

Le poème en éclats de syllabes : **Laurine Rousselet ou le cri comme parole**

Sacré langage, préambule

Il y a, dans la poésie, une fortune particulière du cri qui le constitue comme l'un des problèmes de la poésie aujourd'hui. Le cri a pu être mis en avant, voire utilisé, selon la visée d'une déploration des insuffisances ou des impuissances du langage. Une fois de plus, le cri ferait partie alors de ces notions par lesquelles observer que nous n'avons pas tant affaire à une nature du langage, qu'à ses représentations. Le cri serait alors la compensation d'une perte, celle des mots face au réel ou au sujet, à ce qui serait l'origine, ou constituerait l'originaire de l'expressivité. Reste, dans ces conditions, à refaire le cri dans les mots, en compensation de ce que les mots ne peuvent dire ou faire : en bref, à pousser les mots hors de leurs retranchements, ou à les faire sortir d'eux-mêmes, de leur ordre qui est la signification, et la coupure qu'elle a instaurée entre les mots et les choses. En ce point, le cri tient un rôle comparable à celui de la musique, rôle de compensation-réparation des torts du langage. Et la poésie est alors située dans cette fonction de réparation du tort que le langage aurait fait à la vie, qui serait d'en retrancher la part active sous l'espèce du semblant et du ressemblant, de la représentation et de l'imitation. La poésie aurait une autre dimension aussi, celle d'être une parole et, en tant que telle, la récréation ou le renouement d'une expérience et d'un rapport au monde qui seraient de l'ordre de l'inimitable. Toute la difficulté de la poésie est alors qu'elle a affaire à des mots : comment faire dès lors avec ce qui emprisonne ou cantonne dans des signes quand, au dehors, le monde est si bruisant et si sonore, quand tout y est appel et élan ? Une telle vision pousse à revenir à une parole originaire, non tant en employant qu'en forçant les mots, en somme à pratiquer le cri dans la langue, à faire sortir de la langue le cri qui la précède et qui en est l'origine. Il y a, en somme, à l'origine et à la fin – mais la croyance en l'origine suppose une téléologie poétique – à faire advenir une parole comme cri.

Tout se passe, avec cette représentation du langage, comme si se jouait, à rebours de l'histoire, le mythe d'une genèse. C'est toute la saveur du poème biblique que d'avoir, avant l'expulsion du jardin d'Éden, mis l'homme dans une situation où, pour nommer tout ce qu'il « a formé de la terre des hommes tout ce qui vit des champs et tout oiseau du ciel », Dieu « a fait venir vers l'homme pour voir ce qu'il lui criera / Et tout ce que

l'homme lui criera âme vivante c'est son nom »¹. Comme l'écrit Meschonnic, en commentant sa traduction de *ma-yiqra* par « ce qu'il lui criera », le verbe se situe quelque part entre « crier, appeler, et lire », ce qui ramène au cri, car les trois « [ressortissent] au primat de l'oralité »². On a pu faire découler une sorte de genèse du langage d'une mythographie du cri, du Verbe au cri, du cri au langage. Le *theos* est en somme une réponse à l'inconnu du langage, lequel est constitutif de l'homme et, pour ainsi dire, de l'histoire de l'homme et du langage. Aussi une telle mythographie intervient-elle dans ce que l'on appelle une ontogenèse du langage. L'apparition des premiers mots, ancrée dans une sacralité du rapport entre mots et choses procédant du verbe divin, est un peu la question entêtante de toute une ontologie poétique se formulant autour du rapport au monde. S'y construit la question de la poésie comme lien aux choses du monde, au terrestre. Avec elle, celle d'une motivation du langage rattachée à une mimésis, jouant les instants premiers d'un lien immanent au monde et au divin. La voix, en ce qu'elle porte du son, est partie prenante d'une telle optique de l'être, du phénomène et de la présence – et du problème de la parole, qui est aussi celui d'une écoute intérieure pour retrouver l'origine dans le langage qui murmure : si l'origine d'un rapport sacré entre les mots et les choses est ce qui se dérobe à jamais, elle est aussi ce qui ne cesse d'appeler et d'être différé. Sur un fond de silence – ce silence phénoménologique de la voix qui était le problème de Jacques Derrida – l'écriture est située entre une écoute et un taire, entre une présence et une disparition. Ce qui l'unifie autour du « *vouloir-s'entendre parler absolu* », qui résume toute « *l'histoire de la métaphysique* », autour d'une voix qui se confond à un silence phénoménologique. Comme le conclut *La voix et le phénomène*, « il reste alors à *parler*, à faire *résonner* la voix dans les couloirs pour suppléer l'éclat de la présence. Le phonème, l'akoumène est le *phénomène du labyrinthe*. Tel est le *cas* de la *phonè*. S'élevant vers le soleil de la présence, elle est la voix d'Icare »³.

À rebours d'une phénoménologie de la perception husserlienne, le cri pourrait s'entendre dans une telle perspective : comme nous plaçant « face à ce qui se dérobe », pour citer Henri Michaux⁴, et même ce qui, portant la suppléance à son comble d'énergie et de dépense, se dérobe et disparaît. Cependant, ce dérobé qui est l'aventure de la pensée et du langage renvoie au bougé et au mouvement, à une certaine vitesse, et nous met en relation avec une fibre, un

¹ *Au commencement*, traduction de la *Genèse*, de l'Hébreu, par Henri Meschonnic, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 33.

