





Jacques Bonnaffé

Entretien

avec Anne Segal & Gérard Cartier

L'ensemble de l'entretien avec Jacques Bonnaffé est écoutable sur la [Sonothèque](#) ou à partir des grandes icônes . Cette retranscription (légèrement amendée) a été organisée en plusieurs chapitres pour en faciliter la lecture. Les exemples de lecture peuvent être écoutés en cliquant sur les petites icônes  figurant près des textes. De nombreux textes & extraits sont également consultables sur le site de Jacques Bonnaffé : <http://www.compagnie-faisan.org/>

AS : Jacques Bonnaffé, bonjour et merci de nous accorder cet entretien pour parler de l'oralité du texte et de la lecture à haute voix. Vous êtes un comédien très demandé depuis que vous avez achevé le conservatoire de Lille, aussi bien au niveau du cinéma qu'au niveau du théâtre. Vous avez tourné avec Godard, Tachella, Garrel, Féret, Rivette, Doillon, et d'autres, au théâtre avec Françon, Bezace, Schiaretti, Engel, Adrien, Perret, Vincent, et d'autres aussi.

Sur Jules Mousseron, poète picard

AS : Parallèlement vous êtes également metteur en scène, et vous avez des choix tout à fait éclectiques. Vous avez soutenu un poète mineur, Jules Mousseron, en picard...

JB : Oui, il y avait une défense, effectivement.

AS : C'est lié aussi à vos origines, je crois ?

JB : Oui, parce que j'étais originaire du Nord. Moins que des racines, c'était un amusement de penser qu'il y avait ce gisement. Je me demandais d'ailleurs s'il avait une valeur ou pas, c'est vrai. C'est un parler sous-estimé qui était lié au travail de la mine, un patois particulier qui après, par folklore et utilisation commerciale a été le ch'ti. Jules Mousseron est quelqu'un qui est situé à l'orée du XX^e siècle, qui est mort en 1943, et qui a fait un chemin autodidacte dans la poésie, sachant qu'elle devait produire, expliquer, ce qu'il vivait. Cela allait a contrario de ce que disait Zola de l'humanité, ou plutôt de la décrépitude dans ces pays là. Il y a un sursaut qui m'était familier, à savoir qu'on habite un pays noir (c'est le cas), où il ne fait pas beau tout les jours (c'est vrai), mais curieusement, quand on est à l'intérieur, on a un autre sentiment. Y compris quelquefois celui d'avoir un peu honte, parce que l'on est bien loti : on a un sentiment sur soi de relatif bonheur, que les échelles de valeur sont quelquefois curieuses. Peut-être que le langage peut en rendre compte. En tout cas, quand il devient sophistiqué, comme celui de la poésie – c'est-à-dire très simple, comme tout poète vous le dira, c'est-à-dire revenant aux origines – curieusement il déclenche des choses, il désamorce aussi, ou il dégoupille les choses : elles pètent d'elles-mêmes. Dans la langue de Mousseron, il y a une façon de raconter les histoires de son quartier, plus largement de

son usine ou de son coron, qui s'étendaient à l'expression d'une humanité qui est toujours tue, bouclée, éteinte, ou fermée : on pense pour elle, on parle pour elle. Après, avec le temps, on se retrouve porteur d'une charge qu'on n'a pas forcément désirée, surtout qu'elle est légèrement déformée, on vous dit : « *Ha ! C'est bien, tu soutiens ça !* ». C'est pour ça que je m'arrête sur le fait d'être pour la *défense*, comme dit l'autre, et l'illustration. L'illustration, je veux bien. La défense... À cet endroit-là, sur la langue, il n'y a pas de défense militante, il y a quelque chose de provisoire. Et puis, il faut savoir se méfier des sous-entendus, de cet acharnement à parler des racines, parce que ce serait comme réussir à ne pas parler de notre temps. Mais quand on dit « des racines » en parlant de la langue de Jules Mousseron ou d'autres (« *Ha ! C'est bien, gamin, t'as défendu nos racines !* »), je me dis que les racines, elles remontent à bien loin ! Bon, tant mieux, c'est des racines profondes. Mais les raisons d'être attaché à une littérature, un terroir, une langue, sont différentes maintenant.

Sur la convivialité

AS : *Vous l'avez dit, vous avez fait également des mises en scène ou lectures autour de poètes. Vous avez commencé par Arthur Rimbaud...*

JB : Sans doute...

AS : *J'ai cru voir ça ! Et puis, par ailleurs, vous avez fait des lectures avec ou autour de Ludovic Janvier, André Velter, Jean-Pierre Verheggen et Jacques Darras. On peut dire aussi que lors de l'année Lille 2004, vous avez organisé une quinzaine de banquets littéraires, où vous avez mêlé à la fois la langue et le plaisir de la convivialité.*

JB : Oui, peut-être...

AS : *Et puis, pour finir, vous avez été récompensé d'un Molière pour votre solo dans L'Oral et Hardi, sur des textes de Jean-Pierre Verheggen.*

