
JLIC – Issue 9.2 (2024)



Journal for Literary &
Intermedial Crossings

Issue edited by:

Michael Rosenfeld, Janine Hauthal, Hannah Van Hove,
Mathias Meert, Ann Peeters
Vrije Universiteit Brussel

JLIC is the journal of the Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC)
Vrije Universiteit Brussel



Journal for Literary and Intermedial Crossings

ISSN: 2506-8709

Journal homepage: <https://clic.research.vub.be/journal>

 Submit your article to JLIC

Kaimamiru et écosophie chez Déborah Heissler

Charlène Clonts – Kyushu University

Issue: 9.2

Published online: 15 March 2026

To link this article: <https://clic.research.vub.be/volume-9-issue-2-2024>

To cite this article: Clonts, Charlène. “*Kaimamiru* et écosophie chez Déborah Heissler.”
Journal for Literary and Intermedial Crossings, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 1–14.



BY-NC 4.0 DEED: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

Kaimamiru et écosophie chez Déborah Heissler

Charlène Clonts
Kyushu University

This article explores the protean relationship between poetics and ecosophy in two intermedial works by Déborah Heissler, focusing on the notion of *kaimamiru* (« glimpse », in Japanese). Examining the intersections between image, space, and text, the study highlights the way in which these works engage in a process of deterritorialization that creates evasiveness, while saturating space to bring out freer life forms (nature, poetry, music). The two books of poetry produce an *ecosophy* (F. Guattari) thanks to iconotextual processes based on continuous transformation. The act of glimpsing, central to their poetics, is presented as a dynamic interaction that promotes a relational aesthetic. The transfers and exchanges that appear between media (inks, texts, multilingualism), cultures (Europe, East Asia) and spaces (artist book, spaces of mediation, elusive places) contribute to a broader ecopoetic practice, where the impermanent and the ambiguous allow us to rethink the relationship to otherness and the environment.

Keywords: ecosophy, ecopoetics, iconotextuality, poetics of relation, transculturality

L'autrice française Déborah Heissler (1976°) est docteure en littérature française et diplômée en sciences de l'information et des métiers de la culture. Elle a étudié en profondeur l'œuvre de Philippe Jaccottet, dont on trouve des traces dans son écriture, marquée par un travail citationnel et par la superposition de voix. Son intérêt pour la matérialité du texte apparaît dans la spatialisation textuelle et dans des publications réalisées avec des peintres. L'attrait de l'autrice pour l'Asie de l'Est s'est concrétisé dans des articles sur les influences japonaises dans la poésie francophone contemporaine et au fil des années passées à enseigner dans des universités en Inde, au Vietnam et en Chine notamment. *Kaimamiru* est le terme japonais choisi par Heissler comme titre du premier chapitre de son recueil poétique *Comme un morceau de nuit, découpé dans son étoffe* (2010) ainsi que pour le titre d'un livre d'artiste réalisé avec la plasticienne Kate Van Houten et le traducteur Jacob Bromberg (2022). Pour la réalisation de l'ouvrage *Kaimamiru*, l'autrice est accompagnée de Kate Van Houten (1940°), artiste plasticienne issue de l'Académie Brera de Milan et installée dès les années 60 à Paris, dont les premières expositions personnelles furent autant montées à Paris qu'au Japon. Van Houten est surtout connue pour sa peinture abstraite et pour ses sculptures sur pierre. Jacob Bromberg (1983°), traducteur du recueil, est quant à lui poète multimédia et artiste vidéaste – il a notamment co-écrit le texte du court-métrage *Grosse Fatigue* de Camille Henrot qui a reçu un Lion d'argent à la Biennale de Venise en 2013. Le recueil est ainsi d'emblée placé dans un ancrage interculturel et interartistique.

Dans l'ouvrage *Kaimamiru*, Déborah Heissler traduit ce terme nippon par le mot « entrevoir », mais il pourrait aussi être entendu comme « entrapercevoir ». La traduction en anglais du texte français et la traduction en français de titres japonais produisent des glissements, des transpositions et des transferts. Cette entrée en matière par le verbe *kaimamiru* ancre les deux œuvres étudiées dans un processus. L'emploi d'un verbe pour évoquer l'entrevoir, plutôt qu'un nom commun, souligne d'emblée la présence active et le déroulement d'un *procès*¹, c'est-à-dire une dynamique et un potentiel de transformation plutôt qu'une fixation. Sémantiquement, le terme *kaimamiru* indique une forme d'ambiguïté par laquelle on verrait brièvement, confusément ou à moitié l'objet de l'observation. Au sens figuré, le verbe « entrevoir » souligne les effets d'une intuition et d'un pressentiment dans une relation à autrui ou dans une situation qui seraient relativement confuses. Ce verbe évoque donc un entre-deux, une façon de se voir l'un-e l'autre, de se rencontrer. Entrapercevoir est une perception vague et fugitive « entre des choses qui font écran² ». Il s'agit dès lors de mettre en évidence la manière dont cette position intermédiaire peut amener à interroger l'espace du recueil poétique, sa composition et sa structure dans sa relation à une altérité, et de montrer ainsi dans quelle mesure il constitue un lieu de transferts et d'échanges.

