



QUELQUE CHOSE
GONFLE

ANTOINE CHANTELOUP



QUELQUE CHOSE GONFLE

ANTOINECHANTELOUP

—
QUELQUE CHOSE GONFLE

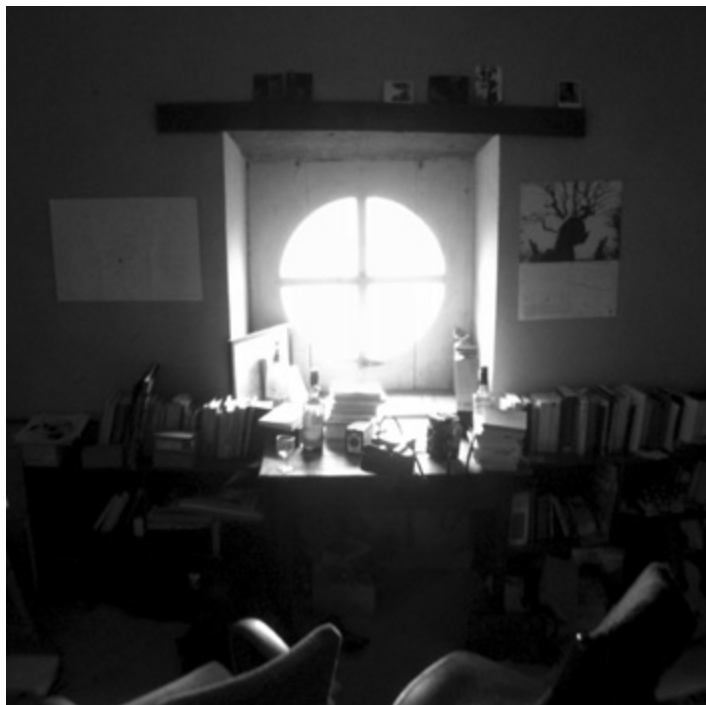
Mémoire de fin d'études réalisé sous la direction de Nicolas Fourgeaud,
dans le cadre du DNSEP Art présenté durant la session de juin 2014 à la
Haute École des Arts du Rhin de Strasbourg.
Suivi du mémoire sur l'année scolaire 2012-2013 par Anne Bertrand.

« Ce que j'appelle une rédaction est toujours constitué, grosso modo, de ce que je recueille en vaguant au sein d'un grand cercle auquel, un peu comme on forme une balle, je soustrais tout ce qui me paraît convenir, l'assortissant en un petit cercle. »

Robert Walser

« Vous me dites qu'il y a contradictions, et j'en suis le premier conscient. J'espère d'ailleurs que c'est le cas, préférant le doute et l'interrogation aux certitudes aveugles, aux conformismes ou aux anticonformismes béats. Je n'ai pas une chose à défendre en particulier, aucun de mes poèmes ne se veut démonstratif, ni destiné à illustrer une théorie quelconque. J'écris ce qui m'advient, c'est un peu idiot à dire, mais c'est ainsi que les choses se passent. »

Yves di Manno



NOTES LIMINAIRES

« Les états immobiles. Soleil à la fenêtre; insecte; la pluie qui empêche la feuille. "Utilise ce qu'il y a, se dit le poète, le mystère de la vision". Exprimer la suspension. L'oreille tendue. La forme visuelle est là en arrière-plan, les mots véhiculent ce que cette forme produit lorsqu'elle s'éprouve dans l'esprit. Une chaleur est générée, elle admet le monde entier du poème. Une lumière, un déplacement, inhérents au tout. Circulairement. La teneur de la chose. J'ose maintenant ce reflet. »

Lorine Niedecker

De la fenêtre, je regarde ce qui n'est pas encore tout à fait un pré, cette « surface amène, auréole des sources / Et de l'orage initial suite douce¹ » : branchages, buissons ravagés, flaques et canaux d'irrigation que les biches traversent d'un bond.

Il y a quelques mois, alors que je commençais à écrire ces pages, il y avait là une forêt. Mais quelque chose du pré était là aussi. Avant même que les arbres ne tombent, que les remorques les emportent en piétinant le vert, il était là. Le pré – enfouit – sourdait. Nous l'attendions, sans savoir.

Étaient là aussi les plantes dont on ne se défait pas : orties, ronces, chiendent... Qui maintenant voisinent la cardamine hirsute, qui déjà fleurit. En avril, ce sera le trèfle blanc. Les mêmes seront encore ici dans quelques mois, quand des machines auront emporté les restes

¹ Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, Genève : éditions Albert Skira, 1971, page 190.

d'arbres, hachés, copeaux. D'autres aussi. Alors le pré sera tout à fait là, avec l'air de toujours y avoir été.

Puisque c'est face à cette fenêtre que j'ai écrit ces pages, c'est par là que je devais commencer. Liminaire: manière de préface. Face au pré. Ce n'est pas qu'un bon mot. Il me semble que quelque chose est toujours déjà là, nous précède et nous fait face.

*

Je ne sais pas ce dont il s'agit exactement. C'est là, dehors par la fenêtre, et encore chez quelques écrivains, artistes, cinéastes. Des figures, des personnages, des incertitudes... toujours c'est là et cela bouge. Alors j'ai suivi leurs cours, essayé de flotter dans les mêmes eaux – ou plutôt dans des eaux voisines; imaginant de petits canaux à la marge de toutes ces eaux, qui les rejoignent parfois, les accompagnent. Il s'agissait de cela: écrire en compagnie. Vivre avec des livres, des films, des photographies, près d'une fenêtre ouvrant sur un coin de campagne, changeant. « Au long du petit torrent, grossi, de noyade ou de perdition² ». Entouré donc, un temps, de ceux qui me sont chers, qui me sidèrent – ce qui ne va pas de pair avec une proximité du langage: plutôt s'asseoir et se taire. La sidération appelle le silence. Mais essayer d'y aller tout de même, et trouver les mots peu à peu, trouver les noms, comme on reprend sa respiration. Comme les canaux se gonflent après l'averse. Nourri, beaucoup, de paroles, d'extraits, de citations. Reflux. Bouées. Bouffées d'air.

*

À m'interroger, globalement, sur des œuvres et leur rapport au monde, s'est dessinée peu à peu, plus clairement, la question de l'objectivité. Ou, autrement dit, de l'objectivisme comme manière d'être face au

² Ibidem, page 191.

monde. Il s'agit de voir comment des êtres travaillent à « rendre » le réel. Comment, cherchant à être au plus près des choses, en acceptent-ils les mouvements, le reflux. Par un long apprentissage, au contact de la matière, ils parviennent, chacun à leurs façons, à « saisir » ce que l'on ne voyait pas forcément, mais qui était là, dans les choses – un événement, qui demeure mystérieux. « La contemplation, c'est une mystique, un artisanat, une technique³ » dit Jean-Marie Straub. Dans le livre qu'il a consacré au couple de cinéastes que formait ce dernier avec Danièle Huillet, Benoît Turquetty opère un rapprochement entre leur travail et un pan de la poésie américaine qui m'intéresse tout particulièrement, celui des poètes « objectivistes ». Il dit voir au fondement de l'art objectiviste « une nécessité à la fois poétique et morale, celle de ne pas altérer les objets qu'il considère ou emprunte⁴. » C'est de cela qu'il est question en ces pages. De quelques voies empruntées pour tendre à cela. Le monde vivant prit comme une chose vivante, lentement abordée, jusqu'à peut-être parvenir à en rendre présent un *morceau* détaché, sur un écran, sur une page.

*

J'ai écrit ou assemblé la plus grande part de ces textes alors que je vivais auprès de mon grand-père, dans une ancienne ferme, perdue dans les bois. C'est lui qui est allongé, sur la couverture. Il fait simplement la sieste. Il gonfle.

Tandis que je clos ce petit ensemble, Yves di Manno publie *Terre ni ciel*, dans la collection « En lisant en écrivant » chez José Corti. Il écrit: « Je les voyais se déposer avec une sorte d'évidence [...] dans

³ Jean-Marie Straub, propos recueillis par Frédéric Bonnaud, « Danièle Huillet et Jean-Marie Straub – Faits d'hiver », dans *Les inrockuptibles*, septembre 2001, en ligne <http://www.lesinrocks.com/2001/09/18/cinema/actualite-cinema/daniele-huillet-et-jean-marie-straub-faits-dhiver-11218194/> [consulté le 7 décembre 2013]

⁴ Benoît Turquetty, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, objectivistes en cinéma*, Lausanne: L'Âge d'homme, 2009, page 86.

le tremblement lumineux d'une forme invisible mais étonnamment concrète. » C'est un peu ainsi que cela s'est passé. Quelque chose s'est déposé. Quelque chose se dépose. N'en finit pas de se déposer. Quelque chose est déjà là, invisible et concret.

Toujours: quelque chose gonfle.

PREMIER MOUVEMENT

« Ça s'explique pas. Le dire, c'est pas la peine non plus. »

Marguerite Duras, *La Pluie d'été*



À L'UNISSON

« Que cet endroit lentement fasse un peu partie de nous-mêmes⁵ », dit Jean-Marie Straub. L'endroit : le lieu de la représentation, du travail, où l'on choisira d'installer sa caméra. Le faire à soi, *lentement*, ce n'est pas le déformer, rompre les murs et faire tomber les arbres : plutôt un travail d'accommodation, de compréhension. Dans plusieurs de leurs films Danièle Huillet et Jean-Marie Straub placent les acteurs dans ce qui semble être un bois, un bois où la nature a érigé des murs. C'est en fait un trou, en contrebas de leur habitation à Buti, en Toscane. Longtemps ils n'osèrent pas descendre là : sorte de petit ravin, vert et brun, sombre. Vient un jour où la décision est prise de descendre dans le trou – attraction. Porter ses pieds, son corps, là où le regard a chu parfois. Léger frisson.

« Arrivé là, je me suis dit : "Qu'est-ce que c'est que ça ? Je n'aurais jamais pu tourner un film là le lendemain. Il a fallu que cet endroit lentement fasse un peu partie de nous-mêmes⁶. »

Jour après jour revenir, pour comprendre l'espace et ses dimensions, les percées que le regard peut y élaborer, semblables à celle que le

PAGE PRÉCÉDENTE :

Détail d'un photogramme – Vittorio Vigneri
dans le film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub,
Operai Contadini, 2002, 35mm couleur, 123 minutes, Italie / France.

⁵ Propos recueillis par Dominique Villain, *Le Travail du cinéma I*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2012, page 99.

⁶ Ibidem, page 99.

soleil dessine à travers les arbres. Habiter là – même une fois remonté à la surface, au dehors. Sentir comme le lieu respire, comme il bouge. Que se fasse peu à peu le glissement du regard vers le cadre, et imaginer cela : les acteurs dans le trou, dans le brun : l'écrin. Mais ne pas effrayer tout de suite l'endroit qui nous effrayait.

« Pour filmer dans une forêt, il faut que ce soit une forêt qu'on a apprivoisée, dont on connaît les coins et les recoins, et qu'on ne filme pas en tant que forêt en général. C'est un travail d'apprivoisement. J'ai horreur du mot repérages⁷. »

Il ne s'agit pas tant de se demander « devant quel arbre celui-ci debout, sur quelle pierre celle-ci assise »... Cela viendra en son temps. Ne pas venir avec un découpage qu'il s'agira seulement d'adapter, de projeter sur des surfaces. Plutôt prendre la mesure du lieu, son envergure et son essence. L'écouter aussi – le travail du son chez Huillet et Straub étant tel qu'il convient de tendre l'oreille, d'entendre le bruissement.

« Aujourd'hui les messieurs qui font des films veulent te montrer quelque chose avant de l'avoir vu. Ce ne sont pas des cinéastes, ce sont des parachutistes⁸. »

Le texte lu dans *Operai, Contadini*⁹ semble avoir été écrit pour ce lieu, s'y inscrire parfaitement : les constructions minimales – envahies par la végétation – que sont murs et murets, les arbres couchés, font

⁷ Ibidem, page 99.

⁸ Jean-Marie Straub dans la bande-paroles du film de Armando Ceste, *Jean-Marie Straub, la resistenza del cinema*, 1991, vidéo couleur, 60 min, Italie. Traduction Julia Borsatto, retranscription en ligne : <http://www.derives.tv/Jean-Marie-Straub-La-Resistance-du> [consulté le 22 novembre 2013]

⁹ Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, *Operai, Contadini* (personaggi, costellazioni e testi) [Ouvriers, Paysans (personnages, constellations et texte de Elio Vittorini)], 2000, 35 mm couleur, 123 min, Italie/France.

écho à ces ruines sur lesquelles les personnages tentent de rebâtir une communauté. Là, dans ce ravin, dans cette aspérité du monde, six corps statiques ont jailli du ruisseau, puis six autres encore qui déclament. Ce lieu les a vus passer, a recueilli leurs paroles. L'extrait choisi par les cinéastes est lui-même une sorte d'enclave dans le roman de Vittorini.

Comme l'explique Jean-Marie Straub, « au milieu d'un récit très narratif, proche de Dos Passos, Vittorini opère une fermata, un arrêt au cours duquel les personnages se mettent à se parler, à dialoguer directement, comme sur une scène de théâtre mais sans rien de théâtral [...] Quelques chapitres plus loin, le récit reprend¹⁰. » On peut entendre la polysémie du mot *fermata*. C'est le terme employé dans différentes langues pour qualifier, en solfège, un point d'orgue – soit la suspension passagère du tempo, la tenue d'une note ou d'un silence un temps indéterminé (*fermare* signifie *tenir*).

L'épisode se déroule dans la tourmente de l'après-guerre. Par groupes les personnages racontent la commune misère qui est venue les diviser. Ils en jouent la chronique, racontent et reconnaissent leurs manquements et leurs querelles – constellation de récits adressés à un juge, un dieu, le spectateur, la caméra. C'est donc un *trou* dans le récit, une halte. Avec la grande radicalité de la mise en scène de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub (d'une précision reposant aussi sur un lent travail avec les acteurs), ce moment de dialogue entre les personnages devient une sorte de béance hallucinatoire et polyphonique, dans un à côté du monde où tout semble étrangement jouer à *l'unisson*.

¹⁰ Jean-Marie Straub cité par Christophe Musitell dans son article sur la préparation de *Operai, Contadini*, en ligne, <http://www.lesinrocks.com/2000/06/20/cinema/actualite-cinema/daniele-huillet-et-jean-marie-straub-ouvriers-paysans-personnages-constellations-et-textes-11116831/> [consulté le 15 octobre 2013]

« Hill-tops like hot iron / Glitter hot i' the sun / And the rivers
we're eyeing / Burn to gold as they run / Burning hot is the
ground / Liquid gold is the air / Whoever looks round / Sees
Eternity here¹¹ »

Des poètes souvent se font les chantres d'un lieu, d'un paysage. John Clare est de ceux-là, qui d'une écriture limpide porte l'ample présence du monde.

Né en 1793 dans une chaumière d'Helpston, un petit village du Northamptonshire, il est le fils d'un ouvrier agricole et écrira que ses parents étaient « illettrés jusqu'au dernier degré¹² ». Beaucoup s'accordent à penser que rien ne semblait pouvoir le disposer à la poésie ; c'est pourtant dès l'âge de onze ans qu'il l'embrassera, après avoir reçu de son oncle un recueil de John Pomfret. Plus jeune encore il cherchait à imiter les ballades que chantait son père. Il sera valet de ferme, jardinier, et toujours trouvera à lire les grands poètes de son temps. C'est bien par la lecture plutôt qu'à l'école qu'il fera son éducation – et plus encore par le regard et une certaine tournure de l'esprit : un étonnement profond pour les choses qui l'entourent, buissons et forêts, nids et terriers, les oiseaux et leurs chants... Tous les êtres et toutes les activités qui rythment son horizon de campagne.

En 1820, par d'heureuses rencontres, John Clare parvient à être publié. Il a vingt-sept ans. Comme l'écrit Pierre Leyris, à qui l'on doit

¹¹ [Les collines tel un fer ardent / Brûlent à leur faite au soleil / Et les ruisselets dans leur cours / Flambent clair à de l'or pareils / L'air aussi est de l'or liquide / La terre brûle comme un four / quiconque promène les yeux / Voit l'Éternité alentour] John Clare, *Poèmes et proses de la folie de John Clare*, édition bilingue, trad. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris : Mercure de France, 1969, page 101.

¹² John Clare, *Voyage hors des limites de l'Essex & autres textes autobiographiques*, trad. de l'anglais par Pascal Saliba, Montpellier : éditions Grèges, 2003, page 8.

sa découverte en France, la curiosité des gens instruits fut piquée : « comment pouvait bien rimer un rustre¹³ ? » – ses *Poems Descriptive of Rural Life and Scenery*, ainsi que l'éditeur avait choisi de les présenter, connurent un beau succès. Le *poète-paysan* sera présenté aux grands de Londres, un temps célébré puis trop vite oublié. Il publiera quelques recueils, mais ne quittera pas la terre et ses travaux. Blessé de n'avoir été pour le public qu'un poète de passage, fragile depuis l'enfance, il souffrira de crises de démence de plus en plus fortes. « Hanté par de mauvais esprits qui chantent des incantations en vers¹⁴ », il prendra le chemin de l'asile en 1837. Il passera les vingt-sept dernières années de sa vie dans ces institutions – il y décédera à l'âge de soixante-dix ans.

Ainsi déplacé, retenu loin de chez lui, il ne s'arrêtera jamais d'écrire – bien que sa correspondance contienne ce court passage qui pourrait laisser entendre le contraire : « On m'a coupé la tête et arraché toutes les lettres de l'alphabet, voyelles et consonnes, en les retirant par les oreilles. Et on veut que j'écrive de la poésie ! Je ne peux pas¹⁵. » Un siècle plus loin, Robert Walser aura ses promenades mais se saura trop bien enfermé pour écrire encore¹⁶. John Clare, laissé libre d'aller par les bois et les champs, avec pour plus grande certitude celle d'être poète, remplira de nombreux feuillets que l'économe de l'asile conservera.

¹³ Pierre Leyris, *La Chambre du traducteur*, Paris : José Corti, 2007, page 68.

¹⁴ John Clare cité par Pierre Leyris dans son introduction aux *Poèmes et proses de la folie de John Clare*, op.cit., page 19.

¹⁵ John Clare cité par Pierre Leyris dans *La Chambre du traducteur*, op.cit., page 88.

¹⁶ Robert Walser, écrivain suisse de langue allemande, interné en 1933, n'écrira plus, si ce n'est une correspondance de plus en plus étioyée : « Il est absurde et grossier, me sachant dans un hospice, de me demander de continuer à écrire des livres. La seule terre sur laquelle le poète peut créer est celle de la liberté. », lettre à Carl Seelig, 23 avril 1939, publiée dans Robert Walser, *Lettres de 1897 à 1949*, choix et présentation par Marion Graf et Peter Utz, trad. de l'allemand par Marion Graf, Carouge-Genève : éditions Zoé, 2012, page 427.

S'il croyait parfois, dans son délire, être retenu là pour se préparer à un combat de boxe, être Napoléon ou bien Byron (jusqu'à écrire quelques poèmes grimant son style), il restera le plus souvent ce poète du petit village d'Helpston. Dans de grandes marches solitaires il écrivait des vers qui étaient comme les *simples* retranscriptions de ce qu'il voyait, dont il cherchait à donner le plus vif, le plus tremblant. Certainement les plus purs de ses poèmes furent ceux écrits durant ces vingt-sept dernières années.

Qu'était-ce seulement pour lui que la poésie ? Par elle, John Clare semble incorporer la nature, s'y incorporer, « *The grass below – above, the vaulted sky*¹⁷ ». Elle était sa plus grande consolation.

*

Un jour de juillet 1841, John Clare quitte la maison de fou de la forêt d'Epping. Il s'enfuit, à pied et sans provisions : retourner chez lui, retrouver Mary – son premier amour, muse consolatrice elle aussi, dont l'image traverse ses textes comme le font bêtes et plaines. Ainsi que le remarque Pascal Saliba, « dès qu'il quitte les limites de l'Essex, tel un oiseau migrateur – il avait appris (seul) l'ornithologie – retournant au bercail, il ne perd pas le Nord, ce qu'on doit comprendre littéralement et dans tous les sens¹⁸. »

Il parcourut quatre-vingts miles en trois jours, se nourrissant de l'herbe des fossés qui lui « semblait avoir un peu le goût de pain¹⁹ », chiquant son tabac puis mangeant ses chiques, reposant souvent ses pieds « en bouillie »... Et rédigeant un journal, adressé à Mary. Il y inscrit qu'arrivé non loin de Northborough une charrette vint

¹⁷ [L'herbe sous moi — couvert par la voûte du ciel] *Poèmes et proses de la folie de John Clare*, op.cit., page 78.

¹⁸ Pascal Saliba, « Usurpation d'identité, identité propre », in John Clare, *Voyage hors des limites de l'Essex & autres textes autobiographiques*, op.cit., page 93.

¹⁹ John Clare, *Voyage hors des limites de l'Essex & autres textes autobiographiques*, op.cit., page 71.

à sa rencontre, de laquelle descendit une femme qu'il ne reconnut pas – c'était Patty, sa véritable épouse (sa « seconde femme »), de laquelle il avait sept enfants.

« mais Mary n'était pas là aussi n'ai-je pu avoir d'autres nouvelles que la vieille histoire selon laquelle elle était morte six ans plus tôt et qu'on avait dû tirer d'un vieux journal flambant neuf imprimé une douzaine d'années plus tôt mais je ne prêtai aucune attention à ces boniments l'ayant vue moi-même à peu près une douzaine de mois plus tôt vivante et bien portante et aussi jeune que jamais – alors me voici sans foyer au foyer et à moitié satisfait de sentir que je peux être heureux n'importe où²⁰ »

La terre qui l'a vu naître, le souvenir de celle-ci, est ce qui de toujours travaillera ses poèmes. Tant qu'une terre sous ses pieds pouvait être béchée, plantée, Clare s'en accommodait et la faisait sienne par les vers – mais rien ne remplacerait ni les abords de son village, ni Mary²¹.

Bien plus tôt déjà, quittant sa chaumière natale d'Helpstone pour une ferme à Northborough, éloignée de trois milles seulement, il écrivait :

« J'ai déserté mon vieux chez-moi, / Ses champs verts, tant de chers parages ; / L'été s'en vient en étranger ; / J'hésite : est-ce là son visage ? / Ah ! l'heureux vert du coudrier, / La bleue jacinthe aux fleurs pendantes, / Où l'envie n'a jamais niché / Ni la moquerie impudente²². »

²⁰ Ibidem, page 72.

²¹ Dans *Song*, Clare écrit : « De quel espoir me pourrais-je leurrer / Sans nul amour ni chez-moi ni Mary ». *Poèmes et proses de la folie de John Clare*, op.cit., page 65.

²² Cité par Pierre Leyris dans *La Chambre du traducteur*, op.cit., page 71.

Et plus tôt encore, dans des fragments autobiographiques, il relate un départ à l'aventure, loin de chez lui – qu'un curieux hasard, une boussole intérieure, lui fera retrouver. Pour lire John Clare il faut peut-être, comme lui, partir à l'aventure, aussi en donnons-nous un large extrait :

« J'aimais cette disposition à la solitude depuis mon enfance et j'avais le désir de partir à l'aventure dans des endroits où je n'étais jamais allé auparavant – je me rappelle un incident que provoqua ce désir quand j'étais très jeune – il valut quelque anxiété à mes parents – c'était en été et je partis le matin ramasser des fagots dans les bois mais j'eus le désir de m'aventurer à travers champs et je l'ai satisfait – J'avais souvent vu lorsque j'y allais avec les élagueurs la vaste lande appelée Emmonsales étendre ses ajoncs dorés devant mes yeux jusque vers les solitudes inconnues et mon désir m'a poussé à profiter de l'occasion pour les explorer le matin même – Je croyais que l'horizon constituait la limite du monde et qu'une journée de marche était suffisante pour l'atteindre – ainsi je partis le cœur plein de joie et dans l'espoir de faire des découvertes m'attendant quand j'arriverai au bord de l'horizon à pouvoir regarder en bas comme si je regardais dans une immense fosse pour étudier ses secrets de même que je croyais pouvoir regarder le ciel en regardant dans l'eau – alors j'avancai plein d'ardeur et j'errai parmi les bruyères tout le jour jusqu'à ce que je ne reconnaisse plus rien que les fleurs et les oiseaux sauvages eux-mêmes semblent m'oublier et que je m'imagine qu'ils étaient les habitants d'un nouveau pays – le soleil lui-même semblait être un nouveau soleil et briller dans une partie du ciel différente – Je ne ressentais toujours pas la peur – dans ma joie de découvrir toutes ces merveilles il n'y avait pas de place pour cela – Je découvrais de nouvelles merveilles à chaque instant et marchais dans un

nouveau monde en m'étonnant souvent de ce que je n'avais pas trouvé la limite de l'ancien – au loin le ciel touchait encore la terre comme toujours et mon esprit d'enfant était rempli de perplexité – la nuit tomba tout doucement avant que j'aie pu songer que ce n'était plus le matin depuis que le papillon blanc avait pris son envol sous les buissons que l'escargot noir se promenait sur l'herbe que le crapaud sautait sur les traces que le lapin avait laissées l'après-midi et que les souris trottaient et chantaient en poussant de petits cris stridents pendant que le criquet chuchotait dans sa haie l'heure où s'éveillent les esprits était proche qui me pressa de retrouver le chemin de la maison – Je ne savais plus où aller mais le hasard me mit sur la bonne voie et quand je suis rentré dans nos champs je ne les reconnaissais plus tout semblait tellement différent²³. »

Ses proses demandent l'immersion, que leur rythme trace en nous son sillon. Autobiographiques, elles se donnent dans le mouvement de la remémoration du poète. Savoir être gré aux traducteurs d'avoir gardé presque intactes les fissures, la syntaxe parfois étrange et la ponctuation légère ou absente : qui participent à donner à l'ensemble son drôle de caractère, ses accélérations et ses stases, pareil au cours chaotique d'un ruisseau.

C'est avec lui donc être en marche, ou *en nage*. Ne plus savoir si l'eau nous vient jusqu'aux chevilles ou jusqu'à la bouche – connaître parfois le déchirement de manquer d'air, celui d'en avaler trop d'un coup.

Comme de petites suites d'apparitions, fonctionnant par accumulations ou assemblages, douces et fugaces. Un peu douloureuses aussi, et qui gardent toujours la spontanéité de ses poèmes – ainsi ces *Bruits de la campagne* :

²³ John Clare, *Voyage hors des limites de l'Essex & autres textes autobiographiques*, op.cit., pages 29-30.

« Le froissement des feuilles sous les pas dans les bois sous les haies / Le craquement de la neige et de la glace pourrie dans les allées cavalières du bois et les sentiers étroits et sur chaque chaussée de rue / Le bruissement ou plutôt le bruit de ruée au bois lorsque le vent mugit à la cime des chênes comme un tonnerre / Le frou-frou d'aile des oiseaux chassés de leur nid ou volant sans qu'on les voie dans les buissons²⁴ »

L'écriture de John Clare a cela de performatif qu'elle rend toute chose présente sur l'instant : nous traversons ces champs, ces bruits qu'il nous semble même provoquer, nous sommes traversés par eux. Chaque chose, image, sensation, se fait plus brûlante. C'est encore au poète qu'il convient de laisser le soin d'exprimer le naturel avec lequel il se livrait à l'écriture :

« J'avais coutume de me laisser tomber derrière en buisson et de griffonner mes pensées toutes fraîches sur la calotte de mon chapeau. Comme je trouvais la nature, ainsi la rendais-je. Si un vieil étang frangé de saules pendant sur ses bords moussus se trouvait d'aventure dans le plaisant recoin où j'étais caché parmi les épines noires en train de faire son portrait, je l'appelai un étang et de la sorte mes sentiments s'excitaient jusqu'à la louange, et mes louanges étaient marmonnées en prose ou en vers selon l'état d'âme du moment, et ces états souvent répétés crurent imperceptiblement en nombre sur le papier, sur quoi je me mis à rêver à la figure qu'ils feraient une fois imprimés²⁵... »

*

Dans *Voguer parmi les miroirs*, un des textes du recueil *La Barque*

²⁴ John Clare, *Poèmes et proses de la folie de John Clare*, op.cit., page 47.

²⁵ John Clare cité par Pierre Leyris dans *La Chambre du traducteur*, op.cit., page 67.

le soir de Tarjei Vesaas, un homme parvient au bord de l'horizon. Il se penche pour regarder, comme John Clare espérait pouvoir le faire. En bas, il voit l'eau qui coule.

Fuyant son propre rivage, laissant derrière lui « quelques gros chagrins et quelques trépidantes défaites²⁶ », l'homme est comme hypnotisé par son visage reflété dans l'eau, regardant *dans une immense fosse pour étudier ses secrets*, il s'égare et glisse lentement – jusqu'à traverser son image, sombrer :

« Il ne se rend même pas compte que c'est lui-même qui glisse vers le bas en cet instant. Parce que cela donne tout autant l'impression de monter.

Mais c'est vers le bas qu'il est en train de marcher. Tout ce qui le retient en haut doit progressivement lâcher prise.

Il glisse vers le bas aussi silencieusement qu'une ombre peut glisser dans un gouffre. Il n'était pas haut, il était exactement au-dessus de la surface de l'eau. Cet événement ne fera pas de cercles dans l'eau, seulement un peu de désordre dans le reflet, voilà tout. Cela se passe doucement, haut et bas ne changent pas de place, pour commencer²⁷. »

De là, il « voit des miroirs ou des reflets de miroirs en dessins impossibles », lutte un moment pour peut-être reprendre souffle, mais sombre encore, est emporté par les courants. Le personnage du récit de Tarjei Vesaas fait en quelque sorte cette expérience que John Clare avait espéré, enfant : parvenu à la limite du monde, il y plonge. Cette expérience se donne ici à la fois douloureuse et douce, comme le sont les textes du poète Anglais, comme le fut sa vie.

²⁶ Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*, trad. du norvégien (nynorsk) par Régis Boyer, Paris : José Corti, 2002, page 74.

²⁷ Ibidem, toutes les citations jusqu'au prochain appel de note sont extraites du même texte, pages 77 à 95.

« Rien ne s'arrête ici, tout s'en va, tout s'en va ici, en bas, en un flux, doucement, avec cette suave sollicitude qui habite la force colossale. »

Expérience du basculement répété de la vie à la mort. D'une conscience altérée, soumise à des changements incessants: de la lumière à l'obscurité, du bruit au silence. Récit d'une étrange navigation, celle d'un homme « à demi-mort, mais sauvage », qui ressent toutes choses plus vivement alors.

« Il sort une partie de son visage au-dessus de la surface de l'eau – et maintenant air et eau sont en fragments, lui semble-t-il. Il ne sait ce que c'est, mais une chose qu'il a en soi explose en l'air. De grandes montagnes tombent de lui, il monte au ciel. Il aspire tout l'air du monde. Plus, il ne sait pas [...] Il est exposé à toutes sortes de rayons qu'il a peine à supporter, toutes sortes d'ombres, toutes sortes d'imaginations à demi endormies. »

Toutes choses ressenties dans leur complexité: l'air qu'il aspire est proprement vivifiant, la peur immense, la confusion entre ciel et terre totale. Accroché à un tronc, à la dérive, il est entre deux eaux, « à travers feu et eau » écrit même Vesaas. « À présent le connu est inconnu », et puisqu'il entend un chien aboyer c'est la langue de celui-ci qui devient la sienne:

« Quelque chose se met à gargouiller dans son gosier, dans la vase et le goût d'eau, il sursaute en ouvrant la bouche toute grande et se met à aboyer pis qu'il n'en a conscience: – Ouah ouah ouah! ouah ouah! »

Échouant sur la berge, avec ce qu'il lui reste de conscience, l'homme à bout de force s'accroche aux racines d'un arbre. Hésitant toujours,

ayant parcouru le gouffre mais comme resté cependant au bord, il échange quelques paroles avec le chien. Toutes les frontières se sont brouillées, vacillent. L'homme s'est longtemps abandonné au courant – il a longtemps dérivé sur le seuil.

Quelqu'un, le maître du chien, le rejoint avec une barque, le hisse à bord.

« Que son visage s'éclaire, il fait trop sombre pour le voir, mais cela s'entend peut-être. »

Dans son deuxième avant-propos à *La Barque le soir*, l'auteur écrit que « Le cœur est fendu en deux en grand secret²⁸ ». Dans cette fêlure se joue quelque chose en écho d'une rive à l'autre, peut-être aussi quelque chose de cet *unisson* – qui s'entend dans le gouffre de l'intervalle entre deux notes identiques jouées à des octaves différentes, phénomène sonore et harmonique plutôt que mélodique. Entendez les chanterelles d'une vielle à roue vibrant à l'unisson – ce que l'on dit « vibrer par sympathie ». Pour peu que l'une des cordes soit légèrement désaccordée, un battement se fait entendre. C'est de cet unisson troublé, où deux notes différentes ne se font pas entendre distinctement, que semble relever l'écriture de Tarjei Vesaas. Comme le remarque son traducteur, Régis Boyer, « en toute occurrence, l'essentiel n'est jamais dit, davantage: n'est pas dicible²⁹. » Jusqu'au soir de sa vie (il écrit ce recueil deux ans avant sa mort), Tarjei Vesaas aura cherché à dire, avec « son rythme lent accordé à la croissance de l'arbre ou de l'oiseau³⁰ », ce gouffre infime et profond, cet indicible battement présent en chacun et en toute chose.

²⁸ Ibidem, page 13.

²⁹ Régis Boyer, préface à *La Barque le soir*, op.cit., page 7.

³⁰ Ibidem, page 8.



DILATATION

Fin 2012, Claude Régy crée *La Barque le soir*, une adaptation du texte *Voguer parmi les miroirs* de Tarjei Vesaas.

J'assiste à une des représentations qui se donne en novembre 2013 au Centquatre à Paris. Pour rejoindre la salle, il faut cheminer un peu, monter quelques escaliers, parcourir des couloirs à la lumière tamisée – faibles néons roses. Des écriteaux nous encouragent à garder le silence. Sans bruit, nous quittons doucement la joyeuse cohue, les cris et jeux qui occupent les vastes espaces du Centquatre. Nous prenons place sur les gradins et la pénombre se fait de plus en plus grande. Rien de véritablement mystique, pas même un rite, simplement une proposition – et ce calme pour commencer ouvre déjà quelques portes; nous voilà certainement disposés à entrer dans d'autres espaces, rendus plus réceptifs à ce qui va suivre. C'est salvateur. Nous ne pénétrons pas dans l'aire du *tout à coup*.

Le noir – total – dure un moment. Assez pour entendre la respiration de chacun qui monte, s'apaise, se pose.

D'abord on ne voit rien.

Peu à peu une lueur se fait *sentir*, tellement faible qu'elle semble émaner du visage de l'acteur – comme floue, présence phosphorescente au centre de la salle. Telle une image imprimée sur nos rétines et dont nous cherchons à percevoir les détails, paupières closes.

La suite est difficile à décrire. Comme le texte dont la pièce est

PAGE PRÉCÉDENTE:

Détail d'une photographie de Pascal Victor – Yann Boudaud et Nichan Moumdjian dans *La barque le soir*, pièce de Claude Régy, d'après Tarjei Vesaas.

adaptée, rien n'est univoque et ainsi chaque chose fait mentir la description que l'on pourrait en donner.

L'acteur, Yann Boudaud, apparaît les pieds ancrés au sol, comme enlisés. Il ne quittera pas le centre d'une longue bande blanche qui traverse la salle dans sa largeur, de cours à jardin, à hauteur des premiers gradins. Une lueur changeante émane de cette estrade – qui semble alors se gonfler, passer de ru à rivière. Juste derrière et du sol au plafond s'étend une sorte de grande membrane, solide. Derrière celle-ci, une profondeur se laisse parfois percevoir. Dans ce lointain de la salle, impalpable et comme recréé à chacune de ses apparitions, nous apercevons deux autres présences. Sans un mot, Olivier Bonnefoy et Nichan Moundjian se rapprocheront peu à peu de l'acteur pour – à la toute fin – le prendre dans leurs bras, l'arracher à l'eau.

La parole de Yann Boudaud déroule lentement le texte de *Voguer parmi les miroirs*. Les mots sont comme découpés, surarticulés – ensemencés de respirations, de silences : celui inscrit entre les mots mais aussi celui présent entre les lettres, ou même dans chacune des lettres. L'acteur se meut imperceptiblement, genoux fléchis. Il exécute une danse toute en retenue, un combat pendant lequel bras et torse suivent la cadence comme coulée des phrases. Dans la lenteur, diction et gestuelle sont douloureuses : nous voyons l'homme suffoquant, buvant l'eau, reprenant sa respiration, gagnant tantôt le calme du demi-mort, tantôt l'agitation de celui qui essaye de sortir de ce tumulte.