JB : Pour la convivialité, comme c'est un mot que j'aime particulièrement... dont on rigole beaucoup avec Jean-Pierre Verheggen, qui tortille tous les mots de la langue, c'est-à-dire qu'il aime et s'en moque, et sait aimablement s'en moquer... on a fait des banquets surtout parce que ce sont des dispositifs : c'est un périmètre, c'est une possibilité, une scénographie posée au sol. D'abord dans la mémoire. Parce qu'il y a beaucoup de banquets dans le Nord, où cela signifie quelque chose par rapport à un aspect séculier, où régulièrement on doit fêter, dans tel atelier, dans telle corporation, dans tel métier, à travers une grande réunion de personnes, autour de tables, quelque chose. Ailleurs, les tables, de réputation, par l'illustration qu'on en a faite, sont toujours débordantes. Les tables dans ces pays-là, ces régions-là, sont parfois extrêmement simples. Le premier banquet que l'on a fait était juste avec une pomme de terre et un hareng saur ; c'est le même hareng que l'on a dans les tableaux de Breughel, mais aussi celui qui est *sec, sec, sec...* Ce n'est pas pour réunir des gens et que l'on soit tous bien ensemble. En tout cas, la convivialité *s'invite*, en tant qu'hôte particulier. Ce qui nous intéressait, c'était d'inviter des auteurs (ou inviter un thème particulier, quelques comédiens), pouvoir inviter la convivialité là et se demander : est-ce qu'elle est bien parmi nous ? C'est clair qu'il y a besoin d'être ensemble, et qu'en même temps le besoin de chaque spectateur est très intime. Il y a des moments où l'on nous invite à des

choses un peu trop collectives ; où, finalement, on se réfugie à l'intérieur de soi-même pour mieux écouter, et pour forcer un peu, agrandir, amplifier sa propre intimité, son public au-dedans, sa sensation très publique à l'intérieur.

Sur la lecture publique

AS : Comment vous est venu le goût pour la lecture à haute voix ?

JB : J'avais besoin de le faire, je n'arrivais peut-être pas à lire seul dans ma tête, ça se défaisait ou ça m'abandonnait. Pas quand le livre était intéressant, mais enfin, on ne lit pas toute sa vie le *Club des cinq* ! Et des fois je décrochais, quand c'était plus compliqué. Je me demandais si, dans le moment où je décrochais, il n'y avait pas un chant, un chant particulier. Et le premier geste, c'était pour m'aider à entendre. C'est un geste qui provoque immédiatement (ça peut être agaçant pour certaines psychologies), une forme de dédoublement, puisqu'au moment où l'on parle, on s'écoute pour entendre ce que l'on est en train de dire. Après, j'ai eu besoin de mastiquer beaucoup, au moment de l'école du théâtre, qui a été assez brève pour moi, dans les années 78, où j'étais au Conservatoire. Par la suite, c'est devenu un rituel. Je suis assez religieux en fait, j'avais choisi ça comme prière matinale : après ou avant les journaux je mastiquais du texte. Parce que ça m'étonnait la langue des bouquins, je me demandais si elle existait... Y compris dans des livres traduits : je me souviens avoir lu des choses de Chandler en me demandant si, au bout de 10 jours, la voix serait la même. Si, par ce fait de l'expression, hors de soi, les choses ne se modifiaient pas.

AS : Au niveau de leur compréhension, entre la lecture et l'expression ?

JB : Au bout d'un certain temps passé en rendez-vous réguliers avec un texte, et une sorte de travail un petit peu intime, je vois que le texte est en train de se poser en moi. C'est aussi parce que j'abandonne certaines résistances, petit à petit. C'est ce que je cherche au départ et que je finis par trouver par d'autres voies.

AS : De quelle manière préparez-vous une lecture publique ? Y a-t-il une différence pour vous s'il s'agit de poèmes ou de prose ?

JB : Elles ont d'abord été *physiques*, les préparations : comme de sentir la longueur du parcours, comme d'avoir peur de son articulation, comme de penser que ce n'est pas avec la mâchoire qu'on articule mais quelque part dans le ventre (c'est le diaphragme qui, au bout du compte, saura le texte). Le souffle éventuel dont on parle dans l'acteur doit devenir le souffle du texte, et que le souffle du texte ne soit pas le souffle de l'acteur : qu'à un moment l'acteur quitte sa propre parole. Une lecture, c'est une chance inouïe. Parce que dans un rôle, on adopte un parler, le parler du personnage, ou celui qu'éventuellement veut le metteur en scène. Dans une lecture, je pense qu'on a musclé quelque chose pour s'en approcher, ou éventuellement pour s'en approcher et s'en défier. Lorsqu'on trouve pleinement, que l'on est occupé chez soi à faire des lectures à voix haute, il y a un moment où on se repose les questions de savoir si c'était ça qu'il fallait faire pour transmettre : non, il fallait faire ça pour se charger émotivement, rythmiquement (c'est très important pour moi la question musicale ; pas au sens de créer des mélodies, mais au sens de suivre une ligne mystérieuse qui n'est pas celle du sens). Lorsqu'on a un peu amplifié physiquement quelque chose, il faut savoir *s'en*

défaire pour transmettre, pour communiquer. C'est un respect qui est dû au texte, parce que le texte lui-même a souvent pris en charge la voix. Il y a des auteurs qui ont cette faculté de doubler incroyablement nos oreilles. Le lecteur est déjà une oreille, il n'est pas seulement un œil qui déchiffre des mots ; à ces auteurs-là, il ne faut pas faire l'affront d'un pléonasma. Et c'est curieux. Céline, par exemple, il s'y oppose brusquement. Pourtant, il accepte des voix très gouailleuses : on se souvient de celle d'Arletty. Mais je me demande toujours s'il faut une neutralité, ou s'il faut se *laisser jouer* par le texte :

« *On est parti dans la vie avec les conseils des parents. Ils n'ont pas tenu devant l'existence. On est tombé dans les salades qu'étaient plus affreuses l'une que l'autre. On est sorti comme on a pu de ces conflagrations funestes, plutôt de traviole, tout crabe baveux, à reculons, pattes en moins.* » (Céline,

Guignol's Band) 🔒

On pourrait dire très parisien :

« *On est parti dans la vie avec les conseils des parents...* »

