Éditions Obsidiane

SECOUSSE

Revue de littérature

Quatrième secousse

Juin 2011

Directeur de la publication
François Boddaert

Conseil littéraire

François Boddaert, Christine Bonduelle, Philippe Burin des Roziers,
Jean-Claude Caër, Gérard Cartier, Pascal Commère, Pierre Drogi,
Bruno Grégoire, Patrick Maury, Nimrod, Gérard Noiret,
Anne Segal, Catherine Soullard, Vincent Wackenheim

Responsables de rubrique

Poésie	Christine Bonduelle
Proses	Pascal Commère
Essais	Christian Doumet
Traductions	Pierre Drogi
Lectures & entretiens	Anne Segal
Peinture	Jean-Claude Caër
Photographie	Bruno Grégoire
Cinéma	Catherine Soullard
Notes de lecture	Patrick Maury
Coordination	Gérard Cartier
Manifestations publiques	Philippe Burin des Roziers
Ingénieur du son	Raphaël Acker

Les textes sont à envoyer par courriel
contact@revue-secousse.fr

Site de la revue
http://www.revue-secousse.fr

Sonothèque (lien actif)

Sommaire

Cliquer sur le titre pour l'atteindre

Poésie

- **Patrick Argenté ▸ *Laisses de mer*** 6
- **Anastasia Kharitonova ▸ *3 poèmes*** 9
- **Jean-Baptiste Mercey ▸ *La route du désert*** 11
- **Guy Perrocheau ▸ *Secousse à secousse*** 13
- **Richard Pietrass ▸ *Au plaisir de Paris*** 17
- **Alain Tasso ▸ *6 poèmes*** 20

Proses

- **Vincent Gracy ▸ *La grande course*** 24
- **Paul Louis Rossi ▸ *Le pont suspendu*** 29
- **Thomas Vinau ▸ *Chaque matin*** 34

Essais

- **Christian Doumet ▸ *Que veut dire s'indigner ?*** 40

Aux dépens de la Compagnie

- **Jean-Christophe Bailly ▸ *Le dépaysement*** 47
- **Denis Diderot ▸ *Entretiens sur le fils naturel*** 49

Carte Blanche

- **Christine Bonduelle ▸ *8 poèmes*** 52
- **Christine Bonduelle ▸ *À deux voix*** 55
- **Jacques Bonnaffé ▸ *Entretien* avec Anne Segal et Gérard Cartier** 57
- **Anne Segal ▸ *Entrée en* matière** 70
- **Laurence Vielle ▸ *La parole réenchante les mots*** 73

La guillotine

- **Christian Doumet ▸ *Les mots nous échappent*** 76

Zarbos

- **Gilles Ortlieb ▸ *Vallée des anges, post-scriptum*** 79
- **Jean-Claude Caër ▸ *Richard Prince,* american prayer** 86
- **Catherine Soullard ▸ *Une séparation*** 88

Notes de lecture

- **Revue Capharnaüm** ► ***Revue n°1 (été 2010)*** - par François Bordes 90
- **Vélimir Khlebnikov** ► ***Europe n°978 (oct. 2010)*** - par François Boddaert 92
- **Jacques Lacarrière** ► ***À l'orée du pays fertile*** - par François Boddaert 94
- **Jean-Paul Michel** ► ***Je ne voudrais rien qui mente…*** - par Gérard Cartier 95
- **Gilles Ortlieb** ► ***Tombeau des anges*** - par Pascal Commère 97
- **Rainer Maria Rilke** ► ***Notes sur la mélodie des choses*** - par J-M. Perret 99

►

« Comme cellui qui ne fait que escourre la tête au matin quant il se lieve qu'il ne soit prest ainsi étoit Monseigneur, car il ne lui faillit que une secousse de verge à netoyer sa robe & ses chausses...»

Le Seigneur au bahu (*Nouvelle XXVII, Les cent nouvelles nouvelles du Roi Louis XI*)

►

Poésie

Patrick Argenté

Laisses de mer
(extraits)

Sommeil

L'enfance s'est endormie sur son assiette
elle n'a plus faim
une mouche se promène
sur sa main

on n'a plus besoin d'elle l'enfance est endormie
l'assiette penche le gâteau est près de l'œil
de la mouche dont les étoiles
s'éternisent

elle dort le repas est fini
on n'a pas débarrassé ce qu'il reste des morts
la mouche prend son temps sourit
de ses lèvres poilues de mouche.

Halage

L'écluse est dans son gris le navire
arrêté là
l'enfant resté songeur
entame la tartine

c'est quatre heures le clocher
sur les orties a
sonné

la vieille est à la recherche
de son seau
l'eau est
suspendue

et quoi tirer davantage
halage sur
le chemin ?

Alouettes

Il est d'une pâleur étrange
et se promène sur la ville
un peu rose cependant
dans la blancheur des étangs
et l'odeur surette
d'un petit aéroplane

c'est un champion du vol à voile
un constructeur de l'air un
surfeur un alpiniste un concurrent
des alouettes

la ville n'en est pas rassurée la
pluie guimbarde et gabardine
la ville ouvre ses sardines
et se met à manger dehors

il pleut beaucoup il
est mouillé
il vient vers moi il est
morose et pose son
sourire
sur mes dents.

Enfance du jour

En cet instant petit
petit toute la vie tenait
tenait

toute la vie comme un café
posé sur la table
posé

réduit à son noir et dense
serré serré
intense

comme un qui tiendrait dans sa main
un petit objet de rien
serré

un mouchoir une clef un
crayon qui serait dans une main
serré serré

comme une vie
intense intense
réduite

réduite à son cœur
à son encre.

Patrick Argenté est né à Dinan en 1945. Il a publié quatre recueils de poèmes : *Voisinage du vent* (La Part Commune 2005), *Les jours lâchent leurs porcelaines* (La Part Commune 2006), *Œil effaré plume et les dents* (Manoirante 2009) et *Ernestine ou Julie* suivi de *Dix-sept attentions* (Manoirante 2010). *Laisses de mer* vient de paraître (Jacques André éditeur, avec des photographies de Nadia Lhote).

Anastasia Kharitonova

3 poèmes

traduits du russe par Jean-Baptiste Para

Anastasia Kharitonova est née à Moscou en 1966. Elle s'est donné la mort en décembre 2003. Elle avait publié une douzaine de recueils de poèmes parmi lesquels *Le Calice* (1991), *Les Heures amères* (1994) et *Miseria* (2003). Elle est également l'auteur de pièces de théâtre, de traductions et d'essais littéraires. Un choix de ses poèmes paraîtra dans la revue *Europe* à l'automne 2011. JBP

На древние камни ложится снег.
Розы в стекле свой ожидают черед.
Живи хоть полвека, хоть весь человечий
век,
Никто к тебе нежно так не прильнет,
Как это дрожание, эта блажь,
Природа, объятая зимним сном.
И вряд ли нужен нам город наш,
Когда в нем сожжен наш дом.

La neige recouvre les pierres sans âge.
Les roses dans le verre attendent leur tour.
Vivrais-tu encore tout un siècle humain,
Personne contre toi ne se blottirait plus tendrement
Que ce frisson, cette lubie,
La nature étreinte par le sommeil d'hiver.
Il est peu probable que la ville nous soit nécessaire
Quand y a brûlé notre maison.

Средь снежного январского Тбилиси
Целую я твой золотистый локон.
И женщины, как шёлковые лисы,
Внимательно глядят из чёрных окон.
И это снова море и Овидий,
Не знаю только — "Скорби" или "Фасты".
На скучную профессию в обиде,
Согбенный почтальон скользит по насту
И раздаёт ненужные газеты,
Немного мокрым снегом их попортив.
И в мире бесконечно много света,
Хоть мы с тобой, наверное, и против.

Dans la neige de janvier à Tbilissi
J'embrasse tes boucles d'or.
Les femmes nous épient, renards soyeux
Derrière les vitres noires.
Et voici de nouveau la mer, Ovide.
– *Les Tristes* ou *Les Fastes* ?
Je ne sais pas, au juste.
Offensé par un labeur insipide
Le facteur bossu dérape sur la neige durcie
Et reprend l'inutile distribution
De ses journaux que gâte le grésil.
Il y a infiniment plus de lumière dans le monde
Même si nous sommes sans doute à contre-jour.

Никто теперь не справится со мною.
Нет больше смысла в жизни нежеланной.
Я от себя отделена стеною и,
Что всего ужаснее – стеклянной.
Себя я вижу и в стыде, и в муке
И то, закрыв глаза, отодвигаюсь,
То вновь к себе протягиваю руки
И на прозрачный холод натыкаюсь.

Personne à présent n’aura raison de moi.
Il n’y a plus de sens dans une vie non désirée.
Je suis séparée de moi-même par une paroi.
Une terrible muraille de verre.
Je me vois dans la honte et l’angoisse
Qui s’éloignent si je ferme les yeux,
Puis de nouveau je me tends la main
Et me heurte au grand froid transparent.

Jean-Baptiste Mercey

La route du désert

route déserte
des hauteurs du plateau
    traverse les chaumes
la tiédeur encore du socle des charrues
puis descend la lisière des forêts
    sur la corniche trempée
d'où pendent
            des cris étranges   dans la nuit dense
la nuit gorgée de sources
qui battent sur nos tempes
nous dévalons les prés
le grand chêne au bas qui nous ouvre portail
c'est l'orange déjà des premiers réverbères
rien ne se confond plus avec la rumeur obscure des étoiles
le crissement de nos pas sur le gravier
dans la brume froide nous allons
    sans porter trace
            partout ruissellent les pluies
dans les souterrains
la longue descente du goudron
et d'infimes fossiles qu'on entend rouler à flanc de chemin
sur le devant toujours
            vers le pâtis sombre
comme faire écho au silence des pierres de taille
le sommeil des habitants derrière de grosses portes aux poignées
tournées
et puisqu'elles se transmettent

ces pierres au matin
dans l'ombre muette de savoirs perdus

leurs généalogies gravées sur l'eau lisse des lavoirs
se ruent dans la pluie
loin des volets tirés
– puis les planches grincent à notre passage
ivre de nuit
atteignant tantôt
la place endormie sous son noyer
d'où partent les chemins du monde
tantôt
la grille noire qui enclôt les morts

Jean-Baptiste Mercey est né en 1978 en Bourgogne. Bibliothécaire et voyageur, roumanophone et persanophile. A publié *L'année de mes huit ans* (Passage d'encres, 2008) et en revues.

Guy Perrocheau

Secousse à secousse

(extraits)

y a t-il un silence à découdre qui soit
comme le pouls de la vie
son urgence sur moi de partout qui soit
comme poumon bronche trachée glotte
dix mille rivières courant de mes doigts gourds
silence comme animal assoiffé
haletant d'hier à demain sa plainte détimbrée
son souffle sortant d'un trou de souffleur
silence hors l'abîme hivernal hors l'isolat de limaces
silence chimère voletant ventre au sol
sa queue d'ici et là balayant
le tiers du ciel à la débandade
avec les sollicitudes soucis et peines
silences de sept lieux chaussant mes petits souliers

*

toute lumière soit une sœur soit une mère soit
les guerres traversées la
dispersion qui s'ouvre
et l'exode au jour le jour vers la soif
et les saisons toute lumière
soit une épouse et les mots de soi dans la salive
et leur transfert
bouche à bouche
un défilé pour s'y perdre
un éclat de foudre coulant de lait de miel
toute lumière soit le réel anorexique et le rêve
obstiné dévorant soit
de tous les jours lumière comme
chardonneret de branche en branche

*

entre des murs qui se seront
rapprochés qui m' auront
pris les mains les mots déjà dans la peur que je les juge
toute joie comme suspendue boucles et nœuds
le signal de partir me sera donné plus vite
que la journée ne file et le soir
n'assombrit la neige
obstinément de
m'ouvrir
ce sera l'heure
verdiers mésanges rouges-queues
toucheront cri à cri l'interstice
où s'entendra vivre un ciel
une Illyrie de sons

*

tous les lieux qui nous arrivent
nous ont déjà
coupé leur pain
nous ont
porté leur lot de silence
en bordure d'abîme
où chaque petit
silex ne va pas non
jusqu'à demander son chemin
ni quel feu quel froid le baigne ou le jette
à ces forts pans de mur ces
courants qui cernent la vue lequel
avec lui voulons-nous
qui fraternise

*

d’un noyau recraché pousse un arbre une abeille
me court sur la main
je ne marche
presque plus moi-même
tant s’il fait beau cela suffit
l’aise des cimes se communique
et le bon sens de vivre file
de rien en rien les pains les poissons sortent
de tous les cris mais comment
saurai-je un jour l’ici
plus loin que moi saurai-je
ce qui n’est ouï jamais ni jamais vu
l’aujourd’hui cherché
brin de paille sous la rafale

*

déjà beaucoup d’en
couvrir la dette
d’en payer le coût
je ne dis pas
de pauvre partage
des centièmes de souffle
une écume
pour y prendre goût l’écoulement d’un air quand
tout chante et s’éblouit d’une
cour vide d’ un rebord de rocher
quoi qu’il y paraisse un orage
sourd nous enveloppe un bruit de fond du temps
s’alimente du désordre et nous prend nous
reprend secousse à secousse

*

pas peu fier l'âne de Balaam
l'avait dit rappelé
que çà monte trop
que le saoule la lumière
où le sable va vite et les cris
reprennent couteaux ciseaux
tout le vide d'une place
corroborant la nuit puis l' herbe
poussée trop grande
une semblance d'ombre
ailleurs les oui que les non traversent
tout le souffle des pierres dans le jour d'avant le jour
on est poussés nous
à partir de plus belle

*

puisque le temps n'est définitivement
rien qui puisse avoir un nom je voudrais
dormir la lumière qui se lève et descend dormir
l'uniforme immensité de la lumière
aller comme aux pistes de la nuit
ruisseaux familiers courant de place en place
et dormir le halètement qui se creuse
du souffle d'un autre souffle au-delà
d'hier et demain je voudrais dormir
toutes les lueurs serrées à la lutte
dormir le jour qui se fait jour
et dormir les couleurs
qui ne croient plus aux mots qu'elles touchent
dormir de toi jusqu'à toi dormir cette supplique

Guy Perrocheau est né à Coëx en 1948. A enseigné les lettres, a été journaliste, conservateur responsable d'une médiathèque, initiateur d'une université populaire. A publié *Prosesquisse* (éditions L'improviste, 2003). Dernières parutions dans des revues : Résonance générale, Thauma, Triages…

Richard Pietrass

Au Plaisir de Paris

traduits de l'allemand par Alain Lance et Gabriele Wennemer

Proche des auteurs de « l'école poétique saxonne », Richard Pietraß, né en 1946 à Lichtenstein en Saxe et qui vit depuis longtemps à Berlin, est une des voix importantes de la génération de poètes allemands nés après la guerre. La langue souvent ludique, inventive de ses recueils *Notausgang* (1980), Freiheitsmuseum (1982), *Spielball* (1987), *Schattenwirtschaft* (2002) et *Freigang* ((2006) est également caractérisée par une gravité existentielle. En 2000 les éditions de Royaumont ont publié un choix de ses poèmes traduits en français intitulé *Ce qui manque à mon bonheur*. Le cycle de poèmes *Au Plaisir de Paris*, d'où sont tirés les poèmes ici présentés, va paraître prochainement en version bilingue, traduit par Gabriele Wennemer et Alain Lance, aux éditions Ulrich Keicher à Warmbronn (RFA). AL

Parkuhr

Amseln bamseln im Gebüsch. Ich tschilp
Eine Unterholzrunde. Trällere in
Chancentrance.
Liebste, pfeif auf Contenance
Und setz das Segel: unsre Stunde.

10 Februar 2009

Parcmètre

L'égo des merles s'égosille. Et moi
Sous la charmille je tirelire, chanceux, pas sage, fou de bonheur
O ma douce, moque-toi des commérages
Et hisse la voile, car voici notre heure.

Rauschangriff

Paris schrumpft zum Bett, zum Katzenknäuel.
Wir schnurren und gurren
Mit offenen Enden. Die Tarnkappenbrüder
Von vis-à-vis: Stielauge, Elefantenohr
Löchern den Tüll. Filtern den Krill
Können das Kissen nicht wenden.

17 Februar 2009

Égrillards oreillards

Paris rétrécit : un lit, deux chatons en pelote.
Nous ronronnons, deux tourtereaux
La suite au prochain numéro.
Les frères barbouzes d'en face
Longue vue, oreilles pointues tendues
Criblent le tulle, tamisent le krill
Le polochon les met k.o.

Höllenfahrt. Bibliothèque Nationale

Im Pilgersaal wuchernder Ruten und zahnender
Futen, die meinen Kindwurm
Mit Herkuleskeulen und Muschelkiefern
Straften, straffte ich mich im Rücken
Dieses mageren Jungen, der seinen Roll-
Stuhl hochfuhr
Der Gräfin ins Pfauenauge zu schauen.

4 Juni 2009

L'Enfer. Bibliothèque Nationale

Dans la salle de pèlerinage, bites bandées et cons dentés
Attaquent mon zizi avec matraques d'Hercule et mâchoires de moules,
Je me suis raidi derrière ce garçon maigrichon
Qui élevait de quelques crans sa chaise roulante
Pour plonger dans l'œil de paon de la Comtesse.

Librairie Le Pont Traversé

Sorgenmorgens steigt die Witwe
Durch die Zimmerdecke in die Immerecke
Zu ihres Liebsten Büchern. Hüterin
Und Hökerin des Freudenfeuers
Gemummt in Schultertücher.

31 Dezember 2009

Librairie Le Pont Traversé

Chagrin du matin, la veuve descend
Dans le coin de toujours, son graal,
Les livres de son amour. Gardienne
Et fourgueuse du feu de joie,
Emmitouflée dans ses châles.

Nadelkissen

Liebste, geh, dich stechen lassen.
Auf daß die Nabelschmerzen gehen. Krieg
Ich dich, Nudelleib, zu fassen, laß mich die frischen
Und die blassen Einstichstellen sehn.

24 Februar 2010

Pelote d'épingles

Va te faire épingler, ma chérie,
Que ton nombril oublie ses douleurs.
Et quand mes bras saisiront tes rondeurs,
Montre-moi tes piqûres
D'autrefois et celles d'aujourd'hui.

Zifferblatt. Jardin de Monet

Augentaumel, entzückt, entzündet
Gehen wir im Tulpen-, im Glyzinienglühn. Stockt
Die Kelchuhr eine Welksekunde
Läßt sie uns ins Mohnbeet fliehn.

15 Mai 2010

Cadran. Jardin de Monet

Regard grisé, nous flânons, ravis,
Dans le feu des tulipes et glycines. En panne
L'horloge des corolles. À la seconde où elle se fane
Nous nous réfugions dans les pavots de l'oubli.

Froschkonzert

Ob ich auch in Milch und Honig schwimme
Und Liebchen Backen bläst, daß Gott erbarm
Beschwert mich, Knarrende im
Mückenschwarm
Eure unerlöste Stimme.

24 Juni 2010

Concert de grenouilles. Chaumont sur Loire

J'ai beau nager dans le lait et le miel
Et ma belle se bercer d'un doux ronronnement,
Dans l'essaim de moustiques, ce qui me harcèle,
C'est la malédiction de vos coassements.

Zauberspruch

Das magische Auge des Raben
Auf uns gerichtet durch spiegelnde Scheiben.
Wir zupfen unsre Turtelfedern. Seiten-
Blick, daß wir uns bleiben.

14 November 2010

Sortilège

L'œil magique du corbeau
Nous fixe dans le miroir de la fenêtre.
Regard oblique pour vérifier peut-être
Qu'un plumage d'amour nous colle à la peau.

Alain Tasso

6 poèmes

Retouches d'anges
portant l'ombre des longs temps perdus
et les thrènes

Des marguerites enroulées dans leur suaire
Une pluie qui repasse et repasse
en nous mais pourquoi

Là-bas le col du vieux talus la pente
mais l'acéphale

Comme l'éclair
une neige brève nous fut accordée

*

Quelle vérité de landes
couleurs pacotilles

et cimetières
les berceaux dédiés à l'abîme

De mémoire
la bise fugitive
dans le remous des ombres

D'avoir un jour été

*

Pour les feuilles
pour le mouvement mobile
l'âge désormais

vivre toujours

Puis ces passants légers
le fleuve
dans le vertige des pierres

*

Quelque chose

Mais tous soustraits
de l'écume initiatrice

contemplation hiératique
et de la seule lumière
un chœur d'arbres

Ceux qui savaient lire

*

Presque long sommeil

Presqu'empreintes
plus ou moins sensibles
le mensonge des jours sans demeure
comme l'inutile

Souriants engoncés dans les brumes lointaines

D'un vent tourmenté d'une étoile de cendres
le voyageur qui s'agite

Et dans les cloisons du vent
une neige en sueur
dans l'incandescence du souvenir

*

Subitement les corps
dérangeant le paysage

Ce peu d'ombre écumant les ombres

Des moulins à vent des étoiles filantes
de n'exister

Au milieu le grouillement d'un chaos
l'embardée d'une aventure
dont j'ignore la source

Habillés de noir vous là-bas
quel essaim prolonge l'obscur

Il neige dans une nuit fermée

L'affable encore l'affable
un soliflore

Puis une forme de brumes
adossée à la pluie hésitante

comme seule coutume

Alain Tasso, poète, peintre, critique, est également enseignant d'Esthétique et d'Histoire de l'art à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Parmi ses recueils *Les lampes d'écume* (avec des encres de l'auteur), *Sang des neiges* (avec des peintures de Egon Schiele), *De neige et de pierres – poèmes pour l'improbable, Assomption d'une autre saison,* et récemment *Paysages de flot* (avec des xylographies de Nicolas Eekman) et *Les fins de l'image* (essai sur l'éthique et l'image).

Proses

Vincent Gracy

La Grande Course

Il avait été décrété que la course commencerait très tôt, afin que le soir pût apporter, parmi les senteurs des roses renaissantes, un résultat décisif. La responsabilité d'une telle épreuve, chargée à elle seule d'établir une hiérarchie en quelque sorte éternelle, n'échappait à personne. Aussi, dès la veille, un public nombreux campait aux abords du stade, et toute la nuit des feux brûlèrent sous les étoiles, tandis que chansons et accords de guitares se mêlaient aux odeurs de grillades, aux soupirs des amoureux, aux interminables pronostics des raisonneurs.

À trois heures et demi du matin, les grilles furent ouvertes ; quelques minutes suffirent à remplir les gradins ; des scènes d'émeute se produisirent tribune Est, du côté des populaires, où l'on vit d'ardentes grand-mères échanger des coups de poing avec de robustes gaillards en débardeur et n'en pas sortir toujours vaincues. La police calmait encore les débordements que déjà s'élevait la clameur triste de la sirène appelant les concurrents. L'aube violine découvrit une à une les collines d'Athènes : surgit l'Hymette aux flancs pelés de fauve vieilli, puis le Lycabette à la blanche chapelle, le Pnyx des verdicts, l'Acropole enfin, nimbée de sa couronne de colonnes…

►

La bouche d'ombre des vestiaires dégorgeait sans relâche les athlètes, si nombreux que, lorsqu'ils eurent tous pris place, la piste se trouva aux trois-quarts remplie, les premiers (choisis *a priori* selon des critères d'excellence que la course se chargerait peut-être de ruiner) n'étant séparés des derniers que par une petite centaine de mètres. Et ce fut d'abord une cohue indescriptible quand le coup de pistolet les jeta dans l'effort inhumain. Leur premier souci était de n'être pas piétiné. Malheur à ceux qui trébuchaient ! La masse leur passait dessus, et beaucoup périrent ainsi, dans l'anonymat et la souffrance inutile, avant que les secours aient réussi à traîner leurs corps disloqués sur le bord de l'anneau. Des officiels alors les identifiaient rapidement grâce à leurs dossards. On rayait un nom sur une liste, puis le cadavre encore pantelant était jeté dans l'immense fosse creusée à même le terre-plein central.

►

Il fut presque tout de suite impossible de savoir qui menait ou qui était en retard, tant le peloton se trouvait inextricablement emmêlé, faibles et forts au coude-à-coude, faibles et forts partageant la même sueur, exhalant la même haleine rauque et entrecoupée. On s'efforçait néanmoins de reconnaître les coureurs à leur tenue car, contrairement à l'usage, nul équipement réglementaire n'était imposé, en sorte que chacun concourait vêtu à son idée. Rares étaient ceux qui avaient adopté le short et le maillot conventionnels de l'athlète ; la plupart avaient conservé leurs habits de tous les jours, assurément peu commodes pour des jeux du stade, mais qui dans l'esprit de ces

compétiteurs si particuliers devaient seuls convenir à la dignité de leur état ; si bien que le spectacle ne manqua ni de charme ni de piquant lorsque le soleil, dès sept heures, pencha sa tête dans l'arène, illuminant les couleurs de tous ces costumes aussi disparates que ceux qui les portaient. De vieux blonds en tuniques flottantes côtoyaient de jeunes noirauds aux pantalons serrés, des hommes mûrs à barbichette correctement taillée et plastron amidonné luttaient avec des adolescents débraillés dont la chevelure rousse flambait dans la lumière. On voyait des chapeaux hauts-de-forme, de longues perruques à boucles, des casquettes à visière, des bonnets en tire-bouchon ; on voyait des chemises à jabot, des pourpoints de soie, des chausses bicolores, des cottes de bure et des toges au drapé compliqué ; on voyait des bottes ferrées, de légers mocassins, des brodequins, des sandales, des godillots, ainsi que des dizaines de pieds nus, qui tous soulevaient en cadence la poussière de la piste.

