

le persil

Journal inédit, *Le Persil* est à la fois parole et silence. Ce numéro triple s'invite dans la fabrique de vingt-trois auteur-e-s, collectifs et institutions qui, des arts performatifs aux mondes numériques en passant par la radio, l'espace public et toutes les nuances de l'oralité, participent à l'extension du domaine de la littérature. Il a été réalisé par Daniel Vuataz et coûte :

15 CHF ou 15 Euros

LA LITTÉRATURE NATURE HORROR DICTIONNAIRE



Carla Demierre
Jérôme Meizoz
Gaëlle Théval
Antonio Rodriguez
Collectif Hétérotrophes
Beat Mazenauer
Narcisse
Antoine Jaccoud
Heike Fiedler
Pierre Thoma
Daniel de Roulet & Cyril Bornet
Caroline Bernard
David Assayah & Hadrien Praz
Mathieu Bertholet
Nicolas Lambert
Karelle Ménine
David Collin
Alexis, poète public
Collectif Caractères mobiles
Bibliothèque Sonore Romande
Collectif AJAR
Mélanie Richoz



LIVRE

Existe-t-il de la littérature hors des livres ? Ce numéro du *Persil* vous emmène à la rencontre de celles et ceux qui ne se posent pas cette question : les créatrices et les créateurs, les spécialistes et les collectifs qui, des arts performatifs et visuels aux mondes numériques en passant par la radio, l'espace public et toutes les nuances de l'oralité, déjouent le lien privilégié que la littérature entretient depuis plusieurs siècles avec l'objet livre.

A quoi ressemble cette littérature ? Quelles nouvelles potentialités déploie-t-elle lorsqu'elle s'affranchit de son vecteur le plus courant ? Sur quels autres supports se déploie-t-elle ? Que perd-elle hors du livre ? Comment se diffuse-t-elle, comment se conserve-t-elle ? Et puis : est-ce que toute écriture est de la littérature, toute littérature du texte, tout texte de la langue, toute langue de la poésie ? Ce numéro n'aborde pas ces questions sous l'angle de la théorie, mais vous invite dans la fabrique et dans les ateliers de celles et ceux qui pratiquent une forme ou une autre de littérature « hors du livre ». L'inventaire qui en découle, subjectif et coloré, atteste des infinies possibilités d'une littérature pensée comme un univers en expansion.

Le Persil

LITTÉRATURE

p. 4 - Ecriture & matériaux

Carla Demierre

p. 6 - Littérature « en personne »

Jérôme Meizoz

p. 7 - Histoire littéraire

Gaëlle Théval

p. 11 - Poésie & société

Antonio Rodriguez

p. 12 - Littérature en collectif

Collectif Hétérotrophes

p. 14 - Littérature & spoken word

Beat Mazenauer

p. 16 - Littérature & slam

Narcisse

p. 18 - Texte & scène

Antoine Jaccoud

p. 19 - Littérature & performance

Heike Fiedler

p. 22 - Littérature & logiciels informatiques

Pierre Thoma

p. 24 - Littérature & humanités numériques

Daniel de Roulet & Cyril Bornet

p. 26 - Littérature & existences digitales

Caroline Bernard

p. 28 - Ecritures online

David Assayah & Hadrien Praz

p. 30 - Littérature & théâtre

Mathieu Bertholet

p. 32 - Littérature & musique

Nicolas Lambert

p. 34 - Littérature & espace public

Karelle Ménine

p. 35 - Littérature & radio

David Collin

p. 36 - Poésie de rue

Alexis, poète public

p. 38 - Littérature à l'emporter

Collectif Caractères mobiles

p. 40 - Littérature audio

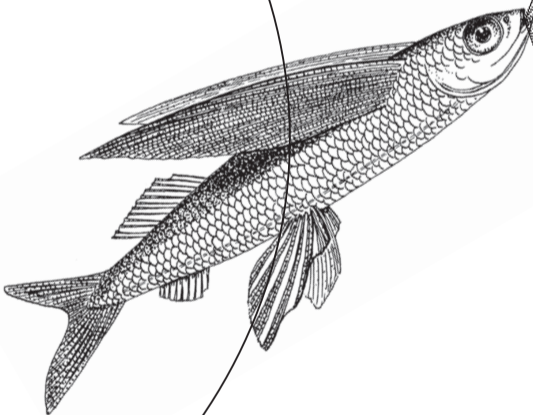
Bibliothèque Sonore Romande

p. 42 - Littérature & improvisation

Collectif A:JAR

p. 44 - Le haïku de la fin

Mélanie Richoz



ÉCRITURE & MATÉRIAUX

«PLEASE PLANT
THIS BOOK»

CARLA DEMIERRE

Carla Demierre écrit des textes (poésie, fiction) et réalise des œuvres dérivées de ses textes (pièces sonores, lectures arrangées). Elle compense une activité plutôt solitaire de l'écriture par des collaborations régulières avec des artistes autour de formes imprimées, exposées ou performées. Elle est professeure à la HEAD – Haute école d'art et de design de Genève, où elle anime notamment un atelier d'écriture qui s'adresse «à tous les étudiants et toutes les étudiantes qu'intéressent le travail du texte et, plus largement, l'expérimentation de l'écriture comme processus artistique».

En 1968, Richard Brautigan publie huit sachets de graines sur chacun desquels est imprimé un poème. Le recueil s'intitule *Please Plant This Book*¹. C'est une édition limitée, fabriquée par l'auteur et financée par des amis. Au dos de la première maquette, Richard Brautigan avait écrit à la main «the book is free». L'objet achevé se présente sous l'aspect d'une feuille de papier pliée, une enveloppe, sur le devant de laquelle sont imprimées à l'encre sépia trois photographies d'une enfant pieds nus dans l'herbe. Au dos, on peut lire les informations d'impression. L'enveloppe renferme huit sachets de graines (quatre fois des graines de fleurs, quatre fois des graines de légumes). Sur chaque sachet, un poème, intitulé en fonction du type de graines qu'il contient. *Fleurs originaires de Californie. Tapis royal de corbeilles d'argent. Grande Marguerite. Laitue. Souci. Carottes. Courge. Persil*. Un des poèmes, *Courge*, dit ceci :

C'est le bon moment pour mélanger des phrases,
des phrases et de la terre, le soleil
et la ponctuation, la pluie et
des verbes, que les asticots traversent
les points d'interrogation,
que les étoiles éclairent les noms
bourgeonnants, et que la rosée se forme sur
des paragraphes.

Les indications jardinières sont imprimées sur l'autre face.

Un sachet de graines n'est pas une métaphore du poème. Comme une pile de sachets de graines n'est pas une métaphore du livre. Réunir des graines et des poèmes dans un même espace temps-papier suggère seulement qu'il s'agit de choses concrètes, possédant le même degré de réalité. Ceci est un poème, ceci est une graine. Un poème se lit, une graine se plante. Un poème est aussi réel qu'une graine. Une graine est aussi valable qu'un poème. *Courge* nous dit que c'est «le bon moment» pour mélanger la poésie à la réalité concrète du monde (terre, pluie, asticots). Remplacer une page par un sachet de graines engendre des problèmes et soulève des questions qui reconfigurent naturellement, délicatement, radicalement, le livre. Ouvrant une porte pour faire courant d'air, *Please Plant This Book* nous sort du livre pour accomplir

une lecture intégrale d'un objet littéraire et botanique. Le geste que Richard Brautigan accomplit se charge en 1968, à un instant t de cette vaste histoire, de rappeler une chose essentielle : les pratiques du langage et des choses écrites se sont rarement contentées du livre.

Alors, une littérature *hors* du livre ? Quand je l'entends la première fois, l'expression m'embarrasse. Quelque chose s'en dégage, une petite fumée dans laquelle je lis comme une intention de recadrer tout un pan de la littérature. On se trouve face à un espace littéraire coupé en deux, avec un *dedans* et un *dehors*. Visiblement, le livre est la ligne qui sépare l'intérieur de l'extérieur mais l'expression est asymétrique. La littérature hors du livre pose le livre comme un centre. Il faudrait se mettre à parler de littérature *dans* le livre ou littérature *du* livre pour que la littérature d'autre chose ou la littérature hors du livre ne soit plus le signe d'une hiérarchie des formes. Je me demande si *dedans* est synonyme de *lisible*, et je réalise que ces mots «hors» «du» «livre» me renvoient à celui-ci : *expérimental*. Il n'est pas rare de rencontrer des formes littéraires expérimentales en dehors des livres, et cet adjectif est souvent employé comme synonyme d'*illisible*. Alors, écrire hors du livre est-ce écrire *contre* le livre et se situer contre la lisibilité ? Les objets qui jalonnent ce dehors seraient-ils par définition illisibles et non assimilables à la littérature ? La littérature hors du livre serait-elle l'œuvre de desperados qu'une combinaison d'impasse et d'hostilité pousserait naturellement vers des formes expérimentales ? Qu'est-ce qui motiverait alors des expériences littéraires hors du livre, s'il est à la fois le lieu de la lisibilité naturelle et l'horizon absolu de la littérature ? Une sorte de folie ? De l'inconscience ? Un désir de nuire ?

Mardi dernier, je suspends l'écriture de ce texte pour écrire un speech. Ce soir-là a lieu une lecture au Centre d'art contemporain de Genève. Elle ouvre le cycle *Mondes Parlés/Spoken Worlds* que je programme dans le cadre de mon enseignement à la Haute école d'art et de design – Genève. Je parle face au public installé dans une salle de cinéma, dans un centre d'art, et je vois, quelques lignes avant de les lire, les mots «hors» «du» «livre». Un ami présent dans la salle, qui m'a entendue me plaindre de cette expres-

sion quelques jours plus tôt, me taquine, et je rentre chez moi en me demandant quel est exactement mon problème. Si hors du livre désigne vraiment à mots cachés une frange expérimentale de la littérature, une idée se présente qui soulage un peu mon embarras de départ, parce qu'elle vient me contredire. Des livres sont publiés, j'entends par là des « assemblages de feuilles en nombre plus ou moins élevé, portant des signes destinés à être lus », qui étendent les limites du lisible et du littéraire en provoquant des *expériences de lecture*. Voilà déjà quelque chose : la littérature *hors* du livre existerait aussi *dans* les livres. Et voilà autre chose : hors du livre existent des écritures *illisibles*, non pas parce qu'elles sont *expérimentales*, mais parce qu'elles sont *sonores* donc *audibles*. Je pense à l'art radiophonique, par exemple. A croire que le problème posé par cette expression est moins le livre que la littérature elle-même. Alors les formes auxquelles on assigne comme territoire le dehors appartiendraient à une *littérature hors de la littérature* à l'image du couteau sans lame auquel il manque le manche. C'est le bon moment comme dirait Richard Brautigan pour « mélanger des phrases et de la terre ».

Je me souviens de ce texte de David Antin intitulé *la frange*². Un jour, il découvre dans la rubrique culturelle du *Los Angeles Times* que sa pratique poétique le situe sur un territoire artistico-littéraire appelé *frange* :

/ et c'est là que j'ai découvert que je faisais partie de la frange et j'ai trouvé que c'était merveilleux / je me demandais de quel type de frange il pouvait s'agir / et j'imaginai un grand châle de prière avec de longues pampilles soyeuses / ou bien une nappe / ou j'imaginai une pièce dont le centre serait fortement illuminé par le type de lumières que j'aurais eu à faire éteindre pour ne pas être ébloui / et là tout au bord il y avait une sorte de diffraction / et il m'est apparu que ce n'était peut-être pas une si bonne chose d'être sur la frange / du moins à lire le *los angeles times* on avait l'impression que ce n'était pas nécessairement ce qu'il y avait de mieux /

En relisant ce paragraphe, je comprends un peu mieux le sens de mes questions. Le territoire sur lequel je me trouve, écrivain et enseignant, ne se situe pas *hors* du livre mais ne se résume pas au livre seul. Je cherche d'autres manières de le dire : dans la *frange*, pas *hors* du livre mais *tout au bord*, suivant une ligne de crête, *entre* les deux versants, *sur* un pli. J'ai fait des études d'art et suis devenue écrivain. J'enseigne la création littéraire dans une école d'art. Je suis *dans la frange, pas hors du livre mais tout au bord, suivant une ligne de crête, entre les deux versants, sur un pli*. Toutes ces positions ont en commun de ne pas se trouver au centre (ni de l'art, ni de la littérature) et de dessiner une périphérie complexe. Si c'est une zone d'inconfort, elle possède une forte puissance cinétique. Et le champ de l'art est sans doute déjà une somme de périphéries, un cut-up de bords, continuellement reconfiguré par les formes qui s'inventent dans son périmètre.

Je tourne en rond depuis un moment, me demandant comment poursuivre. Pour reposer mes yeux, je regarde le tableau de liège posé sur un côté de mon bureau où sont punaisées des cartes postales, quelques post-it griffonnés, et cette phrase imprimée sur un bristol : « Puis je fixe la brosse sur l'aspirateur et je brosse tous les livres. » C'est une invitation à un événement, la sortie de trois livres écrits par des auteurs passés par l'atelier d'écriture, publiés par l'école et les éditions Héros-Limite. Cherchant un titre et n'en trouvant pas, j'avais tiré cette phrase presque au hasard du *Journal* de Andy Warhol. Je me demande maintenant si je cherchais à dire quelque chose comme « si écrire c'est faire des livres, alors il faut les dépoussiérer » ou plutôt comme « le livre est matériel, l'écriture est concrète ». J'ai tiré cette phrase d'un texte entièrement écrit (dicté) par téléphone. En détournant le regard de mon écran, et relisant la phrase, je réalise qu'écrire représente pour moi une activité aussi concrète que passer l'aspirateur.

J'enseigne dans un *atelier* et je travaille sur une *table*. Écrire implique des matériaux et des instruments ; des objets et des

gestes. C'est une *fabrique*. Il s'agit certainement de la *cuisine* que les partisans du mystère trouvent *petite*. Ce qui me donne envie d'ajouter que la fabrique que j'imagine est *grande*. Si je détache à nouveau une seconde mes yeux de cette ligne pour voir ce qui se trouve en ce moment sur ma table, je vois des livres.

Nous cherchons des manières de nous définir et de nous situer : pratique langagière, art textuel, poésie, littérature expérimentale. Je les préfère toutes à *hors du livre*. L'espace ouvert avec ces sept mots laisse passer un spectre de formes qui va de l'écriture à la parole et retour, traversant dans les deux sens toutes les nuances du déchiffrement. La présence de livres sur ma table me fait paradoxalement remarquer qu'on peut lire autre chose qu'un livre : une phrase gravée à la défonceuse sur une planche de bois, un texte peint sur une toile, un dessin tapé à la machine à écrire, des sous-titres sur un film sans images. Nous sommes sortis du livre sans tomber sur la zone d'illisibilité attendue. Nous sommes peut-être de moins en moins dans la littérature et de plus en plus dans autre chose. Pratique langagière, ART textuel, POÉSIE, LITTÉRATURE expérimentale. Il me semble qu'écrire dans la périphérie implique aussi toujours autre chose : un texte *mais* une lecture *voire* une performance *et éventuellement* de l'art postal *mais aussi* un livre *ou* un bulletin *en même temps qu'*une rame de feuilles *puis* une affiche *et même* une tapisserie. En périphérie, une forme est adaptée, traduite, relue dans une autre. L'écriture dans ces conditions entraîne toujours dans son sillage un registre varié d'actions comme fabriquer un livre mais aussi presser un disque, imprimer une affiche, poncer et lisser un mur, monter un film, enregistrer des voix, parler dans un micro, se tenir debout, chorégraphier des gestes ou disposer des objets dans un espace. Et il s'agit souvent de le faire soi-même, le faire simplement et le faire sans attendre.

J'écris progressivement ce texte en m'interrompant pour rencontrer des étudiants qui me parlent de leurs projets d'écriture. B. lit un long poème à l'énergie *beat* et évoque son envie d'aller dans la rue. Il voudrait aller se placer au milieu du monde pour crier des *choses* que toutes les personnes réunies autour de la table appellent naturellement *poèmes*. L. a écrit une lettre d'amour puis une deuxième, et nous en dénombrons trente sur la table. Ce sont des lettres qui n'ont pas été envoyées, ce qui en fait une sorte de journal mais en réalité ce sont des chansons, d'ailleurs un disque est sorti la veille. On se demande comment appeler ça : du slam, du chanté-parlé, du spoken word ? A. nous fait croire qu'il a suivi une personne au hasard pour se donner matière à écrire mais nous avoue en riant qu'il a tout inventé, tout est faux, rien n'est vrai, ou le contraire. M. s'enregistre et retranscrit ce qu'elle se raconte. L. accumule des phrases entendues. Elle est embêtée parce qu'un professeur lui a dit d'arrêter de faire des collages. Quelqu'un lui suggère d'appeler ça du cut-up et de continuer. L. collectionne des histoires de personnes qui ont arrêté d'écrire. Elle se demande si écrire leur histoire ne revient pas à trahir leur geste. J. compare l'écriture à l'hypnose. A. laisse volontairement certaines pages à l'état de notes. Des passages sont lus et d'autres racontés. Les notes, nous dit-elle, sont des partitions. C. nous lit une nouvelle de science-fiction : deux personnes descendent d'un avion et se retrouvent longuement « coincées » en bas de l'escalier. C. me demande : « Et maintenant, je fais quoi ? »

Notes

¹ On peut lire *Please Plant This Book* dans *C'est tout ce que j'ai à déclarer*, œuvre poétique complète de Richard Brautigan parue au Castor Astral en 2016.

² Le texte de David Antin *la frange* figure dans le recueil *Ce qu'être d'avant-garde veut dire*, paru aux Presses du réel en 2008.

LITTÉRATURE « EN PERSONNE »

EXTENSION DU DOMAINE
DE LA LITTÉRATURE

JÉRÔME MEIZOZ

Jérôme Meizoz est professeur associé à l'Université de Lausanne, écrivain et critique littéraire. Le texte qu'il propose ici synthétise une (petite) partie de ses recherches actuelles autour des postures littéraires, telles que développées dans le récent recueil d'articles *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation* (Slatkine, 2016).

On assiste depuis quelques années, en Suisse comme ailleurs, à une multiplication des événements publics autour de la littérature. Festivals, lectures publiques, performances, dédicaces, débats sont organisés dans de nombreuses villes. Les historiens de la littérature sont attentifs à ces pratiques de « littérature hors du livre », qui constituent une *extension du domaine de la publication*. Pour le dire rapidement, publier n'est pas seulement imprimer, mais faire exister publiquement un texte sous une forme de lecture, performance, mise en scène, débat, etc. à savoir sur le mode de l'oralité. Dans un récent essai, *La Littérature « en personne »*, j'ai tenté d'étudier ce phénomène. La « littérature hors du livre » est le produit de divers facteurs : d'abord, la crise de la librairie, à laquelle les éditeurs répondent par une augmentation des publications et une diminution des tirages. Ensuite, le recul de la presse littéraire qui a perdu sa fonction de tri (*gate-keeper*) au profit d'autres instances issues du web. Enfin, un souhait de proximité et de rencontre, de la part du grand public, conséquence de la médiatisation des écrivains comme stars commerciales (Joël Dicker, Marc Levy, Amélie Nothomb, par exemple). La librairie est en pleine transformation, les ventes en ligne rendent les choix plus solitaires et anonymes, ils favorisent souvent les best-sellers internationaux. Le nom des auteurs présents sur les listes des « meilleures ventes » fonctionne désormais comme une *marque* dans un circuit commercial complexe : Joël Dicker ainsi est sollicité pour faire la publicité de Citroën et de Swiss et les thrillers régionaux de Marc Voltenuer se vendent aussi en épicerie, dans un pack comprenant une bouteille de vin à l'effigie du roman, une boîte de chocolats et le livre.

Face à cette conjoncture, les festivals, lectures et performances, balades littéraires et groupes de lecture constituent des produits dérivés susceptibles d'attirer le grand public à partir de noms célèbres, mais aussi des occasions de rendre visibles des livres qui risqueraient d'être peu remarqués dans la masse éditoriale. Plusieurs festivals attirent désormais un public varié, curieux apparemment d'associer un livre à un visage, comme Le Livre sur les Quais ou les rencontres décentralisées lancées par

le Salon du livre de Genève. Il y a bien sûr des raisons commerciales pour les éditeurs, les libraires, mais aussi pour les auteurs, même s'ils ne sont la plupart du temps pas rémunérés dans ces cas. La scène culturelle romande mise sur la proximité, le contact et l'échange. Cela est renforcé par le succès des clubs de lecture, des ateliers d'écriture et du *booktubing* : on a compris que le livre se répand de manière virale, par bouche-à-oreille, à partir de prescripteurs qui sont de plus en plus souvent les lecteurs eux-mêmes. Un livre est un vecteur de vie publique, il suscite la parole, le commentaire, le débat.

Dans les modes de diffusion de la littérature, un changement important a donc lieu. L'auteur ne se contente plus d'écrire un texte que l'éditeur transforme en livre circulant indépendamment de sa personne. L'écrivain est invité à accompagner physiquement son livre, le signer, le lire, répondre aux questions, etc. Parfois, il performe directement son texte, comme un comédien, avec des musiciens. Ainsi, François Bon performe ses propres textes, accompagné de musiciens. L'engouement actuel pour le slam – et sa volonté de démocratiser un certain usage du langage – témoigne d'un lien fort entre l'œuvre et la personne, entre le propos et la manière de l'incarner. Il s'agit d'incarner concrètement cet objet abstrait qu'est le livre. Bien des auteurs étaient réservés, auparavant, quant à faire eux-mêmes la promotion d'un livre, pensons à Henri Michaux, à Julien Gracq, Salinger ou Pynchon. Les nouvelles générations ne partagent pas cette réserve, et semblent trouver intérêt et plaisir à incarner leur livre devant un public. De ce point de vue, certains comme Lionel Ruffel (*Brouhaha*, Verdier, 2016) parlent d'un tournant « festivalier » de la littérature...

Nous, modernes, associons tellement le livre à l'imprimé que nous avons presque oublié que, pendant des siècles, la littérature a existé avant tout par la voix, par la performance physique et vocale d'un aède, rhapsode, troubadour ou chansonnier. Et que l'état imprimé du texte, consommé en silence et solitairement dans un livre n'est qu'une forme très récente (à peine plus de deux siècles). Un moyen de conservation. Tout se passe comme si l'on revalorisait

désormais, dans les festivals, l'oralité et la performance, pour faire entendre des rythmes, une voix, un corps. Une fois de plus, retour à une personne, une singularité. Comme c'est le cas pour le théâtre et la chanson, la littérature s'incarne donc de nouvelles façons, elle qui semblait avoir perdu le corps à l'ère de l'imprimé et plus encore avec internet.

De telles performances engagent l'auteur comme figure publique, et l'obligent à présenter aux autres non seulement son œuvre, mais sa personne. Michel Houellebecq en est très conscient, par exemple, qui ajoute à ses romans des «performances» médiatiques très calculées (apparence physique, vêtements, diction, cigarette, etc.) qui débordent de l'œuvre même tout en y faisant référence. Des auteurs comme Christine Angot, Amélie Nothomb, ou Frédéric Beigbeder ont développé une virtuosité médiatique

comparable à celle, avant eux, de Georges Simenon ou Marguerite Duras, mais avec des moyens infiniment plus puissants. L'ère médiatique accroît sans cesse ces phénomènes. En effet, on assiste à une montée en visibilité des artistes, depuis plus d'un siècle, avec la photographie, puis la radio et la télévision, maintenant le web. Dans ce régime d'image publique, l'intérêt s'est déplacé de l'œuvre vers la personne de l'auteur. La tendance est lourde et fait courir le risque d'une «peopolisation» de la vie littéraire, où le règne des stars remplacerait la profondeur et la complexité du texte. C'est le scénario cauchemardesque de romans récents comme *L'Infini livre* (2014) de Noëlle Revaz, ou *La Politesse* (2015) de François Bégaudeau. A voir.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

POÉSIES *EN* PERFORMANCES

GAËLLE THÉVAL

Gaëlle Théval enseigne à l'Université de Rouen et est chercheuse associée au THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité) de l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3. Son travail contribue à réduire le fossé existant entre l'université française et les formes poétiques qui tentent de sortir du livre (poésie sonore ou action, poésie concrète ou visuelle, poésie ready-made, etc). Elle tient un carnet de recherches en ligne, «Poésies expérimentales, XX-XXI» (poesieexp.hypotheses.org). Le texte qu'elle publie ici, version remaniée et résumée d'un article paru dans le volume *Performances poétiques* (sous la direction de Jérôme Cabot, Cécile Defaut, 2017), revient sur les poètes qui, dans les années 1960 et à l'instar de Bernard Heidsieck, Jean-Jacques Lebel et Julien Blaine, se sont affranchis du livre.

Certes, selon l'expression de Philippe Castellin, «la poésie est sans épithète». Elle s'en dote pourtant, à des moments charnières de son existence, comme ce fut le cas à partir du début des années 1960. Qualifiées de «sonore», «action», «directe», «ouverte», «élémentaire», ou «totale», ce sont ses formes nouvelles qui tentent de se spécifier à travers ces appellations.

En 1963, Bernard Heidsieck commence à performer ses poèmes et à utiliser le terme de «poésie action». En 1979, Jean-Jacques Lebel fonde le festival *Polyphonix*, que l'on peut considérer comme un moment de mise en (in)cohérence de pratiques diverses. Pratiques «performantielles» (Zerbib, 2013), elles se situent dans

cette décennie qui précède l'avènement et l'autonomisation de la performance comme art et font partie intégrante de son histoire, ce que n'ignorent pas, d'ailleurs, les publications consacrées à cette dernière: l'ouvrage d'Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art* (1988), lui avait été commandé par Jean-François Bory, et c'est avec l'aide de ce réseau de poètes (Bernard Heidsieck, Julien Blaine, Jean-Jacques Lebel), qu'il a pu en mener à bien l'achèvement (Labelle-Rojoux, 2013). L'orée des années 1980 est quant à elle marquée par le développement des lectures publiques¹. Les mêmes acteurs se retrouvent alors reliés et confrontés à ce phénomène nouveau, propre au champ littéraire.

Ni retour à une oralité antérieure à l'avènement du livre, ni simples diffusions, sur scène ou à la radio, de poésies par ailleurs faites pour l'écrit, ces pratiques demandent à être appréhendées dans toute la singularité des déplacements qu'elles infligent au champ traditionnel de la « poésie ».

Contestations

Celles-ci se présentent d'abord en rupture avec un état de la poésie perçu comme moribond. La geste fondatrice, narrée par Bernard Heidsieck, débute en 1955, date de sortie de son premier, et dernier, recueil de poésie « écrite », *Sitôt dit*, chez Seghers. La publication chez un éditeur de poésie reconnu est concomitante de la prise de conscience du fonctionnement d'un milieu dans lequel les petites plaquettes de poésie s'échangent entre poètes, où les « lectures » se font en cercle fermé d'où le « public » se voit exclu. C'est, pour ces poètes, une question de survie : la poésie, pour être « vivante », doit s'arracher « au cimetière de la page écrite », nous dit Jean-Jacques Lebel dans sa présentation du happening « Pour conjurer l'esprit de catastrophe » en 1962 (Lebel, 1994).

Envisagé dans sa forme même, celle du codex, le livre apparaît également comme une forme symbolique et un vecteur de diffusion des valeurs dominantes. On retrouve ainsi des images d'enfermement, lié à l'oppression, chez Blaine, dans le manifeste de 1971 : « Qu'est-ce en effet que le livre, sinon une entreprise de réduction, d'enfermement, de POLICE des langages, sinon le grommellement d'une société aphasique parce qu'elle est opprimée ? » (Blaine *et al.*, 1971).

Projections

Au poème inerte, désincarné, enfermé dans l'espace du livre, est alors opposé le poème « projeté », selon l'image utilisée par Heidsieck dès 1961 (Heidsieck, 2001a : 9) :

... pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page,
une page : tremplin pour quête d'oxygène,
projeté aussi, mobile, errant, à l'affût
à l'assaut des corps,
rôles renversés
sa chrysalide rompue.

Entre 1955 et 1959, Heidsieck produit des « poèmes-partitions », confiant à l'écrit le seul rôle de notation d'un texte écrit en vue de sa lecture à voix haute. Muni, à partir de 1959, d'un magnétophone, il se met à les enregistrer, et, à partir de 1961, à enregistrer des bruits extérieurs et faire du poème sur la bande le fruit d'un travail de montage. Il s'agit de faire des médiations de la poésie des outils de création à part entière :

Il ne suffit pas de lire, pour qu'il soit mieux « reçu », « réceptionné », ou pour accélérer sa circulation, simplement, à haute voix, un texte sur scène. Les MOYENS – variés – mis à sa disposition, maintenant, mécaniques ou non, ne sont pas à considérer sous leur seul aspect de cadre nouveau de transmission, mais aussi, surtout, avant tout, comme des outils de travail. La conception, la « fabrication » même du poème peuvent, doivent aussi, ainsi, s'en trouver radicalement bousculées, transformées. (...) Il y a là une NÉCESSITÉ où se concilient, où se conjuguent MODE de FAIRE et MODE de DIFFUSION. (Heidsieck, 2001a : 85)

La « projection » est d'abord d'ordre sonore, et il s'agit de faire de la bande magnétique le réceptacle d'une projection émanant du corps, à l'instar de François Dufrêne dont la poésie sonore utilise le magnétophone depuis 1953, précisément dans un souci de fidélité que la notation lettriste ne permet pas. Mais la projection se fait aussi vers la salle, durant le temps de la diffusion, et, à partir de 1963, celui de la lecture/action, qui amène le poète à substituer le terme de « poésie action » à celui de « poésie sonore » :

S'il y a projection du texte, au-delà du micro, c'est que paradoxalement, mais simultanément, s'effectue dans l'instant même une sorte de déglutition, d'absorption du texte. La « lecture », comme corporalisée, se situe, non seulement au niveau des lèvres, mais dans l'estomac tout autant, au niveau de tous les muscles, dans le souffle, le comportement, le geste, l'action enfin, tous éléments qui contribuent à l'image – au-delà des mots – que le texte tend à donner de lui-même dans sa manifestation physique. Voix, texte et comportement ne font alors plus qu'un (...). Le poème devient ainsi, dans l'instant de sa diffusion, de la littérature – en quelque sorte vécue. (Heidsieck, 1981 : 105)

Le poème se présente alors selon un dispositif plurimédiatique, advenant dans un espace physique commun au poète et au spectateur, sollicitant ce dernier d'une manière qui mette également en jeu son propre corps. « Poésie ouverte », annonce le programme de la deuxième édition du Domaine Poétique, qui pointe là le caractère de la forme ainsi proposée, ouverte aux aléas, à la prise de risque également, rejoignant par là l'un des traits de la performance dans sa dimension historique. Si le moment d'exécution sur scène est également primordial pour les autres poètes sonores – comme François Dufrêne, dont les crirythmes, basés sur l'improvisation, sont destinés à la profération unique, le magnétophone n'en recueillant qu'une trace, ou Chopin, dont les performances se fondent sur le souffle, bruits corporels captés et amplifiés par des microphones –, Heidsieck accorde pour sa part une importance considérable à la dimension visuelle de la performance : « La voix, en fait, ne me paraît être que l'une des composantes d'une véritable transmission publique d'un texte. Je dirais même, qu'à la limite, son rôle m'y apparaît comme secondaire. » (2001a : 309) La présence du poète sur scène est une composante essentielle de ces pratiques, point central par lequel elles se relient à l'art de la performance, comme « co-présence, en espace-temps réel, du performer et de son public » (de Duve, 1981 : 21). Il s'agit là, dans le champ poétique, d'une première rupture franche avec les pratiques de lecture publique, souvent confiées à des comédiens :

Il fallait accomplir un saut qualitatif, au-delà des simples lectures de textes en public. J'ai horreur de la « récitation » et du récitation littéraire. Il fallait signaler et signifier cette rupture d'avec la « soirée littéraire » où le texte – en quelque sorte théâtralisé – sert de simple support à des comédiens. (Lebel, 1994 : 13)

La projection hors de l'espace livresque vécu comme un carcan s'assortit également d'une visée politique : si le livre est une censure, le poème libéré pourra alors agir de façon directe, renouant le lien perdu entre poésie et société. Ce souci est au cœur de la poétique de Bernard Heidsieck, qui oppose, au poème « confiné » dans la page, où il ne peut que « geindre » du dehors, une poésie « en prise directe avec le monde », « ne serait-ce que l'espace de sa seule durée » (Heidsieck, 1963). Il écrit ainsi dans ses notes sur « La Pénétration (mécano-poème) » qui prend pour thème la fabrication de la bombe A : « Le poème fait ainsi sa rentrée dans le monde. Ou dans la foule. Avec le souci et le but de susciter une communication immédiate, physique et charnelle. » (Heidsieck, 2001b : 67).

