

Le bout de la langue

L'enfant d'avant « l'âge de raison » prend toujours les mots au pied de la lettre : l'archet est un petit arc, le chevalet un petit cheval, on essuie la mer comme on essuie une tempête, un arbre à cordes, ça se mange. Pour redonner aux mots le visage de l'enfance il faut d'abord être attentif aux quelques dizaines de signes qui distribuent la donne du jeu verbal, travailler à une économie de moyens pour produire un maximum d'effets. C'est la raison pour laquelle *Mon saumon a de la chance* peut s'adresser aussi bien à de très jeunes enfants qu'à un large public de spectateurs capables d'une ouverture généreuse et synchrétique comme celle du très jeune enfant face à la structure complexe d'un tel spectacle. Jacques Rebotier est de ceux qui savent selon le vœu de Bachelard « réveiller l'alchimiste sous l'ingénieur ». Sa thèse à l'École des Hautes Études sur le langage alchimique l'avait conduit très tôt à prendre la mesure de la broussaille sous le contrôle de nos catégories. Plus proche en cela des « chiffonniers » qui retrouvaient au début du XXe siècle la perception native des choses, un musée imaginaire se déploie sur scène réveillant le goût de l'enfance pour les énigmes d'objets. Les *Merzbilder* de Schwitters, les « moyens du bord » d'un Bernard Pagès, ou les « objets de moindre rang » d'un Kantor comme les boîtes de conserve rouillées de Jacques Rebotier n'interviennent pas *faute de mieux* mais par refus des prétentions et de l'arrogance du « Grand art », un refus obstiné de l'emphase ou de la sophistication, une volonté aussi de redonner (comme au saumon) leur chance aux mots et aux choses dont plus personne ne sait voir la puissance d'évocation, et de reconduire toute œuvre d'art en ce point précaire où elle commence à peine à émerger de l'objet.

De quel monde le spectacle nous parle-t-il lorsque nos sens sont ainsi invités à forcer la réponse de ce qui nous entoure, à suivre la métamorphose de l'étui d'une contrebasse en cercueil, en bouche ou en bateau, d'un archet en longue vue ou en canne à pêche, d'un instrument en arbre à cordes dont on se demande si *ça se joue* ou *ça se mange* ? Plus que le détournement du sens fatigué des mots ou de l'usage routinier des objets, ce sont les intonations, les refrains, les silences, les hésitations, les alternances de l'ombre et de la lumière, l'énigmatique puits de lumière ou bouche d'ombre d'où disparaissent bruyamment les choses, et tout cela ensemble par le jeu du montage, qui suggèrent qu'une circulation et un dérèglement des sens sont toujours possibles. Pour que le banal devienne étrange, et pousse le spectateur à « prendre position », en désarticulant sa perception habituelle des rapports entre les situations, il faut que le montage, dont il est nécessaire de comprendre le rôle crucial dans l'économie générale du spectacle, se moque par ses discontinuités de toutes les dramaturgies linéaires en sautant constamment du coq à l'âne.

Ce que voit le spectateur lorsque le jour se lève c'est d'abord un décor de sommets enneigés - ou peut-être de banquise - cernant une plate forme ovale en bois légèrement penchée au statut encore indéterminé, radeau, podium, soucoupe ou île. Ce qu'il entend se construit à mesure que se constitue la ligne narrative qui va très vite donner une identité fragile au décor, somme toute secondaire, une pêche au saumon qui s'avèrera aussi fuyant que ce qui se tient au bout de la langue du poète. L'ombre à laquelle la mise en scène et l'adaptation aux *Amandiers* en 1998 de *L'éloge de l'ombre* de Tanizachi avait rendu un vibrant hommage pour magnifier l'entre-deux du douteux, se lève doucement sur les premières curiosités de l'enfant devant un monde restitué à ses ambiguïtés premières, approché à demi-regard, avant toute conceptualisation. Un spectacle qui s'adresse à des tout-petits s'adresse aussi aux adultes qui les accompagnent et se laissent subjugués par ces bébés qui ne comprennent pas mais *prennent* : le son d'une contrebasse et d'un violoncelle, la musique des mots, la répétition des ritournelles, les lumières, l'angoisse suscitée par la violence d'une tempête, d'un éclair ou la menace d'un trou, le tohu-bohu de la clameur du monde qui sort d'un journal, les petits agacements entre camarades, la poésie d'un coquillage échoué sur la rive d'une île, ils prennent. Nul besoin d'histoire. Il faut supposer ici un ordre caché qui les guide, une perception indifférenciée au total plus pénétrante pour traiter des

structures complexes du spectacle avec cette impartialité improbable chez l'adulte dont l'attention est normalement attirée vers les caractéristiques qui sautent aux yeux ou aux oreilles et se subordonnent à l'horizon d'attente toujours déçu d'une logique narrative¹.

