

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PORTRAIT D'HOMME
SUIVI DE
CET HOMME BLÊME QU'ON PORTE EN NOUS QUAND ON EST DE LA VILLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GABRIELLE GIASSON-DULUDE

SEPTEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je veux remercier les professeurs de l'École de mime : Jean, Jacques, Francine, pour le territoire qu'ils m'ont offert ; et tout particulièrement, Denise pour ses témoignages qui m'ont été précieux.

Merci Geneviève, pour ta pensée et ta folie qui me rassurent.

Joseph, merci pour ton intransigeance.

Merci aux grévistes, aux militants, aux indignés.

René, j'ai appris à tes côtés, comme il m'est seulement possible d'apprendre auprès de gens qui me sont chers. Avec toute confiance. Ton écoute et ta précision sont sans pareilles, merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
PORTRAIT D'HOMME	1
I- Sur le trottoir au début, je ne peux pas le reconnaître	3
II- Puis, tout s'éclaire	15
III- Une bouffée d'air froid	34
IV- C'est toujours le premier jour, ici, sur la terre.....	42
CET HOMME BLÊME QU'ON PORTE EN NOUS QUAND ON EST DE LA VILLE.....	63
Touches, improvisations I.....	65
Pour les muets	66
Une triste figure	82
Poussées : Kathy Acker	87
L'École de mime.....	93
Le sérieux de Decroux	98
Une entrée : portrait, ombre, écriture.....	109
Touches, improvisations II.....	118
BIBLIOGRAPHIE.....	119

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'articule autour de la question suivante : comment le poème peut-il procéder à l'élaboration d'un langage dont le souffle, la voix et la présence dans l'espace non seulement s'ancrent dans le corps, mais se construisent à partir des arts du corps? Tout au long de mon travail d'écriture, j'approche cette question en la considérant au moyen de la pratique et de la théorie du mime corporel d'Étienne Decroux.

En première partie du mémoire, le recueil *Portrait d'homme* met en scène une voix féminine. Dans un contexte urbain, celle-ci élabore le portrait d'un homme blessé, défait; sujet plus ou moins réduit au silence, et plus ou moins avalé par la ville qui l'englobe. C'est pourtant sur fond de mutisme que se dessine la relation de la femme à l'homme. Ce travail d'approche se lie pour elle et pour lui à l'expérience de la solitude devant l'autre, expérience d'où surgit la *nécessité* de la voix. Le mime, dans ce contexte, figure pour les sujets la possibilité de réapprendre à s'exprimer à partir de leur corps, tant en relation avec le corps de l'autre qu'avec la pluralité des corps que chacun porte en lui-même. De poème en poème, *Portrait d'homme* fait ainsi le récit de ce qui, par la souffrance et par l'amour (dévoilés dans leur clarté au travers du mime), rapproche les sujets à la fois de ce qui les constitue et les différencie.

L'essai qui suit, intitulé *Cet homme blême qu'on porte en nous quand on est de la ville*, vise à présenter la trame de fond de mon écriture et la condition de la *voix* dans des contextes urbains saturés par la technologie, où le corps subit la pression des non-lieux reliés aux habitudes de la société de consommation. Je m'y intéresse avant tout à la perte de soi, et à la réappropriation de soi par le double biais d'une appartenance à la collectivité et d'une éthique du don, en prenant à témoin des œuvres telles l'essai de François Bon sur le travail de Edward Hopper, les livres de Kathy Acker, le travail de l'École de mime de Montréal et l'héritage d'Étienne Decroux.

À l'intérieur de cette approche, le poème et le mime dévoilent un corps marqué par sa fragilité et par l'isolement, l'absence à soi-même, le retranchement ou l'effacement auxquels sans cesse on le reconduit. La reconstruction de la parole par l'écriture – recherche de la voix, de sa justesse et de sa subjectivité – conduit à reconnaître pourtant, au sein même de ces conditions difficiles, un lieu d'accueil pour le vivant.

MOTS CLÉS : SUBJECTIVITÉ, VOIX, MIME, RÉSISTANCE, SILENCE, MUTISME, PAROLE, ÉCRITURE, ENGAGEMENT, CORPS.

À la mémoire d'Yves, mon deuxième père.

PORTRAIT D'HOMME

*Ne savez-vous pas qu'il n'y a nulle part
où aller à moins d'aller vers quelqu'un?*

Kathy Acker

I

Sur le trottoir au début, je ne peux pas le reconnaître

L'immobilité nous précède.

Tout commence dans un silence sans retour. La ville est couverte de glace et les murs des immeubles sont tombés dans le noir. Le soir arrive sur un sol plat.

Nous entrons seuls, à petits pas. Ontario est solide et droite – sang-froid, motels de cartons, rouges à lèvres et plumes. Sa douceur provient de sa déchirure, une résignation triste et sereine.

Nos visages sont muets. Textures, grains, ombrages, fragments de corps dans les grondements du sol, matière inerte et rocailleuse – éboulis, composites, calcaire, marées.

À l'angle d'Amherst, le couvercle d'une bouche d'égout claque chaque fois qu'une voiture tourne à droite; le fracas métallique se répète depuis des semaines. À cette heure, c'est un rythme régulier – silence, deux croches, silence, deux croches – qui se confond avec celui des pas.

Le mime pense :

*Ta marche commence avec l'articulation de la hanche. Joint,
rouage, vibrations, alliage, frictions.*

À l'usine, trois hommes mettent tout leur poids sur la jambe gauche, sautent sur la droite, d'un coup reviennent sur la gauche, puis sur la droite de nouveau. On ne voit pas la machine qu'ils commandent, seulement les corps qui la contrôlent : ponction, levier, torsion. Tous les mouvements viennent du corps.

La rue se tord – branches mortes, essuie-glaces – se déchire.
Ta présence est une entrée, une porte vers un sous-sol, une
cave ou un terrier. Tu me dis préférer la disparition d'un être
cher aux orages. Moi, j'ai le projet de te montrer ce que je
trouve beau.

Chapeaux, couvertures, foulards, sacs de couchage, emballages de plastique, journaux. Témoignages, sacrifices, scarifications, cris, bandages, urine, brûlures, pourriture. Devant les visages douloureux, nous avons froid. Pieds moites, frissons, spasmes.

Le temps creuse un puits de silence, un caveau où la solitude s'agrandit en espace. Les regards tiennent du toucher. Je ne sais pas pourquoi nous suffoquons.

Un jour, la voix ne ressemblera plus à rien. Elle sera la buée,
le fracas d'une pierre, la densité d'un flocon, la main
craquelée d'un homme. Mes lèvres seront celles d'un animal,
ta peau, la carcasse d'un arbre.

Nous apprenons seulement à parler. De marche en marche,
d'épiderme en épiderme, de saut en saut. Un klaxon crie.

Laisse derrière lui un trou.

II

Puis, tout s'éclaire

Tu me dis :

« Regarde-moi sans rien faire.
Je te demande ce qu'on ne demande pas.
Tu comprends ? »

Il y a la brique et les arbres nus, ta barbe, les lampadaires, la
neige dans une lumière jaune-étouffé avec en arrière-plan
une sonorité lourde, le vent ou les voitures, je ne sais pas.

Tu me dis :

« J'ai tout essayé.
Je ne sais plus comment te parler. »

Tu répètes : « J'ai tout essayé. »

Le mime pense :

*La plupart du temps, les mains et les bras cherchent un
endroit où aller.*

L'éclairage se fond en de multiples faisceaux, comme de longues aiguilles. Mon regard s'adresse à quelqu'un qui n'est plus là. Surexposés et blanchis, les visages sont fatigués.

Les passants contournent poubelles, bornes-fontaines, flaques d'eau; se frôlent. Je manque de voix – de terre. Dans la rue, sous un ciel noir, rose, orange enneigé, sans quitter le sol des yeux, désolé du noir, désolé du temps qu'il fait, tu demandes quelque chose à personne. Tu sors un briquet pour allumer ta cigarette.

Ton corps se tend, droit dans une ligne plongée vers le sol;
un gramme de cocaïne dans le nez, tu restes un instant sous la
neige avec tes yeux ronds de chaton chancelant entre deux
cercles de lumière. Moi, je cherche mon portrait sur les murs
de papier, dans le visage farouche d'une jeune femme tel-
lement belle que ça me fait mal.

Je te demande de me regarder.

Le ciel devient lourd. J'essaie de te parler. Mes mains se crispent, je bégaye – mes yeux au ciel, sur mes mains, vers toi – je n'y arrive pas. Je te dis rien ou n'importe quoi.

La photo que nous avons faite est un désastre. On ne sait pas quoi en penser. Ta main sur mon épaule, tes yeux comme des trous. Une descente, voilà ce qu'il y a devant nous. Je commence par expirer.

Les ordures débordent d'un sac éventré à l'entrée d'une ruelle – gobelets de café, enveloppes à sandwich, cartons humides, liquide brunâtre. Les déchets nous rappellent qu'il y a de la mort partout. Tu la regardes d'un œil fatigué. Et dans la lumière du soir, la neige brille jusqu'au fond de nos yeux.

Tu me demandes si j'ai mangé. Ta main cherche dans ta poche un peu d'argent; ta main noircie par le sol, protectrice, large, ivre, tremblante qui me parle, me berce, me soigne, se déchire, se fend, devient une poignée de sel.

L'hiver arrive avec une clarté et une douceur qui me pétrifient. Tu renonces immédiatement à entrer dans le noir, nous nous immobilisons jusqu'au complet silence. La galère nous attend, elle nous presse. Il faudra faire vite. La ville entre avec nous dans une confusion de souffles, des rafales de vent remontent les eaux du fleuve, nous sommes innombrables.

Nos corps – des os, de la peau et des os. Dans la ville nous luttons en nous-mêmes, gorges serrées jusqu'à l'étouffement, pour nous sauver de l'asphyxie ou de la noyade. Sous nos pieds, légères et chancelantes, de grandes ombres se disputent avec la neige.

La contradiction : nous voudrions être quelqu'un qui vaille, mais nous développons le sentiment de n'être rien, comme des morceaux de vide en paquet de dix pour trois dollars cinquante.

Notre silence se creuse dans les rires, la bonne entente – cris
perchés dans les retailles d'acier, l'oscillation des arbres, le
claquement des vitrines dans le vent du soir.

Regarde sous la peau. Nos veines ont la couleur du
raisin, avec un goût de sel.

Approche-nous.

Nous sommes nés dans la faim.

Lentement irréalisés, annihilés dans l'ivresse, nous nous
présentons : disparitions sur disparitions.

III

Une bouffée d'air froid

Dans la pierre : ce qui est avalé, arrêté, immobile, sans nom,
sans rien que ta présence, je l'entends comme un cri et je
chute dans tes bras jusqu'au sol.

Sur l'asphalte, des figures de musée : granite, marbre, robes
et mises en plis. Personne ne les regarde alors que tout –
l'élévation du cou, la courbe du son, un battement de jambes
– veut aller vers quelqu'un.

Tu dis :

« J'ai répété trop souvent.
J'ai trop souvent dit la même chose.
Je n'en peux plus.
Je suis fatigué. »

Tu lisses les montagnes pour obtenir du sable, que tu laisses sur le sol parce qu'il ne te sert à rien. Le vent se dissipe. Au matin, ne resteront que l'air et le ciel noir.

Quand nous aurons enfin dit quelque chose, à quoi nous attendrons-nous ? À qui pourrons-nous tendre la main ? Où chercherons-nous ce qui ne se présentera pas avec cette odeur de cadavre dans une boue bleutée ?

C'est le corps qui porte, endosse, subit, intègre, s'étouffe,
supporte, avale, digère, pleure, s'indigne, se torture, se tue à
l'ouvrage; jour après jour, deuils, remords, caresses, sanglots,
hontes – c'est toujours le corps.

Et le mime un jour s'habille d'une pensée dont on ne sait encore rien, à même nos battements de jambes, à même la salive. Une ancre dans l'effervescence et la confusion initiales – tremblements – avant la langue.

IV

C'est toujours le premier jour, ici, sur la terre

Montre-moi tes gestes, poussées, voix rauque. Tout doit être traversé, reconstruit, regarde, tout veut se défaire. Moi, je suis un écran, une boussole, montre-moi mes mains.

Il n'y a pas de réelle nouveauté. Que du semblable. Je voudrais ramener à la vie ce qui a déjà vécu. Toute forme de sagesse a déjà existé.

Avec des mots, trouser le papier.

Les années se cassent, s'effritent, se ruinent, se rayent,
s'épuisent. Nous entrons dans la boue, la glaise.

Devant un monde qui te regarde, tes gestes sont des vœux :
sifflement du sol, feu de bois, vagues. Ce qui arrive jusqu'à
nous te traverse. Nous croyons d'abord à un accident.

Jusqu'où peut-on s'engager vers quelqu'un? Jusqu'où peut-on se délier? Il ne semble pas y avoir de limite; pourtant il y en a une, mais on ne la connaît pas.

Je me demande s'il est possible de sauver quelqu'un du désespoir.

Dans un spectre de lumière, ta figure fait le sacrifice du visage. Elle demande le silence. Appelle cela un saut, si tu veux.

Le mime montre avec ses bras :

La maison que je vois a trois étages. On peut la prendre dans une main, la porter à son visage, boire de son eau, la froisser entre ses doigts et la laisser choir sur le sol.

Toi, tu me fais voir, par-delà la confusion, une beauté dans
cette levée du corps qui est une mémoire du monde. La
présence, c'est un renouveau constant.

Au loin, une foule. Tu ouvres grand la cage thoracique,
gueule d'aigle, tu lui fais signe.

Le mime pense :

Ici, sur mon ventre, un trou, un point d'attache jusqu'à la gorge. C'est une ligne qui me tient.

Dans la rue – calcium, brai de pétrole, gravillons – la raideur
et la précision de nos prolongements : pare-chocs, gouttières
et, droit devant, le corps : sa voix – rien que le tonus.

Il s'élance au milieu de la scène que délimitent les passants :

L'allongement de la nuque, la contraction du pied, tout mouvement est parole au cœur de la matière. Et le souffle : un vide qui appelle une voix.

Tu dis :

« Je voudrais que tu me regardes. Ma voix, un éclair, tout
l'amour, n'attend qu'un geste de vous. »

Tu touches ton ventre avec la peau de tes bras :
« Viendras-tu avec moi? »

Les mains se tiennent immobiles.

La fébrilité voile tes yeux. Ton espérance est nue.

« Il n'y a pas de place, je ne peux pas, je n'y arrive pas. Je ne suis pas avec vous, ici ».

Nous restons muets sur cette ligne. La ville se régénère en un mouvement du torse. Elle pousse le geste, précis jusqu'au craquement des os. Puis, les bras tombent en poussière.

Tu entames le pas. Tu penses :

« Voyez-moi : un chaman, un embryon, un otage, une porte,
un village, une mer.

Je ne peux toucher trop longtemps ce qui en vous m'éveille.
Je suis léger comme les hommes. »

Viendra ce jour, un matin. Nous ne tolérerons plus rien – nausées, asthme, maux de tête, courbatures – l'édification, le surmenage, la fabrication des corps. Là où il ne semblait plus y avoir d'issue, quelques paroles, quelques voix gagneront en précision.

Nous assistons à une lente formation de la masse, à une montée des corps et à une explosion au centre de nous. Je crois qu'un jour tu remercieras le ciel, ou le vent, de t'avoir amené jusqu'ici.

Les passants tournent aux coins des rues, quittent les centres.
Je me demande s'il est possible de supporter l'immobilité
sans désirer disparaître, sans préférer cette disparition.
Bientôt toi et moi nous serons presque invisibles, presque
rien. Avec nulle part où aller.

Dans la ville sont jetés lambeaux et morceaux de nous : bras,
jambes, pieds. Cendres, poussières, cheveux, veines se confondent avec le limon.

Il faudra construire des huttes, des cabanes pour les tempêtes,
une masse incroyable de maisons.

CET HOMME BLÊME QU'ON PORTE EN NOUS QUAND ON EST DE LA VILLE

Le titre de cette partie provient de l'essai de François Bon : *Dehors est la ville.*

Touches, improvisations I

Je suis la personne dans ce corps qui me semble insuffisant, à moitié là, la personne qui me regarde comme une semblable et comme une inconnue. J'observe mes gestes, m'interpelle, me demande de sentir ces muscles, ce corps retenu par quelque chose qui vient de lui-même. J'écoute les sons qui proviennent de moi, me dis de dégager les côtes, d'allonger le dos, les bras, les jambes et me chuchote d'abandonner le combat, de laisser aller.

Là, en toi-même, tu es seule. Il n'y a rien à défendre.

Je suis comme les autres corps – enclos, aspérités – sur ce territoire beaucoup trop grand : la ville, avec sa multitude tombée sur le bord des rues, les corps modelés de ses vitrines, dessinés, photographiés, projetés sur les murs. Nous voilà ensemble, confus, interdits au fond de nous-mêmes, déboussolés, atteints; nous tous, ces corps qui s'enferment dans la honte, les sanglots.

