



HAL
open science

Transformer le présent, ou la transe d'un théâtre urbain

Arnaud Maisetti

► **To cite this version:**

Arnaud Maisetti. Transformer le présent, ou la transe d'un théâtre urbain : notes dramaturgiques sur Chants Barbares, de D' de Kabal. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2018, Trans, 8. hal-03500622

HAL Id: hal-03500622

<https://amu.hal.science/hal-03500622>

Submitted on 11 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Transformer le présent, ou la transe d'un théâtre urbain

À propos de *Chants Barbares*, de D' de Kabal

Arnaud Maïsetti

Maître de Conférences en Arts de la Scène, Aix-Marseille Université, LESA EA-3274

Imagine un art qui se réapproprie le béton et la tuile et la tôle et la brique,
qui invente de nouvelles couleurs qui se fondent
dans l'horizon ciselé et compact
pour raconter un bout de qui nous sommes [...]
Imagine qu'on a été traversé par ça.

D' de Kabal, « Les Enfants perdus », *Chants Barbares*

Les brasiers et les écumes.
La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.
Ô Douceurs, ô monde, ô musique !
Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant.
Et les larmes blanches, bouillantes, — ô douceurs ! —

Arthur Rimbaud, « Barbare », *Illuminations*

Préalables. Cet article accompagne la pièce audiophonique « Chants Barbares » – mise en voix du recueil de D' de Kabal, création interprétée par les étudiants de la section théâtre de l'UFR Arts, Lettres, Langues et Sciences Humaines (ALLSH), d'Aix-Marseille Université avec l'appui de la Maison de la Recherche.

Un théâtre, mais sans le corps. Ou plutôt : la voix comme seul corps. Au lieu même de la présence, ce qui se retire : « il suffit de fermer les yeux, c'est de l'autre côté de la vie » (Céline). C'est une autre manière d'envisager l'interprétation, la représentation, la parole : « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer. » (Michaux) Pour l'acteur qui s'y livre, pour l'auditeur, c'est un jeu avec les fantômes, le spectre diffus de l'absence revenant, hantant, spectralisant encore le présent. C'est pourquoi aussi, sans doute, la pièce audiophonique possède une histoire singulière et spectrale, contemporaine de l'invention de la radio, et qui fait du présent son sujet diffus, diffusé comme une onde sur l'Histoire. Un héritage la porte : Orson Wells, Samuel Beckett, Heiner Müller. Et une urgence la brûle encore : faire entendre des voix, des écritures, des présences hantées de notre présent.

Chaque année, une pièce audiophonique est ainsi interprétée et enregistrée par les étudiants du secteur théâtre, puis diffusée en CD avec la revue *Incertains Regards*. C'est l'occasion d'expérimenter cette autre manière, spectrale, rageuse aussi, précise, de jouer et de dire, d'éprouver une théâtralité du corps quand elle relève de la voix.

Cet atelier permet ainsi de traverser des théâtralités de l'extrême contemporain. Des écritures d'aujourd'hui pour maintenant, des langues en attente de voix qui en endosseraient la charge et l'épreuve, pour les soulever à elles.

Traverser/Transformer : vengeance du hip-hop

Chants Barbares, ou la traversée d'une époque pour mieux nommer notre présent. Cette époque est celle d'une génération abandonnée dans les cages d'escalier des *cités* — comme on dit —, ces quartiers mis au ban d'un monde qui a cerné ses villes de banlieues cloisonnées. Une génération a grandi dans ces bords du monde en marge des centres triomphant, sans rien ou presque. Dans ce *presque*, il y a ce qu'on a quand on ne possède que soi-même et quelques autres qui sont autant de frères de sang, celui qu'on verse parfois pour des crimes dont on oublie les raisons. Dans ce *presque*, il y a le corps, et il y a immédiatement après la langue. Cette génération s'est forgé cette langue comme une arme pour se nommer et s'inventer contre l'ignorance, le mépris, l'exclusion. Comme toujours quand la langue est à elle-même sa matière et son objet, une arme et une expérience du monde, cette langue est devenue une musique. Au milieu des années 70, cette musique a surgi comme une pousse sauvage dans les ghettos noirs de New York — pousse sans doute frayée entre les sauvageries subtiles des contes de griots africains arrachés à leur terre, leur nom et leur histoire. De Brooklyn au Spanish Harlem, cette langue métisse par nature et aux origines hantées de devenirs a franchi l'Océan, rejoint Londres et Paris, Marseille. Car cette langue était surtout une manière d'utiliser le langage : littéralement, une musique qui se passait bien du sens des mots. Une musique sans mélodie, mais tissée dans le rythme, la pulsation des corps à corps, du corps dans le corps, le *beat* obsédant jusqu'à l'essoufflement qui tenait lieu de prosodie : flux, flot, ou *flow*, une manière d'aller au bout du corps.

