

Éditorial page 2

Le Billet du numéro 43

Constantin Pricop

Simple poème page 3

Fatigue

de Claude Pèrès

Poètes de service page 5

Claude Pèrès

Sylvia Stramenga

Illustrations page 10

Chroniques érotiques quotidiennes et autres

par François Oudin

Atelier de traduction page 16

La chimie du poème

Relecture d'un texte d'Ademar Ribeiro

par Maria José Limeira

Moment critique page 18

Le dansé, étude critique sur les notions de danse, corps et spiritualité

par Anne-Laure Lamarque

Poètes du monde page 23

Paul Celan

Marguerite Duras

Alfonso Felix de Souza

Ezra Pound

Calin Vlasie

Nicolas Bouvier

e-poésies page 25

Florian Tomasini

Joséphine Dominault

Jean-Claude Bouchard

Pierre Lamarque

éditorial Le Billet du numéro 43 par Constantin Pricop

Je reviens ici à une question que je me suis posée ici il y a quelques dix années : l'implication du numérique dans le monde de l'édition. On découvre jour après jour la pénétration de l'informatique dans ce domaine. Ce qui, il y a dix années, cinq années paraît une exagération, une extravagance même, est devenu maintenant une nécessité : la consultation des textes on line. Les journaux ont des difficultés à vendre les exemplaires de leurs éditions papier. Mais ils vivent aujourd'hui très bien sur internet. Les rédactions dévoilent de plus en plus que, réduites à une condition numérique, leur condition change radicalement. Le plus important sera non pas leur capacité financière – la capacité de mettre en jeu un grand capital pour les opérations d'édition et pour la diffusion – mais l'habileté d'avoir des informations rapides et des commentateurs compétents. Le talent des journalistes devient essentiel pour choisir un site ou un autre. L'essentiel du talent pour les journalistes est de plus en plus mis en valeur. Aujourd'hui il devient le facteur décisif. Autrefois le capital des journaux, la possibilité d'imprimer des grandes tirages, en beaucoup de pages et de les diffuser très rapidement, de payer une armée de reporters et rédacteurs était primordiale. Plus pour les journaux sur internet.

Et pour l'édition des livres, pour les librairies, etc. ? Je vois les mêmes transformations. D'une nature identique. De nos jours « publier », multiplier, etc. ca n'est plus un problème. Chacun peut taper un texte, son propre texte et l'envoyer de son laptop sur la toile. Il a tout le monde à la portée de ses doigts. Tout ennui typographique, tout ennui de diffusion s'est simplifié, radicalement. Envoyer sur le réseau – un réseau qui devient de plus en plus immense, qui devient monstrueux. Quantité des textes attendent un probable lecteur. Les lois du copyright, de plus en plus ignorées, restent le seul seuil qui empêche encore que toute la richesse spirituelle de l'humanité soit accessible sans difficulté par tous les gens. C'est possible que dans quelques années ca devienne la banale réalité. Tout un chacun a à la portée de la main un clavier qui lui permet de s'approprier les choses exposées sur internet ou s'exprimer devant le monde entier.

Et alors ? Par quoi tenir en vie les « maisons d'éditions » ? Quel rôle peuvent avoir les institutions qui dirigeaient autrefois le circuit des livres ?

Je crois que les instances professionnelles auront leur futur. Leurs

responsabilités seront quand même différentes. Entre l'écrivain et son public on n'aura plus l'immense engrenage économique-typographique. Pas plus les grandes ou petites maisons de diffusion d'aujourd'hui. On aura seulement la compétence. Dans cette marée des mots qui est le réseau, on ne peut lire tout, on peut de plus en plus difficilement sélectionner. On est vraiment submergé sous les vagues (sinon les... tsunamis) des textes. Devant ce magma de textes le futur lecteur aura besoin d'indications, de repères. On aura besoin des compétences pour faire la sélection. Le lecteur aura besoin d'un filtre qualifié pour lui offrir ce qui est vraiment d'une certaine qualité. On aura besoin des spécialistes en critique, des niches de qualité qui pourront sélectionner avec compétence. La capacité de sélectionner, de choisir ce qui mérite d'être lu et de jeter ce qui ne le mérite pas deviendra la plus précieuse instance. Là ou écrire, multiplier, diffuser sera un tout-rien à la portée de n'importe qui...

Et l'économie dans tout ça ? Il faut trouver d'autres mécanismes de changer la compétence contre la récompense, contre l'argent. La compétence deviendra le cerveau de chaque « bureau de sélection ». La capacité de communiquer deviendra aussi très importante. On aura des centres de compétence presque pure... La récompense sera payée par les droits d'accès et surtout par les droits de publicité.

Et ce futur est tout proche...

Constantin Pricop

Fatigue

Je n'ai rien à échanger.

Ni somme d'argent, ni parole, ni regard.

Rien.

Je suis venu à bout de mes chimères. Je veux dire, je les ai épuisées.

Elles sont la peau de leur chagrin.

Il y a ce courant d'air qui me caresse la peau.

Je souris.

Je ne vais pas me mettre à pleurer.

Je l'entends le battement de mon cœur. Je l'entends jusqu'à l'autre bout de mes veines. Je n'ai rien à en dire de particulier.

Je ne sais pas combien d'épreuves on peut traverser. Je ne sais pas si c'est comptable ni à quel moment on reste à terre.

Je l'entends, c'est tout.

Je ne suis pas vraiment sûr qu'on lutte de toute façon.

Il se peut que la question ne se pose pas.

Il n'y a pas un moment précis où l'on peut dire : « je suis fatigué » ou « assez », ça court ces choses-là.

Et puis... Le mot « fatigue » est souvent prématuré.

Il arrive de présumer de ses faiblesses aussi.

Elle est drôle cette société où les gens n'ont plus qu'à retourner leurs forces contre eux-mêmes.

Il faut croire que c'est une lutte aussi, le désarroi.

Je suis venu à bout de mes chimères. Je regarde. J'écoute. Je ne dirais pas que je contemple. Ce que je vois n'est pas admirable.

Quand même.

Je ne vais pas me mettre à pleurer.

Je regarde, j'écoute. Je peux soutenir le regard. Je peux sourire aussi, parfois.

Je ne me sens pas menacé.

En partie parce que je trouve le déploiement d'efforts disproportionné.

Je souris parfois. Je ris.

Elle est drôle cette société.

Je n'ai pas dit que je comprenais.

Je l'entends le battement de mon cœur. Il n'est pas couvert par le bruit du déploiement.

Je ne vais pas me mettre à pleurer.

Je ne sais pas s'il serait couvert par le bruit de mes sanglots.

Il y a ce courant d'air qui me caresse la peau.

Il y a des choses qui me font croire au silence. Le vent par exemple.

Je n'ai pas de propension particulière à la croyance.

Je ne sais plus à quel moment j'ai arrêté de prendre les choses au sérieux.

On ne parle jamais assez du temps. On pourrait ne parler que de ça, comment on s'organise pour faire avec, la chaleur, le froid...

Je sais qu'on est encore couverts de la terre dont on jaillit.

Ce n'est pas vrai qu'on a besoin d'illusions pour se faire la vie douce. Il faut ne pas aimer la vie pour dire ça. C'est ignoble.

Il y a ce courant d'air qui me caresse la peau.

Je ne saurais pas dire à quel moment c'est déjà mon souffle.

Je n'ai pas de nostalgie particulière. J'oublie beaucoup.

A quel vitesse ce courant d'air m'emporterait-il ?

Pour aller où ?

Je ne sais pas si je serais emporté avec la terre dont je suis couvert. Je ne pense pas.

Je n'ai pas de peur particulière. Je prévois peu.

Je suis sûr qu'à ce moment, le vent ne me ferait plus croire au silence. Du tout.

Je ne me sens pas menacé.

Je ne sais plus à quel moment j'ai arrêté de prendre les choses au sérieux.

Ca me fatigue, écrire.

Le mot « fatigue » est souvent prématuré.

On peut être certain que la fatigue, personne n'en parlera jamais.

On ne parle plus quand on est fatigué.

Je n'ai pas de peur particulière. Je prévois peu.

Je ris beaucoup.

Je n'ai pas de propension particulière à la croyance.

Il peut arriver que la croyance me fasse vomir.

Claude Pèrès

La demande de mort du monde

Je peux dire à quels moments précis je démissionne. C'est quand je suis fatigué. Il y a une lutte à se faire aimer comme il y a une lutte à survivre. Je suppose que c'est la même. Il n'y a pas de lutte à aimer. Ça ne vient à l'idée de personne. Aimer, ça n'est pas une activité. Mais il y a une lutte à être aimé. On doit pouvoir dire qu'être et être aimé, c'est pareil. Et cette lutte, elle est dégueulasse. Par exemple parce qu'il n'y a personne pour aimer, c'est-à-dire il n'y a personne pour sortir quelqu'un de la merde, puisqu'il n'y a pas de lutte pour... Peu importe. Il y a des points de convergence de demandes d'être ou de demandes d'être aimé qui se répondent et se renvoient indéfiniment. La lutte consiste à faire durer. Il n'y a pas un moment précis où par exemple ça se confronte à quelque chose, ça tourne à vide, ça va à sa perte, c'est déjà perdu. Je veux dire : il n'y a pas un moment précis où par exemple vous êtes aimé. Où la terreur s'arrête. Où vous jouissez d'une source débordante de douceur qu'on appellerait l'amour, dont le nom importerait peu de toute façon. Il y a des fugacités d'illusion, des espoirs, une foi aveugle. On peut dire que c'est conçu pour qu'on aille se faire foutre. La lutte consiste à faire durer. Le moment où ça s'arrête, il se trouve qu'il est précisément désigné, qu'il porte un nom et que ce nom importe, ce moment s'appelle la mort. Je sais ce goût amer dans la bouche, je le connais, je les ai embrassés des milliers de fois, ce goût, ces bouches. Ce goût amer est celui de la salive qui se ravale, des mâchoires qui se serrent, des yeux qui se ferment. Je n'ai jamais aimé l'espoir, ça m'a toujours paru dégueulasse, comme la lutte, le désir de rien, l'errance, l'immortalité, etc... C'est indéfini de toute façon. On ne peut pas dire à quel moment précis on demande à être aimé et celui où on demande à être immortel, c'est parfaitement indifférent. Je n'ai jamais aimé le mot être, pareil. Peu importe. Je ne m'attendais pas à écrire ça. Je ne sais plus où j'en suis. Etre, c'est forcément dégueulasse, pareil. J'ai inventé le concept de la jouissance. C'est quand ça s'arrête, précisément quand ça s'effondre de son épuisement, quand ça meurt et que vous savourez ce que vous avez dans les mains, la terre sous les ongles. C'est après avoir pris le risque de mourir, quand vous savez physiquement qu'on ne meurt pas comme ça. Peu importe. Je démissionne. J'ai déjà démissionné. Il n'y a pas un moment où ça s'arrête, il n'y a pas un moment non plus où on se rend compte que ça ne s'arrête pas, ou on arrête de ne pas arrêter. Ça va à sa perte. Il y a des points de convergence de demandes, d'être, d'amour, d'immortalité, etc... Ça ne trouve pas de réponse autre qu'une autre demande, etc... C'est conçu pour aller se faire foutre. C'est assez drôle évidemment. Que ça n'épuise pas la demande, que cette demande insiste lors même qu'elle ne trouve pas de réponse, et encore, ça tient forcément de la sidération. Ça doit être la preuve que la réponse ou la demande ne comptent pour rien, que seule importe la course indéfinie et haletante d'une lutte qui ne veut pas en finir de désirer jusqu'après sa mort. Je ne sais pas ce que c'est qu'une preuve. Peu importe. Je veux dire : l'amour, on s'en fout. Ce qui compte, c'est la demande. Non. Ce qui compte c'est que ça court, et il se trouve qu'une demande à vocation à courir par exemple, ça fonctionnerait avec autre chose, n'importe quoi. Peu importe. Je veux dire, et je veux le dire de toutes mes forces, avec toute ma rage et toute mon obstination : l'amour, c'est la mort. Aimer, c'est forcément tuer l'autre, l'amener à la mort, lui apporter une réponse à sa demande, l'arrêter, l'arrêter d'aller à sa perte, l'effondrer. Que la rare tendresse que vous ayez, vous la consacriez à vouloir la mort de l'autre, vous voyez bien que ce n'est pas concevable.