La démarche est plus ouvertement politique chez Jean-Jacques Lebel, pour qui la « poésie directe » ressortit davantage à l'« action directe ». Se situant du côté des contre-cultures, Lebel pense la performance comme mise à l'épreuve du pouvoir de transformation du langage, et moyen d'agir « directement sur l'organisation de la société ». Le happening contient l'idée du soulèvement, de « l'insoumission à l'état pur » (Lebel, 1994 : 63). La création même du festival *Polyphonic*, en 1979, et son organisation par autogestion et direction tournante, participe de la volonté de mettre en place une « contre-institution », et de créer des communautés alternatives, en marge de la culture dominante.

Quant à Julien Blaine, il œuvre de manière anonyme à la publication de journaux de *free press* dont *Geranonimo*, *Pirate* et *Vivlilib'*, la poésie « deux points » est ainsi un appel à l'action, documentée par des publications – dont en 1978 le « Manifeste pour l'occupation des socles abandonnés » publié sous forme d'affiche et

diffusé via le réseau mail art : «Présentez-vous sur le socle de votre choix, nu ou habillé et mettez-vous en valeur avec ou sans outils.» – et les réponses publiées régulièrement dans *DOC(K)S*.

Interactions interartistiques et filiations intrapoétiques

Poésie action, directe, élémentaire, etc. : l'obstination à se maintenir dans le champ de la poésie souligne également, cependant, le caractère non évident de cette appartenance. Car ces poésies se situent, par leurs manifestations matérielles, au croisement de nombreux champs, et leur élaboration procède également de relations interartistiques plurielles.

Heidsieck n'a ainsi jamais fait mystère de l'importance considérable pour lui de la musique électroacoustique, découverte aux concerts du Domaine Musical de Pierre Boulez, et lors de l'écoute du «Chant des adolescents» de Stockhausen en 1959, salle Gaveau :

Même si ce *Gesang* ne relevait incontestablement que de la musique, la poésie, telle que je la concevais, telle que je la rêvais, trouvait là subitement une technique opérationnelle élargie, la possibilité d'acquiescer dans cette voie une certaine présence physique que je lui souhaitais. (Heidsieck, 2001a)

Si les relations entre musique et poésie sonore sont complexes², réfléchir sur leurs rapports est aussi, pour Heidsieck, un moyen de spécifier sa pratique, voyant, à défaut de réelles différences formelles, précisément dans l'«engagement physique propre au poète» la clé d'une «certaine séparation» avec l'esprit de «concert» de la musique. Et le poète «de se foutre, alors, totalement de la musique (...) pour que l'écoute, enfin, histoire oblige, s'opère par l'œil!» (Heidsieck, 2001a : 174). Cette part de l'œil, Heidsieck la puise également, semble-t-il, dans sa relation aux plasticiens, lui qui écrit, entre 1955 et 1961, plusieurs poèmes-partitions consacrés à des peintres dont, notamment, Jean Degottex. Le poème «D3Z», diffusé à la Galerie Internationale d'Art Contemporain pour l'ouverture de l'exposition «7 métasignes sur la fleur» en 1961, s'accompagne alors d'un texte/manifeste «pour un poème debout...», pointant une accointance avec la peinture gestuelle, dans laquelle le tableau se fait trace d'un geste qui le précède, et l'œuvre déborde du seul espace de la toile pour entrer dans une temporalité faisant de l'événement gestuel son centre³. La peinture gestuelle de Mathieu, convoquée par Dufrene à propos de ses crirythmes, et l'«action painting» de Pollock, évoqué par Arnaud Labelle-Rojoux⁴ pour en souligner la polytechnicité (que Lebel retrouve dans la poésie action en général⁵), complètent des références à un courant dont l'art de la performance est issu.

L'année suivante, en 1962, Bernard Heidsieck assiste, à l'American Center, au *Fluxus Festorum*, où il voit Dick Higgins, George Maciunas, Wolf Vostell et Emmet Williams : «j'allais d'étonnement en étonnement, et en même temps, voyais dans la façon dont ils présentaient cela une issue pour la poésie telle que je la concevais, une parenté en tout cas.» (Heidsieck, 2001a). Il partagera l'affiche avec des membres de Fluxus à plusieurs reprises, lors des manifestations du Domaine Poétique. «Il n'y a plus beaucoup de poésie dans les poèmes. Par contre, il y en a une forte dose dans les Happenings de Claes Oldenbourg, d'Allan Kaprow, de Robert Watts, de George Brecht...» : pour Jean-Jacques Lebel, dont le propos cité apparaît sur l'affiche-catalogue de «Pour conjurer l'esprit de catastrophe» en 1962, la «poésie directe» est l'autre nom du «happening». Le programme de la soirée «Incidents» présentée à la Biennale de Paris en 1963 annonce ainsi «Spectacle de poésie directe ou, si l'on préfère, happening conçu et réalisé par Jean-Jacques Lebel». Il ne s'agit donc pas, chez Lebel, d'une relation d'influence des arts plastiques sur la poésie, mais d'une requalification de pratiques artistiques extérieures au texte et au livre comme «poétiques». On lit sur le même programme : «Le sort de la poésie se joue en dehors des mots, dans la vie même, là où nous en avons besoin.» Percevant la logique de groupe d'un œil méfiant, Blaine est resté en marge de Fluxus, qu'il ne revendique pas comme influence, même si, au

gré de certaines performances, des références sont décelables, notamment lorsque le poète danse avec la carcasse d'un lapin mort dans une réminiscence de Beuys («La poésie est morte», 1978), ou qu'il rampe sur un lé de papier tel Nam June Paik lors du Fluxus Festival de 1962 («La Pythie claustrophobe»). Des liens entre ces poésies et les pratiques artistiques mettant en œuvre le corps, comme l'art corporel, se créent également, notamment via les plateformes d'échanges que sont les revues. Si Blaine se tient à distance de Fluxus, ses liens avec les artistes de la performance sont nombreux, via ses revues, à l'instar de *Robho* qui consacre en 1971 une place importante au groupe japonais *Gutai*, ainsi qu'à Vito Acconci, entre autres. Entre 1970 et 1978, Jean-François Bory ouvre les pages de *L'Humidité* aux acteurs de l'art corporel, Vito Acconci, Gina Pane, Michel Journiac, Ben, qui entrent en dialogue, via la revue, avec les pratiques de poésie visuelle, concrète et sonore.

Cependant, ces pratiques ne trouvent pas leurs origines au sein des arts plastiques, mais au sein de manifestations qui, relevant de l'histoire de la poésie sonore, fondent celle de la poésie action. L'examen des propos des poètes révèle également un souci de tracer des lignes généalogiques. Davantage qu'un héritage, la filiation avec les avant-gardes historiques est reconstruite sur le mode du «parent retrouvé» :

La poésie sonore ne s'est extraite ni du Futurisme, ni de Dada. Elle y a par contre avec délices, retrouvé une connivence de pensée, de recherches et d'action. (...) Le Surréalisme les avait étouffés. Elle les a ressuscités. Comme on salue un parent très cher et admiré. Où l'on reconnaît son sang, où l'on retrouve une parenté de cellulules. (Heidsieck, 2001a : 187)

Les revues jouent à cet égard un rôle primordial, en particulier celle de Henri Chopin, qui publie dans *Cinquième saison*, puis dans *OU* à partir de 1964, aux côtés des poètes sonores, les enregistrements de Schwitters, Hausmann et Albert-Birot, et y propose de grands tableaux synoptiques – l'ensemble trouvera son point d'aboutissement en 1979 dans *Poésie Sonore Internationale*. Quant à Jean-Jacques Lebel, sa relation avec Dada est plus directe, via ses liens avec le groupe surréaliste, et Duchamp, Man Ray et Ernst viennent assister aux happenings organisés par le poète. Il peut ainsi revendiquer, dès le départ la «profonde influence» de Dada, y retrouvant l'«insoumission à l'état pur» qu'il revendique, ainsi que le «simultanéisme» : «C'est l'héritage direct de Dada : mettre sur le même plan des choses qui «logiquement» ne devraient pas, en principe, se «montrer» incompatibles, mépriser les frontières entre les différentes formes d'activités humaines.» (Lebel, 1994 : 163)

Une forme de généalogie commune se construit alors, convoquant, de manière récurrente, les mêmes figures tutélaires : Artaud (Lebel explique que l'écoute de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, pièce censurée qu'il contribue à faire circuler sous le manteau, en 1959, en compagnie des poètes de la Beat Generation, fut un «choc sublime»). Le tract de «Pour conjurer l'esprit...» annonce ainsi : Schwitters, Artaud, Dufrene «et quelques autres ont hurlé le cri organique de l'homme». Heidsieck fait également de ces figures les jalons de l'histoire de la poésie sonore, présentant en 1967 le «cri» d'Artaud comme un point de rupture : le cri d'Artaud «est apparu comme le point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire (...) Cri-charnière, aussi. Car il a brûlé la page avec lui. Manifestation asphyxiée de la fin d'un cycle, le cri a fait exploser le livre.» (Heidsieck, 2001a : 102) Parmi les influences directes, tous soulignent le rôle majeur des Ultra-lettristes, Dufrene et ses «crirythmes», Wolman et ses «mégapneumes», ainsi que des poètes de la *Beat Generation*⁶, cités comme étant les premiers à avoir arraché le poème au livre pour mettre au premier plan le corps du poète, et dont Lebel publie la première anthologie en 1965 (Heidsieck fréquente assidument Brion Gysin à partir de ces années). Ces filiations communes contribuent ainsi à créer une forme de cohérence qu'un certain nombre de manifestations vont contribuer à renforcer.

Manifestations / Publications

Sorties du médium livre, ces poésies trouvent leur avènement dans le temps de la performance. Leur étude réclame donc, en toute logique, de se pencher sur cette dernière, et, par conséquent, d'en rechercher les documentations, et les traces. Le détail des manifestations, festivals, lectures, est de ce point de vue d'une importance cruciale

La fondation en 1962 du Domaine Poétique par Jean-Clarence Lambert et Jean-Loup Philippe, qui y assure la mise en scène, constitue une étape majeure de cette histoire, présentant à sa deuxième affiche, un festival qui réunit « FLUXUS, la POÉSIE CONCRÈTE, la POÉSIE SONORE / POÉSIE ACTION », pour la première fois désignée comme telle. De l'American Center, le Domaine passe dans les deux années qui suivent au Musée d'Art Moderne, au sein de la section « Arts du langage » de la Biennale de Paris, sur invitation de Jean Tardieu; sont notamment présents Ghérasim Luca, Jean-Clarence Lambert, Dufrêne, Filliou, Heidsieck, Lebel. En 1964, Jean-Jacques Lebel crée le « Workshop de la libre expression » (jusqu'en 1967), par lequel le happening se diffuse en France, prélude à la création en 1979 de *Polyphonix*, dont la présidence tournante sera confiée à Lebel, Heidsieck et Jacqueline Cahen, et où seront réunies des pratiques de performance et de poésie action, mais aussi de « lecture » n'en relevant pas, et de musique, faisant de la sorte dialoguer les genres, et, compte tenu de sa longévité, les générations. A partir de 1976, Heidsieck organise à l'Atelier/Exposition Annick Lemoine le *Panorama de la Poésie sonore internationale* qui réunit, outre Heidsieck lui-même, François Dufrêne, Henri Chopin, John Giorno, Paul-Armand Gette, Michèle Métail, et Mimmo Rotella; initiative réitérée en 1979 pour accompagner la sortie du livre de Chopin, *Poésie sonore internationale*.

Conclusion : poésies en performance

Ni tout à fait éphémère – en dehors des rares cas d'improvisation, il ne s'évanouit pas une fois la performance achevée, mais continue de circuler sur d'autres supports –, ni tout à fait pérenne, son inscription n'en est qu'un état, un possible, voire un document, la poésie relève d'une circulation au sein de pratiques que l'on qualifierait alors, d'intermedia. Dick Higgins, théoricien et artiste Fluxus, propose en 1965 cette notion pour, précisément, désigner les pratiques alors émergentes de performance. En 1983, dans l'ouvrage *Poésie en action*, il reprend la notion et en vient à parler de « Poésies intermedia » dans lesquelles il inclut également la poésie concrète, la poésie visuelle, et la poésie sonore, qui ont pour spécificité non seulement de faire cohabiter plusieurs médias, mais de les fondre, aucun élément n'ayant d'existence autonome. Ce faisant, elles invitent à envisager, quoi qu'il en soit, le texte dans son événementialité². Poésies donc, envisagées en performance.

Notes

1 Pour une vue historique du développement des lectures publiques dans cette période, voir *Dire la poésie ?* (Puff, 2015).

2 Voir Anne-Christine Royère et Gaëlle Théval, à paraître en 2018, « Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions » : Poésie sonore et musique électro-acoustique », *Revue des sciences humaines*, « Orphée dissipé » (dir. David Christoffel).

3 Voir Gaëlle Théval, à paraître, « Frapper les mêmes touches de l'être » : Bernard Heidsieck et Jean Degottex.

4 « Dufrêne est dans sa voix comme Pollock est dans sa peinture. Il a le cri-rythme dans la peau » (Labelle-Rojoux, 2004 : 232).

5 Jean-Jacques Lebel, « Poésie en action » : « La poésie-action, comme l'action-painting, relève donc de plusieurs arts, de plusieurs techniques d'expression à la fois. Ces activités sont a fortiori polysémiques et polyscéniques » (Janicot, 1984 : 15).

6 Pour une étude des échanges entre spoken word et poésie sonore, voir Lang, 2015.

7 Voir Barras & Eigenmann (dir.), 2006.

Bibliographie

BARRAS Ambroise & EIGENMANN Eric (dir.), 2006, *Textes en performance*, Métis Presses, Genève.

BLAINE Julien, 2009, *Blaine au MAC : un tri*, Al Dante, Limoges.

BLAINE Julien, SCHIFRÈS Alain & MOINEAU Jean-Claude, 1971, « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet », *Robho* n°5-6.

BOBILLOT Jean-Pierre, 1998, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Jean-Michel Place, Paris.

– 2009, *Poésie sonore, Éléments de typologie historique*, Le clou dans le fer, Reims.

CASTELLIN Philippe, 2009, « La poésie est sans épithète », un entretien par Alexandre Gherban, 16 février 2009 [URL: Poezibao.typepad.com] (dernière consultation : 2 juillet 2016).

DE DUVE Thierry, 1981, « La Performance hic et nunc », in Chantal Pontbriand (dir.), *Performance : text(e)s et documents*, Parachute, Montréal.

HEIDSIECK, Bernard, 1963, « Notes sur le poème-partition D4P (Art Poétique) », *Cinquième saison* n° 18

– 1981, « Réponse à une enquête », *Térature* n°3/4, p.105.

– 2001a, *Notes Convergences*, Al Dante, « & », Romainville.

– 2001b, « Notes sur "La Pénétration (mécano-poème)" », *Partition V*, Le bleu du ciel, s.l.

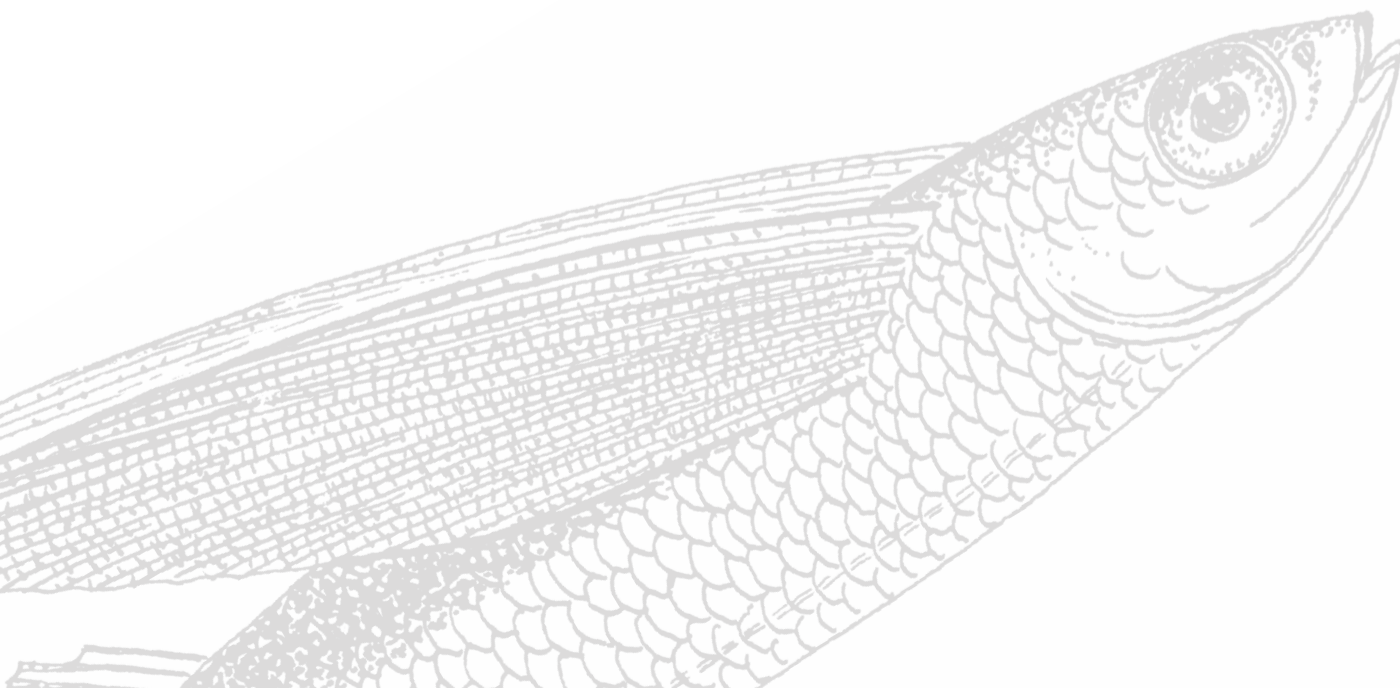
LABELLE-ROJOUX Arnaud, 2004, *L'Acte pour l'art*, Al Dante, « & », Romainville [1^e édition : Les éditeurs évidants, 1988].

– 2013, « Comment j'ai écrit mon premier livre L'Acte pour l'art », Raphaël Cuir & Eric Mangion (dir.), *La Performance : vie de l'archive et actualité*, Les Presses du réel, Dijon.

LEBEL Jean-Jacques, 1994, *Jean-Jacques Lebel : poésie directe, des happenings à Poyphonix*, Georges Fall, Paris.

LEBEL Jean-Jacques & LABELLE-ROJOUX Arnaud, 1994, in *Poésie en action*, Opus International édition, Paris.

ZERBIB David, 2013, « Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles) », in Raphaël Cuir & Eric Mangion (dir.), *La Performance : vie de l'archive et actualité*, Les Presses du réel, Dijon.



POÉSIE & SOCIÉTÉ

LE RÉSEAU VIVANT DE LA POÉSIE

ANTONIO RODRIGUEZ

Antonio Rodriguez est poète et professeur à l'Université de Lausanne. Il a créé le site poesieromande.ch, qui rassemble « toutes les poésies, toutes les actualités ». En 2016, il lance le Printemps de la poésie en Suisse romande.

A la lancinante question de Hölderlin « A quoi bon encore des poètes en temps de détresse ? », je préfère une autre interrogation, moins tragique, moins romantique, non moins radicale : « Pour quoi nous approprions-nous encore la poésie aujourd'hui ? » A l'heure des best-sellers, des stars de la littérature, des intrigues excitantes, des séries policières ou des rebondissements politiques, notre relation à la poésie suscite l'interrogation, ou l'élan, face à l'ère numérique et aux redistributions qu'elle propose. C'est une chance pour nous de renouveler les modèles auxquels nous rattacher, au lieu de déplorer les jeux faits d'éternité. Sans valoriser ou déclasser des pratiques, des supports par rapport à d'autres, j'aime savourer la variété des expériences poétiques, réagissant aussi bien aux corps vivants qui profèrent bruyamment qu'aux livres parfaitement imprimés ou encore aux « cinépoèmes » sur YouTube. Suis-je plus proche de la poésie littéraire, des poètes visionnaires, rebelles et prophètes, ou encore des poètes artistes, bidouilleurs, performeurs ? Je voudrais articuler les énergies poétiques de notre temps, à différentes échelles, pour faire prendre conscience que nous participons au même réseau, le réseau nommé poésie. Si, ailleurs, en tant que poète, je propose une incarnation, un geste mûr, je le lie à toutes mes activités, de lecteur, de critique, comme une manière globale de vivre en poésie, totalement ouvert sur les autres et son temps, et non comme un repli personnel.

A qui appartient le pouvoir de la poésie ? A quelques génies qui l'exercent par la conscience de la langue ? A ceux qui élaborent de grands livres de poèmes ? Aux artistes qui créent des dispositifs ? Ni le Poète, ni le Livre ne sont morts ; mais la poésie les dépasse selon des pratiques multiples, sur tous les plans de la société. Poésie des enfants aussi bien que poésie intellectuelle, poésie littéraire aussi bien que poésie sans esthétique, performances aussi bien que récitations entêtantes, rituels populaires ou rituels magiques et religieux. Aujourd'hui, le pouvoir de la poésie est rendu à ceux à qui il appartient, c'est-à-dire à tous ceux qui en font quelque chose, qui proposent des actions à partir de ce mot. Sur ces événements qui tissent le contemporain, je me tiens en tant que poète, professeur, directeur de festival, « homme-poésie », comme aiment à me nommer certains. J'y vois une cure au populisme, aux démagogues nouvelles qui menacent l'Europe, par l'envie d'englober, de mieux reconnaître, de faire circuler, de répartir la responsabilité de notre temps, afin que ce pays puisse rêver poétiquement à quelque chose qui dépasse ses individus. Pourquoi faudrait-il croire encore au pouvoir de l'un au détriment des autres : « Donc, c'est moi qui suis l'ogre et le bouc émissaire » (écrivait Victor Hugo) ; ou au pouvoir du Livre impersonnel : « Une proposition qui émane de moi – si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme – je la revendique avec celles qui se presseront ici – sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (S. Mallarmé). Et si, aujourd'hui, tout existait pour aboutir au réseau ?

Le numérique nous appuie. Le site poesieromande.ch a permis, dès 2011, de recenser les événements (publications, rencontres, lectures) qui avaient lieu en Suisse romande, sous forme de lon-

gues listes, mettant la reconnaissance sur la table. Belle horizontalité qui a révélé les acteurs du réseau, qu'ils soient puissants ou modestes. Puis, nous avons agi collectivement, sans ériger de centralité pleine (même si l'Université de Lausanne a été le lieu d'articulation du projet). Le Printemps de la poésie est né dans un élan qui a montré le pouvoir de la création par les réseaux d'aujourd'hui, et plusieurs grandes capitales de l'édition voudraient disposer des mêmes liens entre la création vivante, les universités, les hautes écoles, les fondations littéraires, les théâtres, les cafés littéraires, les librairies, les bibliothèques et les médias. Ce festival – car l'époque et le pays sont friands de festivals – a permis de rassembler la poésie vivante, et d'ouvrir la voie à un véritable « laboratoire ouvert » de poésie, avec de nouveaux modèles de financement, de participation, de partage des savoirs face à ce qui semblait auparavant réservé à quelques-uns. Nous avons fait redescendre la poésie des tours blanches de la rêverie, et avons donné à ce qu'on nommait la « littérature de la littérature », au lieu d'une place réservée à une élite qui s'écarterait de toute communication, les fibres mêmes des réseaux vivants, touchés et mus par les frissons de la sensibilité et la connaissance fondée sur l'expérience incarnée.

Les poètes ne sont pas les seuls à agir avec ce mot. « Poésie » est ce qui surmonte les poètes, et nous rassemble. Les éditeurs, les traducteurs, les enseignants, les chercheurs, les médiateurs, les programmeurs, les bibliothécaires sont autant d'acteurs de la poésie. Souvent salariés, ils créent les contacts et les événements qui permettent à la poésie d'exister auprès du public. De la même manière, la lecture propose une étonnante créativité, éloignée de la « passivité » à laquelle la critique l'a souvent reléguée. Non, les lecteurs ne sont plus des êtres soumis au génie, qui devraient lire la poésie silencieusement chez eux, après être passés à la librairie, pour attester simplement du pouvoir des poètes. Ils se regroupent, parlent, trinquent, échangent, rient, s'émeuvent – ou ils visitent l'atelier d'un poète en ligne. Je ne crois plus en cette démesure entre un auteur tout-puissant et des lecteurs passifs, nombreux, qui reproduisent en eux les effets du texte. Je ne crois plus à ce système extrême qui donne tous les signes de la reconnaissance et de la création à un individu (pour en faire un monument national) au détriment de tous les autres qui ne seraient rien pour la poésie d'une époque.

Ecrire de la poésie, décrire la poésie, en parler théoriquement, passionnément, animer l'espace vivant, articuler les énergies puissantes qui se déploient dans la communauté, comprendre poétiquement notre époque et ses instruments, c'est là désormais toute ma vie, et cela participe à une conscience incarnée de notre temps qui, en apparence, bouge très vite, mais souterrainement se laisse envahir par une profonde mélancolie – avec la guerre à l'horizon. Le réseau vivant de poésie me semble désormais dépasser les héritages du Poète, en tant que sauveur, du Livre en tant que support absolu du partage, ou encore du poète en Artiste. Il est l'ingéniosité collective rendue à tous, au service de la créativité, de la connaissance et de la sensibilité de nos expériences.

LITTÉRATURE EN COLLECTIF

DÉPLACER L'OCÉAN D'UN COUP DE NAGEOIRE

COLLECTIF HÉTÉROTROPHES

L'hétérotrophie, c'est « la nécessité pour un organisme vivant de se nourrir de constituants organiques préexistants ». Hétérotrophes, c'est un collectif d'auteur-e-s franco-suisse formé en 2016 par Arthur Brügger, Romain Buffat, Gaia Grandin, Pablo Jakob, Leïla Pellet et Thomas Flahaut. Ces ancien-ne-s étudiant-e-s de l'Institut littéraire suisse tiennent un blog, montent sur des « rings littéraires », remplissent des paniers culturels de leur production. Ici, le collectif se penche à sa manière sur son rapport au livre et à la littérature.

On la dit grande, vivante, sulfureuse, grouillante, rajeunissant sans cesse. On voit mal dès lors comment la littérature pourrait tenir dans un livre.

*

- Où est la littérature ? demande la cheffe en arrivant.

- A sa place dans le tiroir aux épices, répond une voix derrière le comptoir.

*

Les livres, les poèmes, les pièces radiophoniques, les textes ne se fabriquent pas. Ils sont.

Nous achetons un jambon, nous n'achetons pas un morceau du corps d'un porc. Nous n'achetons pas une vie, les jours d'un porc, des jours passés à vivre une vie de porc. Nous n'achetons pas les cauchemars répétés, nuit après nuit, de l'employé d'un abattoir. Nous n'achetons pas la graisse invisible entre les doigts du boucher. Nous n'achetons pas des idées. Nous n'achetons pas un processus. Nous achetons un jambon.

Enfants, nous avons pu penser cela. Nous avons pu penser que le boucher vivait dans sa boucherie, la maîtresse dans l'armoire de la classe entre les éponges et les craies. Qu'il n'y avait pas d'auteurs qui existaient comme auteurs mais des livres, des poèmes, des pièces radiophoniques derrière lesquels ils pouvaient apparaître. Qu'il y avait des objets finis.

Avant, il n'y avait rien. Avant d'acheter le livre. Avant d'entrer dans le théâtre pour écouter le poème lu. Avant d'allumer la radio pour écouter la pièce. Avant que l'édition et la vente, la représen-

tation et la diffusion, l'objectivent, la littérature. Avant, il n'y avait rien.

Enfants, nous avons pu penser cela. Puis nous sommes sortis de l'enfance.

*

Nous avons fondé ce collectif, Hétérotrophes, pour fabriquer de la littérature : écrire d'abord, se lire ensuite, échanger, revenir au texte encore, le retravailler à la lumière des retours des autres, emmêler ses mots à ceux des autres, prêter sa voix à celles des autres. Le livre vient ensuite, peut-être.

*

Le livre tient-il ses promesses ?