Une musique ? Pas même. Une littérature ? Termes d'un vieux monde, quand ce qui naissait n'avait besoin de validation symbolique d'aucun monde. Le hip-hop naissait comme une contre-culture, une culture du contre comme une manière de venger l'histoire. Une culture mondialisée de la mondialisation vaincue, un art de rue qui a fait des parois de la ville sa surface d'écriture : sur les murs des villes occidentales, pas besoin de mots, pas besoin de phrases, les tags terribles sont des rayures qui saturent le sens. Cette culture possède cinq piliers, comme une religion : le *beatboxing* (l'art de battre le rythme avec sa seule bouche) ; le *scratching* (l'art de mixer plusieurs disques anciens pour produire des sons neufs, répétés, rayés) ; le *breakdancing* (l'art de danser en brisant la fluidité des mouvements, d'arrêter le geste pour mieux interrompre la syntaxe de la danse) ; le *graff* (l'art d'écrire sans mots, avec des signes, des traces, sur les murs) ; et le *rap* (l'art de chanter en parlant.) Chacun de ces piliers porte en lui une contradiction qui est sa dynamique.

Il y a des animaux sans territoire, mais les animaux à territoire c'est prodigieux. Parce que, constituer un territoire, pour moi c'est presque la naissance de l'art. Quand on voit comment un animal marque son territoire, tout le monde invoque toujours les histoires de glande anales, d'urine, avec lesquels il marque les frontières de son territoire. Mais ça dépasse beaucoup ça, quoi. Ce qui intervient dans le marquage d'un territoire, c'est aussi une série de postures. Par exemple se baisser, se lever. Une série de couleurs. Les drilles par exemple, les couleurs des fesses des drilles, qu'ils manifestent à la frontière du territoire. *Couleur, chant, posture*, c'est les trois déterminations de l'art. Je veux dire, la *couleur*, les *lignes*, les *postures* animales sont parfois de véritables lignes. *Couleurs, lignes, chants*. C'est l'art à l'état pur¹.

¹ Gilles Deleuze, *Abécédaire*, Lettre A comme Animal.

Chants Barbares raconte cette histoire sans récit d'un peuple sans territoire. Le texte témoigne plutôt, dans sa traversée, de cette époque où une contre-culture a pu saisir l'époque par son envers, en inventant un art antinomique aux canons qui forgeaient les règles de l'art occidental, officiel et institutionnel. Plutôt qu'un récit, ce sera une exploration dans les termes mêmes de l'époque : une expérimentation des cinq piliers pris ensemble comme tout. Dès lors, *Chants Barbares* traversera le hip-hop et sa langue (le rap), pour lever un théâtre, qui serait cette forme à côté des genres, forme trans-genre qui les associe et les articule. Pièce de théâtre non pas sur le hip-hop, mais dans le hip-hop. Et plutôt que pièce, mise en pièces du théâtre par le hip-hop, traversée du théâtre en retour : sept pièces — *Écorces de peines* ; *Œdipe l'Antillais* ; *Solimour* ; *Les Enfants perdus* ; *Encre-harassment* ; *12m2* ; *(Re)fondations* –, toutes indépendantes, mais qui forment ce tout, ces *Chants Barbares*. Ce théâtre se (dé)compose de ces sept courtes pièces qui dialoguent les unes avec les autres comme on s'aborde dans la rue, le soir, qu'on s'insulte pour se désirer.