Je ne sais pas à quel moment il serait utile que je précise que la relation entre être, être aimé, être immortel et mourir procède par associations, par course et lutte d'associations indéfinies, haletantes, folles. Je suppose que ce n'est pas la peine. De le préciser, je veux dire, que le sens est une demande comme une autre qui ne s'arrête jamais, qui glisse et déploie son délire cancéreux sur le monde. Ce n'est pas la peine. J'ai inventé le concept de jouissance. Je n'ai pas parlé de sexe pour autant. Ça ne m'est jamais venu à l'idée. Une percée de demande à vocation à arrêter le cours du monde. Je veux dire, la demande de toute demande, c'est que le monde s'arrête. Pour que la demande s'arrête, je suppose, avec le monde. Il y a une communauté de devenir de

la demande et du monde. Je ne sais pas pourquoi. Que la demande court le cours du monde pour l'arrêter, je ne sais pas ça. Je voudrais dire... Une demande... Ça n'existe pas. Comment dire... Demander, c'est « l'action de faire savoir ce que l'on souhaite », c'est renoncer à ce que l'on souhaite pour le faire savoir. Demander, c'est se faire sûr de ne jamais atteindre ce qui est demandé. Je veux dire, demander, c'est faire savoir qu'on ne sait pas. Une demande est forcément un délire autocrinien. Je ne dis pas qu'on formule une demande pour s'entendre dire non, je ne précise pas. Je remarque qu'on peut toujours se servir sans demander, cela dit. Peu importe. Demander, c'est courir le cours du monde. Pour arrêter le monde. Pour arrêter la demande. On pourrait toujours ne pas demander, ne pas courir. Mais il n'y aurait plus rien à arrêter. Il faut penser à la possibilité fracassante de l'effondrement. Alors aimer, c'est se servir, c'est apporter une réponse à une demande qui a renoncé à cette réponse pour se formuler, assez même pour ne plus savoir la reconnaître. C'est arrêter le cours de la prolifération de la demande qui souhaite que le monde s'arrête et laisser courir le monde malgré tout, encore. C'est en cela que l'amour est un meurtre : la mort de la demande qui demande la mort du monde. Je ne dis pas qu'on ne peut pas aimer, qu'on ne peut pas répondre à une demande qui ne sait plus ce qu'elle demande et qui le fait savoir. Il se peut que la demande demande la mort du monde parce que c'est impossible d'y répondre de toutes façons. Je n'ai pas d'avis. Peu importe. Que le monde court à sa perte de toutes les demandes de perte du monde, ça a quelque chose de drôle. C'est fabriqué pour aller se faire foutre.

Il n'y a qu'une demande pour faire face au monde entier de toutes façons. Définissez impuissance pour voir. Un corps, le monde entier, il s'en fout. La question ne se pose pas. Je veux dire cette dichotomie entre monde et demande, vie et mort, est parfaitement folle. J'ai dit que la mort n'existe pas, ni la demande, ni le monde. Le monde, c'est les demandes de perte, donc, les demandes de mort, qui sourdent et entêtent, ce n'est que ça, le monde : une course de rumeurs de demandes de mort. Il n'y a pas de quoi avoir peur. Ce n'est rien. Ça n'existe pas. On peut décider que les choses qu'on décide de faire exister n'existent pas, de la même façon qu'on peut ne pas courir le cours du monde pour l'arrêter. Pareil. Peu importe.

À peine, donc

Mon existence est à peine perceptible, je sais. Il m'arrive de faire beaucoup de bruit quand même. C'est fait avec toute la maladresse et l'espoir que j'ai. La plupart du temps, ça me fatigue. Fabriquer des images, c'est la chose la plus conne du monde. Je sais, on en fabrique de toute façon.

Je n'ai jamais rien eu contre demander à une fille si elle veut me sucer pour engager la conversation. Avec les garçons, ce n'est pas la peine de demander.

Je tombe. Je suis forcément échoué quelque part. Même si je ne comprends toujours pas où.

La solitude de quelqu'un qui écrit, elle est forcément délirante. C'est la force du truc aussi, cette âpreté malade. Il n'empêche qu'on devrait tous dire aux gens d'arrêter d'écrire parce que...

Je ne comprends toujours pas où. C'est pour ça que je fais du bruit, je crois, pour finir par le savoir.

Il fut un temps où écrire, c'était un plaisir immense pour moi, avant que ça ne devienne une corvée technique.

Je ne sais pas si... Non, rien.

Mon existence est à peine perceptible. Je ne peux pas dire que ce soit d'une grande importance, que mon existence soit à peine perceptible. Je ne vois pas quoi en dire. Je remarque quand même le mot peine

là-dedans, c'est tout.

J'ai déjà arrêté de penser et de faire du bruit. C'est une des, je ne sais pas combien il y en a, 40, plus peut-être, méditations bouddhistes. Je sais faire ça. Et la respiration, le ujjayi, je sais faire ça aussi. Je précise que je fais exprès de dire « je sais faire ».

Je devrais tomber amoureux, ça me ferait des trucs à raconter, c'est la seule raison de tomber amoureux de toute façon, les autres raisons sont déraisonnables.

Je ne fais pas de différence fondamentale entre les êtres humains et les autres mammifères. Le langage et ce qui en découle, la pensée, le bien, la loi, la justice ou l'art, ce ne sont jamais que des choses annexes et superficielles dans une existence. Je ne dis pas que ce n'est rien. Il se trouve que toute la vie d'un être humain se constitue de choses annexes et superficielles, c'est tout.

Je dois être la seule personne au monde à trouver magnifique de dire salope et chienne à quelqu'un que je prends et à avoir les larmes aux yeux. Je ne dois pas être le seul, par contre, à trouver aussi magnifique de ne pas le dire.

C'est marrant qu'on ne comprenne jamais mon sens de l'humour, pourtant je ris avec pratiquement tout ce que je fais. Même mon sens de l'humour est imperceptible donc.

Il y a un moment où je ne suis pas une vache à lait de l'écriture, désolé, je m'épuise aussi.

Non, ce n'est pas vrai, toutes les phrases de ce texte ne commencent pas par je, celle-ci par exemple commence par non.

Je fais beaucoup de bruit, je parle fort des fois pour impressionner des gens, je me tiens droit aussi, et je soutiens toujours les regards, jusqu'à ce que l'autre cède, je prends souvent l'air très dur et je suis ironique la plupart du temps. Je ne sais pas si c'est insupportable ou très touchant.

Mon existence est à peine perceptible et il faut bien que je m'y retrouve.

Le sourire aux lèvres

Si vous voulez me faire croire à l'amour, je ne comprends pas pourquoi c'est si difficile pour vous de me montrer un exemple.

Je n'ai pas de problème avec l'anarchie. Je ne suis pas du genre à avoir froid aux yeux.

La plupart des choses me sont indifférentes. Sans doute, parce qu'elles font face à d'autres dont la gravité est telle qu'elle pourrait faire le cœur s'arrêter de battre.

Je ne vous expliquerai jamais ce que c'est le calme, parce que vous pouvez le lire dans mes yeux.

Je ne vous apprendrai pas à lire non plus.

Je ne sais pas où je situe l'amour, dans la plupart des choses qui sont indifférentes ou dans celles qui sont graves. Celles qui sont graves sont rares cela dit. Définissez l'amour pour voir.

Ce n'est pas dit que ça isole forcément, le genre de travail que j'entreprends.

Ce n'est pas dit non plus que ça rende fou. Définissez la folie pour voir.

Je fais sortir les diables des boîtes. Je ne me préoccupe pas de savoir s'ils ont le sourire aux lèvres.

Je fais jaillir les trucs.

Je fais sortir l'eau de la terre aussi.

Je boirai le sang des personnes qui pillent l'eau que j'ai trouvée.

A ce moment précis, vous lirez la survie dans mes yeux. Si vous savez lire.

Vous pouvez aller vous faire foutre, c'est une possibilité.

De la survie

Le bruit est forcément toujours le bruit d'un mouvement. S'il y a bruit, c'est qu'il y a mouvement, peu importe lequel, déploiement, croissance, vacillement, chute... On ne nomme pas ces corps immobiles qui absorbent ou renvoient le bruit. Les corps immobiles qui absorbent ou renvoient la lumière, on appelle ça image. Mais pour le bruit, ça n'a pas de nom, ce n'est ni désignable ni pensable.

On ne nomme pas non plus l'image des corps en mouvement, l'image de ces corps qui font du bruit. On ne distingue pas l'image de ces corps immobiles et silencieux et celle de ces corps bruyants et mobiles. C'est indifférent à la parole et à la pensée.

On ne nomme pas le bruit des corps immobiles et l'image des corps en mouvement. Et ce n'est pas que leur participation au bruit ou à l'image soit indifférente. On peut désigner à l'oreille un corps immobile, parce qu'il renvoie ou absorbe le bruit des corps en mouvement, on peut percevoir son volume et sa position assez précisément. Comme on peut désigner à l'œil l'image d'un corps dont le mouvement se distingue des corps immobiles.

La participation est telle qu'elle sauve une vie par exemple, quand une proie choisit de s'immobiliser pour échapper à la perception de son prédateur ou se fait repérer dans sa course ou quand elle se met à l'abri d'un corps immobile, parce que s'il arrête le bruit d'un autre corps, il en arrêtera peut-être aussi le mouvement, quitte à faire un autre bruit, celui d'un impact.

Il y a une combinaison de la perception qui nomme et pense le bruit des corps en mouvement et l'image des corps immobiles et qui s'indiffère de ce qui n'a pas de nom de la participation au bruit des corps immobiles et de celle à l'image des corps en mouvement, qui fait, donc, que, par exemple, on ne peut pas nommer et penser la survie.

