



**HAL**  
open science

## Ensoleillée vive (ou Les Indiens)

Marie Joqueviel-Bourjea

► **To cite this version:**

Marie Joqueviel-Bourjea. Ensoleillée vive (ou Les Indiens). Coup de soleil, 2020, 108/109, pp.58-65.  
hal-03063685

**HAL Id: hal-03063685**

**<https://hal.science/hal-03063685>**

Submitted on 6 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# Ensoleillée vive

(ou *Les Indiens*)

Marie JOQUEVIEL-BOURJEA (Université Paul-Valéry Montpellier 3 / RIRRA 21)

## 1. Boucliers

*L'Indien au bouclier* est achevé d'imprimer le 1<sup>er</sup> janvier 2014 pour le compte des éditions Collodion, deux mois seulement après son écriture, datée du 2 novembre 2013. Tiré à 156 exemplaires sur vergé édition, ce bref texte en prose non paginé de sept pages au format 9 x 16 cm procède du pliage ingénieux d'une feuille de 35 x 32 cm, dont la ligne de pliure centrale a été découpée sur 18 cm, de façon à replier sur elles-mêmes les huit cases définies par pliage, ainsi métamorphosées en codex. Ce dernier a été glissé dans une deuxième feuille coupée en deux, de format 35 x 16 cm, puis pliée en quatre, faisant office de couverture avec rabats de jaquette : son premier feuillet, outre le nom de l'auteur imprimé en noir en haut de page, auquel répond en miroir la mention de l'éditeur au bas, leste le titre imprimé en rouge d'une gravure en forme de tondo, représentant la tête d'un jeune enfant muni d'un bouclier, ses traits comme les motifs de son écu se détachant, blancs, sur fond noir. Le frontispice, précise le rabat gauche, a été réalisé par Stello Bonhomme – comme celui de *Variations du visage et de la rose*<sup>1</sup>, publié quelques mois auparavant, ou encore les illustrations du petit livre au format paysage (21,5 x 6,5 cm) *Kaléidoscope d'enfance*, publié aux éditions de la revue *NU(e)* en avril 2012.

Un dessin au trait, noir sur fond ocre, reproduit à la huitième page, ponctue *L'Indien au bouclier*, quatre « drôles de personnages aux grands yeux purs<sup>2</sup> » y regardant le lecteur : si le texte qui le précède invite à l'attribuer au frère décédé, qui aimait à réaliser des « dessin[s] plein[s] d'humour », se souvient la narratrice, la signature manuscrite inscrite au-dessous, portant mention du prénom « Patrice », crée une ambiguïté : si elle signe, l'attribuant, le dessin, est-elle de la main de son auteur ou de celle de l'auteur du texte – Béatrice Bonhomme-Villani ? Dès lors, la signature ne pourrait-elle être perçue comme un titre, nommant le personnage central de la figure qui la surmonte – ou faut-il dire de la *fratrie*, les têtes dessinées coiffant des sortes de branches issues d'un même tronc ? D'autant que la reproduction paraît avoir 'coupé' une cinquième tête sur la droite du dessin – la plus petite (la plus jeune ?) –, alors même que le dessin retrouvé par la sœur à la mort du frère, évoqué à la sixième page, est dédié à « la créatrice de *NU(e)*, *quintila*, *vagula*, *blandula*, alias Béatrice »... Qui, de la sœur cadette ou du frère, constitue le personnage central de la figure ? L'alternance, tout au long du texte, des prénoms, diminutifs et surnoms mutuels du frère et de la sœur, participe de cette indistinction (d'autant que le nom propre de Villani, que Béatrice Bonhomme appose au sien, depuis *Mutilation d'arbre*, aux seuils des livres qui disent le lien familial<sup>3</sup>, leur est commun) : Béatrice Bonhomme-Villani (couverture) / Patou / Bébé / Patrice /

<sup>1</sup> Béatrice BONHOMME, *Variations du visage et de la rose*, Jégou, L'Arrière-pays, 2013 [frontispice de Stello Bonhomme].

<sup>2</sup> Les citations non référencées proviennent de *L'Indien au bouclier*.

<sup>3</sup> Outre *L'Indien au bouclier* (Mers-sur-Indre, Collodion, 2014) dédié au frère, on citera *Mutilation d'arbre* (Mers-sur-Indre, Collodion, 2008) et *Passant de la lumière* (Jégou, L'Arrière-pays, 2008), dédiés au père.