Ici, deux mots d'explication sont peut-être nécessaires. La diversité d'âge, de race, de costume, et même de sexe des concurrents (un certain nombre de femmes en effet participaient elles aussi à l'épreuve) tenait à la nature même de la course. En fait l'événement sportif se doublait d'un événement intellectuel qui le justifiait – et sans doute, le dépassait. Depuis longtemps, une question taraudait l'opinion : quel écrivain fallait-il considérer comme le plus grand ? Des débats passionnés avaient fait rage pendant des décennies sans rien trancher. Finalement, devant l'impuissance des clercs à se mettre d'accord sur un nom, quelqu'un, on ne sait plus qui mais peu importe (d'aucuns ont avancé que l'initiative en revenait à la petite Fédération Albanaise de la Littérature qui plaçait de très hauts espoirs, à bien des égards probablement exorbitants, dans son champion Kadaré) – quelqu'un donc avait émis l'idée d'une course qui servirait à désigner l'heureux élu. Toute saugrenue qu'elle eût paru au départ, la proposition avait fait son chemin et fini par convaincre les plus réticents : certes les lecteurs fanatiques commencèrent par hocher la tête, indignés à l'idée qu'on pût exhiber leur écrivain favori dans pareille foire d'empoigne musculaire. Cependant, à bien y réfléchir, ils en vinrent peu à peu à reconnaître que cette méthode en apparence si arbitraire, voire antinomique aux affaires de l'esprit, précisément pour cette raison était peut-être en réalité la moins inique pour en juger ; car en transposant le débat sur un terrain radicalement *autre*, elle possédait du moins la vertu d'échapper aux querelles de chapelle et aux ratiocinations sans fin des érudits. En quelque sorte la course rendrait à une foule d'amateurs amoureux et d'innocents émerveillés tous ces écrivains que s'étaient appropriés sans vergogne une minorité de gloseurs professionnels au cœur sec et au verbe insane ; il était même permis d'espérer qu'une manifestation si spectaculaire gagnerait à ses acteurs de nouveaux adeptes, et qu'en portant les auteurs sur la place publique, on les rendrait proches enfin de tous ceux qui, par une timidité mal fondée, se méfient des livres ou les croient réservés aux seuls initiés du savoir. En somme, il n'était pas interdit de rêver. Et puis, tout bien pesé, n'importe quelle certitude, même entachée d'erreur, même imposée à la force du jarret, n'était-elle pas préférable au doute lancinant, à une perpétuelle interrogation ?

Non, la difficulté vint d'ailleurs. Une difficulté à laquelle on n'avait pas songé d'abord et qui porta un coup sévère à l'angélisme des promoteurs de la Grande Course. Une fois

le principe accepté, ils estimèrent judicieux de prendre pour cadre de ces joutes magistrales de l'esprit le stade de l'antique cité où la civilisation occidentale avait poussé ses premiers vagissements. Que n'avaient-ils pas fait là ? À peine la nouvelle connue, l'ensemble des délégations asiatique, africaine, moyen-orientale et d'Océanie cria au scandale et proclama un boycott unilatéral pour protester contre « *une résurgence sournoise de colonialisme culturel* », refusant toute participation de leurs poulains à l'épreuve : « *Nous n'irons plus jamais à Athènes !* » fut le mot d'ordre unanimement repris par la gent lettrée d'Ankara à Bamako, et de Kyoto à Tananarive. Une tentative de conciliation échoua piteusement, le représentant de la Timor Oriental Fiction Society en venant même aux mains avec le président du Fonds Islandais pour la Résurgence Scaldaïque. En définitive, il fallut en rabattre sur l'universalisme et se résoudre à courir entre Blancs, judéo-chrétiens ou assimilés. Et ceci évidemment est fort dommageable et jette par avance un discrédit sur le résultat de la Grande Course. Car on pourra toujours ergoter dans les siècles des siècles : « *Oui, mais Mahfouz n'a pas couru, ni Tanizaki, ni Confucius ni Pa Xin ni Omar Khayam, ni Hampâté Bâ, ni tant d'autres valeureux poètes, penseurs ou romanciers sous le pauvre prétexte qu'ils avaient la peau foncée, les yeux bridés ou le cœur musulman.* » Et la critique est imparable. Mais franchement, considérant l'homme tel qu'il est, et spécialement *l'homo litterarius* commun, pouvait-on vraiment espérer qu'il en irait autrement ? Et ne faut-il pas voir au contraire comme une sorte de petit miracle qu'en dépit de ses multiples carences et imperfections, le pari insensé de la Grande Course en définitive ait pu être tenu ?

►

Car la Grande Course a eu lieu. Nous pouvons en témoigner, nous y étions. Oui, elle a eu lieu, un beau jour de mai, en la vieille cité qui vit naître entre ses murs le dialogue philosophique en même temps que le débat démocratique. Certes, réunir ces littérateurs de tout poil disséminés à travers la planète n'avait pas été une mince affaire : beaucoup, faut-il le préciser, s'avérèrent à l'usage dans un état de décrépitude plutôt avancé ; mais enfin, à force de patience et de persuasion, à force de soins aussi, les organisateurs finirent par mener à bien leur projet un peu fou. Et c'est pourquoi étaient assemblés en ce jour solennel des auteurs venus de (presque) tous les horizons, de tous les âges et de tous les genres – littéraires. C'est pourquoi ils couraient à présent – pour se disputer le titre de plus grand écrivain de tous les temps. C'est pourquoi cette foule d'esprits en mouvement produisait maintenant le martèlement d'un lourd troupeau en marche. Les contestataires affirmant sur leurs banderoles que « *le véritable génie demeure anonyme ou méconnu* » étaient refoulés ; ils étaient là, tout un petit groupe, à vouloir absolument faire participer leur soi-disant champion, un certain Vincent Mathyneuse qui, disaient-ils, allait révolutionner toute l'histoire de la littérature. Mais non, on sut rester ferme. On écarta ces trublions. On ne voulait que de la noblesse d'écrivain dûment estampillée par la reconnaissance critique aux quatre coins du globe. On désirait être entre soi, entre gens d'élite, pour vaincre ou pour périr. Et ce serait les jambes qui en décideraient.

►

Au fur et à mesure que montait le soleil, les abandons se multipliaient. Terrassé par la chaleur, un coureur zigzaguait, continuait quelques mètres encore comme un lapin tiré, avant de s'effondrer, le regard vide, les narines pincées. Sans autre forme de procès, on le basculait dans la fosse commune ; parfois, si son acharnement, pour stérile qu'il fût

resté, avait touché le public, alors des vivats l'y accompagnaient, fermaient le ban de son effort sur le triomphe éphémère qui lui avait été imparti.

Certaines défaillances surprirent. On attendait mieux des surréalistes et des poètes de la Pléiade dans leur ensemble. Or, excepté Breton et Soupault pour les premiers, Ronsard et Du Bellay chez les seconds, qui à des degrés divers s'accrochèrent assez longtemps, tous disparurent entre huit et neuf heures du matin. La même remarque vaut pour les baroques élisabéthains et la majorité des auteurs bas-latins : eux aussi sombrèrent sans gloire, à l'instar d'Apulée qui, persistant à ne faire que l'extérieur, s'épuisa ainsi par pure excentricité.

▶

De la sorte, entre exténués et piétinés, s'effectua un premier écrémage. Vers dix heures, ils ne restèrent plus qu'à deux ou trois cents, dont tous les favoris ou peu s'en faut. Dans l'assistance, les plus avertis chuchotaient les noms des vedettes à leurs voisins et les paris allaient bon train. L'excitation augmenta quand eurent lieu les premiers démarrages, alors qu'approchait l'heure la plus chaude. Successivement, plusieurs très jeunes gens se portèrent au premier rang, essayant de lâcher la meute par de brusques accélérations. Dans cet exercice, où primait le goût du panache sur le désir réel de vaincre, les poètes romantiques surent se distinguer. Surgissant en bolide à l'extérieur de la piste, Hölderlin aux yeux fous et aux gestes saccadés s'échappa à midi moins vingt, mais il tint à peine deux tours, frémissant, pathétique, avant de s'écrouler, victime de son entreprise suicidaire. Cinq ou six fois encore, il battit des bras et des jambes comme un grand oiseau désormais privé d'envol ; il s'immobilisa enfin tout à fait, rejoignant dans le silence la cohorte des innombrables anonymes. Il fut cependant le premier à obtenir son mausolée particulier, comme ce devait être le cas par la suite pour tous les restants.

▶

Lord Byron prit la relève. Vêtu pour l'occasion d'une rutilante défroque de pirate oriental, avec son allure souple qui paraissait ne lui coûter aucun effort, il s'installa en tête, imprimant à la course un train soutenu mais non pas effréné, comme s'il s'était moins agi d'un championnat que d'une réception mondaine où il importait d'être reconnu à hauteur de son rang, ainsi que semblait l'indiquer le sourire presque insolent qu'il conserva jusqu'au bout et qui indisposa passablement, avouons-le, une partie du public. Il abandonna comme il avait couru, s'écartant doucement de la cendrée, ne se laissant même pas choir mais s'asseyant avec une sorte de langueur étudiée ; alors seulement il consentit à s'étendre sur le sol comme pour quelque rêverie inspirée et s'y endormit en un aristocratique repos.

Pouchkine voulut le relayer. Malheureusement un claquage lui fit perdre toutes ses chances : il tomba foudroyé en n'ayant pu donner qu'un faible aperçu de dons pourtant manifestes.

▶

Survint alors un moment ravissant, de pure féérie. Main dans la main et les yeux dans les yeux, George Sand et Alfred de Musset s'en allèrent, portés par les acclamations de

la foule. Il est vrai qu'elle avait tout pour attendrir, elle, une des rares concurrentes de l'épreuve, charmante dans sa simple robe de taffetas lilas, et qu'il avait tout pour séduire, lui, le poète au vaste front dégagé, au regard ténébreux, aux boucles ondulées… La grâce traversa le stade, on aurait dit qu'ils dansaient. Ce n'était plus une course, mais un menuet d'une délicatesse sans pareille. Et quand ils commencèrent à faiblir, quand la nécessité reprit ses droits, une ovation formidable s'éleva. Longtemps encore, la foule les encouragea sans se résoudre à leur déclin, alors que rejoints déjà, puis très vite lâchés, ils s'obstinaient en un combat perdu, à deux tant qu'ils eurent la force de rester ensemble, chacun de son côté ensuite, chacun tanguant, oscillant pour lui seul sur le sol désormais mal assuré, chacun achevant au hasard sa trajectoire de météore. Beaucoup de spectatrices pleurèrent lorsqu'on les réunit à nouveau pour les porter en terre, et pour un moment la course proprement dite souffrit d'un certain désintérêt.

▶

Injustement d'ailleurs, car il s'y passait des choses étonnantes. Il était midi pile, le soleil était à son zénith. Dans le peloton de tête, les coureurs, peut-être échaudés par les précédents que nous venons de rapporter, se relayaient régulièrement et solidairement, sans chercher à se distancer ; les organismes usés par la débauche d'énergie de la matinée tâchaient de trouver un second souffle. Tout à coup, de l'arrière de ce groupe jaillit un long corps mince qui se propulsa à l'avant. En quelques enjambées, il avait fait le trou, personne ne put le suivre. Très vite, il prit dix mètres, puis vingt, puis trente, cinquante, cent… Dix minutes encore, et il doublait tous ses concurrents. Un règne commençait, qui durerait une heure.

Oui, pendant une heure l'enchantement n'allait pas cesser. Pendant une heure, un jeune homme trop vite et mal poussé allait ridiculiser ses poursuivants, les passant et les repassant, leur prenant des tours que personne bientôt n'essaierait plus de dénombrer. L'adolescent, car c'en était un, âgé seulement de seize ou dix-sept ans, courait, courait rythmiquement, les coudes au corps et le buste droit, la foulée ample, et il semblait que de toute éternité la course l'eût attendu pour s'incarner, il semblait que plus rien n'existât que ces jambes couvertes de coutil bleu arrachant la matière à la matière, si proches déjà de l'essor et du vol qu'on croyait à chaque instant les voir s'élever pour une ultime délivrance. Et lui, tendu, concentré, acharné en son labeur aérien, continuait sans paraître rien voir ni entendre, ni ses adversaires autour desquels il tournait, impassible, ni les clameurs de la foule qui, d'abord ignorante du nom de cet inconnu au visage d'ange hargneux, le scandait à présent frénétiquement, hystériquement, la foule possédée, vaincue, soumise à son maître, au dispensateur du plaisir et de la force : « *Rimbaud ! Rimbaud !* » Oui, pendant l'heure du zénith, ayant emprisonné dans sa chevelure le soleil dont il participait, Arthur Rimbaud courut, accomplissant pour lui seul quelque tâche ignorée de tous, traçant rageusement sa voie, le visage dur, fermé, hostile, comme s'il y avait en lui un fond de révolte que rien jamais ne saurait résorber. Rimbaud le solaire courut et plus rien n'exista.

(À suivre…)

Vincent Gracy est né en 1954. Journaliste indépendant, il a travaillé pour plusieurs magazines et collaboré à l'écriture de nombreux reportages et documentaires pour la télévision. Il a publié *Ma femme, mes filles et moi* (Desclée de Brouwer, 2007). Il aurait adoré participer à la Grande Course et s'est beaucoup entraîné dans son coin, mais le bon jarret n'est peut-être pas une simple question de volonté…

Paul Louis Rossi

Le pont suspendu

J'ai assisté à un colloque consacré aux haïkus, dans la ville de Lyon, en 2010. Nous avons projeté des images, et notamment une femme penchée attribuée à Hiroshigue, et des poésies dédiées à la Grande Ono no Komachi, poétesse lors d'une confrontation, qui lave son manuscrit dans un torrent afin d'en effacer l'encre et prouver qu'elle sait le texte par cœur, comme on dit. Et j'avais décidé, au début de l'An XI de notre ère, d'écrire un essai : *Images du Monde Flottant*, avec mes notes. C'est alors, comme je venais de terminer, que vient s'abattre sur le Japon cette double catastrophe du tsunami et de l'accident nucléaire. Il n'est pas dans notre propos d'évoquer ces malheurs. Mais en souvenir de ce peuple laborieux du Japon, amical et pudique, et des passants qui nous conduisaient spontanément d'un point à l'autre des rues et au bord des rivières. Pour ma correspondante Kaoru Udo qui écrit : *Nous avons échappé ici, Machida, Toyo, le grand désastre*…, et de mon amie et traductrice Koumiko Muraoka. À tous ceux là, je dédie ce texte en souvenir du Théâtre Nô de Kyoto au mois d'octobre.

Le Pont suspendu

En ce mois d'automne, nous sommes allés voir un spectacle du Nô, à Kyoto. Rien ne peut décrire l'étrangeté de ce théâtre. Fascination absolue, ici l'extrême lenteur gestuelle crée chez le spectateur une forme d'hypnose, aggravée ce jour-là par l'ignorance exacte des vocables, des gestes, et du sens de l'histoire. Rythme très lent où la violence se manifeste par accès, soutenue par une musique agressive et rythmique. Virtuosité des exécutants. J'eus l'idée par la suite d'écrire pour mes amis, le musicien Jean-Yves Bosseur et le peintre Jean-Michel Meurice, des opéras et des Nô de poche. C'est à dire des tableaux très courts qui imitent la gestuelle, la diction syncopée, la musique, les bruits de gongs et les tambourins, les silences et les cris du spectacle.

J'avais appelé cette suite *Le Pont suspendu*, quelquefois inspirée par la lecture de Sôseki : *L'oreiller d'herbes*, ou de Kawabata : *La danseuse d'Izu*, et surtout *Pays de Neige*, avec des séquences très proches du théâtre Nô et du Kabuki…

Premier Tableau : L'hiver

Le Chœur : Le Monde est blanc. Tout commence et finit par de la neige. Les mains des femmes ne travaillent qu'à filer. Des pentes de la montagne le chanvre devient étoffe légère. C'est la neige qui la blanchit. Tout commence et se termine dans la neige.

Le Récitant : La toile de Chijimi n'existe que par la neige. La neige est la mère du chijimi…

Kawabata cite très peu de poésies dans son œuvre, mais compose ce qu'il appelle des romans miniatures, et ses références au spectacle du Nô abondent. Il faut ajouter que cette culture du Kabuki et du Nô introduit à la fois les notions de lenteur, de contemplation, et d'une brusque montée de la violence et du drame. Dans le *Grondement de la Montagne – Yama no oto* – un vieil homme contemple un masque Nô : « Le Visiteur expliqua que pencher le masque s'appelle *faire nuageux*. Alors l'expression se teinte de mélancolie. Mais le renverser en arrière s'appelle l'*éclairer*, car alors le visage semble joyeux. Le faire mouvoir de gauche à droite s'appelle *s'en servir*, ou bien *couper*, dit-on. »

Natsumé Sôseki, lui, avait succédé à Lafcadio Hearn à la chaire de littérature de Tôkyô. Il avait auparavant enseigné en Grande Bretagne. De l'*Oreiller d'herbes* il dit que c'est un roman haïku. En effet le livre est constellé de petits poèmes de trois lignes de sa composition ou tirées de ses lectures : *Je cessai de dessiner la poule et le coq et, dans un coin de la feuille j'écrivis…*

Vent de printemps
Aux oreilles d'Izen
Grelots de cheval

Izen était un disciple de Bashô, disparu en 1711. Sôseki écrit ensuite une citation de Masaoka Shiki…

Chant du postillon
Qui franchit le col de Suzuka
Pluie de printemps

C'est ainsi, dans l'auberge où il est accueilli par une très vieille femme, qu'il songe à *Takasago*, Nô célèbre avec un vieillard, balai à la main, qui s'avance sur le pont du théâtre, et qui se retourne très délicatement vers une vieille femme. Enfin plus tard il entendra la légende de la Belle de Nagara, qui s'était jeté dans l'étang plutôt que de choisir entre les deux frères Sasada et Sasabé qui étaient amoureux d'elle.

Sôseki écrit dans son ouvrage : « Il n'est pas assuré qu'on ne pleure pas en voyant *shichikioki* et *Sumidagawa*. Mais c'est une technique qui s'appuie pour un tiers sur la passion et pour deux tiers sur l'art. Si nous apprécions le Nô c'est qu'il reflète telles quelles les passions d'ici bas. C'est qu'il les revêt telles quelles d'un habit nommé art afin d'avoir une gestuelle d'une sérénité sans équivalent dans le monde. »

Gong : Les pas suspendus sur le pont de bois :
Et bien donc, tout au long de la nuit
Et bien donc, tout au long de la nuit
Tout en contemplant la lune jusqu'à l'aube

Second Tableau : Le Pont

Le Waki : il avance lentement sur le pont
Atsumari : gardien du havre nous voici parvenu
On apporte la montagne sur la scène
On apporte un rameau de pin

Lenteur – accroupissement – tabourets déplacés – costumes noir et blancs – flûte plaintive – tambourins – tambourinaires alignés.

Le livre de Zeami : *La tradition secrète du Nô*, précise les sources de la cérémonie. Il faut en convenir, le Nô est l'aboutissement du long voyage depuis l'Inde et la Chine, jusqu'aux îles nipponnes. La création du Nô devait dater de 1400 de notre ère. Le traité de Zeami précisait :

> *La pratique du Sarugaku-ennen, si nous cherchons les sources, nous dit qu'elle tire son origine de la patrie du Bouddha, ou bien encore qu'elle nous a été transmise par une tradition remontant à l'âge des dieux…*

L'explication n'effaçait pas la surprise. Il fallait un temps infini pour s'infiltrer dans cette dialectique hiératique de la représentation, pour identifier les personnages, les héros, les saints, les revenants, les princes et les mécréants, car il y avait des Nô comiques. De bonnes et de méchantes femmes. Des sorcières et des ingénues. Cependant le théâtre du Nô, d'origine religieuse, tendait vers une sublimation du texte, des gestes et des paroles de l'acteur. Zeami ajoutait dans sa *Définition des neuf degrés* de l'excellence :

> *Le merveilleux, c'est l'ineffable, c'est le point où le cheminement de la pensée se détruit. Le soleil à minuit, est-ce encore une notion que la pensée peut définir ?*

Troisième Tableau : Nuée du matin

Le Chœur

Les larmes avaient taché les bambous
la Dame de Wou-Chan
Crète des Monts
n'était qu'une nuée du matin

Le Prince égaré

Une ondée du soir
Moi seul je suis encore
Celui que j'étais jadis

J'ai longuement cherché dans les histoires du Nô et la suite infinie des récits intitulée *Le Dit du Gengi*, de Murasaki Shikibu, femme de lettres du XIe siècle de notre ère, et dans divers autres ouvrages les traces de cette Dame de Wou-Chan. Je doute de l'avoir inventée, mais ce n'est pas mon propos car les légendes du Nô, protéiformes, reviennent toutes aux mêmes histoires, en sorte qui se recouvrent les unes et les autres dans la même gestuelle et le même art, avec des danses, des musiques douces ou violentes, des miniatures, des masques, des fantômes et des cérémonies incantatoires.

Quatrième tableau : Le Monde est rond

L'orchestre – tambourin – la Princesse entre avec un panier de fleurs.
La Princesse et le Prince pèlerin : masque brun – masque blanc. Ils entament une danse

lente – emblématique – silencieuse – puis saccadée – musique des tambourins – impétueuse – colérique – tout se défait…

Le Musicien : il frappe le tambourin avec des dés à ses doigts – son mat – tac tac tac

Le Prince : il est accompagné du chœur : Odeur des camélias odorants – fleurs cramoisies qui se détachent décapitées d'un coup sanglant…

le rouge

Komachi

du cœur

Kokoro

Il existe un surimono qui évoque le spectacle d'un Nô avec ce titre : *Asakusagawa Ise monogatari*. Il fait allusion aux *Contes D'Isé*. On y voit deux seaux portables, gris bleus, décorés de vagues bouclées. De longues écharpes de soies, et des robes de paille obtenues par gaufrage. Il y a dans le texte un Vieil homme à l'allure de mendiant – probablement travesti – qui déclare : *Serais-je arrivé à Shiogama dans le calme du matin*. Avec une citation du *Monogatari* :

Les comédiens qui suscitent
l'hilarité incontrôlée, provoquent
aussi le rire de la montagne…

Cette estampe sans personnages, avec des étoffes orange et rose qui s'enroulent agitées par le vent et des jupes de paille – *koshimino* – qui ont l'allure de s'envoler, ne cesse de me tourmenter. Il s'agirait de deux ramasseuses de sel éprises d'un amour malheureux pour un homme exilé dans ce village de pêcheurs. Je n'avais pas le désir vraiment de connaître la fin de l'histoire. Il me semblait ainsi que l'estampe, libre et flottante, sous la pluie des écritures du vieil homme et des chapitres de l'*Ise monogatari* devait ainsi garder ses incertitudes et son mystère.

L'étrange, c'est à l'instant où je désespérais de retrouver le véritable spectacle du Nô consacré à cette scène et à l'estampe du Surimono, que j'ai brusquement découvert dans un petit livre en anglais, pourtant constellé de mes notations, le Nô qui est évoqué dans l'estampe. Il s'agit d'un Nô intitulé *Matsukaze*. Je puis en traduire le propos : *A wandering priest arrives at Suma Bay. Two girls appear to gather salt*…

Donc, un prêtre vagabond arrive dans la baie de Suma. Deux femmes apparaissent qui ramassent du sel. Elles révèlent au prêtre qu'elles sont les fantômes de Matsukaze et Murasame, deux sœurs qui étaient amoureuses de Yukihira, le poète aristocratique, exilé sur ce rivage. Matsukaze donne au vieil homme, sans doute un prince travesti, le chapeau et la robe de Yukihira, que celui-ci avait laissés aux femmes en souvenir à la fin de son exil. Elles dansent et chantent en sa mémoire. Puis disparaissent avec l'aurore, et le prêtre n'entend plus que *le murmure du vent dans les pins*.

Cinquième tableau : L'automne

Le Chœur : les enfants de novembre sont plus sombres à cause de leur étoile

On apporte la forêt…

Le peintre : le hasard et l'automne m'ont apporté la feuille
le signe de l'automne intègre le feu et la forêt

aki – shûki

À cet instant il se produit comme un miracle. Le conteur aperçoit qu'il s'agit probablement de ce Nô contemplé à Kyoto dont nous avions si longuement cherché le titre et le thème auprès de nos amis japonais ou japonisants, ainsi que le déroulement de l'histoire, pour tout dire. La danse en particulier finale des deux femmes fantômes sur le rivage de Suma…

Répondant à l'invite des nuages, des eaux,
Répondant à l'invite des nuages des eaux
Par ce monde inconsistant, partons en voyage !

Mai 2011

Paul Louis Rossi est né à Nantes. Père italien et Mère bretonne. Poète, romancier et critique d'art. Prix Mallarmé pour *Faïences* (Flammarion, 1995). Livres sur Fra Angelico (1997) et Albrecht Altdorfer (2010) aux éd. Bayard. Vient de publier *Les Chemins de Radegonde* (Tarabuste) et *La Porteuse d'eau de Laguna* (Le temps qu'il fait). Film sur Turner : *Voyage sur la Loire*. Collaboration pour *Le Pont suspendu* avec le musicien Jean-Yves Bosseur et le peintre Jean-Michel Meurice.