Sans titre

Je ne dirais pas que... enfin je ne le dirais pas du tout, pas même pour dire que je ne le dirais pas. Pourtant, bien sûr, c'est tentant. J'aimerais au moins ne pas le taire tout à fait, ne pas le taire juste assez pour ne pas le dire vraiment, mais que ce soit dit. Que ce soit lancé et puis effacé. Je dirais : je ne dirais pas que... là je ne peux pas le dire, je vais dire autre chose, je vais dire que je ne le dirais pas, tiens... donc je dirais : je ne dirais pas que je ne le dirais pas. Maintenant si je dis que je ne dirais pas que je ne le dirais pas, je suppose que ça veut dire que d'une part je ne le dirais pas, même si je le dis quand même, je le dis pour ne pas le dire ou je ne le dis pas pour le dire, mais que d'autre part je ne dirais pas que je ne le dirais pas, je ne fais pas la promesse de ne pas le dire, je n'ai pas dit que je ne le dirais pas, et même je pourrais le dire finalement. Mais ce n'est pas je ne le dirais pas que je ne dirais pas de toute façon, je ne le dirais pas c'était un exemple de ce que je ne dirais pas, et ce que je ne dirais pas, je ne l'ai toujours pas dit.

Recette des chocolate chip cookies

Mettre beaucoup de beurre, pas trop non plus, à ramollir ou à fondre. Sortir du feu dès que ça commence à faire du bruit. Ajouter un bon tas de sucre. Mélanger. Ajouter un œuf. Mélanger encore. L'œuf sert de liant aux ingrédients et change la consistance du mélange, et un peu sa couleur. Mettre de la farine. Encore plus. Encore. Encore un peu. Pas trop. Mélanger. Jouer avec cette différence de textures entre les ingrédients qui s'épousent et s'absorbent. S'amuser. Mélanger jusqu'à ce que ça fatigue les muscles tellement ça les sollicite. Goûter. Le goût dominant sera le même après cuisson. Si on sent le goût du beurre, on le sentira de la même façon dans le cookie. Si on sent le goût du beurre, faire quelque chose ! On peut aussi aimer le sentir évidemment. Ajouter une quantité de sel supérieure à ce qu'on serait tenté de mettre, aller jusqu'à la surprise, contre son habitude, au point où on se dit que c'est trop. On peut ne pas mettre de sel du tout aussi. Mettre une touche secrète de miel. Prendre du chocolat, un couteau et casser avec la lame en éclats, pépites ou morceaux, appeler ça comme vous voulez. Il se peut que des éclats sautent tout autour, parfois même par terre. Mettre beaucoup de chocolat. Ou mettre autre chose, des noix par exemple. Mélanger la pâte. Cette fois jusqu'au moment avant la crampe dans les muscles. Disposer des tas de cette pâte sur une plaque. Regarder la couleur et la forme. Léchier la cuiller. Mettre dans un four assez chaud, pas trop. Laisser cuire. Surveiller la cuisson à l'odeur. Quand ça commence à dégager ses senteurs dans la pièce, regarder. Au moment où on se dit que ce n'est pas encore cuit, qu'il faut laisser encore la cuisson gagner le coeur, c'est déjà prêt. Plus ça cuit, plus ce sera sec. On peut aussi aimer les cookies croquants. Sortir du four. Sentir. On peut les manger tièdes ou froids. Comparer la différence de texture quand c'est tiède ou froid. Refaire la recette. Ne pas essayer de respecter les mêmes proportions, c'est peine perdue. Porter son attention sur les différences de textures, de couleurs et de goûts que ce changement de proportions entraîne. On ne peut pas dire si les uns sont meilleurs que les autres.

Parole

Ca ne ressemble à rien. C'est-à-dire ça n'atteint pas le seuil où l'on s'y retrouverait. Où on distinguerait précisément quelque chose qui se laisserait désigner et reconnaître. Je veux dire... ça ne connaît pas l'isolement.

Ce n'est pas pour autant que ça vaudrait la peine d'en parler. On parle quand on ne peut pas désigner. Mais les frontières que dessinerait une parole pour enceindre et circonscrire un point aléatoire par lequel à un moment ça aurait pu passer seraient purement artificielles. La parole ne fait pas exister les choses. Elle peut les avaler dans son système d'évaluation approximatif, mais il ne s'agit que de faits de parole, pas des choses dont elle parle.

Ce n'est pas seulement que l'opération d'isolement est artificielle, c'est sans doute qu'elle est impossible, que les choses se laissent si peu isoler, que la parole fabrique un isolement pour fabriquer un autre isolement, qu'elle isole par contraste et par comparaison, qu'elle fait cette chose folle de mettre en relation pour isoler. L'isolement ne va jamais seul, il y a toujours plusieurs isolements.

Il y a des choses qui ne se retrouvent jamais et une parole qui isole. Une parole qui isole pour s'y retrouver, elle-même. C'est-à-dire que la parole, ce qu'elle creuse dans ces opérations d'isolement, c'est sa propre solitude. Il se trouve que les choses renvoient les sons et que la parole tient de l'ordre du fait sonore. La parole s'isole en croyant isoler les choses.

Les faits de paroles sont des choses aussi dont la parole peut parler. De la même façon : en les enseignant, en les circonscrivant, en les évaluant par relation d'isolements. Que la parole s'échappe à elle-même, ça atteint forcément le seuil du délice.

Il y a des choses, parmi lesquelles les faits de parole, qui ne se laissent pas isoler, dont les contours sont poreux et artificiels et une parole qui contourne les choses, s'isole en parlant d'elle-même et qui, en tant que chose, se résiste à elle-même, s'isole à ne pas se laisser isoler.

Des choses, une parole des choses, des choses de parole. Une parole qui a vocation à isoler les choses pour les saisir et qui ne parvient pas à se saisir d'elle-même en tant que chose, des choses qui n'atteignent jamais le seuil où l'on pourrait les saisir, qui ne savent pas émerger, qui ne connaissent pas l'isolement, qui courent et voient, n'abandonnent jamais que des exuvies à une parole qui n'est faite que de faits de parole, de duplications aléatoires et approximatives. La parole n'atteint pas les choses qu'elle vise, parce qu'elle se renvoie à elle-même. La parole crée le monde dont elle peut parler. Un monde d'isolement et un monde désolé.

Mais la parole n'est pas vouée à échouer pour autant. Un fait de parole, comme chose, n'est jamais isolé en un point où il aurait fini par échouer, il renvoie les sons, les évaluations et les paroles. Un mot ne ressemble à rien, n'atteint pas le seuil où la parole s'y retrouverait. Il ne sait pas émerger tout à fait. Ce n'est pas seulement que la parole s'isole, ni qu'elle ploie sous la démultiplication folle des isolements vouée à s'effondrer, c'est qu'elle n'atteint pas vraiment non plus le seuil où elle pourrait fonctionner à échouer, qu'elle ne pénètre pas le monde qu'elle invente, fait des peaux mortes des choses et des paroles qui n'en finissent pas de courir et de muer.

J'imagine qu'il est inutile de préciser que dans ce monde, que même ce qui l'invente ignore, il y a l'amour, qui ne fonctionne qu'à isoler par relations, qu'à relier par isolements. Mais l'amour, c'est un mot aussi, un fait de parole qui travaille.

Claude Pères

Rêve d'une parole

Rêve d'une parole.
 Qui s'enfuit, inattendue, parmi les discours
 D'autre chose.
 Rêve d'une mécanique des réponses sans demande
 Des peurs des inquiétudes.

Candélabres des souvenirs
 Les doigts de ta main
 Et le regard qui cherche
 L'étoile de ta trame.

Vicissitudes lointaines.
 D'un corps derrière une vitre
 D'une nuque familière
 Parmi les brumes.

Scénarios surréels autour de moi
 Égarée dans cette voie
 Qui porte ton nom.
 Qui précède mon inconscient.

Rêve d'un désir irisé.
 Involontaire.

Parasol

Ovale d'un jour qui performe
 Son dernier début sur scène
 Et tout est poétique d'une équation des alentours.
 Les premiers visages indociles dans la banlieue.

Volières d'une nouvelle philanthropie,
 Sélection des pruderies
 « Celui-ci n'est pas bon pour vous madame »
 Mais j'ai caché ma morale
 Et mon réveil commence au bout d'une autre nuit.

Une preuve saccadée de quelque secret
 Les visages moroses me sont insupportables
 Camouflés d'une autre mémoire, sensations feutrées
 Tout me gêne, tout me donne envie de m'effondrer
 La neige. La pluie. Le carton jaune du parking.

Et cet homme qui me regarde par la fenêtre en face de moi
 Qui feint une indifférence qui me salue violemment
 Il s'est assis sur le canapé blanc.
 Le souvenir me gêne comme le dernier bruit des fouets.

Je suis étendue sur le canapé blanc.

Offrande

Je l'ai rencontré dans la rue qui conduit au champ d'oeillets,
 Je lui ai montré la carte des sèves.
 Elle m'a dit que la liturgie s'était arrêtée à ce mot: désir.
 Comme un culte rendu au vide,
 Parmi ces autels d'une Thèbes perdue nulle part,
 Aux parois d'épines et miel,
 Cachée peut être, brisée jusqu'à la faille des masques.

Je m'agenouille dans cet amphithéâtre des cris,
 Comédienne à un sou, déguisée comme un rêve,
 Qui marche, qui hurle jusqu'à cette absence des mots,
 Solitaire dans sa folie brute, héroïque dans son éblouissement.
 Tragédie d'un cauchemar en plein air,
 Bourreaux en attente avec leurs roses sans épines,
 S'emparer des soleils, -surgissement d'une lumière inconnue,
 Incomprise-.

Histoire d'une métaphore aux ailes de papillon,
 Aux chaînes de sang, aux seuils épargnés aux méfaits.
 Ta courbe de pureté, ta douceur sans refrain
 Passagère et éternelle me cache à la nuit.
 Regarder le ciel, jusqu'à l'aveuglement,
 Les dieux ont tourné le regard
 Insoutenable
 À en mourir.

À s'oublier dans le pli de tes mains,
 Le détachement d'un rêve,
 La douceur nue de cette indifférence.
 Embrassez-moi
 Et que les cris se perdent
 Avec cette offrande
 En votre nom.

Taches détachées

Peut-on être envahi d'un regard ?
Peut-on chercher à s'enfuir d'une ombre ?
Se cacher derrière les silences des fouets, en vain.

Être à côté de l'autre, ne pas piétiner ses soleils,
Sur le seuil de ses illusions de bonheur
- la réclame d'un scandale décadent-
Ne pas déranger ses pensées
- l'élan d'un martyr ivre-

Vouloir dévoiler l'autre,
Pour le comprendre, on dit.
Le méfait derrière le rire ?
Ses blessures ? – pourquoi cette soif de sang ?-
Ses fantasmes ? – pour les rivaliser? -
Son bonheur ? – pour s'emparer de son secret ?-

L'histoire d'un être humain.
Si indécent, si mystérieuse pour nous à déchiffrer, sans se ridiculiser.
Comme un panneau blanc sur le balcon d'une maison vide.
La chaleur d'un après-midi, les yeux mi-clos d'un métis
- la caresse humaine-
L'humilité nous confondit devant l'incapacité de goûter la levure de son sperme
Nous aveugle – on voit les clous dans la pierre-

Chaque bruit, chaque mot
Va se perdre dans ce purgatoire d'apathie,
- Le lac de la disharmonie du système-

La nouvelle prophétie -refrain-
(on peut blâmer le vent)

J'ai été envahie d'un regard.