Si le recueil peut être considéré en tant qu'espace d'interactions, il ne s'agit pas néanmoins de présenter une *géographie littéraire* comme celle proposée par les travaux de Franco Moretti, plus sociologiques. Claire Jaquier, dans son article « Écopoétique, un territoire critique » (2015), signale spécifiquement la différence qui existe entre ce type de géographie littéraire et la *géocritique* qui apparaît quant à elle dans la construction des paysages littéraires et l'élaboration d'une mémoire des lieux, comme dans les travaux de Michel Collot (2011, 2014). Mais l'analyse des procédés du *kaimamiru* chez Déborah Heissler telle que nous souhaitons la développer ne s'appuie pas davantage sur une géocritique de l'imaginaire, ni sur une étude des contextes de production et de réception des œuvres, ni même sur les lieux réels auxquels elles renvoient. Il ne s'agit pas non plus de proposer une re-présentation fidèle de la nature par un « travail écologique » du texte, tel que les travaux de Jonathan Bate le donnent à appréhender (Blanc, Chartier et Pughe 21). Nous souhaitons montrer que l'œuvre de Déborah Heissler se veut plutôt *écopoétique* au sens large, en ce qu'elle porte sur un *oikos* comme façon d'habiter un texte, une œuvre, voire le monde, pris comme espace de médiation.

De fait, Thomas Pughe, dans son article « Réinventer la nature : vers une écopoétique » (78), fait appel à l'étymologie d'*oikeion* fournie par Jean-François Lyotard pour montrer l'importance de l'idiome personnel (éco-logie), par opposition aux

¹ Le terme « procès » fait référence ici au sens spécialisé de linguistique.

² Articles « entrevoir » et « entrapercevoir », *Trésor de la Langue Française Informatisé*, dorénavant abrégé en TLF, <http://atilf.atilf.fr/>.

discours publics de la performance optimale (comme l'éco-nomie). L'écriture participe ainsi à un réenchantement des formes esthétiques qui tente de redonner forme, sans jugement de valeur ni moralité, à la relation humaine à l'environnement (Pughe 79 ; Blanc, Chartier et Pughe 22) et qui va au-delà des espaces verts. Pierre Schoentjes, dans son ouvrage *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, s'appuie également sur l'étymologie mais pour souligner l'aspect patrimonial de l'environnement naturel dans lequel l'être humain s'inscrit et surtout pour mettre en évidence l'expérience concrète qui en découle et qu'il étudie dans des romans français des XX^e et XXI^e siècles. Selon Schoentjes, l'écriture écopoétique n'est pas un retour au primitivisme mais plutôt la création d'un équilibre nouveau qui réconcilie les dualismes (273) comme celui de nature et de culture, parfois dans une perspective militante, mais avant tout comme façon d'habiter le monde (278). Notre étude de l'œuvre de Déborah Heissler s'inscrit ainsi dans cette lignée critique, sans pour autant mettre en avant ni la responsabilité environnementale de l'humanité, ni les préoccupations écologiques, comme c'est par exemple le cas avec l'« écriture environnementale » dont *Walden* d'Henry David Thoreau pourrait constituer l'étape liminaire dans un contexte américain (Blanc, Chartier et Pughe 19).

Chez Heissler, il est possible de s'intéresser à une écologie de l'écriture poétique, voire à une « écosophie » (Guattari 97), qui n'est pas seulement environnementale mais transversale car « notre rapport avec les signes se produit comme une expérimentation pragmatique de transformation singulière, non comme l'interprétation ou la restitution neutre d'un contenu donné par avance », selon une perspective guattarienne et deleuzienne (Sauvagnargues, 2013, 165). Nous souhaitons ainsi souligner l'articulation des agencements iconotextuels et transculturels au sein de l'œuvre de Heissler, en interrogeant les processus de décentrement et de variation continue. On verra ainsi comment ces agencements dans deux œuvres de l'autrice contribuent à la configuration d'une poésie de l'entrevoir qui s'inscrit au centre d'une expérience, lieu d'émergence d'une poétique de la relation.

Voir entre(-)deux

Le recueil *Comme un morceau de nuit, découpé dans son étoffe* a paru aux éditions Cheyne avec des titres de chapitres en japonais, suivis de leur traduction en français. Son premier chapitre a ensuite été réédité chez Æncrages & Co sous la forme d'un ouvrage composé avec Kate Van Houten et Jacob Bromberg. Ce prélèvement dans l'œuvre originelle, accompagné de sa traduction en anglais, participe certes d'une économie du livre d'artiste, mais souligne surtout l'importance accordée par l'autrice à la forme graphique et au décentrement du sujet poétique, émergeant de lieux indéterminés et iconotextuels entre poésie et peinture, et de l'enchaînement des langues française, anglaise et japonaise. Les potentiels points d'ancrage linguistiques et culturels deviennent donc plus incertains, complexifiant

toute tentative de classification. Ces deux ouvrages s'inscrivent ainsi, d'après le terme de Félix Guattari, dans une *écosophie*

à la condition que soient forgées de nouvelles terres transculturelles, transnationales, transversalistes et des univers de valeur dégagés de la fascination du pouvoir territorialisé [...] pour indiquer, au contraire, la perspective d'un choix éthico-politique de la diversité, du dissensus créateur, de la responsabilité à l'égard de la différence et de l'altérité. (Guattari 96-97)

