

Sorrowful Songs de Déborah Heissler: poésie, musique, sérigraphie

Clonts, Charlène

Faculty of Humanities, Department of Literatures and Languages, Kyushu University

<https://hdl.handle.net/2324/7173525>

出版情報：フランス文学論集. 58, pp.45-70, 2023. 九州フランス文学会
バージョン：
権利関係：



Sorrowful Songs de Déborah Heissler :

poésie, musique, sérigraphie

Charlène CLONTS

Summary

Déborah Heissler's *Sorrowful Songs* :

poetry, music, silkscreen drawings

Charlène CLONTS

In her 2015 *Sorrowful Songs*, accompanied by Peter Maslow's silkscreen drawings, Déborah Heissler pursues her quest into the intermedial poetical praxis. Here, besides drawings, poetry is also associated with music. The references to Górecki, Debussy and Bach, convey the history of European music in order to indicate a larger move back in time. The poetical circulation between the loss of a loved one, the memories of a collective past and a particular perspective on the cycle of nature join together in this journey to recreate a perpetual cycloid motion. Nevertheless, the constant oscillations between the present and the recollection of the past put on hold any possible linear trip back in time. They materialize the memory processes. They are also carried on physically, back and forth between the self and the others, between human and nature, between text, music and drawing. By doing so, they evoke the hidden and the unveiled through a great poetical drawer game. Thus, the symphony is merely an inspiration : it simply underlines the effects of a plurality of voices that are also characterized by the intertextuality and the page layout. This poetical operation reveals the vital commitment through the writing that puts into question transcendence when facing the loss, but that underscores at the same time the beauty and the sensuality of the ephemeral.

Le recueil *Sorrowful Songs*¹⁾ (2015) de Déborah Heissler combine un titre en anglais, des poèmes en français, une symphonie polonaise créée en 1976 par Henryk Górecki et des dessins sérigraphiés de Peter Maslow. Il s'inscrit dans la continuité intermédiaire de la pratique poétique de Déborah Heissler et développe un aspect moins connu de son écriture en l'associant à la musique. Explicitement placée sous l'égide de la symphonie des *Sorrowful Songs, n°3, opus 36*, l'écriture poétique *pourrait* être de prime abord interprétée comme une ekphrasis²⁾ de l'œuvre musicale : en effet, la troisième symphonie de Górecki est composée de trois mouvements, tout comme le recueil. On retrouve d'autres caractéristiques semblables à celles de la symphonie, comme l'évocation de la mort, la particularisation du deuil et le contrepoint minimaliste qui tente de faire face à la douleur. En outre, une version antérieure de ce texte³⁾, écrite sous la forme d'une nouvelle, débute par une épigraphe de Sylviane Dupuis en hommage au compositeur György Kurtág⁴⁾ et à la pianiste Márta Kurtág. Cela souligne le rapport étroit de Déborah Heissler à la musique et à l'Europe de l'Est.

Symphony of Sorrowful Songs est considérée comme une symphonie mystique évoquant l'Holocauste et comme une alternative à la musique atonale, et a connu à rebours un immense retentissement en 1992. Dans les années 1990, cette symphonie a inspiré de nombreux artistes. Elle a été le point de départ d'un attrait pour une forme de mystique en relation avec la mémoire de la Shoah, notamment pour des réalisateurs de cinéma comme Wim Wenders et Steven Spielberg, ou encore pour des dramaturges comme Tony Kushner. Quant au recueil de Déborah Heissler qui semble lui aussi être librement inspiré de cette symphonie, il s'agira tout d'abord de se demander dans quelle mesure il constitue véritablement une ekphrasis de la symphonie polonaise. De fait, l'analyse poétique des œuvres et des pratiques de Déborah Heissler souligne son intérêt constant pour les

palimpsestes, pour les jeux à tiroirs et pour le travail de la citation par le détournement, par l'entremêlement, par les feintes et par les bifurcations⁵⁾. Ainsi, suivant l'idée d'une transformation continue, on s'interrogera en outre sur la création des conditions de possibilité d'un dépassement poétique de l'engagement politique véhiculé par la symphonie de Górecki.

1. Une évocation synesthésique de la disparition

a. Figurer graphiquement la mort

Sans être mystique pour autant, le recueil poétique s'ouvre en première lecture sous la forme d'une écriture du deuil : « Blanche est morte. Elle est morte hier soir. » qui rappelle l'ouverture faussement distanciée de *L'Étranger* d'Albert Camus. Un rapprochement peut être fait avec l'incipit de ce roman car la première page du recueil poétique évoque d'emblée la veillée funèbre, le corps de la défunte et la difficulté à affronter la mort de l'être cher. L'ouvrage poétique, comme la symphonie d'ailleurs, particularisent le rapport à la mort. D'ailleurs, le deuxième chant de la symphonie est la reprise d'un texte écrit sur les murs de sa cellule par la jeune Helena Wanda Blazusiakowna, alors prisonnière de la Gestapo à Zakopane, au sud de la Pologne. Pourtant, hormis la première page du recueil où l'on apprend le prénom de la défunte Blanche, la mort chez Déborah Heissler est d'abord une mort à la troisième personne « Elle ». Le pronom personnel est d'ailleurs employé sans antécédent nominal dans le titre en majuscules du chapitre liminaire « JARDIN – ELLE ENDORMIE ». À rebours, avec humour et peut-être inquiétude mêlée, Blanche est la (b)elle endormie⁶⁾, topos littéraire que l'on retrouve dans de nombreuses cultures. Le grossissement typographique du titre confère à la fois une présence accrue au personnage « ELLE » et contredit le silence de l'endormissement par l'emploi de majuscules qui peuvent aussi constituer des indices d'élocution, comme un volume

de son plus fort ou comme un cri. Ce dernier, associé à l'image du jardin, peut constituer une évocation de la chute hors du Jardin d'Eden.

Après l'évocation de Blanche, le pronom est mis en évidence dès la deuxième page d'écriture par l'italique et par le point (« *Elle.* »), dont l'emploi appartient davantage à un mode interlocutif et intègre des signes de l'oralité :

Elle.

Lèvres entrouvertes.

Peau blessée.

Tresses soyeuses.

Je suis resté saisi à deux doigts d'elle, du bouquet d'ombre que les buissons depuis le jardin dandinent sur les murs, de la méridienne, des lettres, du presse-papier, de son journal — *le poète s'adresse à sa femme* —, d'autres passages réunis au fil des jours « *Bribes de mondes égrenés qui explosent nus entre ses doigts* » (Sylviane Dupuis).