Au cinquantième étage du ciel, on peut danser sur le triptyque des nuages

Comme une marionnette, je danse au cinquantième étage du ciel
Le carême des nuages, la petite plante de salade sur les toits,
Femmes qui ne participent pas au bal,
Minuscules univers de deuxième taille.
Ce qui reste des étoiles se confond avec les rires gutturaux
Des retraites en blouses à petits carreaux orange,
Les yeux étourdis par l'alcool et le rice pudding.

Tu me vois, moi Jocaste qui te prie de cacher la honte,
De s'être perdue parmi les jeux des hommes.
L'onanisme d'un mot qui se désacralise,
Qui se dissout à mesure que cette croix
Menace la veine de mon cou.
Petits bruits de révélations non faites.
Ce n'est pas nous, la ville

Le reste.

L'erreur des mots, ami,
C'est l'enjeu des kibboutz des orges entre cousins
Ce prie-dieu de fer-blanc pour un esclave affranchi
Dans cette cage au-dessus des petits humains
Comme un oiseau de proie qui ne revient pas.
Repeupler cette oasis, être deux mers.
Avancez-vous, beaux masques !

Emprisonnée aux Madelonnettes
Par les sermons frais de la nouvelle classe,
Qui rejette nos verses.
Mais le couvercle de mon yoni est un fer brûlant
Et ces hommes dans leur Fords
Ne nous empêcheront pas de déguiser notre cabale
Avec ma couverture de poupées déchirées.

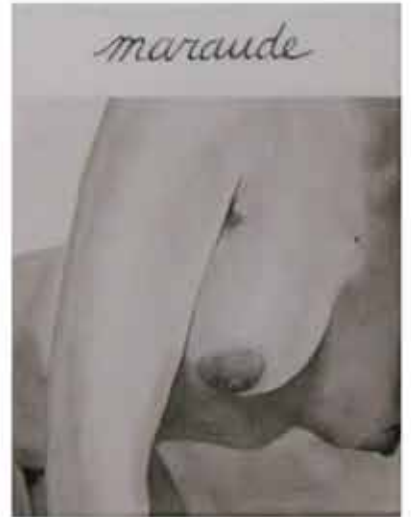
Donne moi ton bréviaire (en haut, dans le coffre-fort où tu as caché mon portrait)...pour que je retrouve...le mot.

Sylvia Stramenga

Après « Propos lourds sur tissus légers », essai graphique critique sur l'image d'information et revue de presse acide, mon regard se porte aujourd'hui sur l'image du corps dans les médias, la toile, la photographie, le cinéma et la publicité. Le principe ici se fonde comme dans la série précédente sur une intention récurrente : composer des peintures sur l'image en fin de cycle, à la manière des nouveaux réalistes qui utilisaient l'objet. Ici c'est l'image (en)registrée et livrée au public de façon brute-brutale qui me sert de matériau et sous-tend mon propos. Dans cette série plutôt légère, pas de « commentaire » puisqu'il ne s'agit plus de critiquer l'information et la façon dont elle nous est servie - froide, linéaire, voyeuse- mais plutôt d'émettre à chaque tableau une pensée écrite et peinte qui fait référence et nous plonge dans notre espace socioculturel. Le Commentaire en bas de toile (page) ou sur le côté serait cette pensée personnelle pétrie et fabriquée par tout ce que j'ai vu, rencontré vécu et que je pense en silence, alchimie littéraire intime qui s'épanouit en regardant une personne, un personnage à l'écran, en photo ou dans une publicité. Cette pensée peut être triviale, humoristique, grinçante, elle peut aussi se superposer effacer ou remplacer les dialogues proposés dans une série ou un film en bas d'écran : bande défilante d'infos diverses, s m s de téléspectateurs... Plus encore, le choix d'un traitement quasi monochrome (peintures en noir et blanc) se fonde sur l'écriture. La série tient du roman, du synopsis. On peut penser à des couvertures de livres où le nom de l'auteur serait omis. En effet j'emprunte et interprète des images à des auteurs, moi compris, telle une citation, et leur fais raconter une histoire. Une (histoire) nouvelle, un (nouveau) roman. Ainsi chaque image du corps filmé, photographié, « publicifié », pourrait être traduite à notre guise et notre imaginaire serait libéré d'un « prêt à penser » omniprésent dans le regard que nous portons sur l'autre. Le subliminal enfin développé par chacun et non pas sournoisement glissé dans la pub ou l'info. Tel est mon dessin ici et tant mieux si l'on trouve que l'érotisme préside à cette série. Ma proposition est bien entendu légère et n'a d'autre vertu que de vous distraire, vous amuser en ces temps bien rudes pour la fantaisie. J'insiste, inventons une nouvelle façon de nous voir, de nous estimer, de nous désirer. Désirer l'autre n'est pas en abuser ou le réduire à une portion incongrue du corps. Voilà le sens de ces chroniques.

Francis Oudin, Novembre 2009







*Les filles dans
les coulisses.*



Stoffe d'Eros.

vestige du coit.



Balladeuse.



Levier de rideau.



Les sources de la féminité.



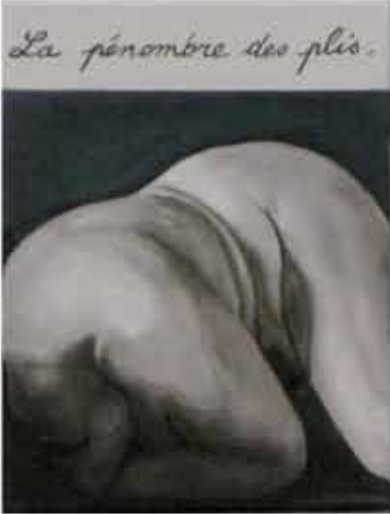
fais moi mal Johnny.



Eglantine et Jacinthe.



femme en salle d'attente.



LA CHIMIE DU POÈME

Quand tu tueras,
ne tue pas au jour,
ne tue pas au mois,
ni même à l'année.
Ne tue pas avec un rondin,
dans une embuscade,
dans un coin,
ne tue pas avec un virus,
non plus par balle
ni tube à feu.
N'en tue pas seulement un,
ni seulement deux,
ni seulement trois,
ni soixante-quinze
ni cinq mille et quelques.
Mais, dès maintenant,
et quand tu tueras encore,
tue sans peine, une fois pour toutes,
dans la cabale de la rime, dans la chimie du poème,
par-delà quatre-vingt mille huit cent quatre-vingt-huit.

Ademar Ribeiro
(version française de l'atelier LPB)

QUÍMICA DO POEMA

Quando matares,
não mates por dia,
não mates por mês,
nem mates por ano.
Não mates com tora,
em tocaia, na esquina,
não mates com vírus,
não mates com bala
nem arma de cano.
Não mates só um,
nem apenas dois,
nem somente três,
nem setenta e cinco,
nem cinco mil e poucos.
Mas, ao matares, agora,
e quando matares ainda,
mata, sem pena, de vez, e por cima,
na química do poema, na cabala da rima,
oitenta e oito mil, oitocentos e oitenta e oito.

Ademar Ribeiro

LA CHIMIE DU POÈME

Relecture d'un texte d'Ademar Ribeiro

Nous avons dans La Chimie du Poème, d'Ademar Ribeiro, un texte par excellence, pouvant être inclus comme exemple de poésie dans quelque soit le livre didactique, pour enseigner aux jeunes comment se bâtit le langage littéraire et les chemins qui mènent au façonnage poétique.

Ce n'est pas le cas de vanter un texte, en émettant des avis personnels, ni d'échanges de faveurs entre compères et commères, à voir qui flatte au mieux ou davantage.

Non. Un auteur mérite bien plus que cela, n'importe si son oeuvre est bonne, passable ou tout simplement mauvaise.

Il s'agit d'observer le texte selon les règles grammaticales et littéraires, en le disséquant dans son contenu, en le ressentant par le biais de l'émotion et en l'appréhendant comme produit achevé.

C'est la métaphore qui fournit du support au langage littéraire, étant la principale caractéristique qui distingue la Poésie des autres genres de Littérature. Sans métaphore, bonjour le Poème!

Voilà donc la première découverte qui saute aux yeux dans le texte d'Ademar Ribeiro: d'image en image, depuis une situation restreinte, individuelle, l'auteur emmène le lecteur - en ouvrant chemin à balle - vers quelque chose de beaucoup plus vaste, qui est "la grande finale". C'est comme si le narrateur était un chef d'orchestre qui jouait une symphonie avec d'abord un tout petit instrument, pour atteindre enfin l'apothéose avec tous les instruments en activité, dans des vagues sonores, dans une acoustique qui les multipliait.

Voici la première explication que nous trouvons dans le sens du numérotage (quantité) que l'auteur établit dans le déroulement du texte (au jour, au mois, à l'année, pas seulement un, deux, trois, cinq, cinq-mille, mais quatre-vingt mille...)

Remarquons que c'est juste depuis les chiffres (un à quatre-vingt huit mille) que l'auteur part vers l'idée de "gigantisme" et de "globalisation", caractéristiques de nos jours, où la violence est portée à l'extrême, en requérant pourtant davantage de force contraire pour maintenir l'équilibre de la "rime", autant dire, pour sauver la dignité de la "poésie". Le poème-protestation est l'axe central de ce processus métaphorique (ne tue pas, ne tue pas, pas seulement un) en rapportant l'idée imaginaire au façonnage poétique, qui résiste comme source de vie, en opposition au pouvoir des armes de destruction en masse (virus, balles, missiles, canons...).

La "cabale" est bien nette dans le texte (malgré ses mystères) n'ayant pas le sens de science occulte emprunté par les juifs dans l'interprétation des textes sacrés, largement repassée par des chaînes d'initiés de tous les temps.

Il s'agit de la "cabale de la rime", c'est à dire, de la conspiration poétique (superbe méthaphore!) dans laquelle le verbe "tuer" perd son sens de destruction, en récupérant un sens de récréation (réincarnation).

Il y a autant de riches images et de mystères admirables dans le texte d'Ademar Ribeiro, tout en s'ouvrant à plusieurs interprétations, que même ceux qui ont dit de lui "je n'ai rien compris" ont tout de même raison.

Maria José Limeira

(Maria José Limeira est écrivaine et douce journaliste démocratique de João Pessoa-PB).

QUÍMICA DO POEMA

Uma releitura sobre texto de Ademar Ribeiro

Temos em "Química do poema", de Ademar Ribeiro, um texto por excelência, que pode ser incluído como exemplo de Poesia em qualquer livro didático, para ensinar aos jovens como se constrói a linguagem literária e que caminhos levam ao fazer poético.

Não se trata aqui de elogiar texto, emitindo opinião pessoal, ou troca de favores entre compadres e comadres para ver quem elogia mais ou melhor.

Não. Um autor merece bem mais do que isto, por mais que sua obra seja razoável, boa, ou simplesmente péssima.

Trata-se de observar o texto conforme as regras gramaticais e literárias, dissecar-lhe conteúdo, senti-lo como emoção e apreendê-lo como produto acabado.