Cette recherche de lenteur est d'une difficulté extrême. Le corps est tendu, il sue, s'enfonce. Seul le nez – la bouche parfois, grimaçante – émerge à la surface. Nous croyons voir les bulles que produit le corps en se déplaçant dans l'eau. L'air autour est palpable. L'aboiement de l'homme nous déchire autant qu'il plie ce corps en deux.

C'est une zone trouble que celle où se rejoignent le personnage et le comédien. Le texte n'emploie jamais la première personne du

singulier mais sans cesse les sensations de l'homme irriguent les mots du narrateur. Nous prenons part à cet ensemble, en imagination – les visions développées dans l'inconscient du noyé se propagent en nous, métamorphoses continues, « les miroirs touchent juste. Ils ont beaucoup de formes et beaucoup de buts. Ils étincellent et se fraient un passage, parviennent à leur but malgré les barrières et les couches de vase. Ils passent à travers tout. Ils ne doivent pas cesser d'être une partie de lui³¹. » Et ainsi, d'être une partie de nous.

Comme à la lecture du texte de Tarjei Vesaas, les sensations changent, nos sens se dilatent – aussi le temps de cette navigation peut bien être infini, peu à peu nous disposons de ce temps sans borne, de cette possibilité.

Claude Régy l'écrit parfaitement :

« Une sorte de permanence est donnée au passage du seuil qui cesse, par là même, d'être fatal et émotionnel. C'est une aventure du corps et de l'esprit, une expérience suscitée à l'extrême du vivant. Dans le moment dilaté de sa rupture. La dilatation permet l'observation³². »

*

Une des installations les plus connues de Bill Viola, *Stations*, est la projection sur cinq écrans verticaux de cinq corps nus dans l'eau, inversés – les pieds en l'air. Les projections se reflètent sur des plaques de verre opaques posées au sol devant chacun des écrans, restaurant une perspective plus habituelle. En boucle, les corps pénètrent l'eau avec *grands fracas ralentis*. Calmes remous. Ils

³¹ Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*, op.cit., page 87.

³² Claude Régy, dossier de presse pour *La Barque le soir*, en ligne <http://www.104.fr/data/document/dp-clauderegy-labarquelesoir.pdf> [consulté le 15 décembre 2013]

s'agitent longtemps, imperceptiblement, avant de disparaître, puis surgissent de nouveau, infiniment.

L'obscurité domine et ne laisse pas voir leurs visages à la surface. Une lumière à la provenance indéterminée, bleutée, éclaire les corps et l'eau sur eux. Les bulles, les courants qu'ils forment. Le son, ralenti lui aussi, est fait de respirations, clapotis, gémissements.

Je pense au gouffre que raconte Élisée Reclus dans *Histoire d'un ruisseau*, patiemment érodé, qui va toujours grandissant... Aussi ce qu'il écrit du bain en montagne, dans une eau de neige fraîchement fondue qui « ne s'est pas encore adoucie en absorbant de l'air en abondance ; elle garde toute sa crudité première, et sa couleur d'un bleu dur a je ne sais quoi d'hostile [...] L'eau transparente ressemble à de l'air condensé, et cependant on ne voit plus de fond ; on se croirait suspendu dans le vide et l'on nage avec précaution comme si tout à coup on devait s'engouffrer³³. »

Les limites des projections de Bill Viola se perdent dans l'obscurité, éclatent en reflets sur le sol. Comme chez Claude Régy, c'est par la lenteur, la dilatation, que l'œuvre opère en nous : un phénomène se produit qui tend à condenser l'air alentours, à le repousser à l'infini. L'espace respire.

*

En 1999, *la Recherche du temps perdu* paraît dans la collection Quarto de Gallimard. À cette occasion, le Centre Pompidou en organise une lecture intégrale, faite par des auteurs, plusieurs heures par jour pendant cinq semaines. L'écrivain François Bon raconte que régulièrement il faisait lecture juste après Christophe Tarkos. Alors qu'il avait été calculé que chacun devait lire en moyenne quatorze

³³ Élisée Reclus, *Histoire d'un ruisseau*, Arles : éditions Actes Sud, 1995, page 134.

pages en quarante-cinq minutes, celui-ci n'en lisait que six – François Bon devait alors essayer de rattraper le retard. Il n'y parvenait pas, mais remarque qu'il n'a jamais si bien entendu Proust qu'avec l'énonciation particulière du poète, depuis la nuit des coulisses.

On entend bien, des enregistrements que Tarkos a laissés, ce qu'il a pu en être de ces lectures – je pense à *Les nuages* et son effet de litanie, long flux ralenti, la façon qu'il a de détacher les phonèmes de « il flotte ». Sur un de ces enregistrements, Christophe Tarkos performe, lentement, à pleins poumons :

« Je gonfle... [*inspiration, expiration, inspiration, expiration*] Je gonfle. [*inspiration, expiration, inspiration, expiration*] Ça fait... ça fait trente ans que je gonfle comme ça. [*inspiration, expiration, inspiration, expiration*]³⁴ »

*

De retour du Centquatre je commence par parcourir le texte de Tarjei Vesaas, lu quelques années auparavant. Essayer de prolonger un peu le moment.

Je suis surpris de voir que le texte édité compte 23 pages. Il comporte bien des éléments qui ne sont pas dans la pièce : la présence insistante des oiseaux (de *mauvais* augure), un mur de visages que l'homme rencontre dans sa traversée... Claude Régy a opéré des coupes, recréant des silences, provoquant de nouveaux assemblages. Par ces manques, la pièce développe un pouvoir d'évocation plus grand encore que le texte original. Les figures jamais nommées du chien Cerbère et de la barque sur le Styx se présentent à nous clairement mais replongent sitôt dans un abîme, laissant place à des images plus chaleureuses, plus complexes enfin, moins dessinées. Non cités,

³⁴ Christophe Tarkos, *Expressif, le petit bidon* [Enregistrement sonore], Hérouville-Saint-Clair : éditions Cactus, 2002, piste 9.

des éléments surviennent en creux. Le texte a gagné en profondeur ce qu'il a perdu de ses *péripéties*. La mise en scène, l'interprétation, font que rien ne manque. Un tiers à peine du récit a tenu cette heure et demie de spectacle, a donné à sentir l'ensemble et plus encore : différemment. En *concentrant* le texte de Vesaas, le metteur en scène *dilate* la part silencieuse de l'écriture.

Si « l'entrée » en représentation s'était faite dans un calme bienvenu, la sortie fut plus agitée. Avant même de rejoindre la cohue du dehors (qui nous recouvrirait trop vite), après les saluts et sitôt la lumière revenue, une spectatrice s'en prit à deux jeunes filles. Elles n'avaient pu retenir leurs rires aux premiers mots prononcés par l'acteur – cette façon si particulière de parler, sa présence *déformée* par les événements...

Un an plus tôt, j'assistai à une projection du film *Brume de dieu*³⁵ d'Alexandre Barry, *version* cinématographique de la précédente création de Claude Régy, toujours depuis un texte de Tarjei Vesaas. Huit pages issues du roman *Les Oiseaux* portaient plus d'une heure de représentation. Dans le premier quart d'heure, la salle de cinéma s'était vidée et les rires estompés à mesure. L'heure restante, nous n'étions plus que trois – ravis de l'expérience, hébétés. Peut-être que sans cette première approche, faite dans une salle de cinéma et avec le calme que j'avais ce jour, j'aurais aussi pu rire d'être ainsi *déconcerté*. C'est qu'elle demande à s'installer, la lenteur si particulière mise en œuvre par Claude Régy. Il faut accepter que quelque chose vacille en nous. Riche de cette première expérience, connaissant les textes de l'auteur, je savais certainement un peu à quoi m'attendre – encore que...

Ces deux jeunes filles, donc, s'étaient retrouvées « coincées » dans les gradins avec leurs rires irrépressibles, qui avaient *habité* bien des silences, dérangeant un peu chacun dans cette sorte de songe – nous

³⁵ Alexandre Barry, *Brume de Dieu*, 2012, vidéo HD couleur, 96 minutes, France.

sortant la tête de l'eau un instant ; mais tout était en place pour replonger bien vite. Seulement, pour cette femme qui les alpaguait à peine la lumière revenue, il semblait qu'il faille les attraper avant qu'elles ne s'échappent. Et surtout faire participer le « maître » à cette punition publique, là, dans les gradins – car Claude Régy, 90 ans, assiste à toutes les représentations. Lui qui met tant de soin à son ouvrage regrettait bien sûr qu'on ait pu être dérangés, mais laissa les jeunes filles partir tandis qu'il répondait le plus calmement du monde à la spectatrice enragée.

Claude Régy en a vu d'autres, il le raconte parfois, il connaît bien le bruit des strapontins, des chaises qui grincent. Et je veux croire avec lui que cela restera pour ces deux jeunes filles, avec le temps, comme un moment singulier, une expérience. C'est possible. Que cette femme leur soit *tombée dessus* n'aidera pas, malheureusement, à ce que les choses aillent en ce sens.

Un instant je m'attriste. Si Claude Régy a bien des détracteurs, il semble qu'il soit aussi de prétendus adorateurs capables de percer, sitôt le spectacle terminé et comme on le ferait d'une vulgaire baudruche, l'espace si vaillamment dilaté le temps de la représentation. D'une façon bien plus violente que les quelques rires, cette femme nous avait flanqués à la porte de ce *terrible* espace, insituable, où il était si bon de demeurer encore un moment. Car le metteur en scène nous raccommode au monde, nous réconcilie avec notre inconscient, avec la mort.

*

Claude Régy remarque que chez les écrivains Nordiques (il pense bien sûr à Tarjei Vesaas, mais évoque aussi Jon Fosse) la mort est tout le temps présente mais jamais nommée. « Elle est recouverte par différentes images. Ce n'est jamais, en tous cas, un fantôme [...] »

C'est une présence immanente : la mort latente en nous. Le conscient et l'inconscient vivent un constant frôlement. Et de même la vie et la mort vivent un constant frôlement [...] Pour les Nordiques la mort n'est jamais un deuil. Se jeter à la mer, ici, n'est pas un suicide³⁶. » Cette morbidité-là travaille beaucoup Claude Régy – morbidité qui n'en est pas une, qui est un autre rapport au vivant. Aussi cherche-t-il à ce que le spectateur soit toujours plongé dans un état d'incertitude.

« Une œuvre est faite par tous les gens qui la perçoivent. / Par là elle est maintenue en perpétuelle vibration, en mouvement. Elle est sans cesse rendue vivante, modifiée, amplifiée ou détruite par ceux qui tentent de la recevoir. / C'est une existence impalpable qui pour le théâtre dépasse le temps de la représentation³⁷. »

Claude Régy répète souvent qu'une étape décisive pour lui a été franchie à l'occasion de son travail avec Marguerite Duras. Alors qu'il avait mis en scène une pièce de celle-ci inspirée d'un fait divers, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, elle remarque qu'en écrivant pour le théâtre et en cherchant à en épouser les codes, elle a *amenuisé* son écriture. Elle décide de reprendre ce texte qui devient le roman *L'amante anglaise*, et qu'elle demande à Régy de mettre en scène. Là, ils réalisent tous deux que c'est impossible à mettre en scène, qu'il n'y a plus de théâtre : il n'y avait *rien* à faire. C'est ce *rien* qui est le plus délicat, et sur lequel Claude Régy continue de travailler.

« Le terme de *mettre en scène* ne me convient plus du tout puisque j'ai quasiment supprimé la scène, transformé

³⁶ Claude Régy, *Dans le désordre*, propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert, Arles : éditions Actes Sud, 2011, pages 32-33.

³⁷ Claude Régy dans le film d'Alexandre Barry, *La Brûlure du monde*, 2008, vidéo couleur, 52 minutes, France.

l'architecture théâtrale, rayé la notion de costumention [sic], la notion de décoration, et la notion de mise en scène en fait. C'est un terme qui ne convient pas du tout. Ce que j'essaie de faire c'est de donner priorité au texte, à l'écriture, comme élément dramatique qu'on peut considérer comme le plus important de tous les éléments de ce qu'on appelle la représentation – qui n'est plus non plus un terme très juste pour le genre de travail que j'ai entrepris de faire maintenant³⁸... »

Pour *La Barque le soir*, Claude Régy parle d'une expérience à « l'extrême du vivant ». On pourrait dire sans mentir – peut-être un peu étrangement, tout du moins dans une appréciation qui n'est pas la plus répandue – que son théâtre est extrême. Et pas seulement *épuré à l'extrême*, comme on peut le lire parfois.

Tout d'abord par ce qu'il invoque, ses thèmes : sans qu'il y ait d'effusions, d'une façon très singulière, la portée dramatique est énorme – mais elle n'est pas encombrante. Extrême aussi en ce que c'est, par certains aspects, un théâtre surjoué, merveilleusement surjoué. La découpe – la surarticulation – de la langue évacuant tout pathos mais gagnant par la lenteur une sorte de renaissance... La présence incandescente des acteurs, leur « surincarnation ». Le traitement proprement surnaturel des lumières, à la fois très présentes et noyées dans l'obscurité. Le travail sonore aussi – qui se fait souvent imperceptible mais se laisse ressentir tout du long, jouant sur des sons continus, de menus battements et variations (parfois même, avec une portée étonnamment dramatique et, pour un peu, amusante, le son vient souligner des inflexions de voix, des changements de rythme).

Tout cela, qui n'a rien de commun, est proprement hallucinatoire, agit sur le spectateur d'une manière physique.

³⁸ Claude Régy, retranscription personnelle de son intervention à l'Université d'Avignon, 15 juillet 2013.

C'est bel et bien un théâtre à son paroxysme.

Extrême alors, oui, et toujours « tout au bord » d'un précipice, intérieur et commun à chacun : des spectacles qui étendent notre esprit, repoussent les limites de nos perceptions, agrandissent les territoires. Cela n'est pas rien, cela fait quelque chose.

*

J'ai parfois eu des sensations semblables à la vision des films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Un cinéma à son paroxysme, tellement pur qu'incandescent – et le mot de pureté ne ferait plus peur. Ce sont les moyens du cinéma bien sûr, d'un certain cinéma, mais on retrouve chez eux cette faculté qu'a aussi Claude Régy de mettre le spectateur face à des *humains* et de dilater le temps.



PAGE PRÉCÉDENTE:

Détail d'un vidéogramme - Ventura
dans le film de Pedro Costa, *Juventude Em Marcha*,
2006, vidéo DV couleur, 155 minutes, Portugal.

3

56

CARTE POSTALE

La Correspondance au recto n'est pas acceptée par tous les pays étrangers. (Se renseigner à la Poste.)

CORRESPONDANCE	ADRESSE
(relève sur une carte de 1902) -	
De nancy a cacarat ^M la route a été dure,	
nous avons eu grand chaud et la poussière	
nous gênait, nous avons fait une grande	
partie de la route à pie, les chèvres n'en	
voulaient plus, heureusement que l'on trouvait	
de la lière nous se rafraîchir - je quitte la	
plume - je t'aime, je t'aime, je t'aime	
respectueusement vôtre - Emile -	

—
RELEVER

Mon grand-père a toujours dans sa cuisine, posés sur le buffet, des petits paquets de cartes postales et de photographies. Certaines sont récentes, d'autres plus anciennes – il les a reçues ou récupérées, trouvées ou retrouvées. S'y mêlent faire-part de naissances et photographies des amis récemment disparus, lettres de soldats, peintures, petits chats. D'autres choses encore – au gré des souvenirs qu'il lui plaît à se remémorer, de ce qui l'amuse ou le préoccupe sur le moment.

Un jour je tombe sur une dont le texte au verso me semble superbe. J'en fais une photographie et délaisse le recto – ce que je regrette un peu maintenant : la carte a disparu, laissé sa place à d'autres. Je surprends une fois mon grand-père à ramasser les excréments de son chat avec quelques-unes, il a bien pu... Nous ne saurons pas quelle image avait été choisie pour accompagner ce texte. Mais c'est bien le verso qui m'importe le plus ; il y est inscrit, en haut à gauche et entre parenthèses, « relevée sur une carte de 1902 ». Je ne reconnais pas l'écriture de mon grand-père. Je lui montre cette photographie pour qu'il m'en dise plus mais il semble être plus surpris que moi encore, ne l'avoir jamais vue. Il a oublié de quoi il s'agissait sinon qu'il est bien originaire de Baccarat et que son grand-père s'appelait Émile. Nous n'en saurons pas plus sur ce qui mena quelqu'un à faire cette drôle d'opération, recopier une carte sur une autre puis sans doute

PAGE PRÉCÉDENTE :

Photographie d'une carte postale trouvée
chez mon grand-père, janvier 2012.

la lui adresser. Non pas *recopiée*, l'écriture : *relevée*.

Relever, le verbe a de nombreuses acceptations. Nous en *relevons* quelques-unes. *Relever*, c'est remettre debout quelqu'un ou quelque chose qui est tombé – par terre, en oubli. C'est mettre plus haut (un objet, une partie du corps). C'est aussi donner à quelque chose plus d'intensité.

Lorsque je tombe sur ce *relevé*, je travaille à l'écriture d'un texte qui sera lu par plusieurs de mes proches dans une vidéo. Je revois alors ma copie, fais de gros emprunts – mon texte trouvera sa source dans cette lettre. Je change certains accords, efface les formules amoureuses... Les premières phrases me donnent le ton. Nourrie de ma lecture des récits « naturellement fantastiques » de Jean-Loup Trassard (surtout son recueil *Paroles de laine*), la lettre d'amour devient un texte inquiet, désœuvré – ce qu'elle était déjà pour bonne part. Je donne du paysage environnant la maison de mon grand-père une vision presque apocalyptique, le décrivant parcouru par des gestes, battu par les éléments³⁹. Sans cette trouvaille sur le buffet de la cuisine, mon texte n'aurait pas eu l'allure d'une lettre – l'adresse à l'auditeur qui justifierait ensuite sa lecture feuille en main par chacun.

Par cette lettre surtout, quelque chose m'a été enseigné de la façon dont la fiction pouvait pénétrer *par le réel* un film en train de se faire. Je le dois à l'auteur de cette lettre, qu'il soit mon

³⁹ Jusqu'ici, la route avait été dure, nous avions eu grand chaud et la poussière nous gênait. Nous avions fait une grande partie de la route à pied, les chevaux n'en voulaient plus. Heureusement que l'on trouvait de la bière pour se rafraîchir. Nous portions de grands sacs de toile plastifiée, des échelles pour grimper, pour couper des scies : graissées à la couenne, au nombril ou à la queue de cochon : ce qui facilitait le glissement de l'acier dans le bois ; aussi des haches fines, des cordes nombreuses et des filets pour pêcher, des lignes de nylon, plombs, hameçons ; des kilos de patates et nos ordinateurs. Il avait beaucoup plu. L'eau se déversait abondamment sur d'anciens pâturages où poussaient des peupliers en rangs serrés. Les arbres s'élevaient haut, donnant dans l'air de gigantesques claques. Les arbres sont inadmissibles. Avec ceux qu'on abattait nous fabriquions des poutres et des chaises vernies, de nouvelles échelles et de simples planches. [...]

arrière-arrière-grand-père ou non, ainsi qu'à celui qui a eu l'idée de relever ces mots.

À l'instant où j'écris, deux années plus tard, je vis depuis quelques mois chez mon grand-père. Le paysage alentour, que j'avais tenté de décrire, a pris une allure plus inquiétante encore que celle que je fantasmais. Les peupliers ont tous été abattus. Le bief où l'eau ne venait plus a été creusé de nouveau, les branches des arbres coupées pour laisser passer les machines, et la vase dispersée en couches épaisses autour de la maison. Maintenant le bief déborde de son lit, va gonfler les ruisseaux alentours et se déverser en grand fracas par la vanne attenante à la maison. Pour un peu, un paysage de désolation. Plus rien ne se dresse, je ne sais plus filmer les lieux autrement qu'en pointant ma caméra vers le sol – « j'utilise pour écrire les accidents du sol » répète souvent Jean-Marie Gleize.

*

Dans plusieurs films du réalisateur portugais Pedro Costa, les phrases d'une même lettre reviennent. Longtemps leur musique me reste en tête.

« Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões⁴⁰... »

Presque une comptine – ou, le mot est mieux choisi et se dit des chansons grecques pour endormir les enfants, une *catabaulise*.

⁴⁰ [J'aurai voulu t'offrir cent mille cigarettes, une douzaine de robes des plus modernes, une automobile, la petite maison de lave dont tu rêvais tant, un bouquet de fleurs à quatre sous...]

Catabaulalise: le mot dit bien la formule magique qu'est la comp-tine. Il semble aussi dire la voix grave qui est celle de Ventura, un personnage récurant des derniers films de Pedro Costa.

En 1994, le réalisateur tourne au Cap-Vert son film *Casa de Lava*⁴¹. Cette lettre y est présente sans que l'on sache au juste si elle est celle d'un ouvrier cap-verdien émigré à Lisbonne ou celle envoyée par un homme fait prisonnier dans un camp de l'île, sous la dictature de Salazar. À la fin de ce tournage, des habitants ayant participé au film donnent à Pedro Costa des lettres à remettre à leurs parents émigrés à Fontainhas. C'est ainsi que le réalisateur découvre un quartier aujourd'hui détruit, à la périphérie de Lisbonne. Un quartier et les gens qui y vivent, essentiellement des immigrés cap-verdiens et des *sous-prolétaires* portugais. C'est auprès d'eux qu'il travaillera désormais.

Il tourne à Fontainhas son film *Ossos*⁴², dans des conditions « traditionnelles » de tournage. Mais Vanda Duarte, une des actrices, l'encourage à revenir; à venir chez elle, filmer ce qu'est la vie véritable du quartier, sans les tambours et trompettes d'une équipe de tournage. Ce sera *No Quarto da Vanda*⁴³, qu'il filmera seul la plupart du temps, seulement équipé d'une caméra vidéo, d'un micro, de petits miroirs qui lui servent de réflecteurs. Le film se faufile dans les rues et couloirs du quartier dont la toute petite chambre de Vanda figure le centre; lieu des rencontres, des regards et paroles échangées entre deux quintes de toux, deux prises d'héroïne. La caméra saisit le temps qui s'écoule, le quotidien difficile de ces gens qui semblent

en symbiose avec un lieu – les uns et l'autre comme tout au bord de disparaître, menacés par la destruction. Les scènes sont tournées de nombreuses fois, trente à quarante parfois, il s'agit de « filmer quelque chose, tout le temps, comme Chaplin, et refaire la scène ou le plan quatre mois après, exactement le même, pour voir s'il y a quelque chose que le temps de notre vie et de notre expérience nous apporte. Avec un peu de chance, beaucoup de temps et de travail, [arriver] à construire cet espèce de mouvement lyrique qui est là, enfoui⁴⁴. » Par ce travail, qui tient assez peu du *miracle*, Pedro Costa parvient à évacuer tout misérabilisme. Il donne à voir une lutte poétique dans laquelle chacun a la possibilité de ressaisir son destin.

Continuant de fréquenter le quartier et ses habitants, il tourne *Juventude Em Marcha*⁴⁵ dans des conditions similaires. Le personnage central en est Ventura, colosse magnifique et fêlé, ancien maçon, qui erre dans Lisbonne et rend visite à ceux qu'il dit être ses enfants – qui étaient pour la majorité d'entre eux déjà présents dans *No Quarto da Vanda*. Chacun fait le récit de son changement de vie, de ses déboires... du relogement dans des immeubles d'un blanc immaculé, plus loin, hors de la ville. Chacun a son message à faire passer. Et de nouveau il y a cette lettre, « Eu gostava de te oferecer... », répétée par Ventura. La stature de celui-ci le différencie des autres personnages, il donne au film son aspect mythologique. Jacques Rancière a publié un beau texte dans la revue Trafic, justement nommé *La lettre de Ventura*.

« Ventura, lui, ne converse pas. Souvent il se tait, imposant soit la seule masse sombre de sa silhouette, soit la force d'un

⁴¹ Pedro Costa, *Casa de Lava*, 1995, 35 mm couleur, 110 minutes, Portugal/France/Allemagne.

⁴² Pedro Costa, *Ossos*, 1997, 35 mm couleur, 94 minutes, Portugal/France/Danemark.

⁴³ Pedro Costa, *No Quarto da Vanda* [*Dans la chambre de Vanda*], 2000, vidéo DV couleur, 94 minutes, Portugal.

⁴⁴ Propos de Pedro Costa recueillis le 10 décembre 2009 par Bernard Payen, en ligne <http://www.cinematheque.fr/data/document/entretien-avec-pedro-costa.pdf> [consulté le 10 décembre 2013]

⁴⁵ Pedro Costa, *Juventude Em Marcha* [*En avant, jeunesse!*], 2006, vidéo DV couleur, 155 minutes, Portugal.

regard qui peut-être juge ce qu'il voit, peut-être va se perdre ailleurs, mais qui, en tout cas, résiste à toute interprétation. La parole qui émerge de ce silence, qui semble s'en nourrir, varie, elle, entre la formule lapidaire, semblable à une épitaphe ou à un hémistiche de tragédie, et la diction lyrique [...] parole bien apprise qui semble émaner directement du fond d'un être et de son histoire, plutôt que des lèvres d'un parleur⁴⁶. »

De sa voix grave il incarne la parole littéraire, parole qui trouve sa quintessence dans la lettre qu'il récite à Lento, illettré. Les scènes de cette *récitation* occupent une bonne part du film, elles sont à la marge de celui-ci tout en dessinant la trame, la toile de fond – les profondeurs cachées. Elles sont pour la plupart tournées dans une baraque de planches aux plâtres décrépits, où Ventura semble vivre avec Lento. C'est un espace intérieur.

Répétée inlassablement, par fragments, la comptine se fait *mantra*. Ventura l'articule parfois comme en songe, parfois comme le ferait un professeur à son élève. Mais nul crayon pour la recopier, et Lento qui avait au départ demandé de l'aide à Ventura pour la rédaction de cette lettre n'en a maintenant plus besoin. Pourtant le colosse la répète encore, et Lento avec lui – c'est leur antienne.

« Nha cretteu, mon amour, nos retrouvailles embelliront notre vie pour au moins trente ans. De mon côté, je prends une bonne gorgée de jeunesse, je te reviendrai plein de force. J'aurais voulu t'offrir cent mille cigarettes, une douzaine de robes des plus modernes, une automobile, la petite maison de lave dont tu rêvais tant, un bouquet de fleurs à quatre sous. Mais avant tout autre chose, bois une bouteille de bon vin et pense à moi. Ici, on n'arrête pas de travailler. On est plus de cent

⁴⁶ Jacques Rancière, « La lettre de Ventura », dans la revue *Trafic*, n°61, printemps 2007, page 7.

à présent. Avant-hier, pour mon anniversaire, j'ai longuement pensé à toi. La lettre qu'on t'a apportée est-elle bien arrivée ? Je n'ai pas eu de réponse de toi. J'attends. Chaque jour, chaque minute, j'apprends de nouveaux mots, de beaux mots, rien que pour nous deux, juste à notre mesure, comme un pyjama de soie fine. Tu n'en veux pas ? Je ne peux t'envoyer qu'une lettre par mois. Toujours rien de ta main. Ce sera pour la prochaine fois. Des fois, j'ai peur de construire ces murs, moi, avec un pic et du ciment, et toi, avec ton silence. Un fossé si profond qu'il te précipite vers un long oubli. Ça fait mal de voir ces horreurs que je ne veux pas voir. Tes cheveux si beaux me tombent des mains comme de l'herbe sèche. Souvent je faiblis et je crois que je vais oublier⁴⁷. »

Antienne, avant de qualifier un propos sans cesse répété, désigne dans les musiques anciennes un chant exécuté par deux chœurs qui se répondent alternativement – on parle aussi d'*antiphonie*. Dans un entretien, Pedro Costa explique la genèse de ce texte :

« Cette lettre est un mélange d'une lettre de Ventura l'acteur, et d'une lettre d'un poète mort en 1945 qui s'appelle Robert Desnos. J'ai mis une ligne de Desnos puis une ligne de Ventura. Il me semblait évident que les lettres étaient proches. Si on pense que Desnos est mort dans un camp de concentration, et que souvent – cela se devine dans le film – Ventura, l'acteur, dit sentir sa baraque comme une prison dont il est le gardien et le prisonnier, cela nous offre une autre belle et terrible association. L'idée de départ, c'était que son copain lui demande d'écrire une lettre pour sa femme, car il ne sait pas écrire. Je ne sais pas très bien comment on est arrivé à ce qui est dans le

⁴⁷ Lettre de Ventura reproduite dans le livre de Dominique Villain, *Le Travail du Cinéma I*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2012, page 185.

film. Il répète tout le temps le texte de cette lettre. Parfois pour lui-même, parfois un peu follement. L'autre dit qu'il ne veut plus l'entendre, qu'elle est très moche, puis qu'elle est très belle. "Il faut que tu la mémorises! Non, je n'y arrive pas."

La lettre est longue, il devait la mémoriser. Dès qu'il arrivait le matin, il citait le début: "Bonjour, je voulais t'offrir cent mille cigarettes". Et nous on continuait: "Bonjour, et un bouquet de fleurs et une bouteille de vin très bon". Le sentiment a grandi que c'était cela qu'on devait filmer. Quelque chose qui ne finit jamais⁴⁸. »

Le début de son explication semble un peu étonnant en ce que la lettre, lue dans *Casa de Lava*, préexistait à la rencontre des deux hommes – Pedro Costa ayant commencé à croiser Ventura en venant porter les courriers à Fontainhas. Mais cela est emblématique de la façon dont le réel prend part à la fiction, la devance et s'y perd; le réalisateur lui-même ne sait plus qui a écrit quoi. En préparant le tournage de *Casa de Lava*, il avait certainement lu des lettres d'immigrés cap-verdiens, qui annonçaient celles dont il se ferait le porteur au retour du tournage. Ventura, parmi les premiers à construire une maison dans le quartier, avait sans doute écrit pareille lettre à sa femme restée longtemps au pays.

Empruntant des formules à celle écrite en 1944 par Robert Desnos à sa compagne Youki, *enrée* dans le vécu des ouvriers immigrés, l'antenne du film est une lettre « chorale » faite de différentes strates d'écriture et de mémoire. Elle dit bien les voix multiples qui nourrissent la réalisation d'un film. Les différents chœurs se mêlent, se superposent, révélant plusieurs niveaux de lecture.

« C'était une lettre d'amour, mais aussi un manifeste de notre tournage, un pamphlet politique, une magna carta. C'est

⁴⁸ Entretien avec Pedro Costa dans *Le Travail du Cinéma I*, op.cit., pages 42-43.

devenu évident. Quand Jean-Marie Straub a vu le film, à l'avant-première à Paris, il m'a demandé pendant le débat qui suivait la projection: "Comment et pourquoi as-tu décidé de répéter la lettre?" Et tout de suite il a ajouté: "Pardon! Question idiote."

La scène prévue au départ avait lieu une seule fois. Lento disait: "J'ai besoin d'une lettre, dis-moi la lettre, je l'écris à ma femme". Et Ventura lui répondait: "Écoute la lettre, mémorise-la, on ne peut pas l'écrire, gardons-la pour nous, pour toujours". Et c'est devenu notre travail quotidien. Ne pas oublier. La fidélité à cette lettre, à ce texte, toutes ces promesses et, en plus, le magnifique effort de Ventura et Lento pour la mémoriser⁴⁹. »

Le geste de découper une partie d'un texte pour en amplifier certains aspects, ce mouvement d'extraction et de collage (décollage), joué dans la répétition, le ressassement inlassable qui redonne l'intensité aux choses... C'est peut-être cela, *relever*. C'est un geste de fraternité.

*

Dans *Juventude Em Marcha* comme dans *Operai*, *Contadini* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, il est question d'une communauté à reconstruire, à réinventer. Non plus sur des ruines comme dans le récit de Vittorini qu'adaptait le couple de cinéastes, mais dans des logements imposés, neufs et aseptisés. En attendant le jour hypothétique où ils parviendront à apprivoiser ces nouveaux lieux, les anciens habitants du quartier de Fontainhas semblent condamnés à errer, tels des spectres à la périphérie de la ville.

Une scène montre Ventura au Museu Calouste Gulbenkian à Lisbonne. Il est adossé à un mur, près de portraits peints par Rubens et Van Dyck, le regard fixant un point au loin, comme au-delà du

⁴⁹ Ibidem, page 43.

musée. Un gardien vient lui dire quelques mots à l'oreille, Ventura se retire. Le gardien essuie d'invisibles traces laissées au sol par l'indésirable visiteur. Ventura est un prince et le plan suivant nous le montre trônant sur un canapé du musée, comme auréolé de lumière. Le gardien revient, qui muettement porte ses poings à ses hanches, les coudes vers l'extérieur, comme on le fait avec un peu d'amusement pour gronder un enfant exaspérant. Toujours en silence, le gardien tend finalement la main à Ventura, qui docilement le suit jusqu'à la sortie, par l'escalier de service.

Les murs du musée, Ventura peut bien en faire sa demeure: dehors il raconte que c'est lui qui les a bâtis, avec ses camarades, en arrivant du Cap-Vert. Avant, il n'y avait là que broussailles et grenouilles. Ils ont creusé les égouts, édifié les murs, terrassé le jardin. Le gardien est noir lui aussi, c'est sans doute un des « fils » de Ventura. Il dit qu'il est mieux ici qu'à surveiller le supermarché où il travaillait avant. « Je sais d'où je viens. Ici c'est un autre monde. Un monde ancien, épargné. Personne ne crie, ne court, ne crache par terre. [...] Les ennuis, c'est quand quelqu'un comme toi arrive. Mais c'est rare de voir ici des gens comme nous. On a la paix. », explique-t-il à Ventura.

Le gardien dit « des gens comme nous ». Ce *nous* déploie l'idée d'une communauté. Si l'homme sait d'où il vient, il espère aussi s'en sortir – et le film peut accueillir cela, que quelques-uns essayent de construire ailleurs les conditions de leur existence, chantent une autre chanson. Comme dans *Operai*, *Contadini* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, il y a ceux qui restent et ceux qui partent. Ceux qui reviennent et ceux qui disparaissent – qui jamais cependant ne quitteront les esprits, ni n'oublieront.

Mais le gardien met finalement ses pas dans ceux de Ventura, et de quel monde plus ancien que celui de la bauge et des grenouilles cet homme peut-il être le gardien ?

Ce *nous* va avec l'idée d'une mémoire collective. On le retrouve dans

la lettre trouvée chez mon grand-père, « nous avons eu », « nous avons fait »... C'est aussi l'emploi de ce mot qui me permettait de faire lire par un ensemble de personnes le récit que j'avais développé depuis cette lettre. C'est l'idée d'une communauté, qui se maintient, en des lieux de solitude et de fraternité. C'est aussi le *nous deux* qui se déploie dans la lettre de Ventura, « Chaque jour, chaque minute, j'apprends de nouveaux mots, de beaux mots, rien que pour nous deux ». Le couple comme premier degré de la communauté, et c'en est un que forment Ventura et Lento. Ce dernier est son fils et son confident, son double et l'unique destinataire de la lettre répétée.

« Je me suis dit que Lento serait une espèce de collègue confident, un compagnon de travail et de solitude issu de la vie de Ventura, de ce qu'il m'a raconté, de ce qu'il a voulu y mettre. Il vivait avec d'autres ouvriers cap-verdiens dans une baraque où ils avaient un peu peur, où ils avaient froid, où ils se parlaient très peu, où ils se reposaient parce qu'ils étaient morts de fatigue après les journées de travail. Et pour moi, ça avait un côté un peu prison, une prison à eux... [...] j'ai regardé des films de prison des années 1940-1950: qu'est-ce qu'ils font ? Ils font toujours la même chose. Par exemple, ils écrivent les jours qui se suivent sur les murs, avec des traits. On n'a pas fait ça, mais on a trouvé un équivalent avec cette petite... chanson, presque. Ventura se mémorise ça tous les jours, juste pour ne pas oublier. En quelque sorte, ils sont des prisonniers et en même temps des gardiens de leur prison⁵⁰. »

⁵⁰ Pedro Costa, « Le Temps est ma principale exigence », propos recueillis par Raphaël Lefèvre, en ligne, <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/pedro-costa.html> [consulté le 21 janvier 2014]

Dans la solitude des êtres qui traversent le film, dans les cadres du réalisateur, les murs occupent une place importante.

