

VOIX/ES DE LA POÉSIE

Valérie Rouzeau entre lectures publiques, chanson et théâtre

Simona POLLICINO

Università degli Studi Roma Tre

simona.pollicino@uniroma3.it

Résumé : L'œuvre de la poétesse Valérie Rouzeau peut être considérée un exemple d'écriture « hors-poème ». Qu'elle soit chantée, jouée ou dansée, sa parole « extensive » au rythme versatile rayonne au-delà des limites du texte par le biais du corps et de la voix. Se faisant collective et interactive, la poésie touche au vivant et sort des sentiers battus, dans et pour la rue. Dans cet article il s'agit de ne pas séparer ce qui engage corps et langage pour quelques observations et analyses au plus près des pratiques langagières, artistiques et sociales qui visent à promouvoir les poèmes vivants de Valérie Rouzeau.

Mots-clés : poésie, arts, oralité, chanson, théâtre

Abstract: The French poet Valérie Rouzeau's work can be considered an example of writing beyond the text thanks to its "extensive" speech and its versatile rhythm, whether sung, played or danced. Both collective and interactive, Rouzeau's poetry sinks into experience and goes off the beaten paths. This article aims not to separate what engages the body and the language for some remarks and analyses as close as possible to the linguistic, artistic and social practices by which Rouzeau's living poems are promoted.

Keywords: poetry, arts, orality, song, theatre

Hors du texte : la poésie va où ?

« Poésie sonore », « poésie-action », « poésie-performance » : ces dernières années la poésie a fait l'objet d'un débat très vif sur les différentes formes de renouvellement du genre poétique. Si certains ont manifesté la nécessité d'un retour au lyrisme en tant qu'expression de l'émotion, d'autres s'orientent plutôt vers le littéralisme et

l'objectivisme, en privilégiant la dimension élémentaire et matérielle de la réalité. Les dimensions de la performance exploitent les dispositifs médiatiques en réalisant des formes dont le *happening*, l'*event*, le récital, dans lesquels la pratique s'impose comme forme artistique à part entière. En opposition avec la posture du sujet poétique contemporain qui tend à s'éclipser derrière le texte, dans ces nouvelles formes d'expression on assiste à une mise en avant du corps, ici exposé, voire exhibé, s'offrant « en chair et en os »¹ au lecteur-spectateur. Parallèlement à l'expérimentation des genres et à l'exploration de ses modes, une conception du livre comme élément d'identification du fait poétique demeure un point repère, malgré une progressive atténuation des confins entre l'en-deçà et l'au-delà du texte qui d'ailleurs tendent à s'estomper. D'où l'emploi de l'expression « hors du livre » pour se référer aux dispositifs sonore, visuel et numérique par le biais desquels la poésie déborde le canon littéraire et devient (aussi) « autre ».

Accueillant les « contaminations » d'autres moyens de représentation, elle se caractérise par l'hybridité et s'ouvre à des pistes encore inexplorées. Une telle évolution a produit de nouvelles modalités d'élaboration, de production et de réception de la poésie : celle-ci ne peut plus être conçue sans considérer des contextes dans lesquels le texte « fait », est mis en action, ainsi que ses divers canaux de diffusion. Particulièrement, le texte poétique trouve dans la dimension sonore un terrain pour expérimenter son oralité intrinsèque, dans la dimension visuelle un espace de dialogue avec l'image (arts plastiques, photographie, cinéma, télévision) et dans le corps un levier pour accomplir sa performativité, en vertu de laquelle le poète conçoit d'autres formes originales (artistiques, digitales, etc.) qui l'émancipent de la fixité du texte écrit et de la rigidité des instances. Le poète s'interroge légitimement sur la nécessité de ne concevoir un poème que pour le délivrer à la page, aux seules lectures mentales, sans pour autant prévoir des épanouissements ultérieurs.

S'il est vrai que la poésie est l'art qui se fonde sur la *phoné*, la musique du dire, il n'en reste pas moins que le poète ne peut pas renoncer aux potentiels de la voix ni à l'espace d'action de sa corporéité. Le texte est un moment crucial dans le processus créatif : la page blanche offre au poète l'opportunité d'y entrer ou d'en sortir, jusqu'à ce qu'il n'ait défini son idée verbo-sonore à projeter dans l'univers composite et pluridimensionnel

¹ Pour reprendre un titre du poète performeur Julien Blaine, *L'Arc c'est la lyre. Poème en chair et en os*, Dijon, Al Dante, 1997.

dominé par la voix. Dans une telle perspective, le texte poétique a la fonction d'un pré-texte, préalable à chaque nouvelle textualisation dans l'espace-temps, ainsi qu'un prétexte offrant l'occasion pour un saut dimensionnel. Se faisant elle-même un dispositif, la poésie contemporaine se reconnaît en d'autres instruments et modalités de communication. La notion de « médiopoétique »² (Bobillot, 2017) renvoie non seulement à une nouvelle conception du genre, mais aussi à un tournant méthodologique ayant comme objet la circulation médiatique de la poésie, ses différentes représentations, sur la scène, à l'écran, sur la toile, dans un paysage urbain, dans les transmissions radiophoniques et télévisées, dans les lectures publiques et les ateliers scolaires.

Les structures de la théâtralité et la poésie s'interfèrent depuis toujours, ouvrant la voie à de nouvelles dimensions de la réception. Cette perspective contemporaine vise à libérer les médias et les genres traditionnels des contraintes et à produire les effets que l'on retrouve à la base de la mise en acte qu'est le « spectacle » multimédia vers lequel convergent la poésie, la musique, l'art scénique, dans le même but de solliciter le destinataire au niveau le plus profond de conscience.