² *Ibid.*, p. 253.

³ Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 117 et 115 pour la citation précédente. Les italiques sont de l'auteur.

⁴ Henri Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, 1975.

passage pour lesquels aborder le langage par les liens des mots et des choses, et par les noms, n'est pas satisfaisant. Le langage n'est pas tout dans les mots, comme le tout du langage n'est pas les mots. Mallarmé, on s'en souvient, regrettait une certaine faillite du discours à « exprimer les objets par des touches et y répondant en coloris ou en allure ». S'ensuivait la « déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. »⁵ Cette déception à l'égard des mots et du cratylisme qu'on pourrait supposer, autant que ce regret au sujet du discours, au sens rhétorique, pourraient se comprendre comme une différenciation du nom et de l'écriture. La rhétorique traditionnelle échoue quand le vers, « complément supérieur » est rémunération du « défaut des langues » à trouver et inventer la voix, ce qui « [existe] dans l'instrument de la voix ». Le cri serait un peu le condensé de la voix, par quoi tout peut commencer. Aussi bien le verset de la Bible se lit-il comme commencement, non origine, du langage, par lequel les mots et les noms sont emportés plus loin qu'eux-mêmes par la voix qui les profère. Ce que rend palpable, plus qu'elle ne le dit, ce verset qui suit, par les intervalles que lui restitue la traduction : « Et l'homme a crié des noms à toute bête et à l'oiseau du ciel et à tout ce qui vit des champs / Et à l'homme il n'a pas trouvé une aide qui soit face à lui ».

Le cri en poésie, de la forme à sa force

Selon une autre approche, le cri peut se comprendre comme une subjectivation et son écoute renvoie à un sujet qui se constitue par le poème. Un poème semble crucial pour rendre compte d'une telle orientation, « Dans la nuit », de *Lointain intérieur* d'Henri Michaux, dont voici un extrait, juste quatre lignes : « Nuit / Nuit de naissance / Qui m'emplit de mon cri / De mes épis. »⁶ L'insertion de ce poème dans un ensemble intitulé *Lointain intérieur*, sa vocation à la nuit lient le cri à la résonance et à une spatialité. Cet espace est un espace creusé et, si l'on décompose les choses, les dissocie pour mettre à nu ce qui les associe, c'est en outre un espace construit par une profondeur constitutive du sujet : c'est tout le travail d'un lointain devenu proche par la résonance de l'écrit, ici marquée par les [i], autour de « nuit », et de « qui m'emplit », « cri », « épis ». La naissance a lieu, mais par une nuit qui est celle d'un monde intérieur, monde de la voix inventant son espace. Le cri s'associe à cette naissance et, en retour, le sujet devient tel par la nuit et le cri qui l'investissent, *l'emplissent*. Une sorte de rapport à l'immense est instauré ici, qui engage un sujet, un sujet par la parole et l'écriture :

⁵ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers, Divagations* (1897), éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 208.

⁶ Henri Michaux, « Dans la nuit », *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Poésie/Gallimard, 1963, p. 92.

crée des lignes de force, est forme par la force qu'elle imprime et donne à entendre. D'où ce caractère singulier de la disposition de l'écrit, car s'il n'est pas question de vers, la ligne est elle-même problématique : entre le mot et le syntagme, le poème fait plutôt assister à une formation, à une *rythmisation* du langage qui correspond, à la différence d'un principe métrique, à un « principe rythmique », celui de la ligne, défini ainsi par Gérard Dessons et Henri Meschonnic, dans la perspective d'« un rapport entre le visuel et l'oral » : « le principe graphique, distinct du *vers métrique* (expression qui devient un pléonasme), et que l'expérience même de la poésie appelle à désigner du terme de *ligne*, en un sens un peu différent de l'anglais *line*. »⁷ Ce dessin de la voix, pour le dire rapidement, ressortit à une émancipation du schéma métrique, pour laquelle Michaux, dans son refus de la littérature, ou plutôt de faire œuvre de littérateur, est un écrivain capital. Le cri est alors à envisager dans les rapports qu'instaure le poème. Crier peut avoir lieu n'importe quand mais cela reste crier, sans que cela fasse forcément un poème. Crier n'est pas forcément écrire, et écrire n'est pas une régression vers le cri, pas plus qu'il ne se confond avec les retrouvailles d'un cri originaire. Écrire n'est pas anhistorique.

Laurine Rousselet a inventé ainsi le verbe « *crire* », ramenant le *cri* à la spécificité d'un *écrire*. Le tout est de s'interroger sur la manière dont le cri devient poème, ou plutôt sur la manière dont le cri fait poème et surtout, sur la manière dont le cri est du côté de « la valeur d'un poème », pour reprendre les termes de Dessons et Meschonnic. De la même façon, le cri n'est pas celui de la naissance ni de l'*infans* des psychanalystes, mais il est celui de la naissance du sujet qui devient poème : un sujet à venir, parce qu'il est déjà venu et arrivé au langage. C'est ce qui en fait une histoire : quelque chose qui *survient*.