« [Ventura] est maçon et la question, pour lui, est de savoir si un mur est bien ou mal construit. Il dit d'ailleurs des nouveaux appartements qu'ils sont faits pour les pauvres, mal conçus, mal construits. Il manque un passé, un imaginaire qui passerait entre ces murs blancs. Il se sentait plus confortable entre les murs sales, humides de son ancienne piaule⁵¹. »

Ventura veut bien d'un appartement blanc si celui-ci est assez grand pour y loger tous ceux qu'il appelle ses fils et filles, et qui se prennent au jeu de l'appeler « papa ». Ceux dont il a tout au long du film, chemin faisant, recueilli les visions, relevé les histoires. Mais les murs des nouveaux appartements sont trop lisses pour que les paroles de l'innombrable progéniture de Ventura puisse s'y maintenir.

« Les personnages ne peuvent pas habiter ce lieu, parce qu'ils ne l'ont pas construit. Ces murs blancs ne leur appartiennent pas. Ventura dit une phrase très belle, qui vient du Cap-Vert : "Dans les maisons des morts, il y a toujours beaucoup de choses à voir." Il emploie en fait un mot portugais qui peut désigner à la fois les morts, les dépossédés, les très pauvres, les fantômes, les zombies. Ventura imagine des choses qui se passent sur ces murs un peu calcinés, noircis par l'humidité. Puis, un peu inconsciemment, le film se termine presque dans une maison blanche qui a perdu cette couleur parce qu'elle a été calcinée.

⁵¹ Pedro Costa, propos recueillis par Jean-Sébastien Chauvin et reproduits dans le livret de l'édition DVD de *En avant jeunesse*, Paris, Swift Productions, 2006.

On imagine que c'est un feu, et là tout est noir, il y a des figures qui apparaissent⁵². »

C'est un geste qui ne finira pas, celui de Ventura et du réalisateur, d'aller ensemble chercher la parole de chacun. *Relever*, c'est aussi la façon singulière qu'a Pedro Costa de filmer Ventura, en contre-plongée, le prenant pour héros ; exprimant le respect qu'il a pour lui et l'histoire de ce quartier, de ses habitants. La tête haute. « Souvent je faiblis et je crois que je vais oublier » dit la lettre. Ventura tremble parfois, semble manquer de se briser. Aux pieds d'argile, au lourd fardeau : il se maintient debout avec peine, vacille, et c'est Pedro Costa qui vient soutenir le colosse, le cadre qui le remet d'aplomb, le tournage qui lui donne la force d'avancer, de se souvenir. Il continuera, le travail quotidien du cinéaste avec les gens du quartier – du quartier fantôme. Les films se font avec eux, ils sont libres d'y entrer et d'en sortir, de bâtir de nouveaux murs, de creuser des ouvertures, de faire apparaître des figures.

« Les plans de cinéma sont un peu comme des pierres : il y a l'ambition qu'à la fin, le film soit comme une maison, entière, forte, habitée, d'où l'on peut sortir et entrer. Et moi aussi je préfère les piaules humides⁵³. »

Comme un même geste, emplit d'humilité, qui perdurera dans les esprits des spectateurs et dans le noir des salles de projection, dans le noir des pièces humides ou calcinées. Ces piaules aux murs

⁵² Pedro Costa, propos recueillis par Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas, le 4 décembre 2006, en ligne, <http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Entretien-avec-Pedro.html> [consulté le 28 janvier 2014]

⁵³ Pedro Costa, propos recueillis par Jean-Sébastien Chauvin et reproduits dans le livret de l'édition DVD de *En avant jeunesse*, op.cit.

desquels des figures s'animent, les paroles s'inscrivent – demeures des humbles.

L'appartement récent mais brûlé que Lento fait visiter à Ventura à la fin du film fédère tous les temps, passé/présent/futur, c'est un point de bascule où Lento est mort et ressuscité, tel Ventura a toujours semblé l'être. « — Tu vois mes mains ? — Toutes brûlées. — Elles sont restées collées au mur. » Ils se souviennent, projettent dans la suie leurs mémoires, leurs blessures, « quelle peur on avait de mourir à l'époque ». Lento voit par la fenêtre le nouvel appartement de Ventura, plein de ses enfants, de sa femme... Mais Ventura lui rétorque qu'il n'y a personne, le prie de ne pas se moquer – « je dors tout seul ». C'est là enfin que Lento prend le relais de Ventura dans la récitation, tenant ce dernier par la main. Ils sortent de la pièce, mais la porte est trop petite pour qu'ils restent accrochés l'un à l'autre, il faut se séparer.

Un des derniers plans nous montre encore une fois Lento et Ventura réunis : sur un cours d'eau de Lisbonne, entre un parc et une route, une barque passe. Lento rame, Ventura se laisse emporter. On peut penser qu'ils prennent la fuite, qu'ils ont rayé un des *a* du mot *baraque*, que la leur est détruite et que des quelques planches ils ont bâti l'embarcation. Cela a quelque chose de naïf mais on peut le croire – c'est du cinéma.

Le film ne nous quitte pas tout de suite. Dans une dernière séquence, Ventura veille sur la fille de Vanda... Ou plutôt : ils veillent l'un sur l'autre.

—

SECOND SOUFFLE

« Le réel c'est peut-être les mots ? Ou serait-ce
quand il pleut ? »

Marc Trivier, *Le Paradis perdu*

« L'œil peut isoler / Une brique parmi / Les briques
d'un mur / Quel paisible dimanche / Voici la
brique, elle patientait / Ici quand tu es née »

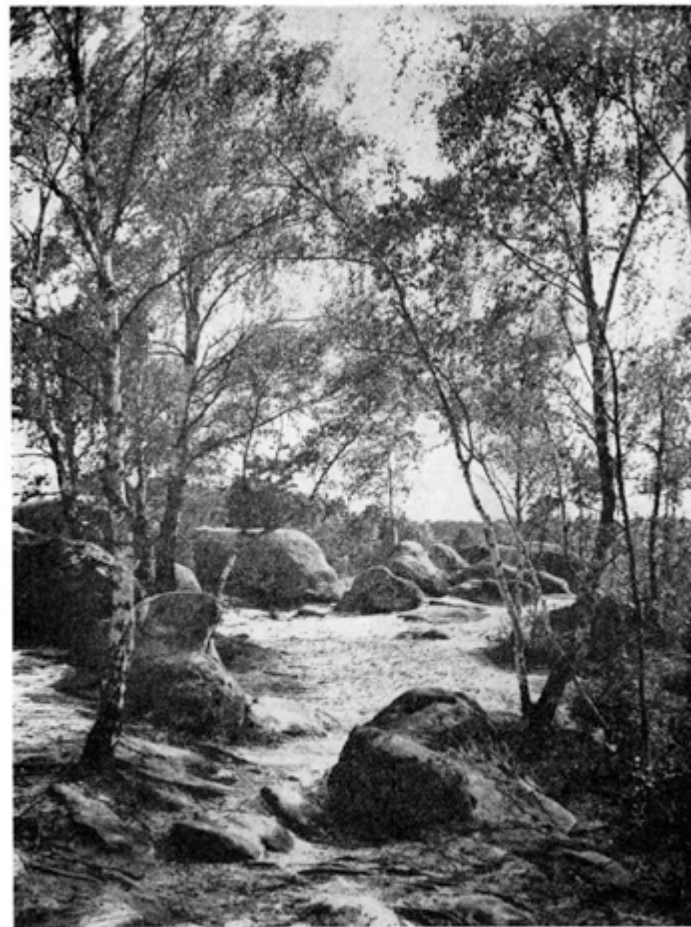
George Oppen, *Dans ce qui*



Le laurier n'est pas

PAGE PRÉCÉDENTE :

Détail d'un photogramme – Gianpaolo Cassarino
dans le film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub,
Operai Contadini, 2002, 35mm couleur, 123 minutes, Italie / France.



Réserve artistique en forêt de Fontainebleau.

(Photo aimablement prêtée par la Société Nationale des Chemins de Fer
Français - Service de la région du Sud-Est).

(Photo MICHAUD).

— NOUS N'IRONs PLUS AU BOIS

Lors de mes recherches, je trouve un article qui retient d'abord mon attention par la présence d'une photographie – et plus encore pour la légende de celle-ci: « Réserve artistique en forêt de Fontainebleau ». On peut y voir ce qui semble être un « point de vue », où rochers et arbres épars forment un ensemble des plus pittoresque. L'article, paru dans la Revue forestière française en 1951, s'intitule *L'aménagement esthétique et récréatif des forêts*; l'auteur en est Léon Schaeffer, forestier et Conservateur des Eaux et Forêts. Il revient sur le *besoin d'évasion* des Français, dont l'intérêt pour la nature s'est développé au cours du XIX^e siècle, l'exode rural ayant favorisé l'apparition d'une population urbaine qui « profite de ses jours de liberté pour chercher *dans la forêt* récréation et satisfactions esthétiques⁵⁴ ». Cette forêt ne répondant pas à toutes les *fantaisies* que la population voudrait y voir, Léon Schaeffer reconnaît qu'il faut l'aménager en tenant compte des aspirations de chacun, qui peuvent être légitimes. Mais il estime aussi qu'une *éducation du public* est à faire.

Pour commencer, le forestier détaille plusieurs types de *public* visitant les forêts.

Un public *populaire* – facile à contenter car il « n'apporte en forêt aucun esprit critique et l'idée ne lui vient pas de chicaner le forestier

PAGE PRÉCÉDENTE:

Page d'un article de Léon Schaeffer,

« L'aménagement esthétique et récréatif des forêts »,
dans la *Revue forestière française*, n°1, 1951, insert non paginé.

⁵⁴ Léon Schaeffer, « L'aménagement esthétique et récréatif des forêts », dans la *Revue forestière française*, n°1, 1951, page 21.

sur ses méthodes [...] Il ne jette pas les hauts cris devant un chêne abattu : il s'y assied en famille pour déjeuner et rend grâces au bûcheron qui l'a mis par terre⁵⁵. »

Un public de *touristes* – qui regroupe les sportifs, marcheurs, mais aussi ceux qui vont en forêt simplement *parce que d'autres y vont*, et les *touristes amis de la forêt* qui attendent « une atmosphère de calme, de sérénité, d'oubli. » Ce public appréciera les aménagements touristiques – poteaux indicateurs, abris, bancs...

Un public d'*intellectuels* – « disciple plus ou moins conscient de Jean-Jacques Rousseau, il croit à sa bienfaisance illimitée », il y vient pour se retirer des hommes, méditer, ses préférences vont à la forêt soustraite aux aménagements.

Un public d'*artistes* – qui « ont fait de l'arbre et de la forêt un des thèmes favoris de leur inspiration [et] ne veulent pas non plus de la forêt qui a été créée ou simplement remaniée par le sylviculteur » mais rêvent de forêts « façonnées par les agents naturels, aux arbres espacés, venus au hasard du semis spontané, à la forme fruste, grossière, adaptée aux luttes qu'ils ont eu à soutenir contre les intempéries. »

Enfin, un public de *naturalistes* – pour qui la forêt est un champ d'études incomparable, aussi la préfèrent-ils sauvage, même s'ils demandent parfois « une intervention humaine orientée ». Toujours selon Léon Schaeffer, cette dernière catégorie de public n'ayant pas à être *éduquée*, elle n'entre pas dans les développements de l'article.

Après du public en recherche de simples récréations, il s'agit simplement pour le forestier d'introduire quelques règles de respect et de propreté des lieux. Mais, à ceux qui recherchent les satisfactions esthétiques, il faut « montrer ce que leurs prétentions ont d'irréalisables et redresser certaines idées fausses qu'ils partagent

⁵⁵ Ibidem, toutes les citations jusqu'au prochain appel de note sont extraites du même article, pages 21 à 29.

et contribuent malheureusement à répandre. » Organisme vivant, une forêt ne se conserve pas comme un monument de pierre, et « c'est aller trop loin, sous prétexte d'esthétique, que de proscrire les poteaux indicateurs, les signes de repère, les bancs, les kiosques rustiques, les tables d'orientation. »

Assez longuement, Léon Schaeffer se risque à poser la question de ce que seraient les critères de beauté de la forêt, développant une réflexion qu'il me plaît de reproduire pour partie :

« Le sentiment et la notion du beau ne sont certes pas des formules vagues, variant au gré de la mentalité de chaque individu et loin de nous l'idée de nier l'existence d'une science esthétique. Mais la beauté peut s'offrir sous des aspects variés. S'il s'agit d'un être organisé, on sera par exemple sensible à la conformité à une loi, à un "canon", mais peut-être aussi à une harmonie, à une convenance réciproque.

Dans d'autres cas, on appréciera un aspect d'ordre ; ou bien on réclamera de la vie, du mouvement.

Dans ces conditions, on ne peut blâmer le forestier quand il déclare estimer que l'idée de beauté est inséparable de celle de force et de santé. Ses principes l'amènent à faire la chasse aux sujets tarés, difformes ou même simplement surabondants et à favoriser au contraire l'arbre droit et élancé qui sera pour lui le type du bel arbre. [...] Cet arbre droit et élancé risque fort d'être qualifié de "banal", de "stupide ou même d'idiot" par un grand nombre d'artistes. Il n'est pas surprenant qu'il y ait désaccord sur ce point. On l'a dit : "le métier d'arbitre en beauté forestière n'est pas un monopole". Même parmi les artistes, il y aura des discussions sur la beauté d'un arbre.

Tous, par exemple, ne partagent pas l'opinion que les arbres morts ou dépérissants sont un élément de beauté. Autant il saute aux yeux qu'un gros arbre sain est universellement admiré, comme

l'est un beau vieillard, autant il est compréhensible qu'on puisse n'éprouver aucune satisfaction à contempler un individu atteint de maladies, gangrènes ou infirmités diverses [...] En définitive, il faut se garder d'être trop absolu en cette matière; il convient de faire preuve d'éclectisme et savoir faire des concessions. »

Reconnaissons le bon *sens* du forestier, même s'il est parfois formulé de façon un peu cocasse. Après ces considérations, Léon Schaeffer écrit que le traitement de la forêt doit être fonction de l'idéal poursuivi – celui-ci pouvant être économique, biologique, ou seulement esthétique. Ce dernier idéal venant très certainement s'opposer aux deux autres: « l'esthétique est un luxe qui se paie. »

Pour Léon Schaeffer, l'art du forestier est donc difficile à concilier avec les idéaux esthétiques. Celui-ci doit cependant faire preuve de mesure dans ses coupes afin de ne pas brusquer le public; il s'agit surtout de les pratiquer l'hiver, où elles pourront passer inaperçues. Le forestier convient aussi du fait que la distribution de la lumière dans les arbres – disposés de façon à ne pas trop filtrer les rayons du soleil – est essentielle à l'*enchantement* de la majorité des publics, ainsi que le mélange de bois de différents âges et essences (ce qui serait la meilleure façon de ne pas donner à voir des jeunes bois qui n'auraient pas plus de valeur esthétique « qu'un champ de blé »). Il estime enfin que si certains peuplements doivent être conservés un temps bien supérieur à la normale car ils sont aimés du public, il arrive cependant « un moment où, à aucun prix, le peuplement ne pourra être conservé: il faudra le réaliser ». Alors, pour satisfaire toutefois aux considérations du public, « des rideaux d'arbres maintenus sur pied le long des routes permettent dans certains cas de sauver les apparences en distrayant l'attention de la foule. » Il conclut sur l'idée que « le forestier doit savoir consentir des sacrifices », comme par exemple conserver de vieux arbres

contribuant au *pittoresque* du lieu; « l'à propos, l'esprit de finesse lui sont indispensables. »

Aujourd'hui, soit plus d'un demi-siècle après la parution de cet article, je ne crois pas que les choses aient beaucoup bougées du côté de ce qui peut opposer l'administration forestière au promeneur. Toutefois l'idéal romantique se fait sensiblement plus discret et la considération du beau semble une vieille rengaine... Mais ces questions continuent de nous occuper, indéfectiblement – n'en ayons pas peur et gardons-nous seulement, oui, d'être *trop absolus en cette matière*.

Il n'est pas fait directement référence, dans l'article, aux deux photographies qui l'accompagnent – l'une étant celle de cette *réserve artistique*, et l'autre présentant une *réserve biologique*. C'est dès le début du XX^e siècle que l'administration forestière conçoit pour la forêt de Fontainebleau des aménagements en vue de traiter la forêt d'après des vues esthétiques. Cet espace photographié en est un exemple, et si l'expression *réserve artistique* prête à sourire, il faut y reconnaître ce qui laissera place, et à plus grande échelle, aux *réserves naturelles* que nous connaissons.

Comme l'écrit Léon Schaeffer, citant son prédécesseur en la matière, « la sylviculture esthétique est essentiellement subjective et éclectique », on peut donc comprendre qu'elle ait laissé place, dans l'administration, aux considérations biologiques et écologiques – un rien plus concrètes.

Laissons à Léon Schaeffer le fin mot de l'histoire, avec cette phrase fabuleuse:

« Quand elles sont poussées à l'extrême, les exigences de certains artistes peuvent mettre en péril l'existence même de la forêt. »

C'est sur un monologue sylvicole que prend fin le récit-chorale de *Operai, contadini*. Les difficultés de l'hiver sont passées et un groupe part en camion chercher des lauriers à replanter.

« POMPEO MANERA : Le laurier n'est pas / une telle plante qui devienne vraiment et proprement un arbre, / et fasse vraiment et proprement une forêt, et donne du bois, pourtant / c'est elle la plus à conseiller pour le commencement / partout où l'on veut reboiser. C'est elle qui prend le plus rapidement / et qui plus rapidement se propage. En outre / elle est des plus promptes à se développer, pour ne rien dire / du fait qu'elle reste verte été et hiver / et qu'elle a toujours sa bonne odeur. / Nous avons besoin de reboiser / pour différents motifs. Mais pour avoir / du combustible au plus vite, et du charbon de bois, / il n'y avait qu'à recourir au laurier, / lequel, en outre, ne requiert pas des fatigues excessives pour le transplanter, / pas de défrichements profonds de terrain, pas de fumures, / et toutefois, avec les doigts de ses racines, / il effrite même la pierre. Restait à voir / comment s'en procurer, en quantité qui valût la peine... / Tous parlaient de chemineaux / qui étaient passés avec un rameau de laurier en main. / Nous on se souvint / de certains du village / qui avaient l'usage d'en ramasser des fagots avant la guerre. / Et ce fut pour chercher où c'était / qu'on alla en excursion avec notre camion une journée entière⁵⁶. »

Le laurier est bon pour le commencement : à toutes fins utiles, il s'impose. Aussi pour fumer la ricotta – plutôt que les genêts aux flammes

⁵⁶ Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Elio Vittorini, *Operai, contadini* [Ouvriers, paysans], film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub ; personnages, constellations et texte de Elio Vittorini, Toulouse : éditions Ombres, 2001, pages 167-169.

« qu'ils ont comme caoutchouteuses⁵⁷ », plutôt que le chiendent qui brûle bien mais porte « son odeur néfaste de terre des morts⁵⁸ ». Le tout dernier plan du film est un panoramique, une ouverture sur les collines, couvertes de végétation, de grands arbres... Et, on veut le croire, de ce buisson odorant.

En littérature, le laurier fait en quelque sorte figure d'autorité. Traditionnellement, il apporte son aura de victoire – qui trouve sa plus forte exaltation dans la couronne que porte le chef de guerre victorieux, cela surtout au temps des Romains. Au moyen âge, ce sont les poètes que cette couronne vient glorifier : Dante et Boccace sont souvent représentés coiffés de laurier. C'est que cette plante est celle du dieu Apollon, qui depuis les Grecs jusqu'à nos jours est celui du chant, de la musique, de la poésie. La nymphe Daphné ne voulait pas de l'amour que le dieu lui portait, et pour lui échapper fut par son père métamorphosée en cet arbuste.

« Entourant de ses bras les rameaux qui remplacent les membres de la nymphe, il couvre le bois de ses baisers ; mais le bois repousse ses baisers. Alors le dieu : "Eh bien, dit-il, puisque tu ne peux être mon épouse, du moins tu seras mon arbre ; à tout jamais tu orneras, ô laurier, ma chevelure, mes cithares, mes carquois [...] de même ma tête, dont la chevelure n'a jamais connu le ciseau, conserve sa jeunesse, de même la tienne sera toujours parée d'un feuillage inaltérable." Péan avait parlé ; le laurier inclina ses branches neuves et le dieu le vit agiter sa cime comme une tête⁵⁹. »

⁵⁷ Ibidem, page 147.

⁵⁸ Ibidem, page 147.

⁵⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. du latin par George Lafaye, Paris : Gallimard, 1992, I v. 556-583.

Le laurier cependant – et pour quitter un moment les symboles – tout pourvu de branches qu’il soit, n’est pas « une plante qui devienne vraiment et proprement un arbre, et fasse vraiment et proprement une forêt ». Il faut plus que celui-ci pour composer les bois, plus que des arbustes pour couvrir convenablement les collines ou les plaines.

*

Dans son livre *La littérature et le moyen âge latin*, l’historien allemand de la littérature Ernst Robert Curtius consacre un chapitre à la façon dont s’est construite et a évoluée, dans la poésie, l’idée d’un *paysage idéal*.

« La forêt idéale, ou idéalisée, forêt aux essences mélangées, procédait encore chez Virgile d’un sentiment poétique réel et s’adaptait à la composition des scènes épiques. Mais dès Ovide, la poésie est dominée par la rhétorique. Les descriptions de paysages deviennent chez lui et chez ses successeurs des exercices de virtuosité, où l’on cherche à se surpasser soi-même. En même temps, elles sont schématisées d’après un type bien particulier. Le thème de la forêt idéale subit chez Ovide d’élégantes variations : le bosquet n’existe pas de prime abord, il surgit brusquement sous nos yeux. Au début, nous ne voyons qu’une colline entièrement dépourvue d’ombre ; Orphée entre alors en scène, se met à jouer de la lyre, et les arbres accourent en foule — pas moins de vingt-six espèces ! — pour donner leur ombre [...] Les espèces d’arbres qu’ils énumèrent, peuvent-elles se trouver réunies dans une même forêt ? Les poètes n’en ont cure, et ils n’ont même pas besoin de s’en soucier [...] L’idéal de cette poésie rhétorique, c’est la profusion, le rythme de la nomenclature⁶⁰. »

⁶⁰ Ernst Robert Curtius, *La Littérature et le Moyen Âge latin*, trad. de l’allemand par Jean Bréjoux, Paris : Presses Universitaires de France, 1956, page 239.

Si la profusion fait œuvre de bravoure, peu à peu la présence de différents éléments de nature se codifie. Au moyen âge, les poètes nordiques évoqueront des paysages que peuplent palmiers et oliviers ainsi que tigres et lions – ne cherchant pas du tout à décrire la nature de façon réaliste, mais plutôt à s’inscrire dans une tradition littéraire issue de l’Antiquité. Avec le temps naissent des *topos* types, à commencer par celui que Ernst Robert Curtius nomme le lieu de plaisance, ou *locus amoenus*. Celui-ci fait figure de véritable « accessoire poétique », et au IV^e siècle déjà Libanius reconnaissait six caractères agréables du paysage : « ce qui provoque notre joie, ce sont les sources, les plantations, les jardins, la brise légère, les fleurs et le chant des oiseaux⁶¹ ». Les écrivains des siècles suivants continueront de mettre en œuvre et de développer ce thème du *locus amoenus* dans toute description de la nature.

Ernst Robert Curtius rapporte la description que donne le philologue allemand Ludwig Friedländer de Tempé, fraîche vallée forestière entre des coteaux abrupts (le mont Olympe au Nord et le mont Ossa au Sud), qui deviendra elle-même un nom *générique* parmi les *locus amoenus*.

« Cette gorge est enchâssée des deux côtés dans des parois rocheuses quasi verticales, fissurées et couvertes d’une pittoresque végétation. Les pentes de l’Olympe sont presque partout abruptes ; par contre, sur la rive droite s’étend une étroite bande de terrain fertile, qui s’élargit parfois en de petites plaines arrosées de nombreuses sources couvertes d’une herbe drue et ombragées de lauriers, de platanes et de chênes⁶². »

⁶¹ Libanius cité par Ernst Robert Curtius dans *La Littérature et le Moyen Âge latin*, op.cit., page 241.

⁶² Ludwig Friedländer cité par Ernst Curtius dans *La Littérature et le Moyen Âge latin*, op.cit., page 243.

Il est convenable pour les auteurs de pouvoir recourir ainsi à des décors qu'ils puissent brosser rapidement. Aussi peut-on s'amuser de la façon dont Ernst Robert Curtius évoque la gestion de ces procédés par les poètes épiques.

« L'action épique, lorsqu'elle se trouve à un tournant décisif ou à son point culminant, doit être rendue plus claire par une description sommaire des lieux où elle se passe, de même que les scènes dramatiques exigent un décor – fût-il primitif – ne serait-ce qu'une pancarte portant l'inscription : "Ceci est une forêt." [...] La Chanson de Roland utilise les arbres et les collines dans les scènes de combat et de mort. Un conseil de guerre se réunit "sous un laurier au milieu d'un champ"⁶³. »

*

Peut paraître amusante aussi, mais néanmoins instructive, la façon dont le pasteur anglican William Gilpin (1724-1804) se propose de nous introduire à la beauté de la forêt, donnant la mesure de ce qui fait le pittoresque d'un paysage.

« Combien d'arbres constituent un *bosquet*, nulle règle artistique ne saurait en décider. Ce mot a un sens plutôt *relatif*. Dans des vues rapprochées, nous appelons bosquet un groupe de trois ou quatre arbres. Mais, lorsqu'il est question d'un paysage éloigné et vaste, nous sommes prêts à qualifier ainsi toute partie détachée d'un bois, quoiqu'elle puisse comporter plusieurs centaines d'individus. [...] Pour ce qui touche au *plus petit bosquet*, sa beauté naît du *contraste* entre les *parties*. Nous avons vu que pour ce qui touche aux *arbres isolés*, chacun doit posséder sa beauté caractéristique. Elle ne dépend d'aucune cause extérieure. Alors que

⁶³ Ernst Robert Curtius, *La Littérature et le Moyen Âge latin*, op.cit., page 245.

dans une *combinaison*, la beauté *individuelle* n'est pas obligatoirement requise ; l'effet produit repose sur *l'ensemble du bosquet*⁶⁴. »

Mêlant les affaires du peintre et celles de l'écrivain, agissant en « géographe esthétique⁶⁵ », il publie en 1791 l'ouvrage *Remarks on Forest Scenery and Other Woodland Views, relative chiefly to Picturesque Beauty (Remarques sur le paysage de la forêt et autres vues boisées, principalement relatives à la beauté pittoresque)*. C'est dans des lieux réels, bois et forêts, que Gilpin vient puiser sa matière, en quête d'une « beauté nouvelle dans des lieux peu valorisés jusqu'alors de ce point de vue [...] Une manière pour lui de montrer que les parties boisées d'une contrée étaient aussi dignes d'intérêt que les monuments romains ; aussi belles que des œuvres d'art et davantage que les fabriques et les moulins⁶⁶ ».

Son livre ne manqua pas d'intéresser des générations de peintres et paysagistes mais aussi des écrivains – de Thoreau à Burroughs. Valorisant les forêts britanniques, il ouvre la voie à de nombreux auteurs pour se libérer du poids des littératures classiques. Comme l'écrit Simon Schama, « Gilpin pensait qu'en défendant le pittoresque, il pourrait à terme influencer la mode et le goût en matière de préservation du paysage⁶⁷ », et son empreinte sur la pensée des naturalistes, particulièrement américains, est importante. Ils seront nombreux à sa suite, à l'instar du merveilleux chantre du paysage qu'est John Muir, à prendre conscience de l'intérêt à porter aux grands espaces vierges. Mais si Gilpin s'attriste, avec hargne, du déboisement en cours en Angleterre, son propos ne laisse que peu

⁶⁴ William Gilpin, *Le Paysage de la forêt*, trad. de l'anglais par Joël Cornuault à partir de l'édition de 1808, Saint-Maurice : éditions Premières pierres, 2000, page 56.

⁶⁵ Joël Cornuault, préface à sa traduction de *Le Paysage de la forêt*, op.cit., page 8.

⁶⁶ Ibidem, pages 8-9.

⁶⁷ Simon Schama, *Le Paysage et la mémoire*, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, Paris : Seuil, 1999, page 161.

de place à l'homme et aux marques qu'il imprime sur le paysage. Dans la préface à sa traduction d'une sélection des écrits de William Gilpin, Joël Cornuault écrit qu'il « n'observe pas les forêts dans le but de développer une science utile, botanique ou autre [...] Il vise à établir comment l'arbre et les arbres, en fonction de leur taille, de leur forme, de l'épaisseur ou de la légèreté de leur feuillage, produisent une impression de beauté spécifique – à laquelle les maladies elles-mêmes, mousses, lichens, parasites, participent pour l'œil qui a le sentiment du pittoresque⁶⁸. »

Ainsi William Gilpin ne se départit jamais de son point de vue esthétique, qu'il donne avec un certain objectivisme : son écriture ne se laisse quasiment jamais porter du côté de l'imaginaire. Vaut seulement, pour lui, ce qui est vu, ce qui impressionne l'œil. Retenons toutefois ce passage, où le pasteur invite l'homme souhaitant moraliser à prendre pour thème la ramure et les branches d'un arbre :

« Ce n'est partout qu'un débordement d'industrie et d'activité. Dans la moindre brèche, si minuscule soit-elle, une petite excroissance d'aventuriers actifs s'enfonce et s'établit, de sorte que l'ensemble est constamment fourni et complet. Ici aussi, comme dans toute communauté, ont lieu d'innombrables petites bousculades, des coude-à-coude, des contrariétés et des luttes, d'où sortent des gagnants et des perdants⁶⁹. »

Joël Cornuault remarque encore que le type de beauté que révèle William Gilpin dans son essai, prenant l'arbre comme source, ne fait pas de lui un amateur de *vues typiques*. « Cette prédilection pour le rudimentaire et le râpeux, pour le chêne plutôt que pour l'arbre ornemental (et bien que la “joliessse” existe encore dans son univers), a ouvert la voie à une critique des critères dominants de l'esthétique

⁶⁸ Joël Cornuault, préface à sa traduction de *Le Paysage de la forêt*, op.cit., page 14.

⁶⁹ William Gilpin, *Le Paysage de la forêt*, op.cit., page 52.

et de l'“art” en général, qui animera lointainement toutes les formes de romantisme subséquentes [...] et jusqu'à l'art dit “naïf”, brut ou non professionnel⁷⁰. » Enfin, le traducteur conclut sa préface sur l'idée que plus qu'au monde de l'art, William Gilpin serait utile « au forestier, naturellement, au paysan, au libre jardinier et au vadrouilleur champêtre (pas du genre accoutré). Chacun, revenant à son expérience vécue, peut compléter ou corriger à sa guise la description des arbres qui lui est ici proposée [...] non seulement en tant qu'amateur de forêts et de campagnes mais, plus largement, en tant qu'être vivant entretenant une relation précise, bien définie, avec l'aspect du monde extérieur dans toutes ses particularités, rurales ou urbaines⁷¹. »

Prenant le parti du vadrouilleur champêtre, je puis alors ajouter avec le paysan d'*Operai, contadini* qu'il est bon que le laurier soit une plante qui « reste verte été et hiver » — argument que William Giplin n'eut pas manqué de compter en sa faveur.

*

La découpe de la langue propre aux films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub⁷² fait que les premiers mots de Pompeo Manera peuvent étre perçus seuls, comme un manifeste : « Le laurier n'est pas ».

Voilà qui m'évoque la célèbre comptine écrite par Madame de Pompadour : *Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés...* Et plus encore l'écrivain Jean-Marie Gleize qui bien souvent y fait référence.

Il me serait difficile de donner des travaux de Jean-Marie Gleize une

⁷⁰ Joël Cornuault, préface à sa traduction de *Le Paysage de la forêt*, op.cit., page 19.

⁷¹ Ibidem, page 21.

⁷² Les lectures ne s'appuient pas sur la ponctuation existante dans les textes mais sur le rythme respiratoire de chaque orateur. Chaque texte est patiemment travaillé afin de composer une véritable partition, sur mesure, où les silences et leurs durées, mais aussi les gestes, sont inscrits.

vision d'ensemble, je n'ai pas le savoir nécessaire et ne peux en parler qu'en tant que lecteur occasionnel. Je crois toutefois nécessaire de tenter une traversée, lacunaire, de ce qui occupe son œuvre. Il s'agira simplement, d'une façon que j'espère modeste, d'en aborder quelques *parcelles*.

« Ils sortent. Ils se retirent. Les poètes et les autres comédiens. Avec manteaux, panoplies, costumes. Maintenant la scène est vide. Les lauriers sont coupés. Le sol est plat, le terrain dégagé, lavé, simplifié. Marée basse. Altitude zéro. On respire⁷³. »

C'est par ce texte que s'ouvre le livre *Sorties*, qui est une somme d'écrits plutôt théoriques. On peut lire au dos du livre la phrase « Je ne comprends pas, toujours pas : je continue » – aussi l'auteur est-il un écrivain de la répétition, de la reprise. De la fouille, du creusement. Comme explorant les différentes possibilités d'un même livre, sondant des questionnements à la fois intimes et *ultimes* – au sens de préoccupations très éloignées de soi, à l'exemple de celle qui occupe nombre d'auteurs depuis Rimbaud : libérer la poésie d'elle-même. Vaste chantier ; considérer une poésie qui n'aurait à voir avec aucune idée préconçue de la *poésie*, aucune attente formulable. Jean-Marie Gleize est de ces poètes qui semblent parfois vouloir refuser à la poésie sa *reconnaissance*, mais le fait même qu'elle soit, simplement, *conçue*, que le mot de poésie existe, vient mettre en mouvement la réflexion. Il faut effectuer non pas une sortie, mais des sorties, nombreuses – fomenteur des opérations, des dispositifs.

Jean-Marie Gleize peut ainsi dire avec d'autres que *la poésie n'existe pas*, ou bien qu'elle est *inadmissible*⁷⁴. Mais cela est encore une sorte

⁷³ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris : éditions Questions Théoriques, 2009, page 21.

⁷⁴ « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas. » est une formule de l'écrivain Denis Roche, aussi éditeur et photographe. Elle se trouve dans son livre *Le Mérit* (Paris : Tel Quel, 1972), après la publication duquel il *claqua la porte* de la poésie. *La poésie est inadmissible* est aussi le titre qu'il a donné à ses œuvres poétiques complètes (Paris : Seuil, 1995).

d'a priori. Et le travail de l'auteur est de se poser la question de l'incessante reconception de ce que serait cet objet *poésie*. Puisque c'est à la fois un objet d'intérêt et une chose inconnue, la démarche ne peut se faire qu'à tâtons, et les livres de Jean-Marie Gleize sont composés d'une variété de fragments, notes, lettres, documents et images, plus ou moins ressassés, réinvestis... Les références sont aussi bien cinématographiques que picturales, souvent l'auteur semble s'adresser aux poètes, avec leurs formules, parfois il demeure volontairement indéchiffrable, opaque, évoquant des figures qui lui sont propres et profondes – il porte en son nom la marque d'un attachement à la matière et fait souvent référence à sa terre d'origine, le village de Tarnac.

Il procède par *actes*, *manifestes*, *légendes* – comme Ponge avait ses *lyres*, *méthodes*, *pièces*. Pour lui, certains mots semblent avoir plus d'importance que d'autres : *noir*, *écran*, *néon*, *chien*, *communisme*. Il cherche à dérouler leurs sens, de livre en livre. Il y a aussi le mot *arbre* qui revient souvent, avec celui de *lac*, celui de *jardin* ; qu'il s'agit de mettre au *carré* pour pouvoir le traverser d'une *diagonale*, sur laquelle se tient l'écriture du poète.

Il dit volontiers travailler, avec d'autres, à l'émergence d'une littérature *objective*. Un objectivisme français, qui ne serait pas celui des poètes américains Charles Reznikoff ou George Oppen, mais qui forcément tracerait des traits vers celui-ci. Un flou se pose dès qu'il s'agit de qualifier ce que pourrait être cette poésie *objective* ; disons qu'est recherchée une dé-subjectivation de l'écriture, au corolaire de laquelle se joue une très forte attention au langage, au travail formel sur celui-ci. L'écriture objectiviste prendrait le réel à bras-le-corps, en réagénant des parties prélevées. Portant aussi une attention forte à la façon dont l'écriture se nourrit hors de ce que l'on reconnaît habituellement comme relevant du « littéraire ». Nous y reviendrons.