L'œuvre de Rebotier - tout à la fois compositeur, poète, metteur en scène de spectacles et de performances - n'est pas née sous le signe de l'arbitraire des mélanges pour le mélange dont « l'esthétique relationnelle² » s'est fait une règle désenchantée dans un monde où le modèle dominant est celui du mode d'exposition des marchandises dans la publicité. La recherche d'une *commune mesure* entre les registres d'expression dans l'échange des modèles formels et des genres engendre chez lui ce goût du risque comme chez tous ces créateurs déportés en terre étrangère, pour y dessiner une nouvelle carte des territoires artistiques qui le plus souvent prend la forme du chiasme³, d'une permutation incessante entre deux types d'écoute mais aussi entre l'œil de l'écoute et l'écoute de l'œil. Le rythme des leitmotive, le tressage musical de la voix et de l'instrument, les variations prosodiques, les hauteurs, le rythme et les phrasés à l'unisson qui témoignent du travail rigoureux des deux comédiennes/musiciennes sur partitions : voilà par exemple un outillage musical qui se trouve exploité dans la mise en œuvre des textes. Symétriquement, la musique, « grande inverseuse de réalité⁴ » se charge du poids concret des choses, aussi indécises soient-elles, sur le modèle d'une certaine peinture ou de la poésie dont l'auteur se sent proche, celle qui retournant le paysage comme un gant y trouve les signes secrets d'un monde rendu à son indéfinition originelle. La gamme est ainsi large des moyens par lesquels la musique permet à « l'oreille de se consacrer à la perte de sens et à sa propre perte » pour « toucher à nouveau terre⁵ ».

Mon saumon a de la chance, comme toute l'œuvre de son auteur, témoigne de la démesure des dialogues avec soi-même. Pourtant à l'inverse de tous les génies hermaphrodites qui nourrissent une créativité tout à la fois poétique et picturale dans les livres d'artiste⁶ afin que, de cette tension, naisse un surcroît de sens, la quête de la turbulence qui est au cœur de toute rencontre réussie entre les arts ne cherche ici qu'à se débarrasser du sens pour mieux restituer au langage sa part musicale. Car « la musique ne pense à rien », écrit Jacques Rebotier : « c'est un plat qui a froid là où elle pense⁷ » et c'est donc dans une même quête d'un en deçà de toute signification, dans la refonte des genres, cette « masse liquide ardente », selon la belle image de Walter Benjamin, que musique et poésie finissent par se retrouver.

Très loin de l'absolutisation du présent et du soupçon porté sur l'ensemble de l'histoire de l'art par nombre d'artistes contemporains, les spectacles de Jacques Rebotier assument de surcroît toute la responsabilité de la forme. Il y a dans son œuvre, comme dans toute grande œuvre, de l'éternité qui passe et celui qui fait œuvre à son tour, en se jouant des grands maîtres, qu'il s'agisse ici des transmutations de *La Flûte enchantée*, du *Grabinoulor* de Pierre Albert-Birot ou ailleurs des influences croisées de Cage à Isidore de Séville, de Rabelais à Gherasim Luca, de Ponge à Tardieu ou à Dubuffet, perçoit avec une plus grande acuité ce qui lui reste à faire. Or ce qui lui reste à faire, comme nombre d'artistes et d'auteurs exigeants, c'est travailler à créer un espace de résistance au lieu commun des représentations obligatoires du monde. Pour que soit rendue manifeste au public aventureux la trace d'un *autre* des formes codifiées, des noms et des histoires, il faut chercher une langue assez singulière pour faire partager la sensation qu'il y a là une *énigme* digne d'être interrogée et c'est souvent l'hétérogénéité des expériences et des registres, l'infantile

¹ Cf. M.H.Popelard, « Sensibiliser à l'art les tout-petits », *Recherche en Education musicale*, 2007, Laval. Article en ligne.

² L'expression qui a fait fortune est de Nicolas Bourriaud dont le Manifeste paraît en 1990.

³ Le « chiasme » comme concept met en évidence un processus propre à tous les arts qui sont amenés dès le début du XX^e siècle à nier leur caractéristique propre pour en engendrer une nouvelle, inverse de la première

⁴ J.R. « Libretti, Libelli », in *Le dos de la Langue*, 2001, Gallimard.

⁵ J.R. *Lettre aux illetristes*, URDLA, 2008.

⁶ Il y a quelques exemples de cette démesure du dialogue avec soi-même : René Char, Marcel Duchamp Georges Hugnet mais aussi Michaux, Artaud, Dubuffet, Arp ou Picabia, tous, tout à la fois poètes et peintres dans leurs livres de dialogue.