Voies de la voix, ou la poésie en partage

Comme l'observe à juste titre Paul Zumthor, « le poète est voix » ; d'ailleurs Paul Verlaine, entre autres, sollicitait ses lecteurs : « Écoutez, c'est notre sang qui chante ». Le plus souvent, on utilise le sens figuré du mot « voix » pour se référer au poète, à son œuvre destinée à l'écoute, à l'écriture comme acte produisant un effet de présence. Pour Jean-Michel Maulpoix il s'agit d'« un silencieux parler (...) une voix silencieuse que l'on peut entendre en lisant et qui nous devient familière » (Maulpoix, 2020 : 61). Quelle relation entretient alors l'écriture, un travail discret des signes prenant corps, avec son opposé qu'est l'instance sonore, invisible, immédiate et naturelle de la voix ? Il existe en effet une voix *autre* que celle ayant une valeur métaphorique : « corporéité du parler, la voix se situe à l'articulation du corps et du discours, et c'est dans cet entre-deux que le mouvement de va-et-vient de l'écoute pourra s'effectuer » (Barthes, 1982 : 226). Tout

² cf. J.-P. Bobillot « La «voix-de-l'écrit» : une spécificité médiopoétique ou Comment (de) la langu' se colletant à/avec du réel trou(v)e à se manifester dans un mo(t)ment de réalité », in B. Gorrillot, F. Thumerel (dir.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue*, Colloques de Cerisy, Paris, Hermann, 2017, pp. 119-133. Du même auteur voir aussi « Poésie & médium : effets et enseignements du «sonore» », in *La poésie délivrée*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 241-153 ; « Poésie sonore et médiopoétique », *French Forum*, vol. 37, n° 1-2, Winter/Spring 2012, pp. 19-34.

comme les autres mouvements du corps, la voix est la preuve de l'existence d'un sujet et réside dans un *entre-deux* qui sépare le matériel et l'immatériel, le réel et l'idéal. Par ailleurs, en tant que forme subtile, aérienne du corps, la voix est projetée vers l'extérieur, tel un retentissement. Par le moyen de la voix le langage se vocalise et devient parole liée à un moment, à un sujet, à une histoire (« La voix déborde la parole » cf. Zumthor, 2008 : 172).

Ainsi la voix assure-t-elle une prise idéale sur le monde ; proférer les choses, parler de celles-ci, en quelque sorte signifie les posséder. La voix donne corps à l'activité intellectuelle, une existence sensible à l'abstrait ; elle réunit le même et l'autre, crée une présence là où elle dit et agit. De son côté, l'écriture ne peut qu'aspirer au pouvoir de la voix, et le poète, explorant ses possibilités, incarne un langage qui se renouvelle par son intermédiaire. L'écriture du sujet qu'on entend et qui se transmet de sujet à sujet est une « écoute » ; dès lors le sujet se fait dans et par sa voix³. La lecture est une pratique dans laquelle le lecteur, écoutant cet acte d'énonciation qu'est le poème lu, devient un co-énonciateur et, comme le remarque Serge Martin relativement à la didactique de la poésie, « tient voix, comme on dit tenir tête, puisqu'il se lit/s'écrit et ne se laisse plus taire pour un sens, ou une vérité, qui n'est pas expérience d'un se dire » (Martin, 2018a). En tant que relation vocale dans laquelle une voix advient dans et par une autre voix, le poème constitue une force active d'interaction et fournit par le langage une expérience encourageant une didactique essentiellement plurielle et transsubjective.

Au demeurant, « il n'y a pas de voix sans réénonciation, par de voix sans racontage, sans l'histoire d'une voix qui n'en finit pas de faire écho jusque dans l'expérience plurielle, personnelle ou collective » (Martin, 2018b). S'il est vrai que la voix fait relation et inversement, la poésie, à travers ses réénonciations multiples et un corps qui l'incarne par ses gestes, devient également et surtout un enjeu éthique.

Attentive à convoquer toutes les voix dans une chambre d'échos, Valérie Rouzeau relève ce défi que pose la poésie d'aujourd'hui et multiplie les occasions pour réénoncer sa parole poétique et pour la revivre dans une expérience partagée (il suffit de penser que

³ H. Meschonnic, *Pour la poétique III. Une parole écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 53. Voir aussi *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982 et *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 149. Meschonnic pose les bases pour une poétique de la voix et particulièrement de l'oralité qui travaille sa théorie du langage par l'attention à l'organisation subjective et culturelle du discours, avec le primat du rythme et de la prosodie, une sémantique propre et une écoute de la voix-relation : « La voix est relation » (p. 294) ; « l'énonciation d'un texte qui dure implique une réénonciation » (cf. *Modernité modernité*, Paris, Gallimard. p. 114).

ses poèmes continuent d'inspirer des lectures radiophoniques, des pièces de théâtre et des ateliers scolaires). La poésie est alors conçue dans son rayonnement hors du texte, se réalisant dans de nouvelles interprétations et actualisations à travers lesquelles elle s'émancipe du caractère autoréférentiel du langage et se renforce par sa réception.

Vrouzeauphonie

Parmi les plus originales de la poésie contemporaine, l'œuvre de Valérie Rouzeau offre un exemple de « corporéité » de la voix poétique qui s'incarne dans une écriture qui combine, comme le dirait encore Barthes, de « mots sensibles, des mots subtils, des mots amoureux, dénotant des séductions ou des répulsions (des appels de jouissance) » (Barthes, 1984 : 300). Celle de la poétesse française est une expérience d'engagement total ; capable de renverser les choses et de les reformuler par un travail sur le langage, elle nous rappelle que la poésie est actuelle, vivante, parle de nous-mêmes, des autres, de la langue, du corps. Rouzeau ne sort pas du livre pour s'aventurer dans le terrain de la poésie expérimentale à proprement parler ; elle figure, au contraire, parmi les représentants d'un néolyrisme (plutôt un antilyrisme) contemporain.