*

Le livre interrompt un processus créatif en cours, il présente un texte, il achève un texte, il impose des normes. Il permet à un texte d'entrer dans un circuit. Il demande une rançon. Il promet un public, il promet une rencontre.

*

Voyez le jet de la baleine : c'est impressionnant, ça monte haut, ça surprend. Le livre c'est un peu pareil, on ne voit pas tout le reste, on ne voit pas la bête qui avale tranquillement tous les poissons sur son passage, qui déplace l'océan d'un coup de nageoire. Sauf que ce qui se passe dans les profondeurs est sans doute plus intéressant que la tranquille immobilité de la surface.

*

- Où est la littérature ? demande le père de famille étalé sur le canapé.
- Dans son panier, répond la mère de famille depuis l'étage.

*

En grandissant, nous avons compris que, comme le jambon peut-être, les livres, les poèmes, les pièces radiophoniques sont des animaux qu'on chasse. Une fois chassés, on les transforme.

Puis vient l'étal. Puis vient la représentation. Puis la diffusion. Puis la lecture. Qu'elle soit en livre, en ondes ou en corps, la littérature, peu importe.

*

Explorer collectivement la fragilité d'une écriture en cours, écrire dans le même espace et retrouver dans les subjectivités qui ont présidé au choix des mots des récurrences, peut-être des traces de mots prononcés, de la nourriture avalée, des paysages aperçus par la fenêtre, qui forment un ensemble non exhaustif partagé - un commun réel qui se transforme en commun littéraire.

*

La littérature hors du livre, c'est un peu comme les climatosceptiques, on sait que ça existe mais on sait pas trop pourquoi.

*

La littérature est l'atelier dans lequel s'élaborent les premiers jets, la table autour de laquelle les textes, parfois seulement bribes ou fragments, se lisent, se discutent, se travaillent. Le livre n'est à aucun moment nécessaire pour l'émergence de la littérature.

*

La littérature est un terrain mouvant: là où le livre fixe un texte, la littérature donne à voir ses infinies versions. Pourquoi ce besoin d'une forme définitive? Pourquoi ne pas concevoir une littérature inachevée, une littérature en bribes, ou identifiable seulement dans la pensée?

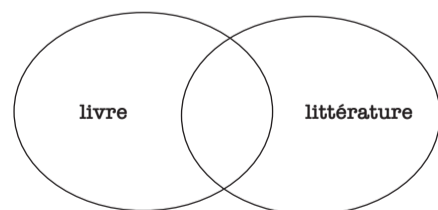


Fig. 1 : Collision accidentelle

*

Chaque 18 septembre, Eric Chevillard supprime les posts de son blog *L'Autofictif* de l'année écoulée et les réunit dans un livre, comme si tout ce qu'il écrivait sur Internet devait finir par être fixé sur le papier. Nous disons que tout ce que nous écrivons ne doit pas forcément finir en livre.

*

Des années plus tôt, il ne sait plus où il en est, avant de réaliser des années plus tard que la seule preuve de l'existence du présent s'appellera littérature.

*

La littérature fait ses dents. La littérature ne mâche pas ses mots. La littérature fait la sourde oreille. La littérature défend vos intérêts. La littérature a bon dos. La littérature a oublié ses gants. La littérature est fatiguée.

*

- Où est la littérature ? demande un visiteur au gardien.
- Rangée E, ligne 15, s'entend-il répondre sans hésitation.
Après une courte pause, le gardien ajoute :
- Avec les derniers arrivés, la terre est encore fraîche.

*

La littérature ne se résume pas à son objet ni au moment où elle est disponible sur le marché, elle existe en amont. Elle se sème, s'élève, se cueille et se transforme avant de se vendre ou de se donner.

Elle est une opération.

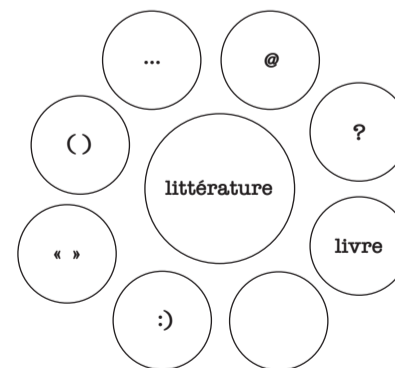


Fig. 2 : Constellation

LITTÉRATURE & SPOKEN WORD

LITTÉRATURE OU LIVRE ? LE TEXTE SE LIBÈRE DE L'ÉCRIT POUR MIEUX LUI REVENIR

BEAT MAZENAUER

Beat Mazenauer est critique littéraire et résauteur. Il dirige LiteraturSchweiz.ch, portail indépendant des littératures de Suisse. Il fait également partie du comité de spoken-word.ch, un site web dédié aux actrices et acteurs de la scène des littératures orales et performées (écrivaines, écrivains et maisons d'édition). Pour *Le Persil*, il revient sur le développement de cette scène littéraire « hors du livre » de l'autre côté de la Sarine.

Tous les deux ans, la ville de Lucerne accueille un festival entièrement dédié à la littérature *spoken word*. Son nom, WOERDZ, met significativement l'accent sur la consonance des mots, plutôt que sur la lecture de livres. WOERDZ est le signe d'une évolution qui suit depuis quelques années une dynamique nouvelle. La littérature n'est plus cantonnée au livre ; elle peut désormais aussi se dire tout haut.

WOERDZ est l'aboutissement d'une série de manifestations intitulée « Barfood Poetry », tenue de 2001 à 2011 au théâtre La Fourmi. Cette série, imaginée comme « programmation mensuelle de littérature pop », a montré que la littérature pouvait être cool, vivante et sonore, sans perdre son exigence qualitative pour autant. Dans cette exploration du potentiel créatif de la langue, aucune barrière ne devait subsister. Ainsi, les performances allaient du texte avec accompagnement musical à la lecture thématique et scénique en passant par diverses formes hybrides tout aussi stimulantes – sans oublier les incontournables *poetry slams*. C'est un public majoritairement jeune qui, en prenant goût au *poetry slam*, a ainsi découvert des représentants de l'avant-garde expérimentale. En 2006, peu avant sa mort, l'Oulipien Oskar Pastior a prouvé dans une performance touchante à quel point le spectre des sonorités de la poésie peut varier. Cette série de manifestations a pris fin avec la fermeture du théâtre La Fourmi, pour renaître trois ans et quelques péripéties plus tard sous le nom de WOERDZ.

Dans les années 2000, le *poetry slam* était considéré comme la performance littéraire par excellence. Un des pionniers de ce mouvement était le jeune éditeur Matthias Burki, déjà impli-

qué dans le « Barfood Poetry », et sa nouvelle maison d'édition Der gesunde Menschenversand. En 1999, il organise la première tournée de *poetry slam* à travers la Suisse. Ce concours littéraire suscite immédiatement l'enthousiasme.

Performances poétiques

Les *poetry slams* se passent de livres. Dans ce travail, la performance coule de source et les textes s'adaptent en conséquence. La littérature performative tend vers la forme brève et vise souvent une chute légère. Sous cette forme, le slam rappelle les *poetry performances* des révolutionnaires beat des années cinquante, ou certains auteurs comme Ernst Jandl ou H. C. Artmann qui préféraient la « poésie action » à l'écriture silencieuse.

Tandis qu'en Suisse romande, un performeur littéraire comme Narcisse s'appelle encore « slameur », un nouveau terme est rapidement apparu en Suisse alémanique : *spoken word*, désignation rassemblant des textes pour lesquels la qualité littéraire prime et se distinguant en ce sens de l'esprit « cocasse » de la scène slam.

Un important représentant de la littérature *spoken word* en Suisse est indéniablement le groupe d'auteurs Bern ist überall, qui se consacre exclusivement au verbe parlé. « ÜBERALL a du rythme, du son, de la couleur », peut-on lire dans un manifeste programmatique. Le collectif formule ainsi le vœu d'occasionner plus que des happenings amusants : d'agir dans le champ littéraire. Les membres de Bern ist überall, originaires de Suisse alémanique et de Suisse romande, sont en effet tous des auteurs confirmés de la scène littéraire.

Lors de leurs spectacles, ça crie, ça bruite, on s'approche par moments des performances dada, mais on assiste aussi à des histoires tirées de l'observation fine du quotidien et à des acrobaties verbales brillantes. Au rythme, au son et à la couleur, Bern ist überall associe encore une spécificité suisse allemande: le dialecte, qui est devenu l'une des marques de fabrique du *spoken word* en Suisse.

L'utilisation du dialecte dans les performances a été inaugurée dans les années 1960 par trois poètes en particulier. En 1966, le poète et pasteur Kurt Marti (1921-2017) donnait des lectures publiques de ses poèmes en dialecte bernois et créait l'événement en les publiant un an plus tard dans le recueil *Rosa Laui*. 1966 est également l'année de parution du premier album de l'auteur-compositeur Mani Matter (1936-1972), *I han en Uhr erfunde* («Ich habe eine Uhr erfunden/J'ai inventé une montre»), avec ses chansons originales. Un an plus tard, Franz Hohler présentait en dialecte son texte fantastique *Ds Totemügerli* – librement traduit en français par Camille Luscher sous le titre *Le Mortifadet*. Marti, Matter et Hohler ont contribué à débarrasser la poésie en dialecte de son étiquette campagnarde et à lui redonner son autonomie artistique. C'est de cette tradition que se réclame la scène particulièrement vivante et diversifiée du *spoken word* suisse.

La langue, c'est du son, des gestes! La littérature n'aurait-elle plus besoin de livres? Rien n'est si simple. Pour le genre du *spoken word*, la scène est à son tour devenue trop étroite. On cherche donc à investir de nouveaux espaces, que le livre fournit. Des auteurs de *spoken word* comme Pedro Lenz ou Guy Krneta contribuent depuis des années à la résonance et à la reconnaissance du dialecte. Des livres comme *Dr Goalie bin ig* de Pedro Lenz (2010, traduit par Daniel Rothenbühler et Nathalie Kehrlé sous le titre *Faut quitter Schummetal*), qui a même fait l'objet d'une adaptation cinématographique, ou *Unger üs* de Guy Krneta (2014) sont des best-sellers récompensés par de nombreux prix. Tous deux sont des titres de la collection «Spoken Script», spécialisée dans la publication de «littérature parlée». Elle paraît en conséquence aux éditions Der gesunde Menschenversand, qui auparavant publiait surtout des CD. En jetant un œil à la collection, on ne peut s'empêcher de noter le soin apporté au graphisme et à la typographie.

La boucle est bouclée: partir du livre pour revenir au livre.

Ce mouvement de retour étonne dans la mesure où les dialectes suisses ne connaissent pas de grammaire normative. Il y a certes des règles régionales pour la manière de noter un dialecte, mais elles ne sont pas régulières. C'est ainsi que chaque auteur, chaque autrice se retrouve à chercher individuellement une façon phonétique d'écrire ses textes. Ceci ne facilitant pas la lisibilité du dialecte, le succès de ce type de publication surprend d'autant plus.

Le format traditionnel du livre a régulièrement été remis en question ces dernières années, d'une part par la performance et les CD, d'autre part par les nouveaux médias et les formats digitaux. La collection «Spoken Script» réussit ce dernier grand écart en proposant certains de leurs titres dans une version électronique augmentée contenant des extraits audio ou vidéo.

L'électrification de la littérature

La nouvelle littérature sera électrique. Ce mot d'ordre, qui remonte aux années 1990, a depuis largement été oublié. On voyait alors le futur dans la *Fiction hypertexte* ou l'*Hyperfiction*, deux formes de littératures numériques caractérisées par leur utilisation de liens hypertextes brisant la linéarité et développant de nouvelles interactions avec les lecteurs. Pour ce domaine particulier, Zurich était autrefois un petit centre d'innovation. René Bauer et Beat Suter entretenaient un important réseau international tout en développant leurs propres projets. L'édition des expérimentations de Suter en littérature numérique se limite toutefois à deux DVD.

Une fois l'enthousiasme retombé, l'hyperfiction a débouché, après seulement quelques années, sur une impasse. Son caractère littéraire était doublement malmené: d'une part par le *New media art* qui, en associant la langue à l'image et au mouvement, condamne cette dernière à un statut subsidiaire; d'autre part par la culture florissante du *gaming* qui, en misant sur le pouvoir dramatique des histoires, fige la langue dans une forme ludique. A cela s'ajoute le fait que le monde de la littérature a généralement horreur des expérimentations et commence toujours par les rejeter avant de découvrir leur véritable potentiel. C'est pourquoi il s'est trouvé peu d'auteurs pour investir leur énergie littéraire dans l'*Hyperfiction*.

La littérature numérique s'est donc peu développée. L'eBook est aujourd'hui avant tout un support pratique pour lecteurs et lectrices. Les grands lecteurs y trouvent particulièrement leur compte, puisqu'il leur permet de transporter de nombreux livres dans un volume restreint. L'association suisse allemande des éditeurs et des libraires (Schweizer Buchhändler- und Verleger-Verband, SBVV) estime le chiffre d'affaires des eBooks à un niveau stable de presque 10%.

Une utilisation ludique des divers médias littéraires comme dans la tradition de l'Oulipo fait plutôt exception. En Suisse, une telle expérimentation a été l'objet de l'Encyclopaedizer (www.encyclopaedizer.net): une machine numérique encyclopédique dans laquelle les utilisateurs doivent entrer des mots-clés. Tout le reste, livre imprimé y compris, est ensuite automatiquement généré. Dans ce système, le livre n'est plus qu'un objet convertible à brandir, qui n'exige ni sens ni intelligence. Il se donne à lire comme une combinaison aléatoire, résultat d'un jeu de hasard dada, à l'image de «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie» chez Lautréamont. chez Editions Rokfor, de telles expériences sont suivies par une application pratique. Dans leur système d'impression sur demande, le livre devient une fourre flexible, dans laquelle les textes scientifiques ou littéraires ne se figent que temporairement, suite à la réception d'une commande. Le processus de production automatisé rend un renouvellement continu des contenus possible.

Les expérimentations les plus prometteuses se déroulent aujourd'hui vraisemblablement à l'abri des regards. On parle beaucoup de l'influence politique que peuvent avoir les réseaux sociaux, qui serait le fait de bots, c'est-à-dire d'agents logiciels automatiques. Il paraît que des grandes entreprises digitales comme Google ou Microsoft embauchent des écrivains, afin que ceux-ci, avec les connaissances dont ils disposent, entraînent les bots de messagerie instantanée. La littérature comme compétence n'a plus besoin du livre, car elle n'alimente plus que les agents de communication automatiques du futur. Mais que se passera-t-il si ces bots de messagerie commencent eux-mêmes à écrire? De nouvelles questions surgiront comme: à qui appartiennent ces textes, si ce sont des bots qui les écrivent? Et qui va les lire? Voilà un vaste sujet qui mérite que les Journées littéraires de Soleure – un paradis pour les amateurs de livres – s'y intéressent en mai prochain.

Traduction Camille Logoz

spoken-
word.ch

LITTÉRATURE & SLAM

ÉCRIRE POUR DIRE N'EST
PAS ÉCRIRE POUR LIRE

NARCISSE

Narcisse est le seul slameur professionnel de Suisse romande, mais ses activités artistiques dépassent le cadre du slam. Ses spectacles incluent musique, vidéo et mise en scène. « Chef de file » de la scène lausannoise, primé de multiples fois en Suisse et à l'étranger, il revient sur les contours de cette pratique éminemment populaire de « littérature hors du livre ».

A Chicago, dans les années 1980, le poète Marc Smith regrette que les soirées de poésie soient si peu vivantes : un poète invité lit sans grande conviction son recueil, assis à une table (avec une nappe et un verre d'eau) ; le public écoute religieusement et applaudit poliment après une heure pénible. Et quand la mégapole de Chicago invite Allen Ginsberg, le plus grand poète américain vivant, elle peine à réunir une cinquantaine de spectateurs. C'en est trop, la poésie a besoin d'un coup de fouet, se dit Marc Smith, et il invente le slam. Tout d'abord, la poésie sera ouverte à tout le monde, et on limitera le temps de parole à trois minutes par personne, pour laisser la place à chacun. On bannira la musique, les accessoires, les costumes, pour que seuls subsistent les mots. Et puis, on demandera au public de donner des notes aux poètes, pour créer une interaction entre le lecteur et son auditoire. Le slam sera ainsi une sorte de tournoi de poésie. Ce dernier point dérange passablement de ce côté-ci de l'Atlantique : « Comment peut-on quantifier l'art ? » C'est vrai que cela peut pousser à la démagogie, à une poésie de l'effet. Il n'empêche qu'à force de se confronter lors de tournois, les slameurs se sont habitués à se surpasser, à trouver le moyen d'emmener leur public non seulement par leur texte, mais aussi par leur voix, leurs regards, leurs gestes.

Depuis le jour où j'ai découvert le slam en 2006, j'ai été fasciné par cette manière non pas seulement d'écrire, mais surtout de dire et d'écouter la poésie. Et j'ai cherché aussi à conquérir, du moins à étonner, avec le peu de moyens disponibles : les mots, bien sûr, mais aussi la voix, le corps, et le public lui-même, qui peut devenir acteur du spectacle.

Le slam est écrit, bien sûr – sauf quelques cas d'improvisations, rares –, mais l'écriture est juste un aide-mémoire, l'équivalent d'une partition musicale. Le slam n'est pas destiné en premier lieu à être lu dans un livre. D'ailleurs certains puristes pensent qu'il ne devrait pas être édité, ni même enregistré : cela doit être la création d'un instant. Je ne partage pas complètement cet avis, et je pense que beaucoup de textes de slam se suffisent à eux-mêmes, sans l'interprétation qu'a imaginée leur auteur, ou qu'ils peuvent être un bon point de départ pour de nouvelles interprétations. Mais il est vrai en tout cas qu'une bonne partie de l'art du slam réside dans sa manière de le dire, d'en faire une performance scénique.

Ce que j'aime aussi, c'est qu'en principe, le slameur n'a qu'une seule chance. Il doit toucher du premier coup. Le spectateur n'a pas la possibilité de relire ou de réentendre un passage. Un bon slam doit être écrit dans ce but, et cela change complètement la donne. Tous ne l'ont pas compris : dans son *Panorama de la poésie d'aujourd'hui*, le poète Jean-Michel Espitalier met le slam en pièces. Il avoue la raison de son dédain dans une note de bas de page : « J'ai moi-même participé à une soirée slam (...) mon intervention y fut

moyennement accueillie. » Cela ne signifie pas que le slam est de la mauvaise poésie, cela signifie qu'il ne faut pas l'écrire comme s'il était destiné à être lu. Même Baudelaire n'aurait aucune chance à une soirée slam ; alors Espitalier...

A l'inverse, j'ai animé un jour un atelier dans une école de Rapperswil avec des élèves qui n'avaient qu'une année de cours de français derrière eux. Je les ai fait écrire un petit slam et deux élèves avaient simplement noté sur leur feuille : « j'ai, tu as, il a, nous avons, vous avez, ils ont ». Quand je leur ai demandé de le dire devant la classe, ils ont scandé ces mots en rythme, un peu comme du rap, avec des répétitions, des changements de volume, des accélérations et quantité d'autres effets sonores. Cet exercice de grammaire rébarbatif a donné lieu à l'un des meilleurs slams qu'il m'ait été donné d'entendre.

La chanson nous avait habitués à des textes peu intéressants à lire, mais beaux à écouter. « Le Jazz et la java », de Claude Nougaro, en est un exemple :

*Quand le jazz est
Quand le jazz est là
La java s'en
La java s'en va*

C'est l'art de faire swinguer les mots, d'accentuer certaines syllabes de manière syncopée, qui donne toute sa saveur à ce texte banal.

Une autre technique de la chanson est celle de la répétition, également pénible à la lecture, mais qui crée à l'oral une tension, un suspense : on attend la suite. Jacques Brel excelle dans ce domaine avec des chansons comme « Zangra » ou « Madeleine », constituées d'une série de couplets presque identiques où seuls quelques mots changent. Et ce sont ces quelques mots qui constituent la trame de l'histoire – on pourrait presque dire « l'intrigue ». La répétition elle-même est plaisante à l'oreille, elle met l'auditeur dans une situation de confort, apaisé qu'il est par quelque chose qu'il reconnaît – c'est le rôle des refrains. Mais à la lecture, cela ne fonctionne pas.

Ailleurs que dans la chanson, on trouve dans le monde de la poésie sonore d'autres exemples de situations où un texte prend une nouvelle dimension à l'oral. Je pense à des performances de Vincent Barras, par exemple, qui lit des ouvrages d'anatomie en jouant sur la répétition, le rythme, les intonations de voix de telle sorte que le texte lui-même soit réduit à une sorte de prétexte, tout l'intérêt résidant dans la manière de le dire. Ceci pour dire que je ne prétends pas que le slam a inventé les techniques que je vais présenter ci-dessous. Mais en les mettant en œuvre, il démontre qu'il est une forme d'art qui se situe bien au-delà de l'écrit. Vous me pardonnerez de présenter ci-dessous plusieurs exemples de mes

propres textes : je ne suis pas un théoricien de cet art, juste un slameur qui partage sa passion – et puis, je m'appelle Narcisse, tout de même, il faut bien que je l'assume.

Onomatopées

Le slameur liégeois Dom travaille beaucoup les sonorités et utilise souvent les mots pour leur musique uniquement. « Aspirine », avec un deuxième i très allongé, fait chez lui un bruit de moto qui accélère. Le Neuchâtelois Abstral Compost, proche lui aussi de la poésie sonore, écrit régulièrement des slams qui n'ont aucun sens, et à ceux qui le lui reprochent, il dit : « Je ne cherche pas à raconter des histoires, je cherche juste à faire de la musique avec les mots. »

Gestes

Au-delà des gestes naturels, parfois incontrôlés, qui soulignent le propos, j'ai imaginé utiliser la gestuelle comme partie intégrante du texte. J'ai écrit il y a déjà quelque temps un texte intitulé « Kathy Niki Nikita » où abondent le son « ka » dans le premier couplet, le son « ki » dans le deuxième, le son « ku » dans le troisième et le son « ko » dans le dernier. Je fais un hochement de tête à gauche chaque fois qu'apparaît le son « ka », un hochement à droite pour le son « ki », vers le haut pour le son « ku » et vers le bas pour le son « ko ». L'histoire que je raconte est sciemment ridicule – « cucul » comme je le dis en levant deux fois la tête –, tout le sel résidant dans le côté humoristique de ces gestes.

Changements de ton

Dans son texte « Vélux », d'une rare violence, la slameuse Méluzine frappe par d'incessants changements de ton : elle alterne entre des passages enragés, qui stupéfient le public, et d'autres très calmes, où l'assistance se dit « ouf, elle va mieux ». Mais elle utilise ces moments de répit pour accumuler de l'énergie, reprendre de plus belle, et déstabiliser une fois de plus, de manière beaucoup plus efficace que si elle disait l'entier du texte sur le ton de la colère.

Phrase à l'envers

On utilise souvent l'expression « jongler avec les mots ». J'aime bien ce côté cirque, ce moyen de fasciner le public par une performance difficile à réaliser. Ainsi, mon slam « Cher Serge » est entièrement constitué de virelangues, et je le termine en disant la phrase « même si ce cher Serge gère une auberge et sert de chères asperges en dessert » tout d'abord à l'endroit, puis à l'envers. Cet exercice de zornglangue m'a demandé beaucoup de travail, mais il fait son effet.

Défaut de prononciation

Le slameur lausannois Sale Gosse simule un défaut de prononciation dans son texte « Mon chat et mon chien » afin d'accumuler les jeux de mots autour de ces noms d'animaux : « chat-peur pompier », « informati-chien », etc. Le ton volontairement enfantin de ce slam est accentué par la dyslalie.

Contradiction entre ton et texte

Il y a une dizaine d'années, les radios diffusaient en boucle une chanson assez pathétique intitulée « Ces soirées-là ». Sur une reprise d'un titre de Claude François, le chanteur Yannick disait un texte qui se voulait entraînant : « que tous ceux qui sont dans la vibe lèvent le doigt », mais sur le ton nonchalant des rappeurs qui, à mon avis, ne convenait pas du tout au propos. Je me suis amusé à pousser un peu plus loin cette contradiction dans mon slam « Faites la fête », avec des paroles du même tonneau : « des bombes de table pètent / y a des chapeaux pointus / on les met sur la tête / on crie turlututu » que je dis d'un ton le plus désabusé possible. Pas tant pour me moquer de Yannick, mais plutôt pour mettre le doigt sur les sentiments doux-amers qu'on ressent lors de ces innombrables fêtes où l'on s'ennuie à mourir.

Tempo

Guil Ciboulette, un slameur genevois, a un beau texte sur « Le temps qui passe », et il démontre la ductilité du temps en disant plusieurs fois les mêmes passages à un tempo de plus en plus rapide. La fin est une prouesse technique, à la limite du perceptible. Le texte explique que, suivant les situations, le temps peut nous sembler court ou long, mais la manière de dire ce slam, avec ces varia-

tions de tempo, exprime mieux ce propos que le sens même des mots choisis.

Beat box

Stravinsky considérait le piano comme un instrument à percussion. J'ai eu envie d'écrire un slam qui ferait de même avec les mots, de produire des sons un peu semblables à de la *beat box*, cette batterie faite avec la bouche issue du hip-hop, mais avec de vrais mots et du sens. J'ai commencé par écrire des sons sans signification, mais qui font un rythme de batterie – je suis un piètre beatboxeur :

Ti ki ta ti ki ti da ti ki ta Pam Pam

Puis j'ai changé ces syllabes en mots :

*Qui te dit de t'évader tu t'en vas dare-dare
Vers les douces délices des pays barbares
Quitter les bars et boire sur un tapis berbère*

Interaction avec le public

De nombreux slameurs font intervenir le public, et les moyens de le faire sont variés. L'un des poèmes les plus connus de Marc Smith, « It », commence comme ceci :

*If you need to kiss it – kiss it
If you need to love it – love it*

Naturellement, à partir du deuxième vers, le public a compris la technique et répète en chœur.

Dans son texte « Clic Clac », Monsieur Mouch commence par demander à l'assistance de dire « clac » chaque fois qu'il dit « clic », « crac » chaque fois qu'il dit « cric », et vice versa. Le texte accumule les situations où ces mots apparaissent, et le slameur utilise parfois les réactions du public pour compléter son texte, par exemple dans le passage : « mais où est le cric ? », le public répond « crac », et il ajoute « non, il tient, mais il faut l'enlever ». Ailleurs, il fait dire au public ce qu'il n'ose pas dire lui-même : « cela dit, on a bien fini par faire cric-cric », à quoi le public répond « crac-crac ». Le public construit lui-même une partie de ce slam.

Notons que l'interaction avec le public peut aussi être silencieuse. Dans un de mes textes, je me suis amusé à dire : « elle prépara une revanche aciculaire ». J'attends quelques secondes et je dis : « moi non plus, je ne sais pas ce que ça veut dire, aciculaire ». Dans un cas comme dans l'autre, ces textes perdent une bonne partie de leur force sans l'intervention du public, du moins sans sa présence.

Slam à plusieurs

De temps en temps, des slameurs disent un texte à plusieurs. Il existe même des collectifs : le 129H ou le Grandiloquent Moustache Poésie Club en France, le Speak'easy à Chicago, par exemple, qui créent des spectacles entiers issus du slam. Slamer en groupe ouvre de nouvelles possibilités. Ainsi, dans leur texte « Pens » évoquant les auteurs condamnés pour leurs écrits, les membres du Speak'easy citent individuellement différents noms, l'ensemble du groupe annonçant la sentence : « Boris Pasternak – exiled ! (...) Dante Alighieri – exiled ! » Les mots dits en chœur ont évidemment beaucoup plus de poids que les autres.

Dans les spectacles du Grandiloquent Moustache Poésie Club, la parole passe souvent imperceptiblement d'un slameur à l'autre, et le public perd parfois le fil.

Ces quelques exemples démontrent que le slam est évidemment une littérature hors du livre. Reste à savoir si c'est une littérature. Les slameurs cherchent, c'est vrai, souvent à s'amuser, et à amuser leur public, ce n'est pas toujours très sérieux. Ils font parfois des parodies de concours dans lesquels ils disent des parodies de poésie, de temps en temps aussi des parodies de haïkus. Je me garderais bien toutefois de qualifier le slam de « poésie d'école primaire », comme l'a dit Régis Debray, de peur de tomber dans le même travers que les musicologues du début du XX^e siècle qui prétendaient pompeusement que le jazz n'était qu'une sous-musique.

TEXTE & SCÈNE

SPOKEN WORD

ANTOINE JACCOUD

Auteur et scénariste de renom, Antoine Jaccoud fait partie du collectif Bern ist überall, qui rassemble des auteur-e-s des différentes régions linguistiques de la Suisse pour des lectures performées.

Penser à un truc dans le train – une connerie, un problème de société, un accident de personne, un écrivain qui s'appellerait *Boris Djian* – enfin, qui s'appellerait comme ça dans la bouche de quelqu'un d'un peu confus.
Ecrire une fois revenu chez toi.
Boire un café, bouffer une banane, résister à la tentation de ne rien faire, ou autre chose.
Imprimer une première fois.
Relire dans le train ou au restaurant de la Coop.
Reprendre une fois revenu chez toi.
Ecrire encore un peu jusqu'à se dire *ça sonne moi, ça sonne mon style, ça sonne comme je voulais*.
Et puis imprimer encore une fois – et devoir peut-être changer la cartouche justement là en pestant contre Canon, ou Brother.
Attendre ensuite une date de représentation. Un théâtre, un cabaret, l'anniversaire d'une association. Parfois quelques jours seulement, au pire quelques semaines.
Retrouver alors quelque part dans ce pays les potes de Bern ist überall, ou alors simplement le merveilleux Chrigu – le clavier de Patent Ochsner – parce que c'est une date à toi.
Et puis faire le sound check – te sentir comme Mick Jagger ou Jean-Louis Aubert (!) un instant.
Respirer, pisser encore un coup puis entrer en scène et lire ton truc pour la première fois, guettant les réactions.
Entendre alors que ça rit, ou deviner quelqu'un qui renifle parce que tu l'as touché.
Distinguer des yeux qui brillent dans le noir.
Ça y est. On va le garder ce texte-là.
Boire ensuite six verres de rouge.
Et puis rentrer avec le train, le bus, un taxi, te disant qu'un jour tu referas peut-être un livre mais que ça peut attendre un petit peu.