Rejoignant ces questionnements, Jean-Marie Gleize est-il même encore un poète – un *mâche-laurier*, comme on qualifiait

ironiquement ceux du XVI^e siècle ? Tourne-t-il le dos à toute une tradition, aux écoles de « rhéteurs », aux « ornements » ? L'objectivité apparaît comme un *idéal* que le poète sait impossible à atteindre. Il tourne autour, l'interroge. De formation universitaire, il est spécialiste de Rimbaud, de Francis Ponge, de Denis Roche... Évoquant ces deux derniers, il écrit que « la capacité à détruire suppose la pleine possession des moyens rhétoriques. Le plus radicalement terroriste des poètes est celui qui possède le mieux l'instrument, les "artifices", le plus "savant" en somme⁷⁵. »

Les livres de Jean-Marie Gleize se disputent entre essais et *poésie en prose*, poésie qui ne s'annonce jamais comme telle, se dérobe, mais frappe souvent par son pouvoir d'évocation, d'apparition – peut-être même aux dépens de l'auteur. D'une façon ambivalente, son travail est ultra-référencé à d'autres poètes, à ce qui serait une histoire littéraire. Si Ponge note en 1952 qu'il *se désolidarise d'avec tous les poètes*, cela ne semble pas être le cas de Jean-Marie Gleize – il va jusqu'à exprimer le désir de leur creuser à tous, et lui avec, une fosse commune⁷⁶.

Dans les années quatre-vingt et à la suite des avant-gardes que connurent les décennies précédentes, il développe l'idée de « simplification lyrique » avant d'aborder – comme des bifurcations depuis cette idée d'objectivisme – celles de « nudité » et de « littéralité ». La *littéralité* « serait la poésie elle-même. Ou ce dans quoi la poésie pourrait disparaître. Poésie, c'est-à-dire littéralité, c'est-à-dire procès de dépassement de la poésie vers littéralement quelque chose qui la contient et l'annule. [...] C'est pour moi ce à quoi la poésie s'affaire

lorsqu'elle vise sa disparition⁷⁷. » L'idée de *nudité* rejoint celle d'une ingénuité du regard, qui serait délesté du poids des références. *Nudité* et *littéralité* sont des mots-balises avec lesquels l'auteur navigue dans sa recherche d'une écriture qui toucherait à un sens propre des choses, opposé au sens figuré.

Prenons pour revenir aux textes les premières lignes d'une quatrième de couverture, qui se donne comme le manifeste de l'ensemble des « manifestes » contenu dans *Le principe de nudité intégrale*:

« Il n'y a rien d'autre que le commencement. Noir, blanc et noir, points, signes brefs, pleins et déliés, lignes et lettres, littérature. J'appelle *nudité intégrale* le point où tout coïncide (où tout recommence). Chaque phrase de ce livre sera pour manifester le désir de l'accès à la nudité nue⁷⁸. »

Voilà tracé, à gros traits noirs et blancs, le tableau de ce qui occupe Jean-Marie Gleize.

Je m'interroge, finalement, sur le chemin à suivre pour lire ses écrits. Dans quelle condition les aborder ? Peut-être que le plus judicieux est de ranger ces histoires, ce métalangage un peu pitre, dans un coin de notre esprit fumeux, et de s'y rendre, simplement. De se rendre. La poésie est dans un état critique: il faut se rendre au chevet du malade. Lire les livres de Jean-Marie Gleize pour ce qu'ils sont, des *objets spécifiques*? Jean-Marie Gleize emprunte lui-même l'expression à Donald Judd pour qualifier les livres de Denis Roche (*Dépôt de savoirs et de techniques*) ou Francis Ponge (*La Fabrique du pré*). Mais les formes littéraires semblent résolument évacuer la tautologie que Judd appelait de ses vœux; l'usage du langage, des mots,

⁷⁵ Jean-Marie Gleize, *A noir, Poésie et littéralité*, Paris: Seuil, 1992, page 182.

⁷⁶ « Au bout du chemin, ouvrez les yeux ! La poésie est faite par tous. Ils finissent par se ressembler. Inconnus à tête d'os. Plus nus que nus. Dans la fosse commune. Anonymes foulés aux pieds. » écrit-il en quatrième de couverture de *Le principe de nudité intégrale*. À la page 127 il écrit encore « Je les voyais circuler, couler – moi dedans. » (Paris: Seuil, 1995)

⁷⁷ Jean-Marie Gleize, entretien avec Lionel Destremau in revue *Prétexte*, Hors série n°9, 1998, page 41.

⁷⁸ Jean-Marie Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, Manifestes, Paris: Seuil, 1995, 4^e de couverture.

interdisant en quelque sorte que les œuvres ne puissent se référer qu'à elle-même⁷⁹.

*

Revenir aux lauriers. D'abord se rendre, simplement, voir un peu ce que nous dit Jean-Marie Gleize en reprenant les vers de la comp-tine. Ainsi du livre *Le principe de nudité intégrale*, et du texte intitulé *La nudité gagne*, j'extrait ces quelques phrases :

« En chemin vers un arbre [...] "En chemin vers un arbre" signifie: quelqu'un est en chemin vers. Il s'est mis en chemin [...] Il y a un lien entre *les lauriers sont coupés* et *nous n'irons plus au bois*. Ils sont coupés. Maintenant, sur le chemin, c'est un lit de lauriers. Il y a ce lit végétal. Il y a (donc) maintenant beaucoup de silence. Il suffit d'aller vers *un* arbre. En chemin, il n'y a pas mille façons de se perdre. Tendre les mains vers la pluie, écouter tout le bruit du sol, traverser le lit de fougères et de lauriers, le lit de pourriture végétale, le traverser, traverser l'épaisseur de silence. Ici pourrait commencer l'histoire de la nudité intégrale⁸⁰. »

Dans le recueil *Sorties*, le texte *P.-S.: Lieux de perdition/lauriers* revient sur le rapport que Jean-Marie Gleize entretient au sculpteur espagnol Apel·les Fenosa, qu'il avait rencontré sur les conseils de Francis Ponge. Il explique que le texte *La nudité gagne* est le dernier

⁷⁹ Remarquons que Donald Judd proposera aussi des œuvres qui ne se suffisent pas à elles-mêmes mais sont entièrement liées, offertes, « corps ouverts », à l'espace environnant et aux phénomènes naturels ou humains qui les habitent. Leur autonomie est finalement limitée, la perception seulement formaliste de l'objet, dans sa présence instantanée (suspendant l'appréhension de l'espace et du temps), me semble chaque fois échouer: l'œuvre ne parvient pas à demeurer refermée sur elle-même.

⁸⁰ Jean-Marie Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, op.cit., page 48-49.

qu'il ait écrit « pour, devant, vers Fenosa⁸¹ ». Avec ce post-scriptum il en déplie la lecture :

« Et cette évidence (c'en était une pour moi) qu'il fallait souligner "un": vers *un* arbre. En réponse aux vers de l'ancienne chanson, celle du bois et de la coupe des lauriers. Comme s'il s'agissait là d'une vérité décisive, d'une de celles auxquelles on ne peut se dérober [...] "Ils sont coupés. Maintenant, sur le chemin, c'est un lit de lauriers. Il y a ce lit végétal. Il y a donc maintenant beaucoup de silence. Il suffit d'aller vers un arbre." Tendre les mains, les doigts, etc. *Un*, souligner *un*. À cause du renoncement aux lauriers, au bois, au bois de lauriers ou autres, à leur sens, à leur valeur symbolique (si attaché qu'on soit à ces valeurs symboliques, et il semble que Fenosa était habité par cette antique culture méditerranéenne), et je voyais donc le sculpteur comme un de ceux qui se savaient appelés à sacrifier en chemin les prestiges et les douceurs du savoir, des noms propres, pour se diriger vers un arbre, pour le fixer, en un point *x* de ce jardin, sur cette diagonale qui est en quelque manière un lieu de perdition – d'heureuse perdition. C'est bien pourquoi j'ai remercié le hasard, ou la main amie qui a choisi de placer, dans le volume où se trouvait imprimé *La nudité gagne*, face au texte, un objet de 1954 intitulé simplement "motif végétal", en puissance de métamorphose, certes, mais sans autre définition (du moins je veux le croire) que celle de motif, rien, un rien, cette chose au-devant de laquelle on est simplement appelé à se RENDRE⁸². »

J'entends ici qu'il n'y a aucun triomphe *sur* l'arbre ou *de* l'arbre. Au

⁸¹ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, op.cit., page 245.

⁸² Ibidem, page 247.

delà des symboles (en un lieu où peut-être les ornements n'ont plus cours, ou bien un lieu où nous sommes ornements parmi les ornements), dans la nudité qu'offre l'arbre, le dénuement : marcher sur les feuilles. Se tenir dans l'épaisseur assourdissante de la nature, du réel vers lequel on tend, ingénuement, à se rendre. Aussi, donc, à se perdre. Est-ce à dire que *la nudité gagne* ? Sans certainement saisir tout de ce que l'auteur veut dire et au risque même d'entrer en désaccord avec lui, je dois dire ne pas croire que « se rendre » appelle au rien, au vide. La sidération n'est pas totalement muette – sinon Jean-Marie Gleize cesserait d'écrire. Se perdre est heureux, car c'est pouvoir dire « Je ne comprends pas, toujours pas : je continue. »

*

« Alors j'ai dit mon mot, je l'ai mis bout à bout avec ceux qui n'avaient pas prévenu, ceux qui font mal, ceux qui pèseront lourd dans la balance, ceux qui sont des erreurs, ceux qui font chier, les pro-têtes, les proseillettes, prête-otes, poïtes (ô poètes!), co-pouillettes, psoêtes, trépotes, tripote-l'être, pleutres-reîtres, mouilleurs de bruits, cadenceurs merdiques de tout poil, diseurs de lignes mes amis, mes potes (ô poètes!) de la posie, fines fleurs, fines mouches, fins rimeurs, amis cousins mangeurs de Racine par le pisse-en-ligne, prête-noms de l'écroulletiquère...

Mon mot est dit. Je suis au bout de ce voyage emmerdant où j'avais tout à dire. Erreur sur tout le parcours, je me suis ennuyé, toujours à me lever le crayon après les passantes, lignes après lignes me pétant à la gueule, parlant de mes biroutes gueulardes flûtant bien haut dans le blanc des marges, dénonçant comédies et faussaires faisant course au finish, happant

tielire, enconnant fleur sur fleur ; j'annonce alors, entre deux livres, que c'est fini. Et comment⁸³ ! »

Nous n'évoquerons pas en détail la trajectoire poétique de Denis Roche, mais il semble intéressant de jeter un regard sur celle-ci, pour comprendre un peu mieux ce qui fait de lui un poète « radicalement terroriste », comme l'écrivait Jean-Marie Gleize.

Denis Roche pensait avec Maurice Blanchot que « tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser : je suis la révolution, seule la liberté me fait écrire, en réalité n'écrit pas⁸⁴ ». Il emprunte à Ezra Pound (qu'il fut un des premiers à traduire en français) l'intervention de l'oralité, des langages savants, la plasticité de la prosodie sur la page, et plus encore l'ironie, la vitesse, le crépitement incessant du présent dans la langue... Denis Roche revendique un grand esprit de subversion, une envie de « déjouer ou dénier toute emprise de ceux qui avaient précédé⁸⁵ ».

Son écriture avance donc bille en tête, c'est une masse qui gonfle, *poussée lyrique* qui grimpe très haut et contient sa propre chute, brutale. Ayant plongé en apnée dans sa seule écriture, provoquant le déraillement de la langue, il finira par arrêter la poésie, s'en détourner, la haïr, comme si le désir de démonstration théorique avait pris le dessus sur cette *poussée* poétique, comme si tout de ce qu'il avait à dire avait été dit. Prisonnier des jeux de langage, sa seule liberté est de les démolir, son seul absolu est leur destitution – au-delà des rhétoriques *mises à mort*, le désert seulement ?

⁸³ Denis Roche, *La Poésie est inadmissible, œuvres poétiques complètes*, Paris : Seuil, 1995, page 230.

⁸⁴ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris : Gallimard, 1972 (é.o. 1949), page 311.

⁸⁵ Denis Roche, entretien avec Natacha Michel, « Littérature et autrement », revue *Le perroquet*, n°15, 1982. En ligne <http://icicommence.net/spip.php?article61> [consulté le 5 mars 2014]

« La démonstration, c'est que si je poussais la poésie dans ses derniers retranchements, en me servant de ce qu'elle est techniquement (puisque, pour moi, la poésie est codifiée et que de ces codes-là, les poètes ne sortent pas), si je la poussais à un paroxysme, une hystérie, alors je devais arriver à en déglinguer l'ensemble. C'est-à-dire, justement, à en exhiber l'aspect inadmissible. En somme, je voulais arriver à ce moment où je pourrais me retourner vers ce que j'avais écrit, et dire : Ce n'était donc que cela. Mais là où ça devient formidablement complexe, c'est que pour opérer ces effets de retournements, il faut non seulement ruser ; mais aussi aller jusqu'à avoir le droit d'employer ce mot que tous les écrivains répugnent évidemment à utiliser : la virtuosité. C'est en effet le virtuose Rimbaud qui s'en va. Pas le pseudo-mystique. Idem quand Glenn Gould s'arrête de jouer en public. Ou quand Bernard Moitessier, bouclant le premier tour du monde en solitaire, arrive dans l'Atlantique Sud avec des milliers de miles d'avance sur ses poursuivants, et dit : C'est fini, puis disparaît en Polynésie, c'est encore pareil. C'est le virtuose qui part⁸⁶. »

Denis Roche se réfère ainsi au grand disparu Rimbaud, dont « l'œuvre poétique [lui] a toujours paru être le raccourci le plus magnifique, le plus démonstratif d'une seule idée, une seule. Il dit : j'ai tout compris, regardez. Et puis après c'est fini. Rideau⁸⁷. »

Réalisme, ironie, sarcasme ou mélancolie ? Les poètes les plus réformateurs, résistants, en lutte, se tiennent peut-être plus accrochés au vide qu'à la poésie – je pense par exemple au poète bégayeur Ghérasim Luca, qui une fois dissout dans la langue se jeta dans la Seine.

⁸⁶ Denis Roche cité par Arnaud Viviant, « “La poésie est inadmissible” : Lot de Roche », journal *Libération*, 19 janvier 1995. En ligne http://www.liberation.fr/livres/1995/01/19/la-poesie-est-inadmissible-lot-de-roche_119376 [consulté le 5 mars 2014]

⁸⁷ Denis Roche, entretien avec Natacha Michel, art.cit.

« Tôt venue, la poésie interrompue. Interrompue par la poésie elle-même. Voix suspendues, dissonantes, étranglées, coupées : c'est le déchant, le contrechant, et plusieurs façons de silence, ou de passage à autre-chose⁸⁸. »

C'est finalement dans la photographie « qui est de toutes les prises possibles la plus rapide et celle qui déjoue absolument l'autre, celui qui est en face, le contemporain, le concurrent⁸⁹ », et dans une écriture en prose se rapprochant de celle-ci, que Denis Roche trouvera la forme d'expression répondant à son désir théorique. Être aux prises avec le réel, d'un clic, le prendre de vitesse – sensation/inscription – capturer un instant déjà disparu, ruiné peut-être ; laissé sur le carreau.

En 1980 il publie, dans la collection qu'il dirige, ses *Dépôts de savoir & de technique*. Sur la couverture, après de nombreuses hésitations entre *prose*, *épopée*, *roman*, il inscrit simplement, pompeusement sans doute, *littérature*. Les textes qui composent le livre sont une suite de captures, de prises – cadrages d'un nombre défini de signes dans l'espace du texte. Morceaux découpés, arbitrairement, où sens et mots n'ont pas nécessité à s'achever, textes programmés : extraits de récits historiques, emprunts à Brecht ou Walter Benjamin, à des bibliographies, journaux, procédures techniques, mais aussi à l'intimité de Denis Roche et sa compagne... « en somme l'utilisation “grand angle” et le narrateur qui part à la renverse⁹⁰ ».

réveil de l'oiseau-tonnerre dans un tintamarre de volcans »
Artaud monté c/o les Tarahumaras vers août 1936 pour s'y r
« C'est c'que j'n'ai jamais vu avant que j'reconnais » D. Arbu

⁸⁸ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, op.cit., page 279.

⁸⁹ Denis Roche, entretien avec Natacha Michel, art.cit.

⁹⁰ Denis Roche, *La Disparition des lucioles, réflexions sur l'acte photographique*, Paris : éditions de l'Étoile, 1982, page 34.

Photo cadavre de Diane Arbus suicidée le 26 juillet 1971 – octobre 74: Bravo expose à la surexpo de la Mort au Musée » avandières implicites » – « Échelle d'échelles », 1931 – « Le » Les accroupis », 1934 mais faudrait traduire autrement dit 10, D.O. Hill, c. 1845 ; 138, P. Barchan, c. 1925 ; surtout Bech photography at mid-century », « La Familia del Hombre », « The Contretype de « La renommée endormie » pour moi, souviens-toi regardons à nouveau, mon amour, la photo de cette femme nue » il ne s'agit pas d'entrer mais de sortir des choses » Artaud - mais oui, dans la haute montagne mexicaine août 1936 » Ciguri mourrait s'il n'avait pas moi » – 2000 cristeros re tranchés sur les montagnes de la Colima, mais ça échoue et viens mon amour égale l'œil du photographe viens mon amour he Photographer's Eye, Great Photographers, 100 Photographs of the Museum of Modern Art of New York, etc. 1975, édition, par Fiedlander-Wolf, New York, d'un volume in-folio avec 15 photographies. C'est la fin de la page photocopiée « autodidacte en photographie depuis 1923 », dit l'ambassade⁹¹.

Le dispositif est là pour contraindre la virtuosité de l'auteur, qui écrit que « ce viseur [est] aussi le miroir aux écritures, dans quoi tout ce qui se trouve pris se voit instantanément augmenté d'une vie nouvelle, figé une fois pour toutes sur la portée de la page, redevenu enfin, enfin, cette musique inconnue mais absolue, dont personne, personne, ne saura jamais l'harmonie même s'il s'en doute. Un convoi effarant sort des histoires des hommes et défile lentement sous mes yeux tandis que je le détaille à en mourir, l'ayant bien dans mon viseur et le cadran, page après page, comme si de rien n'était, comme si tout cela n'était qu'un exercice de style et d'épuisement comme un autre⁹². »

⁹¹ Ibidem, page 36.

⁹² Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris : Seuil, 1980, pages 15-16.

Denis Roche voudrait voir naître de ces *dépôts* des images *effectrices*. Il pense que leur sécheresse permet de mieux *révéler*. Pourtant ces montages me semblent ouvrir à plus d'opacité que de lumière, et je reste assez étranger à la musicalité qui y serait présente. Cette façon d'insister sur le mot « enfin » et sur « personne » affirme bien encore son désir de se démarquer, de nous laisser muets devant une beauté que lui seul – et encore – serait en mesure de contempler. Vaine accumulation, assez peu éruptive : il n'y a que le *narrateur* qui parte ici à la *renverse*. La vie est bien *figée*. Utilisant parfois des procédés similaires, les poètes « objectivistes » américains et leurs aînés offrirent bien plus de mouvement et de chair aux verbes non poétiques qu'ils réinvestissaient.

*

Je dois avouer qu'au dispositif photographique de Denis Roche, qui me semble donc un peu désillusionné et aride (sans parler de sa volonté, délibérée à n'en pas douter, d'agacer), je privilégie par exemple la drôlerie, la verdure, d'Ivar Ch'Vavar et de ses camarades-hétéronymes (nombreux, plus de cent). Il est l'instigateur de la *Grande Picardie Mentale*, et auteur notamment d'un livre improbable qu'il présente comme une « anthologie des poètes fous, crétins, naïfs du Nord de la France », *Cadavre Grand m'a raconté*. Il en a écrit, sauf quelques exceptions (Lucien Suel, Konrad Schmitt et quelques « naïfs » authentiques), l'ensemble des textes – poèmes et autres notices biographiques. Dans la revue qu'il dirigeait dans les années quatre-vingt-dix, *Le jardin ouvrier* (qui fut parmi les premières à accueillir Tarkos et Quintane), lui et ses camarades se sont, à l'instar de Denis Roche, rendus coupables de « poèmes justifiés », au nombre compté de lettres par vers ; ou encore de « poèmes écrits à la main dans une forme carrée à 18 lignes de 18 cm sur papier

quadrillé » (par Jean-René Lassalle, qui lui ne serait pas un hétéronome de Ch'Vavar mais un camarade-poète *véritable*).

Ils opposent à leur érudition une idiotie salvatrice (« je regarde de près ma connerie en ce moment [...] un machin d'une complexité intolérable, d'une véracité inexorable, d'une justesse impitoyable⁹³ »), un foisonnement, et ne débouchent pas sur l'inadmissibilité de la poésie, mais sur des beautés à toute épreuve, des beautés branlantes, des beautés tremblantes. Du réel, ils capturent les plus vives insubordinations – le dispositif agit comme dynamiteur positif, il est un piège pour l'imaginaire. Puissant *effecteur* ici, disons même : éracteur.

Cousins pas si lointains de Chaissac et de Dubuffet, Ivar Ch'vavar et sa bande sont prolifiques, difficiles à suivre, mais là où Denis Roche cherchait à écrire « si vite que les autres (mes contemporains, ceux qui viennent après) ne puissent suivre, se repérer, s'en servir à leur tour⁹⁴ », eux n'essayent pas de prendre la fuite, et partagent leurs fulgurances avec un plaisir non feint. Ainsi ils ne vont pas non plus sans interroger ce qui fait la poésie, la beauté et les conditions de son surgissement ; pour nous en convaincre, prenons le tout début du Chant 1 de *Hölderlin au mirador*, long poème en vers hendéconymes (c'est-à-dire de onze mots), où l'on voit bien la sorte de traitement qu'Ivar Ch'Vavar peut faire subir aux symboles, la façon qu'il a de *marcher sur les feuilles* :

« Le ciel devint violet. Le ciel devient violet : tout s'assombrit
et se rapetisse. Il y a comme un renfermement, le vent
tourne plus court et les chants des oiseaux ont baissé d'
un cran tout de suite. Tu sens bien quand c'est,
mais perdu dès que senti. — Les chants de plus
en plus — lacunaires des oiseaux s'écrasent, dans les haies, les
fourrés. Sous les — caches de feuilles sèches. Plus personne ne peut

⁹³ Ivar Ch'vavar, *Le Marasme Chaussé*, Paris : Flammarion, 2012, page 165.

⁹⁴ Denis Roche, entretien avec Natacha Michel, art.cit.

garder même une image mentale de ce qui, même une impression véritable une « marque », de ce qui — s'en va et s' était déjà en allé. Violâtres, violacés, les dieux de la nuit se dressent accroupis — sont-ce nos dieux ? — sous l'orbe violet de la soirée (*). Ils sont violet foncé, ils se tiennent comme des formes violettes dans le noir, dont on ne peut savoir d'abord s'il s'agit de creux ou de bosses ; immobiles et taciturnes sont-ils, mais il faut pénétrer leur monde⁹⁵. »

⁹⁵ Ivar Ch'vavar, *Hölderlin au Mirador*, Paris : le Corridor bleu, 2004, page 17.



SIGNES & PROJECTIONS

Oui le symbole est pesant, il est bon de chercher à s'en détacher, mais il serait naïf de croire que l'on puisse s'en séparer totalement. Il me semble que le cinéaste Andreï Tarkovski avait sa façon à lui d'appréhender le symbole, cet élément signifiant (à volonté de signifier), pour aller plus simplement et pour plus d'ouverture vers ce que l'on peut nommer le *signe*. Le signe serait l'objet cinématographique pur : ouvert, son sens n'est pas immédiatement manifeste. Il est libre de signifier – et de signifier une chose et son contraire. Signe-foyer. Libre, surtout, d'apparaître ou non. Ainsi chacun recevra différemment les films de Tarkovski, selon qu'il aura de lui-même préalablement surinvesti un signe, devenu pour lui symbole. Eugène Green, écrivain et cinéaste, spécialiste du baroque, développe cette idée :

« Le symbole a sa place au théâtre, et dans la peinture, mais pas au cinéma. Ce que j'aime au cinéma, c'est le signe. Le signe, ce n'est pas la même chose. Le symbole est toujours le fruit, disons d'un signe marqué du sceau de l'intellect. Le symbole est un élément signifiant, mais qui a été pensé en tant que tel, et qui se présente comme un fruit de l'intellect, comme une démarche intellectuelle porteuse de sens. Tandis que le signe, c'est un élément qui a sa vie propre, et qui porte un sens, mais qui n'est

PAGE PRÉCÉDENTE :

Détail d'un photogramme – Christelle Prot allumant une bougie dans le film d'Eugène Green, *Les Signes*, 2006, 35 mm couleur, 31 minutes, France.

pas apparent. Disons que son sens ne doit pas être apparent au premier degré, ou qu'il peut porter une pluralité de sens⁹⁶. »

Le cœur de l'art du cinéaste est, toujours selon Eugène Green, de reconnaître les signes, de les rendre visibles – par leur rapport à d'autres éléments dans le plan, par le montage. Les signes se manifestent dans le monde, ils sont ce qui nous permettrait d'en saisir ce qu'il appelle la *présence réelle*, qui est enfouie, cachée – que nous ne savons plus voir. La *présence réelle* n'est pas une chose vérifiée, mais bien plutôt invisible, ineffable – hors d'un ordre rationnel et temporel.

Andreï Tarkovski cherche par le cinéma à saisir une *impression* du réel. Il parle d'ailleurs plus volontiers de *vérité* – en ce qu'elle est une vision du réel parmi d'autres, celle « qui nous est donnée à apercevoir de nos yeux aveugles⁹⁷ ». Le réel, cette chose assez obscure, avec laquelle chacun entretient un rapport particulier, la caméra vient tenter de l'éclairer – d'en donner un aperçu : une vérité. Et il convient de savoir que si le monde est énigmatique, l'image le sera aussi. Ainsi Andreï Tarkovski travaille-t-il à ce que les symboles, s'ils ont cours, soient fondus dans la matière cinématographique ; c'est-à-dire fondus dans la réalité. Pour lui « la condition sine qua non et le vrai critère de construction plastique d'un film, est son authenticité par rapport aux faits de la vie. Il tire de là son caractère tout à fait unique, que sont loin de lui donner les compositions plastiques d'un auteur qui l'investirait de quelque mystérieuse tournure de sa pensée, d'où naissent d'ailleurs les symboles faciles, qui tournent

vite aux clichés. La pureté du cinéma, sa force très particulière, ne tient pas en effet au potentiel symbolique de ses images, même le plus audacieux, mais à ce qu'il parvient plutôt à exprimer dans ses images tout ce qu'un fait peut avoir de concret et d'unique⁹⁸. »

Andreï Tarkovski écrit aussi que « la surprise, l'étonnement, viennent d'une combinaison inhabituelle d'éléments très réels⁹⁹. » Veiller à l'apparition des signes plutôt que des symboles, c'est peut-être accepter que rien d'extraordinaire ne se produise. Rien d'extraordinaire qui ne serait pas *déjà là*.

« L'extraordinaire n'aura pas lieu. Ou alors il a déjà cours, progressif comme un épanouissement ou un étiolement et fondu dans la vie courante comme une feuille dans le feuillage, et l'appréhender c'est comme décider de distinguer cette feuille parmi toutes les autres, d'en préciser la forme, la position sur la branche, le bord dentelé, la couleur changeante et d'en suivre les métamorphoses, jour après jour, jusqu'à sa chute sur terre et sa transformation en humus ou en cendre. Ainsi, une fois pour toutes, on aura vu l'extraordinaire tomber et se dissoudre dans la terre commune et y perdre ses principales caractéristiques, son apparence, ses raisons d'être¹⁰⁰. »

*

Eugène Green est un cinéaste bressonien, visant une certaine inactualité. Sa poétique contient une critique de la modernité, qui se teinte d'ironie – il écrit par exemple que « comme le monde a eu la chance de le constater tout au long du XX^e siècle, grâce à l'empire de

⁹⁶ Retranscription d'un débat avec Eugène Green, Angers, octobre 2003, en ligne <http://www.enfants-de-cinema.com/2011/enfants-de-cinema/reflexion/green.html> [consulté le 24 février 2014]

⁹⁷ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, trad. du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris : éditions de l'Étoile, 1989, page 100.

⁹⁸ Ibidem, page 67.

⁹⁹ Ibidem, page 67.

¹⁰⁰ Eugène Savitzkaya, *En Vie*, Paris : éditions de Minuit, 1995, page 31.

la Raison et aux progrès de la science, l'histoire suit son mouvement inéluctable vers le perfectionnement de l'humanité¹⁰¹. » Marginal, volontiers *réactionnaire*, s'inquiétant de l'appauvrissement linguistique, il est fidèle à la pensée baroque et la spiritualité est au centre de ses pratiques ; aussi l'art a pour lui un fort rapport à la mystique, à l'approche de l'invisible dans le visible. « Sans présence réelle, il n'y a pas de cinématographe, car quel intérêt y a-t-il à montrer au spectateur un plan de nuages s'il n'y voit pas autre chose que ce qu'il aperçoit, le matin en regardant par sa fenêtre¹⁰² ? » tonne-t-il.

Pour Eugène Green, un signe est le « résultat d'une énergie spirituelle qui, distinguant de l'ensemble un fragment du monde, [fait] de lui un phare dans la nuit [...] L'élément qui, dans le cinéma, peut renfermer un sens à découvrir, a toujours une place naturelle dans une réalité préexistante à celle du film. [...] Tout élément du monde peut être signe – je crois même que tout, en effet, est signe – mais la tâche du cinéaste est de sentir, par rapport à ce qu'il cherche à représenter, une présence signifiante, et de filmer l'élément où elle se manifeste de sorte qu'elle devienne appréhensible¹⁰³. »

En 2005 Eugène Green réalise un « mini-film¹⁰⁴ », *Les Signes*¹⁰⁵, sur

¹⁰¹ Eugène Green, *Les Atticistes*, Paris : Gallimard, 2012, page 121.

¹⁰² Eugène Green, *Poétique du cinématographe*, Arles : Actes Sud, 2009, page 50.

¹⁰³ Eugène Green, *Présences, Essai sur la Nature du cinéma*, Paris : Desclée de Brouwer, 2003, page 239.

¹⁰⁴ « c'est-à-dire un vrai film de courte durée. Le court-métrage, fabriqué en France en quantités aussi importantes que les voitures automobiles, constitue une des formes les plus voyantes de pollution industrielle, mais se présente en général comme une forme de rachat de péchés convenant particulièrement à la jeunesse (les pénitences plus rigoureuses, comme une soirée de théâtre en banlieue, une réunion pour une juste cause au Café de Flore, ou le pèlerinage annuel au Festival d'Avignon, sont habituellement réservées aux pêcheurs endurcis et d'un certain âge). Bien qu'étant plutôt de la génération de ces derniers, je ne souhaite ni contribuer à la dégradation écologique, ni me soumettre à la religion d'État. » Eugène Green, dossier de presse du film, en ligne, <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/015457.pdf> [consulté le 6 mars 2014]

¹⁰⁵ Eugène Green, *Les Signes*, 2006, 35 mm couleur, 31 minutes, France.

une commande du FRAC-Aquitaine. Il s'agit de s'inspirer d'une œuvre de la collection. Voyant dans la photographie « une des sources principales du cinématographe, parce qu'il part d'une captation de la réalité pour nous faire voir des éléments que la réalité matérielle nous cache¹⁰⁶ », il choisit parmi celles de la collection un triptyque de Maitetxu Etcheverri. On y voit des jardins, de nuit, avec leurs éclairages artificiels qui introduisent d'abord une certaine théâtralité, ensuite dépassée par « une présence réelle et cachée dans la représentation elle-même¹⁰⁷. »

Depuis ces photographies, Eugène Green conçoit un scénario ténu, construit – comme le nom du film l'indique – autour d'une série de *signes* aux caractères volontairement allusifs. Dans un village de bord de mer, une femme vit avec ses deux fils. Le mari, pêcheur, a disparu depuis de nombreuses années – ils l'attendent. Elle allume à la fenêtre une bougie, chaque soir – « phare dans la nuit ». Le plus âgé des fils, rationnel et las de l'attente pieuse de sa mère, brise le verre qui protège la bougie du vent – et son jeune frère voit dans chaque objet cassé ou fragmenté un puzzle potentiel, dont il s'agit de rassembler les morceaux. Le fil narratif reste comme suspendu, hors de tout rationalisme, et Eugène Green s'amuse de ses propres ambitions théoriques :

« — Samuel, que fabriques-tu là par terre ? — J'essaye de faire le puzzle maman. — Ce n'est pas un puzzle, ce sont les morceaux d'un pot à fleur cassé. — C'est un puzzle, je l'ai trouvé dans l'escalier. — Tu peux en faire ce que tu veux à condition de tout ramasser et jeter. Dès que ton frère rentrera je vais faire les courses. — Je l'entends dans l'escalier. — Comment peux-tu savoir que c'est lui ? — C'est signé¹⁰⁸. »

¹⁰⁶ Eugène Green, dossier de presse du film, op.cit.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Retranscription des premiers dialogues du film d'Eugène Green, *Les Signes*, op.cit.

Pourtant, dans ce film plus que dans d'autres de ses réalisations – et sans boudier le plaisir que chacune me procure chaque fois – quelque chose semble échouer. Comme si la rigueur du cinéaste l'empêchait de saisir des signes « par hasard ». *L'orchestration* de ceux-ci intervient peut-être trop en amont du montage ou de leur simple saisissement : au moment de l'écriture du scénario. Cette trop grande *ordonnance des signes* a tendance à les figer, à leur donner un supplément de préciosité.

On voudrait dire au réalisateur, avec Charles-Ferdinand Ramuz, qu'il faut cesser un peu de chercher les signes au point de les écrire, et d'ainsi perdre de vue la « réalité préexistant à celle du film ».

« Ne pas regarder mais voir. Ne pas voir à la suite d'une idée, c'est-à-dire se "documenter", mais que l'idée naisse de la vision, comme l'étincelle du caillou. À trop regarder, on ne voit plus rien¹⁰⁹. »

*

En janvier 2014, à la Cinémathèque Française, avait lieu une rétrospective des films de Jean-Charles Fitoussi. J'ai eu la joie d'assister à quelques-unes des projections de ces films trop rares, mais il serait un peu vain d'essayer de les raconter par le menu. Je ne peux qu'y aller d'une poussée un rien lyrique, et m'enchanter par exemple de l'admirable liberté qui nous est offerte de nous déplacer au sein de cette filmographie, d'une pièce à l'autre de ce que le réalisateur nomme son « château de hasard¹¹⁰ » – et plus loin encore, en tous

¹⁰⁹ Charles-Ferdinand Ramuz, *Journal t. 2*, Genève : Slatkine, 2005, page 86.

¹¹⁰ « C'est ce sentiment d'être moi-même récepteur ou récupérateur de hasards que créateur à proprement parler qui me fit donner à l'ensemble de mes films le titre générique de Château de hasard, chacun en constituant une pièce. » Jean-Charles Fitoussi dans « Comment je n'ai pas écrit certains de mes films », revue *Trafic*, n°73, printemps 2010, page 34.

lieux, en tous temps, en toutes langues (bizarre impression de comprendre toutes celles qui traversent ces films, l'allemand, l'espagnol... et la musique). Dire aussi combien est belle la façon dont Jean-Charles Fitoussi nous donne à voir du réel les recoins, l'insoupçonné, et très justement le *suraturel déjà-là* – nous y reviendrons.

J'admire les lumières si particulières de ses films, en vidéo ou en pellicule. Pour ceux en pellicule, il y a le noir de l'obturateur que l'on perçoit avec une intensité rare, physiquement – un abysse entre chaque éclair-image. Pour la vidéo, cette façon remarquable d'utiliser la mauvaise définition d'un vieux téléphone portable pour jouer des formes et des couleurs comme un peintre (*Nocturnes pour le roi de Rome*¹¹¹).

Est aimable aussi la façon qu'ont ses films de perdurer en nous – la nuit suivant la vision de *Je ne suis pas morte*¹¹² et du *Dieu Saturne*¹¹³ fut pour moi une longue errance, à la fois agréable et douloureuse, dans laquelle les personnages et lieux revenaient, se mêlant à des souvenirs personnels, de grands rapaces et des vaches mortes. C'était bien réel et terrible, et merveilleux : l'herbe était de l'or et les cœurs gonflés de marsala. Les films de Jean-Charles Fitoussi sont parmi les plus attachants, et je retrouve par eux la faculté de me souvenir de mes rêves.

Ils offrent la joie si rare, stupéfiante, de plonger dans un fauteuil confortable et très ancien qui serait posé sur un sol pouvant à tout instant se dérober – et de violemment nous abîmer dans un visage, une lueur, une pièce inconnue et précaire dont on emporte la clef avec soi. De beaucoup rire, de beaucoup pleurer.

Comme me le disait un ami, le cinéma de Jean-Charles Fitoussi est

¹¹¹ Jean-Charles Fitoussi, *Nocturnes pour le roi de Rome*, 2005, vidéo couleur, 80 minutes, France.

¹¹² Jean-Charles Fitoussi, *Je ne suis pas morte*, 2008, 35 mm couleur, 180 minutes, France.