C'est rigolo, mais à la longue ça ne tient pas, à la longue ça fatigue. Au bout de 2 pages on se dit : « *Mais qu'est-ce que je suis en train d'écouter ? J'écoute l'acteur qui fait son numéro. Mais le texte, bizarrement, je l'ai quitté depuis un certain temps...* » Il y a souvent une autre voix, qu'il faut un petit temps pour chercher. Peut-être est-elle plus près de l'enfance. Mais c'est aussi la voix de l'idiot, d'une certaine manière. Il faut être idiot à soi-même :

« *On est parti dans la vie avec les conseils des parents...* »

On cherche, et au moment où l'on rencontre le public, ça vient. C'est curieux... Il y a parfois une clé que l'on n'a pas dénouée, c'est pour ça qu'on est un peu fébrile, nerveux. On aime ces moments-là, parce qu'on sait qu'à ces moments-là, ce qu'on cherchait depuis deux jours, on est devant le public et ça vient. Ça peut venir... il ne faut pas croire au miracle non plus.

Sur l'interprétation de la poésie

GC : *La poésie est en général soumise à des contraintes formelles plus importantes que la prose. Son interprétation réclame-t-elle aussi un écart vis-à-vis de l'élocution courante plus important que l'interprétation de la prose ?*

JB : Oui, sans doute, il faut bien dire les différences entre les deux. Puis il y a peut-être une troisième chose qui est le théâtre : qu'est-ce qu'on va se mettre à dire quand on est dans un dialogue de théâtre. J'ai plusieurs voies d'accès. Je sais que la prose, comme me dit Jacques Darras, est *horizontale*, comme un roman. Il peut arriver des tas de choses dans un roman, il peut pleuvoir... il y a une espèce d'ordre naturel des choses. Mais la poésie, il n'y a rien à faire dit-il, elle est *verticale*. Toujours en désignant cette verticalité *vers le haut* : c'est une chose qu'on attend d'elle, qu'elle s'élève, qu'elle nous élève. Alors, qu'est-ce qu'il va falloir faire avec la voix ? Dans la prose (c'est d'abord par elle que ça commence) réussir à parler à quelqu'un, s'adresser à quelqu'un, réellement, comme à l'instant où l'on n'est pas en train de lire mais où l'on adresse sa parole : on est en train de faire la conversation avec quelqu'un. Il m'arrive au bout de chaque phrase de me dire intérieurement : « *Tu vois ce que je veux dire ? Tu n'es pas d'accord avec moi ? Écoute franchement !* ». Je ne suis pas seul à parler quand je fais de la prose. Je peux l'être, mais je ne suis pas dupe, quand je fais du vers, de la poésie, c'est-à-dire que je fais *une forme*. Il est agréable pour le spectateur que je dise, à ce

moment-là, je suis *en forme* ; je ne suis pas *en naturel* mais je suis en train de faire *de la forme*. Et n'est pas gênant alors le fait que je puisse parler faux. Cela, il faut vraiment l'intégrer dans les différentes voix que l'on a... parce que la poésie commence à partir de cette autorisation-là, de quelque chose qui sonne un peu faux, qui est encore plus vrai. D'ailleurs, on l'a connu tous, très jeune, c'était une manière de capter notre émotion. On disait : « *La cigale ayant chanté tout l'été se trouva fort dépourvu quand la bise fut venue* ». Bon, apparemment c'est bête, on engueule les élèves, on dit : « *Mais est-ce que tu penses à ce que tu dis espèce d'idiot !* ». Mais cette mélodie, cette mélodie, ce petit chant interne, est quelquefois celui où se niche l'émotion volontaire attendue.

GC : *C'est un peu comme au théâtre, où souvent la vérité du texte s'éloigne de l'illusion de la réalité, d'une certaine façon.*

JB : Oui... De par nature, ou par naissance, j'aime bien le théâtre réaliste, ou qui peut se confronter à la réalité. De réflexe, parce qu'il faut choisir son camp, je me défie du théâtre grandiloquent, ou de la grandiloquence qui naît du théâtre. Ou de la grandiloquence qui naît de l'abus de théâtre chez certains de ses praticiens. C'est pourquoi j'ai cherché différentes formes, ou j'ai essayé de *me casser*. Mais j'ai changé de style parce que je m'entendais et je me disais : « *T'es hyper théâtral ! tu fais un truc...* » Je commençais à allonger les mots, etc. et là, je ne suis pas d'accord. Et je ne suis pas d'accord pour réinvestir ce terrain-là aujourd'hui, en disant c'est *ça* qui est beau au théâtre : et les rideaux rouges, et les sièges dorés tant qu'on y est ! Ça, ça me met pas content ! De même, Claudel, on peut le laisser se reposer un petit peu : c'est très beau à lire, on peut se passer de le dire trop souvent. Non, c'est un écart, coupez ! Ce n'est pas ça que je veux dire... À chaque fois que je fais ce genre de digression, je me fais mal comprendre, alors que c'est très simple ce que je dis. Oui, je suis d'accord, et en même temps, contrôlons nos excès et choisissons d'entendre les autres possibilités qui nous tendent la main, qui sont différentes. Et puis, à travers cela, il y a l'intelligence qui entre en jeu. Quelqu'un qui est toujours sur la même impression, le même mouvement, on va dire qu'il peut ronronner dans sa grandiloquence : il n'est pas intelligent. Il y a ça aussi, il y a aussi de l'indignation, quelquefois. Il y a, dans l'idée de la colère, la possibilité d'avoir brutalement les idées claires ; ou il y a un sursaut, disons. J'ai toujours été à mi-chemin. D'un côté, j'ai commencé, en professionnel, avec un *Britannicus* où je devais jouer Néron, et dont le travail était très réaliste. Ça peut se parler ordinairement comme un échange :

*N'en doutez point, Burrhus : malgré ses injustices,
C'est ma mère, et je veux ignorer ses caprices.
Mais je ne prétends plus ignorer ni souffrir
Le ministre insolent qui les ose nourrir.*

(Racine, *Britannicus*, II.1) 🎧

Ça peut commencer comme ça. Au lieu de dire :

N'en doutez point, Burrhus, malgré ses injustices...