ÉCRITURE & PERFORMANCE

UN PONT
ENTRE LES ARTS

HEIKE FIEDLER

Heike Fiedler est auteure-poète-performatrice, artiste sonore et visuelle. Son travail, en solo ou en constellation, se situe entre les langues, entre composition et improvisation. Elle travaille avec des traitements de texte, de son, de voix en temps réel. Elle participe régulièrement à des festivals et des lectures, se produit avec des musicien-ne-s, notamment Steve Buchanan, Marie Schwab, Paed Conca ou l'Insub Meta Orchestra. Elle a grandi à Düsseldorf et vit à Genève, où elle a fondé, avec Vincent Barras et Alain Berset, l'association de poésie sonore Roaratorio pour programmer des artistes du monde entier entre 1999 et 2009.

J'aimerais, pour entrer dans le vif du sujet, partir de l'appel à contribution que *Le Persil* m'a fait parvenir, et qui m'arrange bien : « N'hésitez pas à vous montrer concrète, à raconter comment vous utilisez les textes physiquement (papier, projections) ou non (parlé, enregistré), comment vous tissez des ponts avec les autres arts, et surtout : comment ces performances représentent l'œuvre finale, en elles-mêmes et pour elles-mêmes. »

Concrètement, j'aimerais dire : venez ! Venez voir, ou invitez-moi à performer, car **voir** une performance est beaucoup plus **parlant** que d'en parler, si j'ose dire.

Malheureusement (pour vous ? pour moi ?), la plupart de mes performances se déroule dans d'autres pays ou sur d'autres continents (Mexique, Sri Lanka, Inde, France, Allemagne, Pologne, Afrique...) ou en Suisse alémanique, mais très peu en Suisse romande, à quelques exceptions près, un fait qui me dépasse d'ailleurs complètement, et je remercie donc *Le Persil* de m'offrir cet espace.

Pour commencer à dévoiler ma manière de faire, j'aimerais vous citer un de mes textes jadis publié dans un recueil de poésie édité en collaboration avec Isabelle Sbrissa : « je ne sais pas si le fait de voiler une phrase rend les mots plus accessibles je ne sais pas si le fait de voiler une phrase rend les mots plus audibles... ». Il y a exactement 46 adjectifs qui se terminent en -ibles.

Le fait de mentionner l'existence de ces mots ne les rend probablement pas plus audibles. Néanmoins, vous venez d'en prendre connaissance, à l'instant. Peut-être m'avez-vous déjà entendue les dire, ici ou là ? Peut-être pas.

Il est aussi possible que vous ayez lu les numéros 68-69 du journal *Le Persil* (2013), dans lesquels se trouvent quelques textes

de ma plume. J'aimerais vous dévoiler celui qui se trouve à la page 11, et dont le titre est : « ceci est une phrase a o e ». Il s'agit en fait d'une brève de manuscrit photographié, photo sur laquelle on distingue un texte dont les voyelles ont été entourées par un trait de crayon. Il n'y a pas d'autres indices sur la page que l'image (le manuscrit photographié) et le titre (« ceci est une phrase a-o-e »), ce qui, je l'avoue, est un peu énigmatique. Je profite de l'occasion pour expliquer qu'au fond, cette photo (ou ce texte, puisque il s'agit bien de mots photographiés) fait référence à une phrase que l'on peut lire un peu plus loin dans le journal, à la page 21 : « Ceci est une phrase à deux cents caractères, contenant seulement dix fois le o, contre treize fois la voyelle a, sans parler du e qui y figure vingt-trois fois. A ce rythme, zut, nous n'avancons pas. »

J'aimerais vous inviter à prendre un crayon gris (---) et à compter (---), compter non pas les caractères avec ou sans espaces, car il faudrait évidemment avoir un ordinateur pour cela, mais compter les **voyelles** et constater l'exactitude du contenu de cette phrase écrite qui est, je dirais, unique dans l'histoire des énoncés performatifs qui ont ceci en commun qu'ils contiennent ce qu'ils disent et **provoquent des changements**, par exemple votre positionnement dans l'espace. Énoncé performatif, donc, à l'instar de « je vous baptise » ou « je vous déclare mari et femme », si l'on veut bien s'en tenir aux exemples donnés par John Langshaw Austin dans *How to do Things with Words* (1962), exemples qui sont rattachés, vous l'aurez constaté, au domaine des rites religieux de nos contrées. Il est possible de considérer ma phrase comme un exemple **laïque** du même phénomène. Elle est en tous les cas **performative**, car elle contient ce qu'elle dit. Elle est également **interactive**, car elle invite toute personne qui la lit attentivement à vérifier l'énoncé – car je ne dis quand même pas n'importe quoi, pas là en tout cas.

En regardant de près les deux exemples textuels qui précèdent, on constate que leur dénominateur commun est *l'écriture*, ce qui peut sembler étrange dans le cas qui nous occupe, à savoir : la littérature *hors du livre*. C'est ici qu'il faut se souvenir que, pour l'ensemble des écritures, il existe cet autre dénominateur commun : les mots ne naissent pas dans les livres, mais hors de la page, dans la tête par exemple, ce qui implique que *toute écriture est d'abord hors du livre*, ou hors de n'importe quel support, avant d'y entrer (ou, dirons-nous peut-être, *tout matériel susceptible de devenir écriture*, pour ne pas se perdre dans des discussions dogmatiques qui remettraient en cause le titre même de ce numéro). Oui, la littérature existe hors du livre – et même de l'écrit, si l'on songe à la littérature orale.

Cela appelle bien d'autres questions, comme celle du pouvoir – le pouvoir des maisons d'édition notamment qui, à l'instar des maisons de disques, des labels, choisissent celles et ceux qu'elles éditent, mais également celles et ceux qu'elles n'éditent *pas* – un peu à la manière des politiques d'immigration restrictive. Tant mieux et même hurra si internet a pris le dessus, si les réseaux sociaux sont passés par là, si la musique a engendré les DJ, si les CD, les DVD et les mp3 permettent de produire, de diffuser et de rendre accessible ce que chacun-e veut donner et ce que chacun-e est libre de prendre ou de laisser, selon ses intérêts. Tant mieux si le web a engendré les blogs littéraires et tant d'autres outils de *démocratisation* – tout en sachant qu'il faut employer ce mot, démocratisation, avec précaution, comme d'ailleurs au sein de chaque démocratie politiquement institutionnalisée.

Par ailleurs, pas plus tard que ce week-end durant lequel j'écris cette contribution, j'apprends que la poétesse Lütfiye Güzel a remporté un prix littéraire en Allemagne alors qu'elle n'a pas de maison d'édition et qu'elle n'en veut pas, en tout cas pas pour l'instant, un des premiers cas de ce genre.

Pour autant qu'elles ne soient pas simplement une plaque tournante de l'autopromotion, les scènes de la performance ont largement contribué à cette *démocratisation* de la littérature. Il est intéressant de se souvenir que l'idée de la démocratisation se trouve à l'origine même de la poésie en performance et du désir que cela sous-tend : arracher la poésie à la sphère élitiste, au monopole du livre, la rendre plus accessible au grand public, et cela bien avant l'émergence du *poetry slam* et de la performance littéraire, en vogue depuis peu. Les mouvements de poésie en performance ont contribué à rendre la poésie plus populaire *again*, et je dis cela en m'appuyant sur ma propre expérience de co-programmatrice d'un festival international de poésie sonore, qui a existé à Genève durant une quinzaine d'années.

Ne perdons pas de vue, toutefois, que le mot *performance* est devenu très à la mode dans le domaine de la littérature, à l'instar du monde des entreprises et des banques, qui s'en emparent pour vanter leur *productivité*. La performance littéraire est devenue une stratégie de *marketing* – bien qu'il existe encore des auteurs-s pour qui l'aspect performatif de leur écriture reste le moteur principal de leur travail.

Écriture et performance sont, chez moi, indissociables. On constate, dans mon travail :

- une démarche conceptuelle,
- un système de relation entre :
 - l'écriture et le visuel,
 - le visuel et le rythme,
 - le rythme et le produit final,
 - l'écriture et la technologie (l'ordinateur, l'appareil photo).

Ce dernier point, la relation entre l'écriture et la technologie, m'amène sur le *pont* entre les arts, «le pont, die Brücke, the bridge nicht die Brücke ab, point, po nt, br dge»¹.

D'abord, il y a le pont entre les langues, que je construis dans beaucoup de mes textes et dont le titre de mon livre *langues de*

meehr (2013) est emblématique. Jeux de langues, mélange de langues : dans un processus de métissage, je passe d'une langue à l'autre, pas seulement à l'intérieur d'un livre ou d'un texte, mais aussi au sein même d'un mot, d'une syllabe à l'autre : *rue ber ber ge ste rn wort los ange tan...*

Le lien avec le *son* et avec l'*oralité* est évident. Quand je performe à l'étranger, mes textes sont souvent traduits, parfois en anglais, parfois dans la langue parlée du lieu, parfois il arrive que je cherche moi-même les traductions pour des mots précis. Le hasard, dans ces cas-là, joue un rôle important. Je me permets de prendre un exemple très récent : une performance réalisée lors du Nilüfer International Poetry Festival, en Turquie (octobre 2017). Le texte source de mon exemple s'appelait *vielleicht*, «maybe» en anglais. En turc, l'équivalent est «belki». C'est par hasard que les deux mots se terminent et se commencent par la même syllabe : «be». Dans ma performance, j'ai naturellement utilisé ces trois fragments de mots, «may» + «be» + «lki», et comme j'utilise souvent la projection (à partir du programme Modul8), ces particules virevoltaient et se croisaient dans l'espace, permettant à celui ou celle qui regardait de découvrir une langue, ou une autre, ou les deux à la fois, ou rien du tout – et dans ce dernier cas il y a toujours la possibilité d'entendre, puisque je parle, et vice versa. Ces performances sollicitent les *sens* dans une idée de *synergie*, et plus l'esprit des gens est ouvert, plus grandes sont les chances que cela soit compris – et je dirais qu'il n'y a, là-dedans, rien de compliqué à comprendre, quoi que l'on dise.

Nous avons presque franchi le pont d'un bout à l'autre, nous avons traversé l'écriture, le rythme, les sons de la langue, l'aspect *inter-langue* ou *queer*, pour le dire avec un vocabulaire qui, lui aussi, est facile à comprendre, si l'on veut bien le saisir.

Il me reste à aborder l'aspect de l'intermédialité de mon travail, c'est-à-dire l'utilisation, pendant les performances, du son et de l'image à l'aide d'outils analogues et/ou digitaux, que j'ai appris à maîtriser avec le temps et/ou lors de diverses formations, *médias* que j'utilise de la même manière que nous avons remplacé les bougies par des lampes électriques pour nous éclairer la nuit, ou le téléphone fixe par le portable. Cela n'implique pas une quelconque échelle de valeur : il s'agit simplement pour moi d'être en phase avec mon temps. Et comme le temps avance rapidement, je dois avouer que je ne suis déjà plus totalement «à jour» – mais je n'ai pas constamment envie de courir non plus.

Depuis mon plus jeune âge, je pratique la musique et je réalise des vidéos en lien avec l'écriture. J'écris des textes en m'accompagnant de ma guitare ou en utilisant des *samples* offerts par internet, j'improvise, je performe, j'augmente les textes en les expérimentant dans des environnements différents, comme lors de ma dernière installation sur la façade d'un immeuble locatif, 120 syllabes écrites sur des rangées de volets (ouverts ou fermés, recto-verso) afin d'écrire un livre à ciel ouvert.

En 2010, lors d'une interview donnée au *Courrier* dans le cadre du Festival La Bâtie à Genève, j'ai utilisé le terme de *poetry jaying*. S'il existe des DJ et des VJ, je m'auto-déclare PJ ! Une sorte de pionnière en la matière. Ce qui ne veut pas dire que je n'écris jamais «conventionnellement»². Mais même dans ces cas-là, je pense que la pratique de la performance transparait. C'est-à-dire un certain goût pour la transversalité ou la subversion. Comment, sinon, aurais-je pu mentionner Esther Montandon, cette écrivaine créée par l'AJAR, en note de bas de page de ma nouvelle «Cernere non moderato», note qui fait référence à un extrait de son roman *Le piano dans le noir* : «Roule, rouler, la roue, le rouge, la rouille. Rouge piano dans le noir»³?

Citons un autre exemple, tiré d'un texte qui compte parmi les tout premiers de mon approche de la littérature hors du livre. Il s'agit de *château de* (2002), un texte partiellement «préparé», en allusion aux «pianos préparés» de John Cage – dans mon cas, avec du tipex (voir l'image ci-contre). Durant la performance, je lisais

seulement les parties restées visibles. Simultanément, je projetais l'ensemble du texte sur le mur de la Galerie Ruine – oui, un vrai mur, Facebook n'existait pas encore. C'était un procédé complètement manuel, je ne travaillais pas encore avec les ordinateurs. J'avais simplement copié à la main la totalité du texte sur un rouleau de plastique transparent, que je déroulais devant le mur blanc. Le texte devenait visible, lisible, grâce à une lampe de bureau posée au sol. Jeux d'ombres, à l'instar de la Caverne de Platon. Depuis, mes rouleaux de plastique et surtout de papier se sont multipliés.

En résumé, il est possible de dire, en ce qui me concerne, que la littérature ne doit pas nécessairement exister dans le livre. Par contre, tout texte qui existe hors du livre peut potentiellement y figurer. Lire un texte est une lecture, performer un texte est une **performance**. Il y a aussi l'entre-deux, et plus j'abandonne la lecture pour me diriger vers la performance, plus je rapproche le texte d'autres domaines artistiques. C'est justement cet enchevêtrement qui ouvre le champ des possibles.

En multipliant la sensorialité d'un texte (en le performant, en l'accompagnant d'autres médias qui touchent d'autres sens), on en modifie fortement la **réception**, parce que l'interaction s'y joue de façon simultanée, réciproque et directe. L'auteur-e n'est plus seul-e à pouvoir déterminer ce que le texte signifie.

Même si la performance n'est jamais finie ou déterminée d'avance, puisqu'elle se déroule et se réalise dans l'ici et le maintenant à travers la rencontre entre performeur-e, texte, espace et publics, la performance représente une finalité en soi. En revanche, et pour les mêmes raisons, la performance ne peut pas être envisagée comme « œuvre finale », car elle vit et survit au-delà d'elle-même dans chacun-e des personnes qui y assistent. Il en va ainsi pour tout texte produit dans un livre, me direz-vous, et c'est vrai, à la différence que l'écriture, dans un livre, est habituellement linéaire, alors qu'en situation de performance (ou lorsque je place le texte dans l'espace), c'est davantage l'aspect de la non-linéarité qui prévaut, qu'on pourrait appeler « polyphonie esthétique ».

Si mes performances ne sont, pour la plupart, pas des mises en scène de livres ou de textes préexistants, il arrive quand même que cela se produise. Dans ces cas-là, j'intègre à la mise en scène les dimensions pluridisciplinaires et interdisciplinaires ainsi que la non-linéarité qui habitent mon travail. Mon écriture linéaire reflète également des aspects de fragmentation, ce qui n'est pas une contradiction. Il arrive aussi qu'un texte surgisse au moment même de la performance, notamment au travers de collaborations. C'est de cette manière que nous avons travaillé, durant plusieurs années, au sein du trio de poésie dont Marina Salzmann et Alexa Montani faisaient partie. Peut-être aurions-nous eu plus de succès aujourd'hui, prédécesseuses, en quelque sorte, du travail de Bern ist überall. A l'époque, rares étaient les occasions de se produire sur scène ; or, les scènes, il les faut, si on veut donner une chance de survie à la littérature hors du livre⁴.

Si, au lieu de les écrire sur le papier, j'avais performé les éléments que vous venez de lire, j'aurais probablement utilisé des projections de mots, peut-être aussi un mégaphone, les pages de mon manuscrit se trouveraient probablement éparpillées sur le sol, mais pas inévitablement. J'aurais donné des exemples sonores et visuels du procédé de **sampling** en poésie, comme je l'ai réalisé dans mon texte *en tra VERS ant*, publié dans le *Jahrbuch* de la Haute école des arts de Berne en 2016, ou lors de maintes autres occasions.

Il y a encore beaucoup de choses que je pourrais dire sur ma pratique de la performance, sur la manière de placer la littérature **hors du livre**. Une chose est sûre : aussi extravagante que ma démarche puisse paraître, le texte est toujours présent. Je performe aujourd'hui à partir d'une base solide, qui s'est constituée au fur et à mesure des années passées. Pour chaque nouveau lieu, chaque nouvelle invitation, chaque nouveau projet, j'ajoute, j'écris et crée des éléments nouveaux, selon les circonstances. Je consi-

dère chaque performance comme une **publication**, la « publique-action » d'une nouvelle trame de texte, appartenant à la littérature qui se constitue – hors du livre, justement. Et qui, peut-être un jour, se trouvera à nouveau **dedans**.

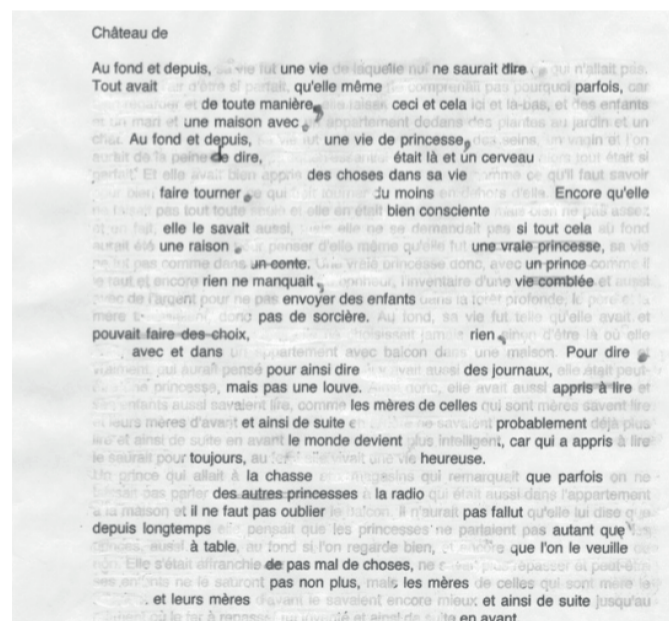
Notes

1 Extraits de « bridge », Heike Fiedler, *sie will mehr*, Luzern, édition spoken script, 2013.

2 Voir par exemple *Mondes d'enfa()ce*, Carouge, Zoé, 2015.

3 « Cernere non moderato », in *Rencontres extrêmes, nouvelles – Hommage à Marguerite Duras*, Bernin, Souffle court éditions, 2014, p. 142.

4 Dans ce sens, j'aimerais profiter de l'occasion pour remercier toutes les personnes, mes collègues, qui me soutiennent, moi ou mon travail, y compris l'équipe du *Persil*. Pour toute question concernant mon utilisation de Modul8, de Pro Tools, de Final Cut, d'Ableton Live ou tout autre instrument, tout intérêt pour la pose de voix en performance ou pour des conférences sur la poésie en performance, de Dada à Mallarmé en passant par Apollinaire, l'histoire de la poésie sonore et/ou visuelle et les rhizomes qui mènent jusqu'à l'ère digitale et l'apparition de la non-linéarité narrative qui y est indissociablement associée, il est possible, chères lectrices, chers lecteurs, de prendre contact avec moi via l'équipe de rédaction.



LITTÉRATURE & LOGICIELS INFORMATIQUES

SUR-PAPIER/EN-PAROLE,
EN NUMÉRIQUE

PIERRE THOMA

Pierre Thoma a d'abord composé de la musique instrumentale, puis de la musique électroacoustique. Dans son travail, les haut-parleurs sont considérés comme des instruments à part entière. Fasciné par les infinies possibilités de la voix, il a élargi sa pratique au matériau textuel. Dans ses performances de poésie sonore, le texte est élaboré en direct par un logiciel informatique programmé par l'auteur – improvisé par la machine, en quelque sorte –, puis performé à voix haute au fil de son apparition.

Avant toute chose, pour justifier la pertinence du propos « La littérature hors du livre », voyons celle du mot « littérature ».

Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, on lit que « Au XX^e siècle, [le mot littérature] s'étend à tout usage esthétique du langage, même non écrit ». Nous voilà rassurés. Sauf qu'émerge aussitôt une autre interrogation, on l'aura deviné : que signifie « esthétique » ? Ce mot, lui aussi, a élargi son sens au cours du même XX^e siècle et, si on lui associe le « beau » comme visée et que l'on prend en compte Dada et le mouvement punk, nous voilà encore moins éclairés. Soyons alors radicaux et retournons aux origines mêmes de notre langue. Le grec *aisthêtikos* a donné « qui a la faculté de sentir » et *aisthanesthai* « perceptible, sensible », apparenté à l'indo-européen *aein*, « entendre, percevoir ». Voilà cette fois-ci un tout qui s'accorde avec les formes d'expression des XX^e et XXI^e siècles.

Que perd la littérature lorsqu'elle s'affranchit de son support papier privilégié (le livre) ? Dans les différentes formes d'expression, il y a un point divergent entre littérature écrite et arts plastiques d'une part, théâtre, musique, danse et cinéma-vidéo d'autre part : dans le premier cas, le récepteur gère le flux d'informations dans le temps, dans le second cas, non. C'est ce qui m'avait fait passer partiellement de la composition musicale à l'installation sonore.

Que gagne alors la littérature lorsqu'elle s'affranchit de son support papier privilégié ? La relation réciproque stimulante entre l'émetteur (l'artiste) et le récepteur (l'auditeur/spectateur), l'ajout d'une dimension sonore, corporelle ou visuelle.

Pour ma part, qu'est-ce que je gagne alors à m'affranchir par moments du support papier et à utiliser l'ordinateur dans mes travaux, aussi bien en studio qu'en public ? Dès que les premiers ordinateurs personnels sont apparus, j'ai commencé à programmer, pour le sonore d'abord, le textuel ensuite (et le visuel par moments). Le compositeur Rainer Boesch disait que la création est une affaire de décision. Les décisions se prennent à divers niveaux, pas nécessairement chronologiquement : des macro-décisions de la thématique et de la forme générale aux micro-décisions relatives aux éléments « moléculaires » (les mots pour la littérature,

voire les phonèmes pour la poésie sonore). Dans mes travaux de composition sonore ou textuelle, j'aime bien laisser les micro-décisions à la machine, parce que je travaille souvent avec des grands nombres et parce qu'elles me réservent des surprises.

Dans le domaine textuel, j'ai réalisé depuis 1992 (festival de la Bâtie, Genève) des performances de poésie sonore, avec des textes (sémantiques ou non) pré-rédigés qui me servaient de partition. Puis en 2011, une expérience m'a ouvert un nouvel horizon. Invité par le compositeur Jürg Frey à son festival « Wort » à Aarau, je me suis découvert, à côté du dipôle classique lecture – improvisation par l'interprète, une troisième dimension : l'improvisation par l'ordinateur. J'étais assis face au public avec mon ordinateur portable sur les genoux, lisant en les découvrant au fur et à mesure les phrases qu'il m'improvisait en temps réel. Et j'étais frappé par la réaction d'auditeurs/spectateurs qui me disaient leur plaisir en voyant le mien à découvrir – parfois avec émerveillement – des phrases nouvelles, imprévisibles.

Un peu de technique. Au début, je programmais en Basic, puis ai expérimenté plusieurs langages de programmation, et finalement suis arrivé au Qt – C++ (conseillé et assisté si nécessaire par mon fils professeur informatique HEIG). Ce n'est pas le langage le plus facile et de loin pas le plus utilisé par les non-professionnels, mais qui a l'avantage de permettre le développement à l'infini d'objets et d'outils (au sens artisanal) qu'on peut alors faire jouer entre eux.

Ah oui, justement, la relation, l'interaction entre les éléments ! En programmant moi-même (son, texte, image), j'ai très vite saisi les avantages techniques et créatifs que peut m'offrir la machine. D'abord la réflexivité : lorsque je débute une composition sonore ou textuelle avec une idée précise de forme-contenu, l'ordinateur me retourne de nouvelles idées, de nouvelles directions par rapport à celles de départ, y compris à partir d'inévitables bugs. Ensuite, j'ai une machine exactement adaptée à mes besoins et envies, une souplesse et une évolution potentiellement illimitées. Cette dialectique-là – ou plutôt cette relation dialogique, au sens que lui donne Edgar Morin (où il n'y a pas un dépassement ponctuel, mais une mutation perpétuelle) –, je la pratique toujours avec le même plaisir.

Dans le cas précis d'une improvisation textuelle de l'ordinateur en temps réel, je le programme en lui donnant des règles syntaxiques. Pour chaque phrase – pas à pas –, et dans le cadre de ces règles, il détermine aléatoirement la forme (affirmative, négative, interrogative, impérative, exclamative), décide des éléments comme le choix du type de verbe (intransitif, transitif direct ou non, auxiliaire), de l'ajout ou non d'adjectifs, d'adverbes, de conjonctions, de compléments, de locutions, de propositions subordonnées, etc.

Dans un deuxième temps, il cherche au hasard un mot dans le vocabulaire associé à chaque élément syntaxique. Ce tirage se fait sans remise : une fois un mot sorti, il ne réapparaît plus jusqu'à l'épuisement du vocabulaire en question, après quoi tous les mots y sont remis, puis brassés avant les nouveaux tirages. Ce procédé me permet de puiser au maximum les mots divers dans un vocabulaire souvent trop vaste pour une performance ou un texte. Le tout opère avec des probabilités pondérées ; quelques statistiques faites, je peux par exemple piper le dé pour qu'il ait 25% de chances d'associer un adjectif à un substantif.

Cet algorithme me permet évidemment de changer très facilement le vocabulaire, ainsi que je l'ai déjà fait en interaction avec le public. La structure syntaxique est modifiable (par exemple permettre uniquement des phrases interrogatives) en agissant sur le code du programme, ce qui est évidemment plus long, quoique je puisse concevoir une interactivité graphique avec la machine sans « ouvrir » le programme lui-même.

A la fin de la performance, je peux sauver le texte et le publier sur papier, après avoir corrigé toute la conjugaison. Oui, introduire les accords de verbes dans mon programme serait titanesque et peu intéressant. En revanche, ce handicap ne pose aucun problème pour une lecture improvisée en public, d'autant que je donne des styles typographiques (couleur, gras, souligné) aux différentes catégories syntaxiques : le rouge par exemple me rendra attentif aux accords à faire sur le moment.

Mon logiciel, qui permet à la fois l'écrit-papier pérenne et l'écrit-écran éphémère, repose sur un système double. Le déterminé, car la structure grammaticale est fixée par le code de ma programmation et le contenu du vocabulaire décidé par moi à l'avance, « en studio ». L'indéterminé, où la forme de chaque phrase et le choix des mots relèvent du hasard, décidés hic et nunc par la machine. Il n'y a pourtant pas une once d'aliénation, de cessation de pouvoir ou de déroba de l'artiste devant la machine, puisque la lecture d'un écran qui improvise permet, dans le cadre d'une lecture publique, la découverte, la surprise et l'émerveillement, au-delà d'un texte pré-imprimé et connu d'avance. Plus généralement, les éléments du vocabulaire et les règles qui les relient sont donnés par l'artiste (poète, écrivain), le choix des formes et des éléments est assumé par la machine, et le sens qu'induit leur association est laissé au spectateur-lecteur. Dans toute création, il appartient à l'artiste de décider qui donne du sens à son travail. En dichotomisant, si c'est lui-même, alors l'œuvre sera univoque. Si c'est le lecteur-spectateur-auditeur, elle sera évidemment délicieusement polysémique.

Dans mon travail ici en question, cette addition de phrases ainsi générées conduit tout naturellement à quelque chose qui me captive depuis longtemps : la liste. Pas nécessairement écrite, mais aussi visuelle ou vocale, cette accumulation-succession potentiellement infinie ne se déploie pas dans le temps par un discours narratif, mais par la relation entre les éléments qui s'en dégage peu à peu, à partir de « molécules », ici produits en grand nombre par les micro-décisions de la machine, peu importantes en elles-mêmes, puis par addition des phrases. L'artiste offre ainsi – et l'on rejoint ici John Cage – à l'auditeur/lecteur une belle liberté, celle de donner du sens.

... celle de la *poesia*.

parole-silence

il faudrait graver dans le bois un silence qui se cautérise.
 doit-on dissoudre sans voix ce silence lourd de conséquences qui se décime ?
 il ne faudra pas enfouir sans bruit cette parole à peine perceptible qui se déchire.
 on aurait dû laisser distordre secrètement une parole.
 aurait-on dû laisser dans la terre se cicatriser ce silence soumis qui se calcine ?
 supprime-la, gomme-la, cette parole tordue et aléatoire !
 saurait-on laisser enfouir en errant sous la terre ce silence qui s'éveille ?
 crée-la, écris-la fiévreusement, joue avec elle, cette parole qui se reproduit !
 peut-on laisser sortir de terre une parole terrestre avec fracas ?
 laisse-le se perdre, omets-le, oublie-le en criant, ce silence !
 on pourrait laisser cacher un silence.
 on n'aurait pas pu laisser déraciner cette parole libertine ou rouge-cinabre.
 on ne peut pas poser doucement ce silence rabelaisien qui se déforme.
 une parole, recouvre-la secrètement !
 pourquoi imprimer ce silence chaud ?
 cette parole, susurre-la, souffle-la, apprends-lui à écrire !
 aurait-on su restituer tendrement cette parole ?
 laisse-la couler en un filet d'eau, décompose-la en des parties minuscules, traduis-la du sanscrit, cette parole fluctuante et apatride !
 une parole qui se zèbre, dis-la avec ardeur !
 un silence excitant, parfois distordu, renferme-le dans sa mémoire, comprends-le peu à peu, laisse-le se ratatiner à la craie !
 on aurait pu négliger avec ivresse ce silence rouge-merveil et calme qui se perd.
 faudrait-il laisser avec véhémence naître ce silence à peine audible, oui, sybarite qui s'estompe ?
 on devrait laisser sur un mur se guérir ce silence.
 féconde-la contre un mur, une parole qui s'ébauche !
 cette parole tracée qui s'enfuit, esquisse-la !
 on aurait dû lithographier cette parole politique.
 déchire-le presque inaudiblement, ce silence en camaïeu qui ne s'exprime pas !
 on devrait hurler un silence sonore.
 ce silence qui s'efface, vocalise-le !

(...)