C'est ce qui se produit à travers la signifiante graphique du livre d'artiste *Kaimamiru*³ dont l'un des principaux motifs employés par Kate Van Houten est le disque, le cercle. Ceux-ci répondent aux rectangles typographiques des textes et à leurs jeux de vide et de plein, géométrie toutefois atténuée par le contraste que crée l'emploi d'encre plus floues à plusieurs reprises. En effet, le bord de certaines pages est parcouru de traînées d'encre bleue, produisant des effets inattendus de pénétration de l'espace du livre depuis un *dehors*, comme si la rencontre de l'encre et du papier était fortuite. D'ailleurs, le papier Velin BFK Rives qui est employé possède un grain naturel et des bords à franges, ce qui accroît son effet buvard. Cependant, ces effets d'absorption ne se retrouvent pas dans la relation texte-image : les coulées d'encre restent en retrait des textes, glissant autour et s'en rapprochant sans jamais les traverser, ni les cerner complètement. Cette façon d'être à la fois deux et ensemble, singuliers mais reliés dans l'espace du livre, se retrouve aussi au niveau du titre où deux fulgurances d'encre s'élancent à travers la page et accompagnent l'évocation de l'entrevoir.

Page après page, les encres au tracé circulaire créent des percées par où le regard semble pouvoir s'introduire et à la fois s'échapper. Elles entrent ainsi en rapport avec l'évocation du regard dans les deux ouvrages : l'emploi insistant d'un champ lexical de la vue file la métaphore⁴. Les formes circulaires de la peinture sont décrites « comme un regard » (Heissler 13) et matérialisent symboliquement l'œil de l'œuvre qui regarderait les lecteur·rices dans une sorte d'échange mutuel regardant-regardé par lequel se produit la traversée spatiotemporelle des mondes (temps et lieu de l'écriture, du livre, de la lecture). Les images, tant au sens propre qu'au sens figuré, sont ainsi perçues par l'instance poétique « comme par un trou de serrure ou comme à travers les ronds, paraissant, surgissant brusquement, comme si l'on ôtait un écran resté longtemps endormi » (53). Leur apparition soudaine indique un mode d'irruption des

³ Pour un aperçu de l'ouvrage, voir le site de la maison d'édition *Æncrages & Co*, <https://www.aencrages.com/2022/06/23/kaimamiru/>.

⁴ La métaphore est filée tout au long de l'ouvrage avec l'emploi de termes comme « entrevoir », « je te regarde », « comme un regard », « observe », « observation », « tu regardes », « je l'ai revu », « éblouissant », « larmes », « regarder », « éclatantes », « horizon », « sensation », « vision », « image », « obscurité », « indiscernable », « je regarde » (plusieurs occurrences), « j'observe », « reflet », « vitrage », « paupière », « paupières », « yeux », « voir », « images », « paraissant », « écran », « image » (Heissler 11 ; 13 ; 17 ; 18 ; 19-20 ; 25-26 ; 34 ; 35 ; 37-38 ; 40 ; 43-44 ; 48-49 ; 53), accompagnés par l'évocation de couleurs, de luminosités et de paysages.

images qui se fait *malgré* l'instance énonciative, par la spatialité (« trou », « à travers les ronds ») et la temporalité (« brusquement », « longtemps »...). Le *je* poétique chez Heissler ne se présente plus dès lors comme substance mais se pense comme un mode d'être : dans la pensée deleuzienne, ce mode permet le surgissement d'une perception réalisée simultanément sous la forme de l'intervalle, de la coupure et du délai temporel (Sauvagnargues, 2006, 99) au sein d'une matière en perpétuel changement.

La poétique du voir et de l'entrevoir s'accompagne donc tout naturellement de processus de transformations et de relations. Dans l'ouvrage paru aux éditions Cheyne, le titre de l'œuvre est disposé de manière discontinue : « COMME / UN MORCEAU DE NUIT, / DÉCOUPÉ DANS SON ÉTOFFE ». Ce découpage, accentué par le mot « découpé » lui-même présent dans l'intitulé magister, met en évidence le morphème de comparaison, placé seul au centre de la ligne et au sommet du groupement de vers. Cette distinction graphique peut suggérer un écho au poème « Comme » de Robert Desnos (« Comme, je dis comme et tout se métamorphose », 79) ou encore le recueil *Comme* de Marcelin Pleynet avec son évocation de la relation entre lisible, visible, image et vérité (13). Chez Desnos et chez Pleynet, à l'instar de chez Heissler, il s'agit moins de faire appel à la rhétorique des tropes que d'évoquer les réseaux de signification de texte à texte et de texte à image qui produisent de nouvelles configurations sensibles. *Comme* n'implique pas une identité ou une essence mais une ressemblance et une possibilité, à la manière du *si cum* latin. Ces rapports entre(-)deux s'associent à l'évocation d'une relation amoureuse ou d'une entrevue dans le texte. Le duo de l'histoire organique est toutefois perturbé par la présence d'un tiers (lecteur·trice, peintre, matérialité...) qui ouvre la relation et tend à en faire un événement pris au sens étymologique de « ce qui va hors de », de ce qui « sort », de ce qui se produit et se réalise par « une issue⁵ » – rappelant ce faisant l'échappée de l'œil par le cercle. Le couple virtuel et initial est aussi infléchi grâce à l'existence suggérée de processus plurisémiotiques à l'œuvre dans la fabrication même du texte, par le biais notamment de l'évocation liminaire de Desnos et, implicitement, par celui des jeux homophoniques et multilingues autour du mot « comme », conjonction de subordination qui peut être aussi considérée comme un trait d'union entre deux éléments. Par ailleurs, le rapport iconotextuel avec l'œuvre de Roland Barthes⁶, visible dans la disposition des textes sur la page et semblable à celle des *Fragments du discours amoureux*, participe à son tour à la création d'un débordement relationnel, proprement poétique, qui s'insinue entre les deux membres de la comparaison et de la citation dans leurs formes les plus simples.