L'un des premiers livres de Laurine Rousselet, *L'Été de la trente et unième* (2007)⁸, prend son départ – on dira son envol et son saut, parce que ce début évoque déjà le « saut de l'ange », « l'ailleurs » et « l'échappée » – sur un adieu, pouvant évoquer Rimbaud et son « tenir le pas gagné » d'« Adieu » d'*Une Saison en enfer*. Je souligne quelques échos, ou accents prosodiques : « C'est l'adieu qui me transportait à chaque tentative de lecture » résonne avec « J'aboutis au silence, le vrai, tonitruant de fulminations, de contestations puisqu'enfin libérées, hurlant la (à) mort ! » (p. 11) Cette citation avec quelques notations prosodiques pour rendre ce qui lance d'abord un continu du silence et du cri – le « *silence, le vrai* » partageant des échos avec « *tonitruant* » et « *hurlant* », qu'il régit et augmente, autant qu'il est augmenté

⁷ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 105-106.

⁸ Laurine Rousselet, *L'Été de la trente et unième*, préface de Marcel Moreau, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants, 2007. Je note les pages entre parenthèses. Le livre sera réédité prochainement, en juin, aux éditions de l'Aigrette.

par eux. La même première page désigne tout le livre « faux journal » (p. 15) : ce pourrait être un journal, mais un journal par en-dessous, un mouvement un peu souterrain repris chaque jour comme une sorte d'envers du décor. Mais le plus important est que L. Rousselet retrouve le problème de Marina Tsvetaieva qui se demandait comment « avec des mots (c'est-à-dire avec des pensées) dire un gémissement : a-a-a. Avec des mots, avec des pensées dire un son. Pour que dans les oreilles reste seulement a-a-a-a. »⁹ Un poème fait ainsi autre chose, ou davantage, que nommer ; il offre des « mots de passe » (p. 13), qui restent à l'oreille précisément, non tant pour ce qu'ils disent que pour ce qu'ils font. Pour cette raison, il y a à se pencher sur la spécificité de la parole qui se construit et s'invente dans cette écriture.

Parler d'une parole comme cri reviendrait à rejoindre la déploration des insuffisances du langage, d'un langage entendu comme univers de signes, de mots, pour lequel la séparation d'avec le monde a tant de fois prévalu. *A contrario*, le cri comme parole engage une autre représentation du langage et de la parole, pour les instaurer comme des forces. L'idée qu'une forme sans force n'est plus qu'un formalisme participe d'une telle perspective, dans la mesure où le poème se lit-s'écrit comme un corps-langage, non seulement du sens, mais un passage intégral, de tout ce qu'une voix peut faire entrer en résonance et de tout ce qui s'y joue d'expérience : un dire où se constitue une expérience subjective qui est d'ordre poétique, artistique. De fait, le cri est le lieu d'une telle spécificité. Il ne s'agit pas de reproduire un cri. Auquel cas on retomberait sur cette insuffisance des mots, et sur un hors-langage qui ne permet plus de lire un poème. Il s'agit d'un cri comme écoute de ce qui se dit et se constitue en langage.

Un cri comme parole ou le cri par l'écrire

L. Rousselet a beaucoup intégré l'écrire à son écriture, revenant ainsi sur son acte et son propre geste à l'intérieur de son poème. Ce qui n'a rien d'autotélique à proprement parler. Il n'y a pas vraiment d'affirmation d'une fonction poétique par une exhibition des signes et de leur fonctionnement. Cette exhibition des signes n'est pas « l'accent mis sur le message pour son propre compte », comme l'écrivait Jakobson en son temps pour rendre compte d'une spécificité de l'art comme langage ou du langage en tant qu'art. Cette fonction n'apporterait finalement rien d'autre qu'une sorte de surplus esthétique au langage, par opposition à la fonction référentielle. En fait, l'exhibition de l'acte est plus de l'ordre de l'écrire que de

⁹ Carnet de 1940, cité par Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 40-41.

l'écriture, tant L. Rousselet revient sur le verbe. En cela, l'écrire est davantage du côté d'un acte éthique, qui fait aussi bien celui qui lit que celui qui écrit.