¹¹³ Jean-Charles Fitoussi, *Le Dieu Saturne*, 2004, 35 mm couleur, 37 minutes, France.

relativement proche de celui d'Eugène Green mais « sans le didactisme, sans la distance, la hauteur... Et avec des fourmillements et une sensation physique différente. Eugène Green, c'est La Fontaine. Jean-Charles Fitoussi, c'est Cervantes. »

Jean-Charles Fitoussi se distingue notamment par sa façon de confondre les visions avec la réalité, de superposer les points de vue en conservant toujours une grande limpidité. Il faut pour cela une grande bravoure. Sous une apparence d'homme plutôt sage (il est architecte de formation et est passé par l'École Polytechnique), Jean-Charles Fitoussi doit être un peu fou. Il faut l'être pour oser se jeter comme il le fait dans le réel, les bras grands ouverts – et pour y faire sonner si joyeusement les cloches de la fiction. Fou, ou bien terriblement joyeux, simplement. Il compte parmi ses amis le philosophe Clément Rosset, qui est bien celui de la joie, cette *force majeure*, meilleure des façons pour approcher le réel, l'entendre, l'affronter :

« La joie est, par définition, illogique et irrationnelle. La langue courante en dit là-dessus plus long qu'on ne pense lorsqu'elle parle de "joie folle" ou déclare de quelqu'un qu'il est fou de "joie". Il n'est effectivement de joie que folle ; tout homme joyeux et à sa manière déraisonnant. Mais c'est justement en cela que la joie constitue la force majeure, la seule disposition d'esprit capable de concilier l'exercice de la vie avec la connaissance de la vérité. Car la vérité penche du côté de l'insignifiance et de la mort, comme l'enseignait Nietzsche et comme l'enseigne aujourd'hui Cioran. En l'absence de toute raison crédible de vivre il n'y a que la joie qui tienne, précisément parce que celle-ci se passe de toute raison¹¹⁴. »

Ayant tout compris de la leçon de son ami, Jean-Charles Fitoussi laisse aux autres la raison, les lustres de la raison, leur préférant

¹¹⁴ Clément Rosset, *La Force majeure*, Paris : éditions de Minuit, 1983, page 7.

l'immense carillon du réel à faire sonner, à faire tourner les têtes. Et le cinéma est cet art qui lui a « donné des joies tellement fortes [qu'il se sent] tenu de participer au fait qu'il puisse continuer à les donner, à en produire de nouvelles. Ce qui arrive lorsqu'il se fait serviteur, c'est-à-dire révélateur, de la réalité – devenant aussi inventif que celle-ci¹¹⁵. »

*

L'invention est partout chez Jean-Charles Fitoussi, et ses films ont pour la plupart une dimension fantastique, quelque chose qui se passe hors de l'entendement, du commun. Son premier long-métrage s'attachait à un homme qui n'existe qu'un jour sur deux, et plusieurs des *pièces* de son *château de hasard* sont traversées par la figure de William Stein, un savant radié de l'ordre des médecins, capable notamment d'implanter dans le cerveau de quelqu'un des fragments de la mémoire d'un autre, ou encore – en bon héritier du baron Frankenstein – de fabriquer des créatures dénuées du sentiment amoureux.

On trouve aussi chez Eugène Green un certain fantastique, des fantômes et même des ogres, mais cela reste d'une bizarrerie assez contrôlée – qui peut parfois offrir des merveilles de drôlerie, à l'image de ce moment dans *Le Monde Vivant*¹¹⁶ où apparaît le Chevalier au lion, tout droit sorti de chez Chrétien de Troyes, mais habillé d'un jean¹¹⁷ et accompagné d'un labrador rugissant.

Ces représentations – qui chez Fitoussi empruntent à Jacques

¹¹⁵ Jean-Charles Fitoussi, propos recueillis par Dominique Villain, *Le Travail du cinéma I*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2012, page 125.

¹¹⁶ Eugène Green, *Le Monde vivant*, 2003, 16 mm couleur, 70 minutes, France.

¹¹⁷ Eugène Green, originaire de New-York mais refusant tout ce qui provient de ce qu'il nomme maintenant la « barbarie », et ainsi les anglicismes, parlerait plutôt de « toile de Gènes à la mode de Nîmes ». De la même façon, dans ses films, un personnage ne dira pas « c'est cool » mais « c'est super frais » – avec humour, certes, mais aussi profond.

Tourneur, Marcel Aymé ou encore Terence Fisher – ne sont que la part la plus voyante, la plus appuyée, du fantastique tel qu’il se donne à voir dans leurs films. Ce monde peuplé de créatures étranges, de fantômes, c’est certainement le nôtre ; et il est riche de bien d’autres prodiges, « fondu[s] dans la vie courante comme une feuille dans le feuillage. » Jean-Charles Fitoussi, rejoignant Eugène Green, ne parle d’ailleurs pas de *fantastique* pour qualifier cet aspect de son cinéma, mais du *réel jusqu’en ses confins*.

C’est d’un fantastique sans effets spéciaux qu’il s’agit, que Jean-Louis Leutrat appelle volontiers un *autre visible*, ou un *invisible relatif*. Ce spécialiste de Jules Verne aussi bien que de Julien Gracq, et grand théoricien du cinéma, est peut-être décédé trop tôt (en 2011) pour rencontrer le travail de Jean-Charles Fitoussi – mais je ne doute pas qu’il se serait attaché à celui-ci. Pour Jean-Louis Leutrat le cinéma « peut nous mener sur cette ligne-frontière qui sépare la présomption d’une nouvelle vision du monde de son apparition¹¹⁸. »

Dans une petite plaquette publiée en 1929, l’écrivain Charles-Albert Cingria donne un passage magnifique, peut-être ce qu’il m’a été donné à lire de plus juste au sujet du réel et de la petite part qu’il nous est habituellement échu d’en connaître.

« Eh ! oui, car tout le possible existe sans qu’il soit besoin qu’il se réalise. La réalité n’est pas l’existence ou elle ne l’est que par l’acte, et ce dernier, s’il ne se produit pas, n’est que suspendu. Est-ce que l’on comprend cela que s’il se réalise – s’il est agi – il n’est pas plus existant qu’autrement, et que le fait le plus étonnant [...] bien qu’ordinaire, [est] d’être arrêté, défini, limité, déterminé dans le déchaînement possible de tout le possible.

¹¹⁸ Jean-Louis Leutrat, *Un autre visible, le fantastique du cinéma*, Le Havre : De l’Incidence éditeur, 2009, page 23.

On voudrait du surnaturel : déjà on l’a. Ce qui serait naturel serait cet état sans miracle bien plus ordinaire, bien plus banal, dans l’immensité éperdue de l’existence sans acte, de n’être pas limité, soit de vivre la continuité : de faire monter la mer ou se casser les arbres rien qu’en appréhendant d’y penser. Le naturel, en d’autres termes [...] est bien plus surnaturel, étant humain, que ce qui est appelé par l’homme surnaturel, dont il aurait une très grande peur, vite, en tout cas, la satiété, s’il se produisait continuellement¹¹⁹. »

Ce « fantastique que souvent des indices introduisent, mais qui ne se réalise pas ou si rarement¹²⁰ », si bien que trop souvent l’on consent « de guerre lasse, à ce que soit niée toute possibilité qu’il se soit produit autrement que dans l’imagination ou le dérèglement mental¹²¹ », Cingria s’en effraie et s’en exalte tout à la fois. Cependant, on peut se laisser aller à voir dans le cinéma l’art où *tout le possible* peut se réaliser – où l’acte suspendu peut se donner à voir en marche. Jean-Louis Leutrat note que le fantastique est ancré dans le cinéma, dans sa nature profonde, puisqu’il est affaire d’embaumement et de résurrection.

« La vie est prise dans l’ambre de la pellicule. Le film serait relativement à la vie, au changement, comme une momie, c’est-à-dire quelque chose de glacé, immobilisé dans les glaces qui le rendraient comme un glacier restitue parfois des corps intacts. Chaque film se présenterait comme une portion de temps encapsulée, la projection réanimant ces existences, ou ces blocs de durée englués. On pense au navire immobilisé “comme

¹¹⁹ Charles-Albert Cingria, « Pendeloques Alpestres », dans les *Œuvres complètes tome I, Récits*, Lausanne : L’Âge d’homme, 2011, page 109.

¹²⁰ Ibidem, page 108.

¹²¹ Ibidem, page 108.

en un piège de cristal” qu’a peint Caspar David Friedrich dans un tableau intitulé *Le Naufrage*. La projection remet ce navire à flot; elle est comme une rafale de vent, un baiser réanimant une belle “au bois dormant”¹²². »

Ce temps figé est rendu incroyablement présent, vibrant, dans les films de Jean-Charles Fitoussi (qui a d’ailleurs intitulé une de ses dernières réalisations *L’enclos du temps*¹²³, du nom d’un café où l’équipe a tourné quelques scènes). Trouvant une grande partie de son bonheur dans le montage, qu’il voit comme un des premiers grands *effets spéciaux* du cinéma, il s’amuse des hors-champs, des coupes franches. « Le raccord est pour [lui] un des plaisirs les plus forts, une jouissance que le cinéma est seul à pouvoir apporter¹²⁴ », aussi s’attache-t-il notamment aux changements atmosphériques: comme la pluie survient dans le contrechamp d’un champ ensoleillé, comme un vent de bord de mer souffle sur un personnage tandis que son interlocuteur est au calme d’un intérieur parisien... Décalages que seul le cinéma peut rendre ainsi, brutalement. Ce sont de telles ruptures qui assistent la projection dans son effort à faire fondre la glace, à faire éclater la vie – et ses débordements.

*

« Seulement laisser la nuit perméable aux visions, le jour ouvert aux aléas¹²⁵ » écrit Jean-Charles Fitoussi dans un texte intitulé *Comment je n’ai pas écrit certains de mes films*.

¹²² Jean-Louis Leutrat, *Un autre visible*, op.cit., pages 44 et 45.

¹²³ Jean-Charles Fitoussi, *L’Enclos du temps*, 2012, DCP couleur, 67 minutes, Suisse.

¹²⁴ Jean-Charles Fitoussi, propos recueillis par Dominique Villain, *Le Travail du cinéma I*, op.cit., page 117.

¹²⁵ Jean-Charles Fitoussi, « Comment je n’ai pas écrit certains de mes films », revue *Trafic*, n°73, printemps 2010, page 33.

C’est que, pour leur réalisation, il ne s’attache plus à un scénario préétabli. Cela s’est imposé à lui: les films qu’il *montait* subissaient toujours des avaries de financement, qui en repoussaient – ad vitam aeternam? – le tournage.

Je ne suis pas morte naît du désir de filmer Paris au mois d’août. L’équipe technique était là, disponible: les financements pour un tournage initialement prévu n’arriveraient finalement pas. Un appartement est laissé vide, il s’agit d’y tourner avec les amis, techniciens et acteurs, professionnels ou non; des rencontres, toujours, de la joie. Le film évolue avec les irrutions, parfois inopinées, d’acteurs ou de lieux, dont les interventions s’imposent au réalisateur. Ainsi un personnage peut arriver du jour au lendemain, trouver sa place dans le récit qui se dessine à mesure, mais aussi revenir quelques années plus tard dans une autre pièce – comme on retrouve un vieil ami, son rôle dans la vie (*du château*) se précise, se redéfinit, s’intensifie. C’est une troupe, qui mène la barque avec le réalisateur, en confiance; le tournage a lieu quand l’argent est là pour louer le matériel et acheter un peu de pellicule, quand un lieu de tournage se présente, fonction aussi de la disponibilité de chacun. Beaucoup des films de Jean-Charles Fitoussi sont donc réalisés sur plusieurs années, par périodes de tournage. Mais ce n’est pas un cinéma *fau-ché* pour autant, l’équipe technique est professionnelle, et l’exigence formelle très grande.

« Au début, raconte Jean-Charles Fitoussi, j’écrivais un texte, des dialogues pendant la nuit, on le répétait le matin avec les acteurs. Lors des derniers tournages, il n’y a même plus de texte, tout est trouvé sur le moment¹²⁶. » Il lui plaît que les acteurs « soient au fond comme chaque être en ce monde: ignorants de l’avenir – lequel non

¹²⁶ Jean-Charles Fitoussi cité par Frédérique Roussel dans son article « “Le Chant des séparés”: le cinéma errant », en ligne, http://next.liberation.fr/cinema/2006/11/10/le-chant-des-separés-le-cinema-errant_5358 [consulté le 5 février 2014]

plus, très probablement, n'est jamais écrit¹²⁷. » Ce qui décide du film, c'est avant tout « ce qui existe. La réalité, et par conséquent les tournages, ne sont jamais ce qu'on a imaginé. On ne sait pas ce qu'on va avoir sur le moment, jamais. Même si vous êtes en studio où il n'y a pas les aléas de l'extérieur et de la météo, vous ne savez pas comment seront les acteurs, comment tel mouvement de caméra sera fait. Tout est toujours mouvant. L'important [...] est d'être le plus attentif possible à la réalité qu'on a sous les yeux et non dans sa tête¹²⁸. » Les tournages sont donc des sortes de sauts dans le vide, pour l'équipe et les acteurs comme pour le réalisateur – qui doit faire preuve d'une grande attention, laisser venir les choses et, sans arrêter, composer.

Jean-Charles Fitoussi ne traque donc pas les signes, mais il est à l'écoute des hasards – et les deux sont proches voisins, certainement. Bien sûr il y a chez lui du calcul, une certaine malice : les heureux hasards ne tombent pas tous tout cru dans l'objectif de la caméra. Il faut répéter, essayer des choses... Parfois, vaincre l'incertitude qui porte les tournages. Avec « seulement le sentiment que le présent, jusque dans ses pires difficultés, est une perfection. "Par réalité et par perfection j'entends la même chose" : formule indépassable de Spinoza¹²⁹. »

Et c'est ce qui se présente du réel dans un plan, souvent d'une façon imprévue, qui vient donner le ton, la note. Comme « une première pierre, un premier trait, à la fois motif et moteur¹³⁰. » Il s'agit résolument d'un cinéma de la vision et de l'écoute.

¹²⁷ Jean-Charles Fitoussi, « Comment je n'ai pas écrit certains de mes films », art.cit., page 31.

¹²⁸ Jean-Charles Fitoussi, propos recueillis par Dominique Villain, *Le Travail du cinéma I*, op.cit., page 133.

¹²⁹ Ibidem, page 133.

¹³⁰ Jean-Charles Fitoussi, « Comment je n'ai pas écrit certains de mes films », art.cit., page 32.

D'avoir été l'assistant de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub sur de nombreux films, Jean-Charles Fitoussi a sans doute gardé un certain matérialisme, ne serait-ce que cet attachement à ce qui surgit dans le moment du tournage – bruits, vent et autres changements météorologiques... Entendons par matérialisme cette attention au réel, qu'il s'agit de respecter, sans chercher à le naturaliser. Essentiellement : accueillir le temps et son passage. Cela passe par un certain sens de la contemplation, et « la contemplation, c'est une mystique, un artisanat, une technique¹³¹. »

On retrouve chez Jean-Charles Fitoussi le goût des plans séquences, le *risque* de la lumière, le soin aussi de capturer dès le tournage la bande-son qui sera celle projetée en salle. Jean-Marie Straub disait, en 1970, que « l'unique devoir pour quelqu'un qui fait des films est de ne pas falsifier la réalité et d'ouvrir les yeux et les oreilles des gens avec ce qu'il y a, avec la réalité¹³². » Jean-Charles Fitoussi s'y attèle, c'est le moins que l'on puisse dire. Il donne à voir, à entendre, ce réel qui est plus que ce que nous avons cru.

« Le plus grand des plaisirs n'est pas d'imaginer mais de voir, avec les yeux et les oreilles, les images et les sons prendre forme. Quitter "les parages du vague", naître, se développer, vivre leur vie propre tandis que la pellicule les imprime et avant que le scotch ne les raccorde. De savoir que le celluloid tourne en cadence face à ce qui se déploie devant lui, que les photons viennent à jamais en modifier la surface. Joie des tournages, temps où les visions deviennent vues, où ce qui doit arriver arrive¹³³. »

¹³¹ Jean-Marie Straub, propos recueillis par Frédéric Bonnaud, « Danièle Huillet et Jean-Marie Straub – Faits d'hiver », dans *Les inrockuptibles*, septembre 2001, en ligne <http://www.lesinrocks.com/2001/09/18/cinema/actualite-cinema/daniele-huillet-et-jean-marie-straub-faits-dhiver-11218194/> [consulté le 7 décembre 2013]

¹³² Jean-Marie Straub, « Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », Sébastien Schadhauer et collab., dans *les Cahiers du cinéma*, n° 223, août-septembre 1970, page 51.

¹³³ Jean-Charles Fitoussi, « Comment je n'ai pas écrit certains de mes films », art.cit., pages 31-32.





PAGE PRÉCÉDENTE:

Détail du scan d'une diapositive de Marc
Trivier, *sans titre*.

PRESQUE INVISIBLE

Dans *Je ne suis pas morte*, le film de Jean-Charles Fitoussi, une des plus belles scènes commence dans une chambre sous les toits. Elle est baignée de la lumière du dehors, provenant d'une fenêtre. La femme qui porte le récit, plongée dans le coma, est couchée sur un lit, entourée de ses proches – c'est la fin. Après un moment passé auprès d'eux, la caméra s'avance vers la fenêtre, passe au-dehors. Mais la différence de lumière est telle que la pellicule ne peut le supporter.

« Pas moyen d'éclairer davantage dans la chambre, ni d'obscurcir le soleil. Il fallait choisir : soit une pièce sombre et une nature visible par la fenêtre, soit la chambre claire mais le gazon et la forêt brûlés. Ou encore la solution intermédiaire [...] consistant à varier le diaphragme au moment où l'on passe de dedans à dehors. Refusant cette solution de compromis, je pris le parti de conserver la chambre dans la blanche clarté qu'on lui avait toujours connue jusqu'ici, quitte, donc, à faire s'avancer la caméra dans un jardin brûlé, presque invisible car noyé dans l'au-delà de la pellicule. J'eus envie de voir cet au-delà, cette brûlure de l'émulsion, et seulement alors, lentement, sans chercher à en masquer l'effet mais bien en l'affirmant de bout en bout, fermer le diaphragme et rétablir la vision conforme à celle de l'œil. Il n'y avait pas de meilleure, ni de plus simple, et à mes yeux plus belle manière de faire passer celle qui habitait

PAGE PRÉCÉDENTE :

Photographie – Marc Trivier, *Sils Maria*, 1994, dimensions inconnues.

cette chambre de ce monde-ci précisément dans l'au-delà, par contact avec les limbes de la photographie argentique – et c'est la réalité, le hasard des contraintes techniques, qui en est sinon l'auteur du moins l'inspirateur, aiguillon et aiguilleur¹³⁴. »

En voyant ce plan, cette fenêtre ouvrant sur le blanc, j'ai pensé aux photographies de Marc Trivier.

Une en particulier me revient souvent en mémoire: c'est le portrait d'un homme, François. Il pose assis dans un coin, près d'une porte, en costume. Il tient exactement de Robert Walser et d'Axel Bogousslavski. Quelque chose dans les plis du visage, la profondeur du regard et l'air de celui qui se fait plus bête qu'il n'est – « Se faire plus bête et plus ignorant qu'on est, voilà bien un art et un raffinement dont seuls quelques-uns sont capables [...] C'est à partir des choses tues que se développe tout ce qui prend forme¹³⁵. »

Ce portrait est aussi celui de la lumière du jour, qui vient de la droite, d'une fenêtre. Elle vient brûler en partie le visage, les mains, la chemise... et dessiner les ombres sur les yeux. Sans elle, le regard n'aurait pas la même intensité.

Marc Trivier a réalisé beaucoup de portraits: d'hommes et de femmes artistes ou écrivains, souvent âgés – Sarraute, Genet, Bacon, Borges... Il partit les rencontrer alors qu'il était jeune homme.

« Mon père m'a demandé pourquoi. Et moi, sans comprendre les mots que je disais: "Je règle mes comptes avec la culture." Je chassais des auteurs, des fictions culturelles, et je trouvais des hommes, ce qui est beaucoup plus émouvant¹³⁶. »

¹³⁴ Jean-Charles Fitoussi, « Comment je n'ai pas écrit certains de mes films », art.cit., page 34.

¹³⁵ Robert Walser, *Lettres de 1897 à 1949*, choisies et présentées par Marion Graf et Peter Utz, trad. de l'allemand par Marion Graf, Genève: éditions Zoé, 2012, page 301.

¹³⁶ Marc Trivier, *Le Paradis perdu*, Bruxelles: Yves Gevaert éditeur, 2001, page 107.

Connaître les humains derrière les noms. Dans des asiles, Marc Trivier photographia aussi des anonymes; avec l'espoir qu'on cesse de les différencier de ces gens célèbres. Beckett et Soupault deviennent les cousins de Filippo, de Mario... de François. Tous ou presque posent assis, de face. C'est toujours la lumière qui l'emporte.

« Quand elle me laissait au bord des larmes, tant elle était belle, alors elle me semblait juste. Elle me liait à la chance, ne serait-ce que celle d'avoir croisé la route d'un être aussi exceptionnel que celui qui posait là, devant moi, fût-il Mario ou Bacon¹³⁷. »

La lumière est aussi au cœur de ses photographies de paysages, s'infiltrant dans le vieil appareil au viseur cassé qu'il utilise pour les réaliser. Des arbres, avec la même intensité: des portraits. Des visions plus floues, éthérées, proches de ce qu'il dit percevoir vraiment de la nature, qu'on ne peut jamais englober précisément et dans sa totalité. « Il me semble que je sens l'épaisseur de matière que la lumière a dû traverser pour s'imprimer sur le négatif, comme elle a dû traverser la masse de l'œil¹³⁸ » écrit-il. Les hommes se sont faits rares et les paysages dominant – c'est que, les années passant, le photographe a cessé de prendre ces premiers pour des demi-dieux: ils mouraient.

« Je n'arrivais plus à les rêver. Ceux qui me manquaient étaient dans les paysages, sous la terre, vraiment. [...] Mes paysages sont des cartes postales pour donner des nouvelles à ceux qui ne sont plus là sur comment c'est aujourd'hui. Tous ces lointains, avec de la brume, c'est ce qui prend soin des absents, et de moi aussi. C'est encore de la lumière¹³⁹. »

¹³⁷ Ibidem, page 105.

¹³⁸ Ibidem, page 115.

¹³⁹ Ibidem, page 121.

C'est peut-être aussi l'urgence que demande la réalisation d'un portrait qui a lassé Marc Trivier. Il vit retiré, près d'une forêt, exposant peu – par choix. Photographe acclamé, il a tôt eu à cœur de se garder d'un commerce qui n'était pas fait pour lui. En 2011, il a accepté l'organisation d'une rétrospective de son travail à la Maison Européenne de la Photographie à Paris. Il en a conçu l'accrochage et fabriqué lui-même les cadres, de même qu'il réalise patiemment ses tirages. Un texte lui était aussi demandé, qu'il écrivit en contemplant le dernier portrait qu'il avait alors fait, celui de Mahmoud Darwich :

« [...] ce qu'aujourd'hui, je vois, c'est, comme condensée – et ici, très concrètement, dans un morceau de broderie, suspendu en guise de voilette devant une grande fenêtre, voilette à peine perceptible tant elle a été irradiée par le contre-jour – une petite histoire, discrète, fragile, somme toute insignifiante : celle du rendu de la lumière dans les hautes densités. Elle est là, récit muet inscrit dans les montants élimés d'une chaise, dans les traits irisés d'un visage, dans l'aplat grisâtre qui sourd d'une main isolée. Elle est là depuis le début, une lumière blanche sur fond très blanc, tantôt absorbée, ou tout au plus indiquée, en plans imperceptiblement disjoints, ou scintillante au milieu du gris, du sombre, de l'opaque, captée d'abord dans l'épaisseur de la gélatine du négatif, puis jouant de celle plus mince encore de la couche argentique des papiers barytés que j'utilisais. C'est une brève ritournelle, comme un air en dix notes que l'on pourrait siffler. De trente-cinq ans de pratique photographique, d'obsessions, c'est peut-être ça qui reste : un mode d'enregistrement singulier de la brûlure de la lumière, décliné d'une image à l'autre, en une succession de propositions qui se ressemblent et pourtant chacune est aussi singulière que la fraction de temps auquel elle renvoie¹⁴⁰. »

¹⁴⁰ Marc Trivier, dossier de presse à l'exposition *Marc Trivier, Photographies 1980-2010*, en ligne, http://www.aml-cfwb.be/docs/previews/marc_trivier.pdf [consulté le 10 février 2014]

Ce qui est « noyé dans l'au-delà de la pellicule », comme le disait Jean-Charles Fitoussi, c'est de cela que peut partir Marc Trivier pour évoquer ses intentions. Il faut que quelque chose ronge. Ronge l'ambition du photographe. C'est son objectivité qui est peut-être là, toute résumée – dans la façon dont l'ambition, le travail, vient s'abîmer dans le matériau, dont les intentions se fondent dans le blanc ; qui est l'invisible rendu visible.

*

Jean-Christophe Bailly, dans un dialogue avec le photographe, écrit :

« La lumière, c'est au fond ce qu'on ne peut pas voir : on voit ce qui est dans la lumière, on voit grâce à elle, on est dedans, on y habite, mais elle on ne peut pas la voir. C'est comme une traversée, c'est ce qui nous traverse et que nous ne pouvons traverser. C'est la phrase de James Agee lorsqu'il parle de "...la radiation cruelle de ce qui est..." Cela ne signifie pas que "ce qui est" produit une radiation, mais que tout baigne dans de la radiation, que le "radieux" est cruel comme une vallée de pierres où il y a trop de lumière¹⁴¹. »

La photographie est donc cet art qui vient capter la lumière, et ainsi nous permet de la voir – nous la révèle. Cette lumière nous est habituellement interdite, c'est le *radieux*, l'*au-delà*, cruel pour nos yeux. Jean-Christophe Bailly dit encore que voir est risqué, que si nous n'avions pas la capacité de fermer les yeux alors nous ne pourrions

¹⁴¹ Jean-Christophe Bailly (et Marc Trivier), *Seul ...D'un lent regard*, Bruxelles : Bruits ASBL, 2011, pages 118 et 119.

sans doute pas contempler, pas penser. Il faut pouvoir s'arrêter un moment.

La photographie est prise à ce moment où l'on cesse de voir, c'est comme l'écrit Marc Trivier « un moment mécaniquement aveugle. Le miroir qui permettait la visée se relève¹⁴². » À cet instant précis, la lumière vient toucher la surface sensible de la pellicule, et ce qui se passe alors nous laisse de côté, ne nous regarde pas. Si Marc Trivier peut continuer d'avoir une idée de ce qu'il photographie grâce au dépoli de son Rolleiflex qui « possède deux objectifs : un pour voir, l'autre pour prendre – montrer¹⁴³ », ce qui se joue entre la pellicule et la lumière, à l'intérieur de l'appareil, n'en est pas moins imprévisible. « Sur l'appareil une fois déclenché, sur le tournage de cet appareil, au fond il n'y a pas de maîtrise parfaite. Photographier, filmer, c'est toujours prendre un risque. L'appareil opère ou tourne de lui-même¹⁴⁴ » écrit Pierre-Damien Huyghe. Et Marc Trivier est simplement là, à la merci du temps et de la lumière, comme *celui* ou *cela* qu'il photographie. Plongé dans un regard ou penché sur son appareil comme en signe de respect. Respect pour *celui* ou *cela*. Respect aussi pour ce qui du réel viendra à surgir, obscurément – le *déjà-là*. Eugène Green avec sa mystique propre, évoquant Pascal, dit ainsi :

« La présence dans le monde visible du Dieu caché est un mystère ; c'en est un autre que des procédés techniques nés de la raison humaine puissent rendre visible dans la nature ce qui ne l'était pas¹⁴⁵. »

¹⁴² Marc Trivier, *Le Paradis perdu*, op.cit., page 119.

¹⁴³ Ibidem, page 119.

¹⁴⁴ Pierre-Damien Huyghe, *Le Cinéma avant après*, Grenoble : De l'incidence éditeur, 2012, page 42.

¹⁴⁵ Eugène Green, *Poétique du cinématographe*, op.cit., page 51.

*

Ailleurs, Marc Trivier revient sur sa démarche, il écrit « Un homme se tenait devant moi, un arbre tremblait. C'est cela l'expérience. Cet événement est premier¹⁴⁶. » Mais, pour le photographe, ce tremblement qui fait qu'on déclenche l'appareil, cette impulsion, s'efface dans l'image.

« Si je prends une photographie et qu'elle fait image — qu'elle échappe au conglomérat de désirs et d'attentes dont je l'avais chargée, c'est là sa souveraineté — alors cela aussi devient un événement. Un événement autre que le premier, qui lui ne survit pas dans l'image¹⁴⁷. »

Il faut bien que la première expérience ait lieu, que quelque chose du réel survienne qui éprouve le photographe, le touche. Lui fasse *signe*. Afin qu'un second événement – qui a forme d'image – ait une chance d'exister. Le photographe renouvelle sans cesse l'expérience, la première, celle qu'évoque James Agee en écrivant que « dans l'imédiateté du monde, toute chose peut être discernée, par celui qui peut la discerner, et centralement et simplement, sans qu'elle soit disséquée par la science, ou absorbée dans un art, mais avec un état de conscience entier, s'efforçant de la percevoir telle qu'apparue : de façon que l'apparence d'une rue exposée à la lumière du soleil puisse dans son rugissement atteindre son propre cœur signifiant¹⁴⁸ ». Ainsi, si Marc Trivier peut dire que « *montrer*, il est impossible de ne pas y penser ; c'est même ce qui attise le voir¹⁴⁹ », ce n'est tout de

¹⁴⁶ Marc Trivier, *Le Paradis perdu*, op.cit., page 99.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ James Agee (et Walker Evans), *Louons maintenant les grands hommes, Trois familles de métayers en 1936*, trad. de l'anglais (américain) par Jean Queval, Paris : Plon, 2002 (é.o. 1940), pages 28-29.

¹⁴⁹ Marc Trivier, *Le Paradis perdu*, op.cit., page 105.

même pas la photographie qui est la finalité, il ne doit pas y avoir *nécessairement*, à la fin, une image: « si le cliché s'avère pauvre et de peu d'intérêt, tant pis¹⁵⁰ », il restera ce premier tremblement, irréductible.

Robert Walser écrit que « dans toutes les formes de littérature, l'intellect n'est "que" le serviteur, et le meilleur poète est celui auquel ce serviteur obéit le mieux, c'est-à-dire obéit de la façon qui est utile à l'auteur, au créateur, et la question [...] de l'imbécillité est à interpréter comme celle de l'efficacité, de l'agilité de ce serviteur. Dans le poème, ce serviteur doit justement avoir appris à intervenir avec un raffinement particulier, avec prudence, modestie, tact. Le poème naît du plaisir que prend celui qui dispose d'intelligence à renoncer à une grande part de cette dernière. Dans le poème, donc, ce serviteur doit simplement servir, avec le maximum d'abnégation¹⁵¹. » Pour le photographe, c'est peut-être un peu la même chose: il s'agit de renoncer à une part de l'intelligence, de la composition, et de *simplement* se mettre au service du moment, de la lumière, du mieux qu'il peut – jusqu'à s'effacer.

C'est en tout cas dans cet écart entre le désir de montrer, né d'une impression, et ce qui survient vraiment dans le cadre et dans l'appareil, que peut prendre place le photographe.

« Cette distorsion, entre ce que j'avais imaginé et ce qui se voyait dans le carré dépoli de ma caméra, était souvent si forte et brutale que j'en avais le vertige, comme si je trébuchais sur cet écart. Mais [...] la brisure entre mon attente informe et la réalité m'a toujours paru être l'humanité même de ce qui est à vivre. C'est même cet écart entre le désir et ce qu'on arrache au réel qui me donne ma durée, le temps où je peux travailler¹⁵². »

¹⁵⁰ Ibidem, page 99.

¹⁵¹ Robert Walser, *Lettres de 1897 à 1949*, op.cit., page 301.

¹⁵² Marc Trivier, *Le Paradis perdu*, op.cit., page 113.

Cet écart se fait donc jour à la prise de vue, mais il est aussi redoublé en laboratoire. Une des photographies de Marc Trivier, nommée *Sils Maria*, nous montre une enfant (sa fille) de dos, devant une fenêtre ouverte. Un paysage de montagne surgit difficilement du papier: la luminosité du dehors, de la neige, a *irradié* la pellicule. La silhouette à contre-jour semble contempler un paysage de fin du monde, ou tout au bord de disparaître. Dans le dépoli de son appareil, le photographe ne voyait certainement pas cette densité de lumière telle qu'elle lui a été offerte – noire – une fois le négatif sorti du révélateur. Ni non plus telle qu'elle nous est offerte à nous, sur le tirage; aboutissement d'un long travail d'ajustement, sous la lampe de l'agrandisseur: pour que quelque chose tout de même surgisse de la brûlure, se laisse prendre – *presque invisible*.

Fenêtre et lumière encore avec *Sienna*. Il s'agit d'une planche contact, les huit prises de la box, dans l'ordre. Pas de mise en scène mais l'émotion de voir, le désir de montrer: armer et déclencher, plusieurs fois, dans un laps de temps assez court. Un moment. Ouverture au noir, et tout de suite après le blanc: aveuglement. Puis une silhouette aux cheveux lâchés, à contre-jour dans l'encadrement de la fenêtre. C'est une femme, elle se tourne, les cheveux attachés maintenant. Elle fait face au photographe mais c'est à peine si ses traits se dessinent au milieu de la blancheur du ciel. Fermeture au blanc, brûlure, fin de la pellicule.

« Et puis Jeanne, elle baisse les yeux de nouveau. De nouveau elle s'en est allée d'Ernesto, on le dirait.

Mais Ernesto sait que derrière ses paupières, c'est lui que Jeanne voit à en être brûlée. Ernesto lit les yeux fermés pour de même avoir Jeanne en lui¹⁵³. »

¹⁵³ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, Paris: P.O.L., 1990, page 55.

Il n'y a pas dans la suite de ces *captures* une image qui soit plus marquante que l'autre. Le dispositif est fragile et simple, il s'agit d'un moment déroulé, la « dilatation permet l'observation¹⁵⁴ ». Et plus qu'observer, on peut ici *sentir* ce morceau de temps écoulé, pris par celui qui *opère avec prudence*, innocemment, avec sa vieille boîte innocente elle aussi.

Marc Trivier photographie comme à tâtons, il avance dans le noir, accompagné par ses lectures, porté par l'effroi et les joies que procure la vision. Il est à l'écoute d'un tremblement, d'une lumière – d'une clarté.

« Sur le tard, tard ! je compris enfin, je
compris clairement (comme à travers la glace claire)
d'où je tirais mon souffle et comment m'en servir
avec clarté – sinon bien :

Clarté¹⁵⁵ ! »

*

Alors que je regarde *...D'un lent regard*¹⁵⁶, un film de Marc Trivier, mon père entre dans la pièce. Il pousse un cri de surprise, croyant voir un plan de *Nuit et Brouillard*¹⁵⁷ d'Alain Resnais. De son regard justement trop rapide il avait vu à l'écran des monticules de corps. Ce n'était pas tout à fait cela, plutôt un tas de photographies déchirées. Des portraits réalisés par le photographe, Jean Genet,

¹⁵⁴ Claude Régy, dossier de presse du Centquatre pour *La Barque le soir*, op.cit., 2013.

¹⁵⁵ William Carlos Williams, *Paterson*, trad. de l'anglais (américain) par Yves di Manno, Paris : José Corti, 2005, page 28.

¹⁵⁶ Marc Trivier, *...D'un lent regard*, 2011, 16 mm et dvcam couleur, 78 minutes, Belgique/France.

¹⁵⁷ Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, 1955, 16 mm couleur et noir & blanc, 32 minutes, France.

Paule Thevenin, Robert Frank... Ces images déchirées, *ses* images déchirées, c'est certainement pour Marc Trivier une façon de ne pas accorder trop d'importance à son travail. D'ailleurs les visages ne sont pas abîmés, la déchirure est au pourtour, dans le cadre, atteinte à l'œuvre du photographe et non à l'être photographié. Elles sont pour ainsi dire recadrées – ne compte plus que le visage, l'homme ou la femme qui a plongé ses yeux dans l'objectif.

La portée de cette image, à la limite du symbolique, Marc Trivier l'assume sans doute. Comme il le relate à plusieurs reprises, enfant, il a vu au cinéma des images tournées par George Stevens à la libération du camp de concentration de Dachau.