Thomas Vinau

Chaque matin

(extraits)

Bonjour le jour. Tours de jardin. La lumière est un ours qui mange une tarte au citron.

*

Sirène de pompier ou de flic. Volets automatiques du voisin qui s'ouvrent. Le jus gluant du jour. Le balcon. Tête vers le bas. Vers les éclats sales des bêtes qui piétinent. Sentiment de troupeaux.

*

Il ouvrit grand chaque volet de la maison. Au loin un tracteur ronronnait et devant le portail, trois moineaux s'ébattaient dans une flaque. L'ombre et la lumière avaient commencé leur petit jeu depuis longtemps. Le chien sortit à toute vitesse. Dans le vent quelques notes d'une vieille chanson gitane. Il resta droit. Debout. Prêt à tout prendre.

*

Le vieux qui frotte le trottoir. La saleté. Son balai. Son corps qui n'est pas loin de s'écrouler. Sa bataille vaine. Le rythme des mouvements. La paille sur le goudron. Sa façon de s'accrocher aux miettes de sa force. De la lumière.

*

Il n'est pas en avance. Pourtant il n'accélère pas. Ce serait dommage. D'arriver trop vite. Il écoute les infos dans la voiture. Sort de la ville. Franchit ronds-points et feux rouges, accompagné par les annonces monocordes des émeutes de la faim ou du dernier accident d'autocar. Déjà en retard. Il croise un merle ou deux qui se réveillent sur les fils électriques. Le brouillard traîne entre les collines. La voix du journaliste est douce. Ronronnante. La plupart du temps il ne pense pas à ce qu'il entend.

*

Procession. Suivre l'appât. La grande boule rouge. Les chevilles. La foi. La faim. Marcher derrière la lumière. À son enterrement.

*

Il est sorti de chez lui neuf. Tôt. Propre. Les yeux grands ouverts. Il a vu la ville et les rues. Il a vu les gens. La lumière. C'est comme s'il recommençait à voir. Il avait faim. L'air frais sur son visage. L'envie. Il aurait voulu toucher toute cette vie. La garder dans ses mains.

*

Elle court sur la place. Nuage de pigeons. Elle tient un livre dans sa main. Elle s'assoie sur un banc. Elle a l'air libre.

*

Bien respirer le long du sentier escarpé. Soleil haut dans le ciel. Une flèche à la verticale. Arrivé aux premières roches. Reprendre son souffle. Il monte encore. S'accroche aux racines et aux pierres. Il regarde les rapaces. La terre sèche. La falaise poussiéreuse. Au sommet, reste longtemps. Immobile. Le dos contre un vieux chêne tordu. La peur était à présent bien loin derrière lui. Tout en bas. Avec les routes et les hommes.

*

Comme si le matin n'était pas vraiment le matin. Ciel chargé. Vertical. Brun et lourd. Mais une lumière malgré tout. Sur les champs et les arbres. Sur les façades crépies. Sur les murets. Une lumière jaune. Une lumière qui ne vient pas du dessus. En somme, à notre niveau. L'étrange sensation d'être. À la même hauteur que son ombre.

*

Ce ciel. Qui se prend pour des murs. Et ces murs. Qui ressemblent au ciel. Petit matin écrasé. La silhouette aplatie. D'un chien. Sur le pavé.

*

Elle sourit. Au jour le jour. Elle marche droit. Je voudrais bien qu'elle m'apprenne sa technique. Pour se lever déjà debout. Prête à dévorer la lumière. Avec l'appétit d'une portée d'écureuils dans la neige.

*

Relire les poèmes de Brautigan. Relire les chants inutiles des oiseaux. Relire la cendre. Relire nos rêves dans nos restes. Cent fois sur le métier remettre ses naufrages.

*

Par la fenêtre. Matin de rien. L'étoffe des gris. Gamme infinie des pourritures. Le tramway qui siffle au loin. Qui se met en branle. Vitesse rouillée. Les vitres en bougeant donnent l'illusion d'une lumière. D'une certaine stabilité.

*

Encore une mauvaise nuit. Pleine de mauvais rêves. Mais le matin. Malgré tout. Ce genre de lumière sur les façades. Qui donne envie de remplir un sac. Et de marcher. Longtemps. De marcher. Le long des routes. Avec la buée. Le gel. Et le ciel.

*

Sourde oreille. À la lumière qui fend le volet. Au portable qui sonne. Au ventre. Aux pieds. Sourde oreille. Tenir bon. Il reste un jour entier à piétiner.

*

J'ai escaladé l'arbre du jardin. J'y bois mon café en regardant le jour dans les yeux. Une lumière statique. Des oiseaux. Du soleil. On ne boit pas assez de café sur les arbres. Je suis resté là. Haut. Tranquille. En pigeon disgracieux. J'ai écrasé ma clope sur le tronc et je suis rentré. Ne pas trop alourdir le paysage.

*

Un homme qui crache. Ses yeux qui titubent sur les choses. Qui trébuchent. Ses mains déjà sales. Son corps déjà fatigué. Sa canette de RedBull.

*

Automne trempé. Feuilles à terre. Herbe froide. Reste à dire la beauté du ciel sale. La beauté de la boue. La beauté d'un orvet dans le fumier fumant.

*

L'air clair. Il tond son pré. Est tout entier dans son rapport à l'herbe. Contourne quelquefois un escargot ou une pousse de framboisier. Très vite ses vêtements se couvrent de confettis verts et humides. L'odeur prend le dessus sur la lumière. Il ralentit. Longe le fossé. S'applique pour ne pas terminer trop vite.

*

Les vitres du salon ressemblent à un Soulage blanc. Le feu est froid. Il reste une canette vide sur la table. Le repas d'hier. De la poussière. Six livres. Un mouchoir. Un biberon sale. Des vieilles baskets qui traînent par terre. Trois poils de chien sur le coussin. Un paquet de cacahuètes ouvert. Et un rouleau de papier rose au milieu des télécommandes. La lumière de l'aube vient rafler tout ça. Prendre mes yeux dans ses bras. Rassembler. Les choses. C'est comme. De la guimauve. Sur un champ de bataille.

*

De la chambre on entendait l'eau sur les tuiles. La télé allumée dans le salon. Nous sommes restés couchés. Longtemps. Sans nous habiller. Prêts à croire que notre langueur ralentirait quelque chose. Le téléphone a sonné. Ce fut un bonheur de ne pas y répondre.

*

L'ampoule éclaire plus que le ciel. Il attend que le brouillard se lève. Le brouillard ne se lève pas. Le gris brille. Humide et crépitant. C'est un de ces jours remorque de mauvais rêves. Harnaché comme un âne à ce que l'on traîne de soi. Il a envie d'un bain. Des heures d'eau brûlante. Lire dans la buée. S'y perdre.

*

Le froid mordait. La lumière était blanche. Baie vitrée. Des angles transparents. Des lignes de fuites. Électriques. Périphériques. Il se tient droit. Elle dort dans le lit chaud. Pas de cicatrice à l'horizon.

*

Le soleil tient son carnet de bord dans les ombres des arbres. Les insectes tracent des mots dans l'herbe. Le vent dans les feuillages. J'écoute le matin chuchoter son intimité. Je suis disponible. Je peux tout entendre. J'ai les yeux grands ouverts.

*

Elle boit le lait de ses cornflakes. Une goutte glisse sur sa cuisse. Nue. Illico s'y précipite un rayon de soleil avide. La lumière lèche lumière.

*

Il s'est levé avec l'idée de raboter un peu de nuit. Les arbres étaient comme des loques. Le bois gorgé de froid fumait dans la lumière. Une aube d'ambulance sur un champ de bataille. Et le jour en copeaux. Jonchant la terre humide. Toute épuisée de pluie. Donnait ce goût pourri. D'où peuvent naître les fleurs.

*

Au loin le tonnerre traîne. Entre la grève et les gravas. Le matin est un port. Qui t'attend. Avec ton paquet de rêves sous le bras.

Thomas Vinau, né en 1978 à Toulouse, vit au pied du Luberon. Etc-iste et brautiganiste, il écrit des textes courts et des livres petits : *Un pas de côté* (de La pointe Sarène, 2011), *Du sucre sur la tête* (Motus, 2011), *Le Noir dedans* (Cousu Main, 2010), *Tenir tête à l'orage* (éditions N&B, 2010), *Nuisibles* (Voix édition, 2010), *Fuyard Debout* (éditions Gros textes, 2010)… à suivre sur : http://etc-iste.blogspot.com.

Essais

Christian Doumet

Que veut dire s'*indigner* ?

Maintenant que la polémique s'est éteinte autour de l' « affaire » Stéphane Hessel, peut-être vaut-il la peine de revenir sur un aspect délaissé du petit livre controversé *Indignez-vous !* On a généralement considéré que ce qui faisait débat, dans l'opuscule du vieux monsieur, c'était son engagement affirmé en faveur de la cause palestinienne comme sujet majeur d'indignation. Plus largement, la disproportion entre la violence du geste affiché et le caractère vague et convenu des motifs fit à certains l'effet de la montagne accouchant d'une souris. Je propose de déplacer l'attention, du corps du livre à son titre, à cet *indignez-vous !* qui a tant fait, après tout, pour son succès éditorial.

L'injonction ne manque pas d'efficacité. La multiplicité des sujets d'indignation, l'apathie générale de ceux que l'information généralisée en abreuve quotidiennement (à savoir nous tous) semblent faire du sursaut, de la révolte morale et de l'appel à la dignité, le mouvement le plus recommandable qui soit. Le nombre des raisons de s'indigner est d'ailleurs si grand, ou plutôt si incalculable, qu'il confère d'emblée à ce mouvement une vertu intrinsèque, propre non seulement à rendre inutile l'indication de ses objets, mais même à s'éroder au contact d'une telle précision. Indignons-nous donc : il sera toujours temps d'avouer plus tard nos raisons.

Or en quoi consiste un tel geste ? Avant tout, à s'ordonner lui-même. *Indignons-nous*, *indignez-vous* veulent dire d'abord : plaçons-nous nous-mêmes au cœur de cet impératif d'indignation ; motivons en nous cet élan que visiblement la réalité seule ne suffit pas à susciter. Sans doute y faut-il en effet quelque chose de plus, une impulsion supplémentaire, une déviation, un *clinamen* : c'est ce supplément qu'offre une voix aussitôt créditée de son autorité supposée – ici, triplement, celle de l'âge, celle de la fonction et celle de la respectabilité historique. Mais de qui peut valablement venir l'ordre de s'indigner ? De quelle sorte de droit peut relever une telle parole ? Quelle instance est à même d'en garantir l'autorité ?…

On peut se demander d'ailleurs comment une injonction générale réussirait là où tant de discours d'inspiration humanitaire et tant d'images insoutenables échouent. Une telle question conduit assez vite au constat sans appel que l'ordre donné à autrui de s'indigner relève purement et simplement de l'absurdité. L'indignation, si elle fait fond sur la dignité du sujet, c'est-à-dire sur le sentiment de ce qui institue son autonomie, ne peut s'entendre que d'un élan propre de la subjectivité trouvant en lui-même son ressort, et qu'aucune volonté extérieure ne saurait déterminer. En outre, il faut, à s'indigner, quelque motif : on s'indigne *de* quelque chose – le génitif marquant à la fois un objet, une orientation et une causalité. Et là où l'un et l'autre sont passés sous silence, comme c'est le cas dans l'exemple dont je suis parti, l'injonction s'active à ressusciter l'implicite. *Indignez-vous* rassemble chez chacun de nous quelques-unes des idées vagues, disparates et inconsistantes qui flottent dans les (mauvaises) consciences d'une époque. Le double problème que pose donc l'indignation selon Hessel, c'est qu'elle est à la fois sans autorité qui la valide et sans objet qui l'incarne.

Admettons que la formule soit moins un appel qu'un rappel. Qu'elle convoque dans nos mémoires *certaines choses* sur lesquelles nous serions prêts à nous accorder et que, pour cette raison même, elle se dispense de nommer. Choses cependant d'autant plus évidentes qu'elles sont moins dites. Choses si reconnaissables dans notre intime conviction que leur présentation n'est pas même utile. On pourrait exprimer cette proposition en sens inverse, et dire que c'est parce que ces choses ne font l'objet d'aucune dénomination qu'elles relèvent de l'évidence. Ou encore que si on ne les nomme pas, c'est à dessein de nous les rendre plus proches, plus sensibles, plus manifestes, mais alors non pas au sens d'une manifestation explicite, rationnelle, et du même coup partageable ; au sens plutôt de cet implicite communicatif que mobilise si souvent, dans nos conversations, une clausule comme : « Vous voyez ce que je veux dire. » Or il se peut que le recours à de telles expressions ne soit pas dénué d'intentions précises ; que ces jeux avec l'approximation relèvent de procédures d'entendement délibérées, de coupures très efficaces dans la chaîne signifiante, propres à orienter la pensée par défaut. Un peu à la manière de cet abrègement verbal qu'on nomme *apocope*, et dont on sait combien notre époque est familière : *télé* pour *télévision* ; *info* pour *information* ; *porno* pour *pornographie*, etc. De telles abréviations ne gênent en rien l'échange. Elles ne perturbent pas le mouvement de la pensée. Outre leur évident bénéfice économique, elles ajoutent au discours une valeur d'actualité : la participation affichée au règne général de l' « économie des moyens », précisément. Mais il se peut qu'elles aient aussi quelque chose à nous dire de ce qu'elles retranchent ; et peut-être n'est-il pas tout à fait hors de propos de se demander, par exemple : quelle est cette *vision* dont la *télé* nous prive ? quelle *formation* s'absente de l'*info* ? quelle *graphie*, c'est-à-dire, au sens étymologique, quelle peinture, quelle représentation (et de quoi ?) fait défaut au *porno* ? Il ne s'agit pas de répondre à ces questions, bien sûr. Il suffit de les laisser exister comme questions, et de s'efforcer de les entendre dans les abréviations de notre langue.

On objectera que l'assimilation de l'*indignez-vous* hesselien à de tels procédés ne va pas sans abus. Mais ces procédés ne sont en réalité que la manifestation la plus visible (et sans doute la plus inoffensive) de phénomènes beaucoup plus généraux qui consistent à passer sous silence la fin d'une proposition afin que son début en impose plus. Ou plus généralement encore, à laisser sans complément des actions verbales dont justement toute la portée devrait tenir à l'objet qu'elles modifient. Méthode d'accentuation que la rhétorique a enregistrée depuis longtemps, et dont le discours politique a fait une leçon. On se souvient par exemple que l'un des chapitres récurrents du projet politico-économique de Jacques Chirac tenait en cet impératif : *il faut s'adapter*, sans que jamais nous fût délivré le complément qui eût précisé *à quoi* nous devions nous adapter. Cet usage évasif dépasse évidemment de beaucoup le champ d'un discours personnel ou l'aire d'un parti : il constitue l'impératif catégorique moderne du déni de la politique, *l'adaptation* et, chez les citoyens, la qualité ainsi requise *d'adaptabilité* signifiant au vrai *soumission*, voire *démission*, c'est-à-dire l'esquive de la discussion, de la parole qui objecte, de la contradiction, tous aliments du politique, comme l'a encore récemment montré Jean-Claude Milner[1].

À cet égard, l'*indignez-vous* du vieux monsieur pourrait constituer un antidote efficace à l'*adaptez-vous* de Chirac, et c'est bien d'ailleurs cette qualité supposée qui lui a valu une partie de son succès. On s'est plu à y entendre la verdeur intacte d'un nonagénaire

[1] Jean-Claude Milner, *Pour une politique des êtres parlant. Court traité politique 2*, Verdier, La Grasse, 2011.

rebelle, un réveil de l'ardeur politique, tout le contraire d'une démission en somme. Sauf que le verbe *s'indigner* présente ici la même étrange absence de complément, et qu'on est avec lui aussi conduit à demander : quelle intention retient celui qui nous parle de préciser ce sur quoi il nous invite à faire porter notre indignation ? À cette question, les fervents indignés ont une réponse toute prête : que chacun trouve ses objets d'indignation, peu importe lesquels (c'est la doctrine de Hessel). Seuls comptent l'élan retrouvé, l'énergie, la ferveur. Mais cette réponse, outre qu'elle sonne cette fois comme un déni d'éthique, nous renvoie au même constat que celui auquel nous conduisaient les apocopes phonétiques de tout à l'heure : le complément absent s'y lit comme une manifestation du refoulé. L'omission participerait non pas d'une économie de l'implicite mais d'une rhétorique, voire d'une politique du non-dit.

Politique. Éthique… Ces mots rencontrés en chemin indiquent la véritable portée des opérations dont il est ici question. En faisant appel au savoir commun que suppose tout implicite, elles s'apparentent à d'autres procédures par lesquelles, dans la sphère politique comme dans celle de l'éthique, chaque sujet est amené à projeter sur la scène du vivre-ensemble, des énoncés intimes la plupart du temps incomplets, inaboutis, pour ainsi dire sans complément – c'est-à-dire aussi bien sans fin, sans finitude comme sans finalité –, et à les y porter, à les y assumer dans cet état lacunaire. Des énoncés tâtonnants, « protoplasmiques[2] » comme ceux des personnages de Nathalie Sarraute dont le style, lui-même « trébuchant », dévoile un monde d'échanges aussi approximatifs qu'intarissables, d' « efforts vagues pour fuir quelque chose qu'on devine dans l'ombre » (Sartre). Quelques œuvres majeures de la littérature du XXe siècle se sont édifiées sur l'observation de tels énoncés, des états qu'ils traduisent, des statuts subjectifs qu'ils décrivent. Nous leur devons de mieux comprendre le rôle de ces inachèvements perpétuels, notamment dans nos choix éthiques et politiques.

L'éthique, écrivait Wittgenstein, est « ce grâce à quoi je peux penser le bien et le mal, *même dans les expressions impures et qui se réduisent à des non-sens, que je suis obligé d'employer*.[3] » *Indignez-vous* témoignerait, par son incomplétude même, d'un pareil non-sens. L'injonction indiquerait cet au-delà du langage signifiant vers quoi tendent toutes nos propositions éthiques. Elle suffirait, ce faisant, à provoquer cet élan sans finalité que relève ailleurs Wittgenstein : « Je ne me contente pas de *dire* cela (…), cela me met en mouvement.[4] » Or de telles expériences de la parole ont également des incidences dans l'ordre politique, entendu au sens le plus large. Celui qu'incarnent par exemple certains personnages du théâtre de Tchekhov (une des sources possibles du monde de Sarraute, justement), personnages animés par une étrange velléité de vivre et qui se heurtent sans cesse à l'impuissance à parler. Tel Sorine, dans *La Mouette*, à jamais incapable de finir ses phrases et dont tout le propos est scandé par un évasif *et ainsi de suite*. Tel encore Tcheboutykine, dans *Les Trois sœurs*, qui passe son temps à lire le journal et qui émaille son propos de formules stendhaliennes du genre : *qu'est-ce que ça peut faire ?* Ni l'un ni l'autre n'ont à proprement parler de stature politique, et c'est précisément ce qui, dans ces sortes de républiques expérimentales en miniature où se joue le théâtre de Tchekhov, désigne en eux l'impuissance à transformer le cours des choses. Le langage est là, ses butées, ses dérobades, ses imprécisions, pour rappeler à certains que le train du monde échappera toujours à leur volonté. En un sens, d'ailleurs,

[2] C'est le mot qu'emploie Sartre dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, en 1947.
[3] « Les vues de Wittgenstein sur l'éthique » in *Leçons et conversations*, trad. Jacques Fauve, Gallimard, Paris, 1971, p. 173-174. (Je souligne.)
[4] Ludwig Wittgenstein, *Fiches*, trad. J.-P. Cometti et E. Rigal, Gallimard, Paris, 2008, p. 15.

toute la portée politique de ce théâtre tient entre ces deux mots : indignation contre l'ennui, le poids du passé, la veulerie des habitudes, et résignation face à l'enlisement de destinées. Indignation et résignation rendues à une singulière équivalence qui marque ce monde au sceau de la mélancolie : la différence entre l'une et l'autre s'y estompe à un tel point que les êtres n'y ont plus même aucun choix. La fin de la pièce leur apporte simplement une conscience un peu plus lucide de l'équivalence.

Cette indifférenciation décrit en réalité une famille de mondes éthiques et politiques, des mondes où les questions politiques se situent au plus près de la tenue morale des sujets, et leur tenue morale au plus près de leur constitution affective. Des mondes dans lesquels l'indignation et toutes les catégories connexes ou dérivées (disons, par ordre croissant dans la violence, l'impatience, la désobéissance, la contestation, la dissidence, l'insurrection, la révolte, la révolution) ne se distinguent que faiblement de la résignation, accompagnée elle aussi de son champ sémantique (et là, par ordre croissant dans l'inaction : la patience, le détachement, l'abandon, la renonciation, la soumission, l'apathie, le désespoir). C'est au premier chef le monde de Kafka, bien sûr, tel que l'évoque notamment Benjamin dans son article sur *La Muraille de Chine*. Au rebours des interprétations théologiques et finalistes, dit Benjamin, les romans de Kafka expriment, par leur fascination de *l'ajournement*, la peur de la fin. Dans un univers où la fin reste aussi inatteignable que la sortie du tunnel dans lequel le voyageur est immobilisé suite à un accident de chemin de fer (selon une note des carnets), s'indigner n'a aucun sens parce que l'indignation suppose précisément une fin possible, une solution future au malaise présent. Encore faudrait-il que ce malaise ait un nom, qu'il s'affiche sous les traits d'une circonstance. On sait que chez Kafka l'un et l'autre font défaut, et c'est pourquoi il nous aide à entendre l'étrange résonance contenue dans l'*indignez-vous !* : précisément, une manière paradoxale de faire retentir le vide lié à l'ajournement des solutions.

Si Benjamin touche juste, c'est parce qu'il voit bien où se joue toute la « politique » de Kafka : dans un rapport particulier au temps marqué par un blocage sur le présent. L'une des toutes premières phrases du *Château* illustre cette sorte de suspens : « K. s'arrêta longtemps sur le pont de bois qui mène de la route au village, et resta les yeux levés vers ce qui semblait être le vide. » Ce moment d'arrêt entre la route et le château invisible, on dirait que le roman ne fait, jusque dans son inachèvement, que le prolonger indéfiniment. Dans le passé de la narration figurent les procédures mystérieuses par lesquelles l'administration du château a décidé de s'attacher les services du géomètre K. Du côté du futur se tient la question de l'accès de K. au château. Tout le récit se joue entre ces deux interrogations qu'il ne dépassera pas, c'est-à-dire dans l'affrontement de l'individu aux puissances étatiques. Aux deux bouts de la chaîne du temps figure le château comme emblème de l'intériorité vide du politique.

Je reviens une fois encore à l'*indignez-vous !* qui m'a servi de fil conducteur, pour me demander si l'expression, par ce qu'elle engage tant du côté d'un passé fabuleux (passé dont l'auteur en l'occurrence serait, par son grand âge, le témoin fantomatique) que d'un avenir sans objet (*vide* comme la présence du château), ne serait pas représentative d'une grammaire politique contemporaine abîmée dans l'indépassable conjugaison de son présent. Mais un présent qui, à la différence de ceux de Tchekhov ou de Kafka, conserve en lui tous les sortilèges, toutes les illusions du temps en marche. On pourrait à ce titre rapprocher l'expression de quelques-uns des mots les plus fréquentés du discours ambiant, par lesquels se recharge notre croyance en une inépuisable

dramaturgie collective. *La crise*, par exemple, qui tend à s'imposer comme le nom même du transformisme historique pour autant qu'on ne nous dise jamais vraiment de quoi la crise est la crise, et donc vers quel avenir plausible se dessine sa résolution (les efforts en ce sens n'étant perçus que comme de nouvelles désignations du présent critique). Ou *la réforme*, vieille incantation de la logorrhée politique, si magique qu'elle rend inutile la précision de ce qu'elle est censée réformer ; si souveraine qu'elle suffit à résumer les vertus de l'action publique. Ou encore *la croissance* dont jamais il n'est précisé ce qui y croît, mais qui ainsi, hors des considérations abstraites et réductrices touchant au PIB, revêt l'allure d'une sorte de *mana*, c'est-à-dire d'émanation de la puissance spirituelle du groupe contribuant puissamment à le rassembler (telle est la fonction principale de la *mana* selon Mauss) autour d'une foi sans divinité dans l'énergie inhérente au seul passage du temps. On touche là à certaines croyances dont se nourrit le politique, et qui nous invitent finalement à voir dans le titre du vieux monsieur tout autre chose qu'un appel au sursaut moral : la morne réapparition d'une transcendance qui ne dit pas son nom, l'antienne d'une pensée irrationaliste étayant son prestige à la magie d'un agir sans action.

À la sortie du métro, un vieux monsieur (un autre !) costumé, cravaté, propose à la sauvette un magazine intitulé *Réveillez-vous !* C'est un témoin de Jéhovah. Et aussitôt la parenté des propos saute aux yeux. *Se réveiller, s'indigner* : un seul et même combat contre les forces supposées du sommeil, de l'aveuglement et de l'apathie. Une seule et même invocation des au-delà salvateurs et de leur corollaire immémorial : la conversion personnelle et collective. Une seule et même représentation du temps, où le seul choix reviendrait soit à céder aux forces du mal, soit à embrasser le parti du bien. S'il en était besoin, le petit homme de *Réveillez-vous !* jette, par sa candeur d'illuminé, un éclairage sur notre *Indignez-vous !* Deux vieux messieurs qui se tiennent par la main.