À l'instar de poètes surréalistes tels Apollinaire et Desnos⁴, l'écriture de Rouzeau arrache, pour le dire avec les mots de Kristeva, « le flux pulsionnel, la discontinuité matérielle, la lutte politique et la pulvérisation langagière » (Kristeva, 1974 : 85), en faisant de la page le lieu d'un chaos sonore et d'un véritable bouleversement des codes linguistiques et sociaux. La musique des mots qui rend uniques le mètre et le rythme de ses vers précède et entraîne la construction du texte (« J'avais les rythmes avant d'avoir les mots », cf. Rouzeau, 2018b), dans lequel Rouzeau joue avec ces sons qui expriment la « joie de vivre » et témoignent de la relation immédiate de l'enfant avec le monde. Dès son premier recueil poétique (*Pas revoir*) publié à l'occasion de la mort de son père, Valérie Rouzeau démantèle sa langue par laquelle elle recherche une consolation et une délivrance. Ce livre révélera au grand public une voix aux tonalités inédites animant des poèmes scandés par une ponctuation presque nulle. Les vers se précipitent dans un texte débordant de calembours, de mots-valises, de solécismes, d'anglicismes et de jeux

⁴ Dans l'œuvre de Rouzeau est clairement reconnaissable la leçon de la tradition littéraire française ainsi que celle des auteurs anglais et américains, dont Sylvia Plath, Ted Hughes, William Carlos Williams que la poétesse traduit.

sonores, lesquels alternent sans arrêt et pourtant jamais gratuitement⁵. Le lecteur est ainsi impliqué dans un processus de bouleversement langagier (« pulvérisation ») et de variation rythmique d'un poème tout à fait récalcitrant à la traduction.

C'est d'ailleurs l'essence de l'idiolecte de Rouzeau, une langue qui est ancrée dans la matrice du signe et regorge d'instinctivité, « préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité » (Kristeva, 1974 : 23-24). En hommage à son père la poétesse écrit dans une langue « paternelle » faite de mots altérés, agglutinés, inventés, et : « comme son père qui récupérait cartons, casseroles, cuivre rouge, aluminium ou nickel (...) recycle par bribes des lambeaux de mélodies, des miettes de souvenirs, des bris d'émotions : elle ferraille dans l'or du temps » (Velter, 2018 : 8-9)⁶. En donnant corps à une écriture issue d'un sens très aigu du verbal, les mots retrouvent leur substance et leur vitalité et engendrent, en le régénérant, le lien nécessaire avec leur référent ; ils témoignent d'une expérience complexe et sensible de la réalité qui relève de la mémoire et des réactions individuelles.

Dans les poèmes de Rouzeau tout peut devenir autre chose, en vertu d'une langue qui ne se soustrait à aucune possibilité. La poétesse emprunte aussi bien des images que des figures de style aux comptines et aux berceuses les plus connues, exploitant un réseau de renvois intertextuels à d'autres poètes comme aux contes de fée de la tradition⁷. Des paysages en miniature, des décors quotidiens, sont représentés et prouvent que les sonorités et les souvenirs d'enfance émergent dans l'écriture de l'adulte. Ce sont des microcosmes intimes faits de rencontres, de mots et de sons qui évoquent tant les douleurs que les joies ; à son lecteur Rouzeau offre l'assemblage de fragments poétiques à travers une écriture légère⁸, fraîche, scandée par des évidences et pourtant jamais prévisible. Cette enveloppe sonore qu'est l'écriture est sous-tendue par un mouvement rythmique libre et irréductible à toute traduction ; musicale, préverbale, elle se situe dans un espace-

⁵ Il suffit de penser aux titres de ses recueils tels *Pas revoir*, *Neige rien*, *Va où*, *Quand je me deux*, *Vrouz*, etc.

⁶ Dans sa préface André Velter affirme avec conviction à propos de Rouzeau : « quand elle tient parole, la poésie est un médium violent, à la fois le plus exaltant et le plus dérangeant » (p. 7).

⁷ Ce n'est pas par hasard que parmi les œuvres de Valérie Rouzeau figurent plusieurs livres pour enfants et surtout la traduction de chansons et berceuses. Voir, entre autres, *Gue digue don*, ill. de Claude Stassart-Springer, éd. de la Goulotte, 2007; *Mange matin*, *L'Idée Bleue*, 2008; *Les Plus Belles Berceuses jazz*, 15 berceuses sélectionnées par Misia Fitzgerald Michel, illustrations d'*Ilya Green*, Didier jeunesse, 2012.

⁸ Au-delà de l'effet ludique, au moyen de l'écriture Rouzeau recherche courageusement une légèreté qui soulage du poids existentiel. Ce qui justifie son antilyrisme tragique et son acte de résistance pour vivre de et en poésie. (cf. G. Grossi, 2019: 233-257).

temps illimité, à mi-chemin entre intériorité et extériorité⁹. Rouzeau adopte dans ses poèmes des modalités et des rythmes essentiellement sonores : « Chez Rouzeau, on chante, on danse, les guitars résonnent et les flutes donnent dans l'aigu », constate Thierry Clermont dans *Le Figaro Littéraire* à la sortie du recueil *Ephéméride*.

C'est pourquoi le texte devient une occasion – un prétexte – non seulement pour dire mais pour « résonner », d'autant plus que « dire » signifie pour Rouzeau prononcer à voix haute et que « le mot pas juste fait un couac comme une fausse note de musique »¹⁰. La poésie est un « travail de sonner comme ça le quotidien » (Rouzeau, 2012 : 104) que la poétesse met en pratique en jouant avec les signifiants et les signifiés et en concevant un texte poétique pour qu'il soit dit et surtout écouté. En ce sens elle peut être qualifiée de « sonore », dans la mesure où ses autoportraits sont en premier lieu « sonnés », à savoir conçus sur un plan phonique :

Te parler papa j'ai pu te paparrer un
peu un petit peu paparce que nous
n'avions plus tout le temps.
Papa dire papa dear dada pire : tu te
souviens de mon petit cheval ?