De manière générale, l'italique indique un changement de ton ou une insistance par la tonalité de la voix lorsque l'on rapporte un discours directement. Elle peut aussi indiquer une modalité différente dans le texte. En outre, l'emploi d'un mot seul se retrouve plus souvent à l'oral ou dans des formes écrites retranscrivant l'oral, notamment dans des dialogues où une personne répond de manière laconique à une autre. Cependant, dans l'ouverture du recueil de Déborah Heissler, le soulignement de l'italique crée aussi une altérité et une hétérogénéité qui peuvent aussi mettre en évidence une citation littéraire, comme pour celle de Sylviane Dupuis, ou une citation de Blanche elle-même, tirée des documents trouvés sur son

bureau (« — *le poète s'adresse à sa femme* — »). Ce procédé rend les frontières floues entre les voix de la poète⁷⁾ Sylviane Dupuis et du personnage de Blanche qui est à la fois pianiste et écrivaine, comme Déborah Heissler. Trois femmes, trois voix, trois temporalités (le temps de l'écriture de Sylviane Dupuis, celui de Déborah Heissler et celui, fictif, du personnage de Blanche) s'entremêlent en un même espace poétique.

Plus largement aussi, l'italique dans le recueil ouvre différemment l'espace sémantique et dépasse ainsi toute évocation mystique et historique. Elle indique notamment « le geste de monstration du dire et du signe dans sa matérialité » et demande au lecteur « un processus de reconnaissance⁸⁾ » spécifique à l'intérieur du texte. Si le pronom « elle » a déjà été employé dans le titre du chapitre I et dans la première page du recueil, il prend dans cette troisième occurrence un sens différent car l'anonymat liminaire laisse la place à une individuation. Il y a donc implicitement une modalisation qui permet l'apparition d'un *je* poétique qui est aussi un amant (« Je suis resté saisi à deux doigts d'elle » ; et plus loin : « celui qui avait su lui dire “tu”, infiniment »). L'alignement du pronom sur la droite de la page signale en outre une disjonction par rapport au reste du texte. Le blanchiment de l'espace autour du pronom ponctué tend aussi à créer une impression de solitude, tandis que la ponctuation, inhabituelle, autonomise à la fois le pronom et la défunte. Cette finitude métaphorique ne conserve que le pronom, *un point, c'est tout*. Autrement dit, il ne reste qu'une trace (de) Blanche. Certains ponctuels de l'ouvrage, comme la ponctuation noire, la ponctuation blanche, l'espacement, l'italique et la mise en page, figurent dans ce cas une absence réelle et affective, tout en créant pour le lecteur un rapport iconique avec cet affect qui produit aussi une mise en scène *visible*⁹⁾ de l'énoncé.

La disparition funèbre n'est pourtant pas lugubre, même si elle

rappelle la lente lamentation du premier mouvement de la symphonie, accrue par la forte présence des violons, ou encore le chant très lent du second mouvement, d'abord proche du requiem avant de s'infléchir en prière. Cependant, le texte ne reprend pas à son compte l'inquiétude qui se dégage de certains passages de la symphonie comme le début du troisième mouvement qui apparaît comme une supplique. En effet, la disparition funèbre dans le recueil est d'emblée modulée par l'évocation du jardin dans le titre du chapitre lui-même (« JARDIN — ELLE ENDORMIE ») dont le tiret cadratin est lui aussi vecteur d'attention. L'association d'un lieu à un personnage, tous deux séparés par un tiret et soulignés par les majuscules, rappelle des emplois présents dans le paratexte théâtral. Par sa fonction extra-titulaire, ce titre rappelle aussi ceux que Roland Barthes fait apparaître dans *Fragments d'un discours amoureux*, qui trouve une forme de continuité dans la mise en page de la nouvelle *Sur l'arbre de Judée*¹⁰ (2004) de Déborah Heissler. Ce procédé poétique se retrouve aussi à la fin du recueil *Sorrowful Songs*.

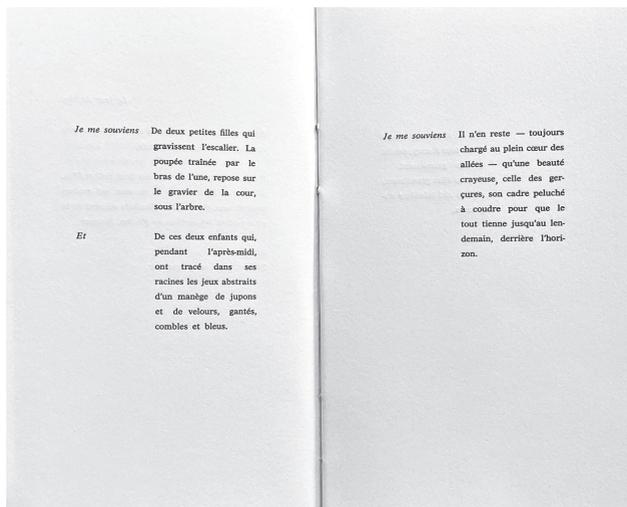


Figure 1. Déborah HEISSLER, *Sorrowful Songs*, avec quatre dessins sérigraphiés de Peter MASLOW, Baume-les-Dames, éditions Ænegrages & Co, coll. « voix de chants », 2015, s.p. Double page de texte du recueil reproduite avec l'aimable autorisation d'Armand Dupuy pour les éditions Ænegrages & Co. © Ænegrages & Co.

La poète souligne son intérêt pour la fonction poétique des titres en italique dans l'ouvrage de Barthes : « Le titre n'est pas de côté dans l'image, mais ponctue la lecture, du début jusqu'à la fin du recueil¹¹⁾. » Ainsi, dans le recueil *Sorrowful Songs*, le vide de la page devient une médiation créatrice, et non l'expression unilatérale d'un indicible et d'un impensable historiques, ce que montre la multiplicité des niveaux de lecture. Le rythme ternaire correspondant aux trois mouvements de l'ouvrage peut matérialiser à la fois des titres et des vers séparés du corps du texte et isolés sur la page presque blanche, créant dès lors une hésitation liminaire. Ce premier titre peut être rapproché du fonctionnement d'une didascalie initiale (quoique sans italique cette fois-ci) et donne le ton du recueil : le titre évoque un endormissement que la page suivante vient contredire. De fait, le tiret hiérarchise les deux éléments qui le composent, sous l'effet d'une focalisation depuis un cadre large (le jardin) vers un personnage qui l'habite (elle). Il peut indiquer à la fois l'ellipse (*elle est endormie dans le jardin*) et la dislocation (le jardin et le corps endormi sont distincts) qui réitèrent symboliquement et *a minima* l'absence vécue par le *je* poétique dans les premières pages du chapitre et « la distance qui [les] sépare désormais¹²⁾ ». Mais il crée aussi simultanément un agencement entre les deux éléments distingués et devient le bras articulé entre le corps, l'espace et l'environnement. Il est *vi-lisible*, dans le sens où son horizontalité introduit l'endormissement du personnage et une atmosphère paisible qui s'oppose d'emblée au désespoir du titre du recueil inspiré par la symphonie. L'aporie ne permet pas de trancher. On comprend dès lors que le recueil poétique déjoue le procédé de l'ekphrasis et en joue, en proposant davantage une figuration graphique de la mort qui effectue en même temps un pas de côté par rapport à l'évocation symphonique et par rapport à la référence mystique.