L'autre traversée que propose le recueil est inhérente à sa structure : les pièces peuvent être lues comme sept actes, sept tableaux, sept moments. Elles sont une exploration théâtrale des possibles du théâtre, chaque pièce est une hypothèse dramaturgique valant pour elle seule, qu'elle parcourt et accomplit, épuise en réalisant. Monologue, dialogue, théâtre récit, polyphonique, théâtre mental, pièce faisant succéder un naturalisme extrême avec un lyrisme outrancier, jeu de la fiction et jeu avec le témoignage : les pièces endossent les formes pour mieux les abandonner. Cette traversée des formes se libère dans un vertige qui vise à rendre caduque la notion de genre pour puiser à la racine de l'écriture théâtrale, celle qui tient dans l'adresse, la voix tenue à bout portant. En jouant le jeu du théâtre, l'écriture concède à l'art dramatique ce à quoi elle renonce bien vite. D'un bout à l'autre, ce qui tient ensemble les formes est une même incandescence : la traversée d'une langue par des corps. Cette traversée est celle d'identités plurielles qui transfigurent les assignations sociales.

Traversée politique, poétique, sociale et esthétique des formes mortes que le monde revêt désormais, *Chants Barbares* trans-forment les formes que le texte revêt. Ce faisant, l'œuvre nomme la tâche de l'écriture. Faire des traversées l'expérience de transformations qui renouvellent des rapports au monde, à soi, aux autres. Là, fraie un passage entre la politique et l'esthétique, le théâtre, le chant, la musique et la poésie, l'écriture et la trace, où rien ne peut avoir le dessus sur rien : il ne s'agit jamais d'un discours politique qui se sert de la poésie, ou le contraire. Kaléidoscope d'émotions et de violences, les pièces semblent raconter l'esclavage, la misère, la trahison, l'amour. Mais elles sont surtout à la tâche de chanter le Chant, de crier des cris, d'appeler des appels à la révolte. Ces textes puisent dans une langue rythmique et hypnotique la force de nommer notre présent et celle de ne pas s'en tenir là. Et seul finalement domine le sentiment d'une colère inexpugnable. La *colère*, affect qui lie l'esthétique et le politique, est bien cette parole tenue au nom d'une injustice faite au monde qui blesse celui qui la porte. Conjuguer le présent avec la colère qu'on lui voue, lier les expériences de soi avec les communes appartenances, articuler les voix aux langages des rues :

tels sont de *Chants barbares* le désir et la forme émancipée des formes données. Le *transfert* de l'impuissance au possible.

Barbarismes

En tout, l'écriture cherche ce qui précisément échapperait aux lois de tous ordres, et d'abord celle qui régit le langage comme les relations humaines (loi des offres et des demandes). S'affranchissant des règles de l'art qui fixe des principes d'homogénéisation des formes, elle ne voudrait que l'intensité des forces. Elle ne possède qu'une dynamique : celle de la *traversée* qui travaille à *transformer* les données héritées du réel ou de la pensée, de l'organisation sociale de la vie. Écrire comme on lance au-devant de soi les possibles d'un monde : l'arrachement pour mieux se reconquérir. C'est peut-être ce paradoxe qui signe notre époque : contre les logiques funestes de l'organisation politique et économique du présent, fuir ne ferait que valider l'état de délabrement, ce monde voué aux logiques d'exclusion et de mise en concurrence, d'efficacité à court terme, de rentabilité du temps et de l'espace. Alors, lutter contre lui, mais depuis lui-même. S'arracher à ce réel pour mieux reprendre pied en lui. Écrire, c'est réaliser en acte ce processus de *trans-formation* du monde par cet écart qui le rend visible et insoutenable, en lui opposant d'autres approches, d'autres possibles. Cet arrachement possède dès lors un préalable : pour ne pas qu'il devienne une pure pose poétique, posture, imposture politique, il faut qu'il ait lieu dans la langue d'abord, par la langue qui est ce premier outil pour nommer, appartenir, lier les choses à leur existence. Mais comment sortir du piège de la langue qui sert aux puissants pour dire leur puissance, et aux communicants pour communiquer ? Détourner le langage ne suffit pas — sauf à en faire un pur jeu auto-référencé. Il s'agit ainsi d'abord de transformer la langue de l'intérieur : parler dans sa bouche. Trans-former, ce serait former des transformations depuis la force inhérente de la langue capable de modifier notre perception du réel. C'est l'enjeu premier de l'écriture quand elle se pose contre le monde comme un soulèvement, un ressaisissement : faire de la langue une langue étrangère, et audible comme telle. Comment ?