Il y a en moi une voix qui voudrait apaiser le corps dans l'écriture, souhaiterait lui redonner la place dont il a besoin pour se sentir vivre. Tout mon poids se penche vers le sol : les bras, la tête, le dos, le ventre me retient de descendre plus loin.

Tu ne tomberas pas. Va doucement.

Prête attention, écoute seulement ce que te fait cette respiration.

Pour les muets

La voix me manque, je manque de voix, la vie manque à ma voix, je manque à ma vie, je ne sais pas comment le dire. L'écriture commence quand je choisis de me taire, dans un souterrain, dans ma solitude, dans l'embarras du silence, mais aussi dans un soulagement, une paix provenant de ce silence. L'endroit où j'ai envie d'aller est un espace reclus, tranquille, loin du rythme rapide des pas, loin des murs de publicités, des voix fortes du soir; je voudrais me mettre à distance du petit soldat obéissant qui s'installe en moi et avale tout quand la peur me prend.

Pendant plusieurs heures, sous un éclairage tamisé, avec au-dehors la pluie qui coule sur mon balcon, je ne fais presque rien d'utile. J'écoute ma respiration, ses vibrations : il se produit un changement dans la sonorité de ma voix, ses points de contact se précisent. Je voudrais que mon écriture suive ce tracé, cette entrée dans la voix par l'écoute des sons, des timbres, et qu'elle prenne racine à même les gestes, les rythmes : une montée vers les notes aiguës, puis une descente vers les graves, au bout desquelles ne reste qu'un murmure, presque rien.

Je m'assois, le temps est un témoin. J'écoute ce qui gronde et rumine : colère, souffrance, désarroi, fragilité, douceur, tristesse. Mon but est d'offrir un espace aux blessures, de regarder la souffrance qui les accompagne et d'en prendre soin, dans un esprit de reconstruction.

Je lis Kathy Acker, Marguerite Duras, Bernard-Marie Koltès; je m'approche de textes et d'écritures qui creusent des trous, déterrent des os enfouis dans le sol et mettent le feu à la morosité de la ville. Ces textes sont des corps qui supportent le présent, ils le disent, ils en parlent : nos corps souffrent. Ces auteurs sont témoins de leurs blessures, de l'espace qui en chacun s'élance, ils en observent les mouvements, élans et entrechocs. Je vois en eux cette lumière conduisant la chair jusqu'à la parole. Et moi je vais vers eux, je les accompagne ; j'ai besoin qu'ils soient là.

Puis s'installe en moi une clarté douloureuse : cette impression que dans la vie, tous les jours, hors de la précision des livres, hors de toute œuvre artistique attentive et sensible au langage, nous accordons peu de place à l'humain, peu de reconnaissance au travail qui s'intéresse vraiment à l'humain – la beauté ou l'engagement d'une voix, la précision d'un tracé, la vivacité d'une ligne mélodique brute. Alors une approche de la chair dans l'écriture, qui vient de la chair, m'apparaît nécessaire. Jusqu'où l'écriture est-elle composée de corps ? Sans faire de métaphore, quelle est la place du corps dans l'écriture ? Et qu'est-ce que l'écrit, art de paroles et de discours, peut apprendre sur lui-même au contact des arts du corps, mime ou chant ?

Nous avons perdu le réflexe d'écouter, de faire confiance, de chercher en soi ce qui parle depuis le fond d'un puits. Et nous acceptons des représentations convenues du réel qui, à force de déplacements, ne ressemblent plus au réel; alors, nous perdons l'habitude de la chose pour elle-même, en ce qu'elle est¹. La représentation convenue remplit les trous et les vides dans la conversation et entre les gestes :

On veut aujourd'hui ôter *l'espace* : tout *vide* dans le langage. Faire comblement. Prendre le langage et lui enlever son volume, *son esprit*, ses irrégularités, ses blocs noirs, ses incompréhensibilités; on tente, on s'efforce de tout relier, combler et emplir, coudre et boucher d'un obstruant discours continu².

Ce type de rapports met à mal les disciplines qui, comme la poésie, contestent le pouvoir en créant dans le langage des brèches, en acceptant les trous qui permettent de sortir de l'enfermement. Le mot d'ordre de Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », apparaît ici comme un bloc de béton qui pourra, si on n'y prend garde, broyer

¹ Guy Debord considère fondamentalement le spectacle comme déplacement de tout objet réel et comme transformation. Le divertissement devient un jeu qui imite la vie et s'en détache. Ainsi, à travers le spectacle, tout ce qui appartient au vivant dérive vers une représentation, et finalement c'est cette représentation elle-même que l'on représente. Or le déplacement se démultiplie ; aussi peut-on dire que le vivant tend à se déplacer vers le non-vivant. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], 208 p.

² Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 159.

les disciplines qui par essence balbutient, et requièrent ce droit de balbutier. Le corps et la pensée ont besoin du temps et de l'espace que le *discours continu*, à l'inverse, clôt en s'enfermant dans une complète ignorance de tout rapport subjectif au temps et à l'espace.

L'art doit, contre le divertissement, nous demander un engagement : celui de regarder ce que l'on oublie, et de prendre soin de ce qui voudrait s'ouvrir derrière ce qui se ferme. Cela demande une réelle attention – un engagement qui se manifeste de manière patiente et tranquille. Parce qu'en effet, l'écriture est un exercice de calme devant ce qui fait tout sauf nous rendre calmes³. Elle demande toute l'attention et la concentration possibles à l'endroit du simple présent : les sensations en nous-mêmes, les réactions les plus discrètes et les plus intimes de nos corps; il faut leur faire confiance, les suivre. J'aimerais que nous écrivions pour prendre le relais des morts, des égarés, des sans-voix, pour retrouver ce qu'il nous reste d'eux, pour retrouver ce qui d'eux s'est installé en nous. C'est, en fait, un processus de deuil : chercher en soi l'être perdu, reconnaître les forces et les fragilités, et petit à petit nous rapprocher de ce qu'il nous manque. Voilà à quoi je veux appartenir : je veux écouter et suivre les auteurs qui font ce type de travail. S'inscrire dans une tradition ne consiste pas à répéter la même chose que ses prédécesseurs, mais à reconnaître, en soi et pour soi d'abord, l'endroit où le travail d'un autre a dû s'arrêter.

Nous perdons l'esprit de la réalité en séparant et en compartimentant les disciplines et en éloignant de notre quotidien tout lien avec l'immensité. Dans la course au pouvoir les esprits deviennent obtus. Notre langue en souffre, entravée ou niée par les puissances économiques qui la récupèrent constamment. La nature – je parle des plantes, je parle des animaux, je parle de l'atmosphère, je parle de ce qui, en nous, préexiste à la culture – a constamment été détournée d'elle-même tout au long du dernier siècle, et plus rapidement encore au cours des dernières décennies, je crois que nous la suivons, que nous l'avons suivie tout au long de cette transformation. Nous nous sommes aussi transformés; nos corps, nos sens et nos voix sont profondément atteints par le massacre économique que nous vivons. Or,

³ J'entends dans le même sens ces deux vers de Denis Vanier : « je suis calme et enragé/ cela s'appelle la précision ». La précision demande à la fois cet affect de celui qui est enragé, et tout le calme possible. Denis Vanier, *La castration d'Elvis*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997, p. 23.

il me semble également que nous traversons à ce sujet une époque de déni, qui équivaut en fin de compte à un déni de soi.

Notre politique nationale est désastreuse, liée à un profond manque de sens (il faut entendre le sens ainsi que le perçoit Valère Novarina, comme un manque de direction, un manque d'espace⁴). Nous vivons dans un monde qui se détourne constamment de lui-même (c'est-à-dire du vivant) aux fins du commerce. Alors il nous devient bien difficile de faire confiance à qui ou à quoi que ce soit : les blessures collectives sont vives. Le cynisme est partout, comme le mépris de tout idéal, celui de l'espoir et de la beauté. Puis, l'intonation, le ton particulier que les clichés ou les consensus nécessitent, a toujours quelque chose d'une résignation en soi, de soi. Un ton qui éraille la gorge et sonne faux. Du simili, selon Meschonnic :

Penser, écrire, c'est travailler à être libre, c'est-à-dire vivant. Tout ce qui n'est pas cela n'est que du simili. Et nous sommes entourés, envahis, culturellement, par du simili. Du simili de pensée, du simili-poème, du simili de l'art, du simili de l'éthique, du simili de politique; du simili du divin dans le théologico-politique. Et réfléchir sur le rapport entre vivre et le langage, c'est aussi nécessairement réfléchir sur la lecture, sur ce que c'est que lire. Ce qui passe, et qui doit passer par reconnaître les différences, les valeurs, les critères entre les mots qui rendent libres et les mots qui emprisonnent ne serait-ce que dans les idées reçues⁵.

Je répète cela doucement, mot par mot. J'ai l'impression de retrouver en moi un espace connu, resté silencieux, mais devenu audible à ce moment où la lecture me touche. On dit *faire écho en soi*, on parle ainsi d'un espace où les vibrations sont en elles-mêmes porteuses de sens. Je prononce ce texte dans un chuchotement, à la manière d'une parole

⁴ «Sens : mot vide de sens mais indiquant le principe du mouvement. Retrouver en lui l'appel, la dynamique. Aller vers. Il faut entendre le mot sens comme quelque chose qui concerne non la linguistique mais l'espace. Le sens n'arrive pas droit au spectateur mais après un rebond dans l'espace. La parole est lancée dans l'air et est sujette aux lois de la gravitation, de la balistique, du billard, de la mécanique des fluides et non de la «communication», de l'échange marchand. Le sens passe par une ouverture et une décomposition de l'espace. Le sens n'est même que ça : l'espace qui s'ouvre. [...] Jean Damascène écrit que l'image est une manifestation de ce qui est caché – le langage est peut-être une manifestation de ce qui est tu.» Valère Novarina, *op. cit.*, p. 44.

⁵ Henri Meschonnic, *Vivre poème*, Paris, Bernard Dumerchez, 2006, p. 12.

bienveillante. La douceur est capable d'ouvrir un espace en soi. Si notre monde manque d'orientation, l'écriture doit composer avec cela, elle doit recréer de l'espace.

Il nous manque d'une terre, d'un pays qui n'appartiendrait à personne. Une terre qui d'abord ne serait pas synonyme de ressources à épuiser. C'est dans le ventre que nous avons mal quand nous voyons détruire des paysages millénaires pour des raisons économiques douteuses. Ce sont nos corps et notre amour-propre que l'on blesse; notre maison, notre source, notre vie. Nos voix, petites et abasourdies, ne s'élèveront peut-être vraiment qu'après le désespoir. Peut-être la plus grande clarté ne viendra-t-elle qu'avec le souffle de ce qui meurt.

Je voudrais tendre à autre chose. Je parle pour m'approcher des paroles que je n'ai pas encore dites, avec espoir. Ma voix est découpée, retenue, entravée. Il faut commencer doucement, le travail est long. J'ai honte de la dureté et de l'inconscience dans lesquelles nous sommes entrés. Je m'approche à pas prudents du manque, autant qu'il m'est possible de le supporter. Je n'écris pas trop longtemps, quelques lignes, parfois quelques heures et je bouge, je marche; en moi ça tire, ça pousse, je dois délier cet espace, de lourdes couches de couleur, morceau par morceau, bloc par bloc. J'ai besoin de m'oublier dans la beauté de ce qui revient.

Je voudrais pouvoir toucher quelqu'un par l'écrit autant qu'il m'a été possible d'être touchée. Je ne sais pas si ça arrivera, et je ne le saurai sans doute jamais parce que ces choses-là ne se disent pas bien. Au fond, nous restons toujours seuls en nous-mêmes avec notre gratitude, notre reconnaissance. Quand nous parlons, nous avons souvent l'impression de ne pas réussir à trouver les mots qui décrivent ce qu'il y a en nous parce que la langue est insuffisante; je ne sais ce que je dis qu'au moment où je parle et je ne sais jamais tout à fait bien ce que je veux dire. Parler de vive voix est une chute vers le dehors, toujours improvisée. Comme dans l'intimité, les mots *je t'aime* ne sont jamais assez clairs, jamais suffisants pour exprimer, pour partager ce que cela nous fait, aimer. Ils sonnent faux. Nous les entendons tellement souvent sonner faux (dans la chanson, au cinéma, à la télévision) que nous ne savons plus comment les faire revivre dans le langage. Je serai désemparée chaque fois que

quelqu'un me dira *je t'aime*, comme coincée, sachant pourtant que personne ne peut espérer mieux que ces mots. Toujours, nous naviguons dans le flou de la compréhension, dans l'ombre de la langue, rien ne se conçoit clairement, rien ne s'énonce qu'au prix d'un obscur travail à même le langage, un travail d'écriture et de biffures, un travail d'attention. Ça ne peut qu'être difficile. J'écris pour demander mieux de la langue et mieux de la vie.

Je m'arrête au centre d'une multitude de lieux et d'événements, entre la voix chantée, la prestation scénique et la gravité des feuilles mortes, quelque part entre Montréal et l'intransigeance des montagnes, peut-être au centre des plaines. Je reste là; mes yeux se ferment, j'y suis bien. Je me dis que ça ressemble à ce qu'il y a en moi, ce gouffre d'air et de ciel. Depuis ce lieu où je suis, je conçois que les plaines n'ont pas de fin, c'est peut-être ainsi que je les aime, parce qu'il n'y a en elles que du semblable, de l'ouvert, de l'infini. Je ne sais pas, je n'ai aucune idée de ce qui s'en vient. Je révise mes textes en commençant par le début. C'est toujours comme ça ; toujours, en débutant, je me retrouve devant quelque chose qui, à peine surgi le matin – petite lampe, lumière tamisée – attend le soleil, ou peut-être les nuages et leur lumière blanche. Je dois d'abord reconnaître ce qui s'éveille. Ce sont là les entrées, les marques de ce qui voudrait venir à la clarté; elles se présentent doucement, hésitantes et pêle-mêle, petites et pauvres.

Cette pauvreté me demande de la regarder, elle me présente ses cicatrices, ses trous. Je m'arrête auprès d'elle. La reconstruction nécessitera un espace, un temps d'écriture : il faut respirer. Le gonflement des poumons fait basculer le corps dans une buée laiteuse, une entrée et un deuil. C'est peut-être au cours de ce mouvement que viennent les idées, les pensées. Simultanément, je songe aux deux sens du mot inspiration.

Quand on *place sa voix*, quand on donne forme et corps à la voix, elle prend de l'assurance, de la latitude, et plus elle ose bondir sur des notes étranges et inattendues, plus elle s'étonne de se reconnaître. En équilibre dans cette forme dont elle a besoin, l'écriture devient le vecteur d'une reconstruction : elle redonne au monde sa respiration. Et ceci seulement parce qu'elle ne s'intéresse qu'aux détails, qu'à l'évidence de ce qui est là : réel, présent, entier sans compromis. « L'esthétique est la découverte de beaux moments dans

l'âme humaine, par l'homme lui-même, pour le perfectionnement de soi-même⁶ », écrit Dostoïevski. Si le sens importe, il provient alors de la spécificité des choix, de la plus complète subjectivité que nous reconnaissons, par affinité, comme une part de nous-mêmes.

Quand j'écris, il me semble que tout doit être simplifié, au point de ressembler à l'eau qui coule en sillons sur ma fenêtre. Les principes fondamentaux en art, d'une discipline à une autre, sont simples. Ainsi le musicien apprend à écouter, à offrir temps et espace à chacune des notes, et le mime cherche le renouvellement de l'élan dans un geste qu'il répète, qu'il cherche toujours à recommencer, avec toute la présence dont ce geste a besoin. Ce qui n'est pas simple devra le devenir; celui qui parle devra tout mettre en œuvre pour rendre à la voix sa justesse, sa clarté, rapporter la voix à sa simple résonance dans le corps.

Tout retourne au sol, au toucher, à la température – chaleur, froid, texture, pression. Ainsi, dans sa présence délicate devant le monde, la matière de nos corps se rappelle sa force et sa fragilité :

Toute vraie pensée garde à la bouche un goût de poussière : une trace du sol, cicatrice d'une chute, un reste de la poignée de terre d'où on vient; toute pensée vraie porte une marque en creux : le négatif de la matière et du langage, le souvenir d'une poignée de terre dans la bouche⁷.

La langue de bois, qui contrôle et oriente les idées, langue autoritaire, langue de démagogues, opère une rupture dans la cohérence de toutes choses en brisant le mouvement, sans confiance en une parole qui prendrait forme peu à peu, dans le brouillard que requiert, par définition, une entrée singulière dans la parole. Ces langues ne respirent pas. Leur rigidité nous conduit à l'enfermement – accumulation de colères sans direction. Alors, plus personne ne parle, plus personne n'arrive seulement à entendre sa respiration. D'attaque en attaque,

⁶ Fiodor Dostoïevski, *Carnets (1872-1881)*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2005, p. 20.

⁷ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 154.

poings liés, dents serrées, cette langue mène au gouffre. Il faut apprendre à écouter en elle ce qui se contraint et s'aliène pour s'en détourner. Faire confiance est la clé.