Or les deux voix sont possibles.

Quelques années après, j'ai été me soigner, avec un type qui pratiquait tout à fait l'inverse, qui était Christian Rist (de l'école Villégier) qui m'a apporté une espèce de chance dans la langue, qui était intéressante aussi, parce que je quittais un peu mon hyper réalisme (parfois un peu punk) : c'était pour entendre la langue de Corneille, et s'apprendre à penser que chaque mot a son élégance ou sa

vertu... rien ne peut mieux exprimer la chose contenue dans le mot que son écriture même on pourrait passer des heures à dire le mot *heure* pour entendre ajuster se faire ce plaisir de dire *heure*... il n'y a pas de mot meilleur, de meilleur ajustement que celui de *heure* pour dire *heure* ! Il y avait des exercices d'*harmonie imitative* de la langue française (*Dès que le A paraît*, etc.), qui conduisent au chant. Par exemple, peut-être, pour bien exprimer Corneille, faut-il garder un peu de ce mouvement :

*Que je dois bien faire pitié
De souffrir les rigueurs d'un sort si tyrannique...*
(Corneille, *La Place Royale*, I.3) 🔒

Et même, quelquefois, j'ai entendu des extraits de tragédie racinienne, taper dans un autre chant (et ça ne me semblait pas faux) qui était issu de la litanie des banlieues :

*Je me souviens toujours que je vous dois l'empire
Et sans vous fatiguer du soin de le redire...*
(Racine, *Britannicus* IV.2) 🔒


Ça peut marcher et c'est intéressant. Pas pour le *genre*, parce que tant qu'on est dans le genre, on est en train de faire sa copie... Mais une fois qu'il y avait une grâce, c'est-à-dire une certaine élévation : des types parlaient comme ça, comme des princes, curieusement, ça leur était accordé. Ça m'a frappé car, du coup, cet ancien assortiment nécessaire, un peu vieillot, des costumes splendides, pour jouer la tragédie dans Racine, n'était pas nécessaire. En tout cas, là aussi, c'est un parler relativement faux, un chant ajouté, une litanie. C'est toujours sur la corde, parce que les gens qui tombent dans leur propre litanie m'ennuient. La forme... Il y a une exigence particulière de la poésie, quand il faut la parler : il faut la transmettre, il faut arriver à la dire simplement, il faut virer l'acteur, dire : « *Bon, hé bien, ça va ! Tu as fini ton boulot, vas te reposer. Nous on continue avec les gens, ils ont besoin d'entendre les mots* ». Vraiment !

Sur le rapport à l'auteur

AS : *Si on revient à la poésie, en particulier, connaître l'auteur, et éventuellement sa manière de lire, est-ce une aide pour vous ou non ?*

JB : Oui, avec l'envie très carrée de même pouvoir dire au gens : « *Je vais vous raconter qui il est* ». Il faut même se surprendre. Il ne faut pas tomber dans la série des images connues, il faut chercher un peu plus loin. Par exemple, c'est curieux, quand vous regardez le portrait de François Rabelais : je n'ai jamais vu un portrait où il soit vraiment obèse – avec tout ce qu'il raconte de la bouffe et du gigantisme ! Sur les portraits que l'on peut voir, il a un physique assez ascétique.

*Si d'un mort qui pourri repose
Nature engendre quelque chose,
Et si la generation
Se fait de la corruption,
Une vigne prendra naissance
De l'estomac et de la pance
Du bon Rabelais, qui boivoit
Tousjours ce pendant qu'il vivoit
La fosse de sa grande gueule*

*Eust plus beu de vin toute seule
 (L'epuisant du nez en deus cous)
 Qu'un porc ne hume de lait dous...
 (Ronsard, Épitaphe de Rabelais) *

Être concret sur les auteurs, oui. Sur le montage Rimbaud, cela m'importait de donner des informations parce que la poésie est trop abstraite. Enchaîner trois poèmes, c'était un vrai gâchis. Un poème est très beau, deux poèmes à la suite, ça peut être sublime, et au troisième, ça se casse la gueule ! Il faut faire des interruptions, et le break passe par exemple par le fait de dire deux ou trois choses sur la vie, sur le portrait de cet homme.



Sur l'interprétation et les modes

AS : *Je vous avais posé cette question parce qu'en fouillant le net, j'étais tombée sur un compte-rendu d'un colloque qui avait été fait dans une médiathèque, à propos de la lecture à haute voix. Certains disaient qu'il fallait s'effacer pour s'effacer pour laisser la voix de l'auteur. Et vous aviez dit (je ne sais pas si vous le rediriez aujourd'hui) que vous, vous n'étiez pas un passeur mais un traître.*

JB : Oui, ça va être une grosse question... Effectivement, j'ai bien été obligé de me rendre compte que plusieurs fois je parlais de ce sentiment là, c'est à dire que la possibilité de *jouer la neutralité*, je ne l'avais pas. Celle qu'ont certains de mes camarades que j'apprécie en scène, et plus que ça : qui m'éblouissent en scène. Mais par contre, quand je vois faire des lectures, ils choisissent la position du retrait, en disant : « *Nous lisons avec une grande neutralité, comme si on énonçait des chiffres, presque...* » Elle ne m'est pas possible. Je répondrais... c'est un peu simpliste, mais je répondrais que je m'ennuie au bout d'une demi-page... et j'ai l'impression d'ennuyer les gens aussi. Disons que c'est ma première limite. La deuxième étant (et je choisis mal l'ordre, peut être) qu'effectivement rien ne m'effraie plus que des acteurs qui se mettent à *jouer* une langue, comme si on était trop démunis pour comprendre ! Alors les uns passent par l'imitation, avec gros efforts *Actor Studio* : ils investissent complètement Artaud, on a envie de les arrêter en disant « *Attention, c'est pas là que ça se passe, nous on n'écoute plus, on regarde !* » Il faut écouter. Il y a *lecture* parce que justement il n'y a pas *jeu*.