Béatrice / Bêtise de Cambrai / Patrice / Béatrice Bonhomme-Villani (signature) / Béatrice Bonhomme-Villani (colophon).

L'alternance trahit à sa façon le lien sacré, qu'allégorisent les figures d'Antigone et de Polynice dans la section III de *Dialogue avec l'anonyme* – « Je suis faite pour partager l'amour et non la haine » –, recueil publié quatre ans plus tard chez le même éditeur :

Antigone guide Œdipe sur la route et ensevelit Polynice.

Elle accomplit le rite des vivants et des morts. [...].

*Cette jeune fille qu'on a surprise en train d'arranger la sépulture.*

Accomplir le rituel.

Répéter les gestes ancestraux d'un peu de terre, d'un peu de mots jetés sur le corps des morts.<sup>4</sup>

C'est ce lien sacré autant que « secret » qu'expose sans appel le paragraphe liminaire de *L'Indien au bouclier* qui, de fait, « accompli[t] le rituel » en jetant « un peu de mots » sur le corps mort du frère : « Comme une main à laquelle un doigt est arraché. Les cinq doigts de la main. Le nombre d'or d'un lien secret. Cinq indiens dans un grand champ, qui courent, cachés derrière des boucliers de couleur. Nous étions cinq et tu es mort. » Cet arrachement, celui du frère, l'annonce de sa mort, est l'événement qui fonde l'écriture du texte de 2013 ; le livre de 2018 y revient, alors même qu'une autre mort le hante, celle de la mère, entretemps survenue :

La nuit suivante. 11 juillet 2013. Ce coup de fil cinglant dans le silence, ce malaise et l'annonce de ta mort comme un blanc dans le creux du jour.

J'attends que le jour se lève pour avoir l'horrible courage de le dire à notre mère.

Le jour s'arrêtera au cri qu'elle a poussé quand elle a compris qu'elle avait perdu son enfant.

[*L'Indien au bouclier*]

Ce matin où, à travers ton sourire, la vie m'a été redonnée, j'ai longuement pensé à celui, mon frère, qui n'avait pas eu cette chance [...] / Ce matin, j'ai pensé à ton cri quand on t'a pris ton enfant et aux efforts que tu as faits pendant tant de jours ensuite [...].

[*Dialogue avec l'anonyme*<sup>5</sup>]

Pourquoi évoquer cet étrange petit livre au titre d'une réflexion sur l'œuvre de Béatrice Bonhomme ? Quelles raisons me poussent à faire de l'opuscule un emblème de sa poésie, à l'image du bouclier, emblème de l'enfance – et d'une enfance que l'arme défensive entend protéger ? C'est que la simplicité apparente de sa parole de deuil, qui répond paradoxalement au « sentiment d'une absence de recours sur laquelle rien n'est à dire », le travail en elle d'une enfance ressouvenue quoique toujours à-venir, la sobriété efficace d'un dispositif hésitant entre le *leporello* et le *codex*, qu'encadrent les images du fils, Stello, et du frère, Patrice, dans la fidélité au geste du père peintre, Mario, font de ce petit texte un paradigme, une porte d'entrée discrète qui mène au cœur de l'œuvre. Je n'en proposerai pas une étude exhaustive<sup>6</sup> :

<sup>4</sup> Béatrice BONHOMME, *Dialogue avec l'anonyme*, Mers-sur-Indre, Collodion, 2018, section III : « Je suis faite pour partager l'amour et non la haine », non paginé.

<sup>5</sup> *Dialogue avec l'anonyme*, op. cit., section IV : « Dans un jardin », non paginé.

<sup>6</sup> Quelques précisions structurelles : le paragraphe liminaire fait du « tu » du frère décédé le dédicataire d'un texte qui se remémore, en suivant, des éclats de l'enfance commune sous la forme énumérative de souvenirs où le frère est ce « il » enfant que rappelle à elle la narratrice : « : « Je le revois qui court... Il est en short salopette... Il rit... Il danse avec les loups... Il lance ses chaussettes... Il me pousse... Il démarre [...] » ; puis ces « quelques instant fixes de lui » cèdent la place au dialogue avec l'adulte désormais décédé, à qui s'adresse la narratrice sous la

je me laisserai guider par les reflets du bouclier, dont les images successives se déploieront comme une métaphore que l'on file.