A metáfora é o que dá sustentação à linguagem literária, e esta é a principal característica que distingue a Poesia dos demais gêneros da Literatura.

Sem metáfora, adeus Poema!

É justamente esta a primeira descoberta que salta aos olhos no texto de Ademar Ribeiro: de imagem em imagem, o autor conduz o leitor de uma situação restrita, individual - abrindo caminho à bala - para eclodir numa coisa bem maior, que é o "grande final".

É como se o narrador fosse o maestro de uma orquestra que tocasse uma sinfonia a partir de um pequeno instrumento, para depois alcançar a apoteose, com todos os instrumentos em atividade, como ondas sonoras, sob uma acústica que as multiplicasse.

Esta a primeira explicação que encontramos no sentido da numeração (quantidade) que o autor explicita no desenvolvimento do texto (um dia, um mês, um ano, não apenas um, dois, três, cinco, cinco mil, mas oitenta e oito mil...).

Note-se que é mesmo dos números (um a oitenta e oito mil) que o autor parte para a ideia do "gigantismo" e da "globalização", características de um mundo atual conturbado, com a violência levada ao extremo, que requer, por isto mesmo, mais força contrária para manter o equilíbrio da "rime", leia-se, para salvar a dignidade da "poesia".

O poema-protesto é o eixo central desse processo metafórico (não mates, não mates, não mates apenas), com a ideia imaginária relacionando o fazer poético, que resiste como fonte de vida, em contraposição ao poder das armas de extermínio em massa (vírus, balas, mísseis, canhões...).

A "cabala" está bem clara no texto - apesar dos seus mistérios - e não tem o significado da ciência oculta que os judeus lhe emprestam como interpretação de textos sagrados repassada por uma cadeia de iniciados de todos os tempos.

Trata-se da "cabala da rima", isto é, da "conspiração poética" (grande metáfora!), quando o verbo "matar" perde o seu significado de destruição recuperando um sentido de re-criação (re-encarnação).

É tanta a riqueza de imagens e tão admiráveis os mistérios no texto de Ademar Ribeiro, com abertura a várias interpretações, que estão certas até as pessoas que disseram sobre ele: - Não entendi nada.

Maria José Limeira

(Maria José Limeira é escritora e doce jornalista democrática de João Pessoa-PB).

Etude critique sur les notions de danse, corps et spiritualité.

Extrait de réflexions issues d'un travail de thèse intitulé : « Le dansé et l'art comme véhicule. L'espace contemporain France-Japon », recherche qui se déploie autour d'une interrogation principale : En quoi la réflexion à partir de l'entre-deux cultures « France-Japon » est-elle pertinente pour réinterpréter les notions d'art et de spiritualité ainsi que leur relation ?

C'est un choix délibéré que de choisir un titre qui engage l'étude dans des directions théoriques précises. Ce titre comporte déjà sa propre « thèse », mais celle-ci se fonde sur un ensemble d'hypothèses dont le temps de terrain a été la matrice.

Il me semble que le parti pris exposé dans ce titre appelle un travail de déconstruction et de définition ou de redéfinition, qui sera l'objet de cet article, à travers l'analyse concrète des pratiques étudiées.

Le « dansé »

« Le dansé » est un verbe utilisé ici comme substantif pour désigner d'ores et déjà une posture épistémologique. C'est un choix volontaire de ne pas utiliser le concept « danse ». Le concept de « danse », me semble-t-il, est loin de constituer un outil efficace de compréhension des nombreuses pratiques qu'il désigne. Ainsi, l'utilisation du substantif danse peut-elle par exemple souvent prêter à confusion comme dans l'expression « danse soufie » alors même que le terme « soufisme » désigne cette pratique dans sa totalité.

« L'anthropologie de la danse », discipline récente émergeant dans la moitié du 20^{ème} siècle et surtout dans les années 60 aux Etats-Unis, en a fait un enjeu majeur de sa fondation : définir « la danse », afin d'ériger une anthropologie qui se distingue par son objet d'étude et dont les racines et la légitimité s'ancrent dans la définition de son objet.

Comme le montre l'ouvrage collectif « Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline », de multiples définitions existent et cohabitent inévitablement au sein d'une même discipline.

Ce qui n'est pas sans rappeler les débats qui animent la notion de « théâtre » : comment qualifier les pratiques dans d'autres cultures qui ressemblent à ce que nous nommons, nous, en France « Le Théâtre » ?

Ainsi, la proposition théorique que contient ce titre est de s'éloigner de la « danse » en tant qu'objet d'étude global, et d'aborder plus précisément le sujet dans un questionnement sur ce qu'est l'action de danser.

Or dans le cas des contextes de « danse » « Butô » étudiés, ces démarches posent clairement l'enjeu de la danse comme étant une recherche fondamentale sur « ce qui fait danser ». L'expérience de l'apparition de la danse, de « l'indéterminé », cette attention à « comment » émerge la danse, sont au cœur de chacune des pratiques.

Nous interrogeons ainsi l'aspect dynamique de la danse, le mouvement « d'apparition » de la danse, qui est chère aux cœurs des danseurs concernés.

L'analyse se penche là où commence la danse. Ce qui n'est pas un endroit d'immobilité, mais l'endroit-même du mouvement, et de ce

que l'on pourrait appeler le « dansé. »

C'est un espace-temps qui génère la « métamorphose », terme si souvent employé et valorisé dans la danse Butô. La métamorphose d'un état quotidien vers un état « extra quotidien » (Barba) ou « méta quotidien » (Grotowski).

Sur un plan visuel cette nuance entre le « dansé » et la « danse » n'est presque pas perceptible. Cet écart sensible qui œuvre chez le danseur pourrait même être nommé « le dansé dansant » parce qu'il se joue dans une réciprocité agissante entre ce qui est perçu et le percevant. Le vécu sensible étant une potentialité qui s'actualise par un rapport d'implication que le sujet instaure avec lui-même.

Cette dynamique vitale est le fondement cosmologique et esthétique de ces danses, on pourrait dire « cosmo morphique ». C'est aussi l'endroit d'où émerge l'émotion, une émotion qui traverse le danseur, la salle, le public.

Ce que nous nommons « dansé » correspond donc à ce qu'est la « danse » en action. Nous proposons la notion de « dansé » pour souligner l'intérêt pour l'activité du danseur et la cosmologie qui en constitue le contexte ; c'est-à-dire les matrices physiologiques et cognitives, affectives, psychologiques, et spirituelles à l'œuvre dans l'action, le « dansé ».

Il s'agit de l'étude d'une zone extrêmement dynamique, d'un espace dans lequel se jouent de multiples phénomènes antagonistes.

C'est précisément là où l'approche de Grotowski nous intéresse. En effet, il n'hésitait pas à employer métaphores et néologismes afin de lutter contre l'épuisement des notions, et avait insisté sur cette dimension-là, en qualifiant les acteurs, « d'actants », afin de mieux étudier le champ d'action, le « faire » des acteurs.

Il se concentre ainsi sur l'action de « l'actant », à travers une attention particulière portée à « l'organicité », cet endroit du vivant d'où émerge l'impulsion, l'intentionnalité, juste en amont du mouvement. L'organicité est « la chair de l'esprit » (Pradier), ce sont les énergies « lourdes et d'autres énergies plus subtiles ».

Voilà, me semble-t-il un champ de recherche qui permettra de rendre compte des « techniques » et des « cosmo-morphies » à l'œuvre dans l'action de danser.

« L'art comme véhicule »

« Avant la fin de ma vie, j'aimerais passer, pour un moment, au-delà des formes, des formes de vie, et faire l'expérience de ce qui est derrière ». Brook citant Grotowski dans « Avec Grotowski » P92

La genèse de l'expression « l'art comme véhicule » est attribuée à ce grand metteur en scène qu'est Peter Brook, qui connaissait intimement Grotowski et ses recherches.

Extraits des propos tenus par Peter Brook lors de la conférence à Florence en mars 1987 sur les recherches de Grotowski, traduction française du texte paru en anglais dans « The Grotowski sourcebook, 1997, revue par l'auteur à l'occasion du livre « Avec Grotowski », 2009.

P48 : « Dès que quelqu'un commence à explorer les possibilités de l'être humain, il faut simplement accepter le fait que cette recherche est une quête spirituelle. J'utilise un terme explosif, très simple mais à la source de nombreux malentendus. J'entends « spirituel » dans le sens où, lorsque l'on se penche vers l'intériorité de l'homme, on passe alors du domaine du connu à celui de l'inconnu. (...) À une autre époque, ce travail aurait été considéré comme l'évolution naturelle d'une ouverture spirituelle. De tout temps, les traditions spirituelles ont dû développer leurs propres formes, car il n'y a rien de pire qu'une spiritualité vague et généralisée. On a vu par exemple,

dans les grandes traditions, des moines qui, cherchant une base solide pour asseoir leur recherche intérieure, découvraient le besoin de faire de la poterie ou de fabriquer des liqueurs. D'autres choisissent la musique **comme véhicule**. Il me semble que Grotowski nous montre quelque chose qui a existé dans le passé, mais qui, au fil des siècles, est tombé dans l'oubli. **Qu'il nous montre que l'un des véhicules permettant à l'homme d'accéder à un autre niveau de perception peut être trouvé dans l'art dramatique.** »

Grotowski sur « l'art comme véhicule » :

« *De la compagnie Théâtrale à l'art comme véhicule* », de Jerzy Grotowski, texte issu de la transcription de deux conférences prononcées en 1989 à Modène et en 1990 à l'université de Californie (Irvine). Grotowski a révisité et complété le texte français en 1993.

« L'art comme véhicule est comme un ascenseur bien primitif : c'est un grand panier qu'on tire soi-même par une corde et avec lequel l'actuant monte vers une énergie plus subtile, pour descendre avec elle, jusqu'à notre corps instinctuel. Ceci est l'objectivité du rituel. Si le montage fonctionne, le panier se meut d'un niveau à un autre pour ceux qui font l'action. »

(...) « Quand je parle de l'image de l'ascenseur primordial, donc de l'art comme véhicule, je me réfère à la verticalité. Verticalité – le phénomène est d'ordre énergétique : des énergies lourdes mais organiques (liées aux forces de la vie, aux instincts, à la sensualité), et d'autres énergies plus subtiles. La question de la verticalité signifie passer d'un niveau soi-disant grossier – d'une certaine manière on peut dire entre guillemet « quotidien » - à un niveau énergétique plus subtil ou même vers la « haute connexion ».

Puis il ajoute plus loin qu'il y a une possibilité, voire une nécessité de pouvoir « descendre » en ramenant le subtil vers la réalité plus ordinaire : à travers la densité du corps. Il ne faut pas renoncer à une partie de notre nature : le tout doit tenir entre l'organicité et the awareness (la conscience liée à la Présence). Il ajoute plus loin que la mise en œuvre d'une précision artisanale est nécessaire pour pouvoir voyager entre ces différents niveaux.

Cette notion « véhicule » tient une place fondamentale dans cette recherche. Elle nous indique une direction, une intention, ascendante ou descendante, c'est-à-dire la « verticalité » pour Grotowski. Ce terme de verticalité fait appel à une cosmologie qui place l'imaginaire du divin ou du sacré dans une sphère ascensionnelle.