GC - *Dans la lecture de la poésie, mais aussi du théâtre, il y a des modes. Il suffit d'écouter les cires d'Apollinaire ou les enregistrements d'André Breton... Quelles sont les qualités que l'on aurait tendance aujourd'hui à rechercher, dans la lecture de la poésie, et quels défauts à éviter ? Autrement dit, quelle est la mode qui serait celle d'aujourd'hui ?*

JB : Les voix ont des modes. C'est pour cela qu'on écoute toujours, parce que ça change. Elles nous rapportent qu'un monde nouveau est venu. Hier j'étais dans le bus, avec à l'arrière des gamines de 15 ans ; elles étaient toutes dingues, comme toujours dans les bus, elles parlaient très fort, entre elles elles parlaient à toute allure... Je ne saurais pas l'imiter, elles avaient une autre voix, une autre langue : « *Attends comme y m'a parlé c'est pas possible...* ». Il va en sortir quelque chose, une autre langue. En tout cas, lorsqu'elles auront un peu ralenti le pas, et surtout calmé l'angoisse qui a l'air de les habiter lorsqu'elles s'adressent à l'autre, qui est pourtant leur meilleure copine... dans quelques années, disons dans 10 ou 20 ans, la langue qu'elles entendront aujourd'hui

leur paraîtra un vieux truc. Vous parlez de l'enregistrement d'Apollinaire ; mais même plus proche de nous : des acteurs, dans des films de Jacques Demy... Il y a une certaine élégance. On cite toujours Gérard Philippe à propos des enregistrements. C'était, dans son temps, d'une telle perfection que cela illuminait totalement les tympans : aujourd'hui, ce n'est pas que c'est inécoutable, mais on est détourné par la curiosité, par ce côté déjà fané de sa voix, de son intention : ce n'est pas lui, c'est lui en tant que chambre d'écho d'une certaine convenance orale de son époque. Alors, les modes d'aujourd'hui... Il y a différentes modes. Il y en a une au classicisme et à la grandiloquence, retour en force post-post-post-post-vitézien, de gens qui pensent qu'il est bon de s'enrober dans des grands airs. Ça peut être assez joli. Je soumettrais l'idée qu'éventuellement on peut parfois amener des ruptures là-dedans. Dans la vie, on ne parle pas en alexandrins, que je sache, c'est trop ample ! Dans la vie, on parle... en 7 ou 8 pieds !

GC : *Mais dans la vie on n'est pas sur une scène...*

JB : Oui, mais justement, la poésie il faudrait qu'elle touche terre, de temps en temps. J'entends la poésie dramatique comme la poésie des poèmes. J'aime bien, avec Francis Ponge, cette envie qu'on en réfère aux voix les plus anciennes : Malherbes, pour une perfection de la langue ; et qu'en même temps, on ait les pieds sur terre : on parle d'un objet, d'une coquille, d'une allumette, d'une boîte, d'une caisse, d'une orange. Donc, dans les modes, d'un côté il y a la grandiloquence, et puis peut-être il y a, avec toutes ses variantes, la langue *s'tu-veux*. Qui prend un texte en disant « *Bon, j'préviens là euh... j'ai pas dû travailler d'sus, quoi... Là j'suis nature, quoi, brut décoffrage...* » Il y a quelques acteurs qui sont spécialistes de ça, qui ont beaucoup de succès, que des foules viennent voir, mais qui maintiennent complètement leur petit côté faux : « *Ouais, j'ai pas préparé ma lecture, moi, j'suis nature, hein, j'ai pas d'complexe... j'suis mauvais... puis j'crois qu'les gens m'aiment...* » L'émotion qui parle. Il y a des fois où ça tombe très bien, on a besoin d'eux parce qu'il faut des relais, il faut des alternances... mais ça casse un peu les orteils. Il y avait parfois de si belles occasions à saisir, suivant l'auteur qu'ils doivent dire – il y a des auteurs qui folâtraient avec le ton, la voix : il vaut mieux ne pas jouer en *s'tu-veux*.

Sur Queneau, Satie, Jacques Darras...

GC : *Et vous n'avez pas l'impression que le hareng sec de tout à l'heure a des épigones ?*