## 2. Indiens

Cette porte discrète, ce sont les Indiens qui me l'ont entrouverte, dans la récurrence d'une comparaison dont les œuvres de ces dernières années, habitées par une parole de deuil dont on comprend qu'elle a dû lutter contre le deuil de la parole<sup>7</sup>, entretiennent la puissance d'évocation, comme si en elle insistaient, résistaient l'enfance et sa sauvagerie tendre, ses jeux en lesquels s'exerce la « vie créatrice » (Winnicott), mais encore les liens sacrés de la fratrie, de la famille. Comme si en elle luttait la poésie, cette force d'enfance. En 2013, dans *Variations du visage et de la rose* :

Cette fresque d'un visage a pris la place d'une enfance.

Les enfants courent *comme des indiens* dans la fresque.

Les enfants entrent dans le bas-relief et exhibent des boucliers de couleur.

Les enfants se prennent dans la farine et s'engluent dans le pigment de la fresque.

Ils meurent étouffés, écrasés sur la palette, et ne laissent que des taches de couleurs sur le blanc neigeux de la fresque.<sup>8</sup>

En 2018, dans *Deux paysages pour, entre les deux, dormir* (« Les lèvres de sang ») :

[...] Tu avais des chewing-gums dans ta poche comme on cache une cigarette. On te disait il ne faut pas les avaler et tu te sentais grande avec une auréole rose sur le menton, qui se collait à tes cheveux trop longs de sauvage à peine apprivoisée, *comme les indiens* se laissaient approcher pour un peu d'eau de feu.<sup>9</sup>

Et dans le même livre (« Un sang de limon ») :

[...] Quelqu'un a accroché un oiseau en papier noir comme un épouvantail qui danse au vent pour faire fuir les pillards de vigne.

Quelqu'un a découpé un oiseau de papier pour éloigner les dentelles de fleurs attirées par les raisins.

La vigne au pied emprisonné porte une feuille rouge dans un soleil grillagé.

On deviendra rouge au soleil, *comme les indiens* camouflés des marais.

On comprendra qu'on est destiné à la vie traversante, au vent et au soleil. [...] <sup>10</sup>

---

forme d'un « tu » de connivence : « La chambre dans laquelle tu reposes... Tu es retourné au néant... Devant l'angoisse de ce que tu as subi... Tu reviens la nuit même de ta mort... [...] » C'est enfin le « je » qui prend la parole, celui d'une sœur accusant le coup porté par la mort du frère (« J'attends que le jour se lève... [J]'ai tellement senti... J'ai recherché... Je me suis souvenue... Je me suis dit... [...] »), pour, *in fine*, re-convoquer le « il » au passé plus récent de la maladie en l'associant au futur d'une espérance qui graduellement s'autorise : « *Il avait eu le courage de croire à la vie [...]. C'est peut-être pour ça que j'ai gardé son numéro dans mon portable et je me dis qu'un jour j'entendrai de nouveau sa voix posée sur le monde.* » On voit que le jeu des pronoms (« tu » du premier paragraphe / « il » / « tu » / « je » / « il » du dernier paragraphe) accompagne une méditation temporelle (passé/présent/futur) qui construit le texte : l'ultime phrase s'en ressaisit, qui ne rejoue la dialectique du souvenir (passé *vs* présent) que pour se défaire d'un possible ressassement doloriste en conjuguant son premier verbe au futur, celui de l'impossible. C'est-à-dire de la poésie.

<sup>7</sup> On se reportera aux « Prologue » et « Épilogue » du *Dialogue avec l'anonyme*, que construisent les deux formules anaphoriques se répondant en forme de chiasme : « Voilà, je vais recommencer à écrire » et « Je continue à écrire », *op. cit.*, non paginé.

<sup>8</sup> *Variations du visage et de la rose*, *op. cit.*, p. 21. Je souligne.

<sup>9</sup> Béatrice BONHOMME, *Deux paysages pour, entre les deux, dormir*, Halifax (Canada), éditions VVV, 2018, p. 27. Je souligne.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 40. Je souligne.