Les Athéniens du Ve siècle avant notre ère — ceux-là mêmes dont on dit aujourd'hui qu'ils « inventèrent » d'un même geste qui nous les fait confondre, la politique (sa version démocratique), le théâtre (sa puissance tragique) et la philosophie (ses ressources métaphysiques) —, parlaient une langue qui était pour eux le langage même. Au-delà des frontières de la Cité, il n'y avait rien du monde que sa marge abstraite et impensable, une masse menaçante et sans bords véritables, dépourvue de forme concevable ou de consistance digne d'être pensée. Au-delà des frontières, il ne pouvait y avoir que des bêtes, des dieux, des corps bruts d'êtres brutaux. Puisque le *logos* disait tout à la fois dans leur langue la *raison* et le *langage*, il ne pouvait y avoir de raison dans les mots que disaient les êtres peuplant le monde hors des enceintes d'Athènes : étaient-ce même des mots qu'ils parlaient ? Plutôt des sons qu'ils lâchaient, des sons échappés du sens, comme des cris d'animaux

sauvages. Pour nommer les sons de ces animaux humains, dans leur langue de la raison — dans la seule langue possible —, les Athéniens refusèrent d'assigner un sens, et c'est par un son qu'en retour ils ont nommé ce son : l'onomatopée est le mépris de la raison qui ne s'abaisse à désigner une chose que par le bruit qu'elle fait. Le *bla-bla* des sauvages ne pouvait être appelé que par le mot qui dirait le *bla-bla* et ces sauvages, liés à leur langue comme à un poteau qui les enchaînerait à leur sauvagerie. Comme ces animaux humains n'étaient capable que de dire bla-bla-bla/bar-bar-bar, on les nommerait par leur langue, leur babil de sons insensés. *Barbaros* était cette onomatopée jetée sur eux comme un crachat. « Barbare » est donc dans la langue, ce qui est étranger à elle et à la pensée qui s'estime rationnelle, critère de vérité et d'humanité. Si toute œuvre est écrite *comme dans une langue étrangère* — estimait Proust —, elle ne peut être écrite que *dans* la barbarie insultant la langue de raison qui arraisonne le monde au connu, à du soi déjà mâché, à de l'origine identitaire rance, aux enclos des enceintes, aux crachats lancés aux lointains. La barbarie émancipe de la rationalité parce qu'elle est ce mouvement précisément sans origine, et qui se donne sans cesse ses origines, dont aucune morale ne détermine aucune raison. C'est plutôt une lancée de possible, comme des pousses sauvages ignorent les contours des frontières et les taxes douanières ; comme des animaux parlent entre eux la désobéissance des règles de grammaire.

Barbare est le préalable de toute écriture désireuse de fonder ailleurs que dans les lois de ce monde son principe moteur. Or, barbare est aussi l'insulte du monde des lumières cherchant à disqualifier tout ce(ux) qui justement viserai(en)t à transformer ces frontières en niant le principe moral des origines et du sens. Barbare aura toujours été le terme qui recouvre un mode d'exclusion plus ample. Et barbare aura toujours été au contraire ce motif vital du débordement, politique et poétique, revendiquant une autre manière d'appréhender le monde que la signification forclosée des signes, des identités et des raisons qui sont toujours plus ou moins des raisons d'État.

Chants Barbares : comme une provocation, qui lierait le terme lyrique qualifiant ce degré atteint par la langue dans sa perfection — le *carmen* magique des poètes —, avec le barbarisme de la raison soufflée, dispersée, évacuée. C'est sur cette ligne de crête entre le chant et le bruit, entre l'insulte et son retournement positif que le texte s'écrit et se lit : un chant qui rend barbare la langue, qui fait de la beauté une intensité. Sauvagerie qui travaille à transformer le chant pour mieux illimenter le sens et le transformer en sensation, propriétés du corps (non pas la propriété *privée*, mais comme on dit qu'un corps possède telles ou telles propriétés : des sens, comme des sensations).

Tout le projet liant politique et poétique s'agglomère dans le titre qui est la clé de voûte de l'ouvrage, et sa seule unité.