JB : Ah, des bizarroïdes ? Ce serait une école tout à fait charmante. Elle est proche de celle de Queneau, qui nous est indispensable par les abîmes de sa réflexion... (Il faut quand même se souvenir que c'est lui qui a trouvé que c'était curieux quand même que l'oiseau cru faisait *cui* alors que cuit il ne le faisait plus ; il y a le début d'une pensée énorme...) Donc, pour tout ce qui est des personnages loufoques, mais pas seulement, qui cultivent leur loufoquerie, qui en étudient les battements, les rythmes particuliers (bien sûr on pense au domaine musical, qui accompagne ça, depuis avant le surréalisme même), cette possibilité est formidable. « *Il était un hareng saur / sec sec sec* »... C'est fou d'originalité. Et en même temps l'originalité n'existe pas, n'existe plus à l'orée des temps modernes : on peut tellement produire l'inimaginable qu'il n'y a plus rien de vraiment original. Alors, du coup, il y a un côté presque désuet dans leur originalité,

dans leur spécificité. Je ne sais pas. Il y a le côté Éric Satie, aussi : on ne sait pas quelle sera la note d'après, et elle est confondante d'évidence musicale, et en même temps, avant, on ne l'avait pas encore trouvée. Effectivement, je me perds quand je parle du « ton ». La question est trop liée au texte aussi, quelquefois : c'est collé très fort à la création verbale. Cela me ramène à ceux que j'ai suivis. Il y a Jacques Darras, avec qui c'était très fort effectivement, une connaissance personnelle de cet auteur, et je pouvais cavalier avec lui, je connaissais son mode respiratoire, et je trouvais les scansions parce que je voyais quand il parlait en public comment ça s'appuyait. Il trouvait ses idées parce qu'il y avait une espèce de rythme qui appuyait ce qu'il allait dire. Et donc après, ça me donne :

Ils dansent les genoux fléchis / Ils dansent le buste légèrement penché vers l'avant / Ils dansent leurs chaussons blancs se soulèvent dans leurs sabots vernis noirs / Ils dansent / Ils dansent continûment / Ils tournent lentement sur eux-mêmes cependant qu'ils dansent / Ils dansent, ils gardent le sourire / Ils dansent avec les pieds les jambes le corps ne tremble pas / Ils dansent en se touchant par l'épaule / Ils dansent en sorte que la danse de leur danse tourne sur elle-même ils n'avancent pas devant eux ils avancent en tournant / Ils dansent en montrant leur visage aux deux côtés de la rue / Ils dansent et ils sourient / Ils dansent leurs têtes rondes de villageois rendues plus blanches par un bonnet blanc... (Jacques Darras, *Van Eyck et les rivières*) 🎧

Comme quoi il n'y a rien d'original, moi-même j'essaie de trouver un rythme. J'ai trouvé que cette poésie là avait son rythme, qu'il fallait le restituer. On pouvait aussi passer à côté.

AS : C'est très intéressant de vous voir lire, parce qu'on voit que tout le corps est impliqué.

JB : Oui, c'est souvent physique.

Sur Jean-Pierre Verheggen

JB : Après, pour approcher d'une langue ou d'une création, j'ai été vers Jean-Pierre Verheggen, parce qu'il y a, à la manière d'Henri Michaux (ou de dingos un peu plus proches), création de mots, assemblages invraisemblables – comme chez Novarina aussi. Comment s'approprier une langue d'énumération ? Il y avait un texte picard que j'adorais, chez lui :

Qu'i caus' d''jà comme un liv', parle comme un avocat d'jà, qu'est sur la bonne voie, qui met bien ses attentions, r'gard' à deux fois, qu'i a rien à r'dire de lui, qu'c'est plaisir qui r'vient bien, fait comme on l'entend, ouv'l'oreille, qui tap' tout d'suite dans l'oeil, et qu'i est à mode de gens, qui sait arranger les bidons, s'mettre à gens, qui prend tout d'suite le pli où que s'n'effort le porte, qui s'endurcit, s'fait d'jà l'main, qu' c'est pas n'importe qui, qui est à rend'service, s'fait à, qui est bien dressé, prend bien l'manche, sait s'mettre, qui n'tracasse pas sa tête pour rien, songe plus loin, qui voit clair est à l'mode, voit quoi...
(Jean-Pierre Verheggen) 🎧

On a dépassé le slam, et tout ça ! Après, ça l'autorise à dire :

Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes, non mais c'est vrai, d'autant que personne ne cherche à vous en empêcher, parlez, jeunes gens, parlez, parlez même d'abondance, t'chatez, slamez, tchatchez, rapez en

cadence, breakiez en transe, que sais-je, exprimez vos différences, y compris celles qu'il y a entre ces différents genres, parlez cité, parlez quartier, parlez banlieue, parlez moins mieux, parlez périph... (Jean-Pierre Verheggen, *Sodome et Grammaire*)

Il passe par plusieurs masques. Ce qui était important, c'est la complexité de sa langue, quelquefois, mais rendue simple. Moi j'aime ça. Quand la langue française est trop *dans l'esprit* elle nous EM-MER-DE ! Il y a des gens incroyables qui pensent dire des pensées énormes, alors qu'ils n'ont pas eu la possibilité d'être triviaux et grossiers. Ils ne peuvent ni diriger le gouvernement, ni nos pensées. Parce qu'il y a un « beau style », en France ! Il faut le salir, il faut lui cracher à la gueule. De même qu'il y a une vulgarité insupportable... En tout cas, le bel esprit, à l'opposé, nous fait bien chier. Il devient intéressant quand il a la capacité de quitter ses allures de cour et de gagner en trivialité, c'est à dire de passer un peu les frontières, de s'adresser plus directement aux gens. Excusez-moi, je me suis laissé un peu emporter. J'exagère : mais c'est vrai qu'il y a parfois une bizarrerie de notre langue qui est que, pour bien trouver les idées, on est obligé de quasiment prendre un ton. Combien de gens, parce qu'ils amplifient leur mode de pensée, leurs connaissances, ont une tournure de voix et d'expression absolument incroyable et à qui il manque un petit peu, là aussi, de retomber les pieds sur Terre, ou dans une trivialité qui m'est chère, et que je trouve chez Verheggen. J'en parlais parce que, à la manière de Rabelais, il allie la science, savante, et la grossièreté. On a par exemple :