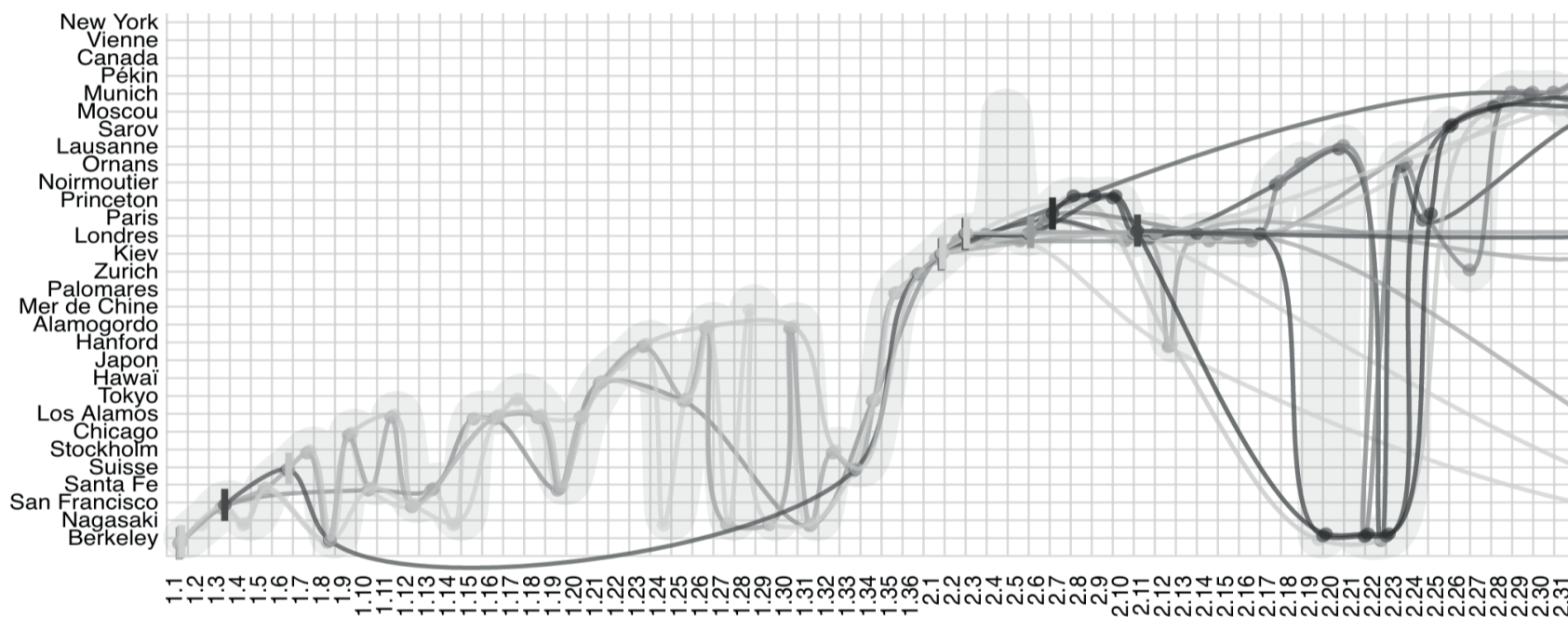
Tirage avec « parole – silence », deux mots empruntés à la présentation du journal Le Persil, octobre 2017

LITTÉRATURE & HUMANITÉS NUMÉRIQUES

LITTÉRATURE POTENTIELLE 2.0

DANIEL DE ROULET & CYRIL BORNET

Une application pour mobiles et ordinateurs, réalisée par Cyril Bornet dans le cadre de sa thèse à l'EPFL, recompose des œuvres littéraires en modifiant l'ordre des chapitres. *La Simulation humaine*, saga de Daniel de Roulet, a servi de base pour cette expérience. Retour sur ces « premiers pas dans la littérature potentielle 2.0 ».



Visualisation de la ligne du temps (*timeline*) de *La Simulation humaine* (détail des deux premiers livres) / Cyril Bornet

Il y avait déjà les *Cent mille milliards de poèmes*, ce livret de Raymond Queneau où le lecteur compose des sonnets dont chaque vers peut être choisi parmi dix propositions. Depuis aujourd'hui, il y a aussi *La Simulation humaine* en version numérique. Un projet conjoint du Laboratoire d'humanités digitales de l'EPFL (DHLAB), dirigé par Frédéric Kaplan, et de Daniel de Roulet, qui propose de nouveaux parcours de lecture à travers une œuvre fleuve.

Présenté sous la forme d'une application gratuite pour mobile, tablette ou ordinateur, *La Simulation humaine* propose la lecture, sous une forme soignée et dynamique, de dix ouvrages différents. Du moins en apparence. Tous sont en effet basés sur un même corpus : les 297 chapitres de la saga du même nom, écrite entre 1990 et 2014 par Daniel de Roulet. « On retrouve certains personnages et certains thèmes tout au long de la saga ; les chapitres peuvent donc avoir assez d'éléments en commun pour qu'il soit possible de les lire dans un autre ordre que celui de la publication », explique l'écrivain. C'est ainsi qu'il a pu « recomposer » six nouvelles et trois romans, de longueurs variables (d'un seul à 38 chapitres), puisant leur matière parmi les dix livres de la saga. La dernière recombinaison, *La Simulation totale*, rassemble l'intégralité de l'œuvre.

Pour ce travail, l'auteur a veillé – intuitivement, explique-t-il – à assurer une cohérence à chacun des « nouveaux » récits proposés dans l'application. « Grâce à une analyse algorithmique du texte, nous ambitionnons pouvoir formaliser le processus d'écriture, et

éventuellement parvenir à le synthétiser, explique Cyril Bornet, doctorant au DHLAB et auteur de l'application rendue publique aujourd'hui. La saga de Daniel de Roulet constitue à cet égard un excellent terrain d'expérimentation narrative. »

L'intérêt des recherches menées par le DHLAB sur la narration dépasse la seule « recombinaison » d'œuvres existantes. Elles visent aussi à prendre en compte l'évolution des habitudes des lecteurs, qui préfèrent aujourd'hui des intrigues courtes aux longues trames narratives. « C'est une tendance qui n'est pas limitée à la littérature fictionnelle, nous pouvons l'observer dans une multitude de domaines », estime Cyril Bornet.

Dans le cadre de sa thèse, Cyril Bornet veut « analyser, grâce à des outils informatiques, comment les médias numériques transforment la façon dont les œuvres sont écrites, explique-t-il. Les nouveaux médias donnent aux lecteurs un rôle d'acteurs. Ils peuvent partager leurs impressions et leur compréhension de l'œuvre, mais il est aussi possible de savoir quels sont les passages les plus lus, l'ordre de lecture des histoires, etc. »

Autant d'informations qui peuvent être recueillies systématiquement via les médias numériques – et qui participeront peut-être à une réinvention du métier d'écrivain.

Texte adapté du communiqué de presse de l'Ecole polytechnique fédérale, Lausanne, 17.04.14 (repris sur www.daniel-deroulet.ch/simulation-humaine/).

J'AI BRÛLÉ MES TEXTES AU FEU DU NUMÉRIQUE

DANIEL DE ROULET

Entre ceux qui écrivent des romans et ceux qui composent des programmes d'ordinateur, l'écart continue de se creuser. Il y a cinq ans, quand j'ai rencontré pour la première fois Cyril Bornet, j'ai fait le pari que, malgré cet écart et le demi-siècle qui nous séparait, nous réussirions à nous entendre. Et que de cette concordance naîtrait quelque chose d'original que je saisisais encore mal. A chaque fois que je suis venu sur le campus de l'EPFL, son enthousiasme m'a conquis. A chaque séance de travail, j'ai appris quelque chose. J'ai profité de son savoir, nous avons frotté nos cultures si différentes, celle de l'écran contre celle de la plume. Je me souviens qu'au début j'étais assez réticent quand il traitait mon corpus littéraire comme une vulgaire base de données, contenant des noms, des verbes, des index syntaxiques. J'ai dû, moi aussi, admettre qu'une phrase pouvait être étiquetée, qu'un chapitre pouvait être passé à la moulinette de la statistique. De son côté, le jeune doctorant a dû parfois hésiter sur sa méthode quand il découvrait dans mon texte des constructions qui résistaient à ses algorithmes. Peu à peu nos points de vue se sont rapprochés, sans converger, bien sûr.

Les humanités digitales promettent beaucoup : mettre à la disposition des chercheurs des logiciels si performants que chacune des sciences humaines en sera transformée. De la géographie à la sociologie en passant par la littérature, chacune de ces disciplines possédera enfin les outils dont elle rêvait. Le *Big data* permettra de prendre en considération toute la production littéraire d'une époque sans se limiter à un ou deux auteurs, toujours les mêmes. On mettra à jour de nouvelles connexions entre les textes, on embrassera des

bibliothèques entières au lieu d'y picorer quelques phrases. Cette perspective me fascine, elle changera le travail des érudits.

Mais ce dont je n'avais pas encore conscience quand j'ai rencontré Cyril, c'est que ce n'était pas seulement l'analyse, mais la production de textes qui allaient profiter de ces outils neufs. Il m'en a proposé quelques-uns, je les ai testés, tous m'ont intéressé. Certains d'entre eux me semblaient triviaux, d'autres étaient si prometteurs que j'en venais à penser que si Balzac, Proust ou Roger Martin du Gard en avaient bénéficié leur art en eût été transformé.

La science et la littérature ont longtemps fait bon ménage avant de se regarder de travers. Depuis un siècle, depuis le cinéma, la TV et les smartphones, chacun dans sa discipline considère qu'il détient seul la manière de rendre compte du monde. Les écrivains se crispent sur l'idée qu'ils se font de leur rapport au réel qui ne pourrait être que filtré par leurs mots correctement disposés sur une feuille de papier aussi blanche que possible, ils n'aiment pas qu'on fouille dans leur scriptorium. Les scientifiques, et parmi eux les dogmatiques du numérique, balayaient d'une chiquenaude sur leur écran tactile le sentimentalisme des écrivains. Il est temps que ces points de vue se remettent à dialoguer, même si cet échange est encore terriblement fragile. Chacun continuera d'avoir des réserves sur la méthode de l'autre, c'est le mérite des humanités digitales d'ouvrir un champ nouveau où pourra s'épanouir une recherche dont le sujet a longtemps été tabou.

Texte adapté de la préface à la thèse de doctorat de Cyril Bornet.

RECOMPOSITION NARRATIVE DANS LE CONTEXTE DE LA LECTURE NUMÉRIQUE

CYRIL BORNET

Dans tout processus créatif, les outils utilisés exercent une influence immédiate sur le façonnement du produit final. Pourtant, si la révolution numérique a redéfini des valeurs centrales à la plupart des domaines créatifs dans les dernières décennies, son impact sur la littérature est resté pratiquement nul. Cette thèse évalue la pertinence d'outils numériques pour certains aspects de l'écriture romanesque, en se concentrant sur deux questions de recherche : Un écrivain peut-il composer de meilleurs romans que ceux qu'il a déjà publiés s'il a à sa disposition les outils adaptés ? Un écrivain change-t-il sa manière d'écrire quand il sait comment il est lu ?

Cette thèse est une étude participative multidisciplinaire, impliquant activement l'écrivain suisse Daniel de Roulet dans l'établissement de mesures, de graphiques et d'outils numériques visant à faciliter le processus de réorganisation du matériau narratif, à la façon d'un logiciel de montage vidéo. Nous avons développé et testé plusieurs outils d'analyse et de visualisation, dont les résultats ont été interprétés et utilisés par l'auteur pour recomposer une saga à partir de textes précédemment publiés sur une période de vingt-quatre ans. Sur cette base, nous avons mis en ligne **Saga+**, un logiciel

d'édition, de publication et de lecture. Cette plateforme a été utilisée par des tiers pour l'amélioration de textes existants, avec pour résultat de nouveaux romans d'ores et déjà mis à la disposition du public.

Alors que beaucoup de chercheurs ont étudié la structuration de textes à travers des méthodes statistiques globales ou des analyses micro-syntaxique, nous démontrons que les écrivains peuvent agilement manipuler leurs propres textes par la visualisation et l'interactivité à un niveau d'organisation intermédiaire. En intégrant des statistiques de lecture à cette nouvelle stratégie de structuration, les auteurs peuvent également approcher la question de l'optimalité de leur écriture, comme cela se fait déjà dans d'autres industries médiatiques. L'introduction d'outils de ce genre, visant à une composition optimale, ouvre de nouvelles perspectives aux écrivains ainsi qu'un débat controversé autour du futur de la littérature.

Ce texte constitue le résumé de la thèse de doctorat présentée par Cyril Bornet en février 2016 à l'EPFL (Collège du management de la technologie, Laboratoire d'humanités digitales), sous la direction du professeur Frédéric Kaplan. A consulter sur <https://infoscience.epfl.ch/record/227323>

FRANKENSTEIN RECOMPOSÉ

Toute histoire est une suite d'événements dont l'enchaînement n'est jamais laissé au hasard. Mais comment trouver la meilleure organisation narrative, ou celle qui maximisera l'effet désiré ? A quoi ressemblerait un logiciel de « montage » littéraire ?

Le DHLAB présente avec **Saga+** un logiciel d'édition permettant de réorganiser n'importe quel long texte divisé en chapitres, que ce soit un roman en cours d'écriture ou une « saga » déjà écrite, afin d'en évaluer différentes possibilités de « montages ». A l'aide de technologies permettant automatiquement de détecter personnages et lieux au sein du texte, ce système propose une stratégie de visualisations

intuitives simulant les conséquences narratives de chaque changement d'organisation.

Cet outil a été testé en avant-première avec un groupe d'écrivains sur le roman *Frankenstein*. Le dimanche 13 novembre 2016, ceux-ci se sont réunis le temps d'une journée à la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature, à Montricher. Ils se sont livrés à la composition de nouvelles plus ou moins longues, prenant comme base le texte de Mary Shelley, en utilisant **Saga+** pour manipuler facilement le roman et en extraire des sous-ensembles dotés d'un intérêt narratif particulier.

<http://saga.plus/>

ÉCRITURE & EXISTENCES DIGITALES

L'URGENCE : NOTIFY ME

CAROLINE BERNARD

Caroline Bernard est professeure à l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles. Artiste visuelle polymorphe, elle est aussi auteure. Elle s'intéresse aux nouvelles formes d'écriture à travers la pratique des réseaux sociaux et l'essor de l'image connectée, de la vidéo partagée. Pour *Le Persil*, elle fait le récit d'un projet d'écriture en cours, «*L'urgence*», dans lequel les nouveaux moyens de communication et la langue qui les accompagnent imposent leur rythme aux relations humaines. Ou comment une littérature épistolaire peut devenir ce matériau poétique et vertigineux qui déborde du livre pour se déverser dans les formes de la radio, de la performance, du cinéma.

En juin 2016, Caroline Bernard rencontre sur la route de l'hôpital un jeune homme du même âge qu'un proche luttant contre un cancer et dont le prénom est presque une anagramme. A vingt-sept ans, Valerio est rappeur, flambeur, en mouvement permanent, Olivier était ingénieur, fiancé et cloué à son lit. Un travail d'écriture sur le vif s'amorce alors et retrace une année à basculer de l'un à l'autre sans transition dans la brutalité d'étranges similarités. A travers la vie violente de ce jeune rappeur, il se dresse une trame qui va de l'histoire intime à une dimension plus sociale et politique. Le projet part des mécanismes de violence intrinsèques à une personne pour remonter à la lutte éperdue contre la maladie, au terrorisme et aux combats féministes. Ainsi les échanges sur plus d'une année sur les réseaux sociaux entre Caroline Bernard et Valerio donnent lieu à des restitutions polymorphes hybridant les formes de la radio, de la performance et du cinéma. L'ensemble sera présenté dans le cadre de l'émission «*Le labo*» de David Collin à la RTS ainsi que lors d'une ciné-performance mise en scène par Karim Bel Kacem à Saint-Gervais Genève Le Théâtre en avril 2018.

Lorsque je commence à échanger avec Valerio, jeune rappeur originaire de Roumanie, nous n'avons que cinquante mots de vocabulaire en commun et la messagerie instantanée de Facebook comme interface. Cinquante mots pour une langue sans nuance, taillée à la hache dans un novlangue qui inconsciemment se forme au fil des minutes. *Adrenalin, addiction, bitch, cars, curly, fuck, me, you, sex, no, guts, maybe, maybe not, mad, poetry, sick, death...* Une langue réduite à la nécessité, la sienne celle d'attraper n'importe quelle fille en plein vol, la mienne celle de comprendre son monde et de passer le temps. Passer le temps de la maladie, passer le temps du deuil. L'urgence de passer le temps à autre chose que la maladie ou le deuil. Les mots ainsi écrits dans cet anglais en peau de chagrin ne pèsent rien et la parole libérée de tout ornement s'effile, lame de rasoir.

Jusqu'alors je remplissais des carnets que souvent j'abandonnais tandis que lui accrochait ses paroles sur les murs ou sur la porte du frigidaire. L'application Messenger que nous utilisons pour écrire possède une vraie dramaturgie, petit gimmick sonore à chaque phrase envoyée, petit point bleu dans cercle blanc pour souligner la phrase livrée, puis l'icône du profil de l'interlocuteur

descend sous le message lu... Trois points de suspension gris foncé sur gris clair, lorsque l'autre est en train d'écrire. Point culminant de la tension dramatique, lorsque ces trois points hésitent, s'activent, disparaissent et reviennent. Interlocuteur en ligne, interlocuteur connecté il y a une heure, le sentiment d'absence fluctue au rythme de ce point vert allumé qui témoigne de la présence de l'autre. Né en 1989, à la chute du mur de Berlin, Valerio incarne une génération post ère soviétique qui grandit dans une collision des repères culturels et politiques. Raconté en flux continu sur les réseaux sociaux, sa vie dresse un portrait contemporain d'une jeunesse qui se raconte autant qu'elle se la raconte. Facebook est une tribune, on like nos publications pour s'envoyer des impulsions, comme autant de claquements de doigts pour recentrer le débat. Parfois, nous poursuivons nos échanges sur ses prises de paroles en direct sur son mur. Lui, comme nombre de ses contemporains, prend la pause, y va de ses déclarations sur le monde, réagit aux commentaires de ses amis, fait passer des messages à ses ex. Je finis par deviner toutes ses réponses à l'avance mais choisis de les provoquer quand même pour ne pas perdre le battement. Il renverse toutes mes questions pour ne pas y répondre, pour s'aligner sur mes réactions. On survit aux aléas de Google Translate. *Yea yea yea, fuck you young boy!*

Le maître mot de ce projet est l'altérité, ou comment la rencontre avec une personne totalement différente de soi permet de poser de nouvelles grilles de lecture sur le monde qui nous entoure. L'histoire vécue devient alors le moyen de traverser une époque trouble jusqu'à résonner étrangement lors de ma rencontre avec François Hollande, alors président de la République française. Professeure à l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles, j'ai eu ainsi l'occasion de le croiser pour lui exposer un projet réalisé avec mes étudiants. Depuis le début de son mandat, je voulais lui parler de changement de paradigme; il y a cinq ans, je rédigeais un brouillon de lettre jamais finalisé, sans imaginer que je le rencontrerai pour en discuter quelques minutes de vive voix. A défaut de la résoudre, il nous faut changer de mots pour décrire une situation qui se sclérose, ne plus parler de chômage, ni de croissance, ni de sécurité, ni de cancer, ni de chimiothérapie, ni de voies intraveineuses, ni de cathéter, ni de mesures, ni de lois, ni de réformes, ni de règles, ni de statistiques, ni de probabilités, ni de

traitements, ni de société malade. Je lisais dans la presse, « si ton seul outil est un marteau alors tout ressemble à un clou », il nous faut déplacer le vocabulaire pour qu'éclatent de nouvelles voies sous la pression de mots inédits. Ainsi, je discute avec François Hollande de la difficulté de modéliser le vivant, de l'impossibilité de prédire l'avenir avec l'envie sous-jacente de faire entrer des rappers roumains au gouvernement pour péter les verbiages automatiques, pour scratcher les langues lisses et copieuses, pour enrayer les sillons enregistrés d'un disque qui tourne toujours à la même vitesse. Changer de paradigme, prendre le risque de l'autre. L'altérité comme déphasage, le déphasage comme moyen de déporter le regard et détecter de nouvelles perspectives. Si nous pouvions par une langue nouvelle modifier le cours des choses, nous pourrions ainsi défaire le fil causal des événements et le camion ne foncerait pas sur le foule rassemblée promenade des Anglais la semaine prochaine, pas plus qu'Olivier n'arrêterait son traitement dans les mois qui suivent.

Dans ce dispositif d'écriture, un processus de créolisation est à l'œuvre entre Valerio, moi et la machine - « une façon de transformer de façon continue sans se perdre » pour citer Edouard Glissant¹. Sans se perdre. C'est à prendre au sens strict comme au figuré, tout se passe dans le mouvement, j'écris, parfois le casque sur les oreilles, en marchant dans la rue, alimentant ces échanges ou rédigeant un journal de bord sur Google Drive. Le téléphone, addictif par définition, fétiche aussi bien que doudou, avale les kilomètres de distance, réduit les écarts, je ne suis plus seule à marcher dans la rue, je ne suis plus seule à courir après ce train. SMS, WhatsApp, Messenger, j'ai résisté à Viber, emails, appels, messages sur le répondeur, Instagram, notifications Twitter, Facebook, *Le Monde*, mais plus accablant encore le déversement permanent de ma liste des choses à ne pas oublier qui sonne aux quinze secondes pour me rappeler de les faire. Mes journées sont segmentées en des dizaines de tâches ordonnées en dix codes couleur, ma vie branchée sous alarmes, impulsée par des myriades de décharges électriques. Mais ces notifications-là, celles de mes échanges en langue rap, s'intercalent explosant toutes les autres puisqu'elles répondent à l'intérêt supérieur de la poésie. A cela s'ajoutent les émojis, ponctuation contemporaine qui cadre les aléas du langage, c'est un paralangage à dimension émotionnelle nous dit André Gunthert². C'est le moyen ici de placer les didascalies *joking, chilling, smiling, MAD*, autant d'indications pour donner à l'autre le tempo, la couleur à jouer. C'est un processus d'écriture à trois, lui, moi et la machine qui par ce genre d'artifices conversationnels vient à combler les nonante pourcents supposés de communication non verbale. Nous avons des leitmotifs, des samples, des effets de boucle, des grenouilles vertes comme autant de drapeaux blancs. *Hi Frog!* Certains émojis deviennent ainsi totémiques, l'expression supérieure de centaines de phrases ici superfétatoires: des smileys auréolés pour toutes excuses, des clins d'œil pour faire glisser, une grenouille mâchant du chewing-gum pour signifier une fin de non-recevoir, *you think too much, chill, time for a break*.

C'est une écriture en continu, à quatre mains synchrones, légèrement déphasées par des insomnies un peu en décalé, il continue sa pêche aux filles tandis que j'espère des miracles qui ne viendront jamais, et puis parfois, souvent, suspense du battement. Silence, *ghosting* temporaire. Il disparaît en colère ou appelé à d'autres *bitches*. Le *ghosting*, c'est ne pas terminer sa phrase et claquer la porte, bloquer la messagerie, me passer aux indésirables. Le *ghosting*, c'est partir et hanter à la fois. Dans ma quête de fantôme, ses disparitions sont un mal nécessaire, là que le vrai deuil commence. Lorsqu'il part, c'est Olivier qui meurt une nouvelle fois.

Cette écriture compulsive produit un réservoir, livre de sable, le millier de pages est de loin dépassé avec toujours en réserve l'histoire à venir. Il est même aberrant de compter en pages, on ne mesure plus ce qu'on écrit ainsi. Des mots archivés, datés, indexés à la minute dans lesquels je puise des ressources que je redécouvre. Jour après jour, le présent de la relation s'intercale à son passé, histoire en palimpseste. L'art de la mémoire n'a de sens que s'il existe un art de l'oubli, nous dit Jacques Roubaud³. Ici, la mémoire virtuelle de la machine est plus grande que la vie elle-même, que le souvenir de la vie elle-même, un matériau supérieur à la somme des parties. C'est la carte aussi grande que le territoire de Borges,

c'est du texte niché dans toutes les anfractuosités de la vie, « I have to go », « I'll take a shower », somme de trivialités qui s'ajoute à cette mémoire abyssale que celles des réseaux sociaux sans climax, sans distinction des bagarres, des dilemmes de *girls*, des poèmes. Une mémoire informatique sans filtre couchée quelque part sur des serveurs dans des *data centers*.

L'écriture devient un matériau plastique avec une grande ductilité, on peut l'étirer sans la rompre et non pas la reverser sous une forme littéraire normée mais dans un dispositif qui tient de la cartographie. Aussi, même si à terme cette chimère littéraire se cristallisera dans un objet livre, la restitution de cette expérience est polymorphe. Il demeure deux voix, *K* pour Kétamine, le personnage féminin, et *V*, le personnage masculin, et les mots et leur musique et le lit médicalisé d'Olivier. Vide. A l'invitation de David Collin pour « Le labo » sur la RTS, nous entrons dans cette histoire par des chroniques radio, la voix de la narratrice *K* s'ajoute à la preuve par le dialogue avec *V* de la nécessité de cet exercice littéraire. Cette histoire est vitale. Au-delà de cette première étape, nous créons avec la plasticienne Emese Pap et le metteur en scène Karim Bel Kacem une ciné-performance, un dispositif hybride dédié à des salles de cinéma. Les lieux, les événements sont reconstitués sous la forme d'un jeu vidéo onirique dans lequel s'intercalent des documents pris sur le vif, troublant les limites du documentaire, de la fiction, de la relation et de la poésie. Dans la salle, la performeuse, avatar de *K*, navigue dans cet espace en 3D, suivant la route, fil d'Ariane, qui la ramène de *V* à la chambre médicalisée. Le lit vide de cette chambre dont elle ne parvient à s'extraire et dans laquelle il lui faut laisser le silence s'installer.

Notes

¹ « Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible" » (Frédéric Joignot, *Le Monde*, 4 février 2011).

² André Gunthert, « L'emoji, langage de l'émotion ou ponctuation familière ? », sur L'image sociale, Le carnet de recherches d'André Gunthert, 2 août 2017 (imagesociale.fr/4869).

³ Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Léoprepes*, éditions Cirée, Saulsures, 1993.

Les chroniques radiophoniques et la ciné-performance *L'urgence: At The End You Will Love Me* sont réalisées avec le metteur en scène Karim Bel Kacem (Think Tank Théâtre), le réalisateur David Collin (« Le labo », RTS - Espace2) et la plasticienne Emese Pap. Présentation en avril 2018. Avec Panache-Valeriu Gafton. Collaboration avec Guillaume Stagnaro.

04/11/2016 11:15

V: I need money to improve myself
But fuck money! who need'em en I'm self-construct?
I can carry more-and-more just to see you self-destruct
The eye, the triangle, the three
Who got the first bit on the apple from the tree?
A little bit a drink, a little bit a smoke
A little bit a fuck, a little bit a coke!
You're in ma world now, welcome
show me everything you got!
But I'm afraid who helps you, this this time
Is god!
So I supposed I met you
Look in the mirror, and tell me what it hit you
It's scary, but the story's funny
Been there, done that, for you it's pretty blurry!
So tell me blondy, curly
W'sup with me and Dolly?
We fell the pain now, don't we?

04/11/2016 11:15

V: and I let you to complete the last verse!
I did it in the morning coffee

04/11/2016 13:11

K: half pain, half no pain, half something, half nothing...
I don't want to decide what we feel, I don't want to know
where we are... ((And like said Jean-Luc Godard, poetry
will save te world, thanks for this beautiful text))

ÉCRITURES ONLINE

LES RÉSEAUX SOCIAUX, PLATEFORMES ALTERNATIVES DE PUBLICATION

DAVID ASSAYAH & HADRIEN PRAZ

David Assayah et Hadrien Praz n'ont pas vingt-cinq ans. Il y a quelques années, ils ont tous deux remporté un concours pour jeunes auteur-e-s, et vu l'un de leurs textes publié dans un livre. Dans la foulée, chacun d'eux a eu l'occasion de découvrir les perspectives et les limites de l'écriture diffusée sur les réseaux sociaux. Ils reviennent sur ces expériences de littérature online.

COMMENT J'AI CRÉÉ MA PAGE FACEBOOK

DAVID ASSAYAH

En tant que jeune auteur, j'ai souvent griffonné çà et là des idées dans un petit carnet qui tient dans la poche intérieure de ma veste. De temps à autre, ces idées deviennent des phrases, des paragraphes, une nouvelle ou parfois même un roman. Mais à qui faire lire tous ces premiers jets ? Papa-Maman, les amis-la famille... bien sûr, mais ensuite ? Pour atteindre un public plus large, il faut évidemment recourir à la publication. Mais voilà, les voies des maisons d'édition peuvent paraître impénétrables et la *publication* d'un texte n'est jamais chose aisée.

Et si je créais une page Facebook ?

Face à la complexité de l'édition et le peu de temps que mes études me laissent pour me consacrer à ma passion, j'ai fait le pari de l'écriture en ligne. Non pas dans un but lucratif, tout ce que je partage sur ma page est totalement gratuit, mais surtout pour pouvoir être lu et recevoir des retours sur mon travail. J'ai démarré mon aventure online sur Facebook en janvier 2015. Au départ, mon objectif était simple : confronter des individus comme vous et moi à mes histoires pour former une nouvelle base de lecteurs. Malheureusement, la réalité des réseaux sociaux, si elle offre une liberté absolue en termes de contenu et de forme, oblige tout de même l'auteur à s'adapter à son modèle pour être efficace. Pour résumer : allergiques aux concessions s'abstenir.

Tout d'abord, il est indispensable de prendre conscience que l'audience visée par la plateforme bleue n'est pas celle qui se rend en librairie et dévore le dernier ouvrage de son écrivain préféré en une nuit blanche et trois kawas. Tout un chacun est plus ou moins susceptible de tomber sur vos écrits au gré de ses errances sur le net. Micheline, 42 ans, femme au foyer et veuve de sa liberté peut tout aussi bien suivre avec ferveur vos publications qu'Alain Rey peut convulser en constatant la pauvreté abyssale de votre vocabulaire. Plus sérieusement, n'importe quel individu lambda est à même de devenir votre lecteur, qu'il soit passionné par la littérature ou non. Mais pour qu'il puisse découvrir votre page, encore

faut-il qu'elle apparaisse dans son fil d'actualité. C'est précisément dans cette optique qu'il est nécessaire de se montrer à la fois adaptable, organisé et patient.