Une question demeure cependant : pourquoi l'homme du métro ne vend-il pas huit cent mille exemplaires de son injonction ? Pourquoi n'en vend-il même *aucun* ? Deux réponses viennent à l'esprit, qui n'en font qu'une en réalité : c'est que le verbe *se réveiller* n'attend, lui, aucun complément. Que fermé sur son sens, il ne laisse place à aucun prolongement subjectif, à aucun rêve (ni aucun fantasme), il n'évoque aucune plasticité du moi. La vérité, c'est que personne n'a envie de se réveiller. L'indignation *à vide*, au contraire, dans son indétermination même, réserve un emplacement où chacun peut à sa guise faire figurer ses hantises propres, l'objet fétiche de son exécration, le fantôme de sa toute-puissance. Or il n'est pas, avec l'exercice de la parole libre, de plus intime ressort de l'illusion politique que la reconnaissance et l'institution de ses ennemis imaginaires.

Mais pour que l'indignation se transforme en valeur politique, il faut impérativement y adjoindre des compléments d'objets, autrement dit le nom même de nos dépendances. Pour que prenne corps l'indignation pleine et active, il ne peut suffire de lire ou d'entendre l'écho plus ou moins lointain de nouvelles révoltantes. Il importe que soudain la différence qui nous tient à l'écart du peuple des réprouvés, ou plus concrètement des peuples réprouvés, cesse d'être perçue comme une protection. Seul un mot, une phrase peut-être, venus à la rencontre d'autres mots dans la mémoire, peuvent faire tomber cette protection. Jean-Toussaint Desanti a admirablement analysé, dans les pages qu'il consacre à son engagement politique (« Du parti pris éthique à l'engagement

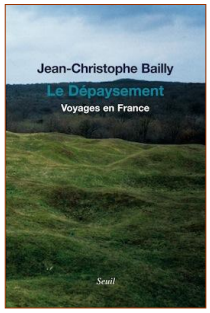
"politique"[5] »), cette expérience soudaine de la dépendance organique qui remplace heureusement, chez lui, le concept d'une solidarité trop mécanique. Par dépendance, il donne à entendre la communauté des corps, l'orientation de la chair qui la porte d'un savoir sûr vers sa sauvegarde et vers ses enchantements.

Or ce qui le conduit à passer dans la Résistance, c'est une phrase entendue intérieurement. Une phrase et une scène. Une phrase qu'inspire une scène : la vue des enfants juifs rassemblés par la Police, place du Panthéon, en juin 1942. La phrase dit simplement : « À toi, maintenant, si tu ne fais rien, tu es comme mort ! » C'est tout. C'est essentiel. Gardons-nous donc d'esthétiser l'indignation en une pose générale sans appui sur la réalité. Gardons-nous de croire aux vertus d'une vertu à vide, fût-elle inspirée par les plus beaux sentiments. Seuls lui donnent son sens et son prix les corps qu'elle s'efforce, chaque fois, de nommer, les figures qu'elle dessine méticuleusement, les phrases qu'elle énonce avec précision contre la massivité de la terreur. S'indigner, c'est commencer par accueillir dans l'abri du langage *quelqu'un* qui en a été exclu par une force dépourvue de raison. C'est le réintégrer dans l'ordre de la grammaire.

Christian Doumet, professeur à l'Université Paris 8, directeur de programme au Collège international de philosophie, a publié des livres de poèmes, des essais sur la poésie et la musique et des récits. Derniers ouvrages : *La Déraison poétique des philosophes* (Stock, 2010) et *Trois huttes* (Fata Morgana, 2010).

[5] Jean-Toussaint Desanti, *Une destin philosophique*, Hachette, Paris, 2008, p. 168 sq.

Aux dépens de la Compagnie



Jean-Christophe Bailly

Le dépaysement

(Éditions du Seuil, 2011)

4. Le voyage de la fève
(extrait)

On le sait, l'expression « France à deux vitesses » a eu beaucoup de succès, et spécialement chez les hommes politiques. Elle m'a toujours déplu, d'abord parce qu'il n'y a pas deux vitesses mais une gamme beaucoup plus étendue et ensuite et surtout parce qu'elle suppose que la lenteur est un retard ou un handicap qu'il faudrait combler. Disant cela, je vois aussitôt s'ouvrir devant moi le piège d'un éloge manichéen de la lenteur, avec tout le cortège des valeurs (d'ancienneté, de prudence, d'accalmie) qui se profile dans son sillage. La vitesse aussi est une joie (et la façon dont le TGV fend l'étendue une surprise), mais ce qui est à dire, et sans s'encombrer du bagage des valeurs, c'est qu'une différence considérable existe, désormais, sur les mêmes parcours, entre ceux que l'on accomplit en train à grande vitesse et ceux qui se font plus lentement et avec des arrêts fréquents. La différence des gares parle d'ailleurs d'elle-même, mais par-delà bâtiments et approches, ce sont bien sûr essentiellement les passagers, ce sont les gens qui diffèrent, et même s'il y a encore une première et une seconde classe dans les trains de desserte locale ou les trains Corail, elles doivent être comprises comme une sous-division interne à une sorte de troisième classe – et je me souviens ici de la peinture de Daumier avec l'enfant endormi, les deux paysannes et, derrière eux, les hommes aux lourds chapeaux (elle figurait dans les manuels scolaires) : certes, ce n'est plus comme ça, mais ce serait tout de même approchant avec, bien sûr, les traits d'aujourd'hui – plus de paysanne au panier mais une africaine traînant un lourd sac de plastique renforcé à motif écossais bleu et rouge, et le même enfant que celui qui dort mais avec des écouteurs sur les oreilles et un sac à dos au lieu d'une caissette en bois.

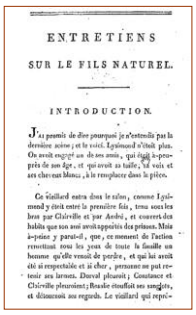
5. Culoz
(extrait)

Qui dira la violence et l'efficacité avec lesquelles de tels lieux – salle d'attente proprement dite ou quais déserts – installent une idée de la vie qui se prive presque automatiquement de toute dimension d'espoir ? C'est comme une forme de raffinement, mais à l'envers, et peut-être aussi comme une culture : il y a en tout cas une chaîne de sens unanime qui se transmet d'une gare à une autre, d'un bac à plantes à un autre et qui transite par toutes herbes folles poussant le long des voies. À la fin non seulement on s'habitue (l'attente se coule en elle-même, s'éprouve jusqu'à figurer une forme indolore du temps) mais on en redemande, non par un quelconque et snob appétit pour ce qui serait kitsch mais pour des effets de vérité, de véridicité, déposés à même les quais – une idéologie naïve qui vaut ce qu'elle vaut, fondée sur le principe que les fleurs, quelles qu'elles soient, égaient et que les trains, somme toute, finissent par arriver à

l'heure, même s'ils sont en retard : idéologie, on le voit, à l'opposé de celle, dominante, de l'efficacité lisse qui, elle aussi, a ses ornements, par exemple des palmiers ou des oliviers exilés dans de grands pots stupides comme on en voit gare de Lyon.

Mais la seule image qui peut-être a la force de se poster avant toutes ces autres, et peut-être aussi banale qu'elles, est celle de ce couple croisé alors que j'étais monté sur la passerelle et qui passait devant la gare, sur la route – lui, en survêtement et barbu, poussant un landau, elle marchant à son côté, intégralement voilée. Un couple de musulmans intégristes, donc, comme on en voit désormais si souvent, mais qu'on ne se serait pas attendu à trouver à Culoz, alors même que ce genre de lieux – villes ou villages égarés ou misérables, zones de péri-industrie, grande, voire très grande banlieue – c'est la règle. Ils étaient là, donc, dans la banlieue de rien, dans ce rien épars de la rurbanité nouvelle, et se parlant et riant, en promenade. Me voyant les regarder, l'homme me jeta un regard sans insistance, vaguement hostile, et c'est tout – ma pensée les accompagna ensuite, vaguement hostile elle aussi, puis s'interrogeant. Ce que je voudrais, c'est dire absolument et simplement de quoi elle était faite – de le dire, donc, à distance de toute déclaration comme de toute posture (lesquelles, de façon pénible, obsédante, sont l'une et l'autre d'usage courant aussitôt qu'il est question d'immigration et, plus encore, d'islam).

Donc au début, je l'ai dit, une vague hostilité : pas un mouvement de haine, mais un retrait, quasi un réflexe – pourquoi le nier ? Rien, dans ce qui nous fabrique et nous lance en avant dans le monde (et ce serait d'abord un fond républicain remontant à l'école publique des années cinquante – oh, il faudrait tout détailler, suivre toutes les ramifications de ce sentiment laïque spontané), ne peut préparer à cet effacement volontaire ou subi du visage féminin dont le voile est la marque. Rien non plus, si l'on pense aux gestes que la pratique rigoureuse de l'islam requiert – ces prières, ces interdits, cette absence de doute et d'ironie – qui s'avance vers nous d'une façon compréhensible, directement admissible : les « limites de la simple raison » sont dépassées d'emblée et c'est ce qui nous crispe, mais voilà, en même temps, je dois le dire, de ce couple qui n'était pas silencieux – ils se parlaient, ils riaient – se dégageait une sorte d'harmonie, la sensation d'un partage, aussi bien, par le costume ou la panoplie, une intimité et peut-être une résistance à l'absorption pure et simple dans une nation en laquelle ils ne se reconnaissent pas. Comme c'est difficile ! Puisque je ne cherche à rien justifier, et surtout pas l'intégrisme et sa revendication haineuse, absurdement tendue. mais il y avait cette *passeggiata* (y a-t-il un mot arabe pour désigner cela ?) et ce que je pouvais, à travers elle, imaginer de la vie de ces gens venus d'ailleurs et échoués là, à Culoz, dans un pli caché du monde sur lequel ils tentaient une sortie : par conséquent leur cuisine et leur chambre, le tapis de prière roulé dans un coin, un calendrier, un biberon aussi bien, et des oranges, une bouilloire électrique, un sac de pain de mie à demi entamé… la nature morte que chacun improvise, la communauté facile des objets, comme un repli ou un refuge et ce que je sais, ce que je peux dire, c'est que la « France » est faite maintenant de cela, de cela aussi : de ces exils, de ces replis, de ces autels secrets et qu'il y a là comme un effet boomerang de l'époque coloniale, quand des hommes et des femmes, peut-être catholiques, venus d'Alsace ou de Normandie, poussaient eux aussi leurs landaus sur des chemins, à Tlemcen ou dans telle petite ville d'Algérie, un peu plus gaies peut-être que ne l'est Culoz.



ENTRETIENS

SUR LE FILS NATUREL.

INTRODUCTION.

J'ai promis de dire pourquoi je n'entendis pas la dernière scène ; et le voici. Lysimond n'était plus. On avait engagé un de ses amis, qui était à-peu-près de son âge, et qui avait sa taille, la voix et ses cheveux blancs, à le remplacer dans la pièce.

Ce vieillard entra dans le salon, comme Lysimond y avait entré la première fois, tenu sous les bras par Clairville et par Aurival, et couvert des habits que son ami avait apportés des prisons. Mais à-peine y parut-il, que, ce moment de l'action renversant sous les yeux de toute la famille un homme qu'elle venait de perdre, et qui lui avait été si respectable et si cher, personne ne put retenir ses larmes. Dorval pleurait ; Constance et Clairville pleuroient ; Rosalie étouffait ses sanglots, et détournoit ses regards. Le vieillard qui repri-

Denis Diderot

Entretiens sur le fils naturel

(extrait du second entretien)

Dorval – (…) Je ne voudrais pas remettre sur la scène les grands socs et les hauts cothurnes, les habits colossals, les masques, les porte-voix, quoique toutes ces choses ne fussent que les parties nécessaires d'un système théâtral. Mais, n'y avait-il pas dans ce système des côtés précieux ? et croyez-vous qu'il fût à propos d'ajouter encore des entraves au génie, au moment où il se trouvait privé d'une grande ressource ?

Moi – Quelle ressource ?

Dorval – Le concours d'un grand nombre de spectateurs.

Il n'y a plus, à proprement parler, de spectacles publics. Quel rapport entre nos assemblées au théâtre dans les jours les plus nombreux, et celles du peuple d'Athènes ou de Rome ? Les théâtres anciens recevaient jusqu'à quatre-vingt mille citoyens. La scène de Scaurus était décorée de trois cent soixante colonnes et de trois mille statues. On employait, à la construction de ces édifices, tous les moyens de faire valoir les instruments et les voix. On en avait l'idée d'un grand instrument. (…)

Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs, par ce que vous savez vous-même de l'action des hommes les uns sur les autres, et de la communication des passions dans les émeutes populaires. Quarante à cinquante mille hommes ne se contiennent pas par décence. Et s'il arrivait à un grand personnage de la république de verser une larme, quel effet croyez-vous que sa douleur dût produire sur le reste des spectateurs ? Y a-t-il rien de plus pathétique que la douleur d'un homme vénérable ?

Celui qui ne sent pas augmenter sa sensation par le grand nombre de ceux qui la partagent, a quelque vice secret ; il y a dans son caractère je ne sais quoi de solitaire qui me déplaît.

Mais, si le concours d'un grand nombre d'hommes devait ajouter à l'émotion du spectateur, quelle influence ne devait-il point avoir sur les auteurs, sur les acteurs ? Quelle différence, entre amuser tel jour, depuis telle jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur, quelques centaines de personnes ; ou fixer l'attention d'une nation entière dans ses jours solennels, occuper ses édifices les plus somptueux, et voir ces édifices environnés et remplis d'une multitude innombrable, dont l'amusement ou l'ennui va dépendre de notre talent ?

Moi – Vous attachez bien de l'effet à des circonstances purement locales.

Dorval – Celui qu'elles auraient sur moi ; et je crois sentir juste.

Moi – Mais on dirait, à vous entendre, que ce sont ces circonstances qui ont soutenu et peut-être introduit la poésie et l'emphase au théâtre.

Dorval – Je n'exige pas qu'on admette cette conjecture. Je demande qu'on l'examine.

N'est-il pas assez vraisemblable que le grand nombre des spectateurs auxquels il fallait se faire entendre, malgré le murmure confus qu'ils excitent, même dans les moments attentifs, a fait élever la voix, détacher les syllabes, soutenir la prononciation, et sentir l'utilité de la versification ? Horace dit du vers dramatique, *Vincentem strepitus, et natum rebus agendis*. Il est commode pour l'intrigue, et il se fait entendre à travers le bruit. Mais ne fallait-il pas que l'exagération se répandît en même temps et par la même cause, sur la démarche, le geste et toutes les autres parties de l'action ? De là vint un art qu'on appela la déclamation.

Quoi qu'il en soit ; que la poésie ait fait naître la déclamation théâtrale ; que la nécessité de cette déclamation ait introduit, ait soutenu sur la scène la poésie et l'emphase ; ou, que ce système, formé peu à peu, ait duré par la convenance de ses parties, il est certain que tout ce que l'action dramatique a d'énorme, se produit et disparaît en même temps. L'acteur laisse et reprend l'exagération sur la scène.

Il y a une sorte d'unité qu'on cherche sans s'en apercevoir, et à laquelle on se fixe, quand on l'a trouvée. Cette unité ordonne des vêtements, du ton, du geste, de la contenance, depuis la chaire placée dans les temples, jusqu'aux tréteaux élevés dans les carrefours. Voyez un charlatan au coin de la place Dauphine ; il est bigarré de toutes sortes de couleurs ; ses doigts sont chargés de bagues ; de longues plumes rouges flottent autour de son chapeau. Il mène avec lui un singe ou un ours ; il s'élève sur ses étriers ; il crie à pleine tête ; il gesticule de la manière la plus outrée : et toutes ces choses conviennent au lieu, à l'orateur et à son auditoire. J'ai un peu étudié le système dramatique des Anciens. J'espère vous en entretenir un jour, vous exposer, sans partialité, sa nature, ses défauts et ses avantages, et vous montrer que ceux qui l'ont attaqué ne l'avaient pas considéré d'assez près…

Carte Blanche

Christine Bonduelle

8 poèmes

béatitude

l'eau coule
d'abondance
dans nos mains
bord à bord
en vasque
le trop-plein
débordant
à perte
à la fontaine

noli me tangere

vernissage dans un appartement

l'évitement
le chien l'a vu
sur le palier
cette race
n'aboie jamais
garde du corps
chien fidèle
sphinx
sans énigme

voisines à la lecture

entre l'une
ange à la porte
attendue
l'autre sort
sitôt lu
chassé-croisé entre les rayonnages
premier regard au passage
entre elles
étroit

de retour de la librairie Tschann

je rentre
à la maison
où de toujours
dans tes bras
trouer
le suaire

lessive de mars

une à une en allées matin
étoiles respir aspiré
par la brise printanière ru fui
hors du rai de la lumière de midi
regard infini au couchant
ainsi le deuil nous ébranle
la vie avance avec les pertes
j'en donne ma main à couper
en rinçant l'intérieur des cailloux

où va le blanc de la neige quand elle fond ?

l'enfant Isaac dont les mains
tentent de retenir le ruisseau
presse de questions
son père : « où va le blanc… ? »
c'est la débâcle
et la bête aux cornes
prises dans un buisson
bêle à mort

bele amor

la belle personne

gros plan
à l'écran
entre deux visages

vous serez comme des dieux

de loin en loin

l'allure alerte virtuose
silhouette
chemin faisant elle s'estompe
ne se retourne pas
nos espaces forclos
et la joie
entre

Christine Bonduelle a publié 3 recueils : *Ménage* (Obsidiane, 2010), *Bouche entre deux* (Obsidiane, 2003) et *Aigu en Parallèle* (1998).
.

Christine Bonduelle

À deux voix

Qu'est-ce que l'oralité ? Dans les civilisations orales, l'initiation d'un jeune aborigène se faisait toujours par l'entremise de plusieurs adultes de son sexe. La loi hébraïque demandait au moins deux témoins pour accréditer un fait, et le Christ reprend cette injonction d'aller deux par deux pour l'annonce, injonction rapportée par les quatre évangélistes.

Parallèlement, les multiples textes de la Bible ont toujours fait l'objet de gloses, la réflexion sur leur interprétation, consignée à son tour par écrit, devenant aussi importante que les textes eux-mêmes et participant jusqu'à nos jours de la transmission. Le travail d'enseignement à plusieurs dans les traditions orales permettait d'éviter erreurs ou distorsions, suscitait échanges et amélioration du message et de la pédagogie, engageant la responsabilité dans l'identité culturelle du groupe.

Les transmetteurs faisaient répéter aux appreneurs un contenu souvent cantillé pour aider la cognition au moyen de la mélodie, du rythme et des gestes. La *récitation* en vue de la re-mémorisation, la nécessaire maturation avec la durée, s'inscrivant bien sûr dans une temporalité.

De même l'interprétation d'une œuvre musicale ou poétique. Et celle-ci convoque pareillement plusieurs instances pour sa réalisation : l'orchestre et le chef d'orchestre, le ou les comédien(s) et le metteur en scène. C'est dans la répétition qu'un morceau de texte ou de musique révèle toute sa richesse, au travers d'exécutions singulières. Il va s'agir d'une inépuisable exploration de l'œuvre dans le temps, temps qui transmue parfois ce qui a choqué à l'époque de sa création en pure beauté (et fait apparaître laid ce qui était furieusement à la mode). S'il est extraordinaire en musique de pouvoir comparer les diverses adaptations d'un même morceau, (avec la multiplication des supports techniques), que dire de celles du poème ? Il est du reste fréquemment « travaillé » comme matériau sonore en musique contemporaine.

Le poète déclame dans *sa* langue, langue *inouïe*, recréée pour le poème dont Zumthor parlait comme d'un cri. En ce sens on peut dire que le poète lit *de l'intérieur* du poème, que sa lecture par lui-même est ce cri primordial. La voix procède de l'intime, et entendre celle soudain toute familière de celui dont la pensée nous a rejoints peut nous toucher infiniment. Cri se voulant sincère, admirable, qui est parfois aussi vagissement indûment prolongé sous les projecteurs des lectures publiques. Bref, le poète n'est pas forcément le mieux placé pour faire lecture, sauf exceptions bien sûr. Mais ce qui était témoignage de son vécu personnel peut se métamorphoser en art avec la lecture du comédien. Art, c'est-à-dire lieu de *passage*, appropriation du poème par un autre et donc distanciation, et puis par les autres qui écoutent, afin que « *l'homme passe infiniment l'homme* » selon les mots de Pascal.

Tenter de retrouver cette nécessité de dire qui nous avait mis en travail, retrouver ce moment de tâtonnement où l'écriture harcelait sa raison, *vociférant* à l'intérieur. Pour le poète comment se lire, sinon en se replaçant *dans* ce que Rilke nomme le *« poème invisible* ». Cette démarche nécessite une grande concentration, et lire son poème à haute voix est comme un plongeon tout nu : l'œil rivé sur son texte, l'attention lui fait oublier l'assistance ; et c'est presque vital pour y aller.

L'antinaturelle réécoute de soi nous rendant très « étrange(r)s » à nous même, le recul est difficile, même si celle-ci est pratiquée en « gueulant » dans un enregistreur au moment de la recherche fondamentale du vers. Prêter son poème à lire à haute voix confronte à *l'écoute de soi par un autre* : je m'écoute en l'autre m'écoutant. L'acteur accouche d'ouï poème le giron de l'écholalie. Cette passation suscite appréhension et réclame un effort, récompensé en cette *secousse* au-delà de toute espérance.

C'est la dynamique même de la transmission vivante qu'une voix proclame un texte pour un auditoire composé de corps écoutants *hic et nunc*. Expérience collective de communion au chant du poème. Il est plus rare qu'une autre s'en fasse l'écho, l'expérience était à tenter. Le virtuel en permet l'écoute intime, décuplant les champs d'investigation, hors de toute présence corporelle cependant.

Christine Bonduelle a publié 3 recueils : *Ménage* (Obsidiane, 2010), *Bouche entre deux* (Obsidiane, 2003) et *Aigu en Parallèle* (1998).

Jacques Bonnaffé

Entretien

avec Anne Segal & Gérard Cartier

L'ensemble de l'entretien avec Jacques Bonnaffé est écoutable sur la Sonothèque ou à partir des grandes icones. Cette retranscription (légèrement amendée) a été organisée en plusieurs chapitres pour en faciliter la lecture. Les exemples de lecture peuvent être écoutés en cliquant sur les petites icônes figurant près des textes. De nombreux textes & extraits sont également consultables sur le site de Jacques Bonnaffé : http://www.compagnie-faisan.org/

AS : Jacques Bonnaffé, bonjour et merci de nous accorder cet entretien pour parler de l'oralité du texte et de la lecture à haute voix. Vous êtes un comédien très demandé depuis que vous avez achevé le conservatoire de Lille, aussi bien au niveau du cinéma qu'au niveau du théâtre. Vous avez tourné avec Godard, Tachella, Garrel, Féret, Rivette, Doillon, et d'autres, au théâtre avec Françon, Bezace, Schiaretti, Engel, Adrien, Perret, Vincent, et d'autres aussi.

Sur Jules Mousseron, poète picard

AS : Parallèlement vous êtes également metteur en scène, et vous avez des choix tout à fait éclectiques. Vous avez soutenu un poète mineur, Jules Mousseron, en picard…

JB : Oui, il y avait une *défense*, effectivement.

AS : C'est lié aussi à vos origines, je crois ?

JB : Oui, parce que j'étais originaire du Nord. Moins que des racines, c'était un amusement de penser qu'il y avait ce gisement. Je me demandais d'ailleurs s'il avait une valeur ou pas, c'est vrai. C'est un parler sous-estimé qui était lié au travail de la mine, un patois particulier qui après, par folklore et utilisation commerciale a été le ch'ti. Jules Mousseron est quelqu'un qui est situé à l'orée du XXe siècle, qui est mort en 1943, et qui a fait un chemin autodidacte dans la poésie, sachant qu'elle devait produire, expliquer, ce qu'il vivait. Cela allait a contrario de ce que disait Zola de l'humanité, ou plutôt de la décrépitude dans ces pays là. Il y a un sursaut qui m'était familier, à savoir qu'on habite un pays noir (c'est le cas), où il ne fait pas beau tout les jours (c'est vrai), mais curieusement, quand on est à l'intérieur, on a un autre sentiment. Y compris quelquefois celui d'avoir un peu honte, parce que l'on est bien loti : on a un sentiment sur soi de relatif bonheur, que les échelles de valeur sont quelquefois curieuses. Peut-être que le langage peut en rendre compte. En tout cas, quand il devient sophistiqué, comme celui de la poésie – c'est-à-dire très simple, comme tout poète vous le dira, c'est-à-dire revenant aux origines – curieusement il déclenche des choses, il désamorce aussi, ou il dégoupille les choses : elles pètent d'elles-mêmes. Dans la langue de Mousseron, il y a une façon de raconter les histoires de son quartier, plus largement de

son usine ou de son coron, qui s'étendaient à l'expression d'une humanité qui est toujours tue, bouclée, éteinte, ou fermée : on pense pour elle, on parle pour elle. Après, avec le temps, on se retrouve porteur d'une charge qu'on n'a pas forcément désirée, surtout qu'elle est légèrement déformée, on vous dit : « *Ha ! C'est bien, tu soutiens ça !* ». C'est pour ça que je m'arrête sur le fait d'être pour la *défense*, comme dit l'autre, et l'illustration. L'illustration, je veux bien. La défense… À cet endroit-là, sur la langue, il n'y a pas de défense militante, il y a quelque chose de provisoire. Et puis, il faut savoir se méfier des sous-entendus, de cet acharnement à parler des racines, parce que ce serait comme réussir à ne pas parler de notre temps. Mais quand on dit « des racines » en parlant de la langue de Jules Mousseron ou d'autres (« *Ha ! C'est bien, gamin, t'as défendu nos racines !* »), je me dis que les racines, elles remontent à bien loin ! Bon, tant mieux, c'est des racines profondes. Mais les raisons d'être attaché à une littérature, un terroir, une langue, sont différentes maintenant.