b. Par-delà la mort, le caché/dévoilé poétique et sérigraphique

La référence titulaire à la symphonie de Górecki s'atténue ainsi d'emblée dans une liberté retrouvée pour tenter d'ouvrir d'autres champs poétiques. C'est pourquoi la progression thématique d'un poème à l'autre fait imperceptiblement passer le lecteur de la chambre funèbre vers l'extérieur. La mise en page du texte poétique en prose crée graphiquement des fenêtres où l'écriture s'aligne sur la gauche et sur la droite de la page. Les carrés et les rectangles formés par un grand nombre de textes façonnent des cadres par lesquels le lecteur lit le paysage. Ils évoquent en filigrane la mise en page des *Fragments* de Barthes mais encore « le lieu géométrique de tout ce qu'il ne pourrait pas dire sans perdre (...) la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité¹³⁾ ».

Le poème de Déborah Heissler s'ouvre ainsi : « Ce matin la pluie dégringole, diffuse le long de la fenêtre, comme s'il avait fallu qu'accompagnée dans l'instant, elle le fût également sans que personne n'ait été averti. » Métaphoriquement, la pluie accompagne le départ de Blanche, ainsi que le deuil et les larmes suggérées. Elle s'insinue dans la pièce grâce à la transparence de la vitre, respectant néanmoins une distance et une séparation invisible entre la vie du jardin et le deuil de l'intérieur, qui réitère celle plus métaphorique de l'amant faisant face à la perte de l'aimée. La poète évoque aussi le « bouquet d'ombre que les buissons depuis le jardin dandinent sur les murs », « le jour [qui] décline », « Debussy [qui] résonne tout près de la fenêtre », « l'yeuse, plus loin, [qui] s'approche au plus près », mais aussi « les fruits verts », « une frondaison d'arbres au crépuscule, dont plus une seule feuille ne bouge », « sous les branches mouillées », et enfin l'« ombre au soleil, chèvrefeuille noué au cœur, cathédrale à la chute du jour, grisant ». Un paysage se dessine avec « *Oiseaux, neiges et fruits* » : « Puis par la fenêtre le jardin parmi les arbres qui portent encore leurs fruits de bure, givrés légèrement. »

La pluie et le deuil individuel évoqués dans le texte laissent rapidement la place à la neige. Le mot « neiges » employé au pluriel souligne la poéticité du texte mais indique aussi plusieurs niveaux de lecture. On trouve en effet différents types de neiges dans le recueil comme le montre l'emploi de la typographie et de la mise en page. L'espacement du texte fait écho à la blancheur de la neige évoquée entre guillemets et en italique dès le début du recueil : « *Des pas dans la neige* » », vers qui retrace en poésie un siècle d'intertextualité musicale (Claude Debussy, *Des Pas sur la neige*, 1909-1910) et littéraire (Jean-Michel Maulpoix, *Pas sur la neige*, 2004). On peut en outre souligner l'humour de la poète dans l'évocation d'une Blanche Neige endormie. Mais dans le recueil, la neige est aussi un élément graphique qui permet d'inscrire des traces dans l'espace vide, à la manière de l'écriture musicale et poétique. L'écrivaine met ainsi en évidence la mobilité et l'évanescence du moment de l'écriture, sa contradiction de l'immuable, son aspect insaisissable (qui n'est ni véritablement indicible, ni néant) quand on croit l'avoir enfin saisi. C'est pourquoi la poète souligne l'existence d'une émergence par-delà la disparition : « Quelque chose qui prend figure, à la limite de l'image et en même temps image déjà, d'un départ. / Blanche. » L'espacement du texte rappelle la disparition liminaire, la défunte Blanche qui fond et se fond comme la neige dans la page d'écriture, tout en y inscrivant son existence. L'évocation de la figure qui émerge et qui disparaît à la fois, comme celle des pas dans la neige, questionne donc graphiquement et métaphoriquement l'idée de disparition. Elle est en effet perçue par le *je* poétique à travers la fenêtre : « Derrière les rideaux, la neige. »

Le cadre de la fenêtre produit certes la tentation d'une assimilation réaliste à un deuil familial vécu et au désir d'une fuite hors de la chambre funèbre, autrement dit la tentation d'un *cadre*. Mais il insiste surtout sur l'existence d'un caché/dévoilé dans la présence

de la mort et dans celle de l'écriture. Le rideau de la fenêtre est ainsi soulevé par le *je* poétique afin de *percevoir* la neige, l'espace ou l'absence. Cette dernière devient palpable et prend consistance. La métamorphose du paysage, depuis la pluie vers la neige, est aussi perpétuée dans la reverdie après la mort et l'hiver car « *Elle était devenue arbre.* » La défunte passe dans le paysage lui-même, devient nature, et accompagne le regard du *je* poétique qui traverse alors le cadre limitant de la fenêtre. Comme par une mise en abyme, le.la lecteur.trice vit aussi cette transgression du cadre par le regard et par la fusion de l'être humain avec la nature. Le caché/dévoilé est alors en lien avec cette *ligne de fuite* évoquée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui n'a rien à voir avec l'évitement mais qui a affaire avec la quête de nouvelles perspectives par rapport aux puissances d'assujettissement, qui peuvent être aussi celles des structures de langue et de pensée. Deborah Heissler dit ainsi à propos de la poésie et de la musique : « Dans la fugue, [...] c'est l'échappatoire et la poésie comme échappatoire, plus que comme exutoire¹⁴. » Elle signale ainsi la faculté d'affranchissement de l'écriture poétique. Les dessins de Peter Maslow s'affranchissent quant à eux littéralement de la perspective, en créant des volumes et des lignes qui se superposent, se coupent et se recourent forçant le regard du spectateur à toujours se reprendre et à se réadapter. La *ligne de fuite* de l'écriture est ainsi transformée simultanément par son côté à côté avec les bifurcations infinies et en tous sens des dessins de Peter Maslow, et *vice versa*. Le vis-à-vis et le déploiement de l'image et du texte sont donc producteurs de sens en ce qu'ils perturbent la linéarité.