⁵ Voir l'article « evenio » du Gaffiot.

⁶ Ces références littéraires ont été évoquées lors d'un entretien individuel que j'ai mené avec l'écrivaine le 25 novembre 2022. L'écriture de Heissler joue souvent sur les processus citationnels.

Peut-être est-ce pourquoi le recueil *Comme un morceau...* évoque à plusieurs reprises le « battement » (14 ; 48-49), « [c]et acte intime, profondément aussi, de clore les paupières ou celui encore d'ouvrir les yeux » (49), suggérant des palpitations organiques. Ce motif se retrouve dans d'autres recueils de Heissler, notamment dans *Près d'eux, la nuit sous la neige* (2005), pour lequel on a montré ailleurs qu'il faisait palpiter le texte, les fleurs, les corps mais aussi les stèles et les pierres du jardin sec, selon un rythme graphique et lexical de déploiement et de plissage proche de celui qui anime l'origami et qui permet l'apparition d'une métapoétique incarnée (Clonts, 2021). On constate déjà dans ce recueil que la paupière et le pli ne s'inscrivent pas dans un régime de la binarité mais qu'ils peuvent se positionner à différents niveaux dans l'entre-deux. Ce sont également ces différents positionnements de la paupière qui caractérisent le *kaimamiru*, puisque toute vision fugitive force le regard à se rendre plus perçant et les yeux à se plisser pour plus de précision.

Déterritorialiser pour un texte évasif

Dès la couverture et la table des matières, l'emploi de la langue japonaise procède d'une *étrangèreté*⁷ qui n'est pas un exotisme mais un déplacement et un dépaysement intentionnel. La référence à la culture japonaise se retrouve d'ailleurs dans les encres de Kate Van Houten qui sont proches du *ensô*. Ce dernier est un cercle ouvert ou fermé tracé d'un seul geste au pinceau par les pratiquant·es de zen calligraphie, forme méditative de la calligraphie japonaise, et plus généralement par les pratiquants du *shodô*, la Voie de la calligraphie japonaise. L'iconotextualité de l'ouvrage *Kaimamiru* produit des rapports en cascade avec une écriture autre, réalisée au pinceau sur des supports et des formats différents de ceux du livre (rouleau, éventail, long format vertical...). Les transitions culturelles se matérialisent simultanément par un rythme changeant et participent à la déterritorialisation de la poésie. Ce rythme s'appuie sur les battements évoqués précédemment, sur le décalage des lignes de poésie par rapport au pli de la page, et sur l'emploi de l'espace vide qui coupe les blocs de texte de manière irrégulière. De plus, la contemplation du monde et le voir entre-deux n'apparaissent plus comme la fixation d'un regard ultra-individualisé sur un objet donné, lieu commun des processus de la représentation, mais à travers une impression de continuité par-delà la succession et la variation des instants. L'écriture devient alors cinématographique dans ses processus : les instants apparaissent et disparaissent tout en créant l'illusion du continu, suggérant à la fois la variation perpétuelle au fondement même de la pensée humaine (flux de la conscience) et du corps humain impermanent (toute matière se transforme). Cette déterritorialisation poétique est « ce cheminement sans fin » (Heissler 49) tracé par l'autrice qui permet de sortir de la fixité : « je ne peux me

⁷ Ce terme a été employé par Heissler lors de l'entretien individuel que j'ai mené avec elle le 25 novembre 2022.

souvenir que d'une manière confuse des circonstances dans lesquelles m'est venue cette image ou cette pensée, impression, ce sentiment, la vision immédiate qu'on nommera poésie, si l'on veut, le temps d'un battement de paupière » (48). La présente mais fugitive discontinuité de la poésie et des processus de sa création est mise en lumière par contraste avec les circonstances oubliées de l'écriture.

Le temps de la mémoire est ainsi perturbé. Les temps et les lieux s'entremêlent dans le recueil *Comme un morceau...* par des alternances constantes entre « maintenant » et « toujours », « Ici » et « Là-bas » (40 ; 31) ; les jours et les nuits se fondent en associant la « nuit », la « lune » et « l'air [...] blanc [...] éblouissant » (18-19). La prédominance de l'espace-temps sur le temps circonstanciel apparaît dans la construction d'un paysage poétique changeant. D'une part, ce paysage évoque l'*oikos* (terme du grec ancien qui a donné en français le préfixe *éco-*), au sens d'habitat, avec les floraisons printanières, le crépuscule, les chemins minéraux, les vols d'oiseaux, les forêts, les changements du ciel, la végétation, la montagne (présents à toutes les pages du recueil) ; d'autre part, le paysage poétique fait appel à l'*oikos* entendu comme foyer ou maison, avec les toits, les chambres, le pas de porte, les fenêtres (16-17 ; 20 ; 32 ; 34 ; 38 ; 42 ; 44). Paratexte signifiant en ce qu'il place le lecteur-riche sur le « perron » (20) et sur « le seuil de la maison (34 ; 38), la quatrième de couverture donne à lire l'extrait suivant : « Comme dans cet espace pareil à une maison, où quelque chose pourrait se passer peut-être bien, s'entrouvrir, s'éclairer. » L'advenir de cet *oikos* rassemble à la fois l'attendu et l'imprévisible. Il enchaîne (quelque chose se passe, se déroule dans une certaine linéarité) et il déchaîne (virtualité d'un espace soumis aux changements de la nature). D'ailleurs, on lit le vers « J'entre dans la lumière advenant »⁸ (47), dans lequel le grand espacement qui sépare les mots « lumière » et « advenant » fait littéralement ad-venir l'entrée dans un état tout comme le mouvement vers cette autre forme. Dans le recueil tout entier, les images sont déployées d'un paysage à l'autre selon un processus continu, créant une impression de fluidité à la lecture du texte qui reproduit la mobilité du temps. Le recueil est l'espace même du lieu transitionnel marqué par des contrastes, voire des contradictions, et où l'on passe ainsi de la forêt aux pas dans une chambre et d'un jour frais qui s'achève à la chaleur de l'été (17-18). Seule la mémoire d'un instant rompt parfois la chaîne et fige soudainement la dynamique du texte : « brusque retour de mémoire. [...] L'image est fixe. [...] quand déferle un de ces nuages farouchement noirs sur le paysage » (19-20). La mémoire apparaît donc comme une perturbation de la variation perpétuelle d'un flux vital et écosophique.