La même année, dans l'ultime section de *Dialogue avec l'anonyme* (VI) titrée « Les indiens dans la penderie », la comparaison disparaît au bénéfice d'un rêve (rêverie et souvenir mêlés) qui infuse dans la réalité :

Cette nuit, deux enfants ont habité ma penderie. Ils étaient cachés dans les robes, l'un gros avec une tête de lune maquillée en clown. L'autre soufflait des bulles derrière les habits. Ils portaient tous les deux des boucliers d'indiens.<sup>11</sup>

L'enfance ne se laisse pas aisément apprivoiser : cachés dans une penderie, derrière des cheveux « trop long », « camouflés » dans les marais, « étouffés » dans la fresque, les Indiens œuvrent à préserver, en même temps que l'enfance, « le *comme si* des rêveurs et des enfants<sup>12</sup> » (Jacques Réda), ce 'on dirait qu'on serait' dont le conditionnel fabuleux apprend rien moins que le jeu de l'art, et avec lui la possibilité d'une vie non aliénée. Du reste, le paragraphe initial de la section « Les indiens dans la penderie », qui précède immédiatement celui que je viens de citer, rattache explicitement l'écriture ré-apprivoisée au « comme si » :

J'ai dormi dans la nuit des saisons. *C'est comme si je réapprenais à écrire*, à former les lettres. Lorsque le matin je me levais devant cette tâche à faire, les mots dansaient sur la page avec des gestes silencieux et rituels dont j'ignorais la chorégraphie.<sup>13</sup>

Je constate par ailleurs que l'imaginaire des Indiens est hanté par la couleur : leurs boucliers sont « de couleur », ils se reconnaissent à leur peau « rouge au soleil », au chewing-gum « rose » contrastant avec « leurs cheveux un peu noirs ou rouges suivant le rayon d'un soleil<sup>14</sup> », pour se retrouver pures « taches de couleurs » dans la fresque. Or cette enfance joueuse et colorée semble issue des pinceaux du père peintre, dont les fresques, rapporte l'*excipit* de *Mutilation d'arbre*, livre du deuil de la figure paternelle, orne sa chambre à Cluis, devenue celle de la narratrice (qui éprouve, au demeurant, le besoin de nommer le lieu d'enfance comme étant celui de l'écriture de *L'Indien au bouclier*) :

Maintenant j'habite ta petite chambre sur les toits et je dors au milieu de tes fresques.<sup>15</sup>

Et aujourd'hui que je suis dans ta petite chambre en haut des toits de Cluis, dans cette chambre un peu lézardée, blanchie grossièrement à la chaux et couverte de fresques comme autant de trésors, je ressens alors ta présence de vivant au monde, toi le magicien des couleurs, toi le peintre de la vie.<sup>16</sup>

Les fresques habitent désormais les songes de la narratrice, leurs taches de couleurs comme autant de petits Indiens aux boucliers à jamais pris dans la peinture d'une enfance.

### 3. Flèches

Si l'attribut des Indiens, dans le ressouvenir des scènes de l'enfance, est ici le bouclier, il est un autre élément de leur panoplie qui, s'il n'y est pas expressément

<sup>11</sup> *Dialogue avec l'anonyme*, op. cit., section VI : « Les indiens dans la penderie », non paginé.

<sup>12</sup> Jacques REDA, *Affranchissons-nous*, Montpellier, Fata Morgana, 1990, p. 45.

<sup>13</sup> *Dialogue avec l'anonyme*, id. Je souligne.

<sup>14</sup> *Deux paysages pour, entre les deux, dormir*, op. cit., p. 27

<sup>15</sup> *Mutilation d'arbre*, op. cit., p. 25.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 26.

rattaché, hante l'écriture de Béatrice Bonhomme : à l'arme défensive qu'il est, on rattachera en effet l'arme offensive que sont les flèches. Or, si ces dernières ne se trouvent pas associées au folklore enfantin lié à la figure de l'Indien, elles participent néanmoins d'un imaginaire de l'enfance. On lit aux premières pages de *Dialogue avec l'anonyme* : « Un nom étonnant en forme de fleurs, de sapins ou de cadeaux sous l'arbre de l'enfance crucifiée. Un curieux nom tandis que *l'enfance crie ensoleillée de flèches*<sup>17</sup>. » La parole de deuil, qui traverse également *Écorchés vifs au fil noir* (à paraître)<sup>18</sup>, continue d'associer enfance et flèches, dans la référence implicite au sacré cœur – le cœur étant un motif récurrent de l'œuvre : « Appelant ses enfants vers le cœur lumineux. Assassiné de flèches<sup>19</sup>. »