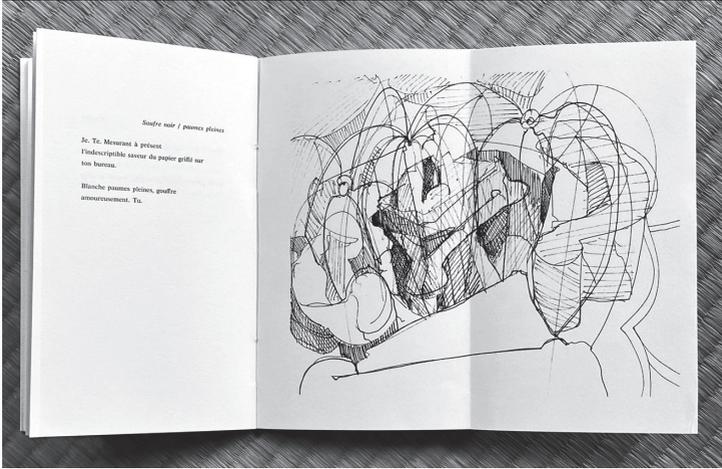


Figure 2. Déborah HEISLER, *Sorrowful Songs*, avec quatre dessins sérigraphiés de Peter MASLOW, Baume-les-Dames, éditions Æncrages & Co, coll. « voix de chants », 2015, s.p. Double page du recueil reproduite avec l'aimable autorisation d'Armand Dupuy pour les éditions Æncrages & Co. © Æncrages & Co.

L'artiste-peintre emploie le procédé de la sérigraphie, « technique d'impression, manuelle ou automatique, utilisant un écran de soie¹⁵⁾ » qui sert de pochoir. Ses sérigraphies sont semblables à des esquisses au stylo noir dont les lignes et les hachures façonnent des volumes et des arcades, des pièces souterraines qui ne surgissent que lorsque l'œil y prête davantage attention. À deux reprises, ces dessins s'accompagnent de mots griffonnés près de la marge extérieure, comme surgissant d'un brouillon raturé et jouant avec l'idée de l'œuvre *finie*. Le travail au pochoir suggère l'empreinte du pas qui apparaît dans la neige car la blancheur de l'espace est marquée par le tamponnage et le noircissement de l'estampe. À l'image de la lenteur du tempo de la symphonie, les dessins de Peter Maslow ne se donnent pas directement au lecteur mais se déploient depuis le bord intérieur de l'ouvrage, réaffirmant une esthétique du pli¹⁶⁾ dans l'espace du livre de poésie. La symphonie de Górecki elle-même est faite de caché/dévoilé : il s'agit en effet d'un jeu de tiroirs des chants qui l'animent,

sans succession historique. Il y a une progression formelle de la symphonie depuis la lamentation polonaise du XV^e siècle jusqu'au chant folklorique de Silésie racontant la quête pour retrouver un fils disparu, en passant par le chant d'une femme faite prisonnière par la Gestapo. Cette composition gigogne rejoint le caché/dévoilé de la sérigraphie dans le fonctionnement matériel du recueil. Sa couverture est percée d'une fenêtre œil-de-bœuf qui permet au lecteur de percevoir une partie du dessin, sans qu'il ne se laisse appréhender dans sa totalité. Le caché/dévoilé est aussi celui de l'écriture poétique qui devient palimpseste par la présence de citations de poètes, de passages en italique qui peuvent être des citations ou non, et de titres de poèmes qui n'en sont pas toujours car ils se terminent par une ponctuation qui les intègre alors potentiellement au texte lui-même.

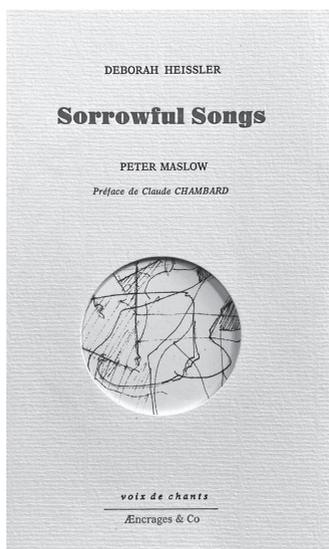


Figure 3. Déborah HEISSLER, *Sorrowful Songs*, avec quatre dessins sérigraphiés de Peter MASLOW, Baume-les-Dames, éditions Æncrages & Co, coll. « voix de chants », 2015, s.p. Couverture du recueil reproduite avec l'aimable autorisation d'Armand Dupuy pour les éditions Æncrages & Co. © Æncrages & Co.

Le travail graphique du texte s'entrelace avec des métaphores qui sont aussi liées à des évocations sonores telles « sa propre voix », « l'instrument », « nos mains s'accordaient », « les silences », signalant l'importance capitale de la musique dans ce recueil. Les voix humaines s'associent à l'évocation de Bach, et implicitement au contrepoint. La pratique du piano est pourtant présentée comme une pratique silencieuse qui s'opposerait à celle de l'écriture poétique. Dans le texte, l'« attente », « le presque », « le tout et le rien » de la musique apparaissent en contradiction avec le « presque tout du poème » dont Blanche « n'aimait ni [les] formats, ni même [la] facture ». La musique s'accorde néanmoins avec la neige qui, elle aussi, produit « un léger bruit à peine perceptible, qui vous semblera un frisson. Un murmure à peine. » Le silence de la neige « où toute voix s'annule », le silence de la page blanche, les silences de Blanche qui joue au piano, peut-être les soupirs de la partition et ceux du deuil, et la tenue de la blanche du temps musical sur le clavier, créent des effets paradoxaux dans le recueil où la poète alterne vide et plein. Certes, le paradoxe s'exprime d'une part parce que le piano n'est pas silencieux mais que sa voix est autre ; d'autre part, parce que l'expression « où toute voix s'annule » dont l'italique souligne l'intertextualité, est suivie d'une dédicace à Philippe Jaccottet, à l'intérieur même du texte poétique (« *A Ph. J.* »). Déborah Heissler montre ainsi que tout silence comporte intrinsèquement son pendant et que toute « vérité doit être inverse », comme elle l'écrit plus loin dans l'ouvrage.