Le troisième chapitre « Seishiga », traduit par le syntagme « Image fixe » dans le livre, souligne cette interruption du processus cinématographique de l'écriture poétique. Le temps ralentit, voire recule, au point que le lecteur perçoit métaphoriquement les photogrammes préliminaires au montage, sortes d'arrêts sur

⁸ L'espacement entre les mots « lumière » et « advenant » apparaît ainsi dans le recueil.

images. De fait, l'image-mouvement y est progressivement rongée par le temps de la mémoire qui s'arrête sur des souvenirs précis : « je regarde la route où nous avons passé », « les lourdes prunes [...] de notre enfance », « oui, c'était bien cela » (40-44). Soulignant cette dimension mnésique de l'image, l'instance poétique s'adresse ainsi à un tiers non-nommé : « Il y a d'abord le jeu de la mémoire, t'ai-je dit un jour, semblable à l'en deçà et l'au-delà d'une fenêtre – le poème naît de cette obligation. » (42) Mais chez Heissler l'idée d'obligation souligne en négatif un désir antagoniste et la possibilité de sa libération, comme l'indique la paronomase jeu/je et l'emploi de la locution « d'abord » qui suggère un affranchissement à venir. Le rapport contraint à la mémoire apparaît ainsi comme opposé au mouvement puisqu'il fige l'espace-temps sans espoir de le modifier profondément. La poésie n'est ainsi présentée ni comme un ancrage dans une identité fixe ni comme un passé indépassable. Elle *situe* un entre-deux qui crée des plis, des superpositions de l'avant et de l'après pour une coexistence des temps en devenir constant (voir Bene, Deleuze 95-96). Ce *temps stratigraphique* (Deleuze, Guattari 60), propose une temporalité ambiguë appréhendée comme une ligne de variation poétique se réalisant quelque part entre l'avant et l'après. Cet espace-temps de la poésie trouve la condition même de son existence dans les (im)possibilités de l'instant présent qui est cet intervalle sensible (ou sensorimoteur chez Deleuze) et générateur de mouvement.

La mise en variation, et donc en circulation, de l'espace-temps remet en question chez Heissler l'image figée et la topographie immobile des atlas. C'est pourquoi le lieu est source d'interrogations pour l'instance poétique:

Où la couleur ? où la lumière ? l'espa-
 cement et la limite. Le ciel et
 l'horizon. Ce cheminement sans
 fin. Cet acte intime,
 profondément aussi, de clore les
 paupières ou celui encore d'ouvrir
 les yeux.

Où – d'où, au fond rêvons-nous cela
 ce où, où voir à lieu ? Dans le
 silence à voix basse. Fragments de
 rêves. (Heissler 49)

Dans cet extrait, la disposition du texte sur la page et les espacements créés isolent tout d'abord les deux anaphores du mot « Où » à la marge et près du pli du livre. Cette suspension des deux mots dans l'espace les rend à la matérialité graphique du signifiant, ce qu'indique l'hésitation liminaire quant à leur catégorie grammaticale (pronom relatif ou adverbe interrogatif). La répétition graphique du signe O en majuscule matérialise l'infinie circularité, que l'on retrouve dans les formes peintes de Kate Van Houten et dans les « ronds » (53) évoqués dans le recueil. Elle se matérialise

également au travers des courbes des points d'interrogation qui ouvrent le texte à un échange et à un processus de réception, dans l'expectative d'une réponse. L'espacement entre le mot « Où » et la suite de la phrase oblige le lecteur à réaliser littéralement un saut dans le vide. La suspension de l'émergence du sens de la phrase peut faire écho à l'intervalle du battement de paupière évoqué dans l'extrait et signale l'irruption de cet interstice et de ce pli « où voir a lieu », qui peut être aussi le pli du livre. Loin d'être un point fixe, cet intervalle spatiotemporel est un accroissement créateur : allongement de la ligne de vers, allongement du temps de lecture de la phrase, étirement de l'espace d'écriture. Le « Où » poétique, qui n'est pas un absolu, s'extrait donc du « où » matériel des lieux liés aux souvenirs, et devient ainsi simultanément mouvement et vibration vitale insaisissables, quelque part dans l'entre-deux.