Avec moi, pour ne jamais entrer en poésie comme on entre en religion ! Avec moi, Curetons de l'aporie et Petites Sœurs de Charité du patarafe ! Avec moi, Stropiats de l'harmonie ! Pieds-bots de la grandiloquence ! Janotistes fervents et Amphibologues patentés ! Homéotéleutes à tûtûte ! Cagons de l'abscons et Cagaron de l'énumération sans suite ! Chieurs de superlation ! Moabites de l'à-peu-près ! Officiants bègues et Tordus de la question fourrée ! Simplets du brouillage ! Marotistes ! Marinistes ! Hystérolgues ! Rédemptoristes da capo et Bienheureux du contresens ! Avec moi, dans la langue ! Jusqu'au trognon d'son plus profond ! Jusqu'au trou du tron d'sa miola ! Avec moi, Docteurs ès diaphore et Infirmiers ès louchement ! Consommateurs d'amalgames et Sauveurs de l'humidité labiale ! Gardiens des yodelis ! Acrobates du duplicata ! Forains du R apiculaire ! Avec moi, dans le péché de chair linguistique ! (Jean-Pierre Verheggen, *Logorrha - Bouffe / Ouverture*) 🗨️

Sur l'approche de la poésie

AS : *Devant la complexité, parfois, de la poésie contemporaine, certains pensent qu'il serait préférable au public de lire au préalable les textes avant de venir les écouter. Qu'en pensez-vous ?*

JB : Oui, une *approche* est effectivement parfois nécessaire. Il ne faut pas oublier qu'il est difficile de passer d'un bocal à l'autre et d'où l'on vient avant de venir écouter dans une salle. Il faut effectivement approcher des textes contemporains. Pas seulement des textes contemporains, il y a également des textes plus anciens qui ont la faculté d'être très complexes. En ce moment, je suis en train de déchiffrer *Faust*, traduit par Nerval, et je me dis : comment la langue peut-elle faire, elle qui dit tellement de choses, qui donne tellement d'informations glorieuses, magnifiques, pour qu'on l'écoute ? En fait, on se met vraiment à l'écouter quand on l'a écoutée depuis une heure – mais cette première heure à passer, elle est un peu difficile. Alors, effectivement je suis partisan d'une

approche. On peut se dire : « J'ai horreur des présentateurs, ça fait guide touristique ! » Il n'empêche que bien des fois, quand on nous lance dans une salle, je me dis que ce n'était pas la peine de réunir tout ce monde, si au préalable rien n'est fait : ça ne sert à rien, parce que je vois des yeux absents, pour peu que la chose racontée soit un peu abstraite ou pas dans les préoccupations du moment ; et puis, aussi, pour peu que la peur gagne... Bien sûr, il faut combattre cette peur. Surtout, il y a beaucoup de gens qui ont peur d'avoir peur ; ça commence, et ils se mettent à avoir peur : « *Ce n'est pas pour moi... je ne comprendrai pas...* » Et après, ils ne se laissent plus faire. Il faut trouver des moyens. Cela ne veut pas dire qu'il faille à chaque fois donner une explication de ce que va être le poème, de ce que va être le poète ; c'est quelquefois de dire dans quelles circonstances on est, dans quelle salle on est, c'est quelquefois périphérique. Ce n'est pas la poésie qui m'a rendu heureux, mais la poésie *et* son commentaire. Par exemple, j'achetais des Poches Gallimard, et il y a des introductions, des préfaces absolument sublimes. Celle de Bonnefoy par exemple pour Marceline Desbordes-Valmore ; cela change toute la lecture du livre. Celle d'Alain Borer pour André Velter : c'est une vraie compétition avec le livre en question. Il y a des préfaces qui sont, pour la poésie, de vrai accompagnement. Court ou long... Pas trop long ! Je l'ai vu avec Michel Deguy : lui il était capable de faire plus long dans sa présentation que la lecture qui était présentée... Lui par exemple, il a besoin d'un comédien, et je comprends. Beaucoup d'auteurs ont besoin de comédiens qui n'interviennent pas trop, qui ne trahissent pas trop. Je trahis *relativement* : le respect confit m'a toujours gêné. La position qui consiste à dire « *Je suis un passeur vous savez, je ne suis qu'un passeur* », avec mes handicaps propres, je ne peux pas.

AS : *Il vaut mieux assumer la trahison...*

JB : Mais je suis bien d'accord que trop d'auteurs ont souffert de cette appropriation par un comédien et que rien ne vaut l'expression d'un texte par l'auteur lui-même ; c'est une référence absolument indispensable. Je n'écoute pas, à ce moment-là, s'il dit bien ou s'il dit mal. Je me dis : « *Tiens, il dit comme ça ! C'est sans doute intentionnel...* » Parce que, croyez-moi, au moment où il a écrit, il entendait un peu cette voix-là ; il ne prend pas son texte en se disant : « *Au fait, comment vais-je le dire ?* ».

GC : *C'est un intérêt presque ethnologique, plus qu'une appropriation vraie du texte...*

JB : Et quelquefois accompagné d'un réel plaisir pour certains auteurs. On n'aurait pas envie de perdre les enregistrements que l'on a, quand ils sont sublimes : de Du Bouchet, de Bonnefoy, pour certains textes. Il y a une information, y compris pour ceux qui ont l'air parfois de dire un peu faux. Mais, là aussi, il y a une position gagnante de la poésie, de l'écriture : la poésie a en charge d'être dans la justesse mais pas dans le naturel. Elle a été un moment en charge du naturel. On le croyait un peu après Prévert : le naturel *naturaliste*. Il est arrivé des gens pour dire que c'était charmant, mais que si on regardait plus large, c'est à dire la poésie à travers le monde, son expression en général était d'une autre nature : une mélodie, un chant. C'était même étonnant, dans certaines formes de transmission, dans des tribus parfois lointaines, ignorées, l'intrication entre ce ton *non-naturel* et la transmission, c'est à dire le fait que le ton *non-naturel* remplace l'écriture. Dans des tribus et des sociétés sans écriture, où des conteurs passent depuis la nuit des temps, sèment leurs histoires dans la tête de jeunes gosses, qui plus tard deviennent eux-mêmes conteurs, produisent des phénomènes hallucinants de mémoire, parce qu'ils ressortent des heures et des heures d'histoires avec finalement une voix, une

mémorisation assez incroyable de ce qu'ils ont entendu très jeune. Ce n'est pas forcément le ton naturaliste qui protège le mieux cette espèce de don, de transmission faite à la mémoire.