Un retour constant est effectué sur l'« écrire », dans cette poésie, pour en révéler, comme on le dit en photographie, la poésie. « La poésie ne bavarde pas, elle ne fait rien d'autre que mécrire. » (p. 11) Il y aurait dans ce néologisme quelque chose qui répondrait à « mélire », ou à « mélecture » : écrire de travers, mal écrire – qui rapprocherait de la rature et qui irait même jusqu'à un malheur d'écrire, une sorte de fatalité à laquelle et de laquelle on n'échappe pas. (Mais « mécrire » ira jusqu'à « Je t'écris » (p. 14), le pronom « t' » étant lisible aussi bien comme complément direct qu'indirect.) On se rappelle aussi « les cris vains » de Ghérasim Luca¹⁰. L. Rousselet se détache d'une certaine forme illusoire de la liberté ou d'une illusion de liberté quand elle écrit : « Et je pense à cette satanée liberté d'écrire. Qu'une fois obsédée par la page à remplir, et déjà parvenir à cette célébration, quel travail... Il n'y en a plus aucune de liberté ! Tout est labeur ! Tout est manifestation, sans retour possible, du tremblement qui nous tient... » (p. 15) La poésie est du côté de ce tremblement d'écrire qui n'est pas une affaire de sens seulement, comme ce le serait pour une écriture délimitée par la signification et son déploiement. Mais aussi, par un jeu de paronomase, écrire est tendu vers quelque chose en soi, c'est donc bien un « m'écrire ». Et, plus tard, on trouvera le « m'écrier » dans cette configuration, qui a rapport avec une joie, la manifestation – au sens d'une sortie fulgurante – du vivant : « Je ne me permets plus d'écrire depuis des semaines sans considérer l'exercice d'aimer. » Puis : « Et nous avons brûlé bien des plaisirs par la passion du cri. » (« Sous hypnose », p. 107) Et le jeu paronomastique, donnant vue sur ce qui se rattache à « écrire » et son fonctionnement dans le poème, mène sur son abréviation en « *crire* », qui augmente l'écrire d'une aphérèse jouant la syncope déjà relevée dans « mécrire ».

Écrire, m'écrier : tout en un cri

On peut partir du récit publié en 2012, *La mise en jeu*¹¹, où le cri est une atmosphère et une poussée intérieure propre à chaque personnage dont la voix croise celle de l'autre, une altérité plurielle, inassignable, qui compose cette voix du dedans : « Le ciel vint libérer son cri. La trouée. » Ce passage, au début du récit, est un moment de crise du personnage de Quentin, figure d'un homme traversé d'inconnu et d'un trop-plein de vie, emblématique en cela d'une sorte d'habitation intérieure qui l'exile. Il livre en même temps une sorte de poétique de l'état

¹⁰ Ghérasim Luca, *Paralipomènes*, Paris, José Corti, 1986, p. 32.

¹¹ Laurine Rousselet, *La Mise en jeu*, Rennes, L'Apogée, 2012, p. 27.

second, un état de parole en « trouée ». On lit d'ailleurs à la même page des formules évoquant le *haut mal* de *L'Idiot* de Dostoïevski¹², « le corps entier dans son vertige beuglant ses désirs », ou « Quentin qui bredouillait toujours ses éblouissements. Le monde pouvait se taire comme une pierre ». Le récit développe sur le mode de la crise ce qu'une attention au cri pourrait révéler de la voix intérieure, et d'une voix de l'écriture : une intrication intérieure et un passage de ce qui a été entendu et traverse l'écoute de la voix. Aussi, pour ce roman, mais également pour la poésie de L. Rousselet dans sa globalité, la voix est-elle un croisement qui, pour l'avoir comme aspiré, fait taire le monde autour. L'état extrême du personnage de *La Mise en jeu* fait converger dans le cri la présence de personnages dont les voix se croiseront dans le récit, personnages mi-réels mi-fantasmatiques. L'écriture y reçoit un peu sa fable : elle est en somme la réinvention et la continuité d'une identité et d'une histoire, celle du sujet par le « mécrire » précisément – dont l'utopie pourrait se contenir en un cri, en un souffle, une singularité rythmique qui pousse alors à envisager ce qu'il y a de corps dans l'écriture.

La poésie de L. Rousselet trouve donc une unité dans le cri. Cette unité se poursuit dans une prose qui prend plusieurs formes, ou plutôt plusieurs organisations, passant par la page qui donne une unité seconde, ayant à voir avec un temps de l'écriture. « Je me suis dit une page par jour... », lit-on dans *L'été de la trente et unième* (p. 15). Les livres écrits à la manière d'un journal le sont seulement à la manière de, puisqu'est affirmé le « faux journal ». Il s'agit plutôt d'y façonner une écriture du jour, peut-être à rebours des actions et des faits du quotidien, mais cela bien *au quotidien*. Il y aurait quelque chose de ce que dit Marina Tsvetaïeva dans une lettre à Rilke, de la vie et du mensonge : « Quand je mets les bras autour du cou d'un ami, c'est naturel ; quand je le raconte, ça ne l'est plus (même pour moi !). Et quand j'en fais un poème, cela redevient naturel. Donc, l'acte et le poème me donnent raison. L'entre-deux me condamne. C'est l'entre-deux qui est mensonge, pas moi. Quand je rapporte la vérité (les bras autour du cou), c'est un mensonge. Quand je la tais, c'est la vérité.¹³ » Une vérité seconde, qui serait de l'ordre de l'intime et du secret, une intériorité qui, par le « taire », est une manière de dire mais à l'oblique, correspond à une vocation à la nuit.

¹² On lira ce passage très connu du roman, livre II, chapitre 5, la première crise d'épilepsie du prince Mychkine racontée dans le roman : « Les convulsions et les soubresauts s'emparent de tout le corps, de tous les traits du visage. Un hurlement horrible, inimaginable, qui ne ressemble à rien, jaillit de la poitrine ; ce hurlement, il fait disparaître soudain tout ce qui est humain, et il est absolument impossible, du moins très difficile, à un observateur d'imaginer, et puis d'admettre que, ce qui crie, c'est, pour ainsi dire, quelqu'un d'autre qui se trouverait à l'intérieur de cet homme. » Fédor Dostoïevski, *L'Idiot* (1869), traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud-Babel, 1993, p. 389-390.