Les pensées irrespirées, inespacées, qui ne raisonnent pas dans l'espace, ne s'y précipitent pas pour entendre et jouer avec les corps inanimés et vivants, pour rebondir dans la matière et y trouver réponse, contradiction et écho – ces pensées trébuchent, sonnent faux, sont mortes⁸.

Pensées mortes, pensées qui s'empressent de conclure, de légiférer.

La langue fait un mal immense à la subjectivité, remarque Adorno, quand elle prétend à l'objectivité, quand elle cherche à imposer une vérité prétendument incontournable dans un système où, en fait, les valeurs de subjectivité et d'objectivité sont inversées :

Ce qui est objectivement la vérité est déjà bien difficile à déterminer – mais dans nos rapports avec les autres, il ne faut pas s'en laisser imposer le terrorisme. [...] Ainsi, et c'est un signe qui ne trompe pas, quand on vient vous objecter que ce que vous dites est trop « subjectif ». [...] Ce qu'ils appellent « objectif », c'est le jour incontesté sous lequel apparaissent les choses, leur empreinte prise telle quelle et non remise en question, la façade des faits classifiés : en somme, ce qui est subjectif. Et ce qu'ils nomment « subjectif », c'est ce qui déjoue ces apparences, qui s'engage dans une expérience spécifique de la chose, se débarrasse des idées reçues la concernant et préfère la relation à l'objet lui-même au lieu de s'en tenir à l'avis de la majorité, de ceux qui ne regardent même pas et *a fortiori* ne pensent pas ledit objet : en somme l'objectif⁹.

Ainsi, la langue supposément objective méprise l'unique, le petit, le fragile, le point de vue spécifique, le détail d'une pensée venant d'un sujet, donc subjectif, qui fait attention à l'objet lui-même (l'expérience de l'espace qui sépare le sujet de l'objet et l'expérience de la relation qui les lie). En fin de compte, c'est toujours le sujet lui-même que l'on méprise quand on nous reproche d'être « subjectif ». L'ultime objectivité, dans ce système de valeurs inversé, demande une lutte violente contre soi-même, d'où vient également, en miroir, le mépris de l'autre. Dans cette imposture, nous prétendons atteindre une mesure des idées qui

⁸ *Ibid.*

⁹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1991 [1951], p. 39.

serait celle d'un au-delà des idées. Cette prétention contribue à éloigner le vivant du vécu, de son incompréhensible et inacceptable présent.

Le poème ouvre un langage à même la langue. Il réapprend à parler avec clarté dans un monde où la langue que l'on entend tous les jours est devenue confuse et vague. Le poème fait figure d'un médium de résistance contre la perte de sens, la perte de parole ou de voix. Loin du bibelot, il est une forme radicale de subversion, conçue pour résister à même la langue qu'il défait. Et quand cette langue est *agie* par le travail du poème, elle atteint tout langage. Meschonnic décrit justement la poésie comme « une forme de vie qui transforme le langage et une forme de langage qui transforme une forme de vie¹⁰ ». C'est exactement cela. Le poème ouvre un passage vers une autre forme de vie.

Quand un poème nous touche, quelque chose du monde réel change. La vie n'est plus la même et la langue non plus, parce qu'elle s'est laissée trahir. Lire des poèmes est un exercice d'apprentissage qui consiste à conduire la pensée à reconnaître à nouveau le monde; et chaque lecture, quand le poème et le lecteur se rejoignent dans la même rigueur, le reconstruit. Le poème transforme la vie et la vie transforme à son tour le lecteur. Nous voyons mieux ce que nous pressentions, ou nous voyons différemment ce que nous avions cru voir. Ainsi, le poème est capable de miracles. Capable d'une réelle attention à l'endroit de ce qui voudrait parler, d'une reconnaissance profonde de la fragilité. Capable de donner une place, de la manière la plus honnête qui soit, à ce qui se tait. Il se présente au milieu d'un paysage de non-sens; il vient du silence, de la blessure, du creux que laisse en nous ce non-sens.

Adorno nous invite, d'une manière qui m'apparaît plutôt désespérée, à prêter attention en nous-mêmes aux traits de la technicisation, à considérer un registre de séparation, d'isolement en rapport avec cette précision venue de la technicisation et devant laquelle nous restons étrangers, mais à laquelle nous tentons tristement d'appartenir :

¹⁰ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 28.

La technicisation a rendu précis et frustes les gestes que nous faisons, et du même coup aussi les hommes. Elle retire aux gestes toute hésitation, toute circonspection et tout raffinement. Elle les plie aux exigences intransigeantes, et pour ainsi dire privées d'histoire, qui sont celles des choses. C'est ainsi qu'on a désappris à fermer une porte doucement et sans bruit, tout en la fermant bien. Celles des voitures et des frigidaires, il faut les claquer; d'autres ont tendance à se refermer toutes seules, automatiquement, invitant ainsi celui qui vient d'entrer au sans-gêne, le dispensant de regarder derrière lui et de respecter l'intérieur qui l'accueille. On ne rend pas justice à l'homme moderne si l'on n'est pas conscient de tout ce que ne cessent de lui infliger, jusque dans ses innervations les plus profondes, les choses qui l'entourent¹¹.

Nous désapprenons la délicatesse, souligne Adorno, comme nous désapprenons à hésiter; parallèlement, nous désapprenons aussi à faire confiance à l'ombre, à ce qui commence à peine, et, dans nos relations, à faire tout notre possible pour ne pas contraindre autrui, ne pas l'envahir. Nous remplaçons les objets qui, nous le savons bien, ne sont plus faits pour durer; nous les achetons, ils se brisent et nous les rachetons. Or, ces choses entrent en nous et se brisent en nous.

Si, comme le remarque Adorno, les mécanismes venant de la langue même s'instrumentalisent, alors la langue s'aplatit, ne cherche plus à toucher, devient une langue de pure fonctionnalité. Novarina, dans *Devant la parole*, s'inquiète de cette perte de la spécificité de la parole qui est une faculté de toucher, en l'autre comme en soi, ce qui demande à être touché :

Voici que les hommes s'échangent maintenant les mots comme des idoles invisibles, ne s'en forgeant plus qu'une monnaie : nous finirons un jour muets à force de communiquer; nous deviendrons enfin égaux aux animaux, car les animaux n'ont jamais parlé, mais toujours communiqué très-très bien. Il n'y a que le mystère de parler qui nous sépare d'eux. À la fin, nous deviendrons des animaux : dressés par les images, hébétés par l'échange de tout, redevenus des mangeurs du monde et une matière pour la mort [...] À l'image mécanique et instrumentale du langage que nous propose le grand système marchand qui vient étendre son filet sur notre occident désorienté¹² [...]

¹¹ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 37.

¹² Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 13.

Le discours publicitaire a rompu tout lien avec la parole¹³, nous le savons. À sa suite, les émissions de télévision et même les films se sont mis à imiter la langue publicitaire comme on imite le pouvoir¹⁴ ; dans tous les cas, cette langue se répand à la fois parce qu'elle est la langue du pouvoir et qu'elle est la langue la plus étroitement convenue. Tout en elle se présente comme fonctionnel et pratique : slogans, titres des manchettes, convictions, déclarations performatives. Bientôt la langue du commerce devient la langue avec laquelle nous parlons de nous-mêmes. Une capsule linguistique rédigée par Gaëtan Clément sur le site Internet du ccdmd (Centre collégial de développement de matériel didactique), portant sur le vocabulaire, fournit un bel exemple de cette présence du commerce dans la langue. L'auteur de la capsule demande d'abord aux étudiants de trouver l'expression ou le mot incorrect : « Ton projet est excellent : j'achète (ou vendu)! » Puis il commente : « À une époque où tout s'achète (ou se vend), que l'argent envahisse le domaine de la pensée et de la langue n'a rien d'étonnant. Le sens qu'on donne ici au verbe acheter peut être rendu correctement par l'expression je l'adopte¹⁵! » Pires encore sont les termes qui feront des humains des êtres à vendre, par exemple dans l'expression populaire : « Il faut se vendre ». Jusqu'où tolérerons-nous la désintégration que cette langue impose au corps ? Dans notre contexte culturel, d'où viendra la parole qui pourra réapprendre au sujet à se présenter dans la simplicité de son corps? Quelle que soit sa provenance, il est certain qu'elle apparaîtra comme une résistante, une revenante, une écorchée. Par sa faculté de ne pas définir, de ne pas conclure, de ne pas refermer la pensée mais de l'ouvrir au possible, la poésie déterre les morts; elle redonne aux vivants leur respiration.

La culture me fait peur. La famille me fait peur. Les hommes et les femmes qui m'aiment me font peur. J'aimerais dire à tous ces gens de faire attention. D'abord, nous

¹³ Il faut entendre ici la parole au sens où l'entend Novarina comme ce qui « passe entre nous comme une onde et se transforme de nous avoir traversés », *ibid.*, p.27.

¹⁴ Dans *Il y a trop d'images*, Bernard Émond écrit à propos du temps d'attention des téléspectateurs bombardés d'une quantité incroyable d'images à une vitesse plus que rapide : « On m'objectera que seule une partie de ce temps est occupée par la publicité. Je rétorque qu'il n'y a plus beaucoup de différence entre la publicité et le contenu des émissions ou des sites, ce contenu étant lui-même une injonction permanente à mener une vie tout entière consacrée aux félicités de la consommation et à la douce torpeur du divertissement. » Bernard Émond, *Il y a trop d'images*, Montréal, Lux, coll. « Lettres libres », 2011, p. 10.

¹⁵ <http://www.ccdmd.qc.ca/fr/capsules/>

devons comprendre ce que cela veut dire, *faire attention*. Écouter, seulement. En prendre l'habitude. Écouter. Travailler à cette discipline qui consiste à reconnaître en l'autre ce qui parle et à trouver beau ce qui commence à parler : petit, simple, bizarre, fragile, blessé. Et puis, fermer les yeux, revenir à soi, en soi, se porter, s'accompagner. Aimer, c'est d'abord écouter : faire attention. « Aimer est une discipline¹⁶ ».

Quand j'écris, parfois je m'éloigne. J'enlève des mots que j'aurais dû laisser flotter, imparfaits. Je vais trop vite. Je voudrais finir. Je respire mal, souffle court, épaules, doigts, tendus. Je m'en demande trop; en fait, je me demande précisément ce que je ne peux pas faire. Je n'écoute plus. *Aimer est une discipline* en soi, pour soi, d'abord. Souvent il faut recommencer, revenir à l'essentiel, se poser les mêmes questions. Je me retrouve au centre de rien. J'entends ma voix quand elle vibre. Tous les jours, je me demande de mieux respirer. Je supporte la tension. Parfois, je l'apprécie. Je me dis que j'ai de la chance d'apprendre à faire des choses réellement difficiles.

Faire attention à ce qui est petit n'est pas glorieux, au mieux c'est associé à une attitude maternelle de bienveillance. Comportement souvent synonyme de faiblesse, comme si considérer l'autre risquait d'éveiller un manque de considération pour soi-même. Comme si, en faisant attention à l'autre, on risquait de perdre sa singularité. La discrétion, la douceur, la réserve, la fragilité ne sont pas à la mode. La star (l'idole) n'hésite pas, elle est audacieuse, vulgaire, féroce compétitrice que rien n'arrête. La star n'entre pas dans un lieu avec l'impression qu'elle ne devrait pas y être (on crierait à l'imposture), elle défonce les portes. Les téléspectateurs se trouvent fascinés, dérangés ou offusqués, mais toujours fascinés par sa capacité à répondre rapidement, sans fléchir, et à voir en l'autre une fonctionnalité, un objet – sous couvert de mots doux, de compassion à l'eau de rose. Le tout, à l'image de l'autoreprésentation défigurée que produit le spectacle :

¹⁶ René Lapierre, *Renversements : L'écriture voix*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, p. 17.

L'industrie culturelle est modelée sur la régression mimétique, sur la manipulation d'impulsions mimétiques refoulées. Pour ce faire sa méthode consiste à anticiper l'imitation des spectateurs par eux-mêmes et à faire apparaître l'approbation qu'elle veut susciter comme déjà existante. Les choses sont d'autant plus faciles que, dans un système stable, elle peut compter sur une telle approbation et qu'il lui reste plutôt à la répéter sur le mode du rituel qu'à vraiment la susciter. Son produit n'est pas un stimulus, mais un modèle de réaction à des stimulations non existantes. De là le générique musical enthousiaste au cinéma, le stupide langage infantile, le ton populaire accrocheur; même le gros plan sur la star semble s'exclamer : comme c'est beau¹⁷!

L'industrie culturelle dont parle Adorno repose sur un principe de satisfaction à l'endroit de sa propre valeur, ses procédés artistiques justifiant son existence même. Dans ce contexte, suggère Adorno, il y a perte de réel au profit d'un rituel d'adhésion à des normes qui découlent du pouvoir. Mais le pouvoir est abstrait, nous célébrons la représentation par habitude, nous en faisons une affaire d'idéal. Tranquillement, le bizarre et l'étrange cessent d'être tolérés, ils se mettent à faire défaut. En art, nous sommes censés accorder notre confiance à une norme préétablie de la culture, à une idée convenue du rêve, de la légèreté, du divertissement, et à une conception réductrice du plaisir et de la jouissance. Nous oublions que la culture est – ou devrait être – composée de trous dans le paysage des convenances, d'espaces où chacun peut entrer libre, un temps.

Ce que je connais de la création ne commence pas dans le rêve mais plutôt dans une brutalité, une survie. Parce que la langue peut aussi faire cela; elle est capable précisément de nous permettre de survivre en nous rendant plus libres. Tout langage devrait viser cela : nous ouvrir, nous délier. Je crois que c'est exactement ce que dit Pina Bausch dans cette phrase citée par Wim Wenders : « Dansez, sinon nous sommes perdus¹⁸ ».

Alors qu'il s'adressait aux spectateurs par le biais du programme de la pièce *Don Quichotte*, en 1999, Wajdi Mouawad dénonçait avec violence la séparation que notre culture a introduite entre le travail de la création et l'expérience de l'oeuvre dans la vie :

¹⁷ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 187.

¹⁸ Wim Wenders, *Pina*, France, Allemagne, 2011, 106 min.

Dans une des multiples versions de mon adaptation de *Don Quichotte*, le spectacle s'ouvrait sur un comédien qui, s'adressant au public, affirmait que, étant donné le siècle et le pays où nous vivons, il nous fallait, pour avoir le droit d'écouter l'histoire de Don Quichotte, accepter tout d'abord que l'on se tranche les veines des poignets [...] Cette version ne fut pas retenue. Elle ne correspondait pas, m'a-t-on dit, à l'image que les spectateurs avaient de Don Quichotte, et qu'il fallait, au lieu de les engueuler, leur parler de l'importance du rêve. Je me disais que bon, que oui, que je voulais bien, mais que je ne savais pas comment parler du rêve, lorsque ce rêve-là allait être commandité par des compagnies d'assurance et des banques et des compagnies de télécommunications qui jamais au grand jamais n'accepteraient d'assurer ou d'ouvrir un compte à un type comme Don Quichotte, que je voulais bien parler du rêve, mais que je trouvais que le rêve était bien mal traité au TNM, et qu'au fond, au fond, l'idée du rêve, on s'en foutait pas mal, pourvu que le spectacle puisse être bon. Que le rêve je veux bien, mais au prix où ça coûte le billet, les pauvres pouvaient le mettre là où je pense, le rêve! Bref, je le trouvais vachement fatigué le rêve¹⁹!

Mouawad avait raison : ceux qui s'amuse de voir le personnage de Don Quichotte en l'isolant du monde réel, en le préservant comme une icône dans une sorte de sphère précieuse qu'ils nomment théâtre, ceux-là restent étrangers au fait réel de l'inégalité, de la souffrance, et n'ont rien compris au théâtre. Ils se conduisent de manière hypocrite, le théâtre n'étant pour eux qu'une surface, le lieu d'une parade, un divertissement sans importance.

Don Quichotte est un sans-abri, errant à -20 degrés Celsius rue Ontario (avec ce qu'il faut de folie pour avoir encore de l'espoir) et personne ne se soucie de lui, sauf pour une obole de quelques sous, sauf pour détourner le regard rapidement parce que chacun a mal de le regarder. Moi aussi, ça me fait mal. Son corps est tellement endolori que l'homme ne perçoit les passants, le ciel, le bitume et la brique qu'à partir de la teinte rouge sang de ses propres blessures. Sanglant et dangereux, il s'attaque à n'importe qui. Sancho est à ses côtés, comme un chien fidèle dans une boîte de carton; une chaîne dorée brille parmi les poils gris et noirs de son torse et le bas de son pantalon baigne dans une neige imbibée de calcium.