On pourrait ajouter que toute citation doit aussi être traitée selon une perspective inverse : s'il crée un espace entre liberté et souvenir comme le souligne Roland Barthes dans sa définition de l'écriture¹⁷, le travail citationnel de la poète ne peut se comprendre selon l'idée de l'emprisonnement évoqué par le structuraliste, ni selon un positionnement binaire entre soi et les autres. Dans le recueil, comme dans l'œuvre au sens large de Déborah Heissler, la destruction et la

reconstruction à partir d'une mémoire s'abolissent dans le mouvement de l'écriture et dans une dynamique de variation continue qui est littéraire autant que musicale, parfois a-verbale mais pas forcément sans voix, qui accueille et re-cueille différentes lectures. Le recueil de Déborah Heissler s'éloigne donc profondément du premier niveau de lecture que constituent l'ekphrasis de la symphonie de Górecki, l'histoire d'un deuil personnel d'ordre biographique et le traitement historique des grandes tragédies de l'Histoire, et s'éloigne même d'une « intention de Poésie¹⁸⁾ » absolutiste ; autrement dit, il n'est pas l'objet d'une re-présentation mais il souligne les processus à l'œuvre dans l'écriture poétique sous la forme d'un caché/dévoilé intermédiaire qui déploie au fil des pages les plis et les replis d'une présence à saisir, qui n'est pas celle d'un sujet poétique écrasant ou hiérarchisant.

2. Tutoyer la vie et semer sur les ruines

S'il dépasse l'ekphrasis poético-musicale d'une mémoire de la Shoah et des tensions de la Guerre Froide, le recueil de Déborah Heissler s'inscrit néanmoins en filigrane dans la lignée du compositeur polonais en quête d'espoir pour l'humanité car, plus qu'un recueil de la mort, il s'agit d'un recueil de vie. Les poèmes s'orientent en effet progressivement vers une évocation plus charnelle. C'est aussi un tutoiement vivant qui évacue l'anonymat de la mort à la troisième personne, d'où l'apparition du prénom Blanche. En outre, l'instance poétique du recueil dit « chercher déjà plus loin, à semer sur les ruines. » En cela, Déborah Heissler pourrait rejoindre le souhait du compositeur lorsque, pendant la guerre de Bosnie-Herzégovine, Górecki dit à propos de sa symphonie :

Le monde aujourd'hui, c'est le même. [...] C'est aussi un cauchemar qui nous écrase. Je devais prendre position, pour donner un témoignage et lancer une alerte. Le mal nous

entoure de partout, à tel point qu'il faut bien chercher avant de trouver quelque chose de positif. Même dans le pire des êtres humains, on souhaite trouver quelque chose de bon. C'est absolument primordial. Ma Troisième Symphonie, oui, elle est tragique, mais pas dans le sens de tragédie. Je voulais exprimer un immense désespoir. La guerre, les temps pourrissants. Et aujourd'hui, la famine en Bosnie, et pourquoi ? Pourquoi ? Ce désespoir, il brûle en moi, je n'arrive pas à m'en débarrasser¹⁹⁾.

Le désespoir de l'être humain face à un monde en proie aux horreurs et aux tensions géopolitiques produit pour le compositeur cette énergie qui transforme le cauchemar en art. Mais dans un entretien, Déborah Heissler parle différemment de son rapport à l'œuvre de Górecki :

on est vraiment dans la tragédie épique de ce que j'emprunte à *Sorrowful Songs*, à Górecki, mais transposée dans une écriture beaucoup plus contemporaine que je peux me réapproprier parce que je n'ai pas vécu la guerre de 39-45, je n'ai pas vécu la Shoah. Mais je peux la transposer dans une douleur intime qui est assez universelle : la perte d'un être aimé. Donc avec une certaine liberté²⁰⁾.

De la sorte, le *semis* de Déborah Heissler *sur les ruines* de ce monde se joue ailleurs. Même si son écriture fait en partie « acte de solidarité historique » et qu'elle fait société dans une Europe de la paix, elle n'est pas entièrement liée « aux grandes crises de l'Histoire²¹⁾ », et surtout pas aux missions d'engagement de l'écrivain.e. Dans le recueil, le tragique est d'abord celui de la disparition de l'aimée, celle qui jouait du piano pour un amant, peut-être même un compositeur, comme György Kurtág avec Márta Kurtág. La symphonie intervient

en même temps comme une mise en abyme mémorielle et sonore de la production du jeu de la pianiste. Déborah Heissler lie ce deuil amoureux à l'achèvement d'une « forme de musique de chambre, de quatre mains²²⁾ ». Elle le retranscrit aussi dans ce *livre de dialogue*, recueil en duo, par le rythme que créent les dessins de Peter Maslow qui apparaissent au fil de l'écriture poétique. Tragique quotidien (la mort d'un être cher) et tragique de l'humanité (la guerre et ses horreurs) ne constituent pas une tragédie au sens *fatal* du terme, issu du *fatum* inexorable de l'Antiquité latine. C'est pourquoi la tentation d'un affranchissement de l'aliénation tragique peut trouver une existence poétique. Avec humour, lors d'un entretien, Déborah Heissler dit qu'elle aurait voulu « transformer la Symphonie des *Sorrowful Songs* en *Cantique des Cantiques*, parce qu'on sait qu'il y a un Cantique de Déborah, qui est pour la paix²³⁾ ». Cependant, malgré l'intertextualité, elle insiste sur son aspect *fantaisiste* : l'interpréter au pied de la lettre dans un sens uniquement judéo-chrétien serait un contre-sens. À demi-mot, en lançant le mot « fantaisie » comme un code morse, l'écrivaine met en évidence, comme en musique, son travail de composition, sa variation sur des thèmes empruntés et son pot-pourri de motifs reconnaissables.

Le deuxième volet de l'ouvrage poétique matérialise davantage une tentative pour faire face au tragique quotidien. Le caché/dévoilé devient renversement, réitérant la proposition poétique de *vérité inverse* dont l'étymologie latine indique un sens dessus dessous, un changement de couleur, une transposition, voire une antiphrase²⁴⁾. Dans le recueil, on lit ainsi : « Tu renverses la tête et regardes le ciel, à la manière de ceux qui font face à la mort — *oublieux des fruits verts, du cuivre et de l'ébène au-delà du songe / où toute voix s'annule.* » Le renversement s'associe au verbe « oublier » et à ses dérivés qui sont aussi employés à de nombreuses reprises et soulignés par l'injonction « Oubliez. Oubliez que c'était elle, que c'était moi », « Oubliez tout. ».

Rappelant l'adage socratique *Je sais que je ne sais rien*, l'oubli du paysage et de tout ce que l'on croit savoir indique le passage à un autre monde qui n'est pas l'au-delà chrétien et ne matérialise pas forcément une quête de rédemption. Au contraire, ce monde inversé est celui de l'œil photographique qui perçoit en négatif (et non en négativité), et où le noir et le blanc sont interchangeables. Ce monde renversé est celui qui effectue une révolution, autrement dit qui fait tourner le regard autour de son centre pour être mis sens dessus dessous, qui change les perspectives et propose finalement un nouveau regard.