Fonctionnement

A ceux pour qui internet rime avec cuvette ou oubliette, voici une brève explication du fonctionnement d'une page Facebook. Une fois inscrit sur le site, vous avez la possibilité – et ce sans dépenser le moindre centime – de créer une page façon blog estampillée Facebook. Intervient alors un moment crucial : le choix du titre. Idéalement, il vous faudra en choisir un à la fois court et accrocheur. Face à la masse colossale d'informations qui défilent devant les yeux de chaque utilisateur, il faut savoir attiser sa curiosité pour capter son attention. Libre à vous ensuite de renseigner les éventuels visiteurs en fournissant toutes les indications que vous estimez nécessaires dans les emplacements prévus à cet effet et d'habiller l'ensemble avec une photo de profil et de couverture de plus ou moins mauvais goût.

Le contenu diffusé sur votre espace n'a pour limite que celle de votre imagination. Seulement, pour assurer la viabilité du projet, il faut avant tout dénicher et fidéliser une audience qui se chargera de faire de la publicité à votre place. Et c'est là que les choses se compliquent. En dehors de votre dévoué ami Erwan qui s'empresera de promouvoir votre page littéraire en harcelant Jacqueline qu'il aime en secret de passer *faire un tour parce que c'est vraiment trop bien*, le seul moyen d'augmenter votre popularité est d'obtenir des like ou des commentaires sur vos publications. Car qui dit *like* dit aussi visibilité sur le fil d'actualité de tous les contacts de la personne ayant interagi. Ici, ce que l'on souhaite, c'est obtenir un effet boule de neige.

Exemple :

Vous créez une page intitulée : *L'envol subversif et grandiloquent du pigeon voyageur Célestin*. Dessus, vous publiez un texte

qu'Erwan, en tant que promoteur improvisé, s'empresse de *liker*. Dans son fil d'actualité, Jacqueline remarque une publication *likée* par Erwan sur la page *L'envol subversif et grandiloquent du pigeon voyageur Célestin*. Intriguée, elle visite le site à son tour et laisse un commentaire. Micheline, tante de Jacqueline à ses heures perdues, fait de même et ouvre un fan club en votre nom. Il s'ensuit une chaîne effrénée de *likes*, vous croulez bientôt sous le succès et toutes les plus grandes maisons d'édition s'arrachent vos œuvres online. Dix ans plus tard, *L'envol subversif et grandiloquent du pigeon voyageur Célestin 3* sort au cinéma, vous êtes au sommet.

Conseils pratiques et expérience personnelle

Voilà pour la théorie. Dans la pratique, tout se passe un peu différemment. Pour ma part, j'ai alimenté ma page durant plusieurs mois grâce à un témoignage romancé que j'ai écrit vers mes dix-neuf ans. En 2013, j'ai présenté mon manuscrit à l'assistant d'une maison d'édition qui, après lecture, m'a indiqué qu'il n'était pas assez abouti pour être publié. Face à ce constat, j'ai décidé de le remanier selon ses recommandations et, plutôt que de le laisser moisir dans l'abîme d'un tiroir, de le diffuser gratuitement sur Internet. Pour contextualiser: il s'agit de l'histoire d'amour destructrice d'un jeune couple, mêlant manipulation et relation toxique, avec un aspect très axé sur la psychologie des personnages. Un sujet qui peut parler à tout le monde, donc, et c'est justement là l'une des conditions à respecter selon moi pour pouvoir toucher les gens sur ce support.

L'accessibilité

Comme je l'ai mentionné plus tôt, le public facebookien utilise avant tout cette application pour se divertir. Les figures de style complexes et les récits alambiqués trouvent difficilement leur place ici. Un juste milieu entre écriture accessible et expression artistique est à privilégier.

Le format

Il est inenvisageable de publier des tartines de vingt pages en une fois et espérer être lu. Au début, le lecteur doit pouvoir lire votre publication durant le temps d'un trajet ou d'une pause déjeuner. Pour ce faire, il est indispensable de préparer un contenu conséquent avant de se lancer, de sorte à pouvoir diffuser les fragments d'un même texte de façon régulière et soutenue. Ainsi, en décou-

pant le récit à des moments clés et en maintenant le suspense, vous assurez de sa présence à chaque nouveau chapitre de l'histoire à la façon d'une série.

Patience et observation

Le système de page Facebook offre tout un arsenal de statistiques permettant d'obtenir un maximum d'informations sur sa communauté. Ainsi, il est possible de gagner en efficacité en déterminant l'heure à laquelle vos membres sont le plus susceptibles de se connecter et de privilégier ce laps de temps pour passer à l'action. En réalité, la majorité des gens ne *likent* pas et ne commentent pas vos articles. Je les appelle les *lecteurs fantômes*. Pour repérer leur présence, il suffit d'observer dans les statistiques combien de personnes ont cliqué sur quoi. Souvent, le nombre de *likes* sur un extrait est trois ou quatre fois inférieur au nombre réel de vues. Tout cet ensemble de données permet de contrer ce phénomène et de suivre la véritable courbe de progression de votre projet.

Qu'est-ce que l'écriture online m'a apporté ?

Plus que tout: un public. Une interaction instantanée avec de parfaits inconnus qui ont la gentillesse de prendre le temps de lire ce que j'écris. De la motivation, aussi. J'ai reçu beaucoup de messages tout au long de mon expérience virtuelle. Du simple *à quand la suite ?* aux longues déclarations qui font sourire bêtement derrière son écran. Aujourd'hui, je me sers principalement de ma page pour faire des annonces ou dénicher de nouveaux lecteurs. J'ai même eu des offres de quelques impatients qui en avaient marre d'attendre que la suite de l'histoire sorte chaque soir (j'ai refusé, forcément). Et des critiques, évidemment. J'ai appris à faire le tri entre les commentaires négatifs qui construisent et ceux qui ne valent pas la peine d'être pris en compte. Finalement, j'ai réussi à construire une base d'à peu près cent lecteurs exigeants et critiques, à qui je peux demander un avis lorsque je prépare un texte pour un concours. Ils me relisent, soulignent mes fautes, me font part de leurs impressions.

Quant au format papier, je ne l'abandonne pas pour autant. Si les deux supports peuvent cohabiter, l'écriture online reste un moyen de développer mon écriture et de faire lire mon travail librement. Comme une sorte de premier test pour vérifier si mes histoires peuvent être appréciées par un public, ce qui me pousse à en écrire de nouvelles.

CHRONIQUES WHATSAPPIENNES

HADRIEN PRAZ

Ça commença par la décomposition d'un groupe WhatsApp, hétéroclite et obsolète, merdique sans aucun doute. Je ne me souviens pas de son nom ni de sa raison d'être. Il vécut deux ou trois jours, d'une existence de seconde zone, photos mal cadrées, emojis riant aux larmes. Et quand il eut disparu avec son souvenir, et la feinte nostalgie de circonstance, emojis compris, chaque membre, tour à tour, s'en alla du club fantôme, le laissant à sa perte flottante vers les limbes de database. L'exode se fit comme toujours: d'abord timidement, avec salamalecs et courbettes, remerciements ou derniers coups d'archet, puis sans bonjour ni bonsoir, et il ne resta à la fin que quatre survivants, je crois, amnésiques, muets, dont j'étais. Le temps passa et rien ne changea. Jusqu'à ce que, un de ces quarts d'heure hantés d'inaction et de compulsion, je me repenche sur mes archives de conversations, retrouve le groupe et l'exhume. Il me vint alors l'ambition de lui insuffler une seconde vie. C'était la nuit en fait: une batterie à vingt-cinq pourcents, l'écran délabré de mon téléphone intelligent et une insomnie branlomaniaque et paresseuse. Je me suis dit: pourquoi ne pas écrire là-dessus un journal hebdomadaire, sur un ton parodique? J'avais un petit lectorat hasardeux. Ça amusera la galerie, j'exercerai ma dextérité et je recueillerai des hurras. Ou rien du tout, mais peu importait: il fal-

lait duper ma stérilité. L'hebdomadaire ne survécut pas à son troisième numéro. Mais les lecteurs appréciaient le procédé: c'était un moyen d'édition d'une rapidité et d'une efficacité incontestables, et indépassables évidemment. Je me mis donc à échafauder un projet à la hauteur du médium. C'est alors que, le pseudo-journal trépassé, un roman-feuilleton vit le jour sur ce groupe. Les épisodes furent envoyés selon un rythme sporadique et parfaitement dépendant du bon vouloir de l'auteur: une cinquantaine de colonnes blanches pour le lecteur, vertes pour l'auteur, d'une chronique whatsappienne épique, inachevée, le tout constituant une centaine de pages Word. L'accueil à cette expérience d'écriture fut positif, j'en fus heureux, et je me retrouvai avec un objet baroque, sans plan ni calcul, courant après sa forme, indigeste mais sympathique, et autres combinaisons cabalistiques d'emoji de gratitude.

Je conseille le modus operandi aux amis des amis de l'écriture qui s'exercent et ne bouderaient pas un lectorat potentiel. Surtout si, comme moi, on veut que les lecteurs soient atteints par surprise et subjugués, c'est le meilleur moyen. Vive donc WhatsApp, l'archaïque combiné blanc dans le phylactère vert, et ses voies inexplorées vers le salut de l'humanité.

LITTÉRATURE & THÉÂTRE

LE THÉÂTRE PEUT TOUT

MATHIEU BERTHOLET

Mathieu Bertholet est auteur, dramaturge et metteur en scène. Depuis 2015, il dirige le théâtre Le Poche à Genève (POCHE/GVE), haut lieu des écritures contemporaines. Ici, les textes ne sont pas seulement au centre, ils viennent en premier. Chaque saison, des textes sont choisis par un comité de lecture puis attribués à des équipes de production, qui ont pour mission de les créer. Pour *Le Persil*, Mathieu Bertholet revient sur les liens à la fois fusionnels et fragiles qu'entretiennent texte, littérature et théâtre.

Le théâtre n'est pas dans les livres¹. Le théâtre n'est nulle part. Il est entre. Il est trait d'union. Entre une auteure² et une metteuse en scène. Entre une metteuse en scène et des actrices. Entre des actrices et des spectatrices.

Auteure – spectatrices. Trait d'union.

Le théâtre n'est pas livre. N'est pas littérature. N'est pas poésie. N'est pas. Il se fait. Dans un instant. Dans l'instant. Il est apparition et disparition. Instant présent absolu. Son passé est papier. Son présent faire. Et son futur incertain, partagé, disséminé. Il se fait. Dans un instant qui passe et dépasse. Insaisissable. On le reporte sur des cahiers, dans des conversations. On en reporte dans la presse, saisissant à peine un moment, juste une représentation. Une image. Un instant. Contemporain absolu³.

Le théâtre n'entre pas. N'entre plus. Dans les pages de journaux, la place lui est prise par le cirque, la performance, les gens vraiment drôles, les séries, les stars, les shootings stars, les génies. La littérature. La vraie. Ou la publicité pour les parfums qui paie les pages de papier glacé et nous prendra bientôt notre place à tous. Littérature pour combler les espaces entre deux OPIUM et un NUMÉRO 5 pour tenir encore un peu éveillée la tension d'une feuilleuse de papiers vagues.

Le théâtre imprimé coûte cher. Personne n'en veut. Personne n'aime lire du théâtre. Ces noms de personnages. Ces mots en italiques. Ce découpage. Ces voix. Ce plateau. Ces situations. Cette situation qu'il faut imaginer, ajouter, ce plateau qu'il faut avoir en vue. On ira voir la pièce (si elle se fait), plutôt que de lire les mots (comme aux temps pubères on voyait le film plutôt que de lire le roman...).

Le théâtre est lecture de spécialistes. De théâtre. Est lecture obligatoire, réhibitoire, morte et historique. Anachronique. Alors que le théâtre qui se fait EST l'instant présent.

Le théâtre des livres, personne n'en veut. Sauf si par hasard t'es morte. Morte jeune. Ou morte spectaculaire, performative et médiatisée. Morte et presque survécue. Ou presque morte et survécue. Ou mort⁴ il y a vraiment longtemps. Tellement mort que tu es entré aux programmes scolaires. Que t'es Classifié, canonisé, *ba-calauréatisé*. (Pour rendre la lecture de théâtre vraiment insupportable, si jamais elle devait encore être désirable.) Ou qu'on te joue. Sur de très grandes scènes. Avec, par, avec et par des gens qu'on connaît, qu'on a vus à la télé, qu'on verra à la télé, qui ont un nom ou qui sont presque morts mais ont survécu, parce que toi, l'auteur de théâtre, on ne te connaît pas. On ne te lit pas. Tu n'es pas littérature. Tu n'es pas catégorisable. Tu passes après. Après

la metteuse en scène. Après l'auteure de vraie littérature. La réalisatrice. La scénariste. Tu es hors mode. Tu n'es pas polar, Oscar ou Palme d'Or. Tu n'es pas poésie. Poésie performative. Performance. Romans de gare. Friction. Tu n'es pas dans les CAHIERS livres, les tirés-à-part, les SALONS du livre. Tu n'es pas sur les plateaux-repas-télé. Tu n'es pas tant que tu ne fais pas toi-même ton théâtre, ton show, ta mort mise en scène et ta survie.

L'auteure de théâtre reste dehors, devant, au bord de tous les plateaux.

Alors que tu es tout ça. Que tu fais tout ça. Que tu es tellement multiple qu'une scène ne suffit pas à montrer tout ce que tu es. Toutes les voix que tu ES.

FAIRE THÉÂTRE. Faire assemblée. Faire voix. Faire paroles. Faire entendre. Faire lien. Faire trait d'union. Convoquer une première assemblée, celle du plateau, de la fabrique du théâtre, du faire théâtre.

La force et la fragilité de la littérature de théâtre, de son écriture sont dans sa parole. Le théâtre est hors du papier. Il est voix, portée, audible, appréhendable par l'oreille et par les yeux. La parole de théâtre est image des voix des peuples. Des sons de la ville. Des bruits du monde⁵.

L'auteure de théâtre écrit mal exprès. L'auteure de théâtre souffre d'un permanent syndrome de Ramuz: dire faux pour dire juste⁶. Elle donne voix à celles qui n'en ont pas, plus, jamais eu. Elle joue des voix, elle trouve langue, elle invente. Quitte à écrire mal. Ou à écrire mieux. Elle dit mieux. Elle fait parler comme ses personnages parleraient peut-être dans leurs rêves⁷ si on les écoutait. Un peu au-dessus. Un peu au-dessous. Un peu à côté. Au théâtre, dans la littérature, l'auteure parle en voix. Elle est pentecôtiste, porte-voix (trait d'union entre voix et porteurs), elle entend des voix qu'elle fait entendre, schizophrène des littérateurs, elle est voleuse séculaire⁸. L'auteure de théâtre se fait entendre à travers DES AUTRES. Elle disparaît pour faire apparaître. Elle s'efface derrière. Elle imite. Elle copie. Elle mime. Elle feinte. Elle se fait passer pour. Elle passe entre. Elle se fait disparaître. Elle aide à faire apparaître.

L'auteure de théâtre écrit aussi mieux. Plus complexe. En dimensions. Elle joue des trois dimensions qui sont là pour tout le monde. Et d'une quatrième: le temps. Elle peut écrire après les événements; elle peut faire revenir les morts; elle peut faire revenir les morts sur leur vie; elle peut diluer le temps, et y revenir; elle a le temps du papier à disposition et celui de la représentation et comme les deux ne collent pas, n'ont pas à coller, elle peut en

jouer, aller et venir, du présent du papier au présent du plateau. Elle a deux présents à disposition. Et tous les futurs et les passés qui vont avec. Et elle a même une cinquième dimension dont elle seule, auteure de théâtre, peut jouer, cette relation inexistante au papier et qui se réalise dans l'instant du faire entre les actrices et les spectatrices. Elle joue de la représentation, du mensonge et de l'envie d'y croire, du pacte théâtral entre auteure et spectatrices, qui dit que nous ferions semblant d'y croire, ENSEMBLE.

L'auteure de théâtre est une virtuose, parce qu'elle écrit mieux en écrivant mal, parce qu'elle a dans la main des voix et des dimensions que d'autres n'ont pas. Parce qu'elle pense, dans la solitude de son écrire à l'assemblée nombreuse du faire, à la fabrique du théâtre.

Au POCHE/GVE, nous avons choisi de ne donner à entendre que cela: l'auteure vivante de théâtre⁹. L'auteure de littérature de théâtre. Celles qui osent encore écrire du théâtre. Pour le théâtre. Il se dit que l'on peut «faire théâtre de tout»¹⁰. Feu de tous bois. On peut dire le dos des briques de lait. Faire du cinéma au théâtre. Démonter des romans pour le plateau. Mais peut-être que cette machine vieille et dépassée existe depuis deux mille cinq cents ans parce qu'elle sait faire autre chose, que ni le roman ni le cinéma ni les briques de lait ne savent faire: réunir cette assemblée théâtrale¹¹ qui, ENSEMBLE, est d'accord de faire semblant de croire, à tout et à rien, à écouter ENSEMBLE des gens faire semblant de faire semblant qu'ils seraient DES AUTRES, avec des VOIX AUTRES, portant des PAROLES AUTRES.

Au POCHE/GVE, ce sont ces auteures que nous portons au plateau. Qui interrogent tout autant la fabrique du théâtre que la marche du monde. Qui donnent à entendre des VOIX AUTRES. Qui font littérature, poésie, performance, quotidien, cinéma, brique de lait et roman. Qui ne se gênent pas d'apparaître et de disparaître entre les lignes, de sauter hors du présent de la représentation pour secouer le monde et le poser en questions.

Aujourd'hui, nous en sommes à plus de vingt textes créés. Et toujours impossible de dire ce qui ferait la littérature du théâtre d'aujourd'hui. Si ce n'est peut-être cette urgence à faire dire à VOIX HAUTES l'état des mondes. Nous n'avons pas tout vu. Pas tout. Pas encore. Pas tout vu, même pas encore tout montré. Nous avons dérangé, déplacé, éveillé la curiosité des spectatrices. Des textes réalistes, naturalistes, des drames sociaux, des comédies québécoises, allemandes, des adaptations contemporaines de grands classiques, des œuvres postmodernes, des poèmes dramatiques, des plaintes, des cris, des lettres sans adresse, des défis à la scène, et certains textes qui étaient tout à la fois.

Le théâtre est une machine étrange. Elle fascine. Presque tout le monde aimerait en faire (le charme subtil des planches) et personne n'y va jamais. Tout le monde veut en écrire. Mais personne ne veut en voir. Chaque individu veut porter sa voix. Plutôt que de penser ensemble sur le monde. L'auteure de théâtre ne fait pas que penser le monde, seule, dans sa chambre. Elle pointe, remet en jeu, déplie¹². Elle invite à réfléchir ensemble, à se réunir pour repenser, pour entendre ces/ses AUTRES. Elle est peut-être la dernière à croire à l'assemblée contre l'individu. A la convoquer, cette assemblée. Elle est peut-être pour cela si seule. Si invisible.

Le théâtre peut tout¹³. Avec tous les moyens des mots. Mais, au POCHE/GVE, nous ne pensons pas que tout peut faire théâtre. Nous croyons aux auteures. Depuis quatre ans, notre COMITÉ DE LECTURE a lu presque 1000 textes de théâtre. Pour n'en monter que vingt. Une seule scène ne peut monter tous les textes qui le mériteraient. Et, tristement, peu nombreuses sont les scènes qui encore croient à l'écriture vivante pour le théâtre.

Alors POCHE/GVE est là! Reçoit tous les textes. Lit tous les textes. Donne des places aux auteures. Toutes les places disponibles. Un directeur-auteur. Une dramaturge-auteure. Des textes montés d'auteures vivantes.

Et s'amuse de passer de voix en poésie, de récit en dialogues, de poèmes en pamphlet, de cris en chutes, d'ombres en paillettes.

NOTES

1 Qu'il soit ici, dès la première ligne, rendu hommage à celles (voir note 2) qui s'évertuent à publier du théâtre. (Je n'en ferai pas la liste ici pour ne surtout pas oublier une seule de ces Valeureuses.) Pas que les livres de théâtre n'existent pas, bien au contraire ! Elles sont nombreuses à défendre les auteures vivantes avec une ferveur pareille à la nôtre, malgré la précarité économique et l'invisibilité médiatique quasi absolues de leur sacerdoce. Combien de textes de théâtre publiés pour caler les œuvres complètes de Nietzsche ou coincer une porte pour un best-seller monté à Paris avec Isabelle H. ? Ces éditrices engagées survivent par la grâce d'un catalogue rempli d'auteures stars (le plus souvent mortes) qui vendent (pour soutenir les vivantes qui coûtent) ou par des soutiens à l'édition et au papier (CNL, SSA, SACD et autres acronymes et fondations...). Une remarque au bord, en plus: les Germaniques (Allemands, Suisses-Allemands, Autrichiens...) ne publient presque aucun texte de théâtre. Par contre, ils en montent, partout et en permanence dans tous les Stadttheater. Joués et pas publiés pour les Germaniques. Publiés et jamais joués pour les Francophones... Et nous Suisses qui pourrions faire le choix de la culture théâtrale que nous aimerions suivre, il nous fallait choisir la française...

2 Parce que toujours une auteure pourrait être un auteur, une éditrice un éditeur, une spectatrice un spectateur (...), je fais le choix de parler d'Elles en premier. Que les auteurs, acteurs, éditeurs, lecteurs, spectateurs, pour une fois se sentent sous-entendus par le féminin générique.

3 Mais tout théâtre n'est pas contemporain pour autant parce qu'il se fait aujourd'hui, contrairement à ceux que certains aficionados des Classiques aimeraient à penser: il s'agit encore de trouver une forme contemporaine pour sortir de leur musée ces innocents Classiques; un déplacement dans le temps et l'espace n'y suffiront pas. Et le théâtre contemporain peut être un théâtre de textes, preuve en sera fait ici. Et au POCHE/GVE.

4 Ici le féminin ne s'impose pas, puisque aucune femme n'a pu entrer dans les Classiques obligatoires...

5 *Le bruit du monde*, une revue qui, courageusement, publie des auteures inédites: <http://www.hartpon-editions.com/1294/le-bruit-du-monde-4/>

6 Le «mal-écrire» de Ramuz comme exemple idéal d'une langue de roman faite pour le théâtre, faisable au théâtre. A faire au théâtre. Je prêche évidemment ici pour mes propres incartades hors des «vraies» auteures de théâtre... cf. *Derborence* ou *Berthollet*, mises en scène de 2014 et 2013.

7 Jean Genet, à propos de la langue de ses BONNES qui ne serait pas celle des vraies bonnes selon un certain critique: «Qu'en savez-vous? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne je parlerais comme elles. Certains soirs. Car les bonnes ne parlent ainsi que certains soirs: il faut les surprendre, soit dans leur solitude, soit dans celle de chacun de nous.»

8 «La dernière d'une longue lignée de kleptomanes littéraires. / (une tradition séculaire)», *4.48 psychose*, Sarah Kane, éditions L'Arche.

9 Nous suivons le diktat du MANITEXTO que nous nous sommes imposés depuis mon entrée en fonction: <https://poche--gve.ch/manitexto/>

10 Antoine Vitez, 1930-1990.

11 Enzo Cormann, *A quoi sert le théâtre ?*, Les Solitaires intempestifs, 2003. L'acteur, venu de l'assemblée théâtrale, s'en fait le délégué pour examiner, déplier, des questions collectives.

12 Voir Enzo Cormann (*ibid.*, p. 9), et Bertolt Brecht: «Die heutige Welt ist den heutigen Menschen nur beschreibbar, wenn sie als eine veränderbare Welt beschrieben wird» («Le monde d'aujourd'hui ne peut être décrit aux gens d'aujourd'hui que si on le décrit comme un monde transformable»).

13 «Un royaume pour théâtre, des princes pour acteurs, / et des monarques pour spectateurs de cette scène transcendante! / Mais pardonnez, gentils auditeurs, / au plat et impuissant esprit qui a osé / sur cet indigne tréteau produire / un si grand sujet! Ce trou à coqs peut-il contenir / les vastes champs de la France? / Pouvons-nous entasser dans ce cercle de bois tous les casques / qui épouvantaient l'air à Azincourt? / Oh! pardonnez! puisqu'un chiffre crochu peut / dans un petit espace figurer un million, / permettez que, zéro de ce compte énorme, / nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations» (*Henri V*, Shakespeare, trad. Hugo Pagnerre, in Enzo Cormann, *ibid.*, note 11).

LITTÉRATURE & MUSIQUE

UN GOÛT DE MIEL

NICOLAS LAMBERT

Nicolas Lambert est diplômé de l'école professionnelle de jazz et de musique improvisée AMR/CPM (Genève). Actif sur la scène musicale (Zatar, Envie zzaj, Le Quintexte) et littéraire (Collectif AJAR), il se passionne pour les terrains de rencontre entre musique et texte. Parfois, ce sont ses propres textes qu'il chante, d'autres fois il met en musique des perles de la littérature francophone ou adapte en français des standards du répertoire jazz, d'autres fois encore il se produit avec l'AJAR ou collabore avec le théâtre. Il revient ici sur sa façon organique et personnelle d'envisager littérature et musique comme deux facettes d'un même art.

C'est une chanson qui t'en a donné l'idée: «A Taste of Honey». Quatre gars de Liverpool ont fait de ce goût de miel celui d'un first kiss à briser le cœur. Paul McCartney dit «I'll come back» et les autres font en chœur «He'll come back», passant à la troisième personne. C'est délicieusement kitsch et plein de bonne volonté grammaticale.

Lorsqu'elle navigue vers le jazz, la chanson s'assombrit, gagne en hydromel. Chet Baker la chante presque a capella, entre les saillies d'un piano désaccordé. Dans le roulis d'un orgue, Sarah Vaughan raconte l'histoire d'un homme qui part sur la mer gelée et emporte avec lui le goût des lèvres de sa fiancée, «a taste much sweeter than wine». Il ne revient jamais. Honey soit qui miel y pense.

Dans la version française de Nana Mouskouri, «a taste much sweeter than wine» devient «dans le soleil de mon cœur». L'idée du miel l'éceurait peut-être, à force d'en avoir mis dans ses yaourts grecs. A ne pas confondre avec les yourtes, souvent mongoles et toujours lointaines, que tu espérais atteindre un jour, comme la fiancée de la chanson et son homme parti sur l'océan.

Plutôt qu'une bouteille, tu as donc lancé un pot de miel à la mer. Les bouteilles vides, c'est pour les lendemains de beuverie, la barre sur le front. Mais quand on a la barre à bâbord, côté cœur et, comme l'abeille ou le bateau pirate, l'envie du butin, le nectar de fleur s'impose. Il a coulé à pic, le pot de miel, parmi les murènes et les requins-marteaux, adoucissant peut-être leurs mœurs. Honey soit qui miel y pense.

Il y a bientôt trois ans, j'ai répondu par ce texte à un des nombreux appels de l'AJAR, collectif littéraire dont je fais partie. Le rhapsodique Thierry Romanens nous avait approchés, afin qu'on lui propose des textes inédits, qu'il pourrait slamer – ou plutôt clamer, accompagné en musique par le trio Format A'3.

Ce que j'aime avec l'AJAR, c'est qu'elle me donne régulièrement l'occasion de pondre une micro-nouvelle, un poème, trois phrases dans un paragraphe à vingt auteurs, à moi qui n'ai pas la vocation d'écrire, tout seul, mon roman. Plus qu'écrivain, je suis musicien, spécialisé dans le jazz et les musiques improvisées. Mes instruments de travail sont autant ma voix et ma guitare que mon clavier d'ordinateur. J'ai dès lors eu envie, par ce texte où un pot de miel coule à pic, de parler de ces chansons qui passent d'un inter-

prête à l'autre pour des résultats, des atmosphères complètement différentes. Je voulais exorciser aussi la correspondance douce et douloureuse que j'avais alors avec l'habitante d'une yourte en Colombie-Britannique. On a depuis délaissé les pots de miel pour s'envoyer nos vies par email, ce qui fait que Microsoft possède déjà une bonne part de mon autobiographie, mais c'est une autre histoire.

Lors de leur concert au Café du Bourg à Lausanne, Romanens et ses comparses ont finalement interprété d'autres textes que mon «Goût de miel». Je suis donc tout content de livrer enfin ce texte à un public. Mais la vraie raison en est que le pot de miel a refait surface hier. Tout commence avec Alessandro, un de mes élèves de guitare, qui veut jouer «The Thrill is Gone», tant il aime la version de Chet Baker. Bien que je connaisse Chet, artiste fétiche de mon père, depuis ma plus tendre enfance, je ne me souviens pas de ce morceau, une ballade tragique, terrain de jeu rêvé pour le jeune Baker. Aussitôt je l'amène à ma prof de chant, Yael, qui pour m'encourager à travailler mon vibrato me fait écouter une autre version, celle d'Erik Truffaz et Camélia Jordana. Hier matin donc, je suis chez ma copine et je veux lui faire écouter Truffaz et Jordana sur Spotify. Un titre plus haut sur le même album, le site me propose «A Taste of Honey» par Piers Faccini. J'exulte. Allez suivre cet Anglo-Italien dans ses clips forestiers et vous comprendrez pourquoi. En écoutant son chant, bien plus grave mais tout aussi hors tempo que celui de Chet, me viennent des mots, puis une idée, et une envie. Depuis que nous convolons, je ne lui ai toujours pas écrit de chanson, à mon amie, elle qui pourrait se nourrir uniquement de fruits, et aime, fine comme l'abeille, poser son nez dans une corolle. Pourquoi ne pas mettre ces mots sur cette mélodie qui me suit partout? Ou sur ce qui s'est fait de plus beau sur ce morceau: les trois tours de solo du saxophoniste Paul Desmond, phrases musicales dont la justesse et la spontanéité sont des aimants à mots.

Où je veux en venir par cet exemple alambiqué, cette farandole de gens et de noms? Mon approche de l'écriture est très conditionnée, je crois, par mon bagage de musicien. J'aime quand elle est collective, versatile, éphémère – feuille balancée à terre dans une performance, mots confiés à un micro, qui aussitôt les ébruite. J'aime avoir repris ce texte, avoir taillé dedans sans mettre de gants ni de (...) pour vous le livrer.

Mon frère m'a raconté un jour que Paul Claudel prenait la plume chaque matin, très tôt, avant d'aller au boulot. Mes collègues écrivains, ceux qui publient, s'y prennent sans doute autrement. Dans tous les cas, j'ai cette impression d'extrême solitude face au monolithe blanc du roman, face à l'éditeur, face au lecteur. J'ai d'abord eu des complexes, enviant cette abnégation de moine ou de fourmi. Puis je me suis senti mieux, à mesure que j'avais l'occasion de frotter mes mots à la scène, aux sillons d'un disque, à un public de concert ou de performance, dans la fournaise des spots plutôt que sous les néons de Palexpo.