Sur la convivialité

AS : Vous l'avez dit, vous avez fait également des mises en scène ou lectures autour de poètes. Vous avez commencé par Arthur Rimbaud…

JB : Sans doute…

AS : J'ai cru voir ça ! Et puis, par ailleurs, vous avez fait des lectures avec ou autour de Ludovic Janvier, André Velter, Jean-Pierre Verheggen et Jacques Darras. On peut dire aussi que lors de l'année Lille 2004, vous avez organisé une quinzaine de banquets littéraires, où vous avez mêlé à la fois la langue et le plaisir de la convivialité.

JB : Oui, peut-être…

AS : Et puis, pour finir, vous avez été récompensé d'un Molière pour votre solo dans L'Oral et Hardi, *sur des textes de Jean-Pierre Verheggen.*

JB : Pour la convivialité, comme c'est un mot que j'aime particulièrement… dont on rigole beaucoup avec Jean-Pierre Verheggen, qui tortille tous les mots de la langue, c'est-à-dire qu'il aime et s'en moque, et sait aimablement s'en moquer… on a fait des banquets surtout parce que ce sont des dispositifs : c'est un périmètre, c'est une possibilité, une scénographie posée au sol. D'abord dans la mémoire. Parce qu'il y a beaucoup de banquets dans le Nord, où cela signifie quelque chose par rapport à un aspect séculier, où régulièrement on doit fêter, dans tel atelier, dans telle corporation, dans tel métier, à travers une grande réunion de personnes, autour de tables, quelque chose. Ailleurs, les tables, de réputation, par l'illustration qu'on en a faite, sont toujours débordantes. Les tables dans ces pays-là, ces régions-là, sont parfois extrêmement simples. Le premier banquet que l'on a fait était juste avec une pomme de terre et un hareng saur ; c'est le même hareng que l'on a dans les tableaux de Breughel, mais aussi celui qui est *sec, sec, sec…* Ce n'est pas pour réunir des gens et que l'on soit tous bien ensemble. En tout cas, la convivialité *s'invite*, en tant qu'hôte particulier. Ce qui nous intéressait, c'était d'inviter des auteurs (ou inviter un thème particulier, quelques comédiens), pouvoir inviter la convivialité là et se demander : est-ce qu'elle est bien parmi nous ? C'est clair qu'il y a besoin d'être ensemble, et qu'en même temps le besoin de chaque spectateur est très intime. Il y a des moments où l'on nous invite à des

choses un peu trop collectives ; où, finalement, on se réfugie à l'intérieur de soi-même pour mieux écouter, et pour forcer un peu, agrandir, amplifier sa propre intimité, son public au-dedans, sa sensation très publique à l'intérieur.

Sur la lecture publique

AS : Comment vous est venu le goût pour la lecture à haute voix ?

JB : J'avais besoin de le faire, je n'arrivais peut-être pas à lire seul dans ma tête, ça se défaisait ou ça m'abandonnait. Pas quand le livre était intéressant, mais enfin, on ne lit pas toute sa vie le *Club des cinq* ! Et des fois je décrochais, quand c'était plus compliqué. Je me demandais si, dans le moment où je décrochais, il n'y avait pas un chant, un chant particulier. Et le premier geste, c'était pour m'aider à entendre. C'est un geste qui provoque immédiatement (ça peut être agaçant pour certaines psychologies), une forme de dédoublement, puisqu'au moment où l'on parle, on s'écoute pour entendre ce que l'on est en train de dire. Après, j'ai eu besoin de mastiquer beaucoup, au moment de l'école du théâtre, qui a été assez brève pour moi, dans les années 78, où j'étais au Conservatoire. Par la suite, c'est devenu un rituel. Je suis assez religieux en fait, j'avais choisi ça comme prière matinale : après ou avant les journaux je mastiquais du texte. Parce que ça m'étonnait la langue des bouquins, je me demandais si elle existait... Y compris dans des livres traduits : je me souviens avoir lu des choses de Chandler en me demandant si, au bout de 10 jours, la voix serait la même. Si, par ce fait de l'expression, hors de soi, les choses ne se modifiaient pas.

AS : Au niveau de leur compréhension, entre la lecture et l'expression ?

JB : Au bout d'un certain temps passé en rendez-vous réguliers avec un texte, et une sorte de travail un petit peu intime, je vois que le texte est en train de se poser en moi. C'est aussi parce que j'abandonne certaines résistances, petit à petit. C'est ce que je cherche au départ et que je finis par trouver par d'autres voies.

AS : De quelle manière préparez-vous une lecture publique ? Y a-t-il une différence pour vous s'il s'agit de poèmes ou de prose ?

JB : Elles ont d'abord été *physiques*, les préparations : comme de sentir la longueur du parcours, comme d'avoir peur de son articulation, comme de penser que ce n'est pas avec la mâchoire qu'on articule mais quelque part dans le ventre (c'est le diaphragme qui, au bout du compte, saura le texte). Le souffle éventuel dont on parle dans l'acteur doit devenir le souffle du texte, et que le souffle du texte ne soit pas le souffle de l'acteur : qu'à un moment l'acteur quitte sa propre parole. Une lecture, c'est une chance inouïe. Parce que dans un rôle, on adopte un parler, le parler du personnage, ou celui qu'éventuellement veut le metteur en scène. Dans une lecture, je pense qu'on a musclé quelque chose pour s'en approcher, ou éventuellement pour s'en approcher et s'en défier. Lorsqu'on trouve pleinement, que l'on est occupé chez soi à faire des lectures à voix haute, il y a un moment où on se repose les questions de savoir si c'était ça qu'il fallait faire pour transmettre : non, il fallait faire ça pour se charger émotivement, rythmiquement (c'est très important pour moi la question musicale ; pas au sens de créer des mélodies, mais au sens de suivre une ligne mystérieuse qui n'est pas celle du sens). Lorsqu'on a un peu amplifié physiquement quelque chose, il faut savoir *s'en*

défaire pour transmettre, pour communiquer. C'est un respect qui est dû au texte, parce que le texte lui-même a souvent pris en charge la voix. Il y a des auteurs qui ont cette faculté de doubler incroyablement nos oreilles. Le lecteur est déjà une oreille, il n'est pas seulement un œil qui déchiffre des mots ; à ces auteurs-là, il ne faut pas faire l'affront d'un pléonasme. Et c'est curieux. Céline, par exemple, il s'y oppose brusquement. Pourtant, il accepte des voix très gouailleuses : on se souvient de celle d'Arletty. Mais je me demande toujours s'il faut une neutralité, ou s'il faut se *laisser jouer* par le texte :

> « *On est parti dans la vie avec les conseils des parents. Ils n'ont pas tenu devant l'existence. On est tombé dans les salades qu'étaient plus affreuses l'une que l'autre. On est sorti comme on a pu de ces conflagrations funestes, plutôt de traviole, tout crabe baveux, à reculons, pattes en moins.* » (Céline, *Guignol's Band*)

On pourrait dire très parisien :

> *« On est parti dans la vie avec les conseils des parents… »*

C'est rigolo, mais à la longue ça ne tient pas, à la longue ça fatigue. Au bout de 2 pages on se dit : « *Mais qu'est-ce que je suis en train d'écouter ? J'écoute l'acteur qui fait son numéro. Mais le texte, bizarrement, je l'ai quitté depuis un certain temps…* » Il y a souvent une autre voix, qu'il faut un petit temps pour chercher. Peut-être est-elle plus près de l'enfance. Mais c'est aussi la voix de l'idiot, d'une certaine manière. Il faut être idiot à soi-même :

> *« On est parti dans la vie avec les conseils des parents… »*

On cherche, et au moment où l'on rencontre le public, ça vient. C'est curieux… Il y a parfois une clé que l'on n'a pas dénouée, c'est pour ça qu'on est un peu fébrile, nerveux. On aime ces moments-là, parce qu'on sait qu'à ces moments-là, ce qu'on cherchait depuis deux jours, on est devant le public et ça vient. Ça peut venir… il ne faut pas croire au miracle non plus.

Sur l'interprétation de la poésie

GC : La poésie est en général soumise à des contraintes formelles plus importantes que la prose. Son interprétation réclame-t-elle aussi un écart vis-à-vis de l'élocution courante plus important que l'interprétation de la prose ?

JB : Oui, sans doute, il faut bien dire les différences entre les deux. Puis il y a peut-être une troisième chose qui est le théâtre : qu'est-ce qu'on va se mettre à dire quand on est dans un dialogue de théâtre. J'ai plusieurs voies d'accès. Je sais que la prose, comme me dit Jacques Darras, est *horizontale*, comme un roman. Il peut arriver des tas de choses dans un roman, il peut pleuvoir… il y a une espèce d'ordre naturel des choses. Mais la poésie, il n'y a rien à faire dit-il, elle est *verticale*. Toujours en désignant cette verticalité *vers le haut* : c'est une chose qu'on attend d'elle, qu'elle s'élève, qu'elle *nous* élève. Alors, qu'est-ce qu'il va falloir faire avec la voix ? Dans la prose (c'est d'abord par elle que ça commence) réussir à parler à quelqu'un, s'adresser à quelqu'un, réellement, comme à l'instant où l'on n'est pas en train de lire mais où l'on adresse sa parole : on est en train de faire la conversation avec quelqu'un. Il m'arrive au bout de chaque phrase de me dire intérieurement : « *Tu vois ce que je veux dire ? Tu n'es pas d'accord avec moi ? Écoute franchement !* ». Je ne suis pas seul à parler quand je fais de la prose. Je peux l'être, mais je ne suis pas dupe, quand je fais du vers, de la poésie, c'est-à-dire que je fais *une forme*. Il est agréable pour le spectateur que je dise, à ce

moment-là, je suis *en forme* ; je ne suis pas *en naturel* mais je suis en train de faire *de la forme*. Et n'est pas gênant alors le fait que je puisse parler faux. Cela, il faut vraiment l'intégrer dans les différentes voix que l'on a… parce que la poésie commence à partir de cette autorisation-là, de quelque chose qui sonne un peu faux, qui est encore plus vrai. D'ailleurs, on l'a connu tous, très jeune, c'était une manière de capter notre émotion. On disait : « *La cigale ayant chanté tout l'été se trouva fort dépourvu quand la bise fut venue* ». Bon, apparemment c'est bête, on engueule les élèves, on dit : « *Mais est-ce que tu penses à ce que tu dis espèce d'idiot !* ». Mais cette mélodie, cette mélopée, ce petit chant interne, est quelquefois celui où se niche l'émotion volontaire attendue.

GC : C'est un peu comme au théâtre, où souvent la vérité du texte s'éloigne de l'illusion de la réalité, d'une certaine façon.

JB : Oui… De par nature, ou par naissance, j'aime bien le théâtre réaliste, ou qui peut se confronter à la réalité. De réflexe, parce qu'il faut choisir son camp, je me défie du théâtre grandiloquent, ou de la grandiloquence qui naît du théâtre. Ou de la grandiloquence qui nait de l'abus de théâtre chez certains de ses praticiens. C'est pourquoi j'ai cherché différentes formes, ou j'ai essayé de *me casser*. Mais j'ai changé de style parce que je m'entendais et je me disais : « *T'es hyper théâtral ! tu fais un truc…* » Je commençais à allonger les mots, etc. et là, je ne suis pas d'accord. Et je ne suis pas d'accord pour réinvestir ce terrain-là aujourd'hui, en disant c'est *ça* qui est beau au théâtre : et les rideaux rouges, et les sièges dorés tant qu'on y est ! Ça, ça me met pas content ! De même, Claudel, on peut le laisser se reposer un petit peu : c'est très beau à lire, on peut se passer de le dire trop souvent. Non, c'est un écart, coupez ! Ce n'est pas ça que je veux dire… À chaque fois que je fais ce genre de digression, je me fais mal comprendre, alors que c'est très simple ce que je dis. Oui, je suis d'accord, et en même temps, contrôlons nos excès et choisissons d'entendre les autres possibilités qui nous tendent la main, qui sont différentes. Et puis, à travers cela, il y a l'intelligence qui entre en jeu. Quelqu'un qui est toujours sur la même impression, le même mouvement, on va dire qu'il peut ronronner dans sa grandiloquence : il n'est pas intelligent. Il y a ça aussi, il y a aussi de l'indignation, quelquefois. Il y a, dans l'idée de la colère, la possibilité d'avoir brutalement les idées claires ; ou il y a un sursaut, disons. J'ai toujours été à mi-chemin. D'un côté, j'ai commencé, en professionnel, avec un *Britannicus* où je devais jouer Néron, et dont le travail était très réaliste. Ça peut se parler ordinairement comme un échange :

N'en doutez point, Burrhus : malgré ses injustices,
C'est ma mère, et je veux ignorer ses caprices.
Mais je ne prétends plus ignorer ni souffrir
Le ministre insolent qui les ose nourrir.

(Racine, *Britannicus, II.1)*

Ça peut commencer comme ça. Au lieu de dire :

N'en doutez point, Burrhus, malgré ses injustices…

Or les deux voix sont possibles.

Quelques années après, j'ai été me soigner, avec un type qui pratiquait tout à fait l'inverse, qui était Christian Rist (de l'école Villégier) qui m'a apporté une espèce de chance dans la langue, qui était intéressante aussi, parce que je quittais un peu mon hyper réalisme (parfois un peu punk) : c'était pour entendre la langue de Corneille, et s'apprendre à penser que chaque mot a son élégance ou sa

vertu… rien ne peut mieux exprimer la chose contenue dans le mot que son écriture même on pourrait passer des heures à dire le mot *heure* pour entendre ajuster se faire ce plaisir de dire *heure…* il n'y a pas de mot meilleur, de meilleur ajustement que celui de *heure* pour dire *heure* ! Il y avait des exercices d'*harmonie imitative* de la langue française (*Dès que le A paraît*, etc.), qui conduisent au chant. Par exemple, peut-être, pour bien exprimer Corneille, faut-il garder un peu de ce mouvement :

Que je dois bien faire pitié
De souffrir les rigueurs d'un sort si tyrannique…
(Corneille, *La Place Royale, I.3)*

Et même, quelquefois, j'ai entendu des extraits de tragédie racinienne, taper dans un autre chant (et ça ne me semblait pas faux) qui était issu de la litanie des banlieues :

Je me souviens toujours que je vous dois l'empire
Et sans vous fatiguer du soin de le redire…
(Racine, *Britannicus IV.2)*

Ça peut marcher et c'est intéressant. Pas pour le *genre*, parce que tant qu'on est dans le genre, on est en train de faire sa copie… Mais une fois qu'il y avait une grâce, c'est-à-dire une certaine élévation : des types parlaient comme ça, comme des princes, curieusement, ça leur était accordé. Ça m'a frappé car, du coup, cet ancien assortiment nécessaire, un peu vieillot, des costumes splendides, pour jouer la tragédie dans Racine, n'était pas nécessaire. En tout cas, là aussi, c'est un parler relativement faux, un chant ajouté, une litanie. C'est toujours sur la corde, parce que les gens qui tombent dans leur propre litanie m'ennuient. La forme… Il y a une exigence particulière de la poésie, quand il faut la parler : il faut la transmettre, il faut arriver à la dire simplement, il faut virer l'acteur, dire : « *Bon, hé bien, ça va ! Tu as fini ton boulot, vas te reposer. Nous on continue avec les gens, ils ont besoin d'entendre les mots* ». Vraiment !

Sur le rapport à l'auteur

AS : Si on revient à la poésie, en particulier, connaître l'auteur, et éventuellement sa manière de lire, est-ce une aide pour vous ou non ?

JB : Oui, avec l'envie très carrée de même pouvoir dire au gens : « *Je vais vous raconter qui il est* ». Il faut même se surprendre. Il ne faut pas tomber dans la série des images connues, il faut chercher un peu plus loin. Par exemple, c'est curieux, quand vous regardez le portrait de François Rabelais : je n'ai jamais vu un portrait où il soit vraiment obèse – avec tout ce qu'il raconte de la bouffe et du gigantisme ! Sur les portraits que l'on peut voir, il a un physique assez ascétique.

Si d'un mort qui pourri repose
Nature engendre quelque chose,
Et si la generation
Se fait de la corruption,
Une vigne prendra naissance
De l'estomac et de la pance
Du bon Rabelais, qui boivoit
Tousjours ce pendant qu'il vivoit
La fosse de sa grande gueule

Eust plus beu de vin toute seule
(L'epuisant du nez en deus cous)
Qu'un porc ne hume de lait dous…
(Ronsard, *Épitaphe de Rabelais)*

Être concret sur les auteurs, oui. Sur le montage Rimbaud, cela m'importait de donner des informations parce que la poésie est trop abstraite. Enchaîner trois poèmes, c'était un vrai gâchis. Un poème est très beau, deux poèmes à la suite, ça peut être sublime, et au troisième, ça se casse la gueule ! Il faut faire des interruptions, et le break passe par exemple par le fait de dire deux ou trois choses sur la vie, sur le portrait de cet homme.

Sur l'interprétation et les modes

AS : Je vous avais posé cette question parce qu'en fouillant le net, j'étais tombée sur un compte-rendu d'un colloque qui avait été fait dans une médiathèque, à propos de la lecture à haute voix. Certains disaient qu'il fallait s'effacer pour s'effacer pour laisser la voix de l'auteur. Et vous aviez dit (je ne sais pas si vous le rediriez aujourd'hui) que vous, vous n'étiez pas un passeur *mais un* traître.

JB : Oui, ça va être une grosse question... Effectivement, j'ai bien été obligé de me rendre compte que plusieurs fois je partais de ce sentiment là, c'est à dire que la possibilité de *jouer la neutralité*, je ne l'avais pas. Celle qu'ont certains de mes camarades que j'apprécie en scène, et plus que ça : qui m'éblouissent en scène. Mais par contre, quand je vois faire des lectures, ils choisissent la position du retrait, en disant : « *Nous lisons avec une grande neutralité, comme si on énonçait des chiffres, presque...* » Elle ne m'est pas possible. Je répondrais... c'est un peu simpliste, mais je répondrais que je m'ennuie au bout d'une demi-page... et j'ai l'impression d'ennuyer les gens aussi. Disons que c'est ma première limite. La deuxième étant (et je choisis mal l'ordre, peut être) qu'effectivement rien ne m'effraie plus que des acteurs qui se mettent à *jouer* une langue, comme si on était trop démunis pour comprendre ! Alors les uns passent par l'imitation, avec gros efforts *Actor Studio* : ils investissent complètement Artaud, on a envie de les arrêter en disant « *Attention, c'est pas là que ça se passe, nous on n'écoute plus, on regarde !* » Il faut écouter. Il y a *lecture* parce que justement il n'y a pas *jeu*.

GC - Dans la lecture de la poésie, mais aussi du théâtre, il y a des modes. Il suffit d'écouter les cires d'Apollinaire ou les enregistrements d'André Breton... Quelles sont les qualités que l'on aurait tendance aujourd'hui à rechercher, dans la lecture de la poésie, et quels défauts à éviter ? Autrement dit, quelle est la mode qui serait celle d'aujourd'hui ?

JB : Les voix ont des modes. C'est pour cela qu'on écoute toujours, parce que ça change. Elles nous rapportent qu'un monde nouveau est venu. Hier j'étais dans le bus, avec à l'arrière des gamines de 15 ans ; elles étaient toutes dingues, comme toujours dans les bus, elles parlaient très fort, entre elles elles parlaient à toute allure... Je ne saurais pas l'imiter, elles avaient une autre voix, une autre langue : « *Attend comme y m'a parlé c'est pas possible…* ». Il va en sortir quelque chose, une autre langue. En tout cas, lorsqu'elles auront un peu ralenti le pas, et surtout calmé l'angoisse qui a l'air de les habiter lorsqu'elles s'adressent à l'autre, qui est pourtant leur meilleure copine… dans quelques années, disons dans 10 ou 20 ans, la langue qu'elles entendront aujourd'hui

leur paraîtra un vieux truc. Vous parlez de l'enregistrement d'Apollinaire ; mais même plus proche de nous : des acteurs, dans des films de Jacques Demy... Il y a une certaine élégance. On cite toujours Gérard Philippe à propos des enregistrements. C'était, dans son temps, d'une telle perfection que cela illuminait totalement les tympans : aujourd'hui, ce n'est pas que c'est inécoutable, mais on est détourné par la curiosité, par ce côté déjà fané de sa voix, de son intention : ce n'est pas lui, c'est lui en tant que chambre d'écho d'une certaine convenance orale de son époque. Alors, les modes d'aujourd'hui... Il y a différentes modes. Il y en a une au classicisme et à la grandiloquence, retour en force post-post-post-post-vitézien, de gens qui pensent qu'il est bon de s'enrober dans des grands airs. Ça peut être assez joli. Je soumettrais l'idée qu'éventuellement on peut parfois amener des ruptures là-dedans. Dans la vie, on ne parle pas en alexandrins, que je sache, c'est trop ample ! Dans la vie, on parle… en 7 ou 8 pieds !

GC : Mais dans la vie on n'est pas sur une scène...

JB : Oui, mais justement, la poésie il faudrait qu'elle touche terre, de temps en temps. J'entends la poésie dramatique comme la poésie des poèmes. J'aime bien, avec Francis Ponge, cette envie qu'on en réfère aux voix les plus anciennes : Malherbes, pour une perfection de la langue ; et qu'en même temps, on ait les pieds sur terre : on parle d'un objet, d'une coquille, d'une allumette, d'une boite, d'une caisse, d'une orange. Donc, dans les modes, d'un côté il y a la grandiloquence, et puis peut-être il y a, avec toutes ses variantes, la langue *s'tu-veux*. Qui prend un texte en disant « *Bon, j'préviens là euh… j'ai pas dû travailler d'sus, quoi... Là j'suis nature, quoi, brut décoffrage…* » Il y a quelques acteurs qui sont spécialistes de ça, qui ont beaucoup de succès, que des foules viennent voir, mais qui maintiennent complètement leur petit côté faux : « *Ouais, j'ai pas préparé ma lecture, moi, j'suis nature, hein, j'ai pas d'complexe… j'suis mauvais… puis j'crois qu'les gens m'aiment...* » L'émotion qui parle. Il y a des fois où ça tombe très bien, on a besoin d'eux parce qu'il faut des relais, il faut des alternances... mais ça casse un peu les orteils. Il y avait parfois de si belles occasions à saisir, suivant l'auteur qu'ils doivent dire – il y a des auteurs qui folâtrent avec le ton, la voix : il vaut mieux ne pas jouer en *s'tu-veux*.

Sur Queneau, Satie, Jacques Darras…

GC : Et vous n'avez pas l'impression que le hareng sec *de tout à l'heure a des épigones ?*

JB : Ah, des bizarroïdes? Ce serait une école tout à fait charmante. Elle est proche de celle de Queneau, qui nous est indispensable par les abîmes de sa réflexion... (Il faut quand même se souvenir que c'est lui qui a trouvé que c'était curieux quand même que l'oiseau cru faisait *cui* alors que cuit il ne le faisait plus ; il y a le début d'une pensée énorme...) Donc, pour tout ce qui est des personnages loufoques, mais pas seulement, qui cultivent leur loufoquerie, qui en étudient les battements, les rythmes particuliers (bien sûr on pense au domaine musical, qui accompagne ça, depuis avant le surréalisme même), cette possibilité est formidable. « *Il était un hareng saur / sec sec sec »*... C'est fou d'originalité. Et en même temps l'originalité n'existe pas, n'existe plus à l'orée des temps modernes : on peut tellement produire l'inimaginable qu'il n'y a plus rien de vraiment original. Alors, du coup, il y a un côté presque désuet dans leur originalité,

dans leur spécificité. Je ne sais pas. Il y a le côté Éric Satie, aussi : on ne sait pas quelle sera la note d'après, et elle est confondante d'évidence musicale, et en même temps, avant, on ne l'avait pas encore trouvée. Effectivement, je me perds quand je parle du « ton ». La question est trop liée au texte aussi, quelquefois : c'est collé très fort à la création verbale. Cela me ramène à ceux que j'ai suivis. Il y a Jacques Darras, avec qui c'était très fort effectivement, une connaissance personnelle de cet auteur, et je pouvais cavaler avec lui, je connaissais son mode respiratoire, et je trouvais les scansions parce que je voyais quand il parlait en public comment ça s'appuyait. Il trouvait ses idées parce qu'il y avait une espèce de rythme qui appuyait ce qu'il allait dire. Et donc après, ça me donne :

> *Ils dansent les genoux fléchis / Ils dansent le buste légèrement penché vers l'avant / Ils dansent leurs chaussons blancs se soulèvent dans leurs sabots vernis noirs / Ils dansent / Ils dansent continûment / Ils tournent lentement sur eux-mêmes cependant qu'ils dansent / Ils dansent, ils gardent le sourire / Ils dansent avec les pieds les jambes le corps ne tremble pas / Ils dansent en se touchant par l'épaule / Ils dansent en sorte que la danse de leur danse tourne sur elle-même ils n'avancent pas devant eux ils avancent en tournant / Ils dansent en montrant leur visage aux deux côtés de la rue / Ils dansent et ils sourient / Ils dansent leurs têtes rondes de villageois rendues plus blanches par un bonnet blanc...* (Jacques Darras, *Van Eyck et les rivières*)

Comme quoi il n'y a rien d'original, moi-même j'essaie de trouver un rythme. J'ai trouvé que cette poésie là avait son rythme, qu'il fallait le restituer. On pouvait aussi passer à côté.