L'homme combat l'injustice, la souffrance, la morosité, la déception, l'indifférence dans une période de confusion sociale, il les combat au nom de principes bafoués. Près de lui, sinon en lui-même, la Dulcinée du Tobosco porte le visage de tous les idéaux d'hommes ou

¹⁹ Wajdi Mouawad, « Mot de Wajdi », dans Théâtre du Nouveau-Monde. Programme de la pièce *Don Quichotte de Cervantès*, 1999, s.p.

de femmes, tout l'espoir, toute la beauté et tout l'amour du monde. En dehors de cela, s'exerce autour de lui l'énorme pression de sa famille et de ses amis qui lui demandent de renoncer, de revenir à la maison, d'accepter le visage du monde : mettre fin à l'aventure et oublier (enterrer) les livres de chevalerie. Mais le principe de ce retour à la raison n'entraînera dans l'esprit du chevalier qu'échec de sens, mélancolie et désespérance.

Sancho reconnaît bien l'abîme dans lequel s'enfonce Don Quichotte, mais il comprend également que son courage et sa force lui viennent du jeu, de sa faculté de croire au jeu. Alors, il invoque dans ses larmes une Dulcinée à laquelle le chevalier ne croit plus :

- Hélas! répondit Sancho en pleurant. Ne mourez point, cher monsieur, mais suivez mon conseil et vivez longtemps ; car la pire folie que puisse faire un homme au monde est de se laisser mourir, ni plus ni moins, sans être tué de personne ni achevé d'autre main que celle de la mélancolie. Allez, ne soyez pas paresseux : levez-vous de ce lit et allons-nous-en dans les champs en habits de berger, ainsi que nous l'avons résolu; peut-être trouverons-nous derrière quelque buisson madame Dulcinée désenchantée, plus belle encore qu'on puisse imaginer²⁰.

C'est la fin : l'homme est détruit, résigné, privé de toute joie, il ne peut désormais que mourir dans la plus grande désolation. Or, c'est une éthique de l'espoir, de la survivance dans un monde de destruction que laisse entendre Sancho. La pire folie consiste à se laisser mourir, dit-il.

Mouawad est en colère parce que les gens qui ne veulent que du rêve, et qui n'entrent que superficiellement dans les oeuvres, inconscients et aliénés par la richesse, agissent de la même manière que ceux qui poussaient Don Quichotte au désespoir dans le récit de Cervantès. Ils seront restés intouchés, emmurés dans l'insensibilité; ils aimeront l'histoire comme on aime une histoire légère qui nous endort, en perpétuant une célébration aveugle de l'oeuvre en vertu d'un consensus dérivé du pouvoir et reconduisant l'ignorance.

²⁰ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte II : L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2010, p. 676.

Nous voilà donc saisis par notre propre bêtise, muets devant le silence de l'autre, muets devant la beauté; il m'apparaît extrêmement difficile de parler de quoi que ce soit qui ait de l'importance tant il semble que nous soyons pétrifiés, stupéfiés devant les leurres qu'on nous tend, et qui nous arrachent à nous-mêmes avec notre plein consentement.

Une triste figure

La ville est une fiction. Cette ville n'existe pas. Ce qui se peint c'est notre idée de la ville, ce que nous mettons en jeu entre nous et le dehors lorsque nous disons le mot ville. Parce que c'est là qu'on marche et qu'entre soi et les autres s'est déposé le ciment et hissée la géométrie, et ce qui rend les visages indistincts et pareilles les fenêtres²¹.

François Bon

J'écris à partir de la ville, depuis la ville : les commerces, les enseignes, les tours immenses des banques, les vieux clochers des églises. La ville, pour moi, c'est l'humain devant l'espace de l'achat ; les bars, les restaurants, les cinémas gigantesques, les magasins, les lumières, la musique forte, la lutte infinie contre le temps morne, contre le retrait, la lenteur, contre l'espace à soi. C'est aussi les passants seuls qui marchent dans les rues, se regardent, s'observent, se cherchent. Elle est créée pour nous, cette ville, mais nous cherchons les humains en elle comme si quelque chose avait mal tourné, comme si cette fiction dont parle François Bon avait pris toute la place. Comme si nous ne cherchions plus notre reflet que dans une fiction. « Au dehors n'est pas la ville, mais la géométrie humaine, ce par quoi on habite la terre et qui fait les villes²² [...] » ; en même temps, la ville est cet « [...] enfoncement où tout grandit, où tout pèse et s'agglomère, et finalement vous surplombe et vous englobe²³ [...] ».

Nos visages blêmes s'efforcent à cacher cette blessure présente en nous tous les jours – les produits chimiques dans les aliments, le sol, l'air – et avec elle notre adhésion à de l'objet, cette promotion des corps en objets : augmentations mammaires, botox, implants de toutes sortes qui annihilent les traits de l'identité, les traits du temps sur l'humain. Peut-être

²¹ François Bon, *Dehors est la ville*, Paris, Flohic, coll. « Musées Secrets », 1998, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 81.

²³ *Ibid.*, p. 23.

imitons-nous ainsi la géométrie stable de la ville et la rigidité de ses immeubles, la perfection lisse du verre.

Et le théâtre peint [...] la mutilation du temps faite forme comme si l'esthétique des verseurs de sucre en poudre avait déteint sur celle des chevelures ou les épilations des sourcils. La domination de ce qu'on a à peindre est de l'ordre de la terreur, depuis toujours²⁴.

Cette terreur est ce dans quoi l'on projette toute représentation de soi. Ainsi, l'idéal devient celui du matériel (à rabais, ou à gros prix) dans lequel on fonde l'espoir d'une vie meilleure. Toutes ces fournitures doivent nous améliorer, nous rendre plus respectables, plus beaux, plus désirables, mais leurs promesses jamais remplies creusent dans la ville un caveau de solitudes. Plus personne ne peut suivre cette course à la disparition, les corps se désarticulent et se perdent.

François Bon observe dans le travail de Edward Hopper, entre les murs de briques, au milieu des rues grises, ces visages qui ne se regardent pas, ne se croisent jamais, qui intègrent les traits de la ville et partout les transportent avec eux. Ces toiles nous laissent l'impression d'un trou. Elles sont un souffle retenu, du blanc, du ciel, de longues lignes droites horizontales et verticales, des immeubles, des entrepôts, des fenêtres, des tables, des corps qui semblent perdus au milieu d'un espace trop grand. Hopper ne peint pas les foules, il peint de larges espaces au sein desquels des personnes plus ou moins isolées semblent entretenir des rapports qui tiennent à la fois de la symbiose et de l'étrangeté. Même lorsque les gens sont proches les uns des autres, leurs visages se tournent rarement vers les autres visages. Ces gens travaillent, lisent, attendent, ils sont occupés ou préoccupés. Leurs regards sont généralement dirigés vers le sol, en introspection, comme s'ils erraient par la pensée dans une ville qui semble être d'une part le résultat d'une accumulation de non-lieux, et d'autre part un espace dépouillé, vide comme une rue le dimanche à cinq heures du matin.

²⁴ *Ibid.*, p. 63.

Fenêtres rectangulaires, enseignes, livres, chapeaux, industries, machine à écrire, béton, rideau de théâtre, piano, feux de circulation, pompe à essence, fenêtres : les objets et les matériaux sont partout et pourtant l'intimité se rencontre à chaque fois que se dessine un corps, vulnérable au centre de cette immensité.

*

Ici, sur Ontario, tout est sur le point de se rompre, déchiré de bleu, de gris, de rouge. L'uniformité est fragile comme du verre. Tous les jours, la mince ligne de vernis qui contient toute séparation s'effrite. Un homme hurle, il s'insurge contre le sol, les murs et le ciel; sombre dans sa souffrance, ne connaît plus aucune limite régissant les comportements de société. Il refuse de les reconnaître. Il ne les accepte plus. Cet homme, condamné par les regards qui l'entourent, attaque les poubelles et le vent, il agit et lutte, perdu dans un tourbillon de révolte. Ce qu'il porte en lui « [...] ne se résout pas à sa domination²⁵ ». Il en paiera le prix. L'histoire est triste; elle est belle aussi. Je poursuis les traces de cet homme : marques désespérées de résistance.

*

D'un coup je reconnaitrai ton visage. Alors, l'espace de nos sphères privées sera ouvert, ici, sur Ontario, mis à nu dans cette rue, en moi, où chacun de tes traits se sont creusés. Tes rides, ce sont les miennes; ton corps, c'est le mien; ta voix d'homme, la mienne. Dehors dans la ville nous attend cet espace que l'on porte avec soi, mais notre rencontre est incohérente. Une lumière jaillira d'elle; nous la regarderons avec tendresse, comme font les regards qui se croisent dans les moments où nous cherchons à briser l'isolement. La ville est « [...] cette ouverture parfois du temps, qui est l'homme²⁶ ».

Je pense à cette figure d'homme dans la rue, un homme qui pleure et tremble. Ce portrait d'homme dont je parle est intériorisé, il est en moi, traversé par moi. Le côtoyer dans

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

l'écriture m'a permis d'écouter ce que plusieurs hommes ont touché. Dans mon corps, dans sa respiration, j'écoute la voix en repoussant toute forme d'analyse hâtive, toute explication logique qui aurait pour objectif de résoudre ou de faire disparaître l'embarras que l'on ressent devant l'autre. L'espace doit rester ouvert. Je supporte l'immense, l'inconnu, le divers. J'entre dans la vulnérabilité. Quand nous écrivons à partir de cet état de confiance, nous ne savons pas si ce que nous écrivons plaira.

La Triste Figure, surnom que Sancho attribue à Don Quichotte, semble provenir de la distance qui s'installe entre les désirs, la foi, l'espoir et le monde. « Don Quichotte est un lecteur déçu, écrit Marc Chabot, il a voulu vivre ses lectures, il a voulu faire passer sa jouissance de lecteur dans le monde, et le monde n'a pas voulu de ses livres²⁷ ». Ce refus provoque une catastrophe, une débandade. Dans *Portrait d'homme*, je me suis approchée de cette déception, de cette figure blessée à la manière de Don Quichotte, à la manière d'un héroïnomane sans abri, à la manière de la femme mise en scène dans les romans de Kathy Acker.

Cet homme que j'aime de tout cœur et en qui je peux m'abandonner jusqu'à m'oublier complètement, c'est moi. On dit *avoir quelqu'un dans la peau*, aimer c'est cela. Conserver quelqu'un en soi qui nous accompagne, nous rassure, nous protège. C'est reconnaître en soi un espace pour quelqu'un. Quand Kathy Acker écrit « il n'y a nulle part où aller à moins d'aller vers quelqu'un », il faut entendre aussi qu'il n'y a nulle part où aller à moins d'aller vers soi.

Du vivant, qu'est-ce sinon du désirant ? Le mot est inquiétant. Nous pensons à un désir qui enferme et se fait lui-même disparaître dans un acte de consommation, alors nous confondons désir et possession. Notre rapport au désir consiste souvent à lui demander de se taire. Notre monde a industrialisé le désir, il l'a récupéré, consommé, détourné; de sorte que c'est sans cesse un désir désespéré qui s'élance vers de l'objet, qui s'abîme dans de l'objet.

²⁷ Marc Chabot, *Don Quichotte ou l'enfance de l'art*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais Critiques », 1996, p. 161.

Dans toutes les sphères de cette vie, il me semble que quelque chose de nous va, tête baissée, vers sa disparition. Et l'humain, le petit, le fragile est toujours facile à enterrer.

Dans sa beauté, dans sa lumière, dans sa transparence, le désir demande de l'insaisissable. Il se révolte contre l'identification à de l'objet. Sait-on vraiment ce que l'on désire sinon la vitalité, la vie même dans ce qu'elle a de plus vivant ? Dans toute recherche il y a désir de comprendre, d'apaiser, d'aller vers quelqu'un, et cela, que nous ne pouvons pas comprendre, nous enjoint d'avancer dans le noir complet; dans l'angoisse ou dans le calme, à travers le temps, l'espace. Il nous faut écouter ce que cela demande.

J'apprends à reconnaître le trou que certaines voix creusent en moi; à entendre ce que font au corps la désaffection, le mépris, et à ne parler que par contact, par touches. À ne parler que pour le vivant, le fragile, le blessé. Les blessures, en vérité, n'ont rien d'original. Elles sont répétées, perpétuées, transmises malgré nous, affichées avec impudeur, pointées du doigt, ravalées, partagées, toujours présentes en trame de fond. Notre vie tout entière se déroule sur fond de souffrance. Les êtres deviennent malades de leurs blessures, malades d'amour. Ce que nous avons la capacité de faire pour l'amour manquant est terrifiant. Ce qui viendra sera une catastrophe ou un miracle. J'espère le miracle.

À la fin, dans le travail de Hopper, ne reste plus sur les murs que la lumière, venue du dehors, venue du ciel. Je me dis que c'est ainsi qu'il faut terminer les choses, dans la lumière. C'est ainsi qu'il faut tout quitter. Tout devra disparaître dans la lumière. Tout livre devrait laisser quelqu'un dans cette joie : une clarté que l'on ne peut pas expliquer.

Poussées : Kathy Acker

Toute action peu importe si elle dépasse les bornes – cela explique le phénomène Punk – émerge de la stagnation²⁸.

Comme tout esclave rebelle, je prends ici la résolution, maintenant et pour toujours, avec l'énergie du désespoir, d'aller toujours jusqu'aux dernières extrémités²⁹.

Kathy Acker

J'ai cherché à donner à mon écriture la dureté du réel, puis sa beauté. J'ai voulu aller, dans la limite de ma propre sensibilité, vers *ce qui fait mal* : non ce qui nous convierait à une complaisance dans la souffrance, mais ce qui regarde la blessure avec un souci éthique. J'ai souhaité envisager ma responsabilité devant l'autre qui souffre (ou questionner ce qui réagit en moi à la souffrance d'autrui) en ne me dissociant ni de la blessure, ni de la beauté, ni de l'expérience de la solitude. Sur ce chemin-là, j'ai rencontré Kathy Acker, une militante autant qu'il est possible de l'être. Son écriture m'a saisie, je l'ai trouvée belle. Je la lisais lentement parce que chacune des phrases était tellement habitée, tellement dense que leur succession m'était difficile à supporter. Je reconnaissais cette énergie du désespoir, cette résolution prise d'aller jusqu'aux dernières extrémités. Kathy Acker ne s'attarde pas à enjoliver quoi que ce soit, son travail est lucide autant qu'intransigeant. Elle a été un appui, une présence qui m'a aidée à écouter mon propre désir d'écrire avec cette sorte d'énergie qui est en fait une éthique de l'espoir.

²⁸ Kathy Acker, *Grandes espérances*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Les derniers mots », 1988 [1982], p. 123.

²⁹ Kathy Acker, *Don Quichotte : ce qui était un rêve*, Paris, Laurence Viallet, 2010 [1986], p. 157.

Il y a dans l'écriture de Kathy Acker³⁰ une poussée terrible, une adresse désespérée, jusqu'à la chute du corps. C'est à la fois un élan de destruction et une survivance, la fougue acharnée du dernier souffle perpétuellement renouvelé. La narratrice se tient sur un seuil, dans l'évaluation et la négociation constantes de la distance qui sépare les gens, remettant en question la conception même de son identité : dans *Don Quichotte* la narratrice porte le genre masculin (elle est le chevalier) tout en restant une femme; parfois elle dérive, forme floue, esclave sexuelle avalée par le monde, une ombre, mais en même temps une voix (réelle, vivante et incarnée) indélogeable de ce monde où tout semble faire d'elle un être qui disparaît.

L'humain n'est pas heureux dans le monde, dit Acker, il faudrait tout renverser, refondre les choses. Ainsi, les États-Unis pourraient aller beaucoup mieux si le chanteur Prince devenait président du pays, imagine l'auteure dans *Don Quichotte*³¹. Les fondements de l'économie de marché déterminent, organisent et maintiennent une entreprise d'anéantissement de l'être : « Travailler pour de l'argent, c'est une réalité omniprésente de la société américaine. [...] Je ne suis rien parce que je travaille. Je dois faire semblant d'aimer les clients et d'aimer leur donner des cookies quelle que soit leur attitude à mon égard³² ». *Faire semblant d'aimer les clients* dans les commerces, les cafés, les restaurants équivaut à *manquer à soi* dans l'unique but d'exécuter le travail, c'est-à-dire *taire en soi* l'envie de nous insurger devant ceux qui agissent à notre égard avec mépris ou condescendance. Il faut *faire semblant d'aimer les clients* afin d'assurer l'accumulation de la richesse pour d'autres que soi. Le corps entend et reçoit au fond de lui-même cette impression qu'il ne mérite pas la même attention que l'argent des autres. Il subit, intègre et perpétue, en silence, cette violence.

Si la narratrice se désintègre, dans l'écriture de Kathy Acker, c'est parce que le contexte social lui est insupportable, mais aussi parce qu'elle a besoin de disparaître pour se réinventer : « [Je] ne suis personne. Je ne suis plus un personnage public³³ ». Comme si, face

³⁰ Je m'intéresse ici à trois romans traduits en français, soit *Grandes espérances*, *Don Quichotte : ce qui était un rêve* et *Sang et stupre au lycée*.

³¹ Kathy Acker, *Don Quichotte : ce qui était un rêve*, op. cit., p. 23.

³² Kathy Acker, *Sang et stupre au lycée*, Paris, Laurence Viallet et Éditions du Rocher, 2005 [1984], p. 48.