La mention des flèches est ambiguë : aux adjectifs évoquant la clarté (« ensoleillée » ; « lumineux ») s'opposent verbe (« crie ») et participe (« Assassiné »), les formulations oxymoriques justifiant l'ambiguïté de la référence au sacré cœur, à la fois don et douleur, blessure et réparation, vie et mort, humanité et divinité. Du reste, les termes composant le mot hantent un texte qui les 'diffracte' ; tandis que l'adjectif « sacré » apparaît au poème 24 de la première série d'*Écorchés vifs*, le substantif « cœur » lui répond au poème suivant et dernier<sup>20</sup> :

Le sacré était venu d'une vie embrouillée de mort où s'était déposée l'humble pourpre d'un pauvre triomphe. Pourquoi avait-on roulé les corps dans un tapis. Cachés sous le lit de l'ombre ? (I, 24. Je souligne.)

C'est pourquoi la maison était rouge. Confiante dans ses fantômes et ses ombres. Comme dans ses parcelles de lumière. Elle avait porté sur son dos. Roi des Aulnes. Les enfants de l'étoile. Et le cœur visité du monde. (I, 25. Je souligne.)

L'ambiguïté de l'amour et de la souffrance mêlés que dit exemplairement la « P(p)assion » véhiculée par l'image subliminale du sacré cœur, mais encore les expressions telles « *l'enfance crie ensoleillée de flèches* », ou le titre *Écorchés vifs*, justifient le titre donné à ma réflexion, ouvertement emprunté au recueil d'Édouard J. Maunick *Ensoleillé vif* (1976) – et délibérément féminisé en hommage à la créatrice de *NU(e)*... C'est aussi que le livre du poète mauricien s'ouvre sur la mort du (P)père, qui ne laisse pourtant pas de réensemencer la vie : « le vivant ton père mort<sup>21</sup> », énonce la première Parole. Senghor, qui préface l'ouvrage, constate : « le Père mort est non pas *en-terré* mais "*en-soleillé vif*"<sup>22</sup> ». Et les mots, comme le « père au corps ENSOLEILLÉ VIF<sup>23</sup> » (Parole 28), « eux aussi, [sont] ensoleillés vifs<sup>24</sup> ». Leur chair à vif est chair vivante, qui fait les « mots nus<sup>25</sup> », « mots sauvages<sup>26</sup> ». En somme, *mots indiens*.

<sup>17</sup> *Dialogue avec l'anonyme, op. cit.*, section I : « Dialogue avec l'anonyme – 1. Le temps gommé », non paginé.

<sup>18</sup> Ce texte est désormais paru, pour une grande part, dans *Les Boxeurs de l'absurde*, Fourmagnac, Éditions L'Étoile des Limites, 2019.

<sup>19</sup> Béatrice BONHOMME, *Écorchés vifs au fil noir*, non publié, p. 21.

<sup>20</sup> Quatre séries de 25 poèmes chacune composent le livre, la réflexion méta-poétique se déployant de façon privilégiée dans les séries 2 et 4, témoignant de ce que la vie (séries 1 et 3) et l'écriture sont indissociables chez Béatrice Bonhomme.

<sup>21</sup> Édouard J. MAUNICK, *Ensoleillé vif (50 paroles et une parabase)*, Paris, éditions Saint-Germain-des-Prés & Nouvelles éditions africaines, coll. « Le Multipliant », 1976, Parole 1, p. 41.

<sup>22</sup> Léopold Sédar SENGHOR, « La négritude métisse », in : *Ensoleillé vif, op. cit.*, p. 15.

<sup>23</sup> Édouard J. MAUNICK, *ibid.*, Parole 28, p. 82.

<sup>24</sup> Léopold Sédar SENGHOR, *id.*

<sup>25</sup> Édouard J. MAUNICK, *ibid.*, Parole 40, p. 99.

<sup>26</sup> Édouard J. MAUNICK, *ibid.*, Parole 45, p. 107.