« Je me souviens, c'est un enfant, ou une apparition. Il se tient debout à quelques mètres de la caméra de Stevens – ce n'est pas un gros plan. Il est au centre de l'image. Il a les bras le long du corps et il me fixe. [...] Il est là et pourtant il va disparaître, d'un moment à l'autre. C'est un survivant. Je ne saurais rien d'autre de lui. Il me regarde le regarder ou l'inverse. [...] Est-ce le contexte qui me fera penser qu'un portrait dit un peu ce qu'il y a de tragique dans le fait d'être un humain et d'avoir conscience¹⁵⁸ ? »

Une image des camps donc, fondatrice. Un corps, celui d'un enfant, fixé dans sa mémoire. Et autour peut-être, ou non loin, d'autres corps, hagards ou morts. Là encore : presque invisibles. « Les autres charniers qui perforent l'histoire, je les ai su plus tard. Et puis les amoncellements de cadavres ne sont pas que la trace d'un crime. Des fosses communes aux gisants ou à la représentation de l'enfer dans les peintures du Moyen Âge, ce sont autant de dérives imagées – j'aurais dit de rêveries, mais le mot tombe mal à propos – sur ce qui se

¹⁵⁸ Marc Trivier, *Le Paradis perdu*, op.cit., page 15.

tient sous nos pieds¹⁵⁹. » La pratique de la photographie vient comme un besoin de répondre à cette première apparition. Par le portrait d'abord, où l'essentiel du travail consiste à trouver la juste distance pour donner à voir la gravité d'un regard... La cruauté de l'existence.

« On ne répond pas, on balbutie, on s'évertue à inventer du sens. Pas celui que produit l'imposture de la causalité, mais juste des mots et des images comme les allumettes que craquait la petite fille du conte d'Andersen, pour ouvrir une brèche dans l'obscurité et le froid, pour s'illusionner.

Parce que je montrais moins de photographies, ils ont dit que je devenais aveugle

Je ne suis pas devenu aveugle

Je regarde la lumière qui baisse et j'apprends à écrire dans le noir¹⁶⁰ »

¹⁵⁹ Ibidem, page 100.

¹⁶⁰ Ibidem, page 9.



— IRRÉDUCTIBLE

Un ami m'envoie la vidéo d'un entretien avec Marc Cholodenko, que je ne connais pas autrement que comme le « dialoguiste » des films de Philippe Garrel. Il y est question de son dernier livre paru, *Puis gris que dilue du rose que brûle le bleu*. Il parle de l'écriture comme de la construction d'un mur de pierres sèches, dit avoir pensé à « un livre comme un objet, comme une chose, qui se suffise comme se suffisent les choses qui n'ont pas besoin de nous. C'est embêtant car un livre ça a besoin de lecteur... Mais bon en même temps c'est peut-être, on ne sait jamais, quelque chose qu'il faut interroger, de ce côté-là, un livre qui n'aurait pas besoin de lecteur, qui se lirait tout seul... Est-ce qu'on peut intéresser le lecteur comme ça, en superposant des phrases ? Je ne sais pas, il faudrait que le lecteur me le dise¹⁶¹. »

Je suis amusé, et peut-être un peu agacé. Tenté de lui *répondre* par une ambivalence : oui, en quelque sorte, des phrases simplement superposées sont susceptibles d'intéresser le lecteur... Comme un mur de pierre sèche est susceptible d'accrocher le regard. Comme une certaine lumière vient nous donner à voir quelque chose qu'on ne soupçonnait pas, comme une lueur apporte une clarté trop grande.

PAGE PRÉCÉDENTE :

Photogrammes de films d'archives avec Gertrude Stein – utilisés dans le film d'Arnaud des Pallières, *Is Dead (portrait incomplet de Gertrude Stein)*, 1999, Super 16 couleur, 47 minutes, France.

¹⁶¹ Marc Cholodenko, entretien avec Jean-Paul Hirsch, 7 janvier 2014, en ligne http://youtu.be/dt_B5ZfeMUc [consulté le 22 janvier 2014]

Mais je ne crois pas à cette idée d'une chose – et plus précisément d'une chose créée par l'homme – qui se suffirait à elle-même.

Je ne crois pas qu'il soit possible, comme Marc Cholodenko l'exprime par ailleurs, d'abstraire un texte de toute intention¹⁶², d'atteindre à cette *nudité*-là. Le langage par-dessus tout signifie, n'est jamais totalement auto-référentiel. Un mot en invoque toujours un autre, les cadres symboliques se tiennent la main, recouvrent tout, quoi qu'on fasse. À la nudité se fait toujours entendre un écho, le bruit du vent qui passe sous une porte, celui de la ville ou de la pluie – qui nous porte au dehors de ce qu'on lit, qui ne nous laisse jamais tout à fait nu.

Cette volonté de concurrencer la matière me questionne. Elle peut-être un moteur, mais je ne crois pas qu'elle soit une fin en soi; l'écriture ne sera jamais une simple chose, un objet. C'est pourtant une ambition qui travaille les auteurs, ainsi de Francis Ponge qui donne parfois cette impression de vouloir inscrire dans la pierre l'image (définitive) d'un objet. Mais son travail de bâtisseur, donnant volontiers des variations – publiant ses esquisses, l'échafaudage, *la fabrique* – vient vite jeter un flou sur cette prétention. Il y a chez Francis Ponge un constant balancement entre ces deux pôles, celui du poème achevé et celui de la reconnaissance d'un *inachèvement perpétuel*. D'un côté l'auteur tente de s'effacer, de l'autre sa subjectivité s'affirme dans une écriture qui reconnaît ses erreurs, ses hésitations.

« Mais *comment* seulement puis-je écrire ? par des mots. Quels mots ? Ceux, tout à la fois, que ma hardiesse *me porte*, m'incite

¹⁶² « À l'image de l'œuvre abstraite qui se réduit ou se déploie jusqu'au simple visible, ainsi devenu toute concrète, un texte a été abstrait de toute intention, réduit au plus simple lisible, à un lisible comme quasi visible, rendu concret comme un mur de pierres sèches posé nulle part, pour rien, séparant rien de rien, le pourquoi du pourquoi pas, entre les deux, un simple là. » Marc Cholodenko, notice de son livre *Puis gris que dilue du rose que brûle le bleu*, en ligne <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-2005-0> [consulté le 22 janvier 2014]

à tracer, écrire, et que mes scrupules *me permettent* d'écrire, de tracer. [...] Cette *hardiesse*, c'est ma subjectivité (ceci dit en insistant sur le *sub* (ce qui me pousse du fond du dessous de moi : de mon corps) et sur le *jectif* (qui est dans subjectivité) : il s'agit d'un jet : d'une projection, de projectiles. Quant à ces *scrupules* : ce sont les cailloux, les rochers, les encombres, les obstacles dressés devant moi (devant ma *projection*, devant mes projectiles) par ma propre lecture de ces mots eux-mêmes, considérés maintenant comme des obstacles à ma hardiesse, dans la mesure où elle se veut *communicative*¹⁶³. »

Où Ponge oublie de fermer une parenthèse, et nous dit bien les complications qui se font jour. Car la subjectivité est à la base même de l'écriture, et ce serait à des fins de communicabilité qu'il vient lui opposer l'obstacle de l'objectivité. Il écrit plus loin que « *Le fait de l'écriture* (de la production, création textuelle, scripturale) *est la lecture d'un texte du Monde*¹⁶⁴ », ce qu'il développe en admettant que « les choses sont, *déjà*, *autant mots* que choses, et, réciproquement, les mots, *déjà*, sont *autant choses que mots*. C'est leur copulation que réalise l'écriture (véritable, ou parfaite) : c'est l'orgasme qui en résulte qui provoque notre jubilation [...] Ce qui nous fait *reconnaître* une chose *comme chose*, c'est exactement le sentiment qu'elle est *différente* de son nom, du mot qui la désigne, du mot qui porte son nom, du mot dont elle est bien touchante de consentir à porter le nom¹⁶⁵. » Ponge reconnaît la non-résolution de la chose à sa nomination mais aussi l'espèce de mouvement incessant qui habite nécessairement le poème. Ce dernier vu comme « un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui¹⁶⁶. »

¹⁶³ Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, Genève : éditions Albert Skira, 1971, pages 19-20.

¹⁶⁴ Ibidem, page 22.

¹⁶⁵ Ibidem, pages 23-24.

¹⁶⁶ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris : Gallimard, 1996 (é.o. 1942), page 130.

Ce mouvement incessant, cette jouissance du poème, sont très forts chez quelqu'un comme Christophe Tarkos. Chez lui l'idée de figer l'objet ne semble plus se poser, il n'y a pas de prétention à l'objectivité mais la mise en place de dispositifs permettant l'apparition du mot – et celui-ci se donne en d'incessantes métamorphoses, mutations. Il est ainsi irréductible à une valeur de symbole. Tournant autour d'un objet, le poète le fait lentement dériver, en fait avancer la définition par réfractions, détours, répétitions; le poème piétine, s'allonge, gonfle... Explode parfois. La tautologie ne tient pas le choc. Tarkos disait n'écrire « que dans la tête », aussi performait-il souvent ses textes, écrivant en proférant, reprenant depuis les enregistrements... On croit voir la langue avancer toute seule, mais c'est bien Christophe Tarkos qui la déplie. Il y a une très forte corrélation entre le procédé d'écriture, le *jet* pour reprendre la terminaison de Ponge, et la forme que prend le poème. Il y a, certainement, moins de *scrupules*. Christian Prigent écrit :

« Avec les textes de Tarkos nous voyons à nouveau la langue infidèle refluer sur le sable instable du réel. Ce reflux abandonne une écume de rien du tout, un presque-rien volatil qui aère l'opacité du monde [...] Ce presque-rien qui revient sans cesse inquiéter l'idylle ahurie entre choses et langues, ça s'appelle peut-être poésie¹⁶⁷. »

On trouve quelque chose de semblable dans les litanies de Gertrude Stein. Et c'est une réflexion qu'elle semble prolonger lorsqu'elle écrit

¹⁶⁷ Christian Prigent, « Ce presque-rien qui revient sans cesse inquiéter l'idylle ahurie entre choses et langues, ça s'appelle peut-être poésie. », dans le journal *Le Monde*, 12 mars 1999, en ligne <http://remue.net/spip.php?article245> [consulté le 23 février 2014]

que « [s]on écriture est limpide comme la boue, mais la boue se dépose et des courants d'eau claire courent et disparaissent¹⁶⁸. »

Dans le film *Is Dead (Portrait Incomplet de Gertrude Stein)*¹⁶⁹, Arnaud des Pallières développe assez brillamment une façon de filmer qui entre en résonance avec l'écriture de Gertrude Stein. Une manière-mouvement aux images tremblées, en flux hoquetant, où le cadre tâtonne, se pose partout à la fois, vibre avec le feuillage.

« Je n'ai pas exactement souhaité faire un film "sur" Gertrude Stein mais plutôt faire ce qu'aurait pu être un film "de" Gertrude Stein. C'est pour cela que je me suis permis de titrer le film : Portrait incomplet de Gertrude Stein, avec le double sens du mot "de". Autant un portrait d'elle, qu'un portrait fait par elle¹⁷⁰. »

Manière d'écho à l'injonction de Gertrude Stein, « The business of Art [...] is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to completely express that complete actual present¹⁷¹ », Arnaud des Pallières exprime, ou plutôt *observe*, le présent. Comme

¹⁶⁸ Traduction personnelle de « My writing is clear as mud, but mud settles and clear streams run on and disappear » Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, New York : Vintage, 1937, page 123.

¹⁶⁹ Arnaud des Pallières, *Is Dead (portrait incomplet de Gertrude Stein)*, 1999, Super 16 couleur, 47 minutes, France.

¹⁷⁰ Arnaud des Pallières, « Arnaud des Pallières, cinéaste de la mémoire », propos recueillis par Elisabeth Chardon, dans *Le Temps*, 24 avril 2012, en ligne <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/f4a43cd0-8d7f-11e1-a479-e28b447f27f4> [consulté le 10 mars 2014]

¹⁷¹ [L'affaire de l'art [...] est de vivre dans le présent d'aujourd'hui, complètement dans le présent d'aujourd'hui et d'exprimer complètement le présent d'aujourd'hui]. Gertrude Stein, *Lectures in America*. New York : Random House, 1935, pages 104-105.

elle aurait pu le faire. Au tout début du film, un carton avec cette citation :

« Il lui était arrivé de voir, comme voient les mourants dit-on, clairement et librement les choses comme elles sont et non comme on voudrait qu'elles soient¹⁷². »

Voir les choses comme elles sont, librement, en prenant pour guide celle qui peut-être y était parvenu parfois. C'est bien le programme du film, dans lequel la bande-image ne peut être soustraite à la bande-son, au rythme des voix, et donc à la prose de l'auteur. Le plan inaugural nous montre la pierre tombale de Gertrude Stein, tandis que se fait entendre Michael Lonsdale lisant, d'une voix très douce, quasi intérieurement.

Les plans courent entre les sépultures du Père-Lachaise, les mouvements sont rapides, le montage fait de ruptures... Mais l'ensemble est adouci par des flous de bougé et de mise au point, la chaleur du grain de la pellicule – ou encore le regard d'une enfant rieuse sur laquelle la caméra s'attarde plus longuement, petite fille qui regarde de tous côtés, pointe du doigt le ciel, plonge ses yeux sur le sol, puis sur sa gauche... Un plan nous montre ce qui semble être dans le champ de vision de l'enfant : un homme arrive à vélo. C'est un fossoyeur, il entreprend de creuser une tombe. En accéléré, avec de nombreuses coupes, on suit toutes les étapes de son labeur, les coups de pioches et les pelletées de terres envoyées en l'air, *jets de pierres*, son étonnante descente dans le trou – tandis que la nuit tombe peu à peu, tandis que la voix de Michael Lonsdale/Stein fait lecture d'un passage de l'*Autobiographie de tout le monde* :

¹⁷² Le carton indique « Gertrude Stein - The Making of Americans », mais nous n'en avons pas trouvé la trace.

« Et puis un matin nous n'avons pas pu réveiller notre père. Leo a escaladé le mur il est entré par la fenêtre et nous a crié qu'il était mort, dans son lit, et c'était vrai. [...] Puis notre vie sans père a commencé, une vie très agréable. J'ai beaucoup réfléchi aux pères, à toutes les sortes de pères. [...] Et les pères apparaissent et les pères disparaissent. Quand personne n'a eu de père tout le monde commence à en vouloir un et puis une fois que tout le monde en a eu un, on commence à regretter d'en avoir un. Parfois les barons et les ducs deviennent pères et puis les rois finissent par être pères et les ecclésiastiques eux aussi en viennent à être pères et vient ensuite le temps comme au XVIII^e siècle, une bien agréable période, où tout le monde en a assez que tout le monde lui serve de père¹⁷³ »

Tuer le père, tuer tous les auteurs avant elle – portrait de l'auteur en *gangster*, c'est aussi ainsi que se donne le film. Tour de passe-passe du cinéaste, rupture dans le flux du réel : la scène du fossoyeur n'a pas lieu au Père-Lachaise mais au cimetière de Pantin. Ce n'est pas à la reproduction de l'enterrement de Gertrude Stein qu'on assiste, mais à celle de l'enterrement *réel* de *tout le monde* ; « profond et inévitable désir de fiction que porte toujours en lui le documentaire¹⁷⁴. »

Arnaud des Pallières filme les lieux où vécut Gertrude Stein – les alentours de sa maison, le petit village de Bilignin et ses habitants – et, donc, le lieu où elle est enterrée, point d'entrée et de sortie de ce portrait post-mortem. Il inclut à son montage des images d'archives, muettes, et elles sont de la même matière que les autres plans du film (le même léger tremblement, accentué par le remontage et parfois l'accélération), tout à la fois issues de la remémoration de l'auteur et

¹⁷³ Gertrude Stein, *Autobiographie de tout le monde*, trad.. de l'anglais (américain) par M.-F. de Palomé Paris : Seuil, 1989, pages 140-141.

¹⁷⁴ Arnaud des Pallières, « Arnaud des Pallières, cinéaste de la mémoire », art.cit.

flux tendu du réel, avec ses stases, ses battements. On y voit quelques scènes de la vie quotidienne de Gertrude Stein et de sa compagne Alice Toklas, jardinant, descendant d'un avion, accueillant des amis pour le thé.

Le film ne montre pas des personnages, mais des figures. Elles le traversent : paysans, groupe de femmes âgées, vaches... Seule Micheline Dax se maintient dans la durée, en lectrice amusée, un peu mondaine – elle est Alice Toklas. Aussi, la voix de Michael Lonsdale, nous l'avons dit – *spectre* de Gertrude Stein.

Entre signes et symboles, Arnaud des Pallières hésite : tombes, fleurs, nuages... Les analogies ne sont pas appuyées, plutôt caressées. Elles surviennent par hasard, comme si rien n'était préparé d'autre que le cours du monde, grand et petit spectacle permanent, dans lequel la caméra se dilue, hagarde. Une dame tue et plume un poulet pendant que la voix de Michael Lonsdale évoque la guerre, une vache met bas tandis que Micheline Dax fait lecture :

« Le propre de la poésie c'est d'utiliser, de malmenier, de perdre, de désirer, de régner, de remplacer, de trahir, et de caresser le nom, c'est faire cela, toujours faire cela faire cela et ne faire que cela. Quand elle a dit "une rose est une rose est une rose est une rose", elle a fait de la poésie, et qu'a-t-elle fait ? Elle a caressé, vraiment caressé un nom. Elle lui a parlé. [...] Dans ce vers, pour la première fois depuis un siècle en poésie anglaise, la rose était vraiment rouge¹⁷⁵. »

On entend bien ici ce qui fait la poésie de Gertrude Stein, les mots

¹⁷⁵ Si Gertrude Stein s'amuse souvent à reprendre les mêmes phrases à travers plusieurs de ses livres, à développer ses formules, à en donner des variations, Arnaud des Pallières lui travaille beaucoup le collage, le montage de textes. L'addition de ces deux facteurs (sans parler de la traduction de l'américain vers le français) fait qu'il est difficile de donner la (ou les) provenances de ce passage.

comme séquences musicales et sonores – les noms répétés, articulés plusieurs fois, jusqu'à faire entendre leur essence mais aussi leur « puissance de métamorphose ».

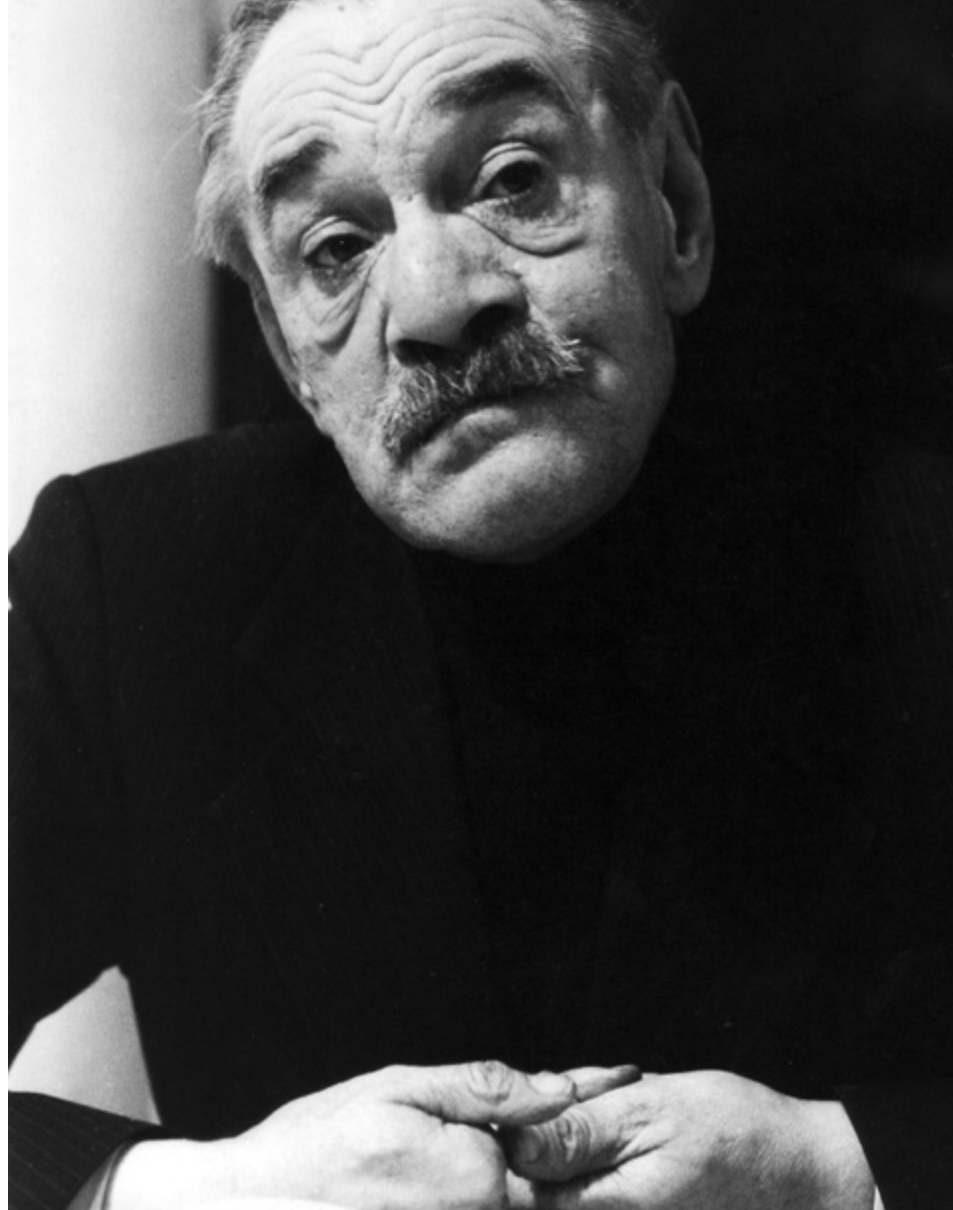
Entre 1915 et 1917 elle écrit *Lifting Belly*, sorte de long poème érotique évoquant une relation sexuelle et langagière avec sa compagne, dont est parue il y a peu de temps la traduction en français, sous le titre de *Lève-bas ventre* – entendons aussi *l'Ève bas-ventre*, ou même *lèv(r) e bave ventre*. Jeu cru et enfantin où l'érotisme est surtout dans le rythme des vers, ce jet, cette écume, ce *presque rien qui revient sans-cesse*, assurément – irréductiblement.

« Tout bas-ventre ventre bat bien.

Lit de charbons de bois ardents.

Je pense que ceci pourrait être une expression. Nous comprenons l'écriture qui chauffe et qui brûle. Qui chauffe au bois¹⁷⁶. »

¹⁷⁶ Gertrude Stein, *Lève-bas ventre*, trad. de l'anglais par Christophe Lamiot Enos, Paris : José Corti, 2013, page 9.



—
À LA RIGUEUR DE LA BEAUTÉ

« ce champ lumineux
orangé mouillé de pluie
bordé

d'herbes rouges et de baies
de laurier olivâtres¹⁷⁷ »

J'évoquais plus tôt, très succinctement, les poètes Objectivistes américains. Il me plaît maintenant d'y revenir, avec Yves di Manno comme guide – car s'ouvre là un continent sur lequel je ne m'aventurerai pas seul. Yves di Manno est poète, essayiste, éditeur de la collection *Poésie* chez Flammarion, mais aussi traducteur. Il s'est beaucoup intéressé aux poètes de la « modernité » américaine. Je lui ferai en quelque sorte une confiance aveugle, ne cherchant pas à lui opposer d'autres sources et contradicteurs ; j'ai plaisir à le voir comme un ami qui viendrait me raconter ce pan de ce que l'on peut appeler l'histoire littéraire, ami en ce que ses textes et traductions m'ont toujours paru d'une franchise et d'un élan magnifiques, baignés d'une érudition qu'il sait contenir (même si je devine ne saisir finalement que des bribes de ce qu'il évoque).

Nous ne nous proposons pas de faire le tour de ce continent, ce à

PAGE PRÉCÉDENTE :

Détail d'une photographie – le poète Ernst Herbeck,
photographe inconnu.

¹⁷⁷ William Carlos Williams cité par Yves di Manno, *Objets d'Amérique*, Paris : José Corti, 2009, page 30.

quoi même les spécialistes rechignent¹⁷⁸, mais nous allons essayer de voir un peu ce qui peut se cacher derrière ce que l'on qualifie là-bas d'*objectiviste*, à travers quelques *cas* et *personnages* précis – parmi ceux sur lesquels Yves di Manno s'est plus particulièrement penché. Mais commençons par entendre ce qu'il nous dit de l'ambiguïté du mot *objectiviste*, vu d'ici.

« Il nous évoque de prime abord ces notions floues de neutralité, de dépersonnalisation, et du rejet par contraste de toute subjectivité dans le poème, qui ont caractérisé un certain effort du vers français [...] cherchant à redéfinir – plus que ses formes – une approche contemporaine du sujet parlant dans la strophe et une attitude inédite à l'égard du *matériau* poétique lui-même. En ce sens, le cercle des Objectivistes américains, en tant que mouvement littéraire circonscrit dans le temps, nous échappe partiellement [...] puisque leur propos n'était pas le nôtre et que les résultats auxquels ces hommes aboutirent, dans les années trente (les textes en tous cas qu'ils produisirent ou défendirent sous cette bannière), n'ont que fort peu à voir avec ce que nous cherchons généralement à y déchiffrer aujourd'hui¹⁷⁹. »

Pour aborder les spécificités des Objectivistes américains, Yves di Manno nous invite à regarder ce qui se passa lors des trois premières décennies du *xx*^e siècle, période durant laquelle le paysage de la poésie américaine – jusqu'alors inscrit dans la grande tradition Anglo-saxonne – se retrouva véritablement « éclaircit, dévasté,

¹⁷⁸ On lira tout de même le beau panorama qu'en donne Yves di Manno, sous le titre de « L'Épopée entravée, une (très courte) histoire de la poésie américaine », dans *Objets d'Amérique*, op.cit.

¹⁷⁹ Yves di Manno, *Endquote, digressions, 1989-1998*, Paris: Flammarion, 1999, page 65.

reconstruit¹⁸⁰. » Yves di Manno dit l'importance d'Ezra Pound, exilé en Europe dès 1908. De Londres, ce dernier fait paraître un certain nombre d'ouvrages personnels importants (dont ses premiers *Cantos*), entreprend de traduire les troubadours, étudie la poésie chinoise, défend les romans de Joyce... Et lance le mouvement Imagiste – avec le souhait de tourner le dos à la tradition poétique romantique et victorienne. Sans être un véritable mouvement littéraire, l'Imagisme est la réunion par Ezra Pound d'auteurs et amis (tels T.S. Eliot et William Carlos Williams) portés par un même besoin de *reconfiguration* de l'écriture poétique; se retrouvant dans la recherche de formes nouvelles qu'ils veulent empreintes de clarté, dénuées de rhétorique.

« L'effort le plus caractéristique des œuvres marquantes de cette période tend vers une épure du langage poétique, un abandon de la rhétorique symboliste, une recherche de l'expression la plus juste (et la plus concise) de l'émotion esthétique, débarrassée des froufrous et des falbalas décadents. L'ironie, la satire sont constantes, en même temps que s'affirme l'effondrement des valeurs culturelles et morales, forçant le poète à redescendre dans la rue, à l'écoute des harmonies et des cacophonies urbaines¹⁸¹. »

C'est sur ce terrain, déjà bien défriché, que prendront pied les poétiques de Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, George Oppen: les Objectivistes américains. Ils publieront un certain nombre de leurs livres sous la bannière *Objectivist Press*, feront paraître aussi les *Collected Poems* de William Carlos Williams et quelques ouvrages d'Ezra Pound – leurs aînés. C'est donc avant tout d'un regroupement

¹⁸⁰ Ibidem, page 67.

¹⁸¹ Ibidem, page 67.

éditorial qu'il s'agit, sans manifeste¹⁸² – un peu comme le fut le mouvement Imagiste. Un collectif d'auteurs et amis portés par un même rejet du symbolisme, de la prosodie classique, de la métaphore; et qui inscrivent résolument leur écriture sur un terrain poétique *local*, américain – alors que leurs prédécesseurs étaient encore attachés à un héritage européen (duquel W.C. Williams tentait tout de même plus qu'Esra Pound de s'affranchir).

Dans cette période de Grande Dépression, « tous ont une certaine conscience politique et sociale, accompagnée d'un refus nettement affirmé de la poésie "militante" qui privilégie le message ou le sens aux dépens du travail prosodique; ils ont enfin une approche du poème essentiellement "formelle", visuelle et concrète¹⁸³ ». L'objectivité de ces poètes américains est bien à entendre comme le « rêve d'une forme réelle née du travail de la pensée – objectivation, sur la page, d'un poème à trois dimensions¹⁸⁴ » qui puisse « rivaliser, presque concrètement, avec le volume d'une sculpture ou d'un produit manufacturé¹⁸⁵. »

Cette quête formelle passe par la conquête d'une parole comme *décrassée*, trouvant un écho dans la phrase que William Carlos Williams inscrira en 1946 au début de son *Paterson*, à deux reprises, « Say it, no ideas but in things » (« L'affirmer, point d'idées sinon dans les choses¹⁸⁶ » tel que le traduit Yves di Manno). *Things* peut être entendu ici comme qualifiant les faits, événements sociaux, objets concrets – ce qui se trame dans le visible. Il y a *de l'humain*

¹⁸² Comme le remarque Yves di Manno, le seul *manifeste* que ces poètes donnèrent est la présentation, d'ailleurs résolument « objective », que Charles Reznikoff donna de leur maison d'édition : « L'Objectivist Press regroupe des écrivains publiant leurs œuvres et celles d'autres auteurs méritant à leurs yeux d'être lus. »

¹⁸³ Yves di Manno, *Endquote*, op.cit., page 69.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ William Carlos Williams, *Paterson*, trad. de l'anglais (américain) par Yves di Manno, Paris : José Corti, 2005, page 14 (et variante exclamative page 17).

qui regarde, et ce regard n'est pas objectif comme le serait celui d'un appareil photographique. Pourtant il y a quelque chose d'un travail de l'instantané, du cadrage – l'appareil est dans les mains du poète, qui charge la forme de sens, travaille la matière dans l'épaisseur; « J'opère en profondeur plutôt qu'en étendue¹⁸⁷ » écrivait Lorine Niedecker, poète proche de certains objectivistes. On lui doit aussi ces vers, qualifiant le travail du poète : « J'ai appris / à rester à mon bureau / à condenser / Pas de chômage / dans cette / condenserie¹⁸⁸ ». Il s'agit donc bien, notamment, d'évacuer « toute périphrase inutile en vue d'obtenir une condensation maximale de l'image¹⁸⁹. »

*

Qui dit condensation maximale de l'image ne dit pas amoindrissement du propos. Ainsi par exemple les poèmes de George Oppen me semblent assumer quelque chose que, en France, Francis Ponge (qui commence à cette période à rédiger son *Parti pris des choses*) a trop souvent voulu refouler : l'aspect lacunaire de notre rapport au monde, la vision morcelée que l'on en a. Les poèmes de George Oppen sont lapidaires, « tranchants comme des éclats de roche, suspendus ou s'ouvrant parfois au milieu d'une phrase, comme si le monde se dérobaient soudain et qu'il n'en restait plus qu'une surface éparse, incohérente et brisée¹⁹⁰. »

« Sur l'eau, solide — — —

L'unicité d'un jouet — — —

¹⁸⁷ Lorine Niedecker, *Louange du lieu et autres poèmes (1949-1970)*, trad. de l'anglais (américain) par A. Lang, M. & N. Pesquès, Paris : José Corti et Prétexte, 2012, page 38.

¹⁸⁸ Ibidem, page 79.

¹⁸⁹ Yves di Manno, *Endquote*, op.cit., page 71.

¹⁹⁰ Ibidem, page 73.

Un remorqueur et deux barges.

O qu'est-ce O qu'est ce qui
Nous fera toucher la
Berge,
la berge

Enroulant une corde sur le pont d'acier¹⁹¹. »

On voit bien dans ce court fragment à quel point la forme épouse le(s) sens. Comme vient s'inscrire sur la page le simple regard porté sur la chose ; poésie du dépouillement, c'est par une sorte d'abstraction faite de menus échos que le poète entend atteindre à la clarté. Et dans ces morceaux arrachés au réel – photographies à peine tremblées mais morcelées – l'émotion est présente, on peut déjà apercevoir « la recherche inquiète d'une nouvelle conscience communautaire, qui caractérisera l'œuvre ultérieure d'Oppen¹⁹². »

Considérant que le seul engagement artistique possible est « sur le terrain des formes – de l'exploration d'une écriture ne cherchant certes pas à éluder la réalité mais dont le poète, en tant qu'artisan du langage, avait la charge de réinventer la densité et la matière [...] s'il voulait participer à la remise en cause des valeurs de son temps¹⁹³ », mais regrettant que son travail d'écriture n'ait pas de réelle prise sur l'évolution de la société, ne fournisse pas de réponses à la souffrance humaine qu'il voyait se développer (nous sommes à la fin des années trente), George Oppen cessera d'écrire pendant de nombreuses années – s'engageant de façon pratique auprès des sans-abri et du parti communiste. S'engageant aussi dans l'armée et revenant blessé

¹⁹¹ George Oppen cité par Yves di Manno, *Objets d'Amérique*, op.cit., page 38.

¹⁹² Yves di Manno, *Enquote*, op.cit., page 73.

¹⁹³ Ibidem, et toutes citations suivantes jusqu'au prochain appel de note, pages 73 à 77.

de la bataille des Ardennes – seul survivant de sa patrouille. Durant ces années il ne cessera jamais de se considérer comme un poète – mais poète en *sursis*. Il fuira le maccarthysme en s'exilant un temps au Mexique, d'où il reprendra finalement le travail d'écriture, amplifiant et précisant ses choix formels ; poussé à une réflexion « plus ample – et plus secrète – sur le déchirement de la conscience moderne et la crise d'une humanité confusément en quête de valeurs nouvelles ». Cette réflexion le mènera à s'interroger « sur l'origine, le sens même et la perte des fondements communautaires, la déroute de l'homme des foules et la nécessité, pour le poète, de répondre (à défaut de remédier) à cette désagrégation de la collectivité moderne. »

George Oppen parviendra à un chant fait de silence et de lumière, avec un sens de l'équilibre totalement personnel, réunissant « le dépassement des formes anciennes et la répétition de la quête éternelle » – quête d'un dialogue incessant et répété de « l'homme avec lui-même, le monde et ses pareils. »

« Survie : infanterie

Et le monde changea.
Il y avait des arbres et des gens,
Des trottoirs et des routes

Il y avait des poissons dans la mer.

D'où venaient tous ces rochers ?
Et l'odeur des explosifs
Le fer planté dans la boue
Nous rampions en tous sens sur le sol sans apercevoir la terre

Nous avions honte de notre vie amputée et de notre misère :

nous voyions bien que tout était mort.

Et les lettres arrivaient. Les gens qui s'adressaient à nous, à travers
nos vies
Nous laissaient pantelants. Et en larmes
Dans la boue immuable de ce terrible sol¹⁹⁴ »

Elle peut être terriblement réaliste, la poésie de George Oppen. *Nudité* du poète, qui traverse le monde et est traversé par lui, tout à la fois bouleversé et révolté, toujours fidèle à ce qu'il aime – la ville, la mer – et reconnaissant en toutes choses la fragilité qui est la sienne. Éclatante, cette fragilité du poète (et ainsi du poème), par laquelle « quelque chose semble surgir parfois, qui appartient et qui retourne à la horde fuyante, hagarde, éparpillée – dont le chant justement tente de retrouver le sens et l'unité¹⁹⁵. »

*

Si Yves di Manno appuie « la dimension sociale de l'œuvre des "objectivistes", ainsi que la tradition "épique" dans laquelle ils s'inscrivaient¹⁹⁶ », ce sont bien les questions formelles qui sont à la base de son intérêt pour les poètes américains. Ainsi lorsqu'il découvrit, à la toute fin des années soixante-dix, les textes des « aînés » William Carlos Williams et Ezra Pound, c'est bien la forme, la prosodie qui retinrent son attention – en cela qu'il pouvait y accéder directement, alors que ses connaissances linguistiques étaient encore limitées. Il dit ainsi que le rapport qui existe entre la forme des vers et le sens

¹⁹⁴ Extrait de *Les Matériaux* (1962) dans George Oppen, *Poésie complète*, trad. de l'anglais (américain) par Yves di Manno, Paris : José Corti, 2011, page 97.

¹⁹⁵ Yves di Manno, *Endquote*, op.cit., page 77.

¹⁹⁶ Yves di Manno, *Objets d'Amérique*, op.cit., page 23.

qui s'y développe « on le perçoit "au jugé" (visuellement) avant d'en déchiffrer le sens¹⁹⁷ ».