³³ Kathy Acker, *Don Quichotte : ce qui était un rêve*, op. cit., p. 74.

à ce qui enferme – face à ce qui réduit l'humain à une simple fonction dans le système économique, face à l'idéologie du spectacle qui fait en sorte qu'à défaut d'être un personnage public l'être n'existe pas – l'auteure trouvait son énergie dans cette poussée qui consiste à déconstruire la conception même de l'identité.

Mort, mensonge, fausseté, fiction, absence, disparition sont associés à la place, à l'espace que la narratrice conçoit pour elle-même et en fonction de laquelle elle cherche sans relâche un exutoire, une libération. Il lui faut tout anéantir pour sortir du monde et se libérer de soi. Dans *Sang et stupre au lycée*, elle dit au président Carter qui est son amant :

La douleur c'est le monde. Je ne peux fuir nulle part. Je veux m'échapper dans un éclair de lumière et crier. Enfonce ta queue en moi le plus fort possible. Fais-moi mal. Frappe-moi. Si tu me frappes assez fort, je ne te quitterai jamais et je ferai tout ce que tu dis. Sinon je m'enfuis. Je m'enfuis chaque fois que je peux³⁴.

Dans un rapport de domination sado-masochiste, de dépossession de soi, la douleur est un solvant pour la douleur. La sexualité de la femme s'associe au désir de disparaître dans la jouissance de l'autre jusqu'à la dépossession : « Être en prison c'est être dans un con. Baiser quelque part c'est devoir baiser avec le capitalisme³⁵ ». Or, la figure du capitalisme est liée à un pouvoir masculin, conquérant, ambitieux, sadique et pervers réduisant au silence, à l'état de *non-être*, tous ceux qui apparaissent comme ses subordonnés, à plus forte raison les criminels, les prostituées, les punks, les marginaux. Acker montre ceci : le capitalisme repose sur le mépris de la société, et sur l'idée qu'en dehors des puissants les gens ne sont littéralement pas des *personnes*. Les femmes n'accèdent pas à ce statut d'*être au monde*, écrit l'auteure. Ainsi Don Quichotte, qui s'invente une identité d'homme, paie-t-elle le prix de son inadéquation : invisible, risible, sans parole, et lancée dans une folle quête d'amour dont elle sait qu'elle va mourir.

³⁴ Kathy Acker, *Sang et stupre au lycée*, op. cit., p. 158.

³⁵ *Ibid.*, p. 172.

Ce mépris de la fragilité de l'être, Acker le représente dans *Sang et stupre au lycée* quand elle se trouve emprisonnée pour avoir volé deux exemplaires de *Pompes funèbres* et du hasch à Jean Genet, et qu'alors un juge lui dit : « Tu n'es qu'une merde. Tu n'es pas réelle³⁶ ». La narratrice n'existe pas, parce que le représentant du pouvoir lui dit qu'elle n'est pas réelle.

Dans la poussée, au travers même de la disparition : le désir. Partout inscrit dans le présent. Désir de l'autre, désir d'un autrement, d'un ailleurs, désir de remettre le monde en mouvement. Même étouffés, les personnages d'Acker se manifestent, ils appellent à l'aide. Dans *Don Quichotte*, « Lulu regarde autour d'elle et ne se donne plus la peine de parler à qui que ce soit parce que CELA NE VAUT PLUS LA PEINE DE COMMUNIQUER³⁷ ». Le passage écrit en majuscules nous laisse entendre, contrairement à ce qu'il dit, que la narratrice *demande* à être vue, à être entendue. Quelqu'un hurle, quelqu'un affirme qu'un fossé sépare les êtres. Par là, l'auteure s'insurge devant la stagnation, elle se débat, elle agit. Cette éthique n'est pas étrangère à celle de Don Quichotte. Cette fougue, cet esprit du combat est justement ce que le chevalier perd à la fin de sa vie et ce que Sancho le prie de retrouver, parce qu'au-delà de la vitalité de l'action, de la pensée, au-delà de l'espoir, il n'y a que la folie et la mort.

La narratrice cherche désespérément un espace qui puisse lui servir de maison, un endroit où les gens seraient capables de nous accueillir réellement : « Y a-t-il n'importe où, dans ce monde de désespoir, dans cette endocolonisation d'après-guerre, un quelque part³⁸ » ? Ce *quelque part*, l'auteure l'aura trouvé dans ses lectures et dans l'écriture de ses livres, comme Don Quichotte aura trouvé sa motivation, son éthique, sa philosophie et son courage dans les romans de chevalerie.

La déconstruction de soi et la fuite sont nécessaires tant qu'on n'a pas changé notre conception de l'être humain, souligne Acker. Il nous faudrait littéralement cesser de croire en lui pour nous sortir de la détresse :

³⁶ Kathy Acker, *Sang et stupre au lycée*, op. cit., p. 169.

³⁷ Kathy Acker, *Don Quichotte : ce qui était un rêve*, op. cit., p. 88. [Les capitales sont de l'auteure.]

³⁸ *Ibid.*, p. 110.

Chaque jour, un outil affûté, un puissant destructeur, est nécessaire pour chasser la morosité, la lobotomie, le bourdonnement, la croyance en l'être humain, la stagnation, les images et l'accumulation. Quand nous cesserons de croire en l'être humain, quand nous préférons penser que nous sommes des chiens et des arbres, nous commencerons à être heureux³⁹.

Quand nous serons des chiens ou des arbres nous pourrions respirer, nous laisser bercer dans le vent, sous le soleil, aboyer devant les autres chiens ou leur lécher le visage. Notre prétention à être *plus*, plus que nous-mêmes, à vouloir être toujours plus longtemps vivants, plus beaux, plus évolués; notre prétention à cette race supérieure qu'est l'être humain sur la terre est effectivement ce qui nous conduit à la destruction du monde. À ce propos, il est intéressant de souligner que le rôle de Sancho, celui qui survit dans l'histoire de Cervantès avec espoir et conviction, est tenu par un chien dans le *Don Quichotte* de Kathy Acker.

Les textes d'Acker accordent toute confiance au corps, à la sensation du présent en lui, et par là à ce qui s'ouvre en lui comme une clairière toujours inconnue, jamais visitée. Dans le même sens, l'acteur chez Novarina doit sans cesse travailler à se décomposer : « L'acteur est le décompositeur de l'homme. [...] À force de l'incarner, il le fait disparaître. L'homme sur les planches du théâtre, à force d'être en chair disparaît. Cela aère, cela soulage tout le monde en face⁴⁰ ». Si l'espace soulage *tout le monde en face* c'est qu'il nous libère en nous dégageant des normes, des tensions, des pouvoirs qui régissent notre conduite.

L'espace est ce qu'il nous manque partout, ce que nous ne nous permettons plus à force de nous conformer aux limitations de notre identité qui est en réalité toujours plus complexe, plus contradictoire, plus vaste et plus vivante, et plus belle que ce qu'on lui permet d'être. Nous ne savons pas à quel point nous sommes beaux, nous ne le reconnaissons pas. L'écriture de Kathy Acker fait violence aux stéréotypes pour les délier, les ouvrir; dans son désir d'espace, elle appelle à un refus de l'état présent du politique, de l'actuelle condition de l'économie. Refus total, rigoureux autant que désespéré.

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰ Valère Novarina, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 150.

Cette œuvre a été pour moi un refuge, un espace de calme, *quelque part*, un espoir et un amour pour les sujets que nous sommes et qui se cherchent un abri. Par cette entreprise de décomposition, de disparition, se révèle l'espoir d'un monde meilleur.

L'École de mime

J'ai rencontré le mime corporel à l'âge de quatorze ans, sans rien connaître d'Étienne Decroux. J'étais attirée par les arts du cirque et j'aimais les clowns, la manière qu'ils avaient de montrer leur faiblesse avec innocence; j'aimais l'honnêteté des clowns.

Je suis entrée à l'ancienne École de mime de la rue Saint-Dominique comme dans un lieu sacré : il fallait monter les marches en bois massif et usé qui menaient vers la grande salle au plancher froid. Plusieurs fois, j'ai poussé cette vieille porte avec un mélange d'angoisse et de joie. J'arrivais aux cours en longeant les murs, effrayée par ma présence en ce lieu d'adultes, je m'arrêtais près du long rideau de scène en velours qui délimitait l'espace de jeu pour enfiler mes vêtements – leggings noirs, chandail noir à manches longues (le noir faisait partie du rituel). Puis, j'enlevais mes bas; le plancher était toujours froid. Un jour, j'ai appris qu'il y avait un entrepôt d'œufs juste en dessous de l'École, une sorte d'immense réfrigérateur. Au plafond, dans un coin du local, s'était formé un cerne d'humidité, l'eau dégouttait quand il pleuvait. Les adultes me regardaient avec gentillesse; quand on commence jeune dans ce type de discipline, on fait figure d'espoir.

Dans la vie de tous les jours, j'avais peur du silence des autres; en fait, j'avais peur de la nécessité de briser le silence, peur de ce qui viendrait quand je parlerais et peur de traverser la distance entre ce que je croyais voir dans tous ces visages et ce que je pouvais à peine pressentir depuis l'intérieur du corps. L'entrée dans le silence radical du mime m'a donné la possibilité, qui n'existait pas ailleurs, de ne pas parler. C'était une autre manière d'appréhender la présence, ou la peur : le mime, son espace, me permettaient d'expérimenter ce qui me sépare de l'autre et de m'intéresser à ce qui se produit en nous-mêmes, ces avancées vers on ne sait quoi qui se produisent quand nous allons vers quelqu'un. Petit à petit, à force d'entrer dans sa singularité, dans sa manière de sentir le monde, j'ai trouvé dans le mime un point d'appui pour la parole et pour le texte.

En deuxième partie des cours, les improvisations étaient commentées par les professeurs en même temps qu'elles avaient lieu. Quand on allumait les projecteurs, je me lançais sous les regards des autres avec l'impression que ce qui se produisait à cet instant ne reviendrait jamais. Comme si j'avais le sentiment que j'existais mieux à l'École de mime qu'ailleurs et qu'il me fallait attraper ces moments de présence pour ensuite les emporter avec moi. À travers le mime corporel, je crois que j'apprenais à parler de mon silence à partir de mon corps et de sa parole la plus discrète. Nous regardions tous ensemble les corps évoluer sur la scène en expérimentant ce que le geste d'un autre pouvait laisser en soi, ce qui s'inscrivait en soi du rythme de l'autre. Je cherchais dans ce travail silencieux ce qui me semblait appartenir à une communauté : des figures et des portraits qui avaient les voix muettes de notre monde. Nous travaillions depuis une sorte de musique qui venait de l'intérieur des corps – poitrine qui tremble, battement du souffle, mouvement des jambes, tout ce que l'on ne dit pas.

Je n'aurais pas pu l'expliquer, mais je savais que l'existence du mime avait quelque chose de sérieux, d'important : au-delà du jeu, une éthique du corps. Je reconnaissais là une sorte de croyance, une foi que j'ai trouvée belle, avec un abandon, un esprit de filiation et de continuité. Les enseignants de l'École de mime avaient une vraie confiance dans le travail qu'avait entamé Étienne Decroux. Une recherche que chacun poursuivait à sa manière, dans un esprit de transmission de maître à disciple que l'on retrouve rarement dans notre société, peut-être parce qu'il demande un engagement et une attention qui paraissent parfois incompatibles avec l'exigence de rapidité des apprentissages que détermine notre système de consommation, d'achat, d'échange et de remplacement.

Après les exercices de technique du mouvement, à chacun des cours, le professeur présentait une courte œuvre de Decroux qu'on appelait une figure. Ensuite, les étudiants devaient reproduire cette figure. Je pense aujourd'hui qu'au long de toutes mes années de formation académique, je n'ai appris qu'au contact de ce qui me touche chez quelqu'un ou au contact de ce que je perçois de quelqu'un au travers d'une œuvre. Je crois aussi que l'attention que je reconnais en l'autre est la condition de ma propre attention; je ne peux faire confiance à un enseignant qui ne fait pas lui-même l'expérience d'une discipline avec la

fragilité que demande tout investissement de soi. J'étais ébahie par le sérieux et la beauté de Denise Boulanger, professeure et ancienne étudiante de Decroux, émerveillée par ce type de beauté qui ne vient qu'avec la concentration et l'abandon de soi. Dans son visage, quelque chose qui s'apparente à la sonorité d'un violoncelle m'a émue. C'est cela, je crois, que j'ai tenté de retrouver en moi-même pendant mes années de mime et de théâtre. Et un jour, bien des années plus tard, c'est avec ce même esprit que je suis entrée dans l'écriture.

Au milieu de la grande salle il y avait une colonne, une sorte de prisme rectangulaire blanc sur lequel avaient été collées une cinquantaine de gommes à mâcher durcies par les années. Je n'ai jamais demandé pourquoi elles étaient là. Elles faisaient partie du lieu, de son histoire et du sens de l'humour que je sentais chez les gens de la compagnie *Omnibus*, cet humour que l'on retrouvait aussi dans l'enseignement du mime corporel.

Quand on commence à jouer, il est impératif de poursuivre le jeu. Plus la concentration se maintient, plus nous sommes traversés par ce qui vient du souffle; alors le geste qui assume et poursuit son élan est clair, et le public, dans les meilleurs moments, regarde la scène avec l'œil de celui qui reconnaît une figure humaine. Peut-être est-ce la seule chose qui compte dans le travail de la scène, comme dans l'écriture, cette possibilité de reconnaître une figure humaine. Encore faut-il que l'interprète entre dans le jeu avec dévotion et qu'il cherche lui-même à entendre ce qui parle au travers du jeu. « La ligne a le droit de se suicider, mais pas celui de mourir⁴¹ », écrit Decroux. J'entends dans cette formule une règle de confiance : il faut mener le geste à son terme, choisir et provoquer les ruptures du mouvement, ne jamais arrêter sans l'impulsion de l'arrêt et ne jamais laisser tomber ce qui commence. L'artiste doit rendre son travail précis; il doit conserver en lui la matière inconnue et intangible avec laquelle il travaille tout en figurant ou en énonçant une forme, une apparition. Toute la difficulté me semble là. Il ne faut ni masquer, ni simplifier, ni laisser le spectateur dans la confusion. Il s'agit véritablement d'un engagement éthique : à la fois bienveillance et exigence envers soi et envers celui qui nous écoute.

⁴¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, coll. « Librairie théâtrale », 1963, p. 108.

À la fin des cours, je sortais rapidement de l'École pour ne parler à personne, pour ne pas être accompagnée, m'évitant ainsi de rompre la douceur du silence dans laquelle je m'étais installée. Je marchais seule, dans une solitude nouvelle sur le trottoir de la rue Saint-Dominique. Ma solitude était joyeuse; le mime me laissait une impression de communauté, je comprenais que mon corps était ce qui m'unissait aux autres. Dans ces moments, je n'avais plus besoin de faire les efforts et les contorsions que l'on s'impose à l'adolescence pour se sentir près des autres. Le mime appelait tout un monde que je portais dans mon corps, il prenait pour moi la valeur d'une maison. Je m'installais à l'École comme dans ce lieu sacré où on entre pour se réchauffer, se calmer, faire confiance. Le mime était ma maison et l'École, une cathédrale : un lieu de recueillement, de travail, de rigueur, un espace pour la subjectivité, la grandeur et l'espoir.

Je continue à apprendre encore aujourd'hui que le mouvement du corps est lié à la pensée, à une voix qui, sans l'attention que permet le silence, se dissipe. Je continue à chercher le corps et la voix en lui, partout. Plus j'avance, plus j'ai l'impression que ces beaux moments de l'âme humaine dont parle Dostoïevski sont la matière de toute création, et qu'inévitablement ces instants, quand ils ont lieu, nous effraient. Il semble que nous ayons besoin de la distance que procure l'œuvre pour ressentir la vie. Comme si elle nous permettait de réfléchir ce qui dans le réel va trop vite, nous dépasse, nous avale. Alors, à travers l'œuvre, cette écoute de soi et des autres nous transforme. La difficulté consiste à accepter ce qui est là. Créer, c'est donner une maison à ce qui est juste là sous nos yeux.

Je me souviens que mon amour pour le mime a d'abord été lié à la peur de le perdre, ou plus exactement, à la peur que disparaisse avec lui ce qui me paraissait si important, et qui commençait tout juste à s'inscrire en moi. J'avais besoin de cet espace qui s'ouvrait à peine, séance par séance, geste par geste. Après les cours, je conservais avec moi, dans la rue, dans les magasins, à la cafétéria de l'école secondaire, les moments où lors des improvisations s'était révélée une intensité de présence qui me paraissait fondamentale, et qui me permettait de mieux regarder les gens. Puis, je défendais avec énergie ce mime qu'avait édifié Decroux dès qu'on le confondait avec la pantomime – je démontrais des figures (plusieurs fois lors de soirées chez des amis on m'a vue présenter la figure de la femme qui repasse des vêtements)

– j’expliquais d’où venait le mime pour qu’on le comprenne, qu’on le voie; c’était probablement un peu l’humain que j’avais envie que l’on regarde, l’humain qui d’abord en moi demandait à être reconnu. Il m’aura fallu entrer dans l’écriture pour cesser d’avoir peur que le mime disparaisse, pour changer l’angle à partir duquel je voyais le monde – mais je me rends compte aujourd’hui que c’était pour regarder exactement la même chose : le corps, sa parole, sa subjectivité. J’ai compris aussi en atelier d’écriture que le texte me permettait d’aller plus loin dans le travail qui m’intéresse : voir et reconnaître le corps depuis l’intérieur. J’écoute et j’invente à partir de cette écoute ce qui vient de là. L’écriture est devenue ma discipline, mais je continue à concevoir le travail de création exactement tel qu’il m’a été présenté par le mime.