(Pas revoir)

PHONOLOGUE

Ainsi font voyelles vibrer dans l'amour
Cordes vocales et pas que (dans l'amour)
Vous m'articuler ce baiser
Apico-alvéolaire s'il vous plait
Au bout de la langue le palais
Ainsi et seulement si c'est oui

(Neige rien)

⁹ Eu égard à une telle expérience sonore, Kristeva parle d'une « simultanité multiprésente » dans laquelle les perceptions, les sensations, les émotions, l'imagination s'entremêlent (cf. Kristeva, 1974 : 41-42, 49).

¹⁰ Dans cette interview la poétesse décrit ses mêmes vers : « presque essoufflés articulés avec ma respiration, ma façon de prononcer – groupes de souffle qui peuvent être octosyllabes réguliers mis bout à bout (*Va où*), mots valises, mots forgés ou retrouvés rares et précieux (*pernocter*), mots tronqués (le bouquet qui *lourdit*) » (cf. Martin, 2005)

Téléphone sonne dans une poubelle
Litter litter litter litter
À London Bridge septembre s'enjambe
Quelqu'un doit parler dans le vide
Ou plutôt quelqu'un doit parler
À la machine à répondre hé
Later later later later
Le fleuve coule alors que les gens
Communiquent les gens comme uniques
Portables et jetables sommes aussi
Des fois sommes aussi tous comptes faits
Des fois que le temps crève assez
Nuageusement sur chaque banc
(Rouzeau, 2012a)

On dirait que les sonnets de *Vrouz* sont constamment en mouvement vers l'extérieur et projetés vers l'autre ; ce qui confère à chaque poème une dynamique et un rythme suivant le fil d'une syntaxe rompue. Rouzeau possède l'art de faire entrer la vie dans les mots, surtout ceux des autres, de la littérature, de la société ; elle est capable de créer un univers autre, de faire à ce qu'un rêve se réalise et tienne « debout tout seul même quand tout tremble ». Dans cette perspective, à force de jeux de mots « à deux sous » pourtant authentiques, la poésie lutte contre la langue de l'adversaire qu'est la logique commerciale des affaires et de la publicité. « Me voilà nue sous mes sonnets », déclare la poétesse en ébranlant les slogans et les manifestes du Ministère de la Santé et en montrant obstinément l'envers des choses :

Les fumeurs meurent je ne vois pas la suite
Sur le paquet de cigarettes légères
Quelle nouvelle ça alors les fumeurs meurent
Comme tout le monde toi moi le buraliste
Qui vivra vieux sans pratiquer du tout
Pour sa santé une saine activité
Physique chaque jour manger bouger voilà
Aux heures de pointe j'assume jusque dans le métro
Publicité pour des chewing-gums sans sucre
Une fille sourit aux heures de pointe sourit
Dessus l'affiche collée un peu partout

Ainsi les chewing-gums goment votre mauvaise haleine
Les chômeurs pleurent et les hommes d'affaires ferment
Le train et ses wagons le requin capital
(Rouzeau, 2012a)

La poétesse retravaille ses poèmes à voix haute¹¹, les articulant, car ils sont « affaire de souffle, de terminaisons nerveuses, de palpitation(s), de vibration ou non des cordes vocales » (Rouzeau, 2019 : 24). La variation dans son sens le plus musical y règne : le sonnet « sonné » peut tout dire, il peut raconter, méditer, décrire, pourvu qu'il engendre un mouvement, un rythme qui ne s'arrête ni ne se fixe, tant que la pensée s'insinue entre sons et sens. Estimant une telle structure cinétique et sinuesue, on pourrait envisager la direction d'un livre de poésie de Rouzeau: il *va où* ? Sans doute peu importe la destination ou le but : train, voiture, bicyclette, et vrouz, *ça repart!* Pirouettes, jongleries verbales, calembours et plaisanteries que seule la démarche d'une voix peut exprimer pleinement. *Neige rien, Va où, Vrouz, Sens averse* et les autres recueils de poèmes offrent un regard qui se penche sur la précarité de la condition humaine, non seulement constatée mais aussi dénoncée.

La poésie de Rouzeau chamboule et fait entrer le lecteur dans une zone de turbulences et de tensions de sons et de signifiés, en donnant corps à un texte qui devient l'objet aussi bien de vision que d'audition. Une valse vertigineuse qui n'épuise pas plus qu'elle ne suscite la confiance dans les sonorités, qui transporte dans le vent des mots d'autrui (« mes mots des autres ») et nous remet en mémoire que la langue nous appartient dès nos balbutiements de l'enfance, celle-ci étant une posture énonciative. Ceux de Rouzeau ne sont qu'apparemment des poèmes ébauchés et informes ; presque démontables et interchangeable, leurs mots composent un magma bouillonnant, dont l'énergie vitale déborde cette forme organique qu'est le poème. Dans cette perspective, la poésie de Rouzeau est une « errance toute langagière de la vie », une « vie qui grouille dans sa matérialité et dans sa quotidienneté les plus simples », une voie vers le salut dans et par la langue. Et pourtant, loin d'aspirer à un idéal inaccessible, la poétesse déclare avec conviction :

il faut se démener (...) ateliers dans les classes (la mode dure qui consiste trop souvent à faire "produire du texte" aux enfants), lectures publiques (j'aime bien),

¹¹ À son avis un support audio pour chaque livre serait envisageable.

traductions (passionnant, à devenir dingue), radio etc. ; prendre des trains, bus, métros et surtout le temps qu'il faut (Martin, 2005).

