourtant, la vie a une organisation bien plus poétique que ne veulent nous le faire croire les partisans d'un naturalisme absolu. Nos émotions, nos pensées ne sont-elles pas toujours comme des allusions inachevées ? », Andreï Tarkovski, Idem, p.30.

¹⁰⁰ Andreï Tarkovski, Idem, p.49.

¹⁰¹ «Le problème soulevé par l'avant-garde est aussi celui du XXe siècle, une époque où l'art s'est progressivement éloigné de la spiritualité. La situation est particulièrement désastreuse dans les arts plastiques, qui sont carrément vidés de toute spiritualité. Il est courant d'admettre que cet état de choses

l'individu chez Reverdy, Tarkovski oppose l'espoir entrevu aux extrêmes bords de l'être, entraperçu dans le non-dit. Dans son interprétation personnelle de l'Apocalypse¹⁰², qui n'est qu'une manière symbolique d'évoquer la limite de l'être, Tarkovski souligne que lorsque la fin arrive, lorsqu'est rompu le septième sceau, s'ensuit le silence. Pour lui, ce manque d'explication est en lui-même parlant. Et ce dont ce silence est porteur, c'est d'espoir. Tout comme l'espoir réside dans la méconnaissance de notre propre destin, du moment de notre fin. *Confiance et espoir* sont d'ailleurs les derniers mots de son film *Le Sacrifice*, considéré comme son testament artistique et spirituel.

Tous mes films, d'une façon ou d'une autre, répètent que les hommes ne sont pas seuls et abandonnés dans un univers vide, mais qu'ils sont reliés par d'innombrables liens au passé et à l'avenir, et que chaque individu noue par son destin un lien avec le destin humain en général. Cet espoir que chaque vie et que chaque acte ait un sens, augmente de façon incalculable la responsabilité de l'individu à l'égard du cours général de la vie. Dans un monde où la menace d'une guerre capable d'anéantir l'humanité est réelle, où les fléaux sociaux nous frappent par leur ampleur, où les souffrances humaines sont si hurlantes, la voie doit nécessairement être trouvée qui mènera les hommes les uns vers les autres. Tel est le devoir sacré de l'humanité devant son propre avenir, tel est aussi le devoir de chaque individu.¹⁰³

Dans *Le Sacrifice*, la réponse face à l'imminence de la catastrophe –une catastrophe émotionnelle, professionnelle, existentielle, étendue au monde- est donnée par l'amour, concrétisé physiquement entre Alexandre, le protagoniste, et Maria, servante et sorcière. *Västerås* cherche une réplique de cette dimension-là : la seule façon de transcender le désastre est à deux. Mais Alexandre a peur, il n'ose pas se laisser aspirer, tandis que la protagoniste de *Västerås* se laisse délibérément ravir pour entrer dans l'extase.

4. Conclusion

Si Elke de Rijcke a pu se sentir fascinée par l'univers de Reverdy et y adhérer dans son premier ouvrage¹⁰⁴, avec une même retenue de l'écriture pour suggérer l'impondérable, l'impalpable et l'invisible, cette économie n'était plus tenable. Sa propre maturation dans sa vie de femme l'a induite à s'orienter, à travers ses livres (*gouttes !*, *Västerås* et *Quarantaine*), vers une esthétique incarnée, sensorielle et érotique, qui puisse apporter une réponse à la désillusion. Elle ne croit plus ni à l'énergie du désespoir reverdienne ni à l'esthétique minimaliste désincarnée de la Modernité. À l'univers étroit, rétréci par l'angoisse et la solitude, Tarkovski lui apporte une générosité : l'accueil dans l'intemporalité, « l'indéfinissable »¹⁰⁵, un passage qui l'illimite, la répercute dans « l'innombrable »¹⁰⁶, le « frôlement du dissemblable »¹⁰⁷, à travers un langage taillé et élagué, certes, mais musclé, capable de propulser l'imagination en un minimum de mots. Le cinéaste lui procure aussi une forme de protection, « héraut à [ses]

n'est que le reflet d'une société déspiritualisée. [...] Mais si l'on admet aussi que l'art est appelé à transcender cette carence, alors ce constat doit être entendu comme un appel spirituel », Andreï Tarkovski, Idem, p.116.

¹⁰² Entretien sur internet : <http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2013/02/02/andreï-tarkovski-discours-sur-l-apocalypse.html>

¹⁰³ Andreï Tarkovski, Idem, p.238.

¹⁰⁴ de Rijcke, Elke, *troubles, 120 précisions. expériences*, Idem.

¹⁰⁵ « j'étais accueillie sur place dans l'indéfinissable », Elke de Rijcke, Idem, p.13.

¹⁰⁶ « par votre passage, répercutee dans l'innombrable », Elke de Rijcke, Idem, p.18.

¹⁰⁷ Elke de Rijcke, Idem, p.85.

côtés »¹⁰⁸, qui lui donne la profonde certitude d'une correspondance, d'un acquiescement mutuel, la promesse d'un échange infini :

pépite donnée
à nourrir un accord si étanche entre nous
qu'elle aurait pu m'échapper.

lui de moi,
en moi me ravissait de moi,
et nous fûmes échangés.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Elke de Rijcke, *Idem*, p.86. « dans le temps terrestre je suis son enfant », Elke de Rijcke, *Idem*, p.80.

¹⁰⁹ Elke de Rijcke, *Idem*, p.86.