Dire Qu'elle est mon pont des Soupirs Elle qui d'un air me gracie, me condamne Je plonge ou je plane Je suis un homme à la mer	<i>Here Making each day of the year Changing my life with a wave of her hand Nobody can Deny that there's something there</i>
J'erre Je me noie dans sa crinière Dans sa rivière d'Ophélie, de féline Je n' imagine Pas de lendemain, plus d'hier	<i>There Running my hands through her hair Both of us thinking how good it can be Someone is speaking But she doesn't know he's there</i>
J'aime quand elle me serre Je ne crains ni la vie ni le néant dans ses fers Comme je l'aime je la vois même le nez en l'air	<i>I want her everywhere And if she's beside me I know I need never care But to love her is to need her everywhere</i>
Je sais que je paierai cher De croire à nos éternelles fiançailles Une fille ça se taille Et ça vous laisse en enfer	<i>Knowing that love is to share Each one believing that love never dies Watching their eyes And hoping I'm always there</i>
Rien à faire Ma vie entière Vire vers La fille de l'air	<i>I will be there And everywhere Here, there And everywhere</i>

Ou encore cette adaptation du standard de jazz «Softly as in a Morning Sunrise», où chaque strophe commence par une homophonie approximative du titre :

Sophie, pas un amour ne sonnera
La fin de la nuit polaire
Où se lève le vent

Sophie écoute un disque de Sun Râ
Disque mystique et solaire
Chaque jour au Levant

Regarder s'ouvrir l'aurore
Suivre son doux rituel
Et puis découvrir l'horreur
Au lit folle tu hèles :
« Où es-tu parti ? »

Fille seule, assise elle mange une cerise
La lune éteint sa faucille
Ne répond que la brise

Me prêter à l'exercice des critiques de disques, pendant dix ans, a aussi été un exercice stimulant. Le mensuel *Viva la Musica* me laissait carte blanche, aussi j'ai pu développer une écriture plus littéraire que scientifique pour saluer le travail de collègues musiciens, mettre des mots, toujours, sur des sons.

J'ai exploré la démarche inverse, enfin, avec un projet qui s'appelle Le Quintexte, la rencontre de quatre musiciens et d'un texte, dit par un récitant. Le projet n'est plus très actif, mais

s'écoute aisément sur la grande toile (ou sur disque compact si vous m'en passez la commande). L'occasion pour moi, donc, de mettre en musique les mots des autres (Corinna Bille, Georges Perec, Albert Camus, Vahé Godel, Romain Gary, Albert Cohen, Ramuz...), d'inviter pour une fois le «texte dit» dans les appartements de la musique, celle-ci dépassant rarement le seuil quand elle est invitée chez celui-là. Et d'offrir à tous ces grands auteurs un peu de compagnie.

LITTÉRATURE & ESPACE PUBLIC

LA LITTÉRATURE,
CE SI LONG CHEMIN

KARELLE MÉNINE

Karelle Ménine est journaliste et auteure. Sous la bannière d'Adelitt (Atelier des déplacements littéraires), elle œuvre en faveur d'une littérature considérée comme patrimoine et héritage commun, et dont l'espace public ferait office de «livre ouvert», c'est-à-dire de lieu où l'écriture s'inscrit et se partage. Ses collaborations avec Ruedi Baur (designer et urbaniste) ou Iona Suzuki (graphiste et peintre) lui permettent, littéralement, de faire entrer la littérature dans le domaine public.

La littérature est un long chemin, si ancien qu'on ne sait pas vraiment son point de départ... Les hommes inventaient des histoires avant même de les écrire. Même ceux qui n'ouvriront jamais un seul livre, qui ne savent ou n'aiment pas lire, sont en littérature : ils vivent, échangent et pensent, et ces vies, échanges et pensées, la littérature s'en nourrit. On peut bien s'en désintéresser, elle est là. Nous cheminons côte à côte. Elle est un langage commun et fait lien. Rangée dans des bibliothèques, elle a aujourd'hui un espace propre : le livre. Mais au fil des siècles, nombre d'entre eux tombent doucement dans l'oubli. Mon travail consiste à sortir la littérature des livres et des archives afin de recréer une curiosité nouvelle. Cela passe par différents outils, dont : l'espace public. Cela veut dire que j'écris sur les murs, à la main, dans un geste artisanal de peinture en lettres. Cela veut dire que je prends ce temps-là : celui d'écrire manuellement. Contrepoint à une société de la vitesse, l'écriture ne peut guère aller plus vite que la pensée, cela me plaît. Cela veut dire, aussi, que je mets les textes littéraires au travail. Eux, qu'on laisse si souvent dormir, je ne leur rends pas hommage, plutôt : je les bouscule car il me semble que c'est la seule façon de les respecter.

Se plonger dans un patrimoine littéraire, c'est se plonger dans une richesse toujours plus surprenante. C'est se plonger dans la mémoire d'un lieu et dans les ouvrages de celles et ceux qui y ont écrit. C'est trouver de quoi continuer à avancer, comme lorsque, au lendemain des attentats contre *Charlie Hebdo*, je me plonge dans Verlaine et extrais cette phrase : «changer au mieux le pire, à la méchanceté, déployant son empire, opposer la bonté...».

Mais il ne s'agit pas simplement de fouiller, de lire et de recueillir. Il s'agit avant tout de (re)mettre la littérature au cœur de la Cité. Cela passe par différentes initiatives et démarches : des ateliers, des colloques, des workshops, des conférences, des rencontres. Une méthodologie personnelle, en différentes étapes, d'où un texte nouveau naît. Il s'agit d'inventer un rapport différent à la littérature, et d'utiliser pour cela l'espace public car il est, par excellence, un lieu de partage ; une page commune. Et puis écrire

«au-dehors» c'est aussi répondre à l'envahissement contemporain des écrits publicitaires.

Alors à chaque projet correspondent une collaboration/conception graphique unique, ainsi qu'une écriture pérenne ou éphémère. Je milite pour le pérenne qui permet de laisser le temps d'avoir le dernier mot, à son rythme. Mais parfois l'éphémère a son utilité. Un mur qui devait être abattu me servit ainsi un jour de support à un texte sur l'enfermement.

Et puis l'espace du mur est une surface limitée qui participe à déterminer la longueur de ce qui y sera inscrit. Il faut savoir s'adapter et jouer, exactement comme avec un cahier.

Chaque rencontre autour du chantier d'un projet mériterait, en elle-même, un récit plus détaillé. Elle en est la part précieuse. Alors, à défaut de pouvoir les citer toutes, en extraire quelques-unes.

Une femme d'origine africaine, à Mons (Capitale européenne de la Culture en 2015 où j'ai développé le projet «La phrase» en m'associant pour cela au graphiste Ruedi Baur), s'arrête sur le mot «pays lointain» écrit sur le mur et vient nous parler du rapport que la culture africaine a à la mémoire et à l'oralité en rapport à celle qu'a la culture occidentale à l'écrit.

La découverte à Etterbeek (commune de Bruxelles où je développe actuellement le projet «Babbeir» avec la graphiste Iona Suzuki) d'un poème d'un soldat anonyme daté du 1^{er} septembre 1787, adressé à une certaine Amélie, et à partir duquel nous inventons la réponse.

Une petite fille à Bienne (où j'ai développé cette année le projet «Voyage entre les langues», toujours avec Ruedi Baur), qui me demande si elle peut écrire un mot en sa langue, le tamoul, nous permettant au final d'écrire tout un texte en cette superbe écriture.

Une femme, à Marseille (où nous venons avec Germain Prévost et Karwan de terminer le projet «Cadavres exquis métropolitains»), qui avoue sa colère devant un mot écrit en arabe, parce que dans son quartier «le français est devenu une langue minoritaire, que toutes les femmes sont voilées», et qu'elle ne supporte plus cette langue. Sur ce bout de trottoir, nous discuterons de la

place de la poésie et du politique, soulignant combien la langue est honorée par l'une, et manipulée par l'autre; combien il faut dissocier une langue des hommes qui l'utilisent. Nous parlerons du vivre ensemble et des perturbations de l'histoire. Le mot arabe que nous venions d'écrire disait: «la vie». Un peu plus loin j'étais en train d'écrire en allemand: «im Abendsonnenschein», «le crépuscule». Cette femme était d'origine juive. Au regard de l'histoire du peuple juif, ces deux mots sont complexes. Au regard de la littérature, ils sont des paysages.

Un vieil homme passa nous voir un jour sur le même chantier. Un peu provocateur. Un peu dur. Il commença par dire que c'était nul, tout ça, qu'il n'aimait pas l'idée que cela allait rester longtemps. Au fil des heures, où il observait notre travail, il nous confia ses passions: l'art brut, la poésie, la nature. Les habitants qui passaient nous parlèrent de lui avec respect et un rien de tristesse: il avait été leur instituteur durant quarante ans, «un homme fabuleux». Puis un drame l'avait atteint et la folie était devenue son

refuge. Face à nous, c'était un homme au présent qui commentait les mots et récitait, en écho, Prévert par cœur. Il sera notre plus beau souvenir de ces jours-là.

L'intime surgit souvent dans tous ces projets. Nous sommes dans la rue. C'est un espace où la conversation peut avoir lieu et se sentir bien. Nous écrivons des mots, des phrases, des textes, cela ne laisse jamais indifférent. Les enfants, le plus souvent, sont ceux qui posent les questions en premier et lisent les phrases à voix haute, en passant. Pourquoi on écrit sur le mur? Pour partager un récit avec tout le monde. Pour permettre aux textes d'exister de nouveau. Pour laisser à chacun-e la possibilité (le droit) de lire, ou non. Tout ceci pourrait sembler un peu simplet, raconté en ces quelques lignes. Les refus et résistances existent aussi – bien souvent, et les surmonter est également passionnant – mais de projets en projets je peux témoigner d'une certitude: la littérature emporte loin, très loin, dès lors qu'on lui en donne l'espace suffisant

LITTÉRATURE & RADIO

ÉCRIRE LA RADIO

DAVID COLLIN

David Collin est écrivain, essayiste, éditeur et producteur radio. Depuis cinq ans, il construit un atelier de création radiophonique («Le Labo», diffusé sur la RTS – Espace2 le dimanche soir) pensé comme un espace de liberté. Avec cette idée que la radio est aussi un art, qu'elle développe des écritures spécifiques qui ont besoin de la littérature, de dramaturgie, d'invention sonore, de dispositifs de diffusion et d'écoute, mais aussi de sensualité et d'une belle marge d'incertitude.

Mon activité d'écriture est intimement liée avec celle de la radio. La littérature est présente dans toutes mes expériences radiophoniques, autant dans les entretiens littéraires que dans la création radiophonique à travers l'expérience du «Labo». Quand je reçois un écrivain, je lui pose des questions d'écrivain et d'homme de radio. Cette proximité crée une relation particulière, un type de conversation qui n'est pas un entre-soi, mais qui, au-delà de l'entretien lui-même, permet une autre approche de l'écriture. Les nombreux documentaires que j'ai réalisés à la radio sur la littérature sont inspirés par mes lectures et mon désir de mieux comprendre l'œuvre d'un écrivain. Ces émissions sont parfois accompagnées de lectures publiques, telles que les réalise Jacques Roman à l'Espace Eclair (Lausanne), partenaire de nombreux projets radiophoniques et littéraires (sur Pasolini, Akhmatova, Pizarnik, Hölderlin, Perec, Kraus...).

À la radio, je développe l'écriture de fictions, de documentaires de création, dans un style proprement radiophonique quand la radio se scénarise, s'écrit avec les sons, se conçoit comme une partition faite de textes, de sons du réel et d'inventions sonores.

Certains projets radiophoniques sont prolongés par des textes publiés en revue. Et j'écris sur la radio pour mettre des mots sur des pratiques, pour comprendre la poétique du son, de l'écoute, de la réalisation, pour questionner la recherche radiophonique qui se fait au quotidien.

Dans ces différentes pratiques qui se nourrissent l'une l'autre et relient l'écriture, la littérature et l'art radiophonique, j'ai toujours le souci de laisser des traces. D'où ces publications sur la radio, les propositions aux auteurs de radio d'écrire, mon souhait de mettre en valeur une écriture qui va de la poésie à l'essai. Le souci d'enregistrer la voix des créateurs et des écrivains est associé à la question de l'archive, c'est-à-dire à la nécessité d'aller au-devant de l'archive avant que les traces ne disparaissent, de créer des occasions d'enregistrement pour palier précisément le manque d'archives.

Comment fait-on de la radio en écrivain? Et comment, au quotidien, dans l'animation, la production et la réalisation d'émissions radiophoniques, écrire la radio de mille manières?

Depuis que je suis à la radio, je m'intéresse à la fiction et parfois j'en écris, j'en réalise. Les premiers pas mêlaient différents

types d'écriture avec l'adaptation de nouvelles et de récits dans les anciens studios du radio-théâtre. Depuis, je me demande souvent comme faire de la fiction autrement, comment en redévelopper des formes et retrouver des gestes, avec les moyens que nous avons. Nous revenons de loin : les studios dédiés n'existent plus et la fiction doit se réinventer en profitant des savoir-faire des gens de radio et des artistes, comédiens et auteurs, avec lesquels nous collaborons. L'œuvre est toujours collective.

J'explore plusieurs pistes : les concours, les ateliers et les workshops avec des écoles d'arts, des adaptations réalisées avec des étudiants en littérature, des petites histoires conçues avec des enfants, et la tentative de faire apparaître peu à peu la fiction dans le documentaire (à partir de nos pratiques radio), et les formats courts (*short stories*) pour explorer toutes les formes d'écritures possibles.

A Lausanne, nous avons récemment présenté l'appel à projets Gulliver avec mes collègues francophones de la RTBF et de France Culture, et des sociétés d'auteurs des trois pays. Nous voulions parler d'écritures radiophoniques et d'inventions sonores, des projets qui recevaient le soutien et les bourses attribuées par ce concours.

Nous nous sommes vite rendu compte qu'une grande majorité d'auteurs, pourtant intéressés par la radio, n'avaient pas d'expérience dans le domaine de l'écriture radiophonique, qu'ils n'avaient aucune familiarité avec les outils radio (prise de son, montage), et qu'ils n'écoutaient pas ou peu les émissions de création radiophonique. Ce qui démontre bien la spécificité de l'écriture radio : on n'écrit pas une pièce ou un roman qu'on aimerait mettre en onde à la radio, on demande plutôt à des auteurs d'imaginer des fictions et des séries *pour la radio*, pensées comme des œuvres sonores, des œuvres « à part entière ». Et l'on considère les auteurs d'œuvres radiophoniques comme des auteurs. On demande à tous, comme le dit justement Gregory Whitehead, d'*écrire la radio*, et non pas seulement d'écrire pour la radio.

On parle de fiction, mais il faudrait plus souvent parler de création radiophonique, parce que le terme de fiction, trop souvent associé au théâtre et non à l'écriture radio, n'est parfois que sons, « jeu relationnel entre les choses » et les éléments hétéroclites qui forment la matière sonore.

POÉSIE DE RUE

SOUS LE MANTEAU, LA LITTÉRATURE

ALEXIS

Alexis est poète public. Originaire de Paris, il habite une cabane dans la forêt de la Drôme, près de Montélimar. Depuis 2011, il s'installe dans les rues de France ou d'Amérique du Sud, dresse sa table, y pose sa minuscule machine à écrire. A la demande, il écrit un poème avec les mots et les thèmes qu'on lui donne.

Se retrouver à écrire dans la rue, face au quotidien de centaines de personnes anonymes. Certaines sont intriguées, d'autres passent comme si c'était banal de croiser quelqu'un assis à une table sur le trottoir, en train de taper sur une machine à écrire.

J'écris de la poésie sur mesure.

Seul un panneau « Poète public » donne un indice au passant. S'il le désire, il me donne un thème, un mot ou même rien du tout et j'improvise sur l'instant un poème. Je l'invite alors à repasser une quinzaine de minutes plus tard, selon l'affluence, le nombre de propositions déjà en cours.

La contrepartie est libre.

Le poème qui en résulte, qu'il ou elle viendra récupérer, lui est exclusivement destiné. Il arrive aussi qu'il soit adressé à un de leurs proches. Mais dans tous les cas, je n'en conserve aucune copie. J'écris sans brouillon, directement à la machine. L'idée d'« instantanéité » me paraît ainsi préservée.

J'ai commencé cette activité il y a sept ans. Ayant trouvé une machine à écrire dans un vide-grenier, je me suis mis à improviser chez mes amis des textes pour le chat, l'enfant... Ils m'ont suggéré

de tenter la même chose dans la rue, sachant que j'allais justement jouer au Festival d'Avignon quelques jours plus tard. Je suis, depuis une dizaine d'années, auteur-compositeur-interprète de chansons poétiques et me produis aussi bien dans des cafés, des salles de spectacles, que dans la rue. J'ai toujours apprécié ce décor... La magie de l'inattendu. Aller déposer aux oreilles ces moments fragiles, mêlés de curiosité et de furtivité, même si l'on ne touche que quelques miettes de la foule.

Mais avec la poésie publique, il y a quelque chose de nouveau. Je suis à la disposition des passants. C'est comme si je tenais un office, où, entre telle et telle heure, tel et tel jour, n'importe qui pourrait recevoir un texte écrit spécialement à son intention. Et c'est au cours de ce premier échange qu'une chimie opère. Il me suffit alors, d'une certaine manière, de retranscrire l'émotion de cette rencontre en y intégrant la thématique ou les éléments formulés par mon interlocuteur ou mon interlocutrice. Mon procédé d'écriture est donc totalement différent de celui que j'utilise quand j'écris pour moi-même pour une chanson. Qu'avait en tête cette femme qui, sans trop en dire, me parlait de la « peur de l'autre » ? Ou ce garçon qui n'avait d'yeux que pour mes mains ?

Je pense que mon travail serait différent s'il était manuscrit, et depuis quelque temps, je me dis que la machine à écrire, cette mécanique intermédiaire, me protège. Dans chaque poème transmis, il y a un morceau de moi. Et heureusement que ma petite Corona pliable est là pour porter une partie de la charge émotionnelle. Parce qu'au final, quand je suis dans la peau du «poète public», c'est bien une variante de l'écriture automatique que je pratique, orientée par un sujet donné et une contrainte de temps. Une performance littéraire destinée à une seule personne. Je ne sais pas exactement dans quelle direction iront mes vers, ni ce que va devenir le poème. Aura-t-il la forme d'une chanson? D'un sonnet? Se perdra-t-il au cours d'un voyage? Plaira-t-il à son destinataire? Retombera-t-il sur ses pieds ou choisira-t-il le chemin du surréalisme? Peut-être va-t-il trôner des années sur un réfrigérateur. Peut-être sera-t-il conservé précieusement entre les pages d'un livre. Dans un porte-monnaie. Parce qu'il y a une prise de risque évidente dans ma proposition. Je m'adresse à un-e inconnu-e, une personne que je ne connaîtrai qu'au travers de cet échange de quelques minutes. Ainsi, par son petit format, son unicité, sa spontanéité et donc son existence fragile, le poème réalisé possède un caractère sacré...

Je ne lis pas les poèmes à voix haute quand je les transmets. Ils sont glissés dans une petite enveloppe avec leur titre écrit dessus. J'utilise du vieux papier glané en format A6, ainsi les textes font tous entre 16 et 24 pieds, en vers libres ou rimés, selon mon envie du moment. Ce format fixe offre un champ d'action concis et nécessite une remise à l'épreuve permanente du processus de création. Depuis les quelques années où je m'attelle à cette fonction, plusieurs thématiques identiques me sont revenues des dizaines de fois: l'amour, la mort, les étoiles... Comment faire pour me renouveler? Mon objectif étant d'exprimer la manière dont j'ai perçu la rencontre avec la personne rencontrée, ou plutôt de formuler ce qu'elle avait suggéré sans l'exprimer clairement. Lire entre les lignes.

Qu'est-ce donc alors que ce petit morceau de poésie né dans la rue? Ce n'est pas qu'un poème. Ce n'est pas non plus un objet extraordinaire. Il porte une intention: déposer, dans le quotidien, un fragment de littérature qui n'est pas un livre ni un souvenir scolaire, mais un objet de tous les jours.

Dans ce sens, ce qui m'anime aussi, c'est d'inciter les gens à écrire. Ecrire pour soi permet d'accéder à un autre versant de sa sensibilité, une part inaccessible à l'oral. La temporalité étendue – quand on écrit, le temps n'existe plus – et le changement de média – passage de la parole à l'écriture – transforme notre compréhension du monde.

Le livre, merveilleuse embarcation de notre imagination, enferme malgré lui la littérature dans un cadre particulier. Lire est un rituel, ou une fenêtre d'évasion, que l'on ouvre en dépliant la première de couverture à un moment précis: quand on a le temps de le faire, quand on se trouve dans le métro ou le train, quand on est au bord du sommeil... Le livre est un objet. Il est la propriété de quelqu'un. Disposé sur une étagère ou trimbalé dans un voyage, il possède une fonction. Il peut tout aussi bien passer une partie de sa vie sous le pied d'une table bancale. Aujourd'hui, des milliers de livres sont jetés chaque jour et des milliers sont imprimés de nouveau, parfois avec le même contenu. A-t-il perdu de sa sacralité? Est-il devenu un produit de consommation de plus dans notre époque moderne?

J'ai moi-même créé une petite maison d'édition de poésie, de contes et de carnets d'écritures (Papalú) avec une amie espagnole, où nous proposons majoritairement notre travail artistique, et je me suis trouvé étrangement perturbé par le fait que quelqu'un-e puisse me lire sans que nous nous soyons physiquement rencontrés. Une distance se crée avec le lecteur parce que je n'ai pas pu lui «léguer» mes textes directement. Quand j'écris, il y a toujours un destinataire, je sais qu'une lecture extérieure suivra cette confession, et connaître mon interlocuteur donne un sens quasi matériel, physique, à cette entreprise. J'aimerais d'ailleurs dans ce sens, pour rapprocher ma vision de la littérature de celle du livre, proposer prochainement des livres uniques, qui passeraient de main en main.

J'officie un peu partout avec ma machine à écrire: rues, villages, bords de mer, festivals, etc., avec pour seule restriction le facteur météorologique. Même les lieux les plus incongrus se prêtent à l'exercice. Prenez la file d'attente d'une administration: des heures perdues dans les méandres d'un univers totalement abstrait. L'attente, accompagnée par cette intention littéraire, se change en attention. La curiosité prend le dessus sur l'ignorance et le principe de «poésie publique» fonctionne, prenant un peu le relais des traditionnels écrivains publics postés encore au pied des bâtiments administratifs de certains pays.

La poésie de rue m'a par exemple fait voyager un an et demi en Amérique du Sud. Mon amie réalisait la traduction instantanément en castillan. Là-bas, où le livre tient une place mineure dans le quotidien – ils sont chers et peu de librairies en diffusent –, mon travail prenait tout son sens. Il amenait, comme une évidence, la littérature à portée des esprits. Les lignes que j'écrivais n'étaient pas une gymnastique verbale de plus à ingurgiter, mais une simple proposition poétique disponible.

Il y a encore de la place pour les mots écrits.

L'Homme a besoin de la narration pour nourrir son imaginaire. L'écriture, complémentaire à l'oralité, a cette capacité de figer le temps pour décortiquer les particules non visibles du monde. Quand je suis assis avec ma machine à écrire, au milieu d'un marché, regardant l'agitation chorégraphiée d'un dimanche matin, je prends conscience que mon rôle est tout aussi important que celui du maraîcher, du fromager ou de toute autre silhouette affairée dans ce tableau. Je ne me sens pas marginal. Je me suis fait une place dans l'opéra du quotidien. J'y ai fait entrer, sous le manteau, la littérature...

Le Persil

J'ai sur la langue
De multiples recoins inoccupés
Que je n'ai pas encore actionnés
J'ai le temps

Et la patience fait partie
De la panoplie du goût

Certaines journées osent
Une percée
Dans l'acidité secrète
Et mal aimée

Certaines heures entières
Sacrifient leur confort
Le visage se plisse
Sous la révélation

Il existe d'autres saveurs
Des inconnus
Et la découverte éclate
Toujours chaleureuse au palais

Ce matin
Près du poêle
Pelotonnée contre mes chaussures
Une botte seule

Avec un parfum autre
Un cuir nouveau
Qui porte le printemps
A ma narine rousse

D'automne
Et de bois tiède

Comme une surprise
Sortie d'un conte
De sept lieues
Comme pour me dire «Merci»

Une botte de persil

LITTÉRATURE À L'EMPORTER

LE KIOSQUE LITTÉRAIRE DE
CARACTÈRES MOBILES

COLLECTIF CARACTÈRES MOBILES

Depuis 2014, le collectif d'auteur-e-s Caractères mobiles (Catherine Favre, Mathias Howald et Benjamin Pécoud) investit différents lieux publics pour y installer son kiosque littéraire, permanence destinée à recueillir et à traiter les demandes de textes du public. Le collectif a notamment expérimenté son kiosque dans le cadre de deux résidences : au Café littéraire de Vevey, entre 2015 et 2017, et à la Fondation Jan Michalski à l'été 2017. Les trois membres du collectif posent ici leur regard personnel sur l'expérience.

Grâce au dispositif du kiosque littéraire, la question de l'inspiration – concept ô combien essoufflé – ne se pose pas. La relation qui se noue avec les personnes que nous rencontrons, lecteurs en puissance, m'oblige, dans le sens littéraire du verbe, et la confiance placée en moi porte mon écriture. C'est un échange de bons procédés en somme, une envie de mots qui répond à une envie d'écrire : la relation est directe, sans intermédiaire entre le lecteur et moi. J'ai en outre l'assurance que je serai lu et qu'un échange par le texte et autour de lui aura lieu. Ainsi, quand je reçois une commande, je suis l'heureux dépositaire d'un récit à venir, d'un texte en devenir. Et souvent, les textes demandés portent sur des sujets qui touchent au cœur des préoccupations des lecteurs : ils nous demandent de célébrer des anniversaires, de dire des choses importantes à des gens qu'ils aiment, d'évoquer des disparus ou, plus simplement, ils souhaitent qu'on leur raconte des histoires.

Nous nous installons, une chaise, une table, nos ordinateurs, nos cahiers et nos crayons.

« Nous écrivons pour vous. »

Dans un café, une galerie d'art en lien avec une exposition, un festival, dans la rue ou dans un théâtre en association avec un spectacle, notre dispositif est simple, gratuit et se transforme en fonction des lieux.

J'aimerais un texte pour mon fils qui va avoir 50 ans

Vous pouvez écrire sur les arbres ?

Un sonnet sur le soleil, s'il vous plaît.

Pour une amie qui se bat contre le cancer

Qu'on me parle des utopies

Merci pour votre proposition

Sur les jeux vidéo, mais en positif

Pour ma fille, quand elle aura vingt ans en 2026

Au moment d'écrire, j'adresse intérieurement mon texte à ce lecteur ou cette lectrice dont je me suis fait une image. J'aime imaginer sa vie et je suis attentif aux mots qui ont été échangés. Et, même si je suis incapable de dire comment s'opère le passage de la parole au texte, tous ces éléments m'aident à déterminer la forme que je veux donner au texte ; la nature de la discussion peut me donner une idée du ton, un geste se transformer en motif. Ainsi, le dispositif me permet également d'expérimenter et de jouer avec les formes. Et si je ne m'éloigne jamais de mes sentiers littéraires, la rencontre m'amène souvent dans des lieux que je n'aurais sans doute pas visités sans les indications des lecteurs.

Mathias Howald

La rencontre entre lecteurs et auteurs est parfois courte, parfois longue, détaillée, intime – où vont m'emmener tous ces mots échangés ? –, parfois seul un mot est écrit, l'adresse d'un destinataire, une image. Derrière chaque texte, il y a eu une rencontre, quelle que soit sa nature, et le texte, qui ne serait pas né sans cette rencontre, vient sceller cette union. En cela, il y a quelque chose de sacré, qui me dépasse. J'aime cette magie. La commande, parce qu'elle est intime, est aussi universelle, et si le texte livré est écrit pour une personne en particulier, il continue à appartenir au collectif en vue de la publication d'un livre. Si le livre n'est pas l'objectif premier du kiosque littéraire, il est un moyen de le prolonger et de le partager, de rassembler un ensemble de textes disparates en un récit qui donne une place tant aux demandes des lecteurs qu'aux réponses des auteurs.

Catherine Favre

Quand, un mois durant, nous installons notre kiosque devant l'épicerie de Montricher, les habitants du village viennent nous commander des textes sur des thèmes qui leur tiennent à cœur. Pour ma part, ma fréquentation du village fait naître mes propres envies d'écriture : je regarde les planeurs qui dansent au-dessus du petit aérodrome et me rappelle les meetings aériens que Faulkner raconte dans *Pylônes*, je lis sur une affiche le programme de la fête nationale imminente et je me rappelle un joyeux 1er août villageois que Robert Walser raconte dans un de ses « microgrammes ».

Mais voilà que ces thèmes sur lesquels j'aimerais écrire viennent à ma rencontre devant l'épicerie : un pilote de planeur Suisse allemand commande un texte pour son club de vol à voile qui s'est installé deux semaines durant à Montricher, quelques jours plus tard, le syndic du village vient commander son discours du 1^{er} août, m'expliquant qu'il a toutes les peines du monde à le rédi-

ger lui-même. Comme par un heureux hasard, le kiosque consacre et remodèle mes envies : mon texte sur l'aérodrome sera souvenir de vacances pour passionnés de vol à voile, celui sur le 1er août message du syndic à ses concitoyens.

Au fond, je ne suis pas sûr que tout cela ait grand-chose à voir avec le hasard. Le kiosque me fait écrire pour les gens, ils m'invitent sur leur terrain, je les invite sur le mien. Mes envies rencontrent leurs désirs. Auteur, narrateur, protagonistes du récit, lecteur : les sujets s'entremêlent avec, à la fin, une multitude d'histoires qui cartographient le village. Méthode d'investigation, le kiosque littéraire accueille les demandes de ses habitants et, en réponse, écrit le territoire.

Benjamin Pécoud

Caractères mobiles

HABITANTS DE MONTRICHER, NOUS ÉCRIVONS POUR VOUS !

Nous sommes le collectif d'auteurs Caractères mobiles en résidence d'été à Montricher du 8 juillet au 3 août, à la Fondation Jan Michalski.

Commandez-nous gratuitement un texte sur le thème de votre choix grâce au bulletin au verso, nous l'écrivons, l'imprimons et vous l'envoyons deux jours plus tard.