#### 4. Peaux-rouges

Si l'expression « peaux-rouges » n'apparaît jamais dans les textes où s'impose la figure de l'Indien, il me semble cependant que tout (*i. e.* imaginaire, motifs et champs lexicaux) l'appelle : *Écorchés vifs au fil noir* – dont le titre convoque expressément l'imaginaire cutané qui sourd du *peau-aime* – fait de son fil... rouge la couleur... rouge, le « fil noir » étant celui du « sang devenu noir<sup>27</sup> », c'est-à-dire devenu écriture (chaque poème de la suite étant alternativement encadré d'un fil rouge : les première et troisième séries, et noir : les deuxième et quatrième séries). Le rouge s'impose dès le poème liminaire (« Le ciel avait dégorgé du rouge. Des nappes de sang. Des rythmes de vagues pourpres. »), pour colorer l'ensemble du livre, dont le champ lexical (sang, cœur, veines...) fait du corps humain son siège. Ainsi l'expression « C'était en écorchés rouges... » scande-t-elle la première série (I, 2/3/4/5), les formulations mentionnant le rouge étant innombrables :

Le souffle passait rouge à travers le givre et les gestes d'arbre. (I, 2)

Quelques feuilles rouges dans le sang. Avaient prolongé leur empreinte. (I, 11)

Pourquoi teintée de rouge. La maison avec son corps d'écorchée et de veines. (I, 14)

Pourquoi sanglante dans le jour et les arbres. La maison d'écorchée vive. Brandie en contraste de couleurs. Au vert du matin. Et pourtant rosie comme le sang traversé de neige. (I, 15)

Pourquoi si rouge comme le cœur brillant de la mère. La mère rouge au cœur dans une maison rouge. Pourquoi veinules et artères d'arbres et de maisons. Dans le cœur des contes. Petit poucet farceur violé par le sang des ogres. (I, 16) Etc.

C'est que la maison de la mère morte hante la fille de sa couleur, vie et mort simultanément : « Pourquoi si rouge la maison du cœur et de l'enfance. Avec au centre son cercueil amarré. » (I, 18) L'écriture a donc charge de relever le défi de la (d)couleur, celle de la Passion : « Le fil rouge du poème entaille les veines de la page. » (IV, 8) L'enjeu de l'écriture est explicitement celui d'une « litanie d'un intime qui retourne au cœur dans l'espoir d'un lyrisme rouge » (II, 6).

Quelque manichéenne qu'apparaisse cette analyse, il me semble néanmoins que l'œuvre de Béatrice Bonhomme va d'un « lyrisme bleu » à un « lyrisme rouge » : du bleu 'cahier d'écolier' que revendiquent les premiers numéros de la revue *NU(e)*, ou que chante le *Nu bleu* (2001), au rouge qui hante les recueils de ces dernières années, l'encre bleue devenue sang dans les « veines rouges de l'écriture » (II, 22). Il ne s'agit certes pas d'un simple changement de couleur – le rouge plutôt que le bleu (ni même d'évacuer le bleu, qui persiste comme « La maison rouge sur le bleu. » III, 12). C'est la vie qui force au rouge, et le cœur et l'écriture. Une écriture qui, on le constate à la lecture de *Dialogue avec l'anonyme* ou *Écorchés vifs au fil noir*, certes fidèle à ses thèmes de prédilection (l'enfance, l'amour, la mort, l'écriture...) ou ses mots-quasi-motifs (le cœur, la pierre, la lumière...), devient pleinement elle-même : la perte des aimés désencombre l'écriture, qui n'a désormais plus rien à perdre... qu'à gagner en force. La « gifle d'enfance<sup>28</sup> » qui referme le texte écrit sous le regard des images du fils, est celle que donne l'enfant peau-rouge à l'écriture adulte...

<sup>27</sup> Poème 25 de la 4<sup>ème</sup> série, soit ultime poème du recueil.

<sup>28</sup> Béatrice et Stello BONHOMME, *Kaléidoscope d'enfance*, Nice, éditions de la revue *NU(e)*, 2012, non paginé. Il s'agit des derniers mots du texte.