De nombreuses cultures confondent d'ailleurs l'appellation du Dieu suprême avec la dénomination du Ciel, tels les Iroquois (*Okí*, Celui qui est en haut), les Sioux (*Wakan*, l'En-Haut, le Dessus), les Maoris (*Iho*, Élevé, En haut), les Akposo, les anciens Indo-Européens (*Dyaus*, *Zeus* : Ciel, Jour)... (Encyclopédie Universalis) Le ciel, ou plutôt « les cieux », c'est un sur-monde emboîtant et régissant le monde d'ici-bas (Platon).

Mais surtout ce que nous retenons pour l'instant de la notion de « véhicule » et de « verticalité » c'est qu'elles invoquent un transport, une dynamique, un passage vers un niveau « plus subtil ».

En ce sens, l'art n'est pas une fin en soi mais un processus, un passage, un vaisseau ; il transporte le sujet (actuant ou danseur) et l'ensemble du contexte (public).

Il est d'ailleurs intéressant de noter que Zeami, grand maître et théoricien du Nô japonais (fin 14^{ème}, début 15^{ème} siècle), utilise le terme japonais « *utsuwa* » pour désigner le talent des grand maîtres de Nô. Ce terme selon les notes du traducteur (René Sieffert) signifie aussi bien « réceptacle » que « capacité ». L'art d'un grand maître consiste à ouvrir sa capacité, sa puissance suggestive par le fait qu'il accueille en lui les phénomènes (on dit d'ailleurs en japonais : « *utsuwa ga oki* » pour exprimer le fait qu'une personne a l'esprit ouvert à toutes les formes d'humanité, toutes les formes d'existence).

Zeami : « L'univers est le réceptacle d'où procèdent toutes les choses, chacune en sa saison : les fleurs et le feuillage, la neige et la lune, les mers et les montagnes, les herbes et les arbres, et jusqu'aux êtres animés et inanimés. Si vous faites de tous ces éléments de la nature la « substance » de la beauté du divertissement

musical, si vous faites de votre esprit un « réceptacle » analogue à l'univers, si vous maintenez avec aisance ce réceptacle sur la voie grandiose du « style absolu », il vous sera permis de croire que vous parviendrez à saisir la « fleur merveilleuse » de notre divertissement musical. »

Cette recherche s'ouvre donc sur la question de l'art et de son champ d'action, sur les rapports entre « art » et « société ».

Grotowski disait que l'art a de tout temps été l'effort de se confronter à l'insuffisance de la réalité sociale : « Quand les machines dominent, il faut chercher le vivant ».

J'é mets l'hypothèse qu'il existe des contextes de création artistiques qui occupent, par leur préoccupations, leurs recherches et leur action, des espaces qui auparavant étaient occupés par d'autres types de « liminarités » (terme issu de « *Limen* », « seuil » en latin) comme les ordres religieux par exemple (Victor Turner).

Comme je l'ai évoqué précédemment, les danseurs de cette étude sont avant tout des explorateurs de la dimension humaine, pour lesquels l'enjeu majeur est de laisser émerger et prendre forme l'imprévu et l'indéterminé par le corps. Et, ce faisant, de rejoindre le « vivant », par l'entière de la présence accueillant l'inconnu.

En ce sens, leur engagement artistique fait clairement écho à ces propos de Peter Brook lorsqu'il évoque la recherche de son ami Grotowski : « En jouant (l'acteur) accomplit un sacrifice : il sacrifie ce que la plupart des hommes préfèrent cacher. Ce sacrifice est une offrande au spectateur. (...) Les acteurs de Grotowski offrent leur représentation comme une cérémonie à ceux qui désirent y assister : l'acteur invoque, met au jour ce qui gît au fond de chaque homme et que masque la vie quotidienne. Le théâtre est sacré parce que son but est sacré. Il a un but clairement défini dans la communauté et répond à un besoin auquel les églises ne répondent plus. » Peter Brook : P22

Envisager « l'art comme véhicule » inscrit donc d'emblée cette étude dans la lignée des recherches de ce grand metteur en scène qu'est Jerzy Grotowski et fait entrevoir la dimension « spirituelle » ou « sacrée » véhiculée par l'art, pour reprendre les termes de Peter Brook. Nous nous employons à développer l'étude des techniques, des discours, et des représentations en jeu dans chacun des contextes d'élaboration des danses, afin de ne pas fermer le sens que comporteraient ces dimensions « spirituelles » et « sacrées ».

Et au contraire, de procéder du concret vers l'abstrait, de conceptualiser l'expérience, plutôt que de substantier le phénomène.

En effet, les termes « sacré », « spirituel » sont problématiques s'ils se réfèrent à une cosmologie donnée. Or il est certain que ces dimensions de la vie peuvent être nommées et décrites autrement. C'est dans le sens de cette complexité que nous allons : par l'analyse de chaque expérience du dansé et du sens qu'elle prend dans chacune des voies artistiques étudiées.

Dans le cadre de cette étude, la danse n'est pas envisagée par ces artistes comme étant une fin en soi, mais davantage comme étant un champ d'exploration illimité de ce qui échappe et que masque la vie quotidienne.

Ce qui nous intéresse particulièrement, ce sont donc les façons dont chaque artiste concrétise ce cheminement.

Grotowski cité par J-M Pradier P32, concernant l'analogie des mystiques et de leurs techniques « psychophysiques » : « Ce sont les techniques qui sont objectives, en vérité, ce n'est pas la vision du monde ».

C'est donc une recherche sur le processus-même du « dansé » qui implique la mise en œuvre d'une exigeante pratique à partir de soi, qui engage la vie de ces artistes bien au-delà des frontières du studio ; vie et art étant entièrement associés.

Cette recherche a donc pour ambition de contribuer à l'étude concrète de ce phénomène de « l'art comme véhicule » et de s'ins-

crir au sein du vaste champ de recherche sur les « pratiques performatives » (projet de l'ethnoscénologie) ou sur « les comportements humains méta quotidiens » (Grotowski, leçon inaugurale du 24 mars 1997).

Pour reprendre l'expression de Marcel Mauss, une approche socio-psycho-biologique de la mystique doit être faite. Mauss pensait en effet qu'il y avait nécessairement des moyens biologiques d'entrer en communication avec les dieux.

Pour situer cet aspect de l'étude dans un cadre anthropologique plus large, nous consacrerons un chapitre sur les « danses » dans le cadre de pratiques religieuses (notamment sur le soufisme, les danses bouddhiques au Japon et en Inde, les danses rituelles au Cambodge, en Chine, etc.)

« L'espace contemporain France-Japon »

Ce sous-titre indique un espace qui n'est pas un territoire, mais un espace de circulation et d'échanges. On pourrait même dire qu'il comporte une dimension a-territoriale par sa nature abstraite à priori. Cet « entre » n'est pas délimité par des frontières, c'est plutôt un espace imaginaire modelé par le temps que nous étudions au présent.

Le parcours des artistes choisis, en revanche, est bien concret. La plupart sont passé d'un territoire à l'autre, d'autres sont toujours en transit (comme c'est le cas de Ko Murobushi), d'autres voyagent autrement et sur place...

Pour traiter de ces questions, j'ai en effet choisi d'étudier le travail d'artistes qui se situent dans la dynamique du voyage entre deux pays, la France et le Japon.

Voyage réel, géographique, ou voyage rêvé, subjectif ; à travers le choix de *familles d'artistes*, certains venant du "Butô", d'autres choisis par les nombreuses proximités et références culturelles réciproques.

Dans ma précédente étude, je me suis en effet rendue compte que le noeud des références culturelles (Japon/France), c'est-à-dire, le « métissage » (au sens développé par Laplantine), caractérise ces modes de pensée-dansée, en créant des liens plus ou moins serrés avec d'autres pensées, en transformant des petites bribes de sens. Le métissage serait le processus qui œuvre au sein de ces foyers artistiques qui développent des modes "*subversifs*" ou *liminaux d'action et d'être*, qui remettent profondément en cause par l'étude et l'expérience du « dansé », l'humain dans sa totalité et sa corporalité au sein d'une culture et d'un temps donné.

Je compte montrer qu'une anthropologie de l'écart, de l'entre, peut se développer ; une anthropologie qui étudie la matrice culturelle dans ce qu'elle a de mouvant ; l'individu, le mouvement, l'a-territorialité.

Les notions de référence, d'ancrage culturels ou de déterminismes (Cf. Bourdieu) ne sont pas ignorées, elles sont incluses mais ne constituent simplement pas le point d'ancrage de la recherche. La focale est portée sur l'invention des formes culturelles au contact des multiples références, sur la créativité « culturelle ». (Optique qui vient rejoindre l'approche du « métissage » développée par François Laplantine).

Dans le contexte mondialisé dans lequel nous vivons, nous interrogerons ainsi la notion de culture.

Comment à travers un contexte bien précis qui est celui de l'art, des artistes-danseurs nous offrent des lectures du monde complexes et subversives vis-à-vis des idées courantes sur le corps par exemple. Comment la pensée artistique est porteuse d'un mouvement de déconceptualisation à l'heure où le concept fait évidence. Le « Décept », selon Laplantine, c'est « renoncer à des modèles essen-

tialistes ou culturalistes, mais aussi structuralistes, qui ont pour effet de spatialiser la pensée et de fixer le corps dans des cadres. » P183 *Le social et le sensible*.

En quoi ces démarches développent-elles une « politique du sensible » comme l'entend Laplantine ? P168 : « Une politique du sensible (...) est une pensée qui loin de soumettre autoritairement le multiple à l'Un, accepte la reconnaissance d'une multiplicité désubstantialisée en chacun de nous comme valeur non pas constituée, mais en permanent devenir ».

Par ailleurs, étudier cet espace dynamique de circulation culturelle nécessite une interrogation sur ses fondements-mêmes.

En effet, la construction problématique de cette étude est imprégnée de ce phénomène d'attirance. Pourquoi avoir choisi ces artistes plutôt que d'autres ? Qu'est-ce qui m'a amenée à construire un objet d'étude « hybride » entre la France et le Japon ?

L'objet-même de l'étude, le « dansé » ne se prête-t-il pas particulièrement bien à cette circulation ? En effet, selon Anne Décoret-Ahiha : « A partir des années 20, la danse devint, à l'échelle planétaire, une forme culturelle mobile participant au phénomène de mobilité généralisée des cultures qui s'est accentué à la fin du 20ème siècle et a donné aux sociétés contemporaines des contours essentiellement diasporiques ».

Une attention particulière est donc portée sur les phénomènes d'attirance et de curiosité culturelle et historique du Japon et de la France (et de façon plus large entre l'Europe et l'Extrême Orient).

Un chapitre est d'ailleurs consacré aux phénomènes du « japonisme » et de « l'exotisme » qui ont caractérisé (et peut-être caractérisent encore) les perceptions et la compréhension de ces deux peuples. Sous sa forme adjectivale et substantivale, la notion d'exotisme rend compte de la manière dont une société désigne et perçoit l'altérité. (Anne Décoret-Ahiha)

Or les relations entre la France et le Japon d'un point de vue culturel et artistique, sur le plan des pratiques spectaculaires notamment, se sont tissées durant de nombreuses années et le plus souvent à partir de « malentendus ». Comme le souligne J-M Pradier en faisant référence à Victor Segalen dans son texte « Des chimères de l'abstraction au ravissement des corps en scène » : « L'esthétique du divers nous est d'abord apparue dans le phantasme et l'abstraction ».