Parcours et trajectoire de la musique au théâtre, aller et retour : D' de Kabal

L'autre unité tient à celui qui a composé ces textes. D' de Kabal – autrefois D' (prononcer Déprime) – est né en 1974 et a grandi dans la banlieue rouge parisienne, à Bobigny. Il est l'un des fon-

dateurs de la scène hip-hop en France, et *Chants Barbares* se lit aussi comme le retour sur un parcours qui est celui de l'histoire récente de cet art. En 1992, il fonde avec Djamel le groupe Kabal, qui se produit avec l'un des collectifs les plus importants du rap naissant dans le pays : Assassin. En 1998, le groupe sort son unique album : *États d'âmes*. Préférant les collaborations et les concerts aux studios, le duo participe néanmoins aux enregistrements d'Assassin (*L'Odysée suit son cours*, 1995 ; *L'Académie mythique*, 2006), des Marseillais de Prodige Namor (*Bienvenue dans le traquenard*, 1996), avec Fabe, Passe ou Akhenaton (le fondateur « 11 minutes trente contre les lois racistes », 1997), et Rockin'Squat (« Mic Smoking », 2013).

Mais D' de Kabal est artiste dans la mesure où il intervient aussi dans le champ social, par exemple avec le Forum Social des Quartiers Populaires, ou dès la fin des années 1990, dans les prisons : il y conduit des ateliers d'écriture auprès de mineurs détenus.

Il découvre le Slam au début des années 2000, et cesse de se produire avec Kabal après un concert aux côtés du collectif Perturbations. En 2002, il lance un label musical Asphaltiq pour accompagner l'émergence de la nouvelle scène slam, dont il sera un fervent défenseur, notamment avec Canal 93, et le projet en 2006 « On l'ouvre, on Slam ». Il fonde le collectif SlamSM58 avec Félix Jousseron et Nada. En 2003, son premier disque sous son nom D'De Kabal est une déflagration : *Contes Ineffables* le révèle aux yeux du grand public. Ses concerts sont à la lisière des genres, entre performance et danse, chant et représentation, conte, agit-prop. Des spectacles qui relèvent autant du concert que du théâtre.

Alors ces années-là, il apprend à jouer au sein de la compagnie Les Acharnés de l'auteur Mohamed Rouabhni, et jouera dans trois de ses pièces : *Malcolm X*, *Requiem opus 61*, et *Soigne ton droit*, et dans les spectacles de Stéphanie Loïk (*Sozaby*, en 2005 ; *Monnè, outrages et défis*, en 2007), ou de Garance Dor (*Esthétique de la Résistance*, d'après Peter Weiss, en 2010). Il crée en 2003 une compagnie de théâtre, RIPOSTE (« Réactions Inspirées par les Propos Outrageux et Sécuritaires Théorisées chez l'Élite »), et multiplie les spectacles où il mêle rap, chanson française, slam, rock pour attaquer les hypocrisies de la société française. Son but ? « coloniser la chanson française ». Il écrit. Un roman paraît chez Spoke Editions, *La Bulle*, en 2003. Mais c'est le théâtre qui l'appelle.

Sa première pièce en 2006, *Écorce de peines* porte sur les enjeux mémoriels des descendants d'esclaves des Antilles. Elle est créée au Centre Dramatique National de Montreuil. Dans une langue lyrique qui mime le classicisme pour mieux le dynamiter, il poursuit un affrontement avec l'histoire et ses devenir. Dans les *Enfants Perdus*, à travers le récit d'une voix, c'est toute une génération qui se raconte : qu'est-ce que le hip-hop et pourquoi, et comment ?

Des corps trempés dans la poussière et la sueur d'asphalte,
Des esprits exaltés qui bouillonnent sans aucune pause sans aucune halte,
Un ramassis de vagabonds qui se réunissent quand la nuit tombe,
Un bruit sourd et compact qui ébranle le squelette de ton immeuble,
Un tremblement lourd qui t'empêche de dormir,
Des hurlements proches de la transe qui te font frémir.
Tu n'es pas idiot, tu es dépassé, tu es ignorant de ce qui se trame dans ta ville,
Elles s'agitent encapuchonnées, ces silhouettes d'apparence hostiles.

Ce sont les Danses barbares.
Ce sont nos danses barbares².