En quelque sorte, j’écris toujours aujourd’hui à partir de l’ancienne École de mime, dans un endroit pour *être*. L’écriture commence avec ces visages doux, tranquilles sans être rigides, qui sont habités par les mimes. Je peux lire et aimer les corps à partir de cet endroit. Je voudrais protéger ce qui m’a été montré là-bas : ce qui est le plus précieux et le plus fragile dans les corps, les voix.

Le sérieux de Decroux

*On doit s'occuper du mime comme les premiers chrétiens se sont occupés du christianisme. Comme les premiers socialistes se sont occupés du socialisme. C'est de militants dont on a besoin*⁴².

Étienne Decroux

Dès 1924, dans le local désaffecté de l'Atelier, rue des Ursulines, Étienne Decroux sculpte les rudiments du *mime statuaire*⁴³ sur le corps de Jean-Louis Barrault. Une statue prend vie dans le tonus et la rigueur des muscles sous les regards de tous. Barrault et Decroux travaillent d'arrache-pied à une première création. Charles Dullin, qui auparavant partageait le scepticisme des autres acteurs de l'Atelier, est converti par l'œuvre : « [...] deux acteurs français atteignaient, à ses yeux, la perfection technique des acteurs japonais⁴⁴ ». La collaboration entre les deux hommes⁴⁵, relayant le travail que Decroux avait d'abord entrepris avec sa femme, allait mener à l'invention du mime corporel. « Depuis cette époque, écrivait dans ses mémoires Jean-Louis Barrault, mon corps est devenu un visage⁴⁶. »

Plus tard, dans une petite cave au plancher de ciment froid – avec deux minuscules fenêtres pour respirer l'air du dehors – sous un plafond bas où l'on ne pouvait allonger les

⁴² Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou les « dits » d'Étienne Decroux », Témoignages recueillis par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc et mis en forme par Patrick Pezin, dans Patrick Pezin (dir. publ.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2003, p. 73.

⁴³ On appelle parfois ainsi le mime de Decroux ; la matière, l'arrêt et la sobriété de la statue montrent la gravité du mime. Dans l'entretien imaginaire, Decroux aurait écrit : « J'ai été plus séduit par la statuaire que par la danse, parce que la danse avait quelque chose qui ne me semblait pas sérieux, qui me semblait fluide, insaisissable, comme l'onde, et que ça ne s'arrêtait pas, ça ne se fixait pas, ça ne parlait pas, ça ne s'articulait pas », *ibid.*, p. 58.

⁴⁴ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

⁴⁵ Barrault décrit ainsi cette collaboration : « Decroux est le chercheur. Il a le génie de la sélection. Il ne laisse rien passer. Devant lui, j'improvisais : lui choisissait, classait, retenait, rejetait. Et nous recommencions. C'est ainsi que la fameuse marche sur place nous prit trois semaines à calculer : déséquilibres, contrepoids, respiration, isolement de l'énergie... », *ibid.*, p. 72.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 73.

bras perpendiculairement au corps sans toucher quelqu'un, avaient lieu les classes de mime corporel. Les étudiants venaient de plusieurs pays du monde pour apprendre cet art du corps dans la maison d'Étienne Decroux.

J'imagine Denise Boulanger et Jean Asselin qui, comme tous les autres, traversaient le jardin, la grande allée avec ses petites roches blanches et ses hibiscus, pour entrer dans la maison de style hollandais. Ils franchissaient la porte qui conduisait à la cuisine, où s'alignaient une vingtaine de paires de souliers. Assise à la table, Madame Decroux prenait les présences. Après avoir soigneusement rangé leurs chaussures et salué Madame Decroux, les étudiants gagnaient au premier étage une toute petite pièce qui abritait une bibliothèque sous un toit en pente. Tous les étudiants s'y changeaient. Les assistants du maître (rôle que Jean et Denise jouaient vers la fin de leur séjour) étaient les deux seuls à se vêtir de blanc, les autres enfilaient des vêtements noirs. Une fois habillés, tous attendaient l'heure du début des cours, annoncée par Étienne Decroux qui tirait la cloche d'école depuis la salle de classe. Alors les étudiants descendaient au sous-sol, les uns derrière les autres, pour entrer dans le lieu de travail. Les uns après les autres, ils serraient d'abord la main du maître en lui disant : « Bonjour, Monsieur Decroux. »

Puis les cours commençaient. C'était de la technique pure, des principes d'isolement de parties du corps : inclinaison de la tête sans le cou; la tête et le cou sans le buste; la tête, le cou et le buste sans le tronc, et ainsi de suite. Ces systèmes permettaient de distinguer les charnières du corps. Decroux croyait que les corps devaient être nobles, droits, solides. Il était réellement amoureux de ce qu'il voyait de l'humain à travers le corps. Aussi, le style du mime s'est-il teinté dès le début de ce désir d'édifier l'être humain.

Il m'arrive de penser que Decroux a peut-être inventé tout ce vocabulaire au cours de sa vie pour s'expliquer à lui-même, et à tous ceux qui ont pratiqué le mime, cette faculté qu'a l'humain de se tenir debout. Decroux écrit : « Quand je vois le corps se dresser, c'est comme si je sentais l'humanité se lever⁴⁷ ». C'est dire que si une personne en est capable, tous le sont. Ainsi, le mime devait défendre l'humanité contre la légèreté qui l'envahit, et qui l'empêche

⁴⁷ Daniel Dobbels, *Le silence des mimes blancs*, Paris, La maison d'à côté, 2006, p. 19.

de se concentrer. Contre la fatigue qui justifie l'apathie. Contre la solitude de celui qui ne s'engage à rien. Pour Decroux, le mime est une condition de survie du corps dans un monde qui tend à l'oublier : « Le mime corporel vaut plus qu'un divertissement. S'il survit, le monde survivra⁴⁸ ».

Ces idées, je les garde avec moi, elles sont avec moi quand j'écris des poèmes, quand je réussis à écrire des poèmes. Ce qui doit survivre, c'est le corps. Ce qu'elles me rappellent est une éthique : ce qui doit continuer à bouger, à respirer, à se lever pour travailler, à rester debout, en contact avec sa force, son agilité, sa vie, c'est le corps. Decroux n'a d'intérêt que de redonner au corps la vie qu'il perd : dans son musée de l'homme, il ne cherche qu'à montrer les corps (leurs difficultés autant que leurs prouesses), et à rappeler que chaque figure, chaque morceau d'une œuvre mimée viennent d'un instant de la vie dans le corps de quelqu'un.

Decroux luttait contre la décadence physique qu'il voyait venir avec l'avènement des machines. Il aimait mettre en scène le travail du corps, ce rapport de l'homme à l'objet (du sujet à l'objet) et la transformation de la matière qui résulte de cette rencontre :

Decroux admirait les travailleurs manuels; il passa sa jeunesse à travailler, entre autres, comme maçon ou débardeur, et son père fut aussi un ouvrier avant lui. Lors de nos répétitions pour *Le menuisier* et *La lavandière*, deux pièces qui révèlent son amour et sa connaissance du travail manuel, Decroux regrettait que les machines puissent accomplir tant du travail du monde moderne [...] Il prédit qu'un jour les gens viendraient au théâtre pour voir une représentation du travail, pour voir les contrepoids en action, puisqu'ils n'étaient plus exécutés dans la vie réelle⁴⁹.

L'homme avait en lui cet esprit du politique, l'esprit d'un homme de discours : il avait cette aisance d'expression qu'ont les grands orateurs. Du reste, il était entré dans le

⁴⁸ Thomas Leabhart, « Le 'grand projet' d'Étienne Decroux existe-t-il ? », dans Patrick Pezin (dir. publ.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, op. cit., p. 482.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 378.

milieu du théâtre pour perfectionner son art de la parole et mieux faire entendre ses idées⁵⁰. Aura-t-il choisi de se taire parce que la difficulté était plus grande d'apprendre au corps à exprimer ce que la parole faisait naturellement ? Pour le mime corporel, l'absence de parole est une condition radicale, l'acteur *choisit* de se taire⁵¹. C'est, en plus du projet politique, un projet éthique : le mime se prive de la langue pour parler autrement.

Il fallait donc créer un système dans lequel le mime cesserait d'être tributaire de la parole. Le mime devait être grave : élaborer un art dans lequel les gestes traduiraient les mouvements de la pensée, de telle sorte qu'à même son silence, l'artiste pourrait *énoncer* quelque chose⁵². La discipline de Decroux consiste ainsi à apprendre à parler pour se taire, puis à apprendre à bouger pour s'immobiliser.

*

Contemporain de Decroux, Charlie Chaplin sait s'immobiliser, soulignant ou précisant, à la manière d'une ponctuation, ce qui vient d'avoir lieu. L'immobilité de l'acteur, dans le jeu de Chaplin, fait de lui un complice du spectateur parce qu'elle le rend vulnérable et elle dévoile sa subjectivité, sa manière de vivre les tensions avec le monde du dehors. Peut-être est-ce ce qui fait dire à Charlie Chaplin que « le mime c'est l'immobilité⁵³ » ? À Chaplin, Étienne Decroux répond qu'il aurait plutôt fallu dire « le mime c'est le mouvement sur

⁵⁰ « [C'était pour être] orateur politique, porteur de projet, défenseur d'idéal, qu'il avait pris le chemin du théâtre. Pour y parfaire sa diction. Mais il y avait rencontré le mime. Et c'est le mime lui-même qui devint projet politique parce que Decroux découvrit que par le mime il pouvait exprimer sa quête d'idéal humain. », Nicole Pinaud, « Le minotaure », dans Patrick Pezin (dir. publ.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, op. cit., p. 513.

⁵¹ « Il existe une race d'acteur qui choisit de se taire, et devient mime », Présentation du mime sur le site internet de l'École de mime de Montréal : <http://www.mimeomnibus.qc.ca/ecole.html>

⁵² Ce travail se construit en opposition à la pantomime ancienne, qui déplaît à Decroux : « La pantomime, donc – ce jeu du visage et des mains qui semblent expliquer les choses, à qui il semble que la parole manque –, me paraissait ridicule et indécente, justement parce qu'elle s'expliquait et que j'ai un peu le sentiment qu'on ne s'exprime bien que lorsqu'on ne s'explique pas ; c'est déjà un sentiment. Je détestais cette forme qui me semblait comique avant même qu'on ait su de quoi il s'agissait. Moi je pensais qu'on devait faire une chose grave, qu'un art a le devoir d'être grave d'abord. L'art est d'abord une plainte. », Patrick Pezin, « L'interview imaginaire ou les « dits » d'Étienne Decroux », op. cit., p. 61.

⁵³ *Ibid.*, p. 139.

place⁵⁴ ». Dans le mime de Decroux, les immobilités sont régulièrement transportées, c'est-à-dire qu'elles sont déplacements de morceaux du corps immobilisés par la mobilisation des parties qui leur sont reliées (articulations, muscles). La main figée, transportée par le bras, demande une conscience de l'immobilité dans tout le corps. L'absence de mouvement de la main est révélateur d'un état, mais l'est également l'absence de mouvement de toutes les parties du corps qui travaillent à garder la main immobile. Cette précision, loin de caricaturer le réel, l'isole, le donne à regarder. Decroux aurait d'ailleurs, dit-on, rencontré sa femme dans une soirée d'anarchistes où elle était chanteuse au sein d'un petit groupe de musiciens. Décrivant, des années plus tard, la prestation qu'elle donnait, Decroux dit avoir pensé en lui-même : « Voilà enfin quelqu'un qui sait ne pas bouger⁵⁵ ».

*

À la fin de ses cours, Decroux chantait. Toujours, le dernier exercice était exécuté pendant que Decroux chantait et il aimait que tous les étudiants chantent avec lui. Il y avait là l'esprit d'une communauté, les voix accompagnaient les corps : je crois qu'avait lieu ainsi l'exercice d'une forme d'abandon de soi au groupe, un travail d'unisson. Eugenio Barba dit que Decroux chantait « pour pouvoir mettre en vie le silence du corps⁵⁶ ». Je crois encore qu'il fallait aussi entendre les chansons de Decroux à la manière des chants révolutionnaires que partage la collectivité; je crois enfin que Decroux s'engageait par là à l'endroit de ce qui relie les individus en ce qu'ils ont de profondément singulier. Ainsi la parole du mime dans ses gestes est solidaire, libre, et fait l'expérience de la matière qui compose son présent : « Le mime ne produit que présences qui ne sont point signes conventionnels. Et s'il lui arrivait de produire de tels signes, il en mourrait⁵⁷ ». Les signes conventionnels auxquels songe Decroux ne représenteraient en effet que la convention elle-même, sans parler de ce qui vient de l'intérieur du corps; ils seraient maladroits et faux.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁵ Témoignage de Denise Boulanger, provenant d'une rencontre que j'ai eue avec elle à Montréal, au printemps 2011.

⁵⁶ Eugenio Barba, « Le maître caché », dans Patrick Pezin (dir. publ.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, op. cit., p. 18.

⁵⁷ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 144.

Les étudiants en venaient-ils par habitude à fredonner les mélodies durant les répétitions, puis à conserver ce chant en eux lors des représentations publiques ? Le chant était-il le témoin de la présence, du souffle et de la pensée qui rassemblent les gens ? Dans la discipline et le rituel, je crois que Decroux ressentait un plaisir de plus, qui consistait à reconnaître sa propre capacité à organiser le monde.

J'imagine les sourcils en broussailles de Decroux et son regard sombre quand il écrit à Barrault, au terme de leur relation : « Je te considère à peu de chose près comme foutu [...] »⁵⁸ ; ou encore sa manière de se mettre en colère contre les étudiants qui fréquentaient une école de théâtre en même temps qu'ils étudiaient chez lui. La rigueur de Decroux est une rigueur d'attention, venant de ce désir de poursuivre un filon qui se découvre peu à peu dans le travail. Pourtant, la rigueur de Decroux est aussi une intransigeance ou une dureté qui finissait par devenir oppressante, écrit Barrault⁵⁹. Je crois qu'on peut difficilement s'engager aussi loin dans une recherche sans paraître inquiétant. Pour plusieurs, Decroux avait l'air d'un fou⁶⁰. Ce qui me laisse penser qu'avec le travail des idées peut survenir une profonde solitude.

L'être vient du silence et du rythme, de l'ordre du monde, qui est déjà organisé. Et c'est précisément ce silence et ce rythme que reconnaît le mime. Je crois qu'on ne fait pas de mime corporel sans s'intéresser à ce qui n'est pas encore clairement défini, à ce qui se crée sous nos yeux, à ce qui s'ouvre et qu'on accepte de ne pas comprendre, ou de ne plus connaître. Non comme savoir, mais comme présence. Le mime reformule le réel pour le rendre plus lisible : « Un espace nouveau est apporté à chaque instant. Un espace vient en redécouvrir un autre⁶¹ ».

*

⁵⁸ Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁰ Témoignage de Denise Boulanger.

⁶¹ Valère Novarina, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 10.

Dans *La dissémination*, Derrida rencontre lui aussi le mime. Au début d'un poème de Mallarmé, intitulé « Mimique », il observe un « fantôme blanc comme une page pas encore écrite⁶² ». Je crois que l'amour de Derrida pour la déconstruction du sens acquis, pour une sorte d'à venir du signifiant, cet amour du lien par l'assonance, du rapport déplacé, détourné, a reconnu dans le mime un objet d'importance. Le mime, souligne-t-il, est lié au commencement :

Il n'y a rien avant l'écriture de ses gestes. Rien ne lui est prescrit. Aucun présent n'aura précédé ni surveillé le tracement de son écriture. Ses mouvements forment une figure que ne prévient ni n'accompagne aucune parole. [...] Le mime inaugure, il entame une page blanche [...]⁶³

Derrida rapporte l'essence du mime à l'essence de l'écriture, et la situe avant le mouvement, avant le geste, peut-être dans le désir même de la parole. Les disciplines se lient dans leur déséquilibre, au moment de leur élan. Cette liaison suppose un réel travail de transformation, un mode de représentation qui, de transposition en transposition, se rend plus fidèle à la sensation du réel.

Rien ne nous indique par ailleurs que Jacques Derrida ait connu Étienne Decroux, ni qu'il ait réellement assisté à des spectacles de mime, et jamais Decroux ne mentionne avoir lu *La double séance* de Derrida⁶⁴. Les deux hommes regardent cependant de la même manière ce qui apparaît, ce qui commence. Derrida voit le mime comme un art indépendant, un espace libre, le lieu où un être construit le monde geste après geste :

[...] rédigeant et composant lui-même son soliloque, le traçant sur la page blanche qu'il est, le Mime ne se laisse dicter son texte depuis aucun autre lieu. Il ne représente rien, n'imité rien,

⁶² Stéphane Mallarmé, dans Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 217.