Nous attendons vos demandes – un mot, une phrase, une consigne, une image ou autre – entre 10h et 12h, du mardi au samedi, du 8 juillet au 3 août, devant l'épicerie de Montricher.

VOUS POUVEZ AUSSI

– DÉPOSER VOTRE BULLETIN DE COMMANDE dans notre boîte aux lettres placée devant l'épicerie de Montricher

– ENVOYER VOTRE BULLETIN PAR COURRIER À :
Collectif Caractères mobiles
à la Fondation Jan Michalski
En Bois Désert 10
CH-1147 Montricher

– REMPLIR UN BULLETIN SUR LE SITE
www.caracteresmobiles.ch

Le texte sera livré au nom et à l'adresse que vous nous indiquerez.

A bientôt !
Les auteurs de Caractères mobiles

A trois moments différents de sa vie, une vieille dame a vu des arbres qui lui étaient chers être abattus : elle commande un texte sur ces trois mises à mort.

I.

Je suis le marronnier, celui qu'ils ont jugé bon de couper pour faire de la place à la clinique Bois-Cerf. Tu ne m'as pas oublié après toutes ces années, et je te reconnais aussi : tu es la femme qui venait s'adosser à mon tronc pour lire un roman ou une lettre d'amour. Tu levais parfois les yeux et tu admirais mes fleurs blanches au cœur rosé qui parfumaient ta lecture. Quand j'ai été coupé, tu es venue une dernière fois te confier. Tu m'as raconté des choses sacrées et tu m'as parlé de ton père décédé. Tu as ensuite caressé ce qu'il restait de moi, une souche à la sève collée, et de ton doigt tu as compté mes cernes, du cœur à l'écorce.

II.

Il a fallu abattre le mur. En construire un autre moins frêle. Rapidement, constater les fissures. Chercher un coupable et m'accuser moi, le frêne, et mes racines multidirectionnelles. Me débiter en rondelles, sans rituel. Me hacher sans appel. Me déchiqueter, tout aussi naturel. Par bonheur, je l'ai entendue, elle. Crier en silence, implorer le ciel. Sentir l'impuissance qui martèle. Ne pas oublier ma présence, m'ériger un autel. Et être toujours là, grâce à elle.

III.

Nous ne sommes pas arrivés à nos fins. La complainte dans le feuillage des trois tilleuls n'a pas réussi à freiner leur funeste dessein citadin. Et pourtant, nous vous le demandons, qu'y a-t-il de plus vain qu'un parking sous-terrain ? Le jour de notre mise à mort, ils sont venus une bouteille de vin à la main puis ont chargé nos troncs débités sur leur engin. Et toi, tu as quitté ton appartement voisin pour venir ramasser un dernier brin abandonné sur le chemin. Mais écoute-nous, nous qui sommes devins : demain, un arc-en-ciel traversera le ciel pour apaiser ton chagrin.

LITTÉRATURE AUDIO

DU PAPIER À L'OREILLE: LA TRAJECTOIRE DU LIVRE À LA BIBLIOTHÈQUE SONORE ROMANDE

BENIGNO DELGADO

Benigno Delgado est diplômé en Sciences de l'information à la Haute école de gestion de Genève. Depuis deux ans, il travaille à la Bibliothèque Sonore Romande. Il ouvre, pour *Le Persil*, les portes de cette institution qui fait sortir la littérature des livres pour la proposer aux personnes qui ne pourraient, autrement, pas en bénéficier.

« C'est un Livre, à la vérité, mais c'est un Livre miraculeux, qui n'a ni feuillets ni caractères; enfin, c'est un Livre où, pour apprendre, les yeux sont inutiles: on n'a besoin que des oreilles. »

Cyrano de Bergerac, *L'autre monde ou Histoire comique des Etats et Empires de la Lune*, 1657

Créée en 1976, la Bibliothèque Sonore Romande (BSR) est une fondation privée reconnue d'utilité publique. Elle a pour mission d'offrir gratuitement des livres sonores aux personnes aveugles, malvoyantes ou empêchées de lire à cause d'un autre handicap. Ces livres, qui se veulent un reflet de ce qui est disponible dans l'édition papier, sont enregistrés par des lecteurs bénévoles et peuvent être écoutés sous forme de CD ou téléchargés depuis notre site web. A ce jour (novembre 2017) notre bibliothèque offre plus de 20 000 titres en français, tous genres confondus. Et son fonds s'enrichit chaque année d'environ 600 nouveaux titres enregistrés par nos soins, en plus de ceux obtenus grâce aux échanges avec des bibliothèques partenaires.

Nos auditeurs, bien que majoritairement en Suisse, peuvent se trouver n'importe où sur le globe (du Canada à l'Égypte). Pour s'inscrire à la BSR, il suffit d'un certificat médical ou d'une attestation de handicap en lien avec la lecture. Notre service est exclusivement réservé à ces personnes.

Mais le chemin de la page imprimée à l'oreille de l'auditeur (c'est ainsi que nous appelons nos usagers) est long et semé de stimulantes embûches. C'est cette aventure passionnante que nous essaierons d'esquisser ici.

Un « voyant » peut se promener dans une librairie ou une bibliothèque et choisir, ou pas, d'acheter, d'emprunter et de lire (ou pas) un livre disponible sur les rayons. Une personne malvoyante ou non voyante a besoin, pour y accéder, que celui-ci soit écrit en braille (que seule une petite minorité maîtrise à la perfection) ou enregistré en tant que livre sonore. La proportion de ces livres dans le commerce étant assez limitée, et pas forcément disponible dans un format adapté (tel le standard Daisy: un livre Daisy per-

met, entre autres, une navigation par niveaux, parties, chapitres, paragraphes, etc.), nos auditeurs dépendent des livres enregistrés dans des institutions telles que la BSR. Tous les genres ont donc leur place dans notre catalogue, sans censure, jugement de valeur ni restriction autre que celles imposées par la loi – et par notre budget d'acquisition. C'est pourquoi chez nous Platon côtoie allègrement Danielle Steel, Joyce (James) dialogue avec Musso, Barbara Cartland échange des mots doux avec le Marquis de Sade, Amélie Nothomb avec Nietzsche, et Ramuz avec Nesbø. Nous essayons aussi de dénicher des pépites inattendues – nos auditeurs apprécient les belles découvertes.

Alors que dans une bibliothèque « traditionnelle » le livre acheté, une fois catalogué, est en principe à la disposition des lecteurs, chez nous l'achat n'est que la première étape du processus (il y a eu, bien entendu, tout un travail préalable de recherche, sélection et pré-catalogage). Ce processus va du choix du lecteur/lectrice à la mise à disposition, sur CD et en téléchargement, du livre enregistré. Entre les deux il y aura la lecture en tant que telle (qui demande un travail d'analyse et de préparation qu'on ébauchera brièvement), le contrôle et la correction, la conversion de format en vue de la gravure sur CD ou le téléchargement, la modification des données dans le catalogue et la mise à disposition finale. Sans oublier le conseil personnalisé fourni par le service de prêt.

Le livre papier est appelé chez nous « livre noir », ce qui n'est pas une quelconque référence à de sombres périodes de l'Histoire, mais une indication du fait que, pour celui qui ne voit pas, un livre imprimé est un livre (dans le) noir. Pour le rendre « visible », c'est-à-dire, audible, il faut donc l'enregistrer. C'est là qu'entre en jeu le donneur de voix, que nous appelons « lecteur ».

Nous avons environ 120 lectrices et lecteurs bénévoles, et en recevons régulièrement de nouveaux qui, pour autant qu'ils réussissent le test d'admission – sévère, car bénévolat peut et doit rimer avec qualité –, intégreront la joyeuse troupe des donneurs de voix (et de joie) de la Bibliothèque sonore. Précisons que ceux-ci peuvent être d'âge et parcours professionnels très variés: étudiants, enseignants à la retraite, infirmières, journalistes, comédiens... Leurs

motivations sont très diverses mais on retrouve chez tous l'amour du partage, le goût pour la lecture à voix haute et la sensibilité à la cause des personnes empêchées de lire.

Le lecteur a une position particulière : récepteur du texte et de son message, il se doit de le transmettre avec ce qu'il faut d'émotion mais sans interprétation excessive (dans tous les sens du terme). Tension entre objectivité et subjectivité, car comment doser efficacement ce qu'on reçoit de l'écrit, avec une intelligence du texte adéquate (sans compréhension préalable, les pauses, l'intonation, l'intention ne seront pas adaptées – un livre ainsi lu peut vite devenir incompréhensible), sans oublier la clarté d'énonciation, la vitesse de lecture... Il arrive aussi, ce qui montre la spécificité de la lecture sonore, qu'un lecteur découvre des aspects du texte qui lui étaient jusque-là voilés par la seule lecture silencieuse.

Chez nous le « trio classique » (auteur > texte > lecteur/récepteur) devient quatuor : auteur > texte > lecteur/donneur de voix > auditeur. Une charge supplémentaire, esthétique, affective et porteuse de sens, est ajoutée par le lecteur et transmise (et reçue) par l'auditeur. Le timbre de la voix est un élément (absent du texte original) essentiel dans la réception par l'auditeur : un très bon livre peut avoir une mauvaise réception si l'auditeur perçoit la voix qui le porte comme peu agréable ou non adaptée ; au contraire, un texte médiocre peut être écouté avec plaisir si le timbre et l'élocution sont plaisants et « parlent » (c'est le cas de le dire) à l'auditeur. Il faut préciser que la réception de la voix est subjective, un même lecteur peut être perçu comme excellent par un auditeur et comme insupportable par un autre. Dans notre catalogue, d'ailleurs, le nom du lecteur est toujours explicité et constitue un critère de recherche.

Bien d'autres écueils attendent nos bénévoles, au-delà de l'acte même de lire à voix haute. Car, outre le sens, il y a la structure et la composition des livres noirs, conçus pour des lecteurs « voyants ». Des livres complexes, présentant images, schémas, graphiques et surtout, d'innombrables notes de bas de page, constituent des sérieux défis aussi bien pour nos lecteurs que pour les auditeurs qui les réceptionnent. Imaginez un livre papier criblé de notes. Vous avez le choix entre les regarder au fur et à mesure ou passer outre, tout en sachant qu'elles sont là : l'œil regarde en biais et décide – ou non – de les ignorer. Mais qu'en est-il de l'auditeur malvoyant ou non-voyant dont le seul accès au livre est la voix du lecteur ? Comment réagiriez-vous si des renvois constants aux notes interrompaient la fluidité de votre lecture ?

Un livre dont le protagoniste est un homme peut-il être lu par une femme ? On se pose rarement la question si c'est l'auteur lui-même qui lit, par exemple une auteure à l'accent parisien qui raconte à la première personne l'histoire d'un jeune homme genevois devenu adulte. Mais pour un lecteur ou une lectrice qui n'a pas la caution du créateur, quel choix effectuer ? Privilégier toujours une voix féminine si la protagoniste est une femme ? Tenir compte du genre littéraire : policiers sanglants pour les lecteurs, littérature romantique pour les lectrices ? La réalité est plus complexe – et notre manière de procéder plus flexible. Ainsi la souplesse et le timbre comptent, mais aussi l'affinité du lecteur avec le livre et le critère extérieur mais ô combien essentiel de l'urgence. Car le but principal est que le livre parvienne à l'auditeur dans le plus court délai possible, notamment quand il s'agit d'une demande pressante de celui-ci.

Nous avons donc créé des règles et des recommandations, afin de fournir un certain degré de cohérence et la plus grande fidélité possible au texte papier, tout en essayant de rendre le moins lourd possible l'accès aux contenus : le bon sens et la facilité d'accès sont les maîtres-mots. La restitution sonore d'un univers visuel implique donc réflexion, inventivité et souplesse.

Un exemple parmi d'autres de travail créatif sur un roman à « difficultés » est celui effectué avec *Des fleurs pour Algernon*, de Daniel Keyes. Dans ce cas, il s'agissait de transcrire la progression et régression subséquente du langage du protagoniste, expression de ses capacités cognitives. Le lecteur a choisi de donner, par quelques signalements et inflexions de la voix, ce qui est montré graphiquement par l'auteur en incluant fautes d'orthographe et écriture hachée, reflet d'un état mental. Sans un travail réfléchi

du lecteur, ces éléments auraient été, soit effacés, soit difficiles à transmettre sans tomber dans la caricature.

A la fin, c'est un « autre-même » livre qui se crée : tel un traducteur sur la corde raide, le lecteur, mission délicate, restitue et interprète à la fois avec le plus de fidélité possible (une fidélité qui implique souvent de la créativité) les propos des auteurs. Des auteurs qui se surprennent, en écoutant ces textes lus par un tiers, à trouver un sens inattendu, une intention voilée jusque-là, ou des éléments à corriger.

C'est pourquoi le temps consacré à l'enregistrement est non négligeable : pour une heure de lecture « audible », au minimum trois heures de préparation, enregistrement et autocorrection sont nécessaires.

La BSR, à travers un groupe nommé « Polyphonie », enregistre des pièces de théâtre à plusieurs voix. Bien appréciés de nos auditeurs, ces enregistrements sont plus élaborés du point de vue technique : les différentes voix sont enregistrées « en temps réel », le son possède une qualité stéréo, on ajoute des bruits d'ambiance...

A la Bibliothèque Sonore, tous nos livres sont produits *exclusivement* grâce aux voix généreuses de nos lecteurs bénévoles. Mais une technologie particulière s'invite ailleurs dans l'univers du livre sonore : il est possible de convertir des livres numériques en audio en utilisant des logiciels de synthèse vocale. Cela permet plus de rapidité dans l'enregistrement, mais implique dépersonnalisation et perte du côté affectif évoqué plus haut. Des questions qui touchent à l'évolution globale de la société : numérisation, robotisation, rapport entre l'homme et la machine, dilemme de l'efficacité versus relations humaines... C'est une option parmi d'autres – mais il y aura toujours, espérons-le, des atouts que seule une voix humaine possèdera.

Des voix qui se perfectionnent constamment à la BSR, aussi bien du point de vue technique que de celui de l'interprétation, grâce aux ateliers mis en place régulièrement. Ainsi la qualité des livres offerts à nos auditeurs va crescendo.

Pour faciliter l'accès des auditeurs à notre fonds et mettre en valeur ce dernier, nous établissons des sélections thématiques et des avis sur les dernières parutions. Nous proposons chaque mois une liste des nouveautés, aussi bien en format papier que sous forme d'enregistrement, incluse dans notre publication mensuelle, *BSR actualités*. Outre le classique catalogue en ligne et les conseils téléphoniques, la BSR a conçu une application multiplateforme qui rend plus intuitifs et conviviaux l'accès et le téléchargement de nos livres audio.

Ce long chemin que nous avons parcouru ne finit pas « dans l'oreille » de nos auditeurs. Ceux-ci pourront échanger avec leur entourage à propos des derniers livres parus, car ils les auront écoutés au moment où l'on en parle dans les médias. Cela favorise les interactions sociales : d'un côté, les histoires, et les voix qui les racontent, deviennent des compagnons, voire des amis ; d'un autre, être au courant (pour les avoir écoutées) des nouvelles parutions dans le monde littéraire, permet d'être actif dans la conversation, l'accroissement de la culture générale et l'ouverture au monde. Ceci est intéressant aussi pour les auteurs et les éditeurs, car ce sont parfois nos auditeurs qui recommandent un livre écouté à leurs proches qui, eux, en achèteront la version papier.

Nos apéros littéraires, organisés chaque dernier samedi du mois, de l'automne au printemps, constituent un moment privilégié dans lequel un dialogue chaleureux et fécond peut s'établir entre les créateurs, les récepteurs finaux (les auditeurs) et ceux qui sont à la fois destinataires (en tant que lecteurs des œuvres) et passeurs de sens. A l'extérieur, nous collaborons avec des animations dans le cadre du « Livre sur les quais » à Morges. Des lecteurs de la BSR y effectuent des lectures publiques, en présence de l'auteur et ouvertes à tout public, dont nos auditeurs.

Par téléphone ou courrier, ces derniers émettent leurs avis sur le contenu des livres et sur la qualité des enregistrements. Un livre peut susciter chez nos auditeurs de nouvelles envies de lecture, que nous recevons avec plaisir. Notre équipe s'évertuera à y répondre au mieux, avec efficacité et bienveillance. Le processus recommence, l'aventure continue...

LITTÉRATURE & IMPROVISATION

L'ANGOISSE
DE L'ÉCRAN NOIR

COLLECTIF AJAR

L'AJAR est un collectif dont les membres explorent les potentialités de la création littéraire en groupe. A trois reprises depuis 2015, le collectif a été invité à écrire sur l'écran géant d'une scène, et en direct, dans le cadre des spectacles de la Comédie Musicale Improvisée (CMI). Six des membres de l'AJAR reviennent sur les moments marquants de cette collaboration.

Il faut commencer très concrètement. Expliquer le dispositif scénique. Montrer comment la littérature parvient à émerger spontanément d'un écran noir de dix mètres de long.

Lorsque la troupe de la Comédie Musicale Improvisée joue un spectacle «classique», le public n'a en face de lui qu'une scène dénuée d'accessoires, sur laquelle une poignée de comédiennes et comédiens créent un spectacle musical en direct. L'histoire évolue par courtes scènes parlées, chorégraphiées et chantées, un pianiste – parfois un groupe entier, qui improvise lui aussi – complète l'équipe. L'intrigue va de rebondissements en chutes plus ou moins bien senties. Tout est affaire de corps, de mouvements, de voix et de sons.

Comment incorporer l'écriture – et, si possible, la littérature – à ce dispositif? Lors des spectacles estampillés «CMI-AJAR», les auteur-e-s sont sur scène, à la vue du public, derrière leurs ordinateurs. Sur les ordinateurs, connectés en réseau et reliés à l'écran principal en fond de scène, un logiciel est installé, sorte de boîte de messagerie instantanée qui permet de taper un texte de taille libre, puis de l'envoyer au moment souhaité sur l'écran. Le texte ne s'écrit donc pas lettre par lettre sous les yeux du public, mais plutôt bloc par bloc, les phrases s'empilent les unes sur les autres, chassant progressivement les éléments les plus anciens hors du cadre. Comme pour l'improvisation théâtrale, il n'y a aucune possibilité de revenir en arrière, de corriger – ou alors, cela doit faire l'objet d'un aparté, d'un commentaire écrit, bref, faire partie du texte lui-même. Les fautes d'orthographe et les coquilles typographiques sont élevées au même rang d'«accident pardonnable» que les lapsus ou les défauts d'élocution des comédien-ne-s. Comme dans l'improvisation théâtrale, le rythme est primordial, et les «blancs» (ici, les «noirs») se payent cher. Aucune possibilité de préparer soigneusement ses phrases, l'histoire évolue sans cesse et personne n'en a la maîtrise complète. Les doigts crépitent, l'écran scintille, l'écriture suit la pensée et se dépose, brute, imparfaite, spontanée, en immenses lettres blanches sur la toile noire.

Comme il y a plusieurs ordinateurs et plusieurs auteur-e-s, chacun-e goûte à «l'écriture live» à tour de rôle. Dans l'intervalle, ou pendant les scènes jouées, les autres travaillent à la prise de notes, invisible pour le public. Idées et mots-clés naviguent d'un ordinateur à l'autre pour maintenir le cap collectivement, anticiper, réagir, rester à flot. Scénariser à vue, en somme.

Durant le spectacle, les scènes de jeu/chant et les scènes d'écriture acquièrent la même valeur, font évoluer et avancer l'intrigue de la même manière – pour le meilleur et pour le pire. L'alternance

texte-jeu, elle aussi, est improvisée. Les interactions sont infinies, toutes n'ont pas encore été explorées – le texte devient karaoké spontané, didascalie cynique, lettre rédigée en direct par un personnage, sous-titre d'une langue étrangère que personne ne comprend, pur élément graphique même parfois – ou quand un point final devient la lune.

Durant l'heure qui suit, une histoire se crée. Sans filet. Et à la fin, comme dans l'improvisation théâtrale, il ne reste aucune trace physique du spectacle. Les textes eux aussi ont disparu, le logiciel n'en conserve rien. La littérature est apparue en grand, elle a joué son rôle puis s'est éclipse.

*

La première répétition, c'est l'angoisse. Il y a ce moment où tu te dis que jamais tu n'y arriveras, personne n'écrit de cette manière, j'ai besoin de temps pour écrire, moi, de calme! Puis l'impression désespérante de n'inventer que des choses plates et inintéressantes, alors que celles et ceux qui m'entourent me paraissent friser le génie. Pourtant la bienveillance s'installe, atténuée peu à peu l'angoisse.

Les coulisses sont grouillantes. On chuchote, on mange du raisin, on se jette de petits coups d'œil complices. On a la trouille, bien sûr, mais on se sent en phase avec l'énergie du groupe.

Sur nos laptops connectés, coulisses de l'écran public, les mots des autres apparaissent, s'agencent, se redistribuent sur un fichier texte partagé. J'ai presque l'impression que mon ordinateur est intelligent. Dans le fond, c'est peut-être le plaisir que ressentent les gens qui font des jeux de guerre en ligne. Sauf que là, je ne tue pas des orques ou des aliens, je jongle avec les mots.

C'est moi qui commence l'impro textuelle. Pourquoi j'ai accepté ça? C'étaient quoi les impulsions du public déjà? Ok, ok, c'est parti, ça va tout seul. Peut-être que j'écris n'importe quoi, je sais pas, ah les gens rient, bon, c'est cool, je m'emballe un peu, ça devient potache. C'est déjà fini, quelqu'un d'autre prend ma place devant l'ordinateur. J'ai les mains qui tremblent, je ne sais même plus ce que j'ai écrit.

Un nouveau refrain mitonne depuis trois minutes sur mon ordinateur. Le précédent est tombé à l'eau, déjà obsolète avec cette intrigue qui file à toute allure. Je me lance. En fond de scène éclot le paragraphe – quatre lignes bien senties, impossible de passer à côté. Le chanteur-improvisateur découvre son texte une seconde avant de l'entonner, en même temps que le public, qui est conscient

de ce handicap et en frétille sur son siège. Je ne me suis jamais sentie aussi démiurge en écrivant. Et ça n'a jamais été aussi excitant d'appuyer sur «enter».

Ce sentiment d'assister au spectacle, parfois. Presque au point d'en oublier que je suis sur scène, moi aussi, avec un job à remplir.

*

Quelques secondes pour décider. Cinq, dix, pas plus. Une scène chantée vient de prendre fin sous mes yeux, les spots principaux se sont éteints, un autre s'est allumé au-dessus de ma tête, c'est mon tour. Sous l'écran, les trois musiciens ont déjà commencé à jouer, quelque chose de calme, une intro qui pourrait partir dans toutes sortes de direction – ils m'attendent, comme le public serré sur les gradins et qui se demande quels mots apparaîtront bientôt, c'est obligé, en gros caractères sur l'écran.

Je tente de résister à la panique. Je ne sais plus à quel point du spectacle nous nous trouvons et ne me rends pas compte du fait qu'il est grand temps de boucler cette histoire d'amour abracadabrante, si possible avec panache; que dans la scène finale, les comédiennes et comédiens n'auront d'autre choix que de poursuivre ce que j'aurai commencé, sous peine de rompre le pacte narratif passé avec le public. Je ne m'en rends pas compte, et je suis sur le point, littéralement à deux doigts, de choisir une voie désastreuse. Il y a ce duo de personnages secondaires, que nous n'avons pas encore vraiment bien utilisés... Oui, ça pourrait donner un bon twist, un rebondissement intéressant – et si je parlais sur eux? Ça turbine à six mille tours par minute sous mon crâne, il faut y aller, maintenant, se lancer, mais quelque chose, au tout dernier instant, me fait soudain changer d'aiguillage.

Pourtant, personne ne me dit: mec, il nous reste seulement cinq minutes! Ne nous entraîne pas dans un cul-de-sac! On s'en fout, de ces Laurel & Hardy de bas étage! Personne n'est dans ma tête et ne peut me susurrer à l'oreille que je m'apprête à faire foirer le spectacle, mais cela me revient, je ne sais d'où, juste à temps: la voiture!

Le personnage principal de la comédie de ce soir, une jeune femme, c'est moi qui l'ai introduite, dans la toute première scène, il y a une heure et demie: elle était au volant. D'un coup, je sais que c'est ça qu'il faut reprendre, là qu'il faut aller. Je commence à taper, j'imagine que le public lève les yeux, que les corps des musiciens se redressent, attentifs à ce que je suis en train de dérouler sur leurs moniteurs: la protagoniste a ouvert son garage, fixe sa bagnole du regard, et quelque chose commence à monter. Une révolte. Je ne sais pas ce que j'écris, à vrai dire, je ne choisis bientôt plus rien: c'est la guitare, la batterie et le saxo qui me dictent ce que je dois faire. *Crescendo*: je n'ai jamais fait de musique, mais je comprends exactement, à ce moment, ce que c'est, je suis à l'intérieur du mouvement. A simplement regarder son pare-chocs, elle reprend les choses en main, cette femme, cherche sa vérité, son carré de terre où se dresser sur ses pieds et dire: voilà, c'est moi, je suis moi, ça vous plaît, ça vous plaît pas, je m'en fous, regardez-moi bien parce que je ne vais pas disparaître de sitôt – cette fois, oui, j'entends des murmures dans mon oreille, quelqu'un me souffle: vas-y, lâche-toi! Et je me lâche, je tape sans réfléchir, je décolle avec mes tripes dans le flow, c'est sûr, on y est, les musiciens aussi, on se balance eux et moi du flow à travers la scène et je suis désolé, vraiment, pour Proust, qu'il n'ait jamais eu les moyens techniques d'improviser ainsi des phrases en crescendo sur écran géant parce que moi, bon sang, je kiffe – et peut-être que le public aussi?

À PEINE HORS DU LIVRE : À LA SURFACE

BOOK-PONG / COLLECTIF AJAR

Est-ce que le ping-livre (book-pong) a sa place dans ce numéro du *Persil*? En d'autres termes, peut-on considérer que des auteur-e-s jouant au tennis de table avec leur propre livre en guise de raquette contribuent à sortir la littérature de l'objet livre, ou au contraire à l'y cantonner? Trois questions à Dominique Bontempi, secrétaire de la Ligue Olympique des Lettres (www.book-pong.com).

Dans un tournoi standard de ping-livre, des auteur-e-s jouent des manches à 11 points avec leur propre ouvrage, en lisant un extrait au hasard à chaque changement de service*. Est-ce vraiment cela, faire rayonner la littérature?

D.B.: Rayonner, je ne sais pas, mais raisonner, très certainement. Peu de gens se rappellent que c'est la finale de l'Open du Luxembourg de 1952 entre de Beauvoir et Sartre qui fit de ce couple philosophe des stars auprès du grand public. Croyez-vous qu'autant d'élèves liraient *Les Mouches*, aujourd'hui, sans cet événement? Notez qu'au vu du résultat du match, c'est plutôt *Le Deuxième Sexe* qui devrait être lecture obligatoire.

Est-ce que votre sport contribue pour autant à sortir le texte du livre?

D.B.: C'est assez complexe: il n'y a pas de ping-livre sans livre. Pourtant, en déclamant des phrases au hasard et en suant sur leur

ouvrage, beaucoup d'auteur-e-s séduisent un nouveau public, on l'a vu au dernier tournoi du Livre sur les quais, à Morges. Il y a néanmoins un problème de relève: la plupart des enfants trouvent l'idée de jouer au ping-pong avec des livres purement débile. Ils préfèrent même jouer avec leurs mains. Cela m'inquiète.

Le book-pong reste une discipline controversée. Certain-e-s auteur-e-s, notamment les poètes, crient à l'inégalité des chances de succès.

D.B.: Au contraire, je pense que nous vivons la période la plus intéressante du ping-livre. D'ici à quelques années, tous les éditeurs auront standardisé leurs livres – couverture rigide, format allemand, pas plus de 150 pages – afin d'optimiser les chances de leurs auteur-e-s, et la variété spectaculaire du jeu tel que nous la vivons aujourd'hui diminuera. On se retrouvera avec le même problème que le tennis, où on ne voit plus de vraie différence entre un tournoi sur gazon, sur Decoturf ou sur terre battue. Profitons d'y jouer maintenant!

* Les auteur-e-s de livres illustrés sans texte doivent, selon les règles, mimer une de leurs illustrations.

LE HAÏKU DE LA FIN

POISSON OU OISEAU ? LE POISSON VOLANT S'EN FICHE : IL VOLE SUR L'EAU *

MÉLANIE RICHOSZ

*Après quelques réflexions qui partaient dans tous les sens (il y a tellement à dire sur la littérature-qui-n'en-est-pas-mais-un-peu-quand-même-ou-même-carrément, et sur la liberté d'expression, et sur ce qui se partage, ce qui se transmet, ce qui rend vivant, etc.), j'ai opté pour *un haïku* (je joue ici ma carte de slameuse-haïkuiste ;-)). Peut-être que la littérature est d'ailleurs aussi un jeu, non ? Est-elle ce qu'on veut qu'elle soit ? Y a-t-il autant de littératures qu'il y a d'auteur-e-s ? Je n'en sais rien et peu m'importe, à vrai dire. Ce qui me tient cœur, à moi, c'est de créer. Dans la liberté. Et de laisser le choix aux lecteurs de s'approprier à leur guise ce qu'ils lisent.

Le Persil journal, numéros 144-145-146, décembre 2017

Réalisation : Daniel Vuataz

Avec le concours de Vincent Yersin, Louis-Philippe Ruffy et les Amis du journal *Le Persil*

Mise en page : Daniel Vuataz

Les auteur-e-s gardent tous leurs droits sur les textes et les images

© pour le journal *Le Persil*
Marius Daniel Popescu
Avenue de Floréal 16, 1008 Prilly, Suisse
+41 21 626 1879
mdpecrivain@yahoo.fr
Abonnement, 12 numéros : CHF 55.-
Compte postal : 17-661787-4



Association des Amis du journal *Le Persil*
Président : Giuseppe Merrone
Vice-président : Dominique Brand
Secrétaire : Vincent Yersin
Caissier : Daniel Kamponis
lepersil@hotmail.com
Compte postal : 17-743406-0

Ce numéro triple a été publié grâce au soutien

de Sandoz - Fondation de famille, de la Fondation Jan Michalski,
de Pro Helvetia - Fondation suisse pour la culture, du Canton de Vaud,
de La Loterie romande et du Pour-cent culturel Migros

Imprimé en Roumanie. Tirage : 1200 exemplaires