AS : C'est très intéressant de vous voir *lire, parce qu'on voit que tout le corps est impliqué.*

JB : Oui, c'est souvent physique.

Sur Jean-Pierre Verheggen

JB : Après, pour approcher d'une langue ou d'une création, j'ai été vers Jean-Pierre Verheggen, parce qu'il y a, à la manière d'Henri Michaux (ou de dingos un peu plus proches), création de mots, assemblages invraisemblables – comme chez Novarina aussi. Comment s'approprier une langue d'énumération ? Il y avait un texte picard que j'adorais, chez lui :

> *Qu'i caus' d''jà comme un liv', parle comme un avocat d'jà, qu'est sur la bonne voie, qui met bien ses attentions, r'gard' à deux fois, qu'i a rien à r'dire de lui, qu'c'est plaisir qui r'vient bien, fait comme on l'entend, ouv'l'oreille, qui tap' tout d'suite dans l'oeil, et qu'i est à mode de gens, qui sait arranger les bidons, s'mettre à gens, qui prend tout d'suite le pli où que s'n'effort le porte, qui s'endurcit, s'fait d'jà l'main, qu' c'est pas n'importe qui, qui est à rend'service, s'fait à, qui est bien dressé, prend bien l'manche, sait s'mettre, qui n'tracasse pas sa tête pour rien, songe plus loin, qui voit clair est à l'mode, voit quoi...* (Jean-Pierre Verheggen)

On a dépassé le slam, et tout ça ! Après, ça l'autorise à dire :

> *Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes, non mais c'est vrai, d'autant que personne ne cherche à vous en empêcher, parlez, jeunes gens, parlez, parlez même d'abondance, t'chatez, slamez, tchatchez, rapez en*

> *cadence, breakez en transe, que sais-je, exprimez vos différences, y compris celles qu'il y a entre ces différents genres, parlez cité, parlez quartier, parlez banlieue, parlez moins mieux, parlez périph...* (Jean-Pierre Verheggen, *Sodome et Grammaire*)

Il passe par plusieurs masques. Ce qui était important, c'est la complexité de sa langue, quelquefois, mais rendue simple. Moi j'aime ça. Quand la langue française est trop *dans l'esprit* elle nous EM-MER-DE ! Il y a des gens incroyables qui pensent dire des pensées énormes, alors qu'ils n'ont pas eu la possibilité d'être triviaux et grossiers. Ils ne peuvent ni diriger le gouvernement, ni nos pensées. Parce qu'il y a un « beau style », en France ! Il faut le salir, il faut lui cracher à la gueule. De même qu'il y a une vulgarité insupportable… En tout cas, le bel esprit, à l'opposé, nous fait bien chier. Il devient intéressant quand il a la capacité de quitter ses allures de cour et de gagner en trivialité, c'est à dire de passer un peu les frontières, de s'adresser plus directement aux gens. Excusez-moi, je me suis laissé un peu emporter. J'exagère : mais c'est vrai qu'il y a parfois une bizarrerie de notre langue qui est que, pour bien trouver les idées, on est obligé de quasiment prendre un ton. Combien de gens, parce qu'ils amplifient leur mode de pensée, leurs connaissances, ont une tournure de voix et d'expression absolument incroyable et à qui il manque un petit peu, là aussi, de retomber les pieds sur Terre, ou dans une trivialité qui m'est chère, et que je trouve chez Verheggen. J'en parlais parce que, à la manière de Rabelais, il allie la science, savante, et la grossièreté. On a par exemple :

> *Avec moi, pour ne jamais entrer en poésie comme on entre en religion ! Avec moi, Curetons de l'aporie et Petites Sœurs de Charité du patarafe ! Avec moi, Stropiats de l'harmonie ! Pieds-bots de la grandiloquence ! Janotistes fervents et Amphibologues patentés ! Homéotéleutes à tûtûte ! Cagons de l'abscons et Cagarons de l'énumération sans suite ! Chieurs de superlation ! Moabites de l'à-peu-près ! Officiants bègues et Tordus de la question fourrée ! Simplets du brouillage ! Marotistes ! Marinistes ! Hystérologues ! Rédemptoristes da capo et Bienheureux du contresens ! Avec moi, dans la langue ! Jusqu'au trognon d'son plus profond ! Jusqu'au trou du tron d'sa miola ! Avec moi, Docteurs ès diaphore et Infirmiers ès louchement ! Consommateurs d'amalgames et Sauveurs de l'humidité labiale ! Gardiens des yodelis ! Acrobates du duplicata ! Forains du R apiculaire ! Avec moi, dans le péché de chair linguistique !* (Jean-Pierre Verheggen, *Logorrha - Bouffe / Ouverture*)

Sur l'approche de la poésie

AS : Devant la complexité, parfois, de la poésie contemporaine, certains pensent qu'il serait préférable au public de lire au préalable les textes avant de venir les écouter. Qu'en pensez-vous ?

JB : Oui, une *approche* est effectivement parfois nécessaire. Il ne faut pas oublier qu'il est difficile de passer d'un bocal à l'autre et d'où l'on vient avant de venir écouter dans une salle. Il faut effectivement approcher des textes contemporains. Pas seulement des textes contemporains, il y a également des textes plus anciens qui ont la faculté d'être très complexes. En ce moment, je suis en train de déchiffrer *Faust*, traduit par Nerval, et je me dis : comment la langue peut-elle faire, elle qui dit tellement de choses, qui donne tellement d'informations glorieuses, magnifiques, pour qu'on l'écoute ? En fait, on se met vraiment à l'écouter quand on l'a écoutée depuis une heure – mais cette première heure à passer, elle est un peu difficile. Alors, effectivement je suis partisan d'une

approche. On peut se dire : « J'ai horreur des présentateurs, ça fait guide touristique !» Il n'empêche que bien des fois, quand on nous lance dans une salle, je me dis que ce n'était pas la peine de réunir tout ce monde, si au préalable rien n'est fait : ça ne sert à rien, parce que je vois des yeux absents, pour peu que la chose racontée soit un peu abstraite ou pas dans les préoccupations du moment ; et puis, aussi, pour peu que la peur gagne... Bien sûr, il faut combattre cette peur. Surtout, il y a beaucoup de gens qui ont peur d'avoir peur ; ça commence, et ils se mettent à avoir peur : « *Ce n'est pas pour moi… je ne comprendrai pas…* » Et après, ils ne se laissent plus faire. Il faut trouver des moyens. Cela ne veut pas dire qu'il faille à chaque fois donner une explication de ce que va être le poème, de ce que va être le poète ; c'est quelquefois de dire dans quelles circonstances on est, dans quelle salle on est, c'est quelquefois périphérique. Ce n'est pas la poésie qui m'a rendu heureux, mais la poésie *et* son commentaire. Par exemple, j'achetais des Poches Gallimard, et il y a des introductions, des préfaces absolument sublimes. Celle de Bonnefoy par exemple pour Marceline Desbordes-Valmore ; cela change toute la lecture du livre. Celle d'Alain Borer pour André Velter : c'est une vraie compétition avec le livre en question. Il y a des préfaces qui sont, pour la poésie, de vrai accompagnement. Court ou long… Pas trop long ! Je l'ai vu avec Michel Deguy : ~~lui~~ il était capable de faire plus long dans sa présentation que la lecture qui était présentée… Lui par exemple, il a besoin d'un comédien, et je comprends. Beaucoup d'auteurs ont besoin de comédiens qui n'interviennent pas trop, qui ne trahissent pas trop. Je trahis *relativement* : le respect confit m'a toujours gêné. La position qui consiste à dire « *Je suis un passeur vous savez, je ne suis qu'un passeur* », avec mes handicaps propres, je ne peux pas.

AS *: Il vaut mieux assumer la trahison…*

JB : Mais je suis bien d'accord que trop d'auteurs ont souffert de cette appropriation par un comédien et que rien ne vaut l'expression d'un texte par l'auteur lui-même ; c'est une référence absolument indispensable. Je n'écoute pas, à ce moment-là, s'il dit bien ou s'il dit mal. Je me dis : « *Tiens, il dit comme ça ! C'est sans doute intentionnel…* » Parce que, croyez-moi, au moment où il a écrit, il entendait un peu cette voix-là ; il ne prend pas son texte en se disant : « A*u fait, comment vais-je le dire ?* ».

GC : C'est un intérêt presque ethnologique, plus qu'une appropriation vraie du texte…

JB : Et quelquefois accompagné d'un réel plaisir pour certains auteurs. On n'aurait pas envie de perdre les enregistrements que l'on a, quand ils sont sublimes : de Du Bouchet, de Bonnefoy, pour certains textes. Il y a une information, y compris pour ceux qui ont l'air parfois de dire un peu faux. Mais, là aussi, il y a une position gagnante de la poésie, de l'écriture : la poésie a en charge d'être dans la justesse mais pas dans le naturel. Elle a été un moment en charge du naturel. On le croyait un peu après Prévert : le naturel *naturaliste*. Il est arrivé des gens pour dire que c'était charmant, mais que si on regardait plus large, c'est à dire la poésie à travers le monde, son expression en général était d'une autre nature : une mélopée, un chant. C'était même étonnant, dans certaines formes de transmission, dans des tribus parfois lointaines, ignorées, l'intrication entre ce ton *non-naturel* et la transmission, c'est à dire le fait que le ton *non-naturel* remplace l'écriture. Dans des tribus et des sociétés sans écriture, où des conteurs passent depuis la nuit des temps, sèment leurs histoires dans la tête de jeunes gosses, qui plus tard deviennent eux-mêmes conteurs, produisent des phénomènes hallucinants de mémoire, parce qu'ils ressortent des heures et des heures d'histoires avec finalement une voix, une

mémorisation assez incroyable de ce qu'ils ont entendu très jeune. Ce n'est pas forcément le ton naturaliste qui protège le mieux cette espèce de don, de transmission faite à la mémoire.

AS : On va peut être s'arrêter là... On va parler un petit peu de votre actualité : je crois que vous jouez actuellement Le problème *de Bégaudeau au théâtre Marigny.*

JB : C'est un choix, pour son écriture, pour sa qualité sonore aussi.

Sur la « nature » du comédien

AS : Et avez-vous des projets de lectures ?

JB : Beaucoup. On me sollicite pas mal pour des textes. Dans l'immédiat, je dois faire une célébration du fromage ! C'est parti d'une célébration du Maroilles, qui a été publiée aux éditions Morel, qui sont dans la mémoire de pas mal de gens : des bouquins carrés assez formidables, où il y avait une célébration du Maroilles faite par le Père Lelong. J'ai amplifié cela, j'ai voulu rencontrer un acteur, un comédien-inventeur qui est Vincent Roca, on fait une célébration du fromage à deux ; et une métaphore aussi, de tout ce que peut nous étaler le fromage français et sa diversité. Ensuite je dois travailler sur différents auteurs. Je reprends un Kérouac pour *Le marathon des mots* et j'en suis très content ; c'est un long travail sur *Sur la route*, avec un musicien, Théo Hakola. Après, je travaille avec un danseur pour le festival d'Avignon, sur un texte de Jean-Christophe Bailly qui s'appelle *Le visible est le caché*, qui pourrait être traduit par un aphorisme d'Héraclite qui dit : « *Nature aime à se cacher* ». Combien de fois ce sentiment nous traversé lorsqu'on se promène, même en regardant les plantes : « *Nature aime à se cacher* ». Tout à coup on est sur scène, on doit parler de ça, et on se dit : « *Mais comment on va faire ?* » Parce que c'est la même chose qu'on appelle, sur scène, la *nature* : avoir une nature, laisser parler sa nature, la nature du comédien... Est-ce que la nature du comédien aussi c'est de se cacher ? Lui qui doit se montrer tout le temps... En tout cas, après mon exhibition présente, ça fait du bien de rentrer en soi et de se cacher. Il faudrait pouvoir attester plus souvent que l'on est fait de ces replis là, parce qu'il y des gens qui pensent qu'ils doivent dire qu'ils sont constamment des *émetteurs*... Il y en a d'autres pour penser : « Ils sont géniaux, ils sont tout le temps en train d'émettre... » Non, non, il faut aimer à se cacher en soi-même, dans sa nature.

AS : En tout cas merci infiniment. Mais peut-être y a-t-il une question qu'on ne vous a pas posée et à laquelle vous aimeriez répondre ?

JB : Non. Je pense que l'essentiel, c'est ce qu'on a dit de cette proximité des auteurs. C'est vrai que je travaille avec eux, avec beaucoup de respect pour eux parce que je les écoute. Je sais que c'est aussi une déformation de Denis Podalydès – on est souvent associés ; j'aime bien écouter la forme de son travail, de ses lectures. On écoute des voix, on les susurre, on réussit à les imiter, à s'en approcher, elles nous servent au moins d'intermédiaire pour approcher des choses. Et il faut connaître les auteurs, un peu moins se fier à son inspiration (« *Ah j'ai trouvé un texte, je le trouve sublime, j'ai envie de le dire comme ça…* ») et essayer d'avoir effectivement une connaissance presque du quotidien de l'auteur. Elle se fait, comme je l'ai dit, dans l'exercice physique, parfois, ou dans le renoncement : c'est à dire qu'il ne faut pas pousser ça toujours dans la

performance, il y a un moment où ça tourne tout seul. Il y a des auteurs qu'on admire tellement qu'on ne peut pas les dire. J'ai cherché pendant des années comment on peut dire Rimbaud, et j'étais mauvais ; et quand j'ai commencé à me dire que je n'y arriverai pas, j'ai trouvé au moins une situation à peu près stable. Vous savez, l'envie de l'incarnation, d'être le voyant, d'être celui qui va pouvoir vous enthousiasmer, vous illuminer avec un bateau ivre : eh bien non ! J'aime bien dire les choses comme un professeur, j'aime bien que tout d'un coup au milieu cela s'interrompe. J'ai cet héritage et je ne le renie pas, j'ai beaucoup d'admiration pour ce métier là, aujourd'hui, l'un des plus exposés. Il faut prendre sur soi. J'ai trouvé en moi l'énergie, les trésors les meilleurs pour faire l'explication, et non pas chercher à ce que ça me revienne, dans l'espèce de fascination que je vais exercer sur le regard. Il y a un moment, il faut quitter les exorcismes, le jeu des apparences, avec lesquels on peut promener longtemps les gens, parce qu'on a un ton, parce qu'on a une folie ! Ce que je n'aime pas dans le *one man show*, c'est quand ça ne quitte pas son côté gagnant. Parce qu'en lecture on est souvent seul. Il faut savoir perdre un peu, ou abandonner les choses…

AS : Merci beaucoup, Jacques Bonnaffé.

Anne Segal

Entrée en *matière*

Petites réflexions sur l'oralité du poème

Pour un comédien, comment lire un poème ? Se poser la question c'est déjà entrevoir qu'il y a dans cet exercice, une difficulté. Qui pourrait être la même que celle de tout texte littéraire, et pourtant l'abord d'une prose ne nous impressionne pas autant. Ce qui nous porte alors c'est l'histoire, la narration de l'auteur, et nous n'éprouvons pas de manière aussi pressante la nécessité de faire entendre à nos oreilles les sons de ces mots-là. Car qui dit poème dit vers, dit une certaine manière d'ordonnancer la pensée, les images, le langage même, aussi bien dans le fond que dans sa forme écrite.

D'autre part, la poésie contemporaine, libérée de tout académisme, nous surprend sans arrêt : découvrir un nouvel auteur s'accompagne le plus souvent d'une nouvelle manière d'envisager ce qu'est un poème. Certains restent attachés au vers comme repère quand d'autres le réduisent parfois à un seul mot, à un article, ce qui ne facilite pas son appréhension. Car ce que nous cherchons dans chaque poème, c'est avant tout son rythme, sa musique, au mieux le souffle qui l'a vu naître. Il est certain que les poèmes qui conservent dans leur forme une apparence « classique » sont a priori plus commodes à saisir : la consistance de chacun des mots contenus dans le vers imprime déjà dans la bouche un rythme. Lorsque le poète réduit le vers jusqu'à l'extrême, nous vient la nécessité de pratiquer un travail archéologique afin de retrouver le souffle initial, le support sur lequel asseoir un rythme d'énonciation sans lequel le poème, à proprement parler, disparaîtrait pour l'auditeur. Est-ce à dire que la lecture d'un poème serait plus difficile que celle d'une prose ? Peut-être pas, mais l'aspect plus naturel du phrasé dans la prose est une barrière de moins à franchir.

Dès lors, est-il pertinent pour un auteur vivant de confier la lecture de ses poèmes à un comédien, quand la critique majeure qui est faite à ce dernier pourrait se résumer ainsi : le comédien en fait trop… sa technique vocale vampirise le sens premier du texte, l'amoindrit… Sa lecture n'est qu'une interprétation, qui, même si elle est juste, ferme le sens ou le détourne car aucune interprétation n'est capable de rivaliser avec l'original. Ainsi énoncée, la cause semble entendue. Mais pour une comédienne qui prend plaisir à s'approprier les mots des autres, à les partager avec le public, la virulence de cette critique ne peut laisser indifférente… Elle sera le point de départ idéal pour questionner ma propre expérience en la matière, aussi bien comme comédienne que comme auditrice.

Lors de mes lectures publiques, les retours obtenus le plus souvent touchent à la qualité sonore de ma voix. S'agit-il du timbre simplement ? Le timbre d'une voix peut-il à lui seul ouvrir le sens, les sens ? Peut-on alors parler de présence vocale ? Car la voix ne peut-être dissociée du corps qui l'habite. Et le travail vocal est un élément essentiel dans l'apprentissage du comédien : placement de la voix, travail sur la respiration, articulation, phrasé… De plus, il est communément reconnu qu'une bonne prononciation est le chemin idéal pour retrouver le rythme de la phrase ou du vers…

Mais une « belle » voix ne suffit pas, évidemment ! Et cette présence vocale du comédien est difficilement opposable à la présence physique de l'auteur qui, lui, amène devant le pupitre la cohérence absolue entre ce qu'il est et ce qu'il dit, ceci même si sa voix est mal assurée. Le public aime aussi sentir cette fragilité, l'homme sans artifice qui vient à sa rencontre, se débrouillant avec les moyens du bord : *Ecce homo !* La relation de l'auteur avec le public semble plus véritable et plus profonde. Et je n'ai rien à dire à propos de cette évidence : un point pour l'auteur !

Il est possible de dire malgré tout, je crois sans choquer personne, que certains auteurs lisent mieux que d'autres leurs textes, et que par ailleurs, certains se prêtent à l'exercice avec art quand d'autres y vont à reculons : la poésie touche souvent à l'intime, et il est facile d'imaginer qu'il soit plus naturel à un auteur de coucher sur le papier certaines pensées mais qu'il éprouve quelques difficultés à devoir les énoncer devant un public. Et puis rien n'empêche d'être un très bon poète et un mauvais orateur ! Or écouter une lecture de poésie n'est pas toujours chose aisée, et là je fais appel à mes souvenirs d'auditrice. La poésie étant plus aventureuse dans la syntaxe, le détournement des mots, des sens, que ne l'est la prose, elle requiert une écoute plus tendue, concentrée, pour ne pas en perdre le fil, et le poète qui lit son propre travail a ici une grande part de responsabilité dans le maintien de l'attention qu'il veut susciter. Dans ce domaine, le comédien, dont on peut dire que c'est le métier de savoir soutenir l'attention d'un public, peut être parfois d'un grand secours.

Hors la voix, et la qualité de présence qu'elle amène, reste à évoquer la question sans doute la plus importante qui est celle de l'interprétation d'un poème, cette part de liberté inévitable prise par le comédien énonçant une parole qui n'est pas la sienne : comment faire pour que notre interprétation soit la plus proche possible de la voix de l'auteur, comment retrouver le rythme du poème, sa musicalité ? Car nous avons tous finalement notre propre rythme d'énonciation. La versification classique imposait une forme de rythme au poème, de par l'égalité du nombre de pieds, les rimes… aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur. En passant au vers libre, le rythme se libère également – et peut-être se rapproche-t-il du rythme « naturel » de l'auteur. Est-ce une des raisons pour lesquelles il est plus difficile à un autre lecteur de s'en approcher ? Ceci valide en tout cas la tendance actuelle à favoriser les lectures publiques par les auteurs eux-mêmes, sans y voir la malice de dégrever les budgets alloués aux rencontres littéraires, un comédien étant de fait toujours plus onéreux qu'un auteur… Mais revenons au sens et au rythme d'un texte, d'un poème… Ne pourrions-nous pas envisager qu'ils puissent échapper à leur auteur ? Le texte, une fois publié, appartient au livre et à ceux qui le prennent entre leurs mains, qui l'ouvrent, le lisent et en réinventent la matière première. Chacun y trouve de quoi alimenter son esprit et sa sensibilité, fait le voyage qu'il veut, c'est une cause entendue et personne n'y trouve à redire. Pourquoi en serait-il autrement pour l'oralité de ce même texte ? Il n'est pas rare d'entendre un auteur s'étonner, après lecture par un autre que lui d'un de ses textes, d'avoir entendu de nouvelles résonances à ses mots, non perçus lors de la phase d'écriture, ni lus plus tard dans le livre. Aussi, l'interprétation par un autre que lui-même, peut permettre à un auteur de parcourir des recoins inexplorés de son intérieur… et de considérer son œuvre, non plus simplement comme un prolongement de lui-même mais, par cette mise à distance, comme un objet devenu autonome qu'il peut contempler d'un œil extérieur, voire critiquer.

Le dernier point que je voudrais aborder concerne le principe même de la lecture publique à haute voix, qu'elle soit réalisée par l'auteur ou par un comédien. Pour

certains auteurs – comme pour certains auditeurs avertis, que l'idée même d'une lecture publique fait fuir vers d'autres horizons – le poème fait partie de l'écrit, doit être lu avant tout, et donc pourrait se passer de sa mise en bouche. Or j'ai la conviction que si lire pour soi nous concentre, permet de faire le vide, d'entrer en profondeur dans la chair du poème, en écouter la lecture, lors d'une manifestation publique, nous ouvre d'autres perceptions, celle bien sûr de la sonorité des mots, élément important de sa construction, mais également celle du partage des émotions qui s'y côtoient : l'instauration d'un espace scénique et la présence d'un public densifient l'impact du poème. Quelque chose que nous ne maîtrisons pas nous est donné, parfois même nous pénètre … Faut-il pour autant négliger l'une ou l'autre de ces deux expériences ? Y en aurait-il une plus essentielle que l'autre ? Est-il préférable de lire un poème avant de l'écouter, lu par l'auteur ou un comédien, ou bien l'inverse ?

Dans cette période bien difficile pour les poètes comme pour leurs éditeurs, le livre va mal, ce n'est un secret pour personne, les institutions facilitent les rencontres des auteurs avec le public, gageant que la vente des livres en sera facilitée. En ce qui concerne la poésie, ce n'est pas gagné ! Certains éditeurs en arrivent à se demander si leurs lectures ne vont pas à l'encontre du but recherché : des personnes se déplacent, écoutent la lecture, trois petits tours et puis s'en vont, sans même regarder la table où les livres des auteurs ont été bien rangés pour l'occasion. La lecture leur a suffi… Le livre leur coûte-t-il trop cher ou ne l'on t-il pas assez aimé ? Pourtant nous avons tous fait l'expérience de l'étonnante différence émotionnelle ressentie entre lire et entendre un texte. Comme s'il nous fallait vivre ces deux étapes pour saisir au plus près ce que ce texte-là veut nous dire. Alors comment convaincre le public qui a aimé la lecture de ne pas oublier d'emporter avec lui le réceptacle de ces émotions nouvelles, car s'y trouvent également d'autres émotions à venir ? Et sur ce point, je crois qu'auteur ou comédien sont logés à la même enseigne, le comédien, s'il est connu, rassemblera plus de monde autour de sa lecture, mais ne permettra pas de vendre plus de livres… Faut-il pour autant condamner les lectures à haute voix ? La poésie, elle, ne saurait s'en passer…ni les comédiens : Jacques Bonnaffé saura vous en convaincre. En ce qui concerne les auteurs ? Je leur laisse la parole !

Anne Segal est comédienne. Depuis plusieurs années, se consacre en grande partie à la lecture des poètes dont l'univers lui est particulièrement proche (par exemple, spectacle sur Bernard Vargaftig à la Maison de la Poésie, Paris).

Laurence Vielle

La parole réenchante les mots

Entretien par courriel avec Anne Segal

Est-ce l'auteure qui a créé la comédienne ? ou la comédienne qui est devenue auteure ? ou bien encore les deux se sont-elles développées en même temps ?