Cela ne fait pas de lui un thuriféraire du formalisme, « la forme du poème n'est pas un objet décoratif. Je ne crois pas à la finalité de la forme, je crois à la nécessité de la forme comme moyen, comme outil, mais évidemment pas comme jeu, sûrement pas. Non, les choses se placent sur un terrain plus grave¹⁹⁸. » Ce terrain plus grave, c'est notamment celui où se rejoignent forme et sens, celui de la façon dont un sens se matérialise dans une forme.

William Carlos Williams inscrit à la fin du Livre I de *Paterson* un extrait des *Studies of the Greek Poets* de John Addington Symonds : « [...] en acceptant cette rythmique heurtée, les Grecs firent la preuve de leur sens éminemment esthétique de la justesse, en reconnaissant le rapport étroit qui existe entre des vers brisés et les thèmes tourmentés qu'ils explorent [...] L'apparition de ce vers dégénéré était dans la logique des mœurs dégénérées¹⁹⁹. »

Prenons un exemple (assez peu dégénéré celui-ci) souvent utilisé pour parler de William Carlos Williams, celui d'un de ses courts poèmes les plus célèbres, dit de *la brouette rouge* :

« tant de choses
tiennent

à cette brouette
rouge

¹⁹⁷ Ibidem, page 53.

¹⁹⁸ Yves di Manno, entretien avec Marta Krol dans *Le Matricule des Anges*, n°108, 2009, article en ligne http://www.jose-corti.fr/titresetrangers/EntretienYves_di_manno.html [consulté le 25 février 2014]

¹⁹⁹ William Carlos Williams, *Paterson*, op.cit., page 47. [donné par W.C.W. comme étant extrait de John Addington Symonds, *Studies of the Greek Poets*, Vol. 1, p. 284.]

luisante après la
pluie

parmi les poules
blanches²⁰⁰ »

Comme l'écrit le traducteur, « on se représente ainsi, assez clairement, que chaque distique est une brouette (vue de profil) : le premier vers (avec son manche) prenant appui sur la roue du second ; qu'il y a autant d'effort descriptif dans la découpe du poème que dans l'instantané réaliste qui en est le sujet ; et que de ces strophes concrètes, de cette brouette prosodique, tant de choses dépendent aussi, justement²⁰¹. »

Si l'exemple peut prêter à sourire, il est assez emblématique des questions que doit se poser celui qui a la volonté de traduire ces poètes. Et si les cas où l'on trouve une telle concordance de la forme et du fond – à la manière de calligrammes minimalistes – sont très rares finalement (serait-ce même le seul ?), celui-ci trace la voie à suivre pour le traducteur. Yves di Manno va jusqu'à émettre l'hypothèse que « c'est cette métrique que le travail traducteur devrait avant tout s'efforcer de rendre apparente, car c'est elle qui n'a pas été véritablement comprise, ni intégrée à notre effort²⁰². » Il exprime ainsi une conviction profonde :

« L'exigence formelle en poésie est impérative, centrale, fondatrice. C'est-à-dire qu'on ne peut pas prétendre en faire l'économie, dans la composition du poème, sauf à retomber sous le couvert du vers "libre" ou d'une prose sans squelette dans

²⁰⁰ William Carlos Williams, extrait de *Spring and All*, trad. de l'anglais (américain) par Yves di Manno dans *Objets d'Amérique*, op.cit., page 55.

²⁰¹ Yves di Manno, *Objets d'Amérique*, op.cit., page 54.

²⁰² Ibidem, page 55.

les travers d'une dictée hagarde – "inconsciente", incontrôlée – dont on voit bien les ravages qu'elle continue de faire, rameutée par les nouveaux prophètes d'une écriture visant un prétendu dépassement des genres et réfutant par principe l'intangible nécessité du vers²⁰³. »

Au risque de paraître un brin rétrograde, je crois possible de projeter cette dernière réflexion dans le domaine de l'écriture cinématographique, où l'enchaînement des *plans* (entendus ici comme étant l'addition du cadre et du montage) vient prendre la place des *vers*. Repensons à Pedro Costa évoquant des plans qui seraient comme les pierres d'un mur à bâtir... Dans le film *Où gît votre sourire enfoui* ?²⁰⁴ qu'il a consacré au couple *au travail* que formaient Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, cette dernière tient à peu près les mêmes propos, évoquant le montage : « Il faut trouver. Les plans sont comme des pierres. Si on fait un mur, il faut chercher et trouver la place juste des pierres pour que ça ne tombe pas. Il y a une façon et une seule pour faire tenir ce mur. »

*

Une des grandes forces de ces poètes américains est leur faculté à mettre en forme des objets et sources épars, à penser et reconsidérer l'objet poétique dans son ensemble – là où nombre d'auteurs *étroitement* formels s'arrêtent au collage.

Une œuvre exemplaire pour développer cette réflexion est encore celle de William Carlos Williams, dont le *Paterson* est sans doute la pièce maîtresse. Il est difficile d'extraire un morceau de ce long poème épique, paru en cinq livraisons de 1946 à 1958, car il demande

²⁰³ Ibidem, page 52.

²⁰⁴ Pedro Costa, *Où gît votre sourire enfoui* ?, 2001, vidéo DV noir & blanc et couleur, 104 minutes, France/Portugal.

une immersion certaine: une rivière, Passaic, le traverse; une ville lui donne son titre; l'histoire d'un pays (ou plutôt d'un continent) le parcourt.

Paterson s'adresse à la petite ville industrielle que l'auteur connaît bien, et qu'il personnifie: « Il / gît sur le côté droit, la tête près du tonnerre / des eaux qui comblent ses rêves²⁰⁵! », « Mr / Paterson s'en est allé se / reposer et écrire. Dans l'autobus chacun peut voir / ses pensées assises ou debout. Ses / pensées descendent et s'éloignent²⁰⁶ ». Sur plus de deux cents pages, William Carlos Williams organise les métamorphoses, travaille la ville par répétitions, divagations, résonances – inventant constamment de nouvelles formes prosodiques et syntaxiques, articulant les vers et la prose, les jeux typographiques. Il opère un réel dépassement des genres poétiques, nourrit du collage mais aussi de la peinture, du cinéma... Il organise un flux où se télescopent les choses les plus concrètes et les plus métaphoriques, le trivial et le sublime – surtout, Williams bouleverse ces catégories, incluant des documents de sources diverses, anecdotes locales ou plus personnelles, articles de presse ou extraits de correspondances (c'est même dans le Livre IV que se fait l'entrée en littérature d'Allen Ginsberg), faits historiques – sur lesquels les vers rebondissent, opérant des rapprochements toujours surprenants. L'opacité du poème – qui est aussi son réalisme – n'est jamais totale; le lecteur, malgré la complexité apparente, est totalement emporté dans ces eaux.

« La pensée grimpe
comme un escargot le long des pierres humides
à l'abri du soleil et des regards –
encerclée par le torrent qui s'écoule –
elle naît et meurt là

²⁰⁵ William Carlos Williams, *Paterson*, op.cit., page 14.

²⁰⁶ Ibidem, page 17.

dans ce lieu humide, à l'écart du monde,
se drape dans son propre mystère –

Et le mythe

qui soulève les montagnes,
qui soulève les eaux, se développe là –
dans cette caverne, cette fente profonde,

d'un vert vacillant

qui inspire la terreur, contemplant .

Et debout dans ce tumulte, ensevelie là,
la Terre bavarde, père de toute
parole²⁰⁷»

L'auteur utilise un langage qui se veut « courant », est attaché à ce que sa poésie soit inscrite dans ce qu'il dit être *le local*. Il vise à « l'émergence d'une poésie américaine autonome, libérée de toute allégeance coloniale et du carcan de l'héritage anglais²⁰⁸ », refusant ainsi avec véhémence les influences européennes, avec lesquelles il entreprend cependant parfois les prémices d'un dialogue – nous avons vu plus tôt l'exemple des vers *Grecs*, et l'on trouve aussi l'évocation d'une pièce de Federico Garcia Lorca ou des références au peintre Pierre Breughel (l'Ancien). Mais le plus clair de son matériau est américain, s'inscrit résolument sur ces terres: paysage, histoire – parcs, esclavages et indiens... William Carlos Williams dépeint l'Amérique et ses animaux (buffles, hérons cendrés, chiens des cités ouvrières), ses dérèglements (l'alcool, la misère et la dépression qui s'insinuent dans les êtres), ses décors (cascades et chutes d'eau, forêts, panoramas); les extraits d'une conférence sur la fission de l'atome ou un texte faisant référence au financement de la construc-

²⁰⁷ William Carlos Williams, *Paterson*, op.cit., page 46.

²⁰⁸ Yves di Manno, *Objets d'Amérique*, op.cit., page 180.

tion des avions de guerre s'entendent comme des échos de la guerre froide... Prenons encore une page :

« LUMINEUX!

Le vendredi douze octobre, nous jetâmes l'ancre en vue des terres et nous nous apprêtâmes à débarquer . . . J'envoyai des gens quérir de l'eau. Certains des hommes étaient armés, d'autres avaient des casques: et comme il fallait aller assez loin, je les attendis durant deux bonnes heures.

Pendant ce temps, je marchais au milieu des arbres: le spectacle était le plus beau qu'il m'eût été donné de voir.

. le savoir, l'uranium

qui contamine, l'atome complexe, qui se décompose, une ville en lui-même, cet atome complexe, qui toujours se décompose .
menant à —

Mais cette émanation, sur une plaque exposée, va révéler .

Et les mains abîmées

elle attise le feu

Et l'amour, qui proteste amèrement, attend
que l'esprit lui-même avoue n'être pas
seul à rêver .²⁰⁹ »

Alors que je replonge dans *Paterson*, le metteur en scène Yves-Noël Genod poste une citation sur son site internet, sans en donner la source: « Le risque était grand de la division, de la dispersion; il l'a accepté. Mais, en définitive, l'œuvre ne présente pas de fêlure, ne trahit pas de déchirure profonde. » Une petite recherche me mène

²⁰⁹ William Carlos Williams, *Paterson*, op.cit., page 188.

à la notice de l'Encyclopédie Universalis pour... William Carlos Williams. Cette remarque fait en fait écho à la profession de médecin (généraliste et pédiatre) qui était celle du poète – à la concentration qui aurait pu venir à manquer dans son travail d'écriture. Mais on pourrait aussi entendre ces phrases en imaginant qu'elles renvoient à l'œuvre du poète, et – mettons – à son *Paterson*. D'ajouter alors que si l'œuvre ne présente peut-être *pas de fêlure* formelle (en ce que les incises, inclusions, sont faites avec un grand sens du montage, font forme *entière* – avec ses logiques propres – bien que forme *tendue* et tourmentée) elle laisse voir, dans son ensemble, les profondes fêlures qui sont celles de l'Amérique et du poète. Cela, l'œuvre ne le trahit pas, elle le revendique, l'accompagne, le chante et le crie tour à tour – c'est sa beauté.

Et ce « terrain plus grave » qu'évoquait Yves di Manno, c'est peut-être finalement celui de la beauté – ce vaste chantier. William Carlos Williams introduit son *Paterson* par cette interrogation :

« Nous voulons atteindre à la rigueur de la beauté. Mais comment retrouver la beauté quand c'est l'esprit qui l'emprisonne, sans qu'elle puisse lui échapper²¹⁰ ? »

Selon Yves di Manno, « la beauté n'est pas quelque chose de mièvre, plat ou lisse, c'est la réussite formelle dans l'écriture d'un texte. Le poème doit avoir une forme, dure, solide, il doit tenir, il ne doit pas se liquéfier. La beauté est la finalité d'une œuvre d'art, en ce qu'elle est justement le contraire de l'informe. Et chez les Américains on en trouve des outils, pièce en mains, et qui n'existent pas chez nous : des façons de concevoir des strophes, de découper des vers, de disposer le poème sur une page, d'en faire un objet à la fois visuel et sonore²¹¹. » *Atteindre à la rigueur de la beauté*, dont l'éclat est comme contraint

²¹⁰ Ibidem, page 11.

²¹¹ Yves di Manno, entretien avec Marta Krol dans *Le Matricule des Anges*, art.cit.

par les bornes bien installées de notre esprit, voilà bien ce qui nous occupe, ce qui occupe le poète, sa quête.

Retour de cette idée : Pourquoi ne me suis-je pas depuis longtemps délibérément engagé sur le chemin de la mort, sinon parce que j'ai imaginé la beauté là où elle n'était pas, sinon indisponible ?

Vicié comme le souffle d'une baleine : le souffle ! le souffle²¹² !

Il s'agit de rendre la page disponible à la beauté, de trouver les formes qui puissent l'accueillir, la faire surgir. Construire le terrain de l'union du poème « avec le réel, pour la métamorphose et l'élargissement du monde²¹³. » Et si *Paterson* est une traversée interrompue, la quête perdure par-delà la mort du poète : les fragments d'un Livre VI, trouvés dans ses papiers et donnés en appendice, montrent que l'eau coule toujours, que d'éternelles questions surnagent.

« Les mots sont le fardeau des poèmes, les poèmes sont faits de mots [...] Dansez ! dansez ! libérez-vous de l'art qui vous empêche plus qu'une drogue²¹⁴ »

*

Danser, se libérer du fardeau : on croit depuis quelques décennies voir des pistes pour ce faire dans les cultures dites « primitives », auxquelles des artistes se plaisent donc à recourir – parfois un peu

²¹² William Carlos Williams, *Paterson*, op.cit., page 27.

²¹³ Yves di Manno, *Endquote*, op.cit., pages 62 et 63.

²¹⁴ William Carlos Williams, *Paterson*, op.cit., page 255.

aveuglement (on ne compte plus les *artistes-chamans*) mais aussi, quelquefois, plus profondément et avec la rigueur nécessaire.

Jerome Rothenberg, un des grands poètes américain de ces cinquante dernières années (dont Yves di Manno est également le traducteur), est de ceux qui refusa l'idée selon laquelle « seule la conception de la poésie développée par l'Occident était susceptible de s'appliquer à l'histoire de l'humanité, prise dans son ensemble²¹⁵. » Il estime plutôt que « la poésie, à l'instar du langage, exist[e] de partout : aussi puissante & même aussi complexe lors de ses soi-disants prémices que dans ses développements les plus tardifs²¹⁶. »

Au début des années soixante, et conjointement à son travail d'écriture, il entreprend un fabuleux travail de collecte, de recension, réunissant des chants inuits, maoris, australiens, des cérémonies indiennes (notamment celles des indiens d'Amérique, qu'il replace ainsi au centre de l'histoire poétique américaine), des rites funéraires du Gabon, définitions aztèques et autres épopées, louanges... Ce travail aboutit, en 1968, à la publication de l'anthologie *Les techniciens du sacré*. Fabuleux ouvrage d'ethnopoétique, ensemble – sélectif mais que Rothenberg veut voir comme un bilan *universel* – de textes *traditionnels*, de poésies sacrées, rituelles, et/ou primitives, de toutes provenances et de tous temps.

En ouvrant, avec ce livre, la voie à une approche « tout à fait inédite de l'écriture poétique, à la fois radicale dans ses recherches formelles et ouverte aux traditions les plus anciennes – c'est-à-dire à la magie, aux visions, aux prophéties qui fondent depuis toujours le chant des hommes : à la croisée du ciel et de la terre²¹⁷ », Jerome Rothenberg insiste bien sur ce que ces *écritures* contiennent de

²¹⁵ Jerome Rothenberg, préface de l'édition révisée (1984), dans *Les Techniciens du sacré*, anthologie présentée par Jerome Rothenberg, version française par Yves di Manno, Paris : José Corti, 2007, page 11.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Yves di Manno, *Objets d'Amérique*, op.cit., pages 171 et 172.

complexité formelle, qui bien souvent nous échappe. Ces peuples dits « primitifs²¹⁸ » ont en effet élaboré un grand nombre de règles, de structures, de matériaux, qu'ils manipulent avec une complexité dont la traduction ne peut rendre qu'une infime partie – et qui est d'autant plus difficile à saisir que les textes ne sont souvent qu'un des éléments du dispositif, de la composition, que notre conception du monde vient isoler de l'ensemble.

« Tout ceci au bout du compte, est autant affaire de technologie que d'inspiration : & nous pouvons aussi bien poser comme axiome [...] qu'en matière de poésie au moins, "primitif" équivaut à "complexe²¹⁹" »

Une des ambitions de l'anthologie *Les Techniciens du Sacré* est de mettre en rapport la vitalité de ces « écritures » avec les révolutions artistiques modernes. Comme le remarque Yves di Manno, « l'idée n'est évidemment pas de revendiquer pour le poète d'aujourd'hui un statut équivalent à celui du chaman sibérien [mais] de creuser cette équivalence que Jerome Rothenberg aura été le premier à établir de manière convaincante – entre cette posture traditionnelle et celle du poète moderne, cherchant dans sa pratique (d'écriture) à susciter une béance susceptible d'accueillir une parole dont il ne sait rien d'avance. Et dont chacun des poètes ici réunis, anciens et modernes,

²¹⁸ « L'un des points essentiels sur lesquels on a voulu mettre l'accent à travers cet ouvrage, c'est que tous ces peuples – dont la diversité est bien trop grande pour qu'un seul terme suffise à les désigner – sont justement "techniciens" : en particulier dans leur rapport au "sacré", considéré comme une matière qu'ils sont en mesure de créer, de maîtriser & de manipuler. C'est la seule façon dont j'aimerais définir ce terme de "primitif" : comme un état dans lequel de telles conditions peuvent s'épanouir & où les "poètes" [...] sont les principaux "techniciens du sacré" » Jerome Rothenberg, préface de la première édition (1967), dans *Les Techniciens du sacré*, op.cit., page 24.

²¹⁹ Jerome Rothenberg, préface de la première édition (1967), dans *Les Techniciens du sacré*, op.cit., page 25.

savait fort bien qu'elle n'était pas exactement la sienne – même si elle n'aurait su se proférer sans lui²²⁰. »

Je ne saurais donner ici toute les dimensions ouvertes par ce livre-somme, aussi conclurai-je en extrayant seulement les derniers vers du *Chant de la Nuit* des indiens Navajo – dont l'exécution, d'une extrême complexité, dure neuf jours.

« Dans la beauté j'avance
Précédé par la beauté j'avance
Suivi par la beauté j'avance
Aurolé par la beauté j'avance
Aurolé et soutenu par la beauté j'avance
Cela se termine en beauté
Cela se termine en beauté²²¹ »

*

J'oserai avancer encore un rapprochement, qui me vient à l'esprit si subitement qu'il est sans doute un peu hasardeux. Pensant à ces poètes en quête d'objectivité, me revient la figure d'Ernst Herbeck, cet homme né en 1920 à Stockerau en Autriche. Il avait un bec-de-lièvre qui l'empêchait de parler aisément, aussi fut-il opéré à plusieurs reprises mais sans véritable amélioration. Moqué par ses camarades, se trouvant laid, il se réfugia dans le mutisme et ne suivit pas les études auxquelles il était destiné. Souffrant de troubles psychiques, il se disait comme *téléguidé* et ses rares paroles lui étaient « dictées par une fille qui l'aurait hypnotisé²²² ». Il fut hospitalisé à

²²⁰ Yves di Manno, « Entrée des chamans », dans *Les Techniciens du sacré*, op.cit., page 670

²²¹ Chant des indiens Navajo dans *Les Techniciens du sacré*, op.cit., page 118.

²²² Leo Navratil, « Le Poète Ernst Herbeck », introduction au livre de Ernst Herbeck, *100 poèmes/100 Gedichte*, Marseille : Harpo &, 2002, non paginé.

plusieurs reprises avant d'être définitivement interné, en 1946 et à sa demande, à l'hôpital psychiatrique du Gugging. C'est là, un matin de septembre 1960, que le psychiatre Leo Navratil fit sa rencontre.

« Je l'invitai à venir dans mon cabinet, posai devant lui un de mes bostols pour dessiner (de la taille d'une carte postale), lui donnai mon stylo et dis : "Monsieur Herbeck, voulez-vous bien écrire un court poème avec pour titre Le matin ?" Herbeck se concentra un instant et écrivit :

Le matin
En automne, là, échelonne le vent des fées
alors dans la neige les
crinières se rencontrent. Des
merles sifflent claironnent
dans le vent et mangent.

En lisant ces lignes, j'y reconnus les troubles schizophrènes de la langue, mais en même temps pus y reconnaître... la poésie. À partir de ce moment, lorsque je venais au Haschhof, je demandais à Herbeck, chaque fois de la même manière, d'écrire un court poème avec un titre précis²²³. »

Cet homme, Ernst Herbeck, ce poète donc, est depuis longtemps maintenant reconnu outre-Rhin. Et j'ose l'écrire : je vois dans certains de ses poèmes quelque chose de ceux des objectivistes. Cela se joue dans la brièveté de ses phrases et de ses poèmes, dans leur morcellement parfois, dans la capacité qu'a Herbeck d'englober une réalité mouvante.

²²³ Ibidem, non paginé.

« L'écriture éternelle

La terre, le volcan et le bourdonnement des abeilles sont l'écriture éternelle aussi des oiseaux migrateurs. La vibration des fourmis²²⁴. »

Bien sûr, la comparaison a ses limites, Ernst Herbeck semble écrire sans aucun « scrupule » d'écrivain et ses textes prennent souvent la forme de définitions – décalées – du mot (concept, objet, figure) que le psychiatre lui a donné pour thème, ou de très courts récits. Mais comme le souligne le médecin, Ernst Herbeck avait « une indépendance totale à l'égard des normes linguistiques et des conventions poétiques²²⁵ », et si les mots qui lui étaient proposés avaient souvent une portée symbolique très forte (la mort, vieillir, le soir...), la poésie de Ernst Herbeck atteint à une nudité qui confine à la transparence. Ce n'est pourtant pas la naïveté qui nous marque dans ces poèmes, ni la schizophrénie que la modernité a depuis longtemps maintenant incorporée : ses poèmes ont simplement un pouvoir d'évocation très fort, une capacité à faire *surgir*. Les mots semblent réinvestis – Herbeck, mutique, réalise en quelque sorte ce que George Oppen écrivait :

« Possible / De se servir / Des mots à conditions de les traiter
/ En ennemis. / Pas en ennemis – en fantômes / Devenus fous
/ Dans les métros / Et bien sûr dans les institutions / Et les banques²²⁶ »

²²⁴ Ernst Herbeck, *100 poèmes/100 Gedichte*, trad. collective de l'allemand, Marseille : Harpo &, 2002, non paginé.

²²⁵ Leo Navratil, « Le Poète Ernst Herbeck », op.cit.

²²⁶ Georges Oppen, *Poésie complète*, op.cit., page 135.

Comme le remarque Xavier Person dans la revue *Le Matricule des Anges*²²⁷, certains poèmes de Ernst Herbeck sont *maîtres* en tautologie (« La vie est belle/ déjà aussi belle que la vie. ») ou évoquent une version réduite des circonvolutions de la langue de Tarkos, en apparitions et métamorphoses :

« La mort est toute grande.
la mort est grande
ta mort est semoule.
la mort est belle.
la mort est aussi.
la mort des animaux.
la mort est stupide aussi.
je peux aller à la mort.
la mort à l'école en fille²²⁸. »

Enfin, de quelle drôle de subjectivité pourrions-nous le blâmer, lui qui n'écrivait que lorsqu'on lui demandait de le faire, et sans véritable choix personnel des thèmes abordés ?

Un jour qu'on lui demandait « Que pensez-vous de la poésie ? » il répondit : « c'est seulement passager chez l'homme ». De ce passage en lui, Ernst Herbeck ne consigna donc les traces que sur l'incitation d'autrui – mais il en donna aussi une des plus belles définitions que je connaisse :

« La poésie est une forme orale du marquage de l'Histoire au ralenti. La poésie est une œuvre littéraire. Le professeur, à l'école, nous a appris que la poésie est une œuvre littéraire. La

poésie est aussi une aversion en faveur de la réalité qui est plus difficile qu'elle. La poésie est un transfert de l'autorité à l'élève. L'élève apprend la poésie et ça, c'est l'histoire dans le livre. La poésie, on l'apprend depuis l'animal, qu'on trouve dans la forêt. Les gazelles sont des historiographes réputées²²⁹. »

²²⁷ Xavier Person dans *Le matricule des Anges*, n°42, 2003, article en ligne http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?id=15469 [consulté le 20 décembre 2013]

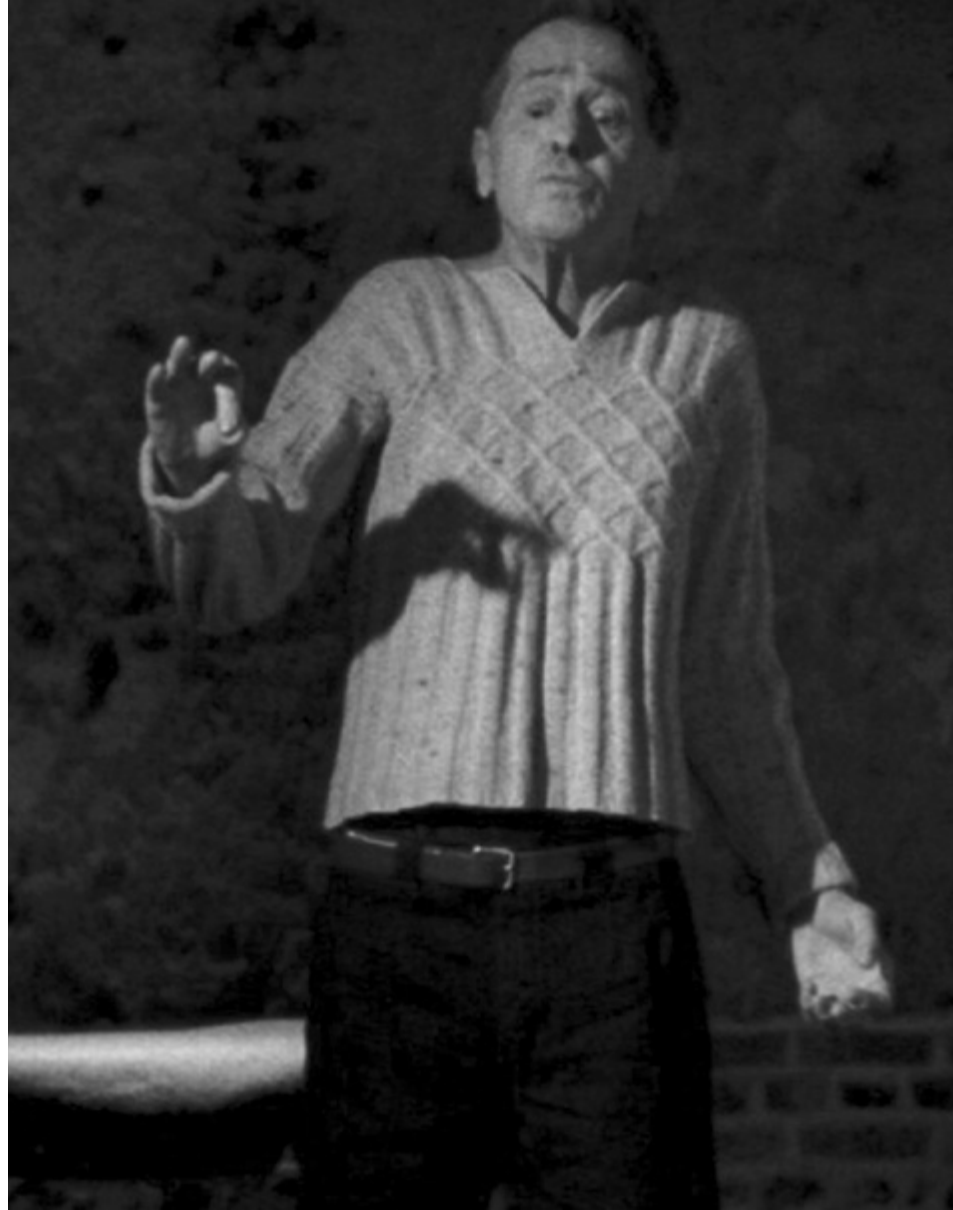
²²⁸ Ernst Herbeck, *100 poèmes/100 Gedichte*, op.cit.

²²⁹ Ibidem.

PREMIER SOUFFLE

« Ils ne peuvent pas le croire, ces gens lestes, qu'ils sont lents, et ces génies qui si souvent déjà se sont génialement trompés, qu'ils ont brillamment cafouillé, et ces gens d'expérience, qu'un enfant les conduit, hésitant craintivement à demander qu'on le suive, tous, tous le prennent pour modèle. Les événements insolites ont leur source dans l'innocence. Pourquoi les gens habiles n'atteignent-ils jamais ce qu'accomplit la maladresse ? Tel doit être pourtant l'ordre des choses. N'empêche qu'un jour, la Belle viendra, et l'embrassera, patience ! »

Robert Walser, *Microgramme*.



PAGE PRÉCÉDENTE :

Détail d'un photogramme – Axel Bogousslavsky
dans le film de Florence Pezon, *Kaspar film*,
2011, 16 mm couleur, 57 minutes, France.



— RESCAPÉS

« Quelquefois je me vois à l'envers aussi, c'est-à-dire, tout c'qu'apparait comme négatif, pour moi ça devient comme une sorte de... de po-ssi-bi-li-té, justement, dans le fait qu'il n'utilise pas le langage qu'on emploie avec toutes les certitudes... qu'il semble signifier : c'est une ouverture... que je – c'est pour ça qu'ça m'plait, parce que j'ai l'impression que tous les êtres de la terre ont ça caché en eux, qu'ils utilisent un langage mais en fait, au fond d'eux-mêmes, ils sont complètement idiots donc très intelligents²³⁰. »

Sortant d'une projection de *Kaspar Film*²³¹ de Florence Pezon, aux États généraux du film documentaire de Lussas, je vois l'énervement d'une spectatrice. L'énervement, et même le dégoût qu'elle me dit alors porter envers cet acteur qui « fait le fou », « le débile ». L'acteur de *Kaspar film*, celui qui donne chair aux mots de Kaspar Hauser, c'est Axel Bogousslavsky.

Fils d'un faux-monnayeur qui se retrouva en prison pour avoir volé au Louvre *L'indifférent* de Watteau afin d'en restaurer le vernis, Axel Bogousslavsky est bien vite laissé par sa mère aux bons soins d'une

PAGE PRÉCÉDENTE :

Détail d'un photogramme – Yves Guignard dans le film de Fernand Deligny et Josée Manenti, *Le Moindre geste*, 1971, 16 mm noir & blanc, 105 minutes, France.

²³⁰ Axel Bogousslavsky, retranscription personnelle de son intervention aux États généraux du film documentaire, Lussas, 22 août 2012.

²³¹ Florence Pezon, *Kaspar film*, 2011, 16mm couleur, 57 minutes, France.

famille plutôt pauvre de la Somme. Là, il grandit surtout dehors et dans ce qu'il dit être un grand bonheur, avec d'autres enfants. À sept ans la guerre le ramène près de sa mère, puis il passe de famille en famille, fugueur, avant d'arriver dans la communauté de L'Arche²³². Sans attachement affectif ni encadrement adulte particulier, il y passe de nombreuses années, travaillant dans les champs avec la communauté, parcourant les forêts – solitaire et « trop libre », toujours échappant à l'école, aux institutions. Jeune adulte, il mène une vie d'errance, voyage, vit de petit banditisme ou de petits métiers : tour à tour jardinier, ouvrier aux usines de Boulogne-Billancourt, dessinateur pour le Muséum d'histoire naturelle... Alors qu'il travaille sur un chantier, Marguerite Duras vient le voir. Axel est un ami de son fils, il a éveillé sa sympathie et sa curiosité. Sensible à sa présence, elle lui ouvre une porte qu'il n'avait pas imaginé, lui présentant Claude Régy. Axel Bogousslavsky jouera dans de nombreuses pièces mises en scène par ce dernier, puis Duras lui donnera son premier rôle au cinéma, dans *Les enfants*²³³. De là, il fera surtout l'acteur, souvent sur scène, plus rarement devant des caméras. Fera l'acteur ? Irréductible, Bogousslavsky, surtout, créera des mondes. Hors de tout procédé et calcul, toujours enfant et vieillard à la fois, accueillant l'inconnu. Il apparaît concentré, portant une parole vigoureuse, décidée. Les mots semblent lui venir par les pieds, le hissant tout entier – à travers eux il tient debout.

Il y a chez Axel Bogousslavsky « en représentation » une diction

²³² Fondées en France par Lanza del Vasto, en 1948, sur le modèle des ashrams de Gandhi, les communautés de L'Arche sont liées au mouvement pour la non-violence après-guerre. Elles reposent sur le travail manuel, la méditation... et établissent un lien étroit entre la vie spirituelle et l'action sociale et politique. Axel Bogousslavsky exprime une profonde reconnaissance à cette communauté, bien qu'il ait eu avec elle des rapports conflictuels

²³³ Marguerite Duras, *Les Enfants*, 1985, film 35 mm couleur, 90 minutes, France.

caractéristique, une manière d'être au monde, dont il ne se départit pas tout à fait quand il s'agit de parler à quelqu'un, hors scène. Tout son être décrit dans l'espace d'étranges circonvolutions, laissant une grande part au vide et au silence. Il ne s'impose pas, n'envahit pas l'espace – sa présence est limpide, évidente. Parler de folie, ce n'est voir du monde que la surface ; là où chacun de ses mots, de ses gestes, semble la transpercer.

Sa voix et son corps ne sont jamais vraiment sortis de l'enfance, il sait la gravité et le merveilleux en chaque chose – rêveur, il n'est pas né de la dernière pluie : son regard est d'une grande acuité, par delà l'entr'aperçu.

Un cheveu sur la langue, des inflexions bien particulières, chantantes. Il semble passer sans cesse d'une certaine préciosité à une presque gouaille. Un parler parfois *banlieusard*, arrogant et rieur (on pense à son fondamental « avec mes brother et mes sister » dans *Les Enfants*), des mouvements faits en toute conscience, avec un grand calme. Il dit avoir appris à lire « dans les nuages, dans l'herbe ou dans les pierres... dans n'importe quoi qui était à côté de [lui]²³⁴ ». Sa voix est le reflet de cela. Ses gestes savent la mesure, abordent l'espace sans l'effrayer.

Axel Bogousslavsky, c'est l'imagination vivante. Une présence instinctive et toujours refondée, pour qui l'inné est chaque fois chose à reconsidérer. Les mots qui sortent de sa bouche semblent d'un nouveau langage, indemnes. Son corps les accompagne, confiant, singulier.

Le récit que Kaspar Hauser donne de sa vie, dans un allemand fragile, d'une poésie naturelle et improbable, n'a pu que toucher Axel Bogousslavsky – il y a comme une respiration commune entre ces deux-là, aux parcours à la fois proches et lointains. C'est un récit épique, celui d'une parole en train de naître, matière-mot qui semble

²³⁴ Axel Bogousslavsky dans l'émission « Hors Champ », France Culture, 9 novembre 2012.

ne pas coller tout à fait à l'explosion du réel. Une parole qui échoue ?
En cela *rescapée*.

*

« C'est à ce moment-là qu'arriva l'inattendu.

De ce côté-ci du vent tout est tranquille, venait-il de penser tout en regardant au loin les deux cimes des trembles et le ciel nocturne. C'était quelque chose qui passait parmi les cimes, il s'imaginait qu'il pouvait le voir, tant il faisait clair. Pas de vent, seulement quelque chose qui passait — et le temps était si tranquille par ici que pas une feuille ne bougeait sur les trembles verts.

Et puis il y eut un petit bruit. Un cri soudain, étrange. Et en même temps, il perçut quelques brefs coups d'ailes rapides, là-haut, en l'air. Puis quelques appels étouffés dans un langage d'oiseau désemparé.

Cela passa juste au-dessus de la maison.

Mais cela passa aussi juste à travers Mattis. Il entra dans une excitation muette, resta vigilant, décontenancé²³⁵. »

Il n'est pas surprenant que Claude Régy, attaché dans sa recherche à reconsidérer les perceptions que l'on a du réel, se soit intéressé aux écrits du Norvégien Tarjei Vesaas.

Dans *Les Oiseaux*, Mattis vit avec sa sœur Hege, il est ce que quelques-uns nomment l'idiot du village. Il vit dans un monde où le réel laisse souvent place aux rêves, et tous s'entendent à dire qu'il manque d'intelligence — ne voyant pas combien ce manque laisse place, chez Mattis, à une attention toute personnelle portée aux éléments et signes de la nature.