Le texte pose aussi la question de la représentabilité de la disparition et du tragique quotidien. L'emploi de l'espacement du texte, l'évocation de la neige et celle des silences, par-delà la musique, semblent indiquer la difficulté de l'écriture à dire l'absence et le tragique de la mort à l'échelle individuelle. Pourtant, l'écriture y parvient malgré tout et ces emplois neigeux s'associent à une évocation synesthésique et à une certaine sensualité du texte. Ainsi, la blancheur qui est évoquée n'est plus celle de la pâleur mortelle, ni celle du prénom de l'être disparu, et surtout pas celle d'une couleur de peau, mais celle du silence de la caresse, voire le son blanc qui procure de l'apaisement : « Bruissement du ciel comme une main. Blanche. Je te visage. » et « Blanche. [...] Énigme de l'herbe dans ta main. » Dans le texte, la main devient aussi un arbre, tandis que le procédé du métagramme transforme Blanche en « branches nues ». Le jardin, le verger, le paysage chez Déborah Heissler évoquent en creux le *Cantique des Cantiques*, mais aussi l'œuvre de Philippe Jaccottet et les campagnes qu'il inscrit comme une évidence en relation avec la question de la mort et avec l'impossibilité de sa représentation. Chez Déborah Heissler, la sensualité ne s'oppose pas non plus à la spiritualité ou à la pensée. Les hiérarchies s'inversent, voire se diluent. Le sujet poétique n'est plus celui qui indique le sens ou la

direction du regard, depuis le sujet vers l'objet. C'est l'objet lui-même qui fait signe de manière interactive vers le sujet car la main est celle de la nature et du monde. Dans et par le texte, le monde nous touche et *vice versa*. La révolution imprimée au regard est ce mouvement tournoyant qui fait entrer le cycle de la nature dans le processus de transformation du tragique.

On perçoit ainsi un infléchissement de l'écriture poétique dans le deuxième mouvement du recueil. L'écriture se fait plus laconique, les phrases procèdent par pointes « Bouches dans le silence. Trêve. Voir. Sentir. Jouir. / Tu le sais que quelque chose peut se passer. Que tu sens. Cri. Gorge. Nuit comme lignes qui se fondent. » L'écriture apparaît à la manière des sérigraphies de Peter Maslow dont les lignes s'entrecoupent et les figures se fondent les unes dans les autres, comme des tranches de vie. Le recueil joue avec la ligne, ligne de vers ou ligne d'encre, voire avec l'« horizon comme un cheminement sans fin. » La ligne d'écriture est ainsi perçue comme un délestage. Il ne s'agit toujours pas d'un manque mais il s'agit de « se perdre ». Se perdre signifie se délester d'un moi trop pesant, se libérer d'une identité à jamais fixée pour laisser libre cours à ses autres, à ses altérités intérieures, ce « Tu — qui bat entre deux rythmes ». La fusion des mondes hétérogènes se fait comme en un corps amoureux : « Spasme lumineux du bleu sur la page contre le soleil avant le jour. Creusement. Torsion de la voix et tournant ainsi étreinte ». La fusion sensuelle est évoquée avec le lexique de la peinture, de la sculpture et de la danse (« lumineux », « bleu », « creusement », « torsion », « tournant », « étreinte »). C'est pourquoi on ne peut surtout pas cantonner l'écriture de Déborah Heissler à une *écriture blanche* ou à une *écriture plate*. Bien que la poète joue avec les voix, avec l'espacement de l'écriture, avec l'évocation de l'absence, de la mort, de Roland Barthes ou d'Albert Camus, ce n'est pas suffisant pour la lier à une écriture concentrationnaire comme celle de Jean Cayrol, d'autant

plus que la perspective lazaréenne du déporté survivant ne convient absolument pas au cas de la poète. D'ailleurs, dans l'écriture de Deborah Heissler, il n'y a pas de dépersonnalisation mais plutôt une multi-personnalisation, et il n'y a pas non plus de néantisation dans l'indicible mais plutôt une démultiplication des voix.

En outre, le sentiment d'étrangeté, que l'on retrouve par exemple chez Jean Cayrol, est très différent dans le recueil de la poète. Deborah Heissler explique ainsi avec humour que la couverture du recueil joue avec les sonorités et l'impression « d'étrangèreté²⁵⁾ » qui se dégage de l'association de son nom, de celui de Peter Maslow et du titre en anglais *Sorrowful Songs*. C'est pour cela que la couverture est percée d'un œil-de-bœuf dont la rondeur évoque celle des O du titre et du nom des artistes. Par ces effets graphiques et sonores, l'imagination de la poète se peuple ainsi de danses, « slow » et « valse²⁶⁾ » et détourne le poids historique non pour l'annihiler mais pour le transformer par des procédés artistiques et littéraires. D'ailleurs, la valse à trois temps trouve un lien avec le découpage du recueil. Peut-être y a-t-il même une évocation amusée du « cercle abstrait de vérités » de Roland Barthes, par lequel la langue sans forme prend « la densité d'un verbe solitaire²⁷⁾ ». De fait, l'*étrangèreté* soulignée par Deborah Heissler fait écho de manière détournée à la *familiarité* qui est pour Roland Barthes cet « horizon humain²⁸⁾ » de la langue. Mais par ces différents procédés, la poète imprime surtout au texte des mouvements faits d'embrassements, de circulations et de tournolements qui s'appuient aussi sur l'entrelacement continu des altérités, des corps, des ponctuations noires et blanches, des pronoms « je », « tu », « nous » : « Je. Te. (...) // Blanche paumes pleines, gouffre / amoureuxment. Tu. » Se présentant comme une « Esquisse. » dont la ponctuation souligne la simplicité et la totalité, et se présentant à la fois comme un ensemble de « Corps lyriques » en mouvement, le texte poétique souligne la danse des contraires, de la vie et de la mort, de la mort emportée par

la vie, comme les courbes du dessin, les courbes des corps de la poésie, la courbure de l'horizon et de la caresse.