L'écriture de Deborah Heissler peut ainsi trouver des points de convergence avec un imaginaire musical qui apparaît en trame de fond du recueil. Comme l'écrit Vladimir Jankélévitch à propos de l'œuvre de Gabriel Fauré, les effets de la musique « dépayse[nt] sans cesse la topographie » : ce dépaysement musical s'opère au travers d'une poétique du *charme* que le philosophe décrit comme un insaisissable, un je-ne-sais-quoi, quelque chose qui se sent sans se dire clairement, et qu'il définit en reprenant à son compte un extrait des *Lettres à Lucilius* de Sénèque : « Nusquam est, qui ubique est », autrement dit, c'est être nulle part que d'être partout (344-348). Ce déplacement incessant et cette totalité de l'espace se révèlent centraux dans le recueil de Heissler, par exemple lorsqu'elle écrit : « je ressens mieux cette invasion de l'étendue » (37). L'invasion peut être comprise au sens de ce qui prend toute la place sans possibilité d'y échapper, mais également comme une entrée dans un territoire autre, perçue dans toute sa sensorialité. D'ailleurs, Jankélévitch écrit à propos du *charme* de la musique qu'il

récuse la question du Où comme il élude la question du Quoi. Le charme qui ne tient pas à ceci-ou-cela, ne gît pas non plus *ici-ou-là*. Il est donc essentiellement *évasif*, – c'est-à-dire qu'il s'échappe, invisible et intangible, et pourtant toujours présent, comme le sont la musique et les parfums, qu'on ne peut ni voir ni toucher. (344-348)

De même, la poésie de Deborah Heissler se fait évasive car elle se déterritorialise elle-même et est déterritorisée incessamment par une poétique du *charme* proche du déroulé de la phrase musicale, comme on le voit dans l'extrait. L'espacement entre les mots « Où » et les rectangles de texte y évoque rythmiquement la tenue de la blanche en musique et la pause. Le tiret demi-cadratin provoque un effet de syncope en suggérant une suspension verbale sur le temps fort d'attaque du texte et donc un prolongement du temps de l'espacement entre les « où ». Il en résulte une sensation de décalage des appuis rythmiques. Les points d'interrogation interviennent dans la syntaxe comme des soupirs mais peuvent être en outre perçus comme des trilles silencieux et des vibrations graphiques. Les voix se répondent en canon de « Où » à « où/d'où », et de terme isolé à groupement de mots, de gauche à droite et vice versa,

voire simultanément en tous sens. Ainsi, ces mouvements croisés produisent des réseaux rythmiques, graphiques et sonores qui se signalent dans une appartenance protéiforme à un domaine poétique multiple.

Saturer l'espace pour une atonalité des formes

Espace du *charme* musical et espace ajustant dans l'instant le rythme du déroulement poétique à son émancipation de la mémoire, le lieu évasif chez Heissler se rapproche néanmoins souvent du traditionnel *locus amoenus*, où l'on trouve des sources, des plantations, des jardins, des brises légères, des fleurs et des chants d'oiseaux, organisés dans l'Antiquité selon les cinq sens, les quatre éléments et les quatre saisons. Ce *locus amoenus* pourrait en partie permettre de qualifier l'écriture de Heissler de « géopoétique » car ce terme composé de la particule γῆ (gè-), qui signifie « terre » en grec ancien, peut être mis en rapport avec le corps dans l'espace, avec les quatre éléments, avec l'univers, avec l'habitat de l'être humain et avec la fertilité⁹. Initiée dans les années 1960 par Michel Deguy puis développée par Kenneth White, la géopoétique se préoccupe en effet des rapports entre espace et création afin de refonder la relation de l'être humain à la terre. Dans les deux recueils, cette expérience multisensorielle et géopoétique de l'espace textuel où « tu regardes, tu respires la terre » (Heissler 17) s'associe à une autre évocation, plus proche du *locus terribilis* des Romantiques avec montagnes et eaux tumultueuses, qui relie intériorité et paysage¹⁰. En ce sens, l'instance poétique reste partiellement une habitante du *pagus*¹¹, c'est-à-dire du lieu (le canton) à l'origine du mot « pays » (TLF). Entre ces deux extrémités du *locus*, les deux œuvres de Heissler produisent pourtant davantage une écopoétique car elles soulignent une expérience concrète de participation au monde par une écriture des espaces naturels, caractérisée par des effets de saturation qui apparaissent déjà dans les réseaux rythmiques, graphiques et sonores. Cette poétique de la saturation en passe prioritairement par l'arborescence de la végétation dont la présence est aussi forte que celle de l'instance poétique, donnant ainsi une possibilité d'existence à des formes d'écriture moins anthropocentrées.

La saturation est aussi produite par la récurrence de la pluie. Les dénominations sont nombreuses pour évoquer cette substance changeante : « averse », « pleuvoir abondamment », « brefs passages de pluie », « liquide et limpide – goutte-à-goutte », « la pluie de juin qui tombe comme un chuchotement, universel », « une cascade éparsée sur la pente des feuillages », « la pluie hésite [...] Pluie insistante et longue et

⁹ Voir le dictionnaire Bailly.