Je ne sais pas très bien, c'est un peu comme l'œuf et la poule. Je me souviens : je devais avoir 6 ans, dans une rivière où je nageais chaque été, et c'était la fin de l'année où j'avais appris à lire et écrire. Et je nageais en criant tous les mots qui avaient des sons identiques, et un premier poème est né en criant dans la rivière : « *Jules qui fait des bulles se prend pour Hercule qui porte un gros pull...* » La première fois, c'était lié au dire... Peut-être n'ai-je jamais dissocié écrire et dire.

Très jeune je voulais être comédienne et très jeune j'ai écrit des poèmes que je disais. Et puis, jeune adulte, j'ai rencontré deux personnes qui m'ont ouvert beaucoup de chemins pour dire les mots que j'écrivais : Monique Dorsel, qui était la directrice-fondatrice du Théâtre Poème à Bruxelles, une pionnière en Belgique de l'oralité du poème ; et Pietro Pizzuti, homme de théâtre, mon maestro, avec lequel la frontière entre théâtre et poésie s'est effacée, j'écrivais des mots à dire, peu importe le genre. De la matière rythmique, sonore.

Ensuite la compagnie Carcara, Jean-Michel Agius, Claude Guerre... ont été les compagnons magnifiques de ces traversées des mots dits, mis en musique, appris, donnés sur scène... ce passage incessant entre la comédienne et l'auteure.

L'oralité fait-elle partie de ton processus d'écriture ou bien intervient-elle après ? Écris-tu en pensant en même temps à la mise en voix à venir ?

Un poème s'écrit, surgit. Souvent en marchant. Je marche, j'entends une phrase au rythme précis. C'est cette phrase-là, rythmée comme ça, de laquelle il faut que je parte. Et puis s'écrit le poème. Je ne pense plus à la voix. Mais elle était à la source du poème.

Quelle valeur accordes-tu à tes livres et à ta poésie écrite, en regard des spectacles ou lectures que tu montes autour d'eux ?

Ce qui m'importe c'est le spectacle, le moment de la scène, de la matière langagière partagée. Ça me passionne totalement ce moment-là. Ça me remet en vie chaque fois. Le sentiment de me redresser. Une matière sort de moi et j'ai le sentiment de la poser entre le spectateur et moi, et que ça se sculpte là, au milieu de nous, en même temps que ça se parle. J'aime les *booklegs* que David Giannoni édite aux éditions Maëlstrom : ils sont légers, peu coûteux ; ça permet de faire circuler le poème sans être avant la scène. C'est comme un livret d'opéra. C'est en même temps, ou après la scène. Comme ça, j'ai

l'impression qu'il sera lu avec encore une trace dans le corps du lecteur de la parole dite.

Le fait d'être auteure, est-ce une aide lorsque tu portes les mots des autres ?

J'aime porter les mots des autres. C'est comme si je rentrais dans une nouvelle peau. Une nouvelle langue, une nouvelle grammaire parle en moi, et ça me fait parler le monde différemment, et donc le sentir différent. Il s'écrit autrement. C'est incroyable chaque fois la redécouverte de cela, combien le monde existe à travers la parole qui le parle. Et que donc chaque fois qu'on le parle on le recrée. On le *réenchante* comme dirait Claude Guerre. Peut-être cette façon de voir est-elle liée au fait que j'écris aussi. Donc l'auteure porte l'actrice et vice-versa. L'auteure donne l'envie à l'actrice d'entrer totalement dans la nouvelle langue. L'actrice donne l'envie à l'auteure de titiller le dire, toujours.

Sur scène, parfois tu lis tes poèmes et parfois tu les dis par cœur. Pour quelles raisons ?

La feuille en main, c'est pour moi comme une partition. J'ai envie de la respecter scrupuleusement et de voir exactement comment les mots sont disposés sur la page, comment c'est rythmiquement écrit, et pour certains poèmes, il me faut ce rapport-là à la page. Il me faut la page sur le passage des mots de l'intérieur à l'extérieur. Comme la peau d'un tambour. Il ne faut pas déraper. Il faut être précis. Ne pas se perdre. Le texte qui vient d'être écrit bouge encore beaucoup les premières fois qu'il est dit sur scène. Mais à un certain moment, il est *fixé*. Si je rajoute un mot à la lecture de la page, après le spectacle je saurai exactement où j'ai rajouté le mot et je l'écrirai. Bref, c'est un peu confus ce que je dis... À un moment, si je lâche la page, c'est peut-être parce que le poème s'est scrupuleusement enfoncé en moi, ou que la page invisible danse encore devant mes yeux. Je ne sais pas très bien.

Laurence Vielle, poète, est née à Bruxelles en 1968, elle y vit toujours. Derniers livres : État de marche (Maëlstrom, 2008), Bonjour Gaston (Maëlstrom 2010). Diseuse et scandeuse elle a mis en scène la plupart de ses textes ; également comédienne (dirigée par Valère Novarina et Claude Guerre). Elle est en résidence à la Maison de la Poésie de Paris durant cette saison.

La guillotine

Christian Doumet

Les mots nous échappent

Sur le nom de Secousse

C'est une étrange situation que d'avoir à nommer ce qui n'a encore aucune réalité. Un enfant qui va naître, par exemple. Une ville qu'on édifie. Un navire qu'on s'apprête à bâtir. Ou une revue dont on forme le dessein. Il semble, dans ces moments, que le nom contribue intensément à façonner l'objet. Que l'imaginaire d'un mot se projette tout entier dans l'imaginaire d'une chose, et que l'opération de nomination tienne uniquement dans ces transferts de vertus, c'est-à-dire de puissances invisibles.

Ainsi arriva-t-il qu'à quelques-uns ils décident d'appeler *secousse* un recueil de textes régulièrement renouvelé ; qu'ils se représentent sous une telle effigie l'avenir de cette aventure collective : rassembler des contributions, estimer des pensées, ordonner des propos dans une totalité cohérente, bref, façonner le temps d'une revue. Nul doute qu'ils aient alors formé le vœu que cette aventure leur fasse vivre un peu ce que promettait le nom ; que peut-être elle communique à d'autres le plaisir de douce violence qu'il indiquait ; que ce plaisir essaime dans ce monde que toute revue a pour secrète ambition de réformer un peu.

Mais il se trouve que les mots, comme on dit, nous échappent. Qu'ils disent quelquefois plus, beaucoup plus que ce qu'ils semblaient figurer. Et qu'ainsi ayant cru recourir à un fragment du lexique, nous nous trouvions devant tout à fait autre chose : des tragédies, des monstres. Fukushima est le nom du monstre qui nous fait face aujourd'hui ; dans cet *aujourd'hui* qui submerge le temps de la revue, qui ne paraît avoir aucun rapport ni de causalité ni d'importance avec celui de la joyeuse aventure de quelques étourdis, et qui pourtant, de la façon la plus inattendue, la plus pernicieuse, le croise dans la langue. Chacun savait, bien sûr, qu'à l'entrée du mot *secousse*, dans le dictionnaire, on trouve aussi *secousse tellurique*. Chacun connaissait en principe la signification d'une telle expression. Le frisson de l'écorce terrestre se tenait à l'horizon du projet comme une sorte de limite cosmique, elle encore prometteuse d'une certaine façon.

Le mot revêt soudain une surprenante couleur. Il incline désormais du côté du pluriel : pas de secousse sans « récidives », comme on l'entend à propos des criminels. Il se complique d'effondrements majeurs, de conséquences immaîtrisables, de perspectives sans issue. Il désigne un monde d'effrois en chaîne, qui est déjà le nôtre.

Qu'est-ce donc que nommer une chose qui n'existe pas encore ? C'est convoquer des puissances. Celles du langage bien sûr. Du langage seulement ? Croyant nommer d'un mot une affaire de mots, les fondateurs de la revue (dont je suis) pensaient miser tout sur les sortilèges du parler. Ils se flattaient d'en connaître un rayon dans cette magie-là. Ils maîtrisaient le vocabulaire et les propositions consécutives. C'était oublier que le monde fait intrusion ; qu'il reflue constamment dans les signes ; qu'il les inonde et les noie sous ses caprices. Que *monde* ne signifie même rien d'autre que ça : l'imprévisible désordre qui sans cesse vient ravager l'ordre du logos. Maintenant, nous devrons

entendre dans *secousse* le sens de ce qui ébranle notre terre d'assurances, de ce qui fissure de part en part nos certitudes, de ce qui par d'infinis enchaînements consécutifs contamine le milieu de notre insouciance. Nous devrons associer au mot l'image d'hommes en combinaisons anti-atomiques se débattant dans leurs contradictions. Acquérir avec lui la connaissance de la plus grande *incertitude*.

Car nommer, c'est ignorer ce que le temps fait aux noms.

Christian Doumet, professeur à l'Université Paris 8, directeur de programme au Collège international de philosophie, a publié des livres de poèmes, des essais sur la poésie et la musique et des récits. Derniers ouvrages : *La Déraison poétique des philosophes* (Stock, 2010) et *Trois huttes* (Fata Morgana, 2010).

Zarbos

Gilles Ortlieb

Vallée des anges, post-scriptum

Quelques derniers clichés, sur un ensemble qui a dû en compter jusqu'à plus d'une centaine. Avec même, dans le lot, quelques magasins encore en activité (*Modes, Café Michel…*), pour conjurer le sort et l'avenir – ou juste pour empêcher ces deux mots de devenir synonymes. Les couleurs ont été ici parfois rehaussées (ce qui n'avait jamais été le cas dans *Liquidation totale*), mais plutôt comme on agite un mouchoir rouge vif sur un quai de gare. Ou à la fenêtre d'un train qui s'ébranle plutôt, car les lieux ne voyagent guère. À nous d'aller à leur rencontre, de nous imprégner de ce que l'on perçoit encore de leur histoire, de leur passé. De ce qui transparaît malgré tout derrière des volets fermés, s'efforce de survivre encore sur des façades condamnées, des pignons éteints. Pour solde d'un compte qui finira bien par se laisser solder à la longue, à l'usure. Avec nous ou sans nous.

MODES
karelia

Capucine
CAPUCINE

HORLOGERIE
KOMLJANC
BIJOUTERIE

CAFE Michel
JEU DE QUILLES
automatique

Kronenbourg
BIERE D'ALSACE

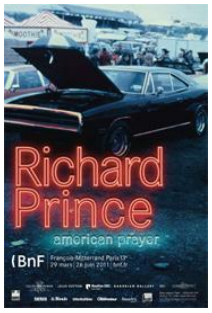
COIFFEUR
HOMMES
DAMES
COIFFURE
Une beauté au Soleil

OUVERTURE
LE
LUNDI 20 AVRIL
A 14 HEURES

PAPETERIES DE LA FENSCH

TABAC

Gilles Ortlieb, né en 1953 au Maroc, a publié une quinzaine d'ouvrages (récits, poèmes, carnets), parus pour l'essentiel aux éditions *Le Temps qu'il fait*, *Gallimard*, *Finitude*. Derniers titres : *Tombeau des anges* (*Gallimard*, L'un et l'autre, 2011) et *Liquidation totale* (*Le Temps qu'il fait*, 2011).



Jean-Claude Caër

Richard Prince

american prayer

(Bibliothèque nationale de France, 29 mars - 26 juin 2011)

Après avoir vu l'exposition *Gallimard 1911-2011*, ma curiosité m'a poussé vers celle de Richard Prince au même étage à la BnF. Richard Prince, artiste fameux pour ses *Cow-boys* « piqués » aux campagnes de publicité Marlboro dont il a « tiré » des peintures, de grandes toiles, très cotées. Artiste célèbre pour sa série des *Infirmières* plagiée des couvertures de romans de gare, couvertures qu'il transforme par ses peintures en icônes de notre temps. Il expose sa collection de livres rares. Robert Rubin, un de ses amis, est le maître d'œuvre de cette exposition. Ce que nous donne à voir Richard Prince : des images de l'Amérique, des publicités, des livres (romans de *pulp fiction*, romans populaires, certains exposés ici ont été puisés dans la réserve de la BnF), retravaillés, peints, mis en perspective pour éclairer les pulsions d'une époque, mêlés à ce qu'il y a de plus précieux dans la culture américaine des années 50 à 80. L'exposition Richard Prince donne des indications remarquables sur les icônes de notre jeunesse, qu'on regarde avec un brin de nostalgie ; collection de livres-phares, d'objets, de revues de la contre-culture américaine – cette exposition agit comme un révélateur.

On retrouve les mêmes auteurs que dans l'exposition *Gallimard*, Nabokov, Kerouac, Burroughs, Céline… près d'auteurs inconnus de romans populaires.
On peut admirer sous vitrine des livres aux titres évocateurs, *Crème de garces*, *Par ici, mon ange* de Gil Laurens, près d'une édition originale de *Lolita* ayant appartenu à Nabokov, entourée du numéro 1 de *Playboy* de décembre 1953 «*The famous Marilyn Monroe nude* », de pin-up, de *nurses*, de bandes dessinées, d'*outlaw bikers*. On peut imaginer que Nabokov a peut-être feuilleté quelques bouquins de ce genre avant d'inventer sa Lolita pour en faire une icône, un des personnages les plus étonnants de la littérature du XXe siècle.
Avec sa collection de magazines, de livres aux titres « coups de poing » comme *Les cow-boys de la nuit, travailleurs du sexe en Amérique du nord*, Richard Prince s'amuse à mettre sous nos yeux des clichés que véhicule l'Amérique : images de filles nues sur des motos, d'infirmières, de chevaux et cow-boys. Il retravaille ces images que nous avons tous plus ou moins en tête.
Sa passion pour la culture Rock & Roll s'exprime par ses choix : Andy Warhol et *The Velvet Underground* ; des lettres émouvantes de Jimi Hendrix à son père, les éditions originales de *Tarentula* de Bob Dylan. Le titre de l'exposition *American prayer* – Prière américaine – fait référence à un poème de Jim Morrison.
Sont exposés telles des reliques le premier exemplaire d'*On the road* de Kerouac offert à son ami Neal Cassidy (il est émouvant de voir ce livre qui fut donné de la main à la main à son ami, sans dédicace) ainsi que le rouleau original de *Big Sur*. Les exemplaires originaux de *Fanny and Zooey* de Salinger, *The Colossus* de Sylvia Plath, ainsi dédicacé à Ted Hughes « *For Ted of whom Colossus and Prince Otto learn their craft and art. Whith love* ». *Naked lunch* de Burroughs dédicacé à Paul Bowles, le 5 février 1966, Tanger. *Howl* de Ginsberg dédicacé à Jack Kerouac avec une tête de mort couronnée

dessinée dans le O de Howl. Un exemplaire des épreuves des *Fleurs du mal* corrigées de la main de Baudelaire, le manuscrit autographe du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, des lettres de Genet.
Tous ces écrivains et artistes qui ont construit et hanté notre jeunesse. On peut voir un vieux numéro d'*Actuel* (1971) avec pour titre « À bas la société mâle », un livre de Richard Prince lui-même « *Why I go to the movies alone ?* »…

Je ne résiste pas au plaisir de reproduire quelques commentaires de visiteurs inscrits dans le *Livre d'or* :

« *Bravo BnF de l'air frais* »,
« *Belle exposition. De beaux seins à reluquer* »,
« *Quel prince, ce Richard* » ;

mais aussi :

« *Banal is banal*
Sex is sex
Music is music »,
« *Grosse arnaque* »,
« *Bof ! Trop âgé pour comprendre* »,
« *La seule expo vulgaire et nulle que j'aie jamais vu à la sacro-sainte Bnf* ».

Ce parcours en tous points remarquable nous fait découvrir comment Richard Prince s'est défini peu à peu par sa collection de livres qu'il transforme en œuvres d'art. Il s'agit d'un lent travail d'appropriation, d'une sorte d'archéologie de la culture américaine.

On peut retrouver ce processus de création à la galerie Gagosian, dans ses tableaux récents à partir de la série « *Women* » de De Kooning, que Richard Prince déforme par de subtils collages, recompose, transforme en icônes de la culture de masse. Il fait revivre un passé collectif.

►

Paradoxalement le présent est plus tragique. Depuis plusieurs années des secteurs entiers de l'économie américaine sont sinistrés. Des ruines industrielles s'inscrivent durablement, durement dans le paysage urbain. Je recommande un livre puissant, somptueux, de deux jeunes photographes français, Yves Marchand et Roland Meffre, paru fin 2010 chez Steidl, un travail magnifique dans leur approche photographique de Détroit, intitulé *Détroit, vestiges du rêve américain*. Je pense à ce passage de Charles Baudelaire, in *Reliquat au spleen de Paris* (1869) : « *Symptôme de ruine. Bâtiments immenses. Plusieurs, l'un sur l'autre. Des appartements, des chambres, des temples, des galeries, des escaliers, des caecums, des belvédères, des fontaines, des statues. – fissures, lézardes, humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel. – comment avertir les gens, les nations – avertissons à l'oreille les plus intelligents…* »

Catherine Soullard

Une séparation

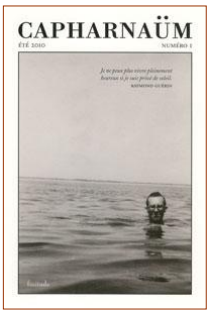
sur le film d'Asghar Farhadi

Raghss Dar Ghobar (Danse dans la poussière) le premier long métrage d'Asghar Farhadi (1972, Ispahan) sort en 2003. Suivra *Shahr-E Ziba (Belle Ville)* en 2004, puis *Chahar shanbeh souri (La fête du feu)* en 2006. Comme les précédents, le film est applaudi en Iran mais cette fois le succès est international (Gold Hugo du Meilleur film au Festival International du Film de Chicago et Prix du scénario au Festival des Trois Continents de Nantes). En 2009, *A propos d'Elly (Darbareye Elly)* consacre le succès de ce jeune réalisateur prolixe ; il fait en effet forte impression au Festival de Berlin (Ours d'Argent du Meilleur Réalisateur) comme aux États-Unis (Meilleur Film au Festival de Tribeca) et en France où, porté par une presse enthousiaste, il rassemble plus de 100.000 spectateurs.

On ne manquera pas son dernier film, **Une séparation**, non parce qu'il a raflé tous les prix au Festival de Berlin en février 2011 (Ours d'or du meilleur film ; Ours d'argent pour les deux actrices Leila Hatami et Sarina Farhadi ; Ours d'argent pour les trois acteurs Peyman Moadi, Sareh Bayat et Shahab Hosseini), mais parce qu'il tient le spectateur en haleine deux heures durant en plongeant au cœur d'une famille et de la société iraniennes avec une rigueur et une intelligence de la mise en scène exemplaires. On y retrouvera certains de ses comédiens habituels et, dans le rôle de la jeune Termeh, confrontée à la séparation de ses parents, on découvrira la propre fille du réalisateur, Sarina Farhadi. Sur ce visage d'adolescente les émotions se lisent à livre ouvert. De la première scène à la dernière, Termeh habite le film ; elle en est le nœud, le cœur, le battement, ainsi que le déclare à mots couverts son père, interrogé par un journaliste :

« …la scène d'ouverture pose l'enjeu du film. Un couple en instance de séparation se présente devant le juge, la caméra – autrement dit, le spectateur – occupant la place du juge. La caméra – le spectateur – porte le même regard sur les deux personnages. Il ne s'agit pas de mettre l'un en avant, ou de suggérer que sa position est plus juste ou légitime que celle de l'autre. Au cours du film, les péripéties rencontrées par les personnages placent le spectateur dans cette même posture de juge : il est amené à prendre parti pour l'un ou l'autre. À la fin, chaque spectateur quitte la salle en s'étant forgé un jugement personnel sur les personnages, selon ses propres croyances et convictions. Le jugement des spectateurs ne sera certainement pas unanime… Plutôt que de faire passer un message, mon intention est de faire surgir des questions. Il me semble qu'à l'heure actuelle, nous avons davantage besoin de questions que de réponses ou de messages. Le cinéma n'a pas pour mission de livrer un message ou de résoudre des problèmes. Il doit avoir l'ambition de susciter des interrogations (…) par exemple, celle de savoir si un enfant iranien a plus d'avenir dans son pays ou à l'étranger. Ce qui est induit ici est une question, et non une réponse. »

Notes de lecture



François Bordes

Fonds de tiroir

Revue Capharnaüm, n°1
(Éditions Finitude, été 2010)

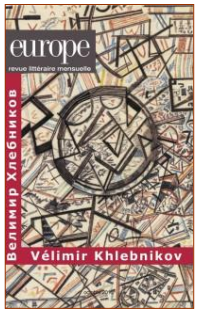
Capharnaüm est une revue de fonds de tiroirs. Elle ne publie « que ça » : nouvelles, chroniques, dessins, lettres, photos et autres fragments. Et l'éditeur rajoute : « *Tout ça sans bla-bla, sans chichi, loin des coupeurs de cheveux en quatre de l'Université.* » En se lançant dans l'aventure d'une revue, les éditions Finitude se fixent un même cap : donner à lire. But « *simple et suffisant* ». En effet : pas de glose, pas de notes ni de notices, aucun spécialiste appelé à la rescousse pour éclairer le lecteur sur la bienséante façon de lire et de comprendre un texte. Aucun ours non plus, et bien rusé sera le curieux qui parviendra à identifier les responsables de *Capharnaüm*. Une dizaine de noms, sobriquets et acronymes sont remerciés en dernière page. On a connu revue plus bavarde sur elle-même et, s'il faut saluer la modestie de la rédaction, on peut regretter l'absence de ces petits détails (ours, rubriques, notices…) qui « font » revue. Ce sera là notre seul reproche : un bon recueil de textes ne fait pas une revue et l'on ne voit pas bien ce qui différencierait un *Capharnaüm* - revue d'un *Capharnaüm* - collection éditoriale. Mais attendons de lire le n° 2, annoncé pour l'été 2011.

Paru à la veille de l'été 2010, le premier numéro annonce la couleur dès sa couverture. D'une mer d'huile légèrement ridée par quelques vaguelettes émerge la tête chafouine d'un homme à lunettes. En raison de la réverbération du soleil (ses verres ne sont pas teintés), il grimace. Imprimé sur le ciel qu'on imagine d'azur, une citation : « *Je ne peux plus vivre pleinement heureux si je suis privé de soleil.* » L'auteur de cette phrase désespérante pour toute personne vivant au nord de la Loire n'est autre que le barboteur de l'image de couverture. Il se nomme Raymond Guérin, et *Capharnaüm* donne ici ses notes de voyages tenues entre 1934 et 1938. « *Été 37* » permet de suivre l'écrivain en vacances – du Pyla à Agde, Marseille et Alassio. Il raconte, note ses impressions, ses observations, ses réflexions. Des photographies illustrent le texte et montrent l'écrivain en slip de bain, étendu sur la plage du Pyla : « *Le sable est chaud, tiède, brûlant par plaques, avec mystère. Étendus côte à côte, le ventre creusé par la position, le thorax bombé, nos membres en étoile, adhérant, de la nuque aux reins, à la puissante chaleur qui nous pénètre, silencieux, absents, engourdis, nous nous séchons sans conscience du lieu ni du temps.* » (p. 10) Tout simplement.

Le ton est donné. La suite ne décevra pas : deux courts récits de voyage d'Eugène Dabit, cinq pétaradantes chroniques de Marc Bernard sur les vacances-surprises, les taxis madrilènes ou les bambouseraies gardoises. On notera aussi la traduction d'un texte de Robert-Louis Stevenson sur le « *charme des lieux sans charmes* », un ensemble de textes de Jean-Pierre Martinet et Michel Ohl ainsi qu'une nouvelle inédite de Georges Arnaud. Quoi d'autre dans les tiroirs de cette première livraison de *Capharnaüm* ? « *Suivre le guide* », de Georges Hyvernaud. Lire ce texte produit au moins trois bienfaits.

Il offre d'abord une peinture exacte du comportement type du Français visitant un monument historique. Tout y est, ou presque. La mégère, le rougeaud et la « *tête de vieille figue* » qui sait tout et veut tout savoir. Le guide, chef de meute et gardien de secrets de Polichinelle dont l'érudition de perroquet jette le trouble chez ses auditeurs soudain renvoyés à leur condition de cancre. Le second bienfait n'est pas négligeable en ces temps de crise. *Capharnaüm* permet en effet d'économiser la dépense d'une excursion aux Châteaux-de-la Loire et d'ailleurs. La lecture d'Hyvernaud, quelques cartes postales à la main suffit amplement et vous épargnera bien des affres. Enfin (mais est-ce un bienfait ?) « *Suivre le guide* » nous plonge directement dans la Frances des années 1950. Vous voilà au pays du Kodak, de Palmolive et du guide Michelin. Dans les vieux châteaux, « *on respire, avec fierté, un air historique* » (p. 65) et on rougit de confondre Charles VIII et François Ier. Entre époux, on se regarde « *haineusement* » ; on braille, on compte ses sous à la sortie, on enfile les perles du roman national, on s'ennuie, on consulte sa montre-bracelet et on s'impatiente de remonter en voiture.

À cette époque-là, des affiches publicitaires incitaient les passants à dévorer des livres. On y voyait Gérard Philippe croquant joyeusement un bouquin. Souhaitons que ce type de sort attende le premier numéro de *Capharnaüm*.