Notons que la notion d'art que nous employons dès l'ouverture de ce travail constitue un bel exemple de la dynamique à l'œuvre entre cultures. « L'art » est une notion éminemment culturelle et historique. Elle est de ce fait relative mais aussi significative dans le sens où elle est agissante.

Il est en effet intéressant d'observer que l'introduction de ce concept qui n'existe que depuis récemment au Japon, (dans le courant de l'ère Meiji, fin 19ème, début 20ème siècle), a eu un impact considérable dans la vie culturelle japonaise.

Selon Nakamura Yujiro (Internationale de l'imaginaire n°4), pendant longtemps « les japonais ne distinguaient pas nettement l'art de la vie », et d'autre part, la corporalité de tout acte était fondamentale.

Si dans les milieux de la peinture et de la musique, « l'art » comme catégorie distinctive a été rapidement adopté, dans les milieux des arts spectaculaires, cette catégorie a eu pour ces raisons plus de mal à s'implanter.

Cependant, le contexte historique des années 50 qui voit émerger le « Butô » au Japon, montre comment cette catégorie a trouvé une redéfinition et par là même une « appropriation ». Pour les acteurs du courant artistique qu'est le Butô, de même que pour le « Gutai », courant plastique des années 50, l'art constitue une catégorie active qui permet de véhiculer une pensée, des innovations, des révoltes, et cela sur l'échelle internationale.

Du côté européen, selon Anne Décoret-Ahiha, la danse moderne

occidentale du début du 20^{ème} siècle a émergé sur le terreau des nouvelles approches et conceptions du corps véhiculées par les arts spectaculaires des autres cultures (en particulier de l'Asie). Ces théories s'inscrivaient souvent en réaction au mode de vie industriel, urbain et mécanisé et prônaient la quête d'une harmonie intérieure, d'une simplicité originelle et prenaient comme référence les civilisations antiques (Duncan) ou exotiques (danse d'Asie, danse d'Afrique, etc.). Parallèlement, les avants-gardes comme le futurisme, le surréalisme et le constructivisme proclamaient la « primitivisation de la perception » (faire ressurgir l'humanité originelle enfouie) en s'inspirant des savoirs et des techniques « exotiques ». Ces conceptions évolutionnistes de la danse ont amené une justification opportune de la nécessité de réintroduire le « spirituel » dans l'art.

Jeanne Ronsay (citée par A. D-H) : « ce qui me semble être l'essentiel de la danse, ce que comprennent si bien les gens d'Extrême-Orient et que les européens hélas négligent, c'est la spiritualité ».

A partir de ces bases de réflexions, la question principale à laquelle nous tentons de répondre dans cette étude est : En quoi la réflexion à partir de l'entre-deux cultures « France-Japon » est-elle pertinente pour réinterpréter les notions d'art et de spiritualité ainsi que leur relation ?

En quoi la dimension a-territoriale ou multi territoriale génère-t-elle des pensées/actions marginales concernant l'homme et le monde et permet-elle d'approfondir, de complexifier, et redéfinir les notions de spiritualité, de corps, non dualisme, art, développement, d'action... ?

Les techniques du « dansé »

Je voudrai me pencher sur un point particulier de cette étude : les techniques ou « postures » qui permettent de faire l'expérience du « dansé ».

À travers 3 exemples, nous allons voir la manière dont chaque danseur met en place des « protocoles » expérimentaux qui lui sont propres et qui proviennent d'un savoir acquis par la pratique.

Le mouvement interne.

Claude Magne s'inspire dans cette pratique des méthodes développées par Dany Bois sur le mouvement interne pour aborder l'émergence des impulsions organiques.

Voici un exercice de base pour amener à sentir le mouvement organique. Les danseurs sont deux par deux, l'un derrière l'autre. La personne qui est derrière a ses mains posées sur les coudes de celle qui est devant. Au début, le mouvement est amorcé par la première. Mais très vite il s'agit de sentir à quel point on ne sait plus d'où part le mouvement. À ce moment-là de l'expérience, il faut laisser faire le mouvement, le laisser prendre forme, sans le brusquer par un mouvement volontaire. L'émotion et l'imaginaire sont déclenchés par la situation (le simple fait que les omoplates se rejoignent par exemple), et à l'inverse la forme existe grâce à l'émotion. C'est l'expérience du « passage », où le corps n'est plus « qu'une trace provisoire ».

« L'accident » ou « blank ».

Les danseurs de la compagnie Dairakudakan à Tokyo utilisent une posture de base comme préalable à l'émergence de la danse. Cette posture de base est simple en soi : sur place, dans la verticale, le danseur a les genoux pliés, les pieds bien ancrés au sol, les bras le long du corps, la nuque et le tête dans l'alignement de l'axe vertical du corps, les yeux sont mi clos.

Il attend.

Ici, le discours sur le corps fait partie intégrante de l'exercice. Le

corps est décrit comme étant une enveloppe vide, « empty body », ce qui le meut ce n'est pas « moi », mais « l'extérieur ». Qu'est-ce que l'extérieur ? Le vent, l'eau qui coule dans les profondeurs du corps, l'animal ou la pierre que je suis en train de devenir, les sentiments de colère, d'hilarité... L'extérieur se traduit donc par l'imaginaire, l'émotion, l'énergie. C'est d'ailleurs une injonction : « imaginer » et ressentir. Faire confiance à ce qui advient et qui se traduit aussitôt par le déploiement de l'énergie.

Mais ils insistent sur la différence entre « fabriquer » et se laisser embarquer, incrédule, par l'événement. C'est là où intervient la notion de « blank », que l'on pourrait traduire par vide, trou (de mémoire), accident cérébral subit qui survient et met le danseur dans un état d'idiotie. Il y a d'ailleurs des exercices qui permettent d'approcher encore plus spécifiquement cette expérience. Cet état de réception est fondamental pour laisser passer la danse en soi, qu'elle soit improvisée ou écrite.

La concentration par la marche.

Carlotta Ikéda utilise le « suri hashi » qui signifie littéralement en japonais « marche glissée ».

Cette marche nécessite une posture précise du corps : les genoux fléchis, le dos droit, la nuque dans son prolongement, les mains devant les hanches. Les pas se font très lentement au début. L'utilisation des bordures externes des pieds est très importante. L'attention doit être portée sur la continuité du mouvement qui fait appel à une gestion du transfert du poids du corps très minutieuse. Mais aussi sur le plan arrière du corps : de façon concrète à travers les talons qui ne se lèvent quasiment pas, mais aussi de façon imaginaire par le biais de la présence que l'on place en arrière de soi (la conscience du dos, de la nuque mais on peut aussi penser aux ancêtres qui sont derrière nous, au vent qui nous pousse...). Dans cette « danse » si particulière, par l'entraînement, nous pouvons « faire disparaître le corps » selon Carlotta, ou encore « ne pas bouger l'air ». C'est une posture de neutralité qui favorise simultanément le déploiement de ce qu'elle nomme « l'intériorité » (qui se traduit par l'émotion ; ce que je sens, ou différentes qualités d'énergie) c'est ce qui danse en nous.

Les formes importent peu (même si Carlotta dans ses chorégraphies a un goût prononcé pour les jambes fléchies, les danses près du sol), ce qui compte c'est que ces postures véhiculent cette compréhension.

Conclusion : de la pratique vers la pensée ; en finir avec le concept de corps

Le training ou échauffement quotidien, on le voit, comporte cette fonction d'ouverture au vivant et à ses dimensions cachées (pour reprendre les termes de Peter Brook). C'est un travail de concentration, qui permet la « mise en danse », le « dansé ».

« S'échauffer », ce n'est pas seulement détendre les articulations, chauffer les muscles, réveiller les organes, éveiller la sensibilité, c'est un travail « d'acuité ». Un travail de tous les instants sur le rapport à la multiplicité traduite par le « corps ».

C'est ne pas croire au « corps » dans son acception unitaire ou totalisante, mais penser et expérimenter la fragmentation, la polyphonie. Ainsi, on peut apprendre tous les jours quelque chose de nouveau. Se mettre dans une posture d'étude, être renseigné par la mise en rapport de la conscience avec la sensation, la perception dans le mouvement. A la fin du training, je suis en état de « danser ».

Comment nommer et analyser le processus qui engage les artistes dans la danse ?

Le concept qui me permet d'aborder cette dimension est celui de « personal cultivation » proposé par Yuasa Yasuo. La dimension de training, de processus est au centre de cette notion. Cela fait référence au long entraînement dans les arts japonais cultivant esprit et corps simultanément. La « cultivation » est une pratique qui tente

d'accomplir le savoir par la totalité corps/mental, par l'expérience pratique.

Ces différents exemples nous renseignent ainsi sur une catégorie qui peut paraître évidente au quotidien ; le corps. Or, il apparaît clairement que le corps n'est pas conçu comme une certitude, ni une entité, ce n'est qu'un passage.

Voilà qui remet en question notre perception quotidienne. Car, après tout, s'il y a bien une chose dont nous soyons sûr c'est de l'existence de nos contours charnels. Nous faisons chaque jour l'expérience de notre singularité qui s'exprime par l'apparence physique.

« Le corps occidental moderne est un lieu de césure entre le sujet et les autres ; l'enceinte objective de la souveraineté de l'ego », Le Breton.

Derrière ces conceptions, se pointent des valeurs très ancrées dans notre culture : penser la totalité plutôt que les fragments, la cohérence plutôt que les altérités. (Cf. Maurice Leenhardt, « Do kamo »)

Vers la fin des années 60 : le corps était un thème de prédilection du discours social : à travers la « reconquête de soi ». L'individualisme invente le corps en même temps que l'individu nous dit Le Breton.

Il s'agit dans cette idéologie de « modeler » son corps à défaut de se laisser moduler par l'environnement.

Il n'est pas aisé de remettre en question ce corps « unique » que notre culture a mis tant de temps à voir émerger à force de l'avoir tant relégué au profit du monde des idées, de la raison, de l'intelligence mentale.

Michel Henry philosophe et phénoménologue, indique la tendance de la phénoménologie à subordonner le langage à la phénoménalité pure. Nous ne pouvons parler d'une chose que si elle se montre à nous. Or le langage poétique révèle l'abîme entre l'apparaître et le monde contrairement au langage ordinaire qui va au même pas que

la réalité. « Autant d'apparaître, autant d'irréalité » dit-il.

Toujours selon Michel Henry : vivant, nous sommes des êtres de l'invisible. Nous ne sommes intelligibles qu'à partir de l'invisible. Ce n'est pas dans le monde que l'on peut comprendre notre nature. La réalité vivante de la chair échappe à la pensée.

A travers le Voir, la pensée développe une science d'objets qui pré-suppose la capacité d'intelligibilité, avec l'ambition de la possibilité de connaissance a priori du monde. Or pour lui, la vie accède à elle-même sans pensée ; aucune pensée n'y accède, aucune pensée ne permet de vivre.