De plus en plus les poètes contemporains sortent de leur recoin et explorent de nouvelles pratiques de vocalisation de la parole poétique, dans le but d'établir un nouveau rapport avec le public de lecteurs. Et ce faisant ils laissent que la voix inconnue qui précède le geste scripturaire soit entendue et que le texte soit découvert par sa force performative : « Je pars de mon vécu et j'utilise un maximum d'outils pour poser celui-ci à distance » (Rouzeau, 2012b : 23). Dans ce nouveau contexte communicatif, le lecteur devient un co-énonciateur aux côtés de Rouzeau qui définit « son entité énonciatrice telle qu'elle entend se dire et se monter » (Bricco, 2016 : 447-448)¹². Quelque chose advient et change d'une manière permanente celui qui écoute ; ainsi jaillit d'ailleurs l'émotion, à travers une sollicitation simultanée des sens. Plus on avance dans la lecture, plus on perçoit la matérialité du poème, sa proximité au réel qui l'entoure, en vertu de ses multiples liens syntaxiques et sémantiques provoquant des fulgurantes épiphanies sonores et visuelles. La poésie de Rouzeau bouscule son destinataire, le réveille empathiquement perturbant le calme de sa routine et, à travers une voix pleine, saisissante, moqueuse, avance sans entraves et exhorte :

Sourions nous sommes filmés ne tirons pas cette gueule
La seule bonne gueule qui soit c'est la gueule d'amour
Et ne nous voilons pas la face sourions même jaune
Nous sommes fichés acteurs ratés d'époque épique
Porc-épic actrices en rade il faut nous écraser
Actrices ratées acteurs en rade
Nous aplatir comme des écrans des paillassons
Planches sans salut avant les clous
Pour traverser de l'ici-bas à l'au-delà
Si l'on y croit à l'au-delà si on y rêve
Est-ce qu'on y va et sous quelle forme un hérisson
Un hérisson bien épineux ou une galette
Un billet de banqueroute une feuille de route ?

¹² L'auteur se penche sur la question de la posture auctoriale et de l'éthos du sujet lyrique chez Valérie Rouzeau : « En lisant nous suivons les aventures grandes et petites d'un sujet lyrique au féminin qui se confronte avec le monde et rend compte de cette confrontation et des conséquences intimes de ce "frottement" avec le réel » (447). Et encore « Lors de la lecture de Rouzeau nous éprouvons quelque chose qui relève de l'empathie, de la compréhension profonde des mouvements de l'esprit et des sentiments. Pourtant, il ne s'agit pas seulement de simple empathie, c'est plutôt un mouvement réceptif complexe parce que multiple » (448).

Du côté du chant ou de la chanson ?

On associe spontanément le texte de chanson à celui du poème en vertu de sa forme généralement en vers, tantôt rimés tantôt libres, et de sa conformité aux règles de la versification dans le but de seconder la musique¹³. Ce qui explique l'importance accordée à la langue, à l'image et aux sonorités et qui justifie le rapprochement du poème et du texte conçu pour être chanté. Au sujet de la proximité du poème avec la chanson¹⁴, en réponse à la question « quelle différence – pas de différence – vous faites entre jeux de mots et poèmes, entre chanson et poésie, entre rime et intime, entre enfant et balbutiant ? » Valérie Rouzeau fait une nette distinction :

Si les paroles d'une chanson tiennent debout toutes seules, je veux dire sans être chantées, sans musique, juste imprimée sur le papier alors je crois qu'il s'agit d'un poème. Sinon, les paroles d'une chanson. Le poème est affaire de mots pas forcément ludiques (Martin, 2005).

La question des rapports entre poésie et chanson se pose depuis longtemps et revient souvent, notamment à l'occasion de sa participation régulière aux ateliers dans les écoles : « La grande affaire de la Rime et tout le toutim. Les chanteurs à textes ». Interrogée en la matière, malgré son travail de parolière pour le groupe rock Indochine et tout en considérant les formes contemporaines de rencontre entre paroles et musique tels le rap et le slam, Rouzeau explicite en plusieurs occasions que les mots d'un poème se suffisent à eux-mêmes (Rouzeau, 2020 : 66)¹⁵.

¹³ Ce qu'observait déjà Dante dans *De vulgari eloquentia* : « Toutes paroles mises en vers sont chansons ».

¹⁴ Voir aussi à ce propos *Poésie, musique et chanson*, Études réunies par B. Buffard-Moret, Arras, Artois Presses Université, 2009.

¹⁵ L'auteure raconte sa rencontre avec le leader du groupe qui lui a confié des mélodies en "yaourt", c'est à dire des morceaux composés sur lesquels il avait enregistré des paroles non articulées et à partir desquels elle aurait dû écrire des textes en français. « Une vraie gageure ! Un défi complètement inattendu, mais je crois que comme souvent, je ne "réalisais" pas ce qui m'arrivait », déclare-t-elle, « je suis ravie de notre "Lady Boy" dans l'album Alice & June et du clip épatant du cinéaste Jaco Van Dormael. Je n'ai pas écrit de poèmes pour Indochine. Les textes proposés à Nicola, extraordinairement "trafiqués" par Oli de Sat ne sont pas des poèmes, j'en reviens à ce que j'évoquais au début : ces paroles ne tiennent pas debout toutes seules. À quelques bribes près. Je dis cela sans amertume, sans regret. Cette expérience est de celles que je n'oublie pas. Merci Indo! ». Les trois chansons que Valérie Rouzeau écrit pour le groupe sont *Comateen 2* (DVD et CD 3 titres Paradize, 2002), *Lady Boy* et *Talulla* ; *Alice et June*, décembre 2005 et *Lady Boy* (avec un clip signé Jaco Van Dormael), avril 2006.