¹³ Tsvétaïeva à Rilke (14 juin 1926), *Correspondance à trois*, traduit du russe par Lily Denis, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 177.

Journal de l'attente (2013) dira cet emmêlement de la nuit au jour, et cette orientation du jour par la nuit qui laisse poindre non une seconde vie, mais une vie seconde, un peu une vie-poème, une vie du côté du langage qui donne un goût du présent, un passage à travers maintenant : « le présent borde le matin / chaque minute ouvre les yeux sur le rêve / la nuit a décelé une vie secrète¹⁴ ». Ce secret est ce qui échappe à l'ordre des signes. Il a à voir avec cet inconnu surprenant dès que l'écriture devient non une imitation ou une description – un réalisme – mais une exploration de ces « choses qui sont dans la voix », comme le dit Aristote, une expérience du langage et de l'écoute. Il est vrai que le cri, dont l'utopie serait de condenser cette expérience spirituelle et corporelle (ce qui renvoie à une certaine mystique de l'écriture chez L. Rousselet), en retient autant la dimension que la densité. On lit dans *Nuit témoin* (2016) que « l'encrier ne permet pas l'innocence / il passe sur les lèvres et saisit / la distance qui évide ». On peut se laisser guider par la suggestion des signifiants, d'*encrier* à *écrire* et *s'écrier*, d'autant que le même livre évoque le mouvement silencieux de l'écriture : « la bouche ouverte comme l'expression du cri / tracer dans les rainures l'étendue de la langue / son éclairage sur la vie¹⁵ ». L'*encrier* ouvre la bouche, il « passe » et « saisit », comme le tracé est lié à « la bouche ouverte » ; il est le correspondant muet du cri, objet et vecteur de la voix et de la page, il est ici l'image d'un *passage à l'écrit*. Cette image motive peut-être le *crire*, apparu dans *Nuit témoin* – « la peau désire *crire*¹⁶ » – et repris dans les livres ultérieurs, anagramme de *crier* et aphérèse d'*écrire*, rappelant que *s'écrire* est aussi l'anagramme de *s'écrier*. Certains titres, dans ses livres, y renvoient : d' « En confidence du cri de deuil » de *Séquelles* (2005) aux deux sections du livre de 2013 *Crisálida*, « *Crisálida* » (je souligne) à « À la criée », ce titre étant la paronomase ou l'envers du premier. Puis quelque chose semble s'affirmer avec trois livres formant une trilogie, *Journal de l'attente* (2013), *Nuit témoin* (2016) et *Ruine balance* (2019), une ligne d'écriture souvent plus continue qu'un livre antérieur, de 2004, *Tambour*.

Les lignes du crire

Séquelles (2005) accomplissait déjà ce saut d'un phrasé saccadé à une suite de lignes plus étendue. Que l'on compare, dans *Tambour* :

¹⁴ Laurine Rousselet, *Journal de l'attente*, Plouneour-Ménez, 2013, éditions Isabelle Sauvage, p. 57.

¹⁵ Laurine Rousselet, *Nuit témoin*, Plouneour-Ménez, éditions Isabelle Sauvage, 2016, respectivement p. 14 et 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

Râ
le
s
onore
bou
che
une
disparaissante¹⁷

Dans *Séquelles* :

Derrière la verrière des cris grinçants
que la vision de sable
sans âge
façonnet en partition¹⁸

« Sonore » et « partition » : ces deux vocables tendraient à renvoyer à une musique ou, du moins, avec l'articulation du sonore à la partition, ils mobiliseraient la métaphore musicale pour l'écriture. Néanmoins, la bouche est au centre, dans la rôle de la mort, et le détachement des lettres est un détachement sonore : le poème, une bouche en train d'articuler et de dire, d'articuler le dire. D'où une certaine diction définissant la partition. La diction par la disposition est solidaire d'un travail de la ligne d'écriture, où verticalité et horizontalité se répondent, par une décomposition faisant une unité non seulement de la syllabe, mais aussi de la lettre quand elle est prononcée, quand elle est *phonè*. De sorte que l'écriture exhibe une organicité et une sonorisation de la voix.

Si quelque chose du journal se joue dans la disposition en lignes, un peu comme une rythmique de l'expérience du langage investissant un sentir et un penser, un penser par un sentir, c'est par une progression faisant qu'à chaque livre une sorte de cohérence se poursuit jusqu'au sentiment qu'une forme de l'expérience peut se terminer, ou que quelque chose semble se refermer pour se redéployer plus tard, dans un autre livre. Vers la fin de *Journal de l'attente*, « le cri s'en va ailleurs »¹⁹ et le livre se termine par « la source est ton sourire » (p. 117). La fin n'est que la fin du livre, mais le livre est une ouverture vers les autres, ce qui construit la tenue d'une diction. La saisie du corps et du phrasé : c'est ce qui se joue entre « pulsion » et « beauté » (« chaque pulsion course la beauté » (p. 110), en écho avec « la beauté se forge dans le corps » (p. 111) du poème suivant), ainsi qu'avec le soulèvement entre « vertige » et « reflet » : « soulever le vertige pour songer au reflet » (p. 110). La prosodie fait l'écoute, au-delà de ce que dit l'énoncé, entre l'écho des infinitifs « soulever » et « songer », « vertige » et « reflet », avec la proximité des fricatives [f] et [v] : plus qu'un reflet, l'écriture produit une insufflation

¹⁷ Laurine Rousselet, *Tambour*, Reims, Dumerchez, 2004, non paginé.