François Boddaert

Vélimir Khlebnikov

Revue Europe n° 978 (octobre 2010)

Sous la houlette de Jean-Baptiste Para et de Jean-Claude Lanne, *Europe* consacre près de 270 pages à l'inclassable écrivain russe Vélimir Khlebnikov, né en 1885 et mort d'épuisement en 1922. Moins célèbre ici que Maïakovski, Pasternak ou Akhmatova, il n'en est pas moins aussi important qu'eux – sinon plus par l'ampleur de son ambition à embrasser le monde dans son infinie diversité (il est passionné par les mathématiques, la linguistique, la mythologie…), par sa participation primordiale à l'invention du langage métalogique, la *Zaoum*, fondé sur l'organisation sonore des mots, ou par sa vie fébrilement et tragiquement vouée à la littérature. N'étaient les lettres et poèmes de Khlebnikov, quelques photographies et dessins émouvants, cet ensemble propose des textes presque tous éclairants et variés qui permettent de mieux cerner l'œuvre et la personnalité complexes du « futurien ».

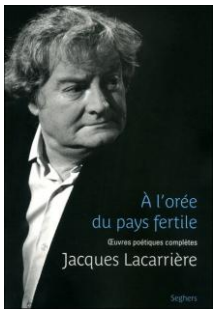
Il faudrait citer tous les auteurs présents (notamment Jean-Claude Lanne, ou Jean-Philippe Jaccard sur le « *devenirianisme* », pour la partie « française »). Mais nous retiendrons premièrement les textes de ses amis et contemporains, pour ce qu'ils esquissent les contours d'un portrait amical et fervent d'une personnalité complexe, finalement assez insaisissable : Roman Jakobson (pour des extraits de ses *Mémoires* sur les débuts littéraires de Khlebnikov et le fourmillement intellectuel de l'époque), Iouri Tynianov (l'un des fondateurs du formalisme russe et qui rédige là une remarquable initiation à la poétique khlebnikovienne : « *L'écriture de Khlebnikov ressemblait effectivement à la poussière qui tombe des ailes d'un papillon* » !), le peintre Vladimir Tatline (il porta à la scène *Zanguezi*) ou encore l'approche psychologique de V.I. Anfimov, médecin à l'hôpital psychiatrique de la région de Kharkov, où Khlebnikov s'était réfugié à l'arrivée des troupes de Denikine, dans l'hiver 1919. Son témoignage chaleureux et précis dresse un portrait saisissant du SDF majeur de la poésie russe de l'Avant-garde, qui perdait sans cesse ses manuscrits : « *Il a, note-t-il, toujours accompli son programme, il a «* erré et chanté *», envahi par ses étranges rêveries. Apparemment, l'œuvre la plus importante de sa vie consistait à ses yeux en ces calculs mystiques qu'il avait commencés en 1905.* » Anfimov compare alors assez justement son « patient » avec cet autre rêveur magique : Gérard de Nerval…

Mais l'essentiel reste l'œuvre de Vélimir Khlebnikov ! L'auteur de *Zanguezi* (Flammarion, 1996, traduit et présenté par J-C. Lanne) est parfaitement « illustré » dans ce numéro d'Europe : lettres, pensées et poèmes traduits par Yvan Mignot et Jean-Baptiste Para. Le choix de lettres, d'abord – chacune remarquablement présentée et mise en respective : missives théoriques, intimes (celle sur la mort d'Elena Gouro, admirable de compassion et de sincérité : « *J'éprouve une mort spirituelle…* »), d'une drôlerie que les enjeux esthétiques subliment (à Marinetti, par exemple : « *Incapable bavard ! (…) Vous êtes un coquin et un fripon* »), ou encore les lettres des années 21-22 qui posent les questions essentielles de l'art dans les périodes révolutionnaires, quand la

réalité terrible de la guerre civile s'affronte aux utopies : « *Il est temps d'ôter ses illusions au dragon…* »). On lit dans cette correspondance une extrême nervosité intellectuelle et mentale, une souffrance psychique qu'accroît la clairvoyance en toute chose, la difficulté d'être d'un homme errant que le travail poétique acharné apaise par moments.

Quant aux poèmes, il n'est que de lire « *Ruisseau d'eau froide…* » et « *Le président de la tchéka* » pour se convaincre de la grandeur de Vélimir Khlebnikov, à la fois continuateur de Pouckhine par l'ambition (dans ses longs poèmes) d'ériger une épopée russe fondatrice où l'âme slave se dévoile dans ses drames en s'élevant vers l'espoir mystique d'un monde apaisé (il se voulait « *poète-prophète* » et « *créateur de paroles* »), et moderne avec ferveur par l'entrechoquement des images, le rythme volontairement boiteux, l'affrontement de la trivialité et du sublime – Khlebnikov, qui se définit ainsi dans son grand poème « iranien », « *Le Tyran sans T* » : *« moi je suis le petit dieu du verbe* »…

Quant à lui, le Néron aux yeux bleus
Qui terrorisait le monde ancien et soumettait au supplice
de ses interrogatoires les citadins ventripotents,
Leur infligeant les tortures exquises de son regard étincelant et bleu,
Il répandait sur le sol
Les boucles d'or de son grand front –
Il se réduisait jusqu'à terre !
Il s'immisçait dans sa boue.
Il ne resplendissait pas dans un ciel blanc…



François Boddaert

Le demain fragile

À l'orée du pays fertile de Jacques Lacarrière
Œuvres poétiques complètes (Éditions Seghers, 2011)

Plus sûrement réputé comme helléniste, marcheur, essayiste et traducteur, Jacques Lacarrière avait pour la poésie une dilection première, et une pratique dont cette anthologie, préparée par ses soins, témoigne. Nourri des classiques, il découvre la poésie contemporaine en 1947 (il a 22 ans) en lisant un peu par hasard le *Cahier d'un retour au pays natal*, d'Aimé Césaire. Le contact de ce « *filon aurifère* », qui l'accompagnera toute sa vie, est pour lui déterminant ; tout autant que le surréalisme qu'il goûte à travers l'œuvre d'André Breton. Et l'on est surpris alors par le « classicisme » de son propre travail prosodique ! C'est que Lacarrière était avant tout un amateur de poèmes, qui pesait du même poids Hésiode, Char ou Maurice Scève et les poètes symbolistes, admirant chez chacun la figure d'Orphée dont le mythe de « père des poètes » l'accompagne depuis l'adolescence en le projetant, par la langue, en avant de lui-même : « *La poésie est le doigt solitaire effleurant l'extrême du futur, proclamant le demain fragile.* »

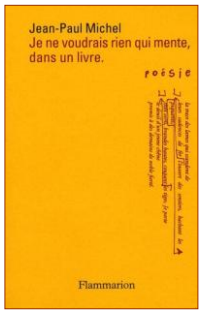
Cette anthologie est avant tout un trajet dans la passion de Lacarrière pour la poésie – passion qui se dévoile aussi bien par les poèmes que par les proses courtes ou les petits essais critiques sur les rapports de la poésie et de la peinture (notamment à propos de Chirico…), ou encore l'importance de certains écrivains sur la « pensée » poétique de l'auteur de *L'été grec*, lequel revient sans cesse à un poète ou à un poème.

Ce volume, présenté habilement par J.-P. Siméon, est une sorte de *Chemin faisant* dans le pays du poème qu'il aura arpenté en tout sens. Cependant, Lacarrière aura publié très peu de recueils, moins d'une dizaine dont trois principaux (*L'Aurige*, *Lapidaire* suivi *de Lichens* et *À la tombée du bleu*, chez Fata Morgana) et plusieurs autres à tirage limité accompagnés du travail d'un peintre (Fassianos, Woda…). Sans doute faut-il voir dans cette paucité éditoriale une manière d'hommage à la rêverie ou à la méditation, à la pérégrination et à l'exploration du monde dans ses secrets les plus infimes avec, toujours, un poème en écho ou en gestation… Poème que Jacques Lacarrière finissait un jour par noter ici ou là sans autre projet que de l'avoir fait, la vie vécue l'emportant toujours chez lui sur quelque carrière d'auteur que ce fût ! Et aussi : le rêve, la marche, le vin, la méditation font alors œuvre à part entière !

AGATE

Sur les yeux clos des ères, les cernes de la terre.
Remords du feu. Pleurs et fleurs
Des silices aux calices des laves.
Méandres de la mémoire éteinte des volcans.
Ocelles. Ocelles irisés.
Du temps qui nous regarde.

(Lapidaire, 1985)



Gérard Cartier

Dans l'éclat du monde

Je ne voudrais rien qui mente, dans un livre
de Jean-Paul Michel
(*Flammarion, 2010*)

C'est l'un de ces livres, peu nombreux, et dont on avait presque pu croire l'espèce disparue, que l'on voudrait s'approprier comme autrefois : y glaner de quoi apprendre *par cœur*, le posséder à voix haute pour mieux le faire exister – et pour mieux exister soi-même. De ceux qui gagnent d'être repris. En qui, si étranger que nous soit le monde qu'ils nous livrent, on peut pourtant se reconnaître.

Nous voici devant un ensemble qui couvre plus de 20 années d'écriture, depuis les orgueilleuses injonctions des débuts – « *Je ne voudrais rien qui mente, dans un livre* » – jusqu'à la voix pleine du Jean-Paul Michel d'aujourd'hui, que le recueil fait entendre dans une nouvelle version du *Défends-toi, Beauté violente !*, paru en 2001 dans la même collection et qui avait alors été salué. Un itinéraire donc, qui permet de mesurer la place singulière occupée par l'auteur dans la production poétique d'aujourd'hui.

Livre étrange, qui semble commencer dans le doute : fragments d'anciens manuscrits, feuillets épars, demi-phrases, interrogations, mots suspendus (*Le Héros veut* battre *la douleur*, inédits datés 1978-1981). L'un des premiers recueils publiés par l'auteur s'intitulait précisément *Du dépeçage comme de l'un des Beaux-arts* (1976). C'est la scène d'un théâtre énigmatique, aux personnages masqués ou transparents (*La Vieille, Michelena, L'Alighier*), dont Jean-Paul Michel découpe et agence les voix, dans une architecture mobile où la mise en page et la typographie jouent un rôle essentiel, presque musical. Ces bribes qui ne savent pas constituer un récit, qui ne suffisent pas même à restituer sûrement le portrait de celui qui en fut l'auteur, disent pourtant ce que fut sa *folie* : l'effort violent de se délivrer de la langue mensongère du quotidien et du *paradis routinier* des poètes – « *dans les livres de nos poètes je ne reconnais pas la vie* ». Paradoxe donc de ce théâtre d'ombres où la vie, saisie par éclats, disloquée, semble se refuser. Comme s'il avait d'abord fallu qu'il se frotte à ces débris, à ces vers aveugles, inaccomplis, pour que Jean-Paul Michel accepte sa vérité et que le chant, d'avoir « *cent fois manqué (…) les perfections visées* », s'élève alors plus riche et plus lumineux. Que cet agencement rappelle celui du premier ensemble réuni par l'auteur (*Le plus réel est ce hasard, et ce feu* - Flammarion, 1997) n'est sans doute pas fortuit.

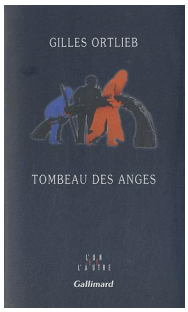
La vie, profonde et multiple, elle est dans les cinq cahiers du *Rappel à l'ordre à Ferrare* qui suivent, dans le *Défends-toi, Beauté violente !* qui conclut le livre, saisie dans son éclat, un feu qui brûle et réjouit : « *Tout du monde est don – splendeur terrible et don* ». Poèmes de la célébration donc, de l'appréhension fervente du monde (« *manquer à la joie, c'est manquer à l'être* »), où il semble qu'il suffise de les nommer pour connaître les choses dans leur innocence et que, pourvu que les mots soient justes, se donne dans une sorte d'extase profane « *le tout de l'être* ». Poésie inactuelle sans doute, hantée par

le passé – la Grèce, Rome, l'Italie, celle des peintres et des poètes, celle aussi des marchands, avec leurs vices et leurs vertus salubres, car rien de ce qui fait le monde n'est grossier ou négligeable.

Du présent au passé, du passé au présent le chemin
se fit aisément qui toujours
me trouva ému de la marque du travail des hommes
À mon tour je n'ai pu mépriser
« un vase, une amphore, un bateau, des poids ».

Ainsi du commerce des vins –
– des Vetii aux Anglais Porto
Marsala, Bordeaux –
Les Phéniciens, par exemple, ont erré
portés par les trafics.
On sait d'eux peu de choses. Qu'ils fussent
des marchands me les rend amicaux.

Une écriture nourrie du passé mais vivante, confiante dans ses pouvoirs, embrassant passionnément le monde, sinon tout ce qui donne sa forme à ce siècle, du moins assez pour qu'on y trouve à vivre, et qui est au lecteur un bienfait – à cent lieues de certaines insolences et manies sèches d'aujourd'hui. « *En poésie, garde-toi des règles d'autrui* ».



Pascal Commère

Un pays prend corps

Tombeau des anges de Gilles Ortlieb
(« L'un et l'autre », Gallimard, 2011)

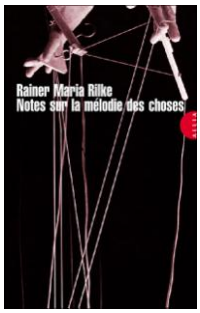
Il est des écrivains dont on pressent immédiatement que ce qu'on lit dans leurs livres fut d'abord écrit sous leurs semelles, à tel point qu'on ne les imagine pas arpentant une autre contrée que celle à laquelle ils nous ont habitués. Ainsi d'Ortlieb que les circonstances de la vie professionnelle ont envoyé crécher outre frontière, dans ce Petit-Duché de Luxembourg d'où il ne manque pas de s'extraire par intermittences, rapportant de ses escapades réitérées poèmes et proses en lien direct avec les lieux traversés, paysages esseulés d'une Lorraine entrevue par la vitre d'un train (du soir bien souvent), quand il ne s'envole pas pour la Grèce et les îles Ioniennes à la recherche d'un *ici* qui reste toujours un ailleurs, tant « *on ne fera jamais le tour de ce que l'on voit* ». En ce sens, ce *Tombeau* n'est pas une surprise. Sauf que le récit cette fois, dépassant le cadre serré de la note et du détail, trouve, dans la toponymie locale, un angle particulièrement original capable de fournir à l'ensemble une structure solide et cohérente, en même temps qu'une approche quasi ethnographique des lieux et d'une situation.

Évocation donc de ces villes en *-ange* dont la litanie, qui semble ne pas finir (Hayange, Knutange, Nilvange, Algrange, Clouange, Rosselange…), ancre un pays dans les mots, avec une volonté de rester en vie malgré tout, un tour de voix reconnaissable à sa langue, façon d'être avec les syllabes comme avec le reste, dans la gêne, et le poids du regret quoi qu'on fasse. Ce dont le paysage rend compte à sa façon : jardins, p'tites maisons, on voit ça, l'art de la récup'. Pour ne rien dire de la désolation des lieux, vidés désormais de ce qui assurait leur existence : le fer, à savoir. Une fois encore nous sommes dans l'Est, l'Est de la France, dans ces « *coins qui auront un temps hébergé la plus forte concentration d'usines au monde* ». Voilà pour le contexte sociologique – le prétexte aussi bien, puisqu'il s'agit avant tout du livre d'un poète. Habité, pour son seul usage, par la poursuite d'une quête, devenue enquête pour l'occasion – de celles qui ne finissent pas, et d'où remontent des indices porteurs chacun d'une interrogation de notre présence au monde. Bribes de voix, et des noms plus encore, tels que ceux relégués en divers lieux d'un anonymat partagé (plaques de cimetière, monument, boîtes aux lettres d'immeubles) qui trouvent là occasion d'exister sans en rien savoir, et dont la consonance rappelle l'implantation passée d'une main d'œuvre étrangère. Ce qu'on perçoit alors du monde du travail, ses contraintes et obligations, des liens qui s'y nouent, comme des impossibilités, celle de choisir une autre destinée notamment.

Livre de poète donc, et comme pétri de sa propre histoire. À savoir : comment une chose comme ça s'écrit, en passant et revenant, bien des fois sans doute parce qu'on est voisin et qu'il faut en tout état de cause vivre ; interroger, étant là, ce qu'on y fait. C'est alors qu'un pays prend corps au fil des pages, surgi de sa propre absence et des mots qui s'en approchent, comme du plus profond, et quand c'est du minerai on l'entend et qu'on prononce le mot *sidérurgie*, on mesure son lien à la terre, à la mine. Et de là, ce qui

advient quand tout s'arrête. Et que commence le livre, fruit d'une approche longue qui pose invariablement la même question. Qu'est-ce qui fait qu'on est là, pas ailleurs ? Et que c'est difficile d'en dire plus – cela qui fut et n'est plus, les années d'usine, le travail. Dès lors qu'après. Comprenez : maintenant. Rien – plus rien, ou presque. Autrement dit, et la question s'affine : « *Que reste-t-il lorsqu'il ne reste plus rien, lorsque tout ou presque a disparu ?* ». Hormis des mots, des silences. Parce qu'un tel passé ça touche non seulement le pays, mais les hommes – les gens –, et que ça ne s'éteint pas comme ça. Une absence demeure. Qu'on ressent, et plus encore dans les phrases déconstruites de dialogues qui n'en sont pas, parce que la vie aussi est déconstruite, et que rien n'en peut repousser sans tenir compte de cette mémoire omniprésente, cette façon qu'on a de faire comme si quelque chose existait encore. Forcément. Sinon, ce serait la fin pour de bon. Alors on tourne autour, et c'est du silence. Des anges passent. Tandis qu'un poète déambule, ne sachant pas au vrai quand et comment ça commence, sinon par une collecte qui ressemble tantôt à une accumulation, façon d'amener à soi, tantôt à une poursuite obstinée des pistes qu'ouvrent les noms de tels lieux. En fait ça ne commence pas, pas plus que ça ne finit et faut-il en dresser des listes et inventaires (particulièrement efficaces en l'espèce) pour ramasser ce quelque chose du monde, quand le vide ici « *est d'abord et surtout de l'autrefois plein* ».

Quelque chose fut. Et bien vivant alors. Encore que le ton sépia des clichés que la mémoire se repasse ait tendance à repousser toujours plus loin la ligne de démarcation qui sépare la rêverie de ce qu'on croit être la réalité. Ce qu'on perçoit d'elle au travers du quotidien : vitrines, êtres croisés (allure générale, vêtements, paroles échangées), comme ça, dans une lecture à plat de ce qui nous entoure, alors que la vie continue (un semblant), un peu gauche et fiérote malgré tout comme peut l'être la province. Avec en finalité le portrait d'une France dont on ne sait trop s'il faut la dire profonde ou ravagée, mais qui nous parle (comme ailleurs certains clichés de Depardon, on y pense) et nous touche. Par la façon et le ton de voix (off) du récit, où les participes présents neutralisent la temporalité, l'arasent, et où le *je* cède sa place à un *on* impersonnel, adapté à la grisaille ambiante. Mais la difficulté de saisie surmontée, l'écriture a beaucoup à gagner à se confronter aux ruines. Et l'éternité serait-elle une éternité de pauvres, ces bourgades nous y conduisent, avec leurs kyrielle d'anges et leur mutisme inquiétant. Il n'importe. Quelque chose d'un passé industriel d'envergure perdure dans un aujourd'hui de peu, réduit à l'énonciation de listes de commerces et boutiques au travers desquels le regard évalue la vitalité de l'endroit, ramenant ses localités à la dimension de ce qu'elles sont, dans la banalité partagée qui n'est après tout que l'ordinaire des vies, regardées par le petit bout d'une lorgnette qui n'en possède pas d'autre bien souvent. Quant à s'y distraire, rien de tel qu'un café PMU – l'espoir de *toucher* enfin quelque chose. Toucher au sens de gagner, bien sûr, mais pas seulement ; sans compter le temps de l'attente, dont se nourrit une fois encore la vraie littérature.



Jean-Marie Perret

Dans des fonds éclatants

Notes sur la mélodie des choses de R. M. Rilke
traduit par Bernard Pautrat
(Allia 2008)

« C'est au loin, dans des fonds éclatants, qu'ont lieu nos épanouissements. » Comme souvent chez Rilke, la phrase s'énonce comme une énigme : vibrante d'une signification sous-jacente, qu'on devine sans la voir tout à fait. Mais c'est par cette énigme qu'il faut commencer.
Un peu plus loin dans ce paragraphe XVIII de *Notes sur la mélodie des choses*, une autre énigme, mais qui peut-être répond à la première, jetant quelque lueur :

« C'est là que se situent les histoires dont nous sommes des titres obscurs. »

Vous, moi, être des titres d'histoires, qu'est-ce à dire ? Que des histoires se racontent à l'écart de nous, que nous tiendrions dans l'indication, ou dans l'intention de donner sens ? Mais qu'est-ce qu'« être un titre » ? Ainsi conduite, la pensée se précise deux phrases plus loin, marquant la fin du paragraphe – du fragment :

« C'est là que nous sommes (souligné dans le texte : dort sind *wir), alors qu'au premier plan, nous allons et venons. »*

Question d'être, et non pas d'être ceci ou cela. Se reposer dans l'être, ou se poser dans.

►

En fait, il s'agit de peinture dans la pensée de Rilke. Sa référence est un tableau qu'il ne précise pas, mais qui pourrait bien être celui-ci, les *Fils de Zébédée* (Galerie dell'Accademia, Venise), de Marco Basaiti (vers 1470 - après1530). À la lecture du paragraphe précédent, en effet – fragment XVII – le chemin qu'il nous trace prend couleur :
« Si les saints de Marco Basaiti avaient quelque chose à se confier hors de leur bienheureuse proximité, ils ne tendraient pas leurs mains fines, légères, à l'avant du tableau dans lequel ils habitent. Ils s'effaceraient vers le fond, deviendraient tout petits, et iraient par les ponts minuscules se retrouver au fond de la campagne à l'écoute. »

Et Rilke peut introduire le fragment XVIII :

« Nous sommes en avant tout à fait comme cela. De bénisseuses nostalgies »

Nous introduire, nous ses lecteurs, dans cet accueil, dans cette petite troupe suprêmement bienveillante au premier plan du tableau, voilà une pensée d'une grande séduction – et avec le poète : pour quelle plaie guérir ? Celle d'être présent ? De n'être pas là-bas où, petit et quasi indistinct, on s'efface presque, sans cesser d'être ? Quasi indistinct, de telle sorte qu'il soit possible d'ignorer si l'on est homme ou femme,

adulte ou enfant… Avec un horizon plus grand auquel nous renonçons, êtres de premier plan. Dans des épanouissements *(Erfüllungen)* dont nous sommes distants…

▶

Pourquoi cette médiation du tableau, dans cette méditation à laquelle Rilke nous invite ? Il n'y aurait donc, en dépit du poète – qui garde de l'art une vision unitive et sacrée – qu'une construction comme celle de l'art, qu'un *artifice*, comme nous l'éprouvons aujourd'hui, qui puisse nous donner l'idée du monde que nous sommes, invention d'un fond et d'un premier plan, de proportions relatives, fixation de gestes dans l'espace, de liaisons et de séparations, de ciels et d'horizons ?
En fait, un passage ultérieur – fragment XXX – corrigera ce risque de ne voir là que fabrication arbitraire liée à un moment d'une culture particulière, renversant par l'évocation d'une scène d'enfants ce qui aurait pu sembler figé dans une posture trop adroite :

> *« Je veux évoquer un tout petit exemple : – Soir. Une petite pièce. Au milieu, à table sous la lampe, deux enfants face à face, penchés à contrecœur sur leurs livres. Ils sont tous les deux loin – loin. Les livres cachent leur évasion. De temps en temps ils s'interpellent, pour ne pas se perdre dans la grande forêt de leurs rêves. Dans la pièce exiguë ils vivent des destinées bariolées, fantastiques. Ils combattent et ils sont vainqueurs. Rentrent chez eux et se marient. Apprennent à leurs enfants à être des héros. Meurent, même. Et moi, je suis assez buté pour voir là une action scénique ! »*

Une intense, imprévisible vie spirituelle se joue ainsi dans les premiers plans, qui ne prend son sens que dans l'éloignement. La douleur de cet éloignement de nos centres, de notre être – de nos *épanouissements* – se révèle ainsi autre : garante de cette profondeur de champ, de cette épaisseur de l'être, dans notre ambiguïté. Quel âge ont ces enfants ? Le nôtre, probablement. Non pas représentation, picturale ou théâtrale : la présentation même, autant qu'il est possible, toute pure.

▶

Il faut donc convenir de n'être entre nous que des *titres*. Titres de ce qui se raconte par ailleurs, et que nos échanges affectueux ou amicaux parfois laissent entrevoir – et alors nous « tendons des mains légères, comme pour bénir ». Simplement des titres, au premier plan. Nous sommes *en avant*. Des titres *obscurs* : mais l'énigme que Rilke propose, loin de nous égarer nous rapproche de nous-mêmes.
Ni peinture ni théâtre, le secret serait alors musique :

> *« Ce que j'envisage alors, c'est de laisser retentir toute la mélodie telle que les gamins l'entendent. Voix silencieuse, elle doit planer sur la scène, et à un invisible signal les minuscules voix d'enfants attaquent et se lancent, cependant que le large fleuve continue de gronder en passant par l'étroite pièce et son soir, d'infinité en infinité. »* (Fragment XXXII).

Rien qui ressemble aux *épanouissements* brandis par les marchands de bonheur.

© Éditions Obsidiane

11, rue André Gateau
89100 Sens

Juin 2011

ISSN 2116-0805