Dès les origines la poésie a été conçue pour être chantée alors que la musique a toujours comporté une dimension vocale. Si la poésie contemporaine retrouve dans la chanson cette oralité originelle, la chanson, quant à elle, se tourne vers la poésie non pas dans une relation d'interpénétration mais plutôt d'une antithèse féconde. Quant à la poésie, on a assisté à un dépassement des principes formels et du lyrisme comme synonyme de "poétique" et de "savant" ; de son côté, la chanson a gardé son statut de genre simple, mineur par rapport à la complexité, voire l'élitisme, du discours littéraire, et pourtant bénéficiant d'une surexposition au niveau médiatique qui le rend plus populaire et facilement accessible : « car la chanson possède le charme subtilement renouvelé du consommable ; elle est dans l'air du temps ».

Aussi la poésie sort de son espace et inspire les autres genres : elle taille des brèches au théâtre, s'insinue dans les pages du roman, fournit ses moyens à la chanson. C'est précisément cet aspect que Valérie Rouzeau voudrait appréhender, en faisant de la langue un espace d'accueil et de confluence entre les arts :

Trouver le mot neuf, faire jaillir la formule, c'est inaugurer une autre adéquation entre le signe et l'existant, décaper le vernis langagier pour mieux loger le sensible, jouer de ses harmoniques pour faire surgir, loin du tout-venant journalier, un inattendu du discours et de la parole. Et dans un même mouvement façonner l'espace linguistique, ce vieux patrimoine commun, en un lieu à la fois intime, éprouvé, réinvesti, apte à créer le lien et à se prêter à l'échange (Dournel, 2020 : 3).

Bien consciente du clivage constitutif fondamental entre les deux dispositifs, Rouzeau en reconnaît la perméabilité et la pluralité de leurs pratiques. Elle arrive à les exploiter à partir de leur commune tendance à mélanger les registres (lyrique, pathétique, comique, polémique, etc.), à privilégier le discours oral au récit, l'instant à la succession chronologique, et encore à chanter des thèmes tels l'amour, la solitude, la mort, la société, dans la même recherche d'une concentration d'effets et d'un mouvement vivant. A côté des textes qu'elle écrit pour qu'ils soient mis en musique, très souvent la morphologie et la syntaxe de ses vers sont bousculées par la reprise de paroles d'une chanson ; les allusions aux chansons populaires ne sont pas rares non plus¹⁶, ni ne manquent les renvois

¹⁶ C'est le cas de la chanson de Tino Rossi (Petit papa Noël / N'oublie pas mon petit soulier) : (« Tit soulier n'oublie pas mon peu »). Et encore, dans une adresse au père, on reconnaît un titre, « Ces bottes sont faites pour marcher, tu ne chantes plus ça », ainsi que dans un vers, « Longtemps après que les speakerines ont disparu » un jeu à partir de *L'âme des poètes* de Charles Trenet (« Longtemps longtemps longtemps / Après que les poètes ont disparu »). (cf. Hordé, 2019 : 185).

aux comptines et aux chansons enfantines (« petits bateaux / sur l'eau ont-ils des jambes ») (Rouzeau, 2018a: 89)¹⁷. Dans une perspective qui admet leur assimilation, le poème et la chanson se recoupent dans la dimension de la performance et dans une même visée discursive : le texte de chanson, quant à lui, en fait sa vocation. La poésie performée peut coïncider avec la lecture publique de poèmes ou bien avec une mise en scène plus complexe. Quoi qu'il en soit, à la différence de l'autre, celle-ci demande à l'auditeur une certaine familiarité, si ce n'est une préparation ciblée, avec le genre poétique, car « la poésie est une langue qui s'apprend, qui doit s'apprendre » (Mounin, 1962 : 95).

Dans et au travers de ses textes, la voix de Valérie Rouzeau se répand toujours dans ce lieu de rencontre et d'échange réciproque qu'est à ses yeux la poésie. Ses poèmes sont performatifs dans la mesure où ils font ce qu'ils énoncent ou chantent ; c'est à ceux qui les lisent ou les écoutent de trouver une réponse à toutes leurs sollicitations. En ce sens, partageant le plaisir de la langue, la poétesse nous suggère une écoute nouvelle et nous guide, sans pour autant imposer aucune vérité préconçue, à la découverte des liens qui se tissent dans notre espace mental, sonore, visuel. Après nous avoir fait écouter le monde, la parole de Valérie Rouzeau continue de jouer même en dehors du poème, en prolongeant la circulation des mots et ses variations sur notre quotidien. L'écriture devient ainsi une caisse de résonance de « ses mots des autres », à travers laquelle explorer tous les possibles vivants et sonores¹⁸.

« Je fais la clownette »¹⁹, ou la poésie en action

La performativité de la poésie de Rouzeau est corroborée par l'évocation récurrente de la danse et des autres arts de la scène. La rythmique de certains de ses vers en particulier mime une succession de sauts, de pirouettes et de farandoles, si bien qu'on a l'impression de voir la poétesse se précipiter devant le public en costume de clown :

Bonne qu'à ça ou rien
Je ne sais pas nager pas danser pas conduire

¹⁷ Le vers « Nous ne rions plus au bois tous coucous et queues coupés » renvoie à la fois à une chanson ancienne et à un titre d'Aimé Césaire (Rouzeau, 2018a : 63).

¹⁸ L'aspect musical est un élément constitutif de sa poésie, au point que les *Notes* qu'on retrouve en fin du recueil *Vrouz* ne donnent pas seulement une clef de lecture, mais elles renvoient au champ sémantique musical (Bourgeois, 2019 : 229).

¹⁹ Ce sont les mots de Valérie Rouzeau en réponse à une question de Régis Lefort : « En public, j'ai recours à l'humour, je fais la clownette. Cela permet de poser une distance salutaire entre disons le “dedans” et le “dehors” » (Rouzeau, 2019 : 17).