¹⁸ Laurine Rousselet, *Séquelles*, Reims, Dumerchez, 2005, p. 60.

¹⁹ Laurine Rousselet, *Journal de l'attente*, op. cit., p. 111. Je note les pages entre parenthèses.

et un soulèvement et le « reflet » est reflet à être le songe d'une écriture, celle qui multiplie l'écoute et les rapports, et non une mimésis. Précisément, on retrouve ces rapports dans cette visée, qui unifie chaque page, et le poème qui constitue le livre : « trouver le rivage de l'unité qui dit tout » (*ibid.*). Cette unité est une capacité à faire langage de tout, depuis une écriture, qui visite l'obscur et en fait une clarté et une vision par saillies successives : « engloutir c'est écrire la nuit » (*ibid.*) puis « la nuit n'est plus étrangère à l'œil » (p. 111). Aussi « l'unité qui dit tout » renvoie-t-elle à un espace qui est l'œuvre, le poème, un poème écrit et continué de livre en livre, que chaque page invente par des éclats syllabiques.

La page est donc partie intégrante de la poétique de Laurine Rousselet. L'écrit en procède, mais en même temps il l'invente. Tout se passe comme si, ayant besoin de son espace pour se réaliser et se projeter, le geste d'écrire avait besoin, en retour, d'inventer cette page, de la faire déborder d'elle-même. La disposition en lignes d'écriture participe d'un modelé vocal de la page, d'une gestuelle de la voix sur un espace mouvant, devenu l'espace d'une écoute. Mais cette organisation du mouvant ne concerne pas seulement ce que l'on assimilerait à une « écriture poétique » selon la catégorie convenue du vers – ici hérité du vers libre puis de la prose – opposé à la prose. On sait que depuis Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, la prose est un problème central pour la poésie. La modernité peut se comprendre comme la mise en crise du partage entre prose et poésie, avec le poème en prose et poésie. Les écritures ébranlent, bousculent les catégories, avec le poème en prose et le vers libre, cela jusqu'à remettre en cause un autre partage, celui du langage ordinaire et du langage poétique. Ce problème a été envisagé par Henri Meschonnic, dans *Critique du rythme* en particulier. Et tout le problème de la poésie n'est plus tant d'opposer vers et prose, ce qui revient toujours à l'opposition entre le poétique et l'ordinaire, mais à chercher ce qu'une écriture comprend d'histoire, comment une écriture est à elle-même sa propre histoire. Il en va d'une recherche de ce qu'une écriture a derrière et devant elle : « Écrire c'est faire l'historicité propre au sujet qu'on est dans et par l'écriture, dans le conflit de chaque moment entre le formé et le non-formé. »²⁰ Cette historicité est tout le rapport du poème et de sa propre prose et d'une tenue autant que de l'invention d'un ordinaire de son langage. La ligne et son aventure, comme Michaux parlait d'une « aventure de lignes » pour la peinture de Paul Klee, est toute l'affaire de la poésie de L. Rousselet, dans la profération qui investit aussi bien la ligne par suite de phrases, à l'horizontale sur la page, que la ligne par brisures, à la verticale : la création d'un phrasé dans une écriture qui conduit une improvisation sur la page et son organisation.

²⁰ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 397.

L'écrire par le geste, le geste par la voix

C'est bien une ligne par soubresauts qui caractérise l'écrit de L. Rousselet. La seule mesure de cette écriture, puisqu'il est question de partition, ce serait le cri. Et cette mesure en démesure passe par la notation, qui est un peu le geste conducteur de son *écriture*. *L'Été de la trente et unième*²¹ donne, par quelques titres de pages, certaines formules, une place à la note : « Petites notes prises dans la nuit » (p. 47) ; « Petites notes prises entre deux gorgées d'air » (p. 67) ; « Petites notes sur l'autre » (p. 83) ; jusqu'à un « Sous hypnose » (p. 107). Les « petites notes » inscrivent déjà la pluralité à l'initiale et le *petit* affirme une humilité, une sorte de profération muette mais toute en tension et en intensité intérieure, non la grande déclamation. L'humilité du projet se lit d'ailleurs au départ, « Je me suis dit une page par jour » (p. 15). Mais le plus important est la construction paratactique du phrasé qui, de phrase en phrase, opère un *glissando*. Dans « Petites notes prises entre deux gorgées d'air » :

Et j'avance à perte de lieu. Woods Hole accapare mon présent et tant mieux. (...) Désirer apprendre à surmonter s'agite. L'éclat caché du soleil joue ses gammes. Et je joue à la violence qui me rapproche de l'énigme. Conserver en accordant nos désirs sans heurter relève du "sauve qui peut" ! Mais il subsiste en moi des préférences à mourir dans le lit de l'inévitable. » (p. 69)