Ainsi pourrait-on lire, dans cette optique, le passage des poèmes en vers et versets des années 1990/2000 au poème en prose dont *Écorchés vifs* défend la dynamique, les « chiens [noirs] de la prose » (II, 20) devenus rouges<sup>29</sup>, au même titre que la liberté : « Ta liberté femme en poèmes en prose. » (II, 16). Les neuf textes qui défendent, au sein du livre, la forme du poème en prose sont en effet habités par la couleur rouge, le premier d'entre eux étant précisément celui qui en appelle à un « lyrisme rouge ». Quant au suivant :

Où paradoxe ? Alors poème en prose qui va de l'avant et retourne par le détour d'une odyssée. *En nostalgie de perte et de sang qui coulent dans les veines des forêts*. Alors tableaux, encadrés, d'une fenêtre ou d'une porte. Vues de rectangle ou de carré. Carrés de mots qui tentent de métrer, de mesurer les mots. Arpenteurs s'échappant dans *l'embrasement d'une fenêtre rougie de ciel*. (II, 8. Je souligne.)

Le bleu insiste toutefois sous le rouge, tel le vers(et) sous la prose :

Alors poème en prose. Œil de caméra donnant au monde son silence de tableau. Son arrêt sur image. Pris dans les encadrés de la stèle, ou d'une limite en fil rouge tracée tout autour des mots. Et poème, tu dois rentrer là-dedans. Ce qui cadre tes mots et t'attend au détour d'un chemin, comme une avancée jamais enfermée. *Une force rouge de taureau* qui déborde les fils des couturières. Et le poème s'est échappé. Demeurent *les traces bleuies* de ses pas posés sur la neige. (II, 9. Je souligne.)

Mais poème comme un oiseau cousu de fils de prose. Tu scrutes par la persienne. La jalousie d'une plume de paon. Tu vois éclater les lames où s'est incrusté *l'oiseau bleu* à l'aide de contes arrachés. L'aile retombée meurtrie *sur le sang de la page*. (II, 10. Je souligne.)

## 5. Sables

Dater l'événement de la mort (celle du frère, dans *L'Indien au bouclier* : « 11 juillet 2013 » ; celle du père, dans *Mutilation d'arbre* : « 19 juillet 2006<sup>30</sup> ») participe d'un geste récurrent des écritures du deuil, la date constituant, comme le rappelle Benoît Conort s'attachant à *Mutilation d'arbre*, « un espace "butoir", le moment où tout a basculé<sup>31</sup> ». Cette datation, poursuit-il, est aussi « manière indirecte d'énoncer le "début" de l'écriture<sup>32</sup> ». J'ajouterais : sa fin aussi bien, puisque à la coda de *Mutilation d'arbre* comme de *L'Indien au bouclier* figure une autre date, qui signe la fin de l'écriture en même temps qu'elle l'inscrit dans le lieu de l'enfance familiale : « Cluis, 19 août 2006 » et, au colophon de *L'Indien au bouclier* : « *L'Indien au bouclier* / de Béatrice Bonhomme-Villani / a été écrit le 2 novembre 2013 à Cluis ». Si la survenue de la mort est imprévisible (quoique la proximité de certaines dates déconcerte toute croyance au hasard : 19 juillet/11 juillet), travail et lieu d'écriture participent, quant à eux, de gestes volontaires et d'espaces choisis, symboliques, qui font de l'écriture une réponse à *hauteur de la mort* : c'est le lendemain de la Toussaint qui date *L'Indien au bouclier* alors même que l'impression au 1<sup>er</sup> janvier de l'année suivante (« [...] & / achevé d'imprimer / le premier janvier 2014 ») suggère une renaissance – celle qu'accorde l'écriture retrouvée. Or, on l'a vu, ces textes du deuil s'accompagnent

<sup>29</sup> Le clin d'œil au titre que Jean-Marie GLEIZE (*Les Chiens noirs de la prose*, 1999) reprend à Hugo est d'autant plus patent que la revue *NU(e)* est aussi réponse à ce qui de la nudité, en ces années 1990, se formula aux titres du *Principe de nudité intégrale* (1995) ou de *La Nudité gagne* (1996).

<sup>30</sup> *Mutilation d'arbre*, op. cit., p. 7.

<sup>31</sup> Benoît CONORT, « Écrire (au féminin) le deuil : premières approches », in : Béatrice Bonhomme : *le mot, la mort, l'amour*, sous la direction de Peter Collier et Ilda Tomas, Bern, Peter Lang, coll. « Modern French identities », n° 100, 2013, p. 191.

<sup>32</sup> *Id.*

d'une réappropriation du nom de naissance, comme si la perte du père et du frère était perte d'un nom qu'il fallait compenser par sa survie en texte, et par la revendication de la fille-et-sœur d'un même nom de baptême, toujours vivant sous le nom d'usage.