De voiture même petite
Pas coudre pas compter pas me battre pas baiser
Je ne sais pas non plus manger ni cuisiner
(Vais me faire / cuire un œuf)
Quant à boire c'est déboires

Mais danser comme un pied
Je peux y arriver
Talon pointe anapeste

(Rouzeau, 2012a)

Des blocs fixes de quatorze vers placés au centre de la page, chefs-d'œuvre d'humorisme (« Nous vous remercions / De votre incompréhension »), les sonnets de *Vrouz* suivent le rythme d'une respiration, sans qu'un signe puisse interrompre ce flux de cette unité phonique. Cette précipitation de mots n'est pas toutefois exempte de fréquentes tombées en cascade qui évoquent le personnage Charlot et dont Rouzeau se sert pour nous rappeler la chute éternelle de l'homme. « Trempe sa trompette dans mon vin rouge / Se renvole paf » : d'un vers à l'autre, d'une page à l'autre, on assiste à des acrobaties maladroites et à des roulés-boulés se passent sous nos yeux comme dans la rue ou dans les couloirs du métro. Au niveau du poème, des exercices formels reproduisent mimétiquement les mouvements burlesques d'un équilibriste, s'articulant d'alexandrin en alexandrin jusqu'à la chute du sonnet coïncidant avec « bip » (Rouzeau, 2012a : 19) ou « paf » (Rouzeau, 2012a : 14), par lesquels le poète clown prend congé avant de quitter la scène. A la manière du solitaire protagoniste de *Temps modernes*, la silhouette du poète disparaît dans un sentier poussiéreux tandis que l'écran s'obscurcit comme l'iris de l'œil :

J'ai chu dans la neige l'autre jour
Après le Café Rouge fins vins
Sic mais pas sick juste étourdie
Sur le cul que j'ai rebondi
Un ange est passé juste après
Ma glissade sous le ciel blanchi
Ensuite un ramier a claqué
Très fort des ailes j'ai sursauté
Comme s'il avait giflé ma joue
Rompu ma minute de silence
Pour me réveiller d'un seul coup
Alors me suis remise sur pieds
Avec un flocon sur le nez
Le rire de l'ange et du ramier.

(Rouzeau, 2012 : 47)

PISTE

Hein clown c'est pour de rire pour punaise comédire
Solo son numéro bretelles remontées haut
Ses bras lui battent ses joues sont pleines de flan
Sa figure centripète lui colle des paillettes
Le clou toujours son cul quand il s'assoit dessus
Son sentiment comme mal coléoptère

(Rouzeau, 2010)

Comment alors créer un continu entre le langage et la vie, faire vivre au dehors la langue à l'œuvre dans la page, en relançant le rythme du murmure vital qui alimente son univers intime mais qui recèle un message potentiel pour notre temps ? C'est à partir des mots, et surtout eux, qu'on diffuse ces formes de langage que sont les poèmes de Rouzeau en formes de vie, en des histoires de voix et de gestes qui s'adressant aux lecteurs-spectateurs (Martin, 2020). À travers le prisme de l'imagination et du rêve d'enfance, elles passent par une remédiation²⁰ dans un lieu scénique fait de sons et de gestes rituels, endroit protégé et autonome.

« Notre amitié tu as une grenouille invisible sur la tête », redit un vers de *Quand je me deux* dans l'adaptation scénique de Laurance Henry et la réécriture de Rouzeau elle-même²¹. À travers un regard et un langage enfantin, la poétesse recrée l'espace d'une rencontre entre deux jeunes filles qui incarnant deux aspects de sa personnalité : l'une plus matérialiste collectionne des cailloux, des boutons et d'autres bibelots, l'autre, plus rêveuse, observe le monde, le touche, le découvre. Cela se passe dans un endroit indéterminé, presque lunaire, onirique, capable d'émerveiller les jeunes spectateurs repartis dans les quatre coins d'un petit boudoir. La partition prévoit un texte pour une comédienne et des notes d'intentions chorographiques et scénographiques ; la parole

²⁰ Il en va de même pour les nombreuses représentations d'après ses recueils dont *Va où*, autoportrait en marionnettes, spectacle de B. Vantusso créé à partir d'une trentaine de poèmes de *Va où*. Lancement au Théâtre Molière/Maison de la Poésie de Paris (septembre 2004) ; *Pas revoir*, spectacle de la Compagnie Voyelles de Caen, interprète C. Delort. Lancement au Moulin de Louviers (Eure) (janvier 2008) ; *Neige rien*, Compagnie Vertigo, représentations notamment au CCF de Beyrouth, Liban (mars 2010) et à l'Atelier du Plateau, Paris (février 2011) ; *La Parabole des papillons*, Compagnie Mises en scènes de M. Addala, avec G. Robic et J. Cagnard, Festival in (Avignon 2013) ; *Qu'on vive*, Compagnie Chiloé, I. Paquet, Roanne (janvier 2014).