⁶³ *Ibid.*, p. 240.

⁶⁴ Christophe Bident, « Le mime disséminé », dans *Le Magazine Littéraire* n°498, juin 2010, p. 70.

n'a pas à se conformer à un référent antérieur dans un dessein d'adéquation ou de vraisemblance⁶⁵.

Ce que le mime donne à voir n'est pas l'explication, mais plutôt le geste de la pensée qui n'est pas encore *saisie* dans le langage, donc la pensée fuyante dans le mouvement, point de départ de la parole. Cet esprit du mime est une pensée de la présence et de l'absence à soi; il est également une pensée de la présence et de l'absence de soi au monde.

Durant tout ce temps, le mime sait qu'il est seul parce que le corps est seul, même s'il possède de multiples figures; son visage est une passoire, une transparence tranquille, mais le mime est seul. Ainsi, il s'est engagé dans une réflexion portant sur la condition des corps, réflexion grâce à laquelle il voit de la multiplicité dans le singulier. Il y a drame parce que l'être est multiple et que sa pensée prend de multiples formes; mais elle ne quitte jamais la conscience, elle accompagne le geste, elle s'inscrit à même le mouvement. Il faut véritablement décider de saisir une feuille de papier pour la saisir, et tout doute, toute hésitation s'inscrit dans le trajet qu'emprunte la main vers la feuille, il faut véritablement faire le choix de tendre la jambe pour la tendre, pour provoquer la perte d'équilibre qui engendre la marche. Le mime pense. De la même manière, le corps dans le texte pense. Lorsque j'écris, je voudrais qu'on puisse voir dans le texte, à *travers* le corps, ce qui occupe la pensée.

Le mime n'est pas uniquement seul dans sa pensée, il est seul parmi tous, en société : « Il n'a rien à expliquer puisqu'il est seul. Ni à sourire, puisqu'il est seul⁶⁶ ». Le mime se vit et se regarde vivre et tout le sens qui surgira de cette expérience est d'abord un moment en soi, un rapport à soi, que l'on partage si on le veut. Le public est témoin, en relation avec l'interprète dans un espace où l'être se déploie geste après geste, un espace où le mime se transforme et s'invente. La scène permet cela – dans ses moments de grâce.

⁶⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁶ Patrick Pezin, *op. cit.*, p. 61.

Il importe à ce sujet de souligner que Decroux a toujours accordé beaucoup plus d'attention au travail qu'à la réussite. Il pouvait même demander à un acteur de recommencer une scène qu'il estimait ratée dans une représentation devant public. L'objectif n'était pas pour lui de bien paraître, mais de faire le mieux possible : loin de l'esprit du spectacle tel que nous le connaissons, on dirait même que Decroux ne faisait pas de spectacle et qu'il invitait plutôt les spectateurs dans son laboratoire.

Les gens qui se contentent d'admirer l'art, ou de célébrer la renommée de l'artiste – toutes choses que dénonçait Wajdi Mouawad – se maintiennent dans la passivité, dans l'absence. Là-dessus Decroux écrit ceci : « [...] il ne s'agit pas de se faire admirer, mais d'engager les gens à se lever pour faire quelque chose, à changer. Hors de ça, l'art n'est qu'un divertissement et pour ma part ça ne m'intéresse pas d'amuser les gens⁶⁷ ». Pour Decroux, si l'art a une valeur particulière, c'est parce qu'il est politique. Il porte les corps, les êtres, les rêves; je dirais qu'il essaie d'atténuer les séparations du monde. La parole discrète, humble, se distancie de cette façon de l'art devenu produit de consommation, elle s'éloigne de l'attrait des idoles. Elle se méfie du succès, parce que le succès reste étranger à toute démarche de recherche et de création.

Decroux écrit : « Pour transformer les choses, l'homme les touche. Si sa main ne le peut, il touche avec l'outil; qu'il touche⁶⁸ ». Le métier permet bel et bien de transformer la matière. L'instrument, c'est la hache, la pioche, c'est le corps, c'est la langue : la syntaxe, la ponctuation, les techniques de la voix qui touchent ce qu'il nous est impossible de toucher avec les doigts. Elles touchent dans le corps, dans la respiration ce qui vibre, ce qui se transforme, ce que l'on cache, ce que l'on garde en soi, pour soi : un secret ou une plainte. Ainsi, elles transforment et elles créent le réel.

*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁸ Étienne Decroux, *op. cit.*, p. 29.

Dans la ville, je m'intéresse à celui qui ne parle pas. Son silence fascine parce qu'il énonce toujours quelque chose que l'on ne peut comprendre ou déterminer aisément. Dès lors, le corps occupe le silence. Quand un interlocuteur se tait pour réfléchir, il bouge, il cherche en lui, il sait qu'il est regardé, donc qu'il doit rendre quelque chose à l'interlocuteur. Véritablement, une personne qui se tait ne peut qu'être regardée. Et dans la vie on ne regarde jamais très longtemps une personne qui ne parle pas, il en va de la pudeur et de la politesse. Mais sur scène, le corps donne à voir sa présence sociale. La page dans un livre est aussi une scène qui donne à voir la présence.

En fin de compte, je crois que nous attendons tous cela : que quelque chose nous touche. Parce que le toucher nous laisse vivants. Je crois qu'il manque au monde de se laisser toucher, et qu'il manque de l'attention, du silence qui permette aux personnes d'être touchées. Je crois aussi qu'on n'est *touché* que dans une sorte de rapport silencieux à soi-même, dans la discrétion, sinon dans un état de réceptivité vulnérable. *Émouvoir* emprunte au latin le terme *motio* qui signifie « action de mouvoir » : se laisser émouvoir c'est aussi se permettre d'entrer dans un mouvement. Être vivant consiste à être, dans son corps, dans sa voix, présent au centre de ce mouvement : une circulation du sang, un rythme du souffle, un battement de cœur devenant de multiples présences.

Dans le mime, l'immobilité est un silence, un blanc, un commencement. Le corps marque l'espace de sa présence, de ce qu'il peut dire, avec la ligne fragile de sa pensée. Les silences du texte sont les immobilités du mime. Le point de rupture du geste vient au moment où l'impulsion d'un rythme, d'une ligne tracée dans l'espace, doit trouver sa conclusion, comme le point final d'une phrase. Dans cette immobilité du mime, comme dans le blanc qui sépare les vers, se trouve toujours à la fois la fin et le début de quelque chose.

*

Je cherche à *travers* la pensée du mime corporel une éthique de travail. Il s'agit là, avant toute chose, d'une considération pour le corps, pour ce qu'il dévoile et ce qu'il cache. Le mime fait le portrait des êtres, de leurs contours, de leurs lignes, de leurs rythmes, de leurs

points de chute. Et le poème, comme le mime, demande à refaire les structures du monde à partir du corps.

*

Le mime est un art du regard. J'aimerais que l'écriture donne à sentir le corps de plus près encore que la vue, comme si on était à l'intérieur de lui.

*

Quand Decroux dit que le monde survivra si le mime survit, il parle d'attention, d'ambition et de beauté; il parle de se consacrer à l'inutile pour mieux voir. Le contact avec les objets est lié à la vie vécue : quand je figure dans ma main un fer à repasser, que je l'approche de ma joue pour en sentir la chaleur, j'évoque une expérience vécue de cet objet. Il y a dans le traitement des objets figurés par le mime un amour pour les détails des vies passées, un amour de la transmission, de l'héritage.

*

Le mime, comme le chant, travaille essentiellement dans la matière corporelle à l'expérience des limites physiques. On entre avec l'un et l'autre, dans le silence ou la sonorité, au sein d'un rythme dépouillé de la logique de la langue. Or, dans le poème, c'est à partir de la langue que l'on doit repenser la langue, et que l'on doit simultanément travailler avec elle et contre elle. C'est précisément pour cette raison que j'ai besoin du mime, du corps, de la voix : pour retrouver l'élan même de parler, reconnaître à même les formes du corps les formes de la voix, et retrouver par elles le travail de la mémoire et la construction de la parole.

Une entrée : portrait, ombre, écriture

Si l'on est écrivain, ce n'est pas par aisance, par habileté, par don – et parce que les mots vous mèneraient la vie facile –, c'est plutôt parce que le langage vous frappe de stupeur et que l'on est resté parfois des semaines entières interdit⁶⁹.

Valère Novarina

J'entre dans l'écriture avec la sérénité du marcheur. Rien de grandiose ou d'impressionnant, rien qui en impose, rien d'admirable, seulement un espace pour la reconstruction du sens. Je ne cherche qu'à faire un peu de clarté; je ne cherche qu'à toucher.

Ma respiration se présente d'abord à moi comme si elle se trouvait derrière une porte fermée. Je me fais petite et, à force de buter contre je ne sais quoi, je m'oublie. Alors c'est comme si je me déterrais, comme s'il m'était possible de me respirer, depuis l'intérieur, sans me soucier de me reconnaître, sans me demander qui je suis. Je crois qu'alors le langage refait ma vie.

Comment savoir ce que signifie l'acte de parler? Que représente la parole? Que peut la parole? Ces mots tout simples paraissent puérils, étrangers à la langue du pouvoir. Comment parler seulement? Il faut réapprendre à faire attention. C'est toujours un commencement et un recommencement.

Je crois qu'écrire un poème c'est, comme le fait le mime, prendre le temps de prêter attention à ce dont on ne parle pas; je crois qu'à chaque fois qu'on lit un poème on se retrouve devant la pensée de quelqu'un qui a essayé de dire ce qui ne se dit pas, ce que nous savons être nombreux à ressentir, mais que nous ne nous expliquons pas. Je m'intéresse à cet

⁶⁹ Valère Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 37.

espace en soi qui est celui de son propre enfermement précisément parce que je crois que l'écriture travaille à nous rendre plus libres.

Si la poésie contemporaine est peu connue, peu lue, peu vendue, l'acte d'écrire des poèmes est au moins beau parce qu'il ne peut avoir de prétentions économiques. Écrire des poèmes n'a pas le moindre sens économique. C'est un acte de contestation de la langue de pouvoir, mais aussi une contestation du principe d'équivalence entre temps et argent.

Lorsque j'écris, je m'installe dans un temps ralenti. Je suis prête à réagir au plus petit son, au plus petit mouvement, mais j'essaie de ne rien faire. Je regarde par la fenêtre : la brique, la tôle, les arbres, les enseignes. Je cherche une disposition, c'est-à-dire un espace, un lieu, une entrée pour mon écriture dans ce monde, je la cherche en moi qui suis dans ce monde. J'attends une phrase, un premier groupe de mots, et j'écoute en moi comment ça vibre, le son, l'apparition, comment ça se dépose. Ensuite, quand le vent est passé, on dirait qu'il n'y a plus rien. Il faut recommencer.

La poésie qui m'intéresse travaille dans un mouvement de circularité ou de spirale, d'aller-retour ou de plongée que l'on découvre à chaque poème, chaque ligne, chaque relecture. Le poème toujours vivant nous demande de réapprendre à lire, de réapprendre à nous reconnaître dans ce qui compose le présent : confrontations, oppositions et joies. Alors « [...] les signes du monde qui vous entourent deviennent signes reconnus de vous-mêmes⁷⁰ ».

Les mots sont donc là, sur la page. J'attends un tremblement, un instant de soleil avec sa douceur et, tout près de moi, frémissent l'aiguille du cadran et le moteur du réfrigérateur. J'espère un point de contact, je travaille sans savoir ce que je fais précisément. Un point de contact est un lien ou un toucher. Je voudrais que s'installe en moi le calme, la trouée qui me permettra d'entrer à nouveau pendant un temps dans cette présence si intense qu'elle a l'allure d'une disparition.

⁷⁰ François Bon, *op. cit.*, p. 29.

Mais je résiste : je ne peux pas entrer trop longtemps, je ne peux pas écouter trop longtemps. Un tout petit morceau de ciel me demande des heures. Il y a tant de joie dans le geste de toucher : une joie si grande qu'elle nous brûle le ventre, et nous fait mal, et laisse derrière elle un espace si dégagé qu'il nous paralyse. L'*ouvert* de l'espace est effrayant.

Je ne sais pas combien de temps je peux tenir le coup. Je suis là, assise à la table et je me prépare à oublier que le temps passe, à sentir l'air sur ma peau, à entendre le divers, la multiplicité des sons, des odeurs; j'entre dans cet état de réceptivité et je m'appête à faire de cette attention une concentration. Je vois le visage de Che Guevara sur le mur de la cuisine, près de la fenêtre; la toile est belle, mais le visage du Che est de trop. Je vais laisser la toile où elle est, il y a des choses comme celle-là qu'on accepte. Dehors on déneige, j'entends dans la rue des bruits de gravier, la friction des roues sur l'asphalte. Je pense aux gens avec qui je travaille. Je songe à m'arrêter, je continue. Je pince les lèvres, je me dis que ce que j'écris n'est pas intéressant, mais je l'écris quand même.

Je ne savais pas à quel point il me fallait résister à l'envie d'arrêter, de refermer cet espace que je voudrais pourtant garder ouvert. Je vais tout de même devoir arrêter, finir par me taire. J'entends les bruits des tuyaux. Il va falloir resserrer le robinet. Jusqu'à maintenant, je ne l'avais pas remarqué. Sur la table il y a un livre, des disques compacts, des amandes enrobées de chocolat noir. Je ne sais pas pourquoi l'amie qui me les a données était gênée de me les donner, ni pourquoi j'étais gênée de les recevoir. Habituellement c'est toi, mon amoureux, qui manges le chocolat. Je pense à ta manière d'aimer le chocolat, de lancer l'amande enrobée dans ta bouche. Puis, je pense encore à finir. Comme si je cherchais une manière de me sortir de là, de me sauver de ce qui commence, de la distance et du retrait.

Il faut accepter de parler pour la première fois, comme si c'était la première fois, et en fait, c'est toujours la première fois. Cela veut dire qu'il faut fermer de nouveau les yeux et respirer.

Je me dis encore qu'il faut éviter ce qui coupe ou brise la voix. Je pense à une chanson d'*Another Side of Bob Dylan*. Cet album est respiré; il marche près de la terre, du

sable. Il y a du commencement partout dans ces chansons. Je crois que les œuvres qui m'intéressent sont des commencements.

Quand nous lisons des essais ou des poèmes, quand une œuvre nous touche, nous cherchons spontanément notre équilibre dans le mouvement de la pensée de quelqu'un. Ou plutôt, nous cherchons à mettre en relation d'équilibre plusieurs éléments qui ne se stabilisent jamais; toujours en mouvement, telles sont les œuvres.

Pourquoi est-ce bon ? Qu'est-ce que cela me fait ? Je trouve bon ce qui ouvre. Ensuite? Je trouve bon ce qui me fait respirer. Et encore? Je trouve bon ce qui me fait penser. Et puis? Je n'aime pas ce qui n'aime pas. Ou ce qui me paraît trop loin. Alors je me dis que je ne peux parler clairement de ce que je n'aime pas, parce que mon écoute est affectée, séparée; nécessairement, je vois mal. *Aimer est une discipline*. La critique doit, même dans la colère la plus forte, rester proche d'un objet d'amour. Elle se porte toujours à la défense de quelque chose qui lui est cher, sans quoi elle n'est pas critique.

Le livre n'a besoin que d'un lecteur. Sa puissance se trouve dans ce rapport d'intimité, de soi au livre, du livre à soi : sa force est là. Ce qu'un livre peut faire est incroyable. Le livre devrait toujours venir de l'espace qui se laisse respirer en nous, et il ne devrait demander qu'à être respiré en retour. Malgré la peur, c'est un don (aux autres, aussi à soi-même) et rien d'autre n'a vraiment de sens (par quoi il faut entendre que rien d'autre ne va vers ce qui importe).

Je fais l'essai d'écrire ce qui commence, ce qui vient. Je crois que le travail d'écriture vient de cette suite d'entrées vers soi. Tout ce que je demande, quand je lis un livre, c'est qu'on m'ouvre la porte, qu'on m'invite à entrer *quelque part*. Mais pour ouvrir, il faut être précis. Dans un texte, ce que l'on appelle la forme appartient presque toujours à ce que permet le rythme, le rythme d'une parole étant sa manière de dire, conçue à partir de ce qui a été pressenti en soi. La spécificité d'une parole c'est son rythme, écrit ou parlé.

Tout rythme viendrait-il d'un mouvement interne de notre corps, battements, respiration ? Tout rythme tenterait-il de reproduire ce qui va sans nous ? Le rythme des mouvements du mime, celui de la voix chantée, le rythme de la parole écrite seraient-ils dérivés de cette rythmique de la nature ? J'appelle nature ce qui, dans la circulation de la matière, dans les cycles de l'eau, des saisons, dans les transformations physiques, dépasse en tout notre contrôle. Cette nature est ce qui nous constitue, ce qui, de façon purement physique, est palpable. Cela nous précède : nous venons de la matière, nous sommes des animaux. Nous arrivons par accident, nous ne sommes pas chez nous sur la terre, nous sommes de la terre. Il faut se souvenir de cela. Le rythme nous précède, il est toujours en nous, venu de nulle part à notre rencontre.