Le spectacle est créé en 2010 dans une mise en espace de Farid Berki au Centre Pompidou à Paris. Cette même année, le recueil *Chants Barbares* paraît dans la jeune maison d'édition L'Œil du Souffleur et porte la trace de cette histoire. Plusieurs pièces suivront. En 2013, il est au Festival d'Avignon, dans la programmation des Sujets à Vifs, pour un spectacle qu'il a écrit, et qu'il interprète en duo avec Emeline Pubert dans le Jardin de la Vierge du lycée Saint-Joseph, *Créatures*, chorégraphié par Farid Berki.

Ces années, il ne renonce pas à la musique, puisqu'il participe aux collectifs de Spoke Orkestra (avec le muet-instrumentiste Franco Mannara, mais aussi Félix Jousseron, Abd El Haq) et de Trio.Skyzo.Phony – et se produit également sous le nom de D' de Kabal. En mars 2015, le coffret N.O.T.R.A.P (pour New Oral Tradition Rhythm And Poetry) reprend ses six disques enregistrés entre 2003 et 2015 – disques disponibles aussi librement³ sur le site de l'auteur, comme une manière de cour-circuiter *l'industrie du disque*, et de clore une décennie musicale. Sa voix est reconnaissable entre tous, d'une gravité rugueuse, monocorde et vibrante. Son timbre est d'autant plus singulier que l'écrin musical qui l'enveloppe témoigne tout autant d'une histoire collective que d'un parti pris radical qui l'isole : il s'entoure de musiciens jazz, comme Vincent Ségal, ou électroniques, théâtralise ses morceaux parfois interminables (l'un des titres — qui est aussi la dernière pièce du recueil —, s'intitule « (Re)Fondation (le rap le plus long), et dure en concert près de quarante minutes...). Évoluant en marge des majors et des labels, il a gagné une indépendance dont il paie aussi le prix. Une solitude qui ne cesse de prendre part aux collectifs : telle est l'identité, mouvante et solide, labile et plurielle, transcinétique ou aberrante, de D' de Kabal.

Trace, trans et trance — le rappeur de la vie moderne

Que chantent ces *Chants Barbares* ? Chaque pièce pourrait témoigner d'une impasse, celle des logiques sociales de l'époque. Du passé qui ne passe pas, comme l'histoire esclavagiste et coloniale de la France, dans « Œdipe l'Antillais » (sous-titré : « République je te hais, mon amour »), ou dans « Écorce de Peines » (« Vos nuits tanguent entre transpiration et claquement de dents, / Et vous priez secrètement pour que jamais n'arrive ce qui vous obsède en dedans. / Mais vous sentez, vous savez que l'esprit des esclaves n'est pas en repos, / Et une nuit plus douloureuse que les autres, vous verrez l'un d'eux tenant dans ses mains sa propre peau. / En imaginant cela, vous pourrez entrevoir ce qu'est l'abîme⁴ ») ou d'une génération sacrifiée dans « Les Enfants perdus » ; de l'enfermement

² D' de Kabal, « Les Enfants perdus », in *Chants Barbares*, L'Œil du Souffleur, 2010, Paris, p. 72.

³ <http://www.d2kabal.com/disques.html>

⁴ D' de Kabal, « Écorce de peine », in *Chants Barbares*, *op. cit.*, p. 27.

qui conduit à la folie dans « Encre Harassement », ou aux crimes dans « 12m2 » ; de la tragédie de quatre amis (un Juif, un Maghrébin, un Antillais, un Africain) qui vont s'entre-détruire par ennui et par jeu dans « (Re)fondation » : rien ne pourrait rester de ces récits que le sordide social d'allégories vaguement morales. Et pourtant, dans chacune des pièces, une échappée se dessine, qui n'est jamais une manière de fuir le tragique de l'Histoire : c'est l'écriture qui ouvre les perspectives, soit qu'elle s'inscrive comme un motif, soit qu'elle devienne la matière de la langue. L'écriture ne dément pas le tragique, mais tient compte des fatalités pour s'affranchir des déterminismes. C'est là que la langue de l'auteur est un processus, une opération. Elle ne puise pas dans l'oralité des cités ni dans la langue écrite : mais produit un rythme qui relève de l'une *et* de l'autre, blessant l'une et l'autre en les rehaussant. Ce faisant, elle invente pour elle une sorte d'*état* propre à sortir du jeu — à signer l'artificialité et de fait à rompre avec l'illusion de la fable. En cela est-elle proprement théâtrale, *matière*. Et en cela témoigne-t-elle d'une politique : d'un geste de destitution qui réinstitue ailleurs des mondes possibles.