²¹ cf. *Quand je me deux*, texte de Valérie Rouzeau, conception et mise en scène de Laurance Henry, avec Mélanie Del Din (comédienne) et Séverine Gouret (danseuse), musique originale de Philippe Le Goff, costume de l'Atelier Bonnetaille, Charlotte Paréja, Nicole Cholat, construction de Ronan Ménard, production AKentrepôt, Théâtre Dunois (mai 2010).

poétique y est convoquée à une rencontre et à l'engagement avec le corps et ses mouvements, dans le même but de diffuser le vers en lui donnant de la matière. « Un caillou dans ma poche je me désimpatiente » : comme des cailloux les vers de Rouzeau peuvent se tenir dans la main, se glisser dans la poche, s'enfiler dans les chaussures. Quel que soit l'espace dans lequel ils pénètrent, les mots le transforment en une pièce, un jardin, un cirque, la mer, ainsi qu'en une occasion de jeu, de rires et de larmes. Il en résulte chaque fois une nouvelle trame de mots, d'images, d'émotions qui s'entremêlent autour d'un fil sans narration (ce qui explique le choix de la boule de fil parmi les objets scéniques), dans une dimension plus immédiate par rapport à laquelle le geste de l'écriture sera second, ultérieur. À l'autre bout du fil, le spectateur est sollicité à réénoncer sa propre histoire en saisissant l'occasion qui lui est offerte, un caillou ou n'importe quel autre fragment de poésie qu'il pourra partager ou bien garder dans sa poche. Chaque nouvelle interprétation sera originale puisqu'issue d'un autre univers intérieur, où l'enfance dialogue avec la création.

Si la poésie de Valérie Rouzeau est indéniablement autobiographique, la vocation de son écriture est de s'ouvrir à l'extérieur d'une manière profonde et inattendue, voire de tourner du particulier vers l'universel. Elle s'incarne en une voix qui s'adresse au lecteur-spectateur et le réclame ; elle lui demande d'entrer dans sa langue étrangère et étrange jusqu'à ce qu'elle ne suscite de sa part le besoin non pas de lire mais de "dire" ces mots, que ce soit par les sons ou par les gestes, chaque fois sous le signe du prolongement et de la continuité. Tel est après tout le poète : « une voix qui demeure après que quelqu'un s'en est allé » (Maulpoix, 2020).

Bibliographie

BARTHES, Roland (1982). *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Seuil.

(1984) *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

BOBILLOT, Jean-Pierre (2017). « La "voix-de-l'écrit" : une spécificité médiopoétique ou Comment(de) la langu' se colletant à/avec du réel trou(v)e à se manifester dans un mo(t)ment de réalité », in B. Gorrillot, F. Thumerel (dir.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue, Colloques de Cerisy*. Paris : Hermann, 2017, pp. 119-133.

POLLICINO, Simona, *Intercâmbio*, 2^a série, vol. 15, 2022, pp. 119-136
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a9>

BOURGEOIS, Sylvie (2019). « “Mes mots des autres” : le dispositif atypique des notes dans *Vrouz* », *Nu(e)*, n° 70 (Valérie Rouzeau), pp. 221-232.

BRICCO, Elisa (2016). « La poésie kaléidoscope de Valérie Rouzeau », in B. Bonhomme, I. Castro, E. Lloze (dir.), *Dire le réel aujourd’hui en poésie*. Paris : Hermann, pp. 445-460.

DOURNEL, Sylvain (2020). « Une question de conjonction », *Europe*, n° 1091 (*Poésie&Chanson*), pp. 1-5.

GROSSI, Gabriel (2019). « La légère gravité de Valérie Rouzeau », *Nu(e)*, n° 70 (Valérie Rouzeau), pp. 233-257.

HORDÉ, Tristan (2019). « Une langue en mouvement : à propos de *Pas revoir* et *Neige rien* », *Nu(e)*, n° 70, pp. 181-188.

KRISTEVA, Julia (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.

MARTIN, Serge (2005). « Chronique poésie Valérie Rouzeau ou le poème libre », *Le français aujourd’hui*, n° 149, pp. 105-110. <URL : <https://www.cairn.info/revue-le-francaisaujour-d-hui-2005-2-page-105.htm>> [consulté le 25/09/2022]

(2017). *Voix et relation. Une poétique de l’art littéraire où tout se rattache*.

Taulignan : Éditions Marie Delarbre, coll. « Théories ».

(2018a). « Un petit caillou dans la chaussure didactique : le poème », *Pratiques* [en ligne], pp. 179-180. <URL: <http://journals.openedition.org/pratiques/4710>> [consulté le 25/10/2022]

(2018b). « Une poétique et une didactique des relations de Voix », *Carnets* [en ligne], 2^{ème} série – 13. <URL: <http://journals.openedition.org/carnets/2651>> [consulté le 25/10/2022]

(2020). *Rythmes amoureux. Corps, langage, poème*. La Fresnaie-Fayel : Éditions Otrante.

MAULPOIX, Jean-Michel (2020). *Anatomie du poète. En lisant en écrivant*. Paris : José Corti.

MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique III. Une parole écriture*. Paris : Gallimard.

(1982). *Critique du rythme*. Lagrasse : Verdier.

(1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier.

MONTIN, Sandrine (2019). « Vrouz : portrait de la poète en clown », *Nu(e)*, n° 70, pp. 205-219.

MOUNIN, Georges (1962). *Poésie et société*. Paris : PUF, coll. « Initiation philosophique ».

ROUZEAU, Valérie (2009). *Quand je me deux*. Mazères : Le temps qu’il fait.

(2010). *Pas revoir suivi de Neige rien*. Préface d’André Velter, Paris : La Table Ronde.

(2012a). *Vrouz*. Paris : La Table Ronde.

(2012b). *Le Matricule des Anges*, n° 131 (Valérie Rouzeau. *Lady poèmes*).

(2018a). *Sans averse (répétitions)*. Paris : La Table Ronde.

(2018b). « L'odeur du temps » (entretien par Thierry Guichard), *Le Matricule des Anges*, n° 192.

(2019). « Entretien avec Régis Lefort », *Nu(e)*, n° 70, pp. 13-30.

(2020a). *Éphéméride (Le temps passe et fait mes rides)*. Paris : La Table Ronde.

(2020b). « Trois chansons pour le groupe », *Europe*, n° 1091 (*Poésie & chanson*), pp. 66-67.

ZUMTHOR, Paul (2008). « Oralité », *Intermédialités/Intermediality*, n° 12, pp. 169-202.