¹⁰ On lit par exemple : « Mon amour est une île. » (Heissler 19) ; « Combien de jours à présent, sur les branches nues avant la fleur et le fruit » (21) ; « Bonheur d'un instant [...] la terre jusqu'à l'horizon et la crête qui s'enflamme. » (26)

¹¹ On ne fait pas explicitement référence ici au *pagus* de Jean-François Lyotard. Cependant, les idées de confins, d'interstice, de *différance* apparaissent clairement dans les processus de l'écriture de Deborah Heissler, ce qui mériterait un développement en profondeur, dans un cadre distinct.

parfaitement interminable » (14-47). L'écriture poétique signale l'informité de l'eau comme caractéristique presque héraclitéenne de ce qui coule, de ce qui glisse entre les doigts, de ce qui emporte tout, et rend l'eau à son aspect protéiforme en tant que possibilité infinie de renouvellement. De la sorte, l'omniprésence de la pluie a aussi une portée métapoétique comme évocation du pouvoir d'in-former, re-former, dé-former. Ce méta-sens peut renvoyer à l'idée d'une *poésie ininterrompue*, expression reprise à Paul Éluard qui confère à la poésie un pouvoir de métamorphose infinie et d'espérance sans borne, et pour qui écrire, c'est « Prendre forme dans l'informe / Prendre empreinte dans le flou » (Éluard 28) ; autrement dit : une tentative pour ne pas assujettir le devenir au désir de stabilisation propre à la condition et aux coutumes humaines.

L'ininterrompu de la création poétique chez Heissler apparaît dans les deux recueils sous la forme d'un rythme de fond qui rappelle une nouvelle fois celui du battement des paupières. Ainsi, la pluie se présente « obstinément » (Heissler 14) comme un « ostinato » (25), autrement dit un « motif mélodique ou rythmique répété obstinément, généralement à la basse d'une œuvre » (Larousse). Cette reprise rythmique et musicale participe à l'instauration de processus relationnels avec autrui et avec la nature, comme dans les rituels musicaux et dans les trances dansées et chantées car « Tout était devenu chant » (14), lit-on chez Heissler. Les gouttes pianistes (14) qui tombent et frappent les feuillages, le sol, les toits ne créent pas un quadrillage mais *strient* l'espace traversé et produisent des relations entre des points distants et des pulsations métronomiques. Pourtant, ces connexions finissent tout de même par produire aussi des figures, faisant notamment en sorte que l'autrice ait plusieurs fois recours à l'image de la constellation (37-38) qui convoque l'écriture mallarméenne : de fait, elle est matérialisée par des ruptures, des sauts graphiques et des tirets, comme ceux apparaissant dans le texte « OÙ », mais aussi par des métaphores évoquant des relations (« Et puis l'averse tout près qui continue d'enjambrer les toits dans une tranquillité tremblante », 14-15). Les constellations se dessinent ainsi via des tiraillements à la fois convergents et divergents, des élasticités, des bonds (sauts graphiques par l'espacement du texte, images de sauts) et des vibrations (pulsations, tremblements, répétitions). La relation n'est donc pas uniquement linéaire, ni uniquement striée, car les multiples formes de l'eau diluent tout quadrillage strict et le rendent à une plus grande liberté. Le « réseau de ramures » et le « réseau de nœuds » (33-37) s'intensifient en filigrane du texte qui passe d'une organisation structurée par des croisements de lignes plus ou moins à l'équerre, vers des tournoiements de couleurs et des lavis – qui ont d'ailleurs la propriété d'être des encres ou des aquarelles étendues à l'eau, comme celles de Kate Van Houten. C'est dans ce contexte qu'apparaissent la calligraphie chinoise (45) ou encore le travail de la peinture par Zao Wou-ki¹² explicitement

¹² Pour Zao Wou-ki, « En Occident, on dessine. En Chine, on apprend à écrire. Tout sort de l'écriture : la pensée comme l'art. » (Daydé)

mentionné (38) et dont les bleus innombrables imprègnent le texte en profondeur¹³. Paradoxalement, la répétition et la saturation par ces réseaux font disparaître toute similitude et toute ressemblance des images : « Les oiseaux ont perdu leur forme après avoir perdu leurs couleurs. Ce qui se passe ensuite m'échappe complètement » (16). L'emploi du verbe « échapper » pour caractériser la sensation vécue par l'instance énonciative signale à la fois une perte de contrôle et un lâcher-prise par rapport à une perception qui se dérobe inévitablement.

La phrase « Ce qui se passe ensuite m'échappe complètement » (16) paraît représentative des effets que souhaite produire l'autrice. Après avoir évoqué les changements de forme des êtres et des éléments naturels, elle souligne la tentative de l'écrivaine pour rendre l'image à sa plus grande liberté. L'autrice n'apparaît plus comme une démiurge mais comme celle qui opère, qui ouvre et qui produit des transferts pour laisser le champ libre à d'autres formes de vie qui apparaissent dans le texte poétique. L'instance énonciative évoque ainsi l'« [a]tonalité des formes, de leurs contours tremblés, qui favorisent un autre ordonnancement des lieux, la redécouverte de l'horizon avec au loin l'accord du solide et de l'ajouré » (47). L'accord métaphorique, décrit comme une pièce de bois travaillée par l'artisan, serait dès lors cet entre-deux graphique. Conclusion est d'ailleurs faite que « rien n'est resté de tout cela que les formes essentielles » (57), ces « fragments de rêves » (13-49). Enfin, ce rêve artisanal de l'écrivaine est renforcé par l'évocation de l'atonalité qui, dans un sens élargi, « peut qualifier la musique employant des micro-intervalles (quarts de ton et autres) et celle qui provient de matériaux sonores non traditionnels (musique concrète, musique électronique) » (*Larousse*). De la sorte, la poésie entre-deux souligne la possibilité d'un mode d'exister de *l'omniprésence omniabsente* (Jankélévitch 344-348) qui part d'une substance brute (des notes, des gouttes de pluie frappées, un vitalisme végétal, etc.) pour rejoindre le tout incommensurable – *cette émotion appelée poésie*¹⁴ – et qui permet de surcroît, à partir de la matière temporelle, spatiale, verbale, un surgissement transformateur et performatif à caractère relationnel.