Cette sortie, ce tremblé des langages et des réalités produit une *transe* dans la langue elle-même qui est l'expérience de sa traversée, celle des apparences et des réalités. Une transe qui n'est jamais oubli, ou pure dépossession : mais défiguration et adoption d'identités potentielles, virtuelles. De là des paroles qui ne sont presque jamais attribuées. Monologue polyphonique, ou polyphonie en puissance, en attente de corps : la langue est provisoirement suspendue à sa diction. Il s'agit à chaque fois de s'y envelopper, non pas de l'interpréter, mais de s'ajuster à elle. Telle est la tâche de l'acteur ici : renoncer à arraisonner le sens par sa voix, plutôt travailler à s'inscrire en elle pour mieux s'efforcer d'approcher la transe précise de la geste politique proposée par le texte, provisoirement, avant d'être abandonnée quelques *lignes* plus loin — ou *vers*, puisque le texte dispose les phrases dans une versification libre qui ouvre à des unités de souffle.

Le transitoire, le fugitif, le contingent : c'était là les trois termes de la modernité pour Baudelaire⁵. Notre modernité relève peut-être encore de ce régime du sens arraché au sens, produit plutôt par éclats successifs de forces et d'intensités variables.

C'est d'ailleurs, dans chacune des pièces, le mouvement dramaturgique : après l'installation d'un pseudo-récit, le texte s'échappe des personnages vaguement esquissés pour s'arracher et investir une rêverie librement éprouvée dans des instants sans durée que le texte forge pour lui-même, avant de s'achever dans des éclatements de prose distribuée comme des coups de feu, des défis.

Nous avons rapiécé nos âmes, pratiqué à haute dose la suture sur blessure.
Je ne me posterai plus là où vous m'attendez,
Vous nous avez traqués,
Dans les nuits glaciales de nos plus beaux hivers,
Vous avez tenté d'empêcher le remaniement
De notre langue, de notre poésie.
Nous avons dû nous terroriser, là où ne se posent même pas les lueurs des réverbères.
Déviants,
Sorciers, alchimistes du verbe, experts en prise d'élan,

⁵ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », in *Écrits esthétiques*, U.G.E., Paris, 1986, p. 372.

Cent pour cent soldats affamés avec un rien dans le ventre.
Je ne me posterai plus là où vous m'attendez,
Cette nuit est la mienne.
J'irai jusqu'au bout,
Cherchez-moi, je disparaiss dans deux mesures,
Si la rébellion est un délit,
Je vais commencer par dissimuler mes propres rimes⁶.

Ainsi s'achèvent la pièce et avec elle le recueil.

Ainsi s'achève la parole dans la diction de sa propre disparition. Parole qui produit son propre effacement, mais dont l'effacement survit dans la diction. Cet art de la parole révèle en somme le projet poétique et politique d'une langue, et — au-delà — d'un usage de la langue et du monde qui ne veut plus faire de la littérature l'espace de la fixation du sens, du temps, ou de sa postérité déposée. L'écriture est vouée plutôt à ne pas cesser de se dire : à se jouer dans le corps en transe comme dans les villes de notre présent, à se passer, à passer. D'ailleurs, plusieurs morceaux de prose se retrouvent à l'identique d'un texte à l'autre : ce qui importe, dans ces passages, c'est les énergies qui opèrent les transferts d'intensités. Théâtre des paroles traversées, transvasées, adressées *en dépit du bon sens*, mais jetées d'un bord à l'autre des êtres et du monde pour transformer la vie vécue en expérience éprouvée contre elle.

Paroles lancées pour puiser dans les forces de la langue les puissances rageuses qui feraient de l'apparition le moment de la disparition, faisant de la disparition le passage vers d'autres formes de vie en puissance où du monde inacceptable ne resterait qu'un mur furieusement tagué, et un cri par-dessus lui.

⁶ D' de Kabal, « (Re)fondation », in *Chants Barbares*, *op. cit.*, p. 179.