Tout se passe comme au lieu d'être conduit, le phrasé était le conducteur. On peut ainsi relever les acteurs des phrases dans ce court extrait : « j'avance », « Woods Hole accapare », « L'éclat caché du soleil joue », « Et je joue », « Conserver [...] relève », « Mais il subsiste en moi ». Sans confondre le sujet locuteur, le sujet grammatical et le sujet du poème, on peut remarquer une extrême labilité du sujet dans la phrase et, ainsi d'un phrasé par décentrement. L'infinitif finit par assumer un dire à l'état de puissance et d'avancée, faisant de ce « j'avance » un effacement du moi qui situe le fonctionnement de l'infinitif dans l'œuvre, le verbe étant le passage d'une parole « sous hypnose » au cri résonnant.

En même temps, ce cri découvre un lieu d'altérité dans le poème, évoquant ce que Bernard Noël dit d'« une écoute patiente, [d'] une attention aux nuances de la perception et de la communication non-verbale et, surtout, une langue sensible à l'empreinte de l'Autre... »²² Aussi cette altérité permet-elle d'évoquer la sorte de pression atmosphérique qui saisit l'oreille à lecture de cette poésie.

Le cri s'impose alors comme la matrice du geste d'écriture chez L. Rousselet. Elle le souligne elle-même par le travail du signifiant *crire*. Aussi en expose-t-elle la poétique, la pensée de ce geste à l'intérieur du geste qu'elle déploie elle-même et qui se déploie à travers

²¹ Laurine Rousselet, *L'Été de la trente et unième*, op. cit., Je note les pages entre parenthèses.

²² Quatrième de couverture de Laurine Rousselet, *De l'or havanais*, Rennes, Apogée, 2010.

elle. D'une certaine façon, le cri traverse l'écrire et se construit comme parole dans le poème ou, encore, cette parole se constitue comme cri dans l'écriture. Si bien que c'est d'un souffle que tout semble opérer, à chaque page, ou à chaque moment du poème : ce que le titre de la dernière section de *Crisálida*, « À la criée »²³, désigne et emblématise. Or, le souffle est bien investi dans un rythme : d'abord, par un geignement qui renverrait à une physique de l'élégie, une écoute de la douleur dans « en cri percé de jaune teint / au sortir du larynx » (p. 81) ; puis, dans la création d'une langue qui serait celle d'un sujet marqué par une guerre intérieure, « éruptive la langue de l'instant [...] / à l'émission de consonnes / en querelle » (p. 83) ; ensuite, se lit une progression de la voix à la création d'une grammaire du sujet qui est une manière de refaire la langue, ou de se faire une langue, montrant la syntaxe comme une spécificité : « la voix excavée par instinct / qui l'explose / la syntaxe expulsée / de la si douce harmonie / par confusion chronique / des solutions disposées à l'envers » (p. 87).

La poésie vouée à l'instant et qui, de cet instant, est la reprise dans l'écriture et son travail – car il ne s'agit pas de réduire le poème à du spontané mais d'en faire plutôt une résonance du spontané et du jaillissement par un travail de longue haleine et de précision, en incisions autant qu'en déploiements – est donc allégorisée par la chrysalide et, dans la première page du poème éponyme *Crisálida*, par la comparaison au « corps ensorcelé / dans une coquille de résonances », repris en fin de page par « le geste de ton soulèvement » (p. 7). Il y a dans cette poésie ce que Ghérasim Luca désignait par ces mots : « il pourrait y avoir dans l'idée même de création quelque chose qui échappe à la description passive, telle qu'elle découle nécessairement d'un langage conceptuel. » Et d'ajouter : « La sonorité s'exalte, des secrets endormis au fond des mots surgissent. Celui qui les écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique simultanée à l'adhésion mentale. Libérez le souffle, et chaque mot devient un signal »²⁴. Cette déclaration participe d'une refonte de la rime en poésie, ou du moins de la conscience que l'on en a.

La rime n'est pas limitée à son intégration dans le champ de la métrique mais elle participe à une ouverture généralisée du langage que seule une écriture, « entendue comme « forme de vie » et « forme de langage », est à même d'opérer. On peut penser aux renversements verbaux des « tripes de l'esprit » de Serge Pey et à sa « cabale phonétique », comme « le rire de la poésie qui parfois se change en sang »²⁵. Une attention aux mots dans les mots, aux « mots sous les

²³ Laurine Rousselet, *Crisálida*, Paris, L'Inventaire, 2013. Je note les pages entre parenthèses.

²⁴ Ghérasim Luca, « Je m'oralise » (1960), [écrit pour introduire une lecture du poème « Passionné » par l'actrice Anne Zamire]. Texte publié par Serge Martin dans *Europe*, « Ghérasim Luca », mai 2016, n°1045, p. 91.