Pour conclure, les deux recueils de Heissler que nous avons étudiés constituent une exploration protéiforme de la poétique de la relation, où l'acte d'« entrevoir » sert de motif central unissant textes, images et espaces. L'entrevoir y est une manière d'interagir avec le monde qui embrasse l'ambiguïté, la fugacité et le flux de l'existence, résistant ainsi aux interprétations univoques. Les processus de déterritorialisation dans la poétique de Heissler lui permettent de dépasser les frontières traditionnelles, faisant émerger des formes moins contraintes. Cette déterritorialisation se manifeste dans les interactions iconotextuelles, où la saturation de l'espace – à travers la densification des images et les tensions produites par la spatialisation du texte

¹³ Le texte évoque les couleurs suivantes : « bleu », « bleu pâle », « le ciel est clair », « ciel froid », eaux, « lavandes », « iris », « violette », « fleur de jacinthe », « violet » (Heissler 17-19 ; 26 ; 31 ; 32 ; 37-40 ; 56-57).

¹⁴ Dans l'essai *Cette émotion appelée poésie*, Pierre Reverdy note que la poésie se trouve dans le regard (neutralité de la nature), que la lecture de textes poétiques influence le regard que l'on porte sur le monde et que la poésie s'apprend dans la relation à l'altérité.

– crée pour le lectorat une expérience dynamique fondée sur la transformation continue, où l'acte d'entrevoir favorise une esthétique relationnelle. Les transferts et les échanges qui se produisent au sein des deux recueils, qu'ils soient d'ordre linguistique, culturel ou médiologique, contribuent à une perspective écosophique plus large qui met non seulement en avant l'interconnexion de toutes les formes de vie, mais souligne également l'importance de la relationalité comme moyen de comprendre et d'interagir avec et dans le monde.

Ouvrages cités

- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil. 1977.
- Bene, Carmelo, et Gilles Deleuze. *Superpositions*. Éditions de Minuit, 1979.
- Blanc, Nathalie, Chartier, Denis, et Pughe, Thomas. « Littérature & Écologie : Vers une écopoétique ». *Écologie & Poétique*, vol. 2, no. 36, pp. 15-28.
- Clonts, Charlène. « Déborah Heissler. Éploiement du corps poétique et battement origamique ». *Origami, le pli dans les littératures et les arts*, no. spécial de *Op. Cit. Revue des Littératures et des Arts*, no. 22, 2021, pp. 1-22.
- Collot, Michel. *La Pensée-paysage*. Actes Sud. 2011.
- . *Pour une géographie littéraire*. José Corti. 2014.
- Heissler, Déborah. *Près d'eux, la nuit sous la neige*. Cheyne. 2005.
- . *Comme un morceau de nuit, découpé dans son étoffe*. 2010. Cheyne, 2012.
- Heissler, Déborah, et Kate Van Houten. *Kaimamiru*. Traduit par Jacob Bromberg, Æncrages & Co, 2022.
- Daydé, Emmanuel. « Peindre ce qui ne se voit pas, le souffle, la vie, le vent ». *L'Officiel Art*, 2018, <https://www.lofficiel.com/art/zao-wou-ki-peindre-ce-qui-ne-se-voit-pas-le-souffle-la-vie-le-vent>. Consulté le 18 mai 2024.
- Deleuze, Gilles. *Le Pli, Leibniz et le baroque*. Éditions de Minuit, 1988.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Éditions de Minuit, 2005.
- Desnos, Robert. « Comme ». *Fortunes, Poésie/Gallimard*, 1969.
- Éluard, Paul. *Poésie ininterrompue*. Poésie/Gallimard. 1953.
- Guattari, Félix. « Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective ». *Chimères. Revue des schizoanalyses*, no. 17, 1992, pp. 95-115.
- Jankélévitch, Vladimir. *Fauré et l'inexprimable*. Plon. 1974.
- Jaquier, Claire. « Écopoétique, un territoire critique », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*, dossier « Écopoétique », 2015, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Ecopoetique_un_territoire_critique#ftn3. Consulté le 16 mai 2024.
- Pleynet, Marcelin. *Comme*. Seuil. 1965.
- Pughe, Thomas. « Réinventer la nature: vers une éco-poétique ». *Études anglaises*, vol 1, t. 58, 2005, pp. 68-81.
- Reverdy, Pierre. *Cette émotion appelée poésie*. Flammarion. 1992.
- Sauvagnargues, Anne. « Le sujet cinématographique, de l'arc sensorimoteur à la voyance ». *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 16, no. 2-3, 2006, pp. 96-114.
- . « Proust selon Deleuze: une écologie de la littérature ». *Les Temps Modernes*, vol. 5, no. 676, 2013, pp. 155-177.
- Schoentjes, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Wildproject. 2015.