3. Pour une symphonie poétique

La danse des pronoms, des voix et des instances poétiques dans le recueil trouble toute certitude quant au point de vue adopté dans le texte, mais ne le fait pas basculer dans la dépersonnalisation. Si l'ouverture du livre contient des traces d'un amant âgé, « vieillard aux mains brunes [qu'il était] devenu » dont les souvenirs apparaissent dans le texte (« je m'en souviens », « le souvenir de l'avant-veille »), le reste de l'ouvrage métamorphose lentement l'amoureux jusqu'à le faire quasiment disparaître. Ainsi, la dernière partie du recueil fait retour à la chambre qui n'est plus mortuaire car le masque tombe : « Et lentement la toile qu'on avait étalée sur le visage de Blanche, je l'écartais. » Au lieu de *voir* la mort, le.la lecteur.trice et le *je* poétique voient apparaître un monde révolu dans « l'ivresse de l'été dernier et de ceux qui l'avaient précédé, ceux d'avant. » L'avant et l'après se confondent. Le texte fait apparaître « deux petites filles » tout en soulignant par l'italique « *Personne.* » Par un jeu de mots, ces *personnes* sont des *personae* qui peuvent être comprises étymologiquement comme des masques. Elles sont présentes et absentes à la fois, liées au souvenir et au masque mortuaire qui tombe et qui libère du passé. Les images vivaces issues de la mémoire et leur présence viennent recouvrir le « toi-rien » de la mort pour toucher à ce « toi exactement » de l'acuité du souvenir. La poète emploie alors une mise en page spécifique (voir Figure 1) qui fait appel aux ressources iconotextuelles de l'écriture en liant l'anaphore « je me souviens », qui évoque d'ailleurs Georges Perec, à de petits carrés de texte comme autant de découpes photographiques et de regards portés sur des temps anciens qui n'évoquent pas particulièrement la Seconde Guerre Mondiale. Il s'agit d'ailleurs aussi d'une mémoire littéraire (Perec,

Barthes, Jaccottet, Dupuis...) qui transforme la symphonie en une fugue par le développement successif de voix.

On pourrait penser que le recueil renoue avec les cadres qui avaient été évacués par le dépassement des frontières et par la fusion avec la nature par-delà la fenêtre. Toutefois, l'apparition immédiate d'un dessin de Peter Maslow indique le contraire. La double page succède aux *je me souviens* en produisant un contrepoint : tout cadre disparaît sous les arcades du dessin et parmi les courbes entremêlées, raturant du même coup quelques mots illisibles tracés par l'artiste à la limite extérieure de la figure sérigraphiée. Parallèlement aux méandres des dessins, le.la lecteur.trice est invité.e à se perdre, comme le souligne le titre du chapitre « CHAMBRE OÙ TE PERDRE. » Le tutoiement s'applique dès lors aussi au.la lecteur.trice. La chambre évoquée n'est plus la chambre mortuaire de Blanche mais un espace poétique et artistique où un espace temporel non linéaire (quoique fait de vers libres et de courbes d'encre) se substitue à un lieu déterminé par une narration individuelle. La chambre devient plus largement celle où l'on se perd, au sens propre comme au sens figuré, voire un lieu de jouissance. Le.la lecteur.trice se perd aussi avec la mise en abyme qui lui renvoie sa propre image en miroir, « livre d'abord que je tiens en main ». Le cheminement de sa pensée effectue des retournements à 360° depuis l'intériorité de l'écriture de Blanche et le deuil personnel de *son compositeur* vers l'extériorité du regard porté sur le monde, depuis la narration interne au poème vers l'ouverture aux cycles de la nature, depuis la poésie vers la musique et les arts plastiques.

De plus, la fermeture du cercueil de Blanche est accompagnée de perceptions auditives avec le bruit des « marteaux » et « le silence profond ». Ces dernières rappellent encore le jeu de la pianiste silencieuse qui fait frapper les marteaux du piano sur leur corde. Le départ même du cercueil suivi du glissement des « semelles » anonymes fait toujours référence à une certaine musicalité. De même,

ce passage poétique s'ouvre sur le chant grégorien médiéval *Exaudi orationem meam*, « écoutez ma voix / ma prière ». Mais le recueil présente une musique écrite plutôt que jouée, poétique plutôt que musicale. La musique y fait des incursions silencieuses et paradoxales, faisant appel aux souvenirs tout en se jouant de la mémoire du.de la lecteur.trice. Ainsi, le déroulement des pages du recueil produit un mouvement contraire au retour dans le temps vers l'enfance et les souvenirs. « *Le temps travaille.* », simultanément et en tous sens, pourrait-on ajouter. Il en va de même avec l'évocation musicale qui s'étend de Górecki à Bach en passant par Debussy et probablement Chopin (« — aimée Tu / qui me nocturnes »). La remontée dans le temps musical appartient au temps (im)mémoriel de l'instance poétique, tout en sollicitant celle du lectorat dans le temps présent. Le livre n'est donc plus la catharsis de la mort de l'autre mais bien un travail poétique autour de *la disparition*, autre référence à Georges Perec : chez Déborah Heissler, la voyelle -e ne disparaît pas mais elle laisse la place à une insistance amusée sur la voyelle -o dont les jeux graphiques et sonores sur la couverture ont déjà été soulignés, et qui peut aussi évoquer plus érotiquement une *Histoire d'O*. La disparition s'annule en une apparition, non dans le sens fantomatique ou mystique du terme (bien qu'il faille en souligner néanmoins le caractère épiphanique), mais plutôt sous le signe de l'expérience, celle de la présence sensuelle, celle du corps et de l'amour de l'autre, celle du cycle de la nature, autrement dit une transcendance non-essentiellement divine qui dépasse l'individu. Ce recueil synesthésique est donc un moyen d'expérimenter par la poésie une autre forme de transcendance.

Ainsi, l'entrelacement des références musicales, des époques, des mémoires et des voix tissent des liens qui concrétisent la définition même de la symphonie en tant que « pièce polyphonique destinée aux instruments » (XVII^e-XVIII^e siècles), puis en tant qu'imposante