²⁵ Serge Pey, *Ahuc*, dans le livre collectif, *Aubrac, Itinéraires littéraires en Lozère*, Remoulins-Sur-Gardon, éditions Jacques Bremond, 1990, p. 149.

mots », pour citer conjointement Ferdinand de Saussure et Jean Starobinski, est patente chez Laurine Rousselet ; elle est manifeste, ou éclatante, dans de tels passages : « Crisálida souffle / crisálida folle / crisálida mienne de vouloir refondre un corps / crisálida fulguramment ton œil qui veut tout » (p. 10). Jusqu'à instaurer des rimes pour l'œil, investissant le dessin de la lettre, en lien avec la prosodie : « qui viole / le vide » (p. 8). L'anagramme et la paronomase sont les figures saillantes d'une écoute singulière des mots, mais non limitatives. Cette même écoute n'est pas réductible à des procédés. C'est que l'anagramme et la paronomase, dans ces cas précis, ne sont pas tant des figures que les opérateurs d'une écoute du langage, l'écoute intérieure des mots du dehors. Et si le poème *Crisálida* reprend l'expression quasi proverbiale de « la vie chevillée au corps », c'est aussi que cette pratique du langage devient « pratique du corps », au sens où Marcel Mauss définissait une primauté du corps pour toute expression²⁶. En tout cas, le poème se lit bien comme puissance affirmative de la vie.

Le cri, la rime

La rime est un principe d'écoute. Elle ne peut plus être réduite au retour en fin de vers, encore moins à la répétition sonore. Étant solidaire d'une prosodie qui, en tant que telle, n'a lieu qu'une fois et n'est valable que pour une œuvre, elle a trait à l'histoire qui constitue et que constitue une œuvre. Cette histoire qui s'écrit à chaque mot, chaque syllabe et dans une résonance générale qui fait le sens. On retiendra à ce titre la déclaration de Péguy, selon laquelle

ce n'est pas la rime seulement et le commandement de la rime, ce n'est pas le rythme seulement et le gouvernement du rythme, c'est tout ce qui concourt à l'opération de l'œuvre, toute syllabe, tout atome, et le mouvement surtout, et une sorte de sonorité générale, et ce qu'il y a entre les syllabes, et ce qu'il y a entre les atomes, et ce qu'il y a dans le mouvement même. C'est cette sonorité générale qui fait la réussite profonde d'une œuvre »²⁷.

Dans les pages de *La Rime et la vie* qu'il consacre à Marina Tsvetaieva, Meschonnic observe que « la rime – état naissant ou état mourant, mais indéfiniment renaissant – est quelque chose de l'ordre du cri »²⁸. Aussi une rime est-elle union, rapprochement, attraction entre des mots, contradictoires ou complémentaires. Elle est une mise en tension, une violence ou une complétude. On peut alors, pour finir, lire quelques moments d'un livre plus ancien, *Séquelles*²⁹.

Le livre développe une ligne par les infinitifs substantivés qui est un trait de l'écriture de L. Rousselet. Partant, la substantivation est l'effectuation d'une rime, comme ici : de « *l'as dérobé*

²⁶ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950, p. 335-386.

²⁷ Charles Péguy *Clio, Œuvres en prose*, 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1048.

²⁸ Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 225.

²⁹ Laurine Rousselet, *Séquelles*, *op. cit.* Je note les pages entre parenthèses.

du jouir » à « verbe / règne de l'organe du vivre en saillie » (p. 40). Toute une séquence suit, qui dispose le cri avec l'infinitif, une puissance anonyme sans sujet de l'action, comme dans ce redoublement entre phrase infinitive et infinitif substantivé : « Entailler le cri du jouir perché » ; puis dans le resserrement des échos et des accents prosodiques : « *À mesure de moelle éphémère / creuser le vers créé à tête de cri / en état de grâce* » (en italique dans le texte, p. 44-45). Une métaphore conductrice est ainsi la pluie, qui n'est plus tant une métaphore qu'une manière d'habiter le langage, de faire du réel un langage et de faire passer le réel perçu dans la voix : « j'ai la vue en bouche pour toi / à te redonner à l'égal de ta beauté / l'averse des vers » (p. 46). De fait l'écriture de L. Rousselet, dans l'état émotionnel qu'elle suscite et qu'elle renferme, se laisse englober par l'idée d'une pluie syllabique, comme dans ces lignes : « ainsi crisse / masqué de cire / le chant de l'enfance chéri » (p. 47). La volubilité de l'écriture est une manière de chant qui est voué à l'invisible et se fraie des passages : « Faille de l'invisible chant qui se serre / absent / depuis son étreinte secrète » (p. 51). Plus loin, cette vision qui a pour seul élément la parole, est poussée dans sa radicalité à être une cécité, l'écoute et la syllabation s'identifiant à une forme de braille, par quoi le monde n'est plus qu'à entendre : « *en plein noir de fumée s'écriant / désormais en braille / cécité* » (en italique dans le texte, p. 66). En dernier lieu, on peut à nouveau se tourner vers « Dans la nuit » d'Henri Michaux, « Qui m'emplit de mon cri » : la poésie de L. Rousselet immerge dans un cri, la lecture faisant de *ce cri mon cri*, impliquant une réénonciation. Lire le cri, continuant écrire le cri, est l'écoute de ce cri non comme réparation d'un mal que le langage aurait fait à la vie, mais comme parole : un cri en poème et qui, sans un écrire, ne pourrait être tel.

Laurent Mourey