Or la parole de deuil qui traverse les récents *Dialogue avec l'anonyme* et *Écorchés vifs au fil noir* fait un pas de plus – qui est pas d'écriture : ce que la mort de la mère accorde, c'est la possibilité du sans-nom, du sans-date et du sans-page<sup>33</sup>, que revendiquent expressément titre, « Prologue » et « Épilogue » de *Dialogue avec l'anonyme*<sup>34</sup>, de même que de nombreux passages d'*Écorchés vifs*<sup>35</sup> :

Alors le poème rejoint l'absence de dates et de nom sur la tombe. Et tu n'es ni né ni mort et tu t'absentes. Traversant les pierres pour retrouver le flux du jour. Ce qui se crée, ce qui se fait pour demeurer dans l'énergie des pierres. Le texte s'écrit à blanc sur la pierre anonyme. (II, 13)

La pierre blanche aucun ornement. Aucune fleur. Aucun signe de cœur. La pierre striée blanc sur blanc. Sans nom ni dates. (IV, 13)

La maison en flamme rouge. Brûlait le flanc de la colline. Incendiait les déserts de l'enfance. Le sable blanc des tombes. Où tous les noms s'effacent. Le feu avait effacé le nom. D'abord noir puis encore plus blanc. Sans nulle trace de gravures. Et juste le souffle sur les mains. Et le piétinement des jambes. Pour supporter le froid du monde. (IV, 14)

Pas de nom, pas de dates. La dernière tombe à droite. Seul au nouveau cimetière. Tu attends le gré de l'anonyme. La mousse qui dira le matin. Mais plus pour toi. (IV, 15)

La brindille qu'on espérait a séché. Dans le champ de givre. Nul endroit où accrocher la main. Mais qui explique comment. Avec des lettres en argent. De petites gravures dans la pierre. Des poèmes en forme de dalles. Faire fuir l'anonymat des tombes ? (IV, 17)

Pas de nom, pas de mort. Non reconnu. Ni vu ni connu. Passez muscade. Tu t'es échappé en signe rouge. Vers le feu des collines. (IV, 19)

Que font désormais les Indiens de l'enfance, si ce n'est enjoindre l'écriture débarrassée des noms, des lieux et des dates, à rejoindre le sable rouge des « plages de Tipaza<sup>36</sup> », et les « dunes à l'infini » de l'enfance ?

Je continue à écrire pour ce palmier tombé dans le choc sourd de la terre, pour la respiration perdue de ma mère, pour le visage de l'Algérie, et celui du Sahara, pour les dunes à l'infini<sup>37</sup>.

Tu n'es pas là. Mais au sein de cette maison rouge. Affichée à flanc de colline.

Et couché à même la terre. Tu rejoins le sable de Tipaza. (*Écorchés vifs*, IV, 18)

M. J.-B., Montpellier, 2 novembre 2019.

<sup>33</sup> L'absence de pagination de *Dialogue avec l'anonyme* rejoint la démarche de Michel Deguy dans *À ce qui n'en finit pas, thrène* (Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1995) : « Le livre sera non paginé parce que chaque page, ou presque, pourrait être la première, ou la nième. Tout recommence à chaque page ; tout finit à chaque page. »

<sup>34</sup> On se reportera aux *incipit* et *excipit* qui se répondent : « Voilà, je vais recommencer à écrire et tu n'auras ni visage ni nom que ce bonheur d'être à l'infini et ce sera pour toi, mais tu ne seras personne car tu ne voudras ni être nommé, ni être aimé exclusivement, et tu resteras secret comme un trésor ignoré, comme une chose précieuse et méconnue, comme une espérance folle mais anonyme. / Voilà, je vais recommencer à écrire. Ce qui avait été brisé par la mort recommencera à éclore sous ton regard impersonnel, sous tes yeux sans regard [...]. », *Dialogue avec l'anonyme*, *op. cit.*, non paginé.

<sup>35</sup> Ces passages évoquent la mort du frère aîné Bernard, survenue le 26 septembre 2018, et son inhumation.

<sup>36</sup> *Ibid.*, section IV : « Dans un jardin », non paginé.

<sup>37</sup> *Ibid.*, « Prologue » et « Épilogue », non paginé.