Si sa présence au monde l'empêche de mener une vie « normale », si

²³⁵ Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, trad. du norvégien (nynorsk) par Régis Boyer, Paris : éditions Hallier/P.J.Oswald, 1975, pages 31-32.

ses rêveries le sortent toujours de la concentration nécessaire au travailleur, c'est qu'il est dans un état de réception très grand, que sa pensée n'a de cesse de le propulser dans une réalité parallèle — une réalité poétique. Là, les traces de pattes et de bec que fait un oiseau dans les terres marécageuses sont une écriture sur laquelle Mattis se penche, qu'il peut déchiffrer. Les phrases laissées par l'oiseau se forment sans mal dans son esprit. Aussi peut-il, d'un tracé au bâton, marquer la vase d'une réponse — de l'écriture de l'oiseau.

Le dialogue entre eux est amorcé, et il a bien conscience que, cela : tout le monde ne se l'accorde pas comme lui.

« C'était facile d'écrire en écriture d'oiseau. Ils pourraient se raconter beaucoup de choses. Il y avait aussi des empreintes supplémentaires de pattes. Mattis s'imaginait qu'elles ressemblaient à des pas de danse. L'oiseau solitaire avait dansé pour quelqu'un.

Seulement, il ne fallait pas se tenir aux aguets pour voir cela.

Mattis regarda autour de lui et dit à haute voix :

— De grandes choses.

Il dit cela d'une voix humaine normale. Cela faisait grossier et trivial. Il aurait pu avoir envie d'employer pour de bon le langage d'oiseau — revenir à la maison retrouver Hege et ne pas parler autrement. Alors peut-être commencerait-elle à comprendre un peu de ce qui lui était caché.

Mais il n'osa pas, ayant le pressentiment de ce que serait le résultat. Peut-être bien qu'on m'enfermerait ? Le plus beau de tous les langages, ils ne veulent pas en entendre parler, ils s'en moqueraient²³⁶. »

À Mattis, on reproche une certaine lenteur... Aussi, quand il plonge plus en avant dans sa « rêverie », il a tôt fait de se retenir : « Des

²³⁶ Ibidem, pages 90-91.

pierres sur tous les yeux, dit-il au hasard. Anna et Inger et tout, dit-il. Tout arbre où se sont posés des oiseaux, dit-il. Tout sentier où ma sœur Hege a marché. Mais cela devenait trop dangereux, il n'osa pas énumérer d'autres choses²³⁷. » Peut-il exister pareille attention au monde sans une lenteur certaine ? Longtemps mûries, par travers lui, les paroles qu'il prononce sont d'une limpidité éclatante : « T'es comme un éclair toi », dit-il à sa sœur.

Pour décrire comme les choses se produisent en Mattis, Tarjei Vesaas utilise des tournures impersonnelles : « Non, non, fut-il dit en lui », « le traversa-t-il », « fut-il demandé en lui ». Souvent utilisées en Norvégien, ces tournures seraient les plus difficiles à traduire. Elles sont une voix sans limite, en Mattis et hors de lui, le dépassant. Ainsi, la frontière entre folie et raison est particulièrement impalpable, embrumée – *Brume de Dieu*, titre emprunté par Claude Régy à un poème de Fernando Pessoa pour nommer son adaptation au théâtre du roman *Les Oiseaux*.

Le récit nous ouvre les portes d'un monde in-su, fondé sur le saisissement. Celui-ci ne saurait se produire dans la vitesse et la cohue. Dans sa préface aux *Oiseaux*, Régis Boyer qualifie Tarjei Vesaas de « scripteur délicat aux écoutes de ce qui ne s'entend pas²³⁸ ».

*

« Il me semblait que si j'avais pu garder images de ce qui avait lieu ici ou là, dans le champ de ce qui pouvait se voir, des images toutes crues, elles auraient sonné, comme des cloches, elles toutes seules, rien que les images. Et l'avantage, qui me paraissait énorme, c'est que ces images toutes crues ne comptaient aucun croire²³⁹. »

²³⁷ Ibidem, page 232.

²³⁸ Ibidem, page 7.

²³⁹ Fernand Deligny, « Camérer », dans la revue *Trafic*, n°53, printemps 2005, pages 54-59.

En 1962, Fernand Deligny vit dans les Cévennes, entouré d'un certain nombre d'adultes attirés par ses idées et d'enfants en difficulté, là de passage ou plus longtemps. Après un projet de documentaire abandonné, l'idée de faire un film autour d'Yves Guignard, adolescent psychotique confié à Deligny en 1957, devient un projet fédérateur sur lequel régler la vie quotidienne du petit groupe. Ils achètent caméra et magnétophone, et Deligny imagine le synopsis de ce qui sera *Le Moindre geste*²⁴⁰ : Yves s'évade de l'asile avec un camarade, ce dernier en se cachant tombe dans un trou. Yves cherche en vain à l'en sortir. Errant dans les collines, autour d'une carrière, il rencontre une jeune fille, qui finira par le reconduire à l'asile.

Autour de cette trame, le film s'invente au quotidien, en fonction de l'humeur du jour, des lieux choisis et du rapport qu'Yves entretient avec ces derniers. Il s'agit d'ouvrir Yves à un espace plus grand, que ses gestes sortent de ses habitudes – faire des nœuds, grimper –, quantité de gestes qu'il n'avait jamais faits. Alors que les personnages tel que les dessine Yves sont dépourvus d'articulation, le film permet à son corps d'en trouver de nouvelles.

Surtout, le film n'est pas un but en soi. C'est de capter quelque chose qu'il s'agit : un corps, des paysages, des voix. Plus encore, des images, qui sont un *en deçà* du langage : pour Fernand Deligny, « l'image ne se voit pas, l'image ne parle pas, l'image est autiste : elle est opposée au langage²⁴¹ ». Il marque la différence entre *l'agir* et le *faire*. « Nous, nous faisons quelque chose, c'est l'intention ça, c'est le langage : on fait la soupe, on fait la vaisselle, on fait je ne sais pas quoi. Un gamin autiste ne fait rien ; c'est de l'agir [...] de même pour l'image : une image ça

²⁴⁰ En raison de la réalisation atypique de ce film, dont les bandes non montées furent laissées longtemps dans un coffre, il est difficile d'en définir clairement l'auteur. Nous nous reposerons sur les cartons du générique ajouté en 2002 pour dire ceci : *Le Moindre geste*, un film de Fernand Deligny et Josée Manenti, réalisé par Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel, 1962-1971.

²⁴¹ Fernand Deligny dans le film de Renaud Victor, *À propos d'un film à faire*, 1989, 16 mm couleur, 67 minutes, France.

ne se “fait” pas dans mon jargon. Une image arrive, elle n’est que coïncidence²⁴². »

Ainsi les images acquièrent une sorte d’autonomie, et *Le Moindre geste* repose bien plus sur des intuitions que sur des intentions. Il s’agit de laisser venir, d’accueillir le hasard. Le film donne à voir, le récit est percé à vif par une réalité nue ; un rapport au monde par le geste, redevenu *primitif*.

De même qu’il y a un trouble d’agir à faire, il y en a un de voir à regarder – à *trop regarder on ne voit plus rien*. Fernand Deligny, développe l’idée que le cinéma est ce qui ne se voit pas – doit permettre de saisir ce qui ne se voit pas. Avec verve il déclare : « C’est ça le cinéma : c’est de venir en aide à tous ces couillons qui croient voir, alors qu’ils voient que dalle, ils ne voient rien... la tâche du cinéma est là, l’urgence du cinéma c’est ça : réanimer ce qui est engourdi, abruti, gâché, surnourri chez ceux-là²⁴³. »

Enfin, la bande-son du film participe de cette vision restaurée. Elle double l’image, l’augmente, en un assemblage hétérogène qui laisse une grande place à la voix d’Yves, elle-même mise en résonance avec un ensemble de sons extérieurs : manifestation, fanfare irlandaise... Mais quel est ce langage qu’utilise Yves ? Cette voix, elle fut enregistrée le soir après le tournage, l’adolescent rendant compte à sa façon de la journée passée et de bien d’autres choses.

« Même pas ci même pas ça, pouh pouh pouh. Et ça c’est vrai, et ça c’est vrai ! Les avions et les parachutes et tout ! C’est épouvantable quand même, c’est épouvantable ! Oh !... Vous vous rendez compte, vous vous rendez compte un peu ? Vous vous rendez compte ? Oh !... Quand même quand même quand

²⁴² Fernand Deligny, « Ce qui ne se voit pas », propos recueillis par Serge Le Péron et Renaud Victor, in *Les Cahiers du cinéma*, n°428, février 1990, pages 50-51.

²⁴³ Ibidem, page 51.

même ! Oh... Ah oui !!! Même pas des souffrances, même pas ci même pas ça ; oh... même pas un cercueil, de notre enfance, et même pas... ah notre cité française. Voilà ! ce que l’on a raconté pour notre vie. Et je crois qu’on ira au ciel²⁴⁴. »

D’abord rare, c’est par une lente progression que la voix d’Yves s’empare du film, jusqu’à remplir l’espace sonore. Il faudra que son compagnon de fugue tombe dans un trou, qu’Yves acquière une certaine autonomie, pour que *sa* voix puisse pleinement *éclater*.

Bien que les mots enregistrés ne soient pas la simple reproduction (postsynchronisée) de ceux qu’il avait pu proférer sur le tournage, il y a bien une corrélation qui se fait entre ses gestes et ses paroles – un rapport distendu de l’un à l’autre, jeu d’échos. La parole est comme *décollée* des images.

Yves agit beaucoup par imitation, citations. Par ses gestes d’abord : son corps épouse le mouvement du boulet contre la roche sur la carrière, la vivacité d’un câble avec lequel il s’escrime... Aussi par une parole aux références historiques, culturelles : De Gaule, la messe... ou encore La Fontaine. « Vous êtes bien drôle ! D’ailleurs vous me semblez beau, sans mentir, si votre ramage se rapporte à votre plumage, vous m’entendez bien ? Vous êtes le phénix... vous m’entendez bien ? de votre grenier, monsieur le grand Charles²⁴⁵ ! ».

Ils sont d’une rare évidence les collages qu’Yves opère dans la langue. Nous sommes loin des objectivistes américains, mais on trouve dans ce flot « cette parole qui nous fait ce que nous sommes et qui règne, universelle, historique, démonstrative, cocasse, meurtrière²⁴⁶. » Yves

²⁴⁴ Retranscription de la voix d’Yves Guignard dans Fernand Deligny, *Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris : éditions l’Arachnéen, 2007, page 619.

²⁴⁵ Ibidem, page 625.

²⁴⁶ Fernand Deligny, « Quand même il est des nôtres », *Œuvres*, op.cit. page 634.

s'approprié les mots et s'en débarrasse, dans une grande conscience de la drôlerie de tout cela.

« Il délirait tout son saoul et les bandes se remplissaient sur le magnétophone qu'il respectait, tapant dans l'herbe cependant qu'il vociférait à en avoir l'écume aux lèvres et cette écume séchait, frange tenace de paroles, comme sur les plages on voit la trace des dernières marées²⁴⁷. »

Yves s'amuse, et sa logorrhée traverse comme une bombe le langage commun, *normal*. « Le plus beau de tous les langages, ils s'en moqueraient... », pensait Mattis. Et voilà qu'avec *Le Moindre geste* on assiste à un véritable retournement. Par ce film, Yves ramène notre langage à une grande matérialité: tangible, manipulable, boule terreuse entre ses mains. Il la triture, la morcelle, lui donne des coups... nous la *retourne*.

SI LE TEMPS:

*

Kaspar Hauser // Deligny

« Cette recherche que je mène c'est: qu'en est-il, qu'en serait-il d'un asile humain? En se disant que ce mot d'humain que tout le monde emploie, peut-être qu'on sait pas du tout ce que ça veut dire. Les mots de notre langage s'avèrent tous erronés dès qu'il s'agit de parler d'enfants qui n'ont pas l'usage de ce langage... » (Fernand Deligny)
peut-être // enfants autistes: non coupés du monde, monde en eux, sont « au » monde, deligny...

²⁴⁷ Ibidem, page 634.

Il faudrait encore que je parle de ce jour où sur mon bureau deux regards me fixaient. La revue était ouverte sur Bruno X, incarnant Kaspar Hauser dans le film de Werner Herzog.

À côté, un catalogue de Jean-Luc Mylayne...

Deligny écrit être «à la recherche d'un certain "nous" » (page 8)

C'est encore une communauté qui apparaît ici, communauté hors du langage telles que celles développées dans les Cévennes à l'aurée des années soixante-dix.

Puisque le langage était un échec pour comprendre ce qui «échappe», il fallait faire autrement. Ce «nous» hors du langage est d'une nature autre que celle qui nous est conférée par l'usage du verbe.

«il s'agit d'autre-chose, d'une chose autre qui

C'est un pain qui lève.

Quelque chose qui n'a pas fini de gonfler.

Quelque chose n'a pas fini de gonfler.

BIBLIOGRAPHIE

POÉSIE :

IVAR CH'VAVAR, *Hölderlin au Mirador*, Paris: le Corridor bleu, 2004

IVAR CH'VAVAR (dir.), *Cadavre grand m'a raconté: anthologie de la poésie des fous et des crétins dans le Nord de la France*, avec la coll. de Lucien Suel, Ile d'Yeu: Le Corridor bleu, 2005

IVAR CH'VAVAR, *Le Marasme Chaussé*, Paris: Flammarion, 2012

JOHN CLARE, *Poèmes et proses de la folie de John Clare*, édition bilingue, trad. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris: Mercure de France, 1969

JOHN CLARE, *Voyage hors des limites de l'Essex & autres textes autobiographiques*, trad. de l'anglais par Pascal Saliba, Montpellier: éditions Grèges, 2003

JEAN-MARIE GLEIZE, *A noir, Poésie et littéralité*, Paris: Seuil, 1992

JEAN-MARIE GLEIZE, *Le Principe de nudité intégrale, Manifestes*, Paris: Seuil, 1995

JEAN-MARIE GLEIZE, *Néon, actes et légendes*, Paris: Seuil, 2004

JEAN-MARIE GLEIZE, *Sorties*, Paris: éditions Questions Théoriques, 2009

ERNST HERBECK, *100 poèmes/100 Gedichte*, trad. collective de l'allemand, Marseille: Harpo &, 2002

LORINE NIEDECKER, *Louange du lieu et autres poèmes (1949-1970)*, trad. de l'anglais (américain) par A. Lang, M. & N. Pesquès, Paris: José Corti et Prétexte, 2012

GEORGES OPPEN, *Poésie complète*, trad. de l'anglais (américain) par Yves di Manno, Paris: José Corti, 2011

FRANCIS PONGE, *Le Parti pris des choses*, Paris: Gallimard, 1996 (é.o. 1942)

FRANCIS PONGE, *La Fabrique du pré*, Genève: éditions Albert Skira, 1971

DENIS ROCHE, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris: Seuil, 1980

DENIS ROCHE, *La Poésie est inadmissible, œuvres poétiques complètes*, Paris: Seuil, 1995

JEROME ROTHENBERG (dir.), *Les Techniciens du sacré*, anthologie présentée par Jerome Rothenberg, version française par Y. di Manno, Paris: José Corti, 2007

EUGÈNE SAVITZKAYA, *Sang de chien*, Paris: éditions de Minuit, 1989

EUGÈNE SAVITZKAYA, *Cochon Farci*, Paris: éditions de Minuit, 1996

GERTRUDE STEIN, *Lève-bas ventre*, trad. de l'anglais (américain) par C. Lamiot Enos, Paris: José Corti, 2013 (é.o. 1917)

WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Paterson*, trad. de l'anglais (américain) par Y. di Manno, Paris: José Corti, 2005 (é.o. 1958)

ESSAIS :

JAMES AGEE (et Walker Evans), *Louons maintenant les grands hommes, Trois familles de métayers en 1936*, trad. de l'anglais (américain) par Jean Queval, Paris: Plon, 2002 (é.o. 1940)

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY (et Marc Trivier), *Seul ...D'un lent regard*, Bruxelles: Bruits

ASBL, 2011

MAURICE BLANCHOT, *La Part du feu*, Paris : Gallimard, 1972 (é.o. 1949)

JEAN-PAUL CURNIER, *La Tentation du paysage*, Paris : Sens & Tonka, 2000

ERNST ROBERT CURTIUS, *La Littérature et le Moyen Âge latin*, trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris : Presses Universitaires de France, 1956 (é.o. 1948)

YVES DI MANNO, *Endquote, digressions, 1989-1998*, Paris : Flammarion, 1999

YVES DI MANNO, *Objets d'Amérique*, Paris : José Corti, 2009

YVES DI MANNO, *Terre ni ciel*, Paris : José Corti, 2014

WILLIAM GILPIN, *Le Paysage de la forêt*, trad. de l'anglais par Joël Cornuault, Saint-Maurice : éditions Premières pierres, 2000 (é.o. 1808)

PIERRE-DAMIAN HUYGHE, *Le Cinéma avant après*, Grenoble : De l'incidence éditeur, 2012

JEAN-LOUIS LEUTRAT, *Un autre visible, le fantastique du cinéma*, Le Havre : De l'Incidence éditeur, 2009

PIERRE LEYRIS, *Pour mémoire, ruminations d'un petit clerc à l'usage de ses frères humains et des vers légataires*, Paris : José Corti, 2002

PIERRE LEYRIS, *La Chambre du traducteur*, Paris : José Corti, 2007

ÉLISÉE RECLUS, *Histoire d'un ruisseau*, Arles : éditions Actes Sud, 1995

CLÉMENT ROSSET, *La Force majeure*, Paris : éditions de Minuit, 1983

SIMON SCHAMA, *Le Paysage et la mémoire*, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, Paris : Seuil, 1999

BENOÎT TURQUETY, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, objectivistes en cinéma*, Lausanne : L'Âge d'homme, 2009

RÉCITS, ROMANS, JOURNAUX & CORRESPONDANCES :

CHARLES-ALBERT CINGRIA, *Œuvres complètes tome I, Récits*, Lausanne : L'Âge d'homme, 2011

JOSEPH DELTEIL, *Choléra*, Mane : Robert Morel, 1969 (é.o. 1923)

MARGUERITE DURAS, *Le Navire Night, Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner*, Paris : Mercure de France, 1986 (é.o. 1979)

MARGUERITE DURAS, *La Pluie d'été*, Paris : P.O.L., 1990

EUGÈNE GREEN, *Les Atticistes*, Paris : Gallimard, 2012

KASPAR HAUSER, *Écrits de et sur Kaspar Hauser*, trad. de l'allemand par J. Torrent et L. Meichler, Paris : Christian Bourgeois, 2003

JOHN MUIR, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, trad. de l'anglais (américain) par A. Fayot, Paris : José Corti, 2004

OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. du latin par G. Lafaye, Paris : Gallimard, 1992

CHARLES-FERDINAND RAMUZ, *Journal t. 2*, Genève : Slatkine, 2005

EUGÈNE SAVITZKAYA, *En Vie*, Paris : éditions de Minuit, 1995

GERTRUDE STEIN, *Lectures in America*, New York : Random House, 1935

GERTRUDE STEIN, *Autobiographie de tout le monde*, trad. de l'anglais (américain) par M.-F. de Palomé, Paris : Seuil, 1989 (é.o. 1937)

JEAN-LOUP TRASSARD, *Paroles de laine*, Paris : Gallimard, 1989 (é.o. 1969)

JEAN-LOUP TRASSARD, *Des Cours d'eau peu considérables*, Paris : Gallimard, 1981

TARJEL VESAAS, *Les Oiseaux*, trad. du norvégien (nynorsk) par Régis Boyer, Paris : éditions Hallier/P.J.Oswald, 1975 (é.o. 1957)

TARJEL VESAAS, *La Barque le soir*, trad. du norvégien (nynorsk) par Régis Boyer, Paris : José Corti, 2002 (é.o. 1968)

ROBERT WALSER, *Lettres de 1897 à 1949*, choix et présentation par Marion Graf et Peter Utz, trad. de l'allemand par Marion Graf, Carouge-Genève : éditions Zoé, 2012

ROBERT WALSER, *Le Territoire du crayon : proses des microgrammes*, trad. de l'allemand par Marion Graf, choix de textes et postface par Peter Utz, Carouge-Genève : édition Zoé, 2003 (é.o. 1985)

ÉCRITS D'ARTISTES ET ENTRETIENS :

GASTON CHAÏSSAC, *Hippobosque au bocage*, Paris : Gallimard, 2008 (é. o. 1951)

PIERRE CRETON, *Cultiver, habiter, filmer*, conversation avec Cyril Neyrat, Paris : Independencia édition, 2010

EUGÈNE GREEN, *Présences, Essai sur la Nature du cinéma*, Paris : Desclée de Brouwer, 2003

EUGÈNE GREEN, *Poétique du cinématographe*, Arles : Actes Sud, 2009

DANIÈLE HUILLET & JEAN-MARIE STRAUB, ELIO VITTORINI, *Operai, contadini [Ouvriers, paysans], film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub ; personnages, constellations et texte de Elio Vittorini*, Toulouse : éditions Ombres, 2001

DANIÈLE HUILLET & JEAN-MARIE STRAUB, *Écrits*, éd. établie par P. Lafosse et C. Neyrat, Paris : Independencia édition, 2012

CLAUDE RÉGY, *L'Ordre des morts*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 1999

CLAUDE RÉGY, *Dans le désordre*, propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert, Arles : éditions Actes Sud, 2011

DENIS ROCHE, *La Disparition des lucioles, réflexions sur l'acte photographique*, Paris : éditions de l'Étoile, 1982

JEAN CLAUDE ROUSSEAU & CYRIL NEYRAT, *Lancés à travers le vide... La vallée close : entretien, genèse, essai, paroles*, Nantes : Capricci, 2008

ANDREÏ TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, trad. du russe par A. Kichilov et C. H. de Brantes, Paris : éditions de l'Étoile, 1989

MARC TRIVIER, *Le Paradis perdu*, Bruxelles : Yves Gevaert éditeur, 2001

DOMINIQUE VILLAIN, *Le Travail du cinéma I, rencontres avec P. Costa, D. Auvray, J.-M. Straub, J.-C. Fitoussi, A. Schtakleff et A. Mélot*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2012

DOCUMENTS SONORES ET RADIOPHONIQUES :

AXEL BOGOUSLAVSKY dans l'émission « Hors Champ », France Culture, 9/11/2012

AXEL BOGOUSLAVSKY, enregistrement personnel de son intervention aux États généraux du film documentaire, Lussas, 22 août 2012
 CLAUDE RÉGY, retranscription personnelle de son intervention à l'Université d'Avignon, 15 juillet 2013
 CHRISTOPHE TARKOS, Expressif, le petit bidon [Enregistrement sonore], Hérouville-Saint-Clair: éditions Cactus, 2002

FILMS:

ALEXANDRE BARRY, *La Brûlure du monde*, 2008, vidéo couleurs, 52 minutes, France.
 ALEXANDRE BARRY, *Brume de Dieu*, 2012, vidéo HD couleurs, 96 minutes, France
 ANTOINE BOUTET, *Le Plein pays*, 2009, 58 minutes, vidéo DV couleurs, France
 PEDRO COSTA, *Ossos*, 1997, 35 mm couleurs, 94 minutes, Portugal/France/Danemark
 PEDRO COSTA, *Casa de Lava*, 1995, 35 mm couleurs, 110 minutes, Portugal/France/Allemagne
 PEDRO COSTA, *No Quarto da Vanda [Dans la chambre de Vanda]*, 2000, vidéo DV couleurs, 94 minutes, Portugal
 PEDRO COSTA, *Où git votre sourire enfoui?*, 2001, vidéo DV noir & blanc et couleurs, 104 minutes, France/Portugal
 PEDRO COSTA, *Juventude Em Marcha [En avant, jeunesse !]*, 2006, vidéo DV couleurs, 155 minutes, Portugal
 MARGUERITE DURAS, *Les Enfants*, 1985, film 35 mm couleur, 90 minutes, France
 FERNAND DELIGNY, JOSÉE MANENTI, JEAN-PIERRE DANIEL, *Le Moindre geste*, 1962-1971. 16 mm noir et blanc, 105 minutes, France
 JEAN-CHARLES FITOUSSI, *Les Jours où je n'existe pas*, 2002, 35 mm couleurs, 114 minutes, France
 JEAN-CHARLES FITOUSSI, *Le Dieu Saturne*, 2004, 35 mm couleurs, 37 minutes, France.
 JEAN-CHARLES FITOUSSI, *Nocturnes pour le roi de Rome*, 2005, vidéo couleurs, 80 minutes, France
 JEAN-CHARLES FITOUSSI, *Je ne suis pas morte*, 2008, 35 mm couleurs, 180 minutes, France
 EUGÈNE GREEN, *Le Monde vivant*, 2003, 16 mm couleurs, 70 minutes, France
 EUGÈNE GREEN, *Les Signes*, 2006, 35 mm couleurs, 31 minutes, France
 DANIELÉ HUILLET ET JEAN-MARIE STRAUB, *Operai, Contadini (personaggi, costellazioni e testi) [Ouvriers, Paysans (personnages, constellations et texte de Elio Vittorini)]*, 2000, 35 mm couleurs, 123 min, Italie/France
 DANIELÉ HUILLET & JEAN-MARIE STRAUB, *Itinéraire de Jean Bricard*, 2009, 40 minutes, 35 mm noir et blanc, France
 ALAIN RESNAIS, *Nuit et Brouillard*, 1955, 16mm couleurs et noir et blanc, 32 minutes, France
 ARNAUD DES PALLIÈRES, *Is Dead (portrait incomplet de Gertrude Stein)*, 1999, Super 16 couleurs, 47 minutes, France

ARNAUD DES PALLIÈRES, *Adieu*, 2003, 35 mm couleurs, 124 minutes, France
 FLORENCE PEZON, *Kaspar film*, 2011, 16 mm couleurs, 57 minutes, France
 JEAN-DANIEL POLLET, *Dieu sait quoi*, 1994, 35 mm couleurs, 90 minutes, France
 JEAN-CLAUDE ROUSSEAU, *La Vallée close*, 1995, Super 8 (copie 16 mm) couleurs, 140 minutes, France
 ANDREÏ TARKOVSKI, *Le Miroir* (titre original Zerkalo), 1975, 35 mm noir & blanc et couleur, 108 minutes, Russie
 RENAUD VICTOR, *Fernand Deligny, À propos d'un film à faire*, 1989, 16 mm couleurs, 67 minutes, France

ARTICLES DE PRESSE, REVUES ET RESSOURCES WEB:

FRÉDÉRIC BONNAUD, « Danièle Huillet et Jean-Marie Straub – Faits d'hiver », dans *Les inrockuptibles*, septembre 2001, en ligne, <http://www.lesinrocks.com/2001/09/18/cinema/actualite-cinema/daniele-huillet-et-jean-marie-straub-faits-dhiver-11218194/> [consulté le 7 décembre 2013]
 ELISABETH CHARDON, « Arnaud des Pallières, cinéaste de la mémoire », dans *Le Temps*, 24 avril 2012, en ligne <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/f4a43cd0-8d7f-11e1-a479-e28b447f27f4> [consulté le 10 mars 2014]
 MARC CHOLODENKO, notice de son livre *Puis gris que dilue du rose que brûle le bleu*, en ligne <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-2005-0> [consulté le 22 janvier 2014]
 MARC CHOLODENKO, entretien avec Jean-Paul Hirsch, 7 janvier 2014, en ligne http://youtu.be/dt_B5ZfeMUc [consulté le 19 janvier 2014]
 PEDRO COSTA, propos recueillis par E. Burdeau et T. Lounas, le 4 décembre 2006, en ligne, <http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Entretien-avec-Pedro.html> [consulté le 28 janvier 2014]
 PEDRO COSTA, « Le Temps est ma principale exigence » propos recueillis par R. Lefèvre, en ligne, <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/pedro-costa.html> [consulté le 21 janvier 2014]
 FERNAND DELIGNY, « Camérer », in revue *Trafic*, n°53, printemps 2005
 FERNAND DELIGNY, « Ce qui ne se voit pas », propos recueillis par S. Le Péron et R. Victor, dans *Les Cahiers du cinéma*, n°428, février 1990
 YVES DI MANNO, entretien avec Marta Krol dans *Le Matricule des Anges*, n°108, 2009, en ligne, http://www.jose-corti.fr/titresetrangers/EntretienYves_di_manno.html [consulté le 25 février 2014]
 JEAN-CHARLES FITOUSSI, « Comment je n'ai pas écrit certains de mes films », revue *Trafic*, n°73, printemps 2010
 JEAN-MARIE GLEIZE, entretien avec Lionel Destremau dans la revue *Prétexte*, Hors série n°9, 1998
 EUGÈNE GREEN, dossier de presse du film *Les Signes*, en ligne, <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/015457.pdf>

PEDRO Costa, propos recueillis par J.-S. Chauvin et reproduits dans le livret de l'édition DVD de *En avant jeunesse*, Paris, Swift Productions, 2006.

PEDRO COSTA, propos recueillis le 10 décembre 2009 par Bernard Payen, en ligne, <http://www.cinematheque.fr/data/document/entretien-avec-pedro-costa.pdf> [consulté le 10 décembre 2013]

EUGÈNE GREEN, intervention à Angers, octobre 2003, retranscription en ligne, <http://www.enfants-de-cinema.com/2011/enfants-de-cinema/reflexion/green.html> [consulté le 24 février 2014]

DANIELLE HUILLET & JEAN-MARIE STRAUB, « Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », S. Schadhauser et collab., dans les *Cahiers du cinéma*, n°223, août-septembre 1970

CHRISTOPHE MUSITELL, « Danièle Huillet et Jean-Marie Straub : ouvriers, paysans, personnages, constellations et textes », en ligne, <http://www.lesinrocks.com/2000/06/20/cinema/actualite-cinema/daniele-huillet-et-jean-marie-straub-ouvriers-paysans-personnages-constellations-et-textes-11116831/> [consulté le 15 octobre 2013]

XAVIER PERSON, « 100 poèmes de Ernst Herbeck » dans *Le Matricule des Anges*, n°42, 2003, en ligne, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=15469 [consulté le 20 décembre 2013]

CHRISTIAN PRIGENT, « Ce presque-rien qui revient sans cesse inquiéter l'idylle ahurie entre choses et langues, ça s'appelle peut-être poésie. », dans le journal *Le Monde*, 12 mars 1999, en ligne, <http://remue.net/spip.php?article245> [consulté le 23 février 2014]

JACQUES RANCIÈRE, « La lettre de Ventura », in revue *Trafic*, n°61, printemps 2007

CLAUDE RÉGY, dossier de presse pour *La barque le soir*, en ligne <http://www.104.fr/data/document/dp-clauderegy-labarquele soir.pdf> [consulté le 15 décembre 2013]

DENIS ROCHE, entretien avec Natacha Michel, « Littérature et autrement », revue *Le perroquet*, n°15, 1982, en ligne, <http://icicommence.net/spip.php?article61> [consulté le 3 février 2014]

LÉON SCHAEFFER, « L'Aménagement esthétique et récréatif des forêts », dans la *Revue forestière française*, n°1, 1951

JEAN-MARIE STRAUB, retranscription des propos tenus dans le film de Armando Ceste, *Jean-Marie Straub, la resistenza del cinema*, 1991, trad. de l'italien par Julia Borsatto, en ligne, <http://www.derives.tv/Jean-Marie-Straub-La-Resistance-du> [consulté le 22 novembre 2013]

MARC TRIVIER, dossier de presse de l'exposition *Marc Trivier, Photographies 1980-2010*, en ligne, http://www.aml-cfw.be/docs/previews/marc_trivier.pdf [consulté le 10 février 2014]

ARNAUD VIVIAN, « "La Poésie est inadmissible" : Lot de Roche », journal *Libération*, 19 janvier 1995, en ligne, http://www.liberation.fr/livres/1995/01/19/la-poesie-est-inadmissible-lot-de-roche_119376 [consulté le 3 février 2014]

INDEX

Index

Agee, James : 125, 127
Bailly, Jean-Christophe : 125–126
Barry, Alexandre : 40
Blanchot, Maurice : 91
Bogousslavsky, Axel : 122, 177–179
Boyer, Régis : 31, 182
Chaissac, Gaston : 96
Cholodenko, Marc : 135–136
Ch'Vavar, Ivar : 95
Cingria, Charles-Albert : 110
Clare, John : 22–28
Cornuault, Joël : 82–83
Costa, Pedro : 51–62, 157
Curtius, Ernst Robert : 78–80
Deligny, Fernand : 183–186
Desnos, Robert : 55–56
di Manno, Yves : 9, 13, 147–162
Dubuffet, Jean : 96
Duras, Marguerite : 15, 42, 129, 178
Fitoussi, Jean-Charles : 106–116, 121
Genod, Yves-Noël : 160
Gilpin, William : 80–83
Gleize, Jean-Marie : 51, 83–90
Green, Eugène : 101–106, 108, 110, 126
Hauser, Kaspar : 177–179
Herbeck, Ernst : 165–169
Huillet, D. & Straub, J.-M. : 13, 19–21, 44, 57–58, 76–77, 83, 114, 157
Judd, Donald : 87
Léon Schaeffer : 71
Leutrat, Jean-Louis : 110–112
Leyris, Pierre : 22
Luca, Ghérasim : 92
Muir, John : 81
Niedecker, Lorine : 11, 151, 191
Oppen, George : 65, 85, 149, 151–154, 167

Ovide : 77
Pallières (des), Arnaud : 139–143
Pezon Florence : 177
Ponge, Francis : 11–12, 86, 87, 136–137, 151
Pound, Ezra : 91, 149
Ramuz, Charles-Ferdinand : 106
Rancière, Jacques : 53–54
Reclus, Élisée : 38
Régy, Claude : 35–44, 178, 180, 182
Resnais, Alain : 130
Reznikoff, Charles : 85, 149
Roche, Denis : 84, 86, 87, 91–97
Rosset, Clément : 108
Rothenberg, Jerome : 163–166
Saliba, Pascal : 24
Schaeffer, Léon : 71–76
Schama, Simon : 81
Stein, Gertrude : 138–143
Tarkos, Christophe : 38–39, 95, 138
Tarkovski, Andreï : 101–103
Trassard, Jean-Loup : 50
Trivier, Marc : 65, 122–132
Turquety, Benoît : 13
Vesaas, Tarjei : 29–32, 35–41, 180–182
Viola, Bill : 37–38
Vittorini, Elio : 21, 76–77
Walser, Robert : 9, 23, 122, 128, 171
Williams, William Carlos : 130, 149, 149–150, 154–162
Zukofsky, Louis : 149

Je tiens à remercier Nicolas Fourgeaud et Anne Bertrand pour leur regard, leur confiance, et leur exigence.

Pour leur aide, leurs conseils, leur amitié, leur participation volontaire ou non à la rédaction de ce mémoire, je tiens enfin à remercier :
Héloïse Pierre-Emmanuel, Gabriel Arminjon, Florian Caschera, Johan Michel,

Élise Alloin, Jocelyn Bonnerave, Marc Boudeau, Paul Boudeau, Nina Ferrer-Gleize, Emeline Galhac, Geneviève de Larminat,

Christian Chanteloup, Marie-Anne Durand, Jacques Durand,

Anne Laforêt, Lidwine Prolonge, Francisco Ruiz de Infante, Cyril Neyrat, Bertrand Bacqué, et l'ensemble des enseignants rencontrés ces cinq dernières années.

TABLE DES MATIÈRES

Liminaire	11
PREMIER MOUVEMENT	15
À l'unisson	19
19 - L'endroit ;22 - Chantre ;24 - Partir, revenir ;29 - Au bord	
Dilatation	35
35 - Seuil ;37 - Condensation ;38 - Ralenti ;39 - Sortie ;41 - Incertitude	
Relever	49
49 - Une lettre ;51 - Catabaualise ;57 - Communauté ;60 - Murs	
SECOND SOUFFLE	65
Nous n'irons plus au bois	71
71 - Le forestier ;76 - Le laurier ;77 - Symboles ;78 - Paysage idéal ;80 - Le beau pittoresque ;83 - Ils sont coupés ;88 - Nudité ;90 - Poésie interrompue ;95 - Verdeur	
Signes & projections	101
101 - Symboles et présence réelle ;103 - L'ordonnance des signes ;106 - La joie ;109 - Un autre visible ;112 - Le travail du hasard	
Presque invisible	121
121 - Brûlure ;125 - Ne pas voir ;127 - Expérience et clarté ;130 - Répondre	
Irréductible	135
135 - Comme un mur ;138 - Mouvement incessant ;139 - Les choses comme elles sont	
À la rigueur de la beauté	147
147 - Objectivistes ;151 - Lacunaire ;154 - Forme ;157 - Ensemble ;162 - Primitif et complexe ;165 - Sans scrupules	
PREMIER SOUFFLE	171
Rescapés	177
177 - Échappé ;180 - Au monde ;182 - Le moindre geste	
Bibliographie	191
Index	197
Remerciements	199

Livre composé en Kepler Std et RomanSerif.
Imprimé en avril 2014 à la Papeterie du Boulevard, Strasbourg.