composition musicale « composée de trois ou quatre mouvements [...] dont l'instrumentation, qui réunit toutes les familles d'instruments de l'orchestre, s'est modifiée au cours des siècles, dans sa richesse et dans sa variété²⁹⁾ » (du milieu du XVIII^e siècle à nos jours). D'ailleurs, il existe plus particulièrement une *symphonie à programme* qui est une « composition orchestrale dont l'idée extramusicale (poétique ou descriptive) qui l'inspire l'apparente au poème symphonique ». Mais dans ce cas, le recueil de Déborah Heissler est une feinte : il fait mine de placer la symphonie de Górecki à la fondation même du processus d'écriture. Certes, il existe bien une extramusicalité du texte mais elle produit davantage des ramifications référentielles pour le.la lecteur.trice qui en fait à son tour sa propre bande-son. À cela s'ajoute une *intra-iconicité* du texte et des images qui se répondent et s'entrelacent de façon subtile et sans être mimétique. Or, par analogie, la symphonie est définie comme un ensemble de perceptions diverses (couleurs, parfums...) qui « produisent sur les sens une forte impression d'harmonie, un grand effet d'équilibre ». Le mot « symphonie » est en effet issu du grec *sumphônia*, de *sum-* (ensemble, en accord) et *-phônè* (voix, harmonie des sons, accord musical, union harmonieuse de voix ou de sons, concert ; mais aussi au sens figuré : harmonie, orchestre, instrument de musique). On peut donc dire que le recueil forme une symphonie poétique prise au sens d'harmonie des perceptions. Cette harmonie se retrouve aussi dans le passage imperceptible et fluide du lieu à l'espace temporel. L'horizontalité de Blanche endormie au début du recueil et celle du corps de la défunte se combinent avec la verticalité de l'arbre qu'elle devient dans cette transformation liée au cycle de la nature où *rien ne se perd, tout se transforme*, selon les lois de la physique. En même temps, l'écriture de Déborah Heissler dépasse amplement les deux plans verbaux évoqués par Roland Barthes, celui de l'horizontalité de la parole « à usure immédiate³⁰⁾ » qui se fait dans la durée et celui de la verticalité

du style issu de l'expérience personnelle d'un.e écrivain.e. Le bouleversement du recueil de Déborah Heissler par le renversement qui mène aux valse de l'écriture, du dessin et de la musique, indique que le rapport au temps est lui-même infléchi. Le temps linéaire devient alors cycloïde, dans un grand tournoiement de bal.

Maître de Conférences à l'Université de Kyushu

Notes

- 1) Déborah HEISSLER, *Sorrowful Songs*, avec quatre dessins sérigraphiés de Peter MASLOW, Baume-les-Dames, éditions Æncrages & Co, coll. « voix de chants », 2015, s.p. Toutes les citations du texte dans cet article feront référence à cette édition, sans mention spécifique en note (sauf exceptionnellement pour des raisons de clarté), l'ouvrage poétique étant édité sans pagination.
- 2) L'ekphrasis n'est pas uniquement la description littéraire d'une œuvre picturale. D'ailleurs, cette particularisation est relativement récente (fin XX^e siècle). L'ekphrasis est d'abord, depuis l'Antiquité, un trope de la rhétorique donnant lieu à un discours descriptif qui rend la scène décrite plus vive. On insiste donc sur l'effet produit sur l'audience. De la sorte, le philosophe Hermogène l'évoque sous la forme d'un voir (la description imagée) par l'oreille (le discours). C'est ainsi que le terme sera employé dans cet article.
- 3) Déborah HEISSLER, *Sur l'arbre de Judée*, dans *Cahiers slaves*, Hors-série n° 7 « À l'Est de l'Europe IV », Paris, Université Paris Sorbonne, 2004, p. 143-148.
- 4) Né en 1926 en Roumanie dans la minorité hongroise, György Kurtág est un compositeur qui connaît le succès dans les années 1980-1990 notamment pour les *Messagers de feu Demoiselle Troussova*. Son épouse Márta Kurtág (1927-2019) est une grande pianiste et professeure de piano, première interprète des œuvres de son époux.
- 5) Voir à ce sujet Charlène CLONTS, « Déborah Heissler. Éploiement du

- corps poétique et battement origamique », dans *Origami, le pli dans les littératures et les arts*, numéro spécial de la revue, *Op. cit. – Revue des littératures et des arts*, ALTER, Université de Pau et des Pays de l'Adour, printemps 2021, consultable en ligne.
- 6) D'ailleurs, Déborah HEISSLER crée en 2017 un *livre pauvre* intitulé *Tristesse et Beauté. Hommage à Yasunari Kawabata* en collaboration avec Philippe AGOSTINI, 4 ex., France.
 - 7) Pour ce qui est de la féminisation des noms de métiers, on choisira le féminin « la poète » plutôt que celui de « la poétesse » en raison du caractère péjoratif qui pèse depuis longtemps sur cette dernière forme féminine.
 - 8) Jacqueline AUTHIER-REVUZ, « Le guillemet, un signe de langue écrite, à part entière », dans J.-M. Defays, L. Rosier et F. Tilkin (éds.), *À qui appartient la ponctuation*, Bruxelles, Duculot, 1998, p. 380.
 - 9) Jacques ANIS, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n°59, Paris, Larousse, 1983, p. 88-102.
 - 10) Déborah HEISSLER, *Sur l'arbre de Judée*, *op. cit.*
 - 11) Déborah HEISSLER, entretien avec Charlène CLONTS, France/Japon, 25 novembre 2022, archives personnelles, p. 8.
 - 12) Déborah HEISSLER, *Sorrowful Songs*, *op. cit.*
 - 13) Roland BARTHES, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2015, p. 9.
 - 14) Déborah HEISSLER, entretien avec Charlène CLONTS, *op. cit.*, p. 8.
 - 15) D'après le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, dorénavant abrégé en *TLFi*.
 - 16) Voir à ce sujet le numéro spécial *Origami, le pli dans les littératures et les arts*, *op. cit.*
 - 17) Roland BARTHES, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 13.
 - 18) *Ibid.*, p. 11.
 - 19) Ma traduction en français de : « The world today, it's the same. [...] Also a nightmare, crushing us. I had to take a stand, as a witness and a warning. There is so much evil around us, we have to try to look for something positive. Even in the worst person, you hope to find something good. This is absolutely important. My Third Symphony, yes, it's tragic, but not in the sense of tragedy. I wanted to express great sorrow. The war, the rotten times. And today, the starving in Bosnia, and why? Why? This sorrow, it burns inside of me, I cannot

shake it off. » (cit. par Daniel FELSENFELD, « What were all those sorrowful songs about ? », *Listen : Life with Music & Culture*, www.listenmusicculture.com)

- 20) Déborah HEISSLER, entretien avec Charlène CLONTS, *op. cit.*, p. 1-2.
- 21) Roland BARTHES, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *op. cit.*, p. 11-12.
- 22) Déborah HEISSLER, entretien avec Charlène CLONTS, *op. cit.*, p. 2.
- 23) *Ibid.*, p. 8.
- 24) D'après le Gaffiot, article « inverto, -verti, -versum, -ere ». Le mot français « inverse » est en effet issu du verbe latin « inverto, -ere ».
- 25) Déborah HEISSLER, entretien avec Charlène CLONTS, *op. cit.*, p. 1.
- 26) *Ibid.*
- 27) Roland BARTHES, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *op. cit.*
- 28) *Ibid.*
- 29) D'après le *TLFi*.
- 30) Roland BARTHES, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *op. cit.*, p. 10.