Ce n'est pas la pensée qui nous donne accès à la vie, c'est la vie qui permet à la pensée d'accéder à soi. Nous connaissons la vie de la façon dont elle se connaît elle-même.

Ces recherches vont tout à fait dans ce sens me semble-t-il en ce qu'elles développent des pensées de l'expérience infiniment plus complexes que les pensées abstraites ou conceptuelles sur le corps. Il n'est pas question de réintroduire du « secret » dans le corps et en cela, de réintroduire du divin, comme le dit David Lebreton concernant la tendance actuelle. C'est plutôt un changement de mode de pensée : aller vers une pensée expérientielle de la non globalité, de la non cohérence, des antagonismes. On retrouve ici le « décept » de Laplantine.

La réalité pour ces danseurs, c'est l'immédiat. C'est l'impression élémentaire avant d'être hors de soi, temporelle, avant d'être nommée, condensée en un agrégat de formes : le « corps ».

Je terminerai par cette citation de Carlotta Ikéda, expression si récurrente dans son travail « Je ne veux pas voir le corps ! ».

Anne-Laure Lamarque

doctorante en ethnocénologie (Paris 8) et danseuse Butô.

DU DARFST mich getrost
mit Snee bewirten:
sooft ich Schulter an Shulter
mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer,
Schrie sein jüngstes
Blatt.

TU PEUX en confiance
m'offrir de la neige:
chaque fois que j'ai, épaule contre épaule,
avec le mûrier traversé l'été,
sa dernière feuille
criait.

Paul Celan - Renverse du Souffle
traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre
Ed. du Seuil

...

La nourriture est faite vraiment pour tout le monde.
Comme la vie, elle est faite vraiment pour tous.
Pas la littérature...

LA CUISSON DU RIZ

Ecoutez, le riz, voilà comment il faut le faire, une fois pour toutes retenez ce qu'on vous dit. D'abord pour tous ces plats il faut du riz dit "parfumé" en sac de plastique, sans marque, qu'on achète dans les boutiques d'alimentation vietnamienne. Même ce riz il faut le laver. Raison de plus pour laver l'autre riz, celui qui a une marque, qui est bien emballé et vanté à la télé. Il faut le laver à plusieurs eaux, le broyer dans les mains sous l'eau pour enlever le reste de son qui l'enrobe et la poussière et l'odeur du sac de jute - l'odeur de cargo qui est celle du pétrole. Sentez le riz pas lavé et sentez le riz lavé, vous verrez la différence.

Lavez le riz entre quatre et sept fois pour être sûr. Pour le cuire voici. Mettez le riz lavé dans l'eau froide et dans les proportions sacrées suivantes : 2 hauteurs d'eau pour une hauteur de riz. Pour 4 centilitres de riz, mettez 8 centilitres d'eau froide : Tout est là. Faites bouillir le riz et puis mettez-le sur un diffuseur au feu le plus doux qui soit. Couvrez la casserole bien hermétiquement. Au bout de quelques minutes regardez le riz. S'il est très sec, mettez un tout petit peu d'eau froide, remuez-le, aplanissez-le et remettez-le à cuire. C'est très rapide. En tout 5 minutes peut-être ou moins. En Indochine on le fait dans des pots de terre cuite. On n'y touche pas pendant la cuisson. Contre le fond du pot il se forme une sorte de gâteau de riz brûlé que les enfants mangent avec de la mélasse. Encore un conseil: n'achetez jamais du riz glacé à la façon de U.B. La marque française T.A. n'est pas fameuse mais lavée elle se mangera.

Marguerite Duras
in "La cuisine de Marguerite",
textes présentés par Michèle Kastner, Jean Mascolo
Ed. Benoît Jacob

INVENTAIRE DU MATIN

Aucun geste ne garde la salure des eaux pourries.
Le peu d'amour sauvé arrose les rues
avec les matières les plus profondes de l'âme.
Rien qui rappelle le corps entre des murs fermés
ou les pensées articulées dans le noir.
Seulement le vent venu de là-bas où dort le plus grand silence des mers
apportant avec lui les instants des souvenirs clairs
en cristaux de musique
(analgésique).

Ils bougent innocents.
Tout à l'heure des vapeurs d'ennui,
maintenant des gestes et des équivoques
sur des tapis mécaniques.
Ils traînent innocents.
Du sol qu'ils ont foulé volent des fragments d'anges.
Le point du jour aura absorbé les plaintes et les violons,
mais la musique demeure
faite des dépouilles de l'âme renouvelée par la rosée du matin
et de la chaleur des femmes dont nous avons oublié les traits.

Alfonso Felix De Souza
"O Tunnel" - traduction d'A.D. Tavares-Bastos
"La poésie brésilienne contemporaine"
Ed. Seghers

...

L'apparition de ces visages dans la foule:
Pétales sur un rameau humide, noir

Ezra Pound - Ripostes
in Philippe Forest : Haïkus, etc.
Ed. Cécile Defaut

(poate si luna...)

poate
 si
 luna
chiar
 luna
 e
 un
 virus.
injectati-ma!

(peut-être que la lune...)

peut-être que
 la lune
 aussi
 que
même
 la lune
 est
 un
 virus.
vaccinez-moi!

Calin Vlasie - Neuronă
Traduction Jean-Louis Courriol
Ed. Paralela 45, Pitesti, Bucuresti

Love song III

Quand tisonner les mots pour un peu de couleur
ne sera plus ton affaire
quand le rouge des sorbiers et la cambure des filles
ne te feront plus regretter ta jeunesse
quand un nouveau visage tout écorné d'absence
ne fera plus trembler ce que tu croyais solide
quand le froid aura pris congé du froid
et l'oubli dit adieu à l'oubli
quand tout aura revêtu la silencieuse opacité du houx

ce jour-là
quelqu'un t'attendra au bord du chemin
pour te dire que c'était bien ainsi
que tu devais terminer ton voyage
démuni
tout à fait démuni

alors peut-être...
mais que la neige tombée cette nuit
soit aussi comme un doigt sur ta bouche

Genève, décembre 1977

Nicolas Bouvier - Le dehors et le dedans
Ed. Zoé

LES MISERES DE L'AMOUR

Battement d'aile [ou] Enjambée

Un trottoir mort
Des chewing-gums morts
Un parcmètre mort
Des pierres sombres
De la suie noire,
Une sueur aigre,
Un soleil sourd
Une façade morte
Une imagination morte

**

Le soleil

C'est le long jour tu sais
Le soleil brille d'un éclat ordinaire
La nuit est engloutie par ses rayons
Les gens les habillés de noir
Les stupides et les sceptiques
Tous n'y prêtent pas attention
Ils montent et descendent
Pointent au boulot
Pointent le couteau d'une vie meilleure
Pauvres stupides pauvres sceptiques

**

Regret

Je demande pardon à ma chatte,
Pour l'avoir martyrisée,
Compressée jusqu'au cri,
Pincée au dos,
Agressée au couteau, acculée derrière le four,
Pour l'avoir mise sous un seau, sans oxygène,
Jusqu'à ce qu'elle saigne du nez
Et surtout pour être morte avant moi

**

Matin

Nous sommes comme glacés
Une immense contorsion
Entre la nuque et nos joues
Un malaise d'être,
Une incapacité d'être nous musèle
Et nous ficèle le matin à notre lit
Si glorieux de nous proposer un nouveau jour qu'un reste de maladie vient ternir
Nous tenons le coup

Florian Tomasini

Frileux paysage
Un papillon sous l'arbre
Seul, abandonné

...

Cigales et fourmis
Cherchent avec minutie
des routes indécises

...

Cicade en mieu
Zoeken met veel aarzeling
Hun onbekende weg

...

Cicada and ant
Explore both hesitating
Their uncertain course

...

Mains guérisseuses
Enlèvent pensées et chagrin
Je dois faire le reste

...

Healing hands on me
Thoughts and sadness flow away
Now it's up to me

...

Helende handen
Sombere droefheid vervloeit
Mijn weg gaat weer voort

...

Depuis que temps est temps
Lentement sous sa carapace
Il suit son chemin

...

Le ciel et la terre
Les dix mille êtres et moi
S'orientent vers le Tout

...

Grise et mine de rien
La grive chante son miracle
Pour ceux qui écoutent

...

Grijs en nietszeggend
Zingt de lijster zijn wonder
Luister en fluister

...

Grey in appearance
The thrush sings its miracle
listen or whisper

...

Peuples authentiques
sacrifient, dansent vos mythes
pour les hommes perdus

...

Authentic people
sacrifice, dans your myths
for those who are lost

...

dans, geef je mythen
authentieke volkeren
aan verlorenen

...

Même les pots cassés
Rendent hommage à la nature
Témoins d'un vécu

...

takken onder sneeuw
vergaat het vaak als mensen
buigen of barsten

...

branches couvertes de neige
peuvent comme beaucoup d'humains
plier ou casser

...

regen gekletter
geluid, geur, herinnering
zomers in het bos

...

le bruit de la pluie
odeurs, sons et souvenirs
bulles pleines de mémoire

...

Joséphine Dominault

tw'out à touche
manif u EST e
la dégaine d'U
de t ❄️ i à moi ?
p a n t à l o n g
tr o m p e t t e s
A r a s les bretel-
même p o s
LES z'oto routes
Pince Moi! mon CŒUR
m o r +
à t r o i s où
à la SUR f@ce
qu' ATRE A4



un moine esclave du grand nord canadien
des yeux de maquereau chienchien
le bec dans le gaz d'un drôle d'oiseau
une toute petite poitrine noire

un coureur automobile gladiateur aux cheveux d'ange
e chat de fil en aiguille

le bébé jaguar solitaire

un tahitien clown vulgaire
ainsi soit la suite

une raclée experte à un centième près
un ananas vivant forcé des ailes

du mérite

un lapin entoilé à sa mémère

une paire de roue à lèvres à baisers

adieu?

des travaux corsaires au clocher de l'église

...

m

...

zoomdézoom

...

noir de doigts

...

c'est dimanche, je ne fais rien d'autre qu'écrire dans le silence de la maison, je navigue dans l'air au-dessus de l'eau du port où je dépenserai : où j'échangerai avec des pauvres mes bandes volées, dessinées précieusement par vous, contre de l'argent, dans un moment de rap, je pense, oui...

...

la marée des spéculations politiques
montait très haut entre les quatre murs de la grande sala,
comme si une grande rafale d'espoir l'eût portée
au-dessus de son niveau normal

hâtez-vous
bouge ton boule

Pierre lamarque

web www.lapageblanche.com

mail contact@lapageblanche.com

direction de publication Pierre Lamarque

direction de rédaction Constantin Pricop

réalisation Mickaël Lapouge

ont collaboré à ce numéro Claude Pérès, Sylvia Stramenga,
François Oudin, Ademar Ribeiro, Maria José Limeira,
Anne-Laure Lamarque, Florian Tomasini, Joséphine Dominault,
Jean-Claude Bouchard

dépôt légal : à parution / ISSN 1621-5265

©2010 la page blanche association loi 1901

la reproduction même partielle des articles et illustrations publiés par la
page blanche est interdite sauf autorisation