⁷ L.L. *Dos de la Langue*.

des refrains simplistes ; le trivial d'une vie réduite à ses robinsonnades ; le langage ramené à sa seule fonction phatique qui viennent contaminer la composition des entreprises les plus sérieuses en jouant avec toutes les insignifiances d'une langue qui s'oublie pour mieux verser par le jeu des antanaclases et des allitérations en musique : *un peu empêché de pêcher, je pêche et tu te dépêches*.

D'où nous vient pourtant le sentiment de l'indécidabilité particulière de ce spectacle ? C'est qu'il y a ici comme une sorte de déclinaison dadaïste des exigences les plus sérieuses du travail artistique. Chacune d'entre elles s'y trouve affirmée l'air de rien, sur un mode mineur. Face à la (S)ensure entendue depuis Bernard Noël⁸ comme privation de sens et occupation économique de la pensée, les artistes les plus engagés des dernières décennies répètent à l'envi qu'effectuer un geste sur la langue n'est pas une coquetterie avant-gardiste mais le seul geste par lequel on peut encore « toucher à la construction idéologique incarnée dans cette langue⁹ ». Mais à rebours de toute une génération d'auteurs difficiles, qui s'enorgueillissent parfois de la seule reconnaissance des leurs, voici un auteur qui, selon l'image de Kleist « ne fait pas de manières », en s'adressant à *la pensée balourde* qui commence par tout prendre au pied de la lettre, un état de non savoir qui reprendrait tout par le début, un babil à destination des enfants et des places publiques. La naïveté requise pour accueillir de telles inventions ne signifie pas privation, mais surgissement d'un gai savoir, d'un humour partagé devant les facéties présentées avec un tel esprit de sérieux. C'est comme si, disait Brecht, la pensée balourde était la plus appropriée pour susciter son contraire, la pensée dialectique, comme si Guignol était le mieux placé pour évoquer par la distanciation la pensée du sage. L'enfant qui pose inlassablement la question *Pourquoi* et auquel s'adresse l'auteur n'est plus le destinataire terrorisé d'une pédagogie verticale mais le véritable professeur des ivresses révolutionnaires, toujours « en avant », face au « maître ignorant ».

Au tout début du spectacle, la voix de Jacques Rebotier sortie des limbes résume à elle seule l'inquiétude du poète /enfant : *Je suis tout seul ! Ya personne pour jouer avec moi ?* Question à laquelle répond en conclusion la dorsale de toute une œuvre : – *Est-ce que tu penses qu'on pense toujours à quelque chose ? – Je ne pense pas, non. – Je ne pense pas ! – Je passe...* Si le jeu a consisté à *indéfinir* le monde pour y trouver l'essence du poétique, entre le début du jeu et la fin de partie, il y a le temps d'une ascèse qui nous invite à comprendre que ce n'est pas l'œil qui voit, ce n'est pas la pensée non plus, c'est le corps. En retrouvant notre ancrage premier au monde pour interroger ce lieu où se noue le premier travail du sens, on découvre la vérité rugueuse de la source vivante d'un monde réprimé sous les signes - l'absolu naturel de l'océan, ses coquillages et ses poissons, les îles innombrables dont celle-ci constituerait le paradigme. Pour suivre le chemin de ces saveurs et odeurs oubliées, il faut se tenir à bonne distance du théâtre d'ombres auquel la société du spectacle veut réduire notre représentation du réel. L'étui blanc ouvre sa bouche, métaphore du théâtre et pose d'une voix caverneuse la question dont la réponse est donnée au terme du voyage : *je devrais dire quoi, moi ?* Ce sens de la question de fond posée aux sources incantatoires d'un langage producteur d'effets musicaux et non de sens, impose à chacun d'entre nous spectateurs, autre chose qu'une lecture linéaire qui s'inscrirait dans l'ordre symbolique d'une langue appauvrie de communication ou de représentation. Il y a là sans doute comme une conquête douloureuse puisqu'il ne va pas de soi que nous renoncions à une parole qui s'échange entre nous pour remplir les vides. A supposer que le spectacle de Jacques Rebotier ait le pouvoir de nommer ce vide, de lui assigner un lieu dans l'espace toujours troué du langage dont l'île percée pourrait être une métaphore, il instaurera ou n'instaurera pas un vertige selon notre plus ou moins grande aptitude à accepter selon l'expression de Victor Segalen, « la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle ». M.H. POPELARD, novembre 2014.

⁸ Bernard Noël, *La castration mentale*, Paris, P.O.L., 1997 et *L'outrage aux mots*, Paris P.O.L. 2011.

⁹ Christian Prigent, *Art, Education et politique*, Paris, Sandre Actes, 2010 et « Nommer quand même », Entretien avec M.H. Popelard, SILO Textes Libres, P.O.L. 2014.