Mais d'où me vient cette voix ? Je me relis et me parais étrangère à moi-même. Découvrir cela me procure une paix. Je me dis alors que c'est exactement pour cette raison que j'écris, pour ces instants où je me sens me désintégrer. Se peut-il que ma respiration soit si posée au moment où j'écris ceci que se creuse tout un territoire en moi ? Que je sente ce ciel et ce gouffre d'air, en moi, aspirer et avaler les feuilles des arbres derrière ma fenêtre, la cafetière, la table de bois, le grille-pain, les miaulements, la toux de mon amoureux, le bruit du réfrigérateur ? Est-il possible que je devienne une part de tout cela, que j'appartienne à cela, que je sois ici avec ce monde intime qui est le mien et que nous ne soyons lui et moi que des vibrations en unisson ? Rien d'autre que cela ? Je sais que je touche alors à de la beauté.

Le rythme de son propre souffle est d'abord ce qu'il nous faut toucher, sentir, reconnaître sans attentes. Nous savons bien que le corps a une parole, présente dans nos gestes, nos intonations, le débit de nos voix ; mais nous appliquer à reconnaître son rythme, son besoin d'espace, ce qui débute en elle, ne va pas de soi. Les signes définis, codes et guides de la communication verbale et non verbale produisent de la norme, des consensus discursifs qui nous empêchent d'écouter ce que le corps dit dans sa précision singulière. Alors le signe devient référentiel, il enferme tout devenir, anéantit tout malaise que provoque l'inconnu et nous éloigne de tout contact avec le réel. Or, le vivant n'est d'abord que rythme. Quand sur la scène un interprète s'abandonne à son jeu, traversé par sa voix, soulevé par ses propres réflexes, tout le monde le sait. Quand ça résiste, quand ça bloque, tout le monde le

sait également, mais on ne sait jamais vraiment ce qui résiste. Il faut pour y arriver passer par une infinité de chemins; les bons metteurs en scène parviennent à ouvrir cet espace qui un temps paraît inaccessible en l'interprète. Il faut pour cela du métier, de l'écoute, de la confiance. Faire attention à ce *tout petit* dans le rythme, sans s'empresser de vouloir le comprendre : cela implique non seulement une humilité, mais une conscience de sa propre solitude.

Les conversations de la vie courante, surtout celles dans lesquelles les gens sont le moins engagés affectivement les uns envers les autres, semblent avoir pour but de rassurer sans cesse la collectivité : nous comprenons toujours l'autre, nous l'appuyons toujours, mais nous créons par le fait même des clivages dans l'élaboration de nos propres pensées. Nous oublions leurs rythmes, leurs points de contact avec le monde. Il est même possible nous ne voyions pas ceux qui sont là, comme des ombres; j'imagine que tôt ou tard, chacun ressent le besoin de retrouver en soi les rythmes. Le livre est un espace pour cela, un espace de reconstruction. Il faut une autre fois fermer les yeux et respirer.

Ces rythmes sont nos corps, leur constitution biologique, leurs affects, leur mémoire; tout ce que l'on porte avec soi dans son rapport au présent, avec cette inséparable peur de ce qui peut survenir à chaque instant. Le rythme est « [Une] « logique des sens », disait Cézanne, non rationnelle, non cérébrale⁷¹ ». Ces rythmes dont nous sommes tributaires sont ce avec quoi il nous faut travailler, ce contre quoi la résistance n'est que résistance à soi. Fragilité, présence, régularité : ce qui toujours se brise et qui toujours commence, voilà ce qu'il nous faut écouter.

Je veux entrer dans le son, appartenir à ses vibrations. Je veux reproduire la note que j'entends vibrer en moi comme un appel, je l'écoute, je la reconnais – j'ai tout mon temps – il me faut d'abord la reproduire à l'intérieur de moi depuis ma concentration, lui donner un espace en moi-même, en prendre soin, depuis mon silence. Alors, la note me reconnaît. Bouche fermée, je reproduis la vibration assourdissante du métro. Je cherche les couleurs sonores des voitures : chuintements, notes graves et rondes, claquements. La vitesse change

⁷¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002 [1989], p. 46.

la sonorité. Écouter la ville, c'est écouter sa fuite vers l'avant, sa marche folle. Je l'ai intégrée, elle est en moi, connue. Je la recherche dans ma voix, je cherche son rythme, mon rythme en elle. Dehors, je ne laisse pas les regards se poser trop longtemps sur moi, j'avance vite. Nous sommes *trop*, trop nombreux, trop bavards, trop bruyants; les gens de la ville, dans la ville, je les fuis. Je répète la note. Écouter, c'est s'unir au rythme. Il est difficile de laisser s'ouvrir en soi cet espace. Quand je chante, j'ai moins peur. Chanter c'est être, écrit Rilke⁷².

*

À l'École de mime, nous travaillions la technique avec minutie pour approcher les principes fondamentaux. Il fallait *sentir* les ruptures dynamiques, les tensions entre la force et le rythme : vite et en force, vite et doux, lent et en force, lent et doux. Il s'agissait d'exposer les structures, les lignes de la constitution des mouvements, à la manière dont Rilke suggère d'isoler les couleurs pures : « Il faut disposer côte à côte les couleurs pures pour apprendre à connaître leurs contrastes et leurs affinités. Il faut avoir oublié le beaucoup, pour l'amour de l'important⁷³ ». Je crois que l'on visait ainsi à toucher, par la technique, le rythme qui vient du dedans, qu'on voulait montrer qu'il y a toujours dans un rythme un état d'être, et plus loin encore, qu'il y a même un rythme de nos corps en état d'arrêt, un fond toujours incontrôlé. Tout bouge, tout le temps, toute matière est en réaction, ainsi ne sommes-nous jamais en complète immobilité, mais toujours habités par notre propre rythme.

*

Le poème se tient près du non-dit, de ce qui est encore à apparaître; il a tout le caractère indécis, imprécis et transparent du présent.

*

⁷² Annie Gutmann, « La voix chantée », dans Claudie Danziger (dir. publ.), *Le silence*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1999, p. 178.

⁷³ Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Allia, 2009, p. 33.

Il faut accepter la difficulté et la complexité de toute relation comme relevant de la composition même des œuvres, avec ses accrocs, ses résistances, ses irrégularités fondamentales. Ainsi, ton portrait, je l'imagine à partir de ce que j'arrive à reconnaître en moi-même. Je m'approche du poids de ton corps, du poids de notre ville, de notre civilisation. Le monde, ses lieux, traversent le corps qui traverse l'écriture, et le lecteur reconnaît cette complexité quand un poème le touche. Pour que cela soit possible, il faut faire confiance à son propre élan, à sa capacité de créer des ouvertures, des ponts :

Tu écris, tu réponds. Ta réponse ressemble à la construction d'un pont invisible. Ta vie à cause de l'écriture est pleine de ponts. Des ponts, voilà ce que tu construis dans tes livres. Tes phrases sont des poutres d'acier – tu les rives les unes aux autres, pas n'importe comment : de telle façon que quand tu marches sur elles, il en sort un chant⁷⁴.

Le plus difficile est probablement de croire; croire demande un amour, croire nous demande de rester fier et droit face à un monde craintif, résigné, fatigué et cynique.

Je désire un monde. Qu'il entende les voix, les corps, leurs singularités, leurs intolérances. Nous avons besoin des autres, sans qui nous ne faisons rien et ne voyons rien; nous avons besoin de toute une communauté de voix et de paroles. Contre la résignation ambiante, la colère et la précision, la révolte et l'indignation doivent se multiplier. À cause d'elles j'espère le mieux. Devant la page, je me sonde. Je me demande s'il nous sera possible de tenir bon, et combien de temps.

Écrire, c'est espérer. Je pense au *Refus global*, à sa fougue. Je pense à cette société que nous construisons depuis le début de la Révolution tranquille et à tout ce que nous avons négligé de refuser depuis :

Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service

⁷⁴ Philippe Haeck, *Dis-moi ce que tu trouves beau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2001, p. 9.

rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire, – faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre – refus de la gloire, des honneurs (le premier consenti) : stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité. Refus de servir, d'être utilisable pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang ! [...] Au refus global nous opposons la responsabilité entière⁷⁵.

J'aimerais que mes poèmes tendent une main à la communauté, qu'ils *marchent à elle*, brisant mon mutisme. Vers cette communauté présente et passée, vers ses voix enterrées, leurs blessures, leurs déceptions, pour une communauté à venir.

Tout est déjà là, tout a déjà existé. Il faut retrouver le naturel de la respiration, retrouver la précision des gestes déjà vus. Maintenant, tout de suite, il faut recommencer, dessiner, inventer le réel point par point. Par où commencer? Par les souhaits, les désirs les plus naïfs, peut-être. Et par une discipline.

Je sens que tout s'effrite, que tout veut tomber. Il y a eu un grand vent, de la poussière. La pluie va bientôt tomber, nous tremper jusqu'aux os. Je ne veux rien de plus. Tu deviens quelqu'un d'autre. La lumière est douce. Il nous faudra *tout donner* de soi, donner la voix, l'espoir, ce soleil qui « est le monde⁷⁶ ».

⁷⁵ Paul-Émile Borduas. *Le Refus global et autres écrits*, Montréal, TYPO, 1997 [1948], p. 73. [Les capitales sont de l'auteur.]

⁷⁶ Kathy Acker, *Sang et stupre au lycée*, op. cit., p. 183.

Touches, improvisations II

Je ne sais pas qui est la personne qui a écrit ce recueil et cet essai. Au moment de conclure, il me reste cette impression de ne rien connaître de ta liberté, de ta légèreté, puis ce désir de disparaître pour retrouver quelque chose de nous.

On ne finit jamais vraiment un texte, on le laisse aller sans nous. Comme une parole lancée en l'air, c'est tout.

Il y aura toujours des paroles. Il en faudra toujours.

Je voudrais conserver cette concentration. Pouvoir de nouveau dire à quelqu'un : entends-tu ma peur ? Me vois-tu ? M'aideras-tu ? Resteras-tu avec moi ?

Est-ce moi que j'appelle ? Là où ça reste noir, j'avance. Je cherche ce que François Bon appelait les « signes reconnus de vous-mêmes » dans les visages, sur les murs, au milieu de l'espace que le vent laisse derrière lui.

Et, il y a toute cette vie dehors. Tous ces gens. Tout ce ciel. À la fin, je voudrais qu'il ne nous reste que de la lumière. Que nous soyons cette clarté, que nous puissions nous oublier dans la lumière.

Peut-être serait-ce plus humble, plus sérieux de terminer dans un léger frisson, avec le souvenir de la lumière discrète et de sa chaleur inattendue qui, à un moment ou à un autre, sera passée près de nous.

BIBLIOGRAPHIE

Références théoriques et essais critiques :

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1991 [1951], 243 p.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 [1938], 227 p.

Augé, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, 150 p.

Barba, Eugenio. « Le maître caché », dans Patrick Pezin (dir. publ.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2003, p. 15-21.

Barrault, Jean-Louis. *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, 381 p.

Bon, François. *Dehors est la ville*, Paris, Flohic, coll. « Musées Secrets », 1998, 89 p.

Borduas, Paul-Émile. *Le Refus global et autres écrits*, Montréal, TYPO, 1997 [1948], 301 p.

Brook, Peter. *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1977 [1968], 181 p.

Chabot, Marc. *Don Quichotte ou l'enfance de l'art*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais Critiques », 1996, 175 p.

Chamberland, Paul. *En nouvelle barbarie*, Montréal, TYPO, 2006 [1999], 227 p.

———. *Une politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2004, 283 p.

Debord, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], 208 p.

Decroux, Étienne. *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, coll. « Librairie théâtrale », 1963, 199 p.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 [1989], 158 p.

Delvaux, Martine. *Histoires de fantômes : spectralité et témoignages dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 227p.

- Derrida, Jacques. *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, 445 p.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1992, 209 p.
- Dillard, Annie. *Apprendre à parler à une pierre*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1992 [1982], 213 p.
- Dobbels, Daniel. *Le silence des mimes blancs*, Paris, La maison d'à côté, 2006, 141 p.
- Dorcy, Jean. *J'aime la mime*, Paris, Denoël, 1962, 201 p.
- De Marinis, Marco. « La véritable place d'Étienne Decroux dans le théâtre du XXe siècle » dans Josette Féral (dir. publ.), *Les chemins de l'acteur, former pour jouer*, Montréal, Québec/Amérique, 2001, p. 179-203.
- Émond, Bernard. *Il y a trop d'images : texte épars 1993-2010*, Montréal, Lux, coll. « Lettres libres », 2011, 121 p.
- Forrester, Vivianne. *La violence du calme*, Paris, Seuil, 1980, 215 p.
- Freud, Sigmund. *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004 [1929], 93 p.
- Gutmann, Annie. « La voix chantée », dans Claudie Danziger (dir. publ.), *Le silence*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1999, p. 176-180.
- Haeck, Philippe. *Dis-moi ce que tu trouves beau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2001, 96 p.
- Heyraud, Sandrine. « Joséphina : quand le mime prend la parole. », Mémoire de maîtrise en théâtre, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 110 p.
- Kofman, Sarah. *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1986, 94 p.
- Lapierre, René. *Renversements : L'écriture-voix*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, 161 p.
- . *L'Atelier vide*, Montréal, Les Herbes rouges, 2003, 150 p.
- . *L'entretien du désespoir : Essai sur l'affolement*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, 107 p.
- Leabhart, Thomas. « Le 'grand projet' d'Étienne Decroux existe-t-il ? », dans Patrick Pezin (dir. publ.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2003, p. 467-493.

Meschonnic, Henri. *Vivre poème*, Paris, Bernard Dumerchez, 2006, 30p.

———. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Verdier, 2002. 713 p.

———. *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, 317 p.

Mouawad, Wajdi. « Mot de Wajdi », dans Théâtre du Nouveau-Monde. Programme de la pièce *Don Quichotte de Cervantès*, Montréal, 1999, s.p.

Nancy, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, 91 p.

Novarina, Valère. *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, 189 p.

———. *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, 181 p.

Pezin, Patrick. « L'interview imaginaire ou les « dits » d'Étienne Decroux », Témoignages recueillis par Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc et mis en forme par Patrick Pezin, dans Patrick Pezin (dir. publ.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2003, p. 55-209.

Pinaud, Nicole. « Le minotaure », dans Patrick Pezin (dir. publ.), *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2003, p. 497-516.

Rilke, Rainer Maria. *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Allia, 2009, 63 p.

Smith Gagnon, Maude. *Une tonne d'air* suivi de *Le défilement*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 85 p.

Oeuvres cinématographiques :

Poirier, Anne-Claire. *Tu as crié : LET ME GO*, Québec, 1996, 96 min.

Wenders, Wim. *Pina*, France, Allemagne, 2011, 106 min.

Article de périodique :

Bident, Christophe, « Le mime disséminé », dans *Le Magazine Littéraire* n°498, juin 2010, p. 70-72.

Œuvres littéraires :

Acker, Kathy. *Don Quichotte : ce qui était un rêve*, Paris, Laurence Viallet, 2010 [1986], 220 p.

———. *Sang et stupre au lycée*, Paris, Laurence Viallet et Éditions du Rocher, 2005 [1984], 205 p.

———. *Grandes espérances*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Les derniers mots », 1988 [1982], 172 p.

Balzano, Flora. *Soigne ta chute*, Montréal, Lanctôt, 2005 [1991]. 108 p.

Cervantès, Miguel. *Don Quichotte I : L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2010, 868 p.

———. *Don Quichotte II : L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2010, 753 p.

Chamberland, Paul. *Le froid coupant du dehors. Géogrammes 3 (1992-1996)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1997. 98 p.

———. *L'assaut contre les vivants. Géogrammes 2 (1986-1991)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1994, 265 p.

Desrosiers, Geneviève. *Nombreux seront nos ennemis*, Montréal, L'Oie de Cravan, 1999, 71 p.

Dostoïevski, Fiodor. *Carnets (1872-1881)*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2005, 265 p.

Doubrovski, Serge. *L'Après-vivre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1994, 412 p.

———. *Le Livre brisé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1989], 612 p.

Duras, Marguerite. *La maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, 61 p.

———. *L'homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit, 1980, 35 p.

Huot, Jean-Sébastien. *Le portrait craché de mon père*, Montréal, L'Hexagone, 2001, p. 95.

Koltès, Bernard-Marie. *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, 63 p.

Smith Gagnon, Maude. *Un drap. Une place.*, Montréal, Triptyque. 2011. 94 p.

Vanier, Denis. *La castration d'Elvis*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997, 53 p.

Zola, Émile. *L'assommoir*, Paris, Le livre de poche, coll. « Fasquelle », 1967, 495 p.