AS : *On va peut être s'arrêter là... On va parler un petit peu de votre actualité : je crois que vous jouez actuellement Le problème de Bégaudeau au théâtre Marigny.*

JB : C'est un choix, pour son écriture, pour sa qualité sonore aussi.

Sur la « nature » du comédien

AS : *Et avez-vous des projets de lectures ?*

JB : Beaucoup. On me sollicite pas mal pour des textes. Dans l'immédiat, je dois faire une célébration du fromage ! C'est parti d'une célébration du Maroilles, qui a été publiée aux éditions Morel, qui sont dans la mémoire de pas mal de gens : des bouquins carrés assez formidables, où il y avait une célébration du Maroilles faite par le Père Lelong. J'ai amplifié cela, j'ai voulu rencontrer un acteur, un comédien-inventeur qui est Vincent Roca, on fait une célébration du fromage à deux ; et une métaphore aussi, de tout ce que peut nous étaler le fromage français et sa diversité. Ensuite je dois travailler sur différents auteurs. Je reprends un Kérouac pour *Le marathon des mots* et j'en suis très content ; c'est un long travail sur *Sur la route*, avec un musicien, Théo Hakola. Après, je travaille avec un danseur pour le festival d'Avignon, sur un texte de Jean-Christophe Bailly qui s'appelle *Le visible est le caché*, qui pourrait être traduit par un aphorisme d'Héraclite qui dit : « *Nature aime à se cacher* ». Combien de fois ce sentiment nous traversé lorsqu'on se promène, même en regardant les plantes : « *Nature aime à se cacher* ». Tout à coup on est sur scène, on doit parler de ça, et on se dit : « *Mais comment on va faire ?* » Parce que c'est la même chose qu'on appelle, sur scène, la *nature* : avoir une nature, laisser parler sa nature, la nature du comédien... Est-ce que la nature du comédien aussi c'est de se cacher ? Lui qui doit se montrer tout le temps... En tout cas, après mon exhibition présente, ça fait du bien de rentrer en soi et de se cacher. Il faudrait pouvoir attester plus souvent que l'on est fait de ces replis là, parce qu'il y des gens qui pensent qu'ils doivent dire qu'ils sont constamment des *émetteurs*... Il y en a d'autres pour penser : « Ils sont géniaux, ils sont tout le temps en train d'émettre... » Non, non, il faut aimer à se cacher en soi-même, dans sa nature.

AS : *En tout cas merci infiniment. Mais peut-être y a-t-il une question qu'on ne vous a pas posée et à laquelle vous aimeriez répondre ?*

JB : Non. Je pense que l'essentiel, c'est ce qu'on a dit de cette proximité des auteurs. C'est vrai que je travaille avec eux, avec beaucoup de respect pour eux parce que je les écoute. Je sais que c'est aussi une déformation de Denis Podalydès – on est souvent associés ; j'aime bien écouter la forme de son travail, de ses lectures. On écoute des voix, on les susurre, on réussit à les imiter, à s'en approcher, elles nous servent au moins d'intermédiaire pour approcher des choses. Et il faut connaître les auteurs, un peu moins se fier à son inspiration (« *Ah j'ai trouvé un texte, je le trouve sublime, j'ai envie de le dire comme ça...* ») et essayer d'avoir effectivement une connaissance presque du quotidien de l'auteur. Elle se fait, comme je l'ai dit, dans l'exercice physique, parfois, ou dans le renoncement : c'est à dire qu'il ne faut pas pousser ça toujours dans la

performance, il y a un moment où ça tourne tout seul. Il y a des auteurs qu'on admire tellement qu'on ne peut pas les dire. J'ai cherché pendant des années comment on peut dire Rimbaud, et j'étais mauvais ; et quand j'ai commencé à me dire que je n'y arriverai pas, j'ai trouvé au moins une situation à peu près stable. Vous savez, l'envie de l'incarnation, d'être le voyant, d'être celui qui va pouvoir vous enthousiasmer, vous illuminer avec un bateau ivre : eh bien non ! J'aime bien dire les choses comme un professeur, j'aime bien que tout d'un coup au milieu cela s'interrompe. J'ai cet héritage et je ne le renie pas, j'ai beaucoup d'admiration pour ce métier là, aujourd'hui, l'un des plus exposés. Il faut prendre sur soi. J'ai trouvé en moi l'énergie, les trésors les meilleurs pour faire l'explication, et non pas chercher à ce que ça me revienne, dans l'espèce de fascination que je vais exercer sur le regard. Il y a un moment, il faut quitter les exorcismes, le jeu des apparences, avec lesquels on peut promener longtemps les gens, parce qu'on a un ton, parce qu'on a une folie ! Ce que je n'aime pas dans le *one man show*, c'est quand ça ne quitte pas son côté gagnant. Parce qu'en lecture on est souvent seul. Il faut savoir perdre un peu, ou abandonner les choses...

AS : Merci beaucoup, Jacques Bonnaffé.