

CATHERINE GIL ALCALA

Théâtre Poésie, Zoartoïste et autres textes, Saint-Maurice-Saint-Germain, La Maison brûlée, 2016, 133 p.*

Le recueil se compose d'une pièce de « théâtre poésie », *Zoartoïste*, et d'un ensemble de textes regroupés sous le titre *Contes défais en forme de liste de courses*.

Le « théâtre poésie », à la fois théâtre et poésie, est à distinguer du théâtre poétique où le poétique est souvent ornement, supplément d'âme qui n'agissent pas fondamentalement sur le dispositif du drame, où la poésie ne renoue pas avec les origines et l'essence même du théâtre.

Zoartoïste, le titre de la pièce, difficile à articuler, sonore, énigmatique mais non sans échos référentiels (Zoroastre, taoïste, Artaud...), programme d'entrée de jeu quelques lignes de force de l'œuvre. La didascalie initiale qui commence avec le nom du personnage éponyme prolonge et accentue le sentiment d'étrangeté et l'importance du son avec une liste de personnages ou d'entités inattendus et hétéroclites représentant le monde de l'enfance (GÉNIE INFANTILE, ENFANT LUTINE, MAMAN TINTAMARE...), l'extravagance qui mêle fantastique, mythologique, saugrenu (LA JEUNE FILLE MÉDUSE, LE CENTAURE, DIVAGUEUR CROIX DE BOIS CROIX DE FER, GRAND NÉGATEUR LIMONADE, LE JONGLEUR DANS L'HORLOGE), des figures de mort et d'épouvante (LA TÊTE COUPÉE, L'HOMME SANS TÊTE, L'AGONISANT, GUERRIER FOUDROYÉ...) et plus singulièrement des voix et des ondes radio : UNE VOIX DE NOYÉ DANS UN RÊVE, L'ESSAIM D'UNE VOIX DISSOLUE,

L'ONDE RADIOPHONIQUE QUI TRAVERSE L'UNIVERS, UNE ÉMISSION DE CRÉATION RADIOPHONIQUE. On pense naturellement à la création radiophonique d'Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947).

L'inventivité débridée se joue aussi des cadres attendus dans le découpage dramaturgique de l'œuvre. Il ne s'effectue pas en scènes, actes, ou tableaux mais en « Miroirs », 15 Miroirs qui ne sont pas fantaisie gratuite. Le premier Miroir (« Miroir 1 ») s'ouvre sur le monologue de ZOARTOÏSTE programmatique dès les premières paroles proférées : « Jaillissement des hallucinations entre les dents, je fume l'herbe catherinaire./ Je m'avance au centre du théâtre pour faire le récit de ma colère ». Il se termine avec la caractérisation de Zoartoïste par *L'Essaim d'une voix dissolue* : « Zoartoïste... [...] c'est le nom d'une divinité animale archaïque... ou d'un demiurge industriel dans la dent creuse d'une taverne tellurique... » Cette définition du personnage donne une clé de lecture utile pour entrer dans un texte foisonnant et déroutant : Zoartoïste, déité en qui s'opposent, s'excluent, se conjuguent l'animalité et l'esprit, le primitif, l'originel et l'évolué, le civilisé. « Le demiurge dans la forge infernale, avec un grincement de dents, opère la fission de l'uranium... » (p. 59-Miroir 14).

La dissociation de l'être est forme et matière théâtrale et poétique. Elle motive la structure en Miroirs et fait briller la métaphore du reflet. Chaque scène apparaît comme un éclat de Miroir dans lequel Zoartoïste découvre L'Autre qu'il devient, qu'il est, se construisant et se désagrégant dans une succession

de métamorphoses incarnées par les personnages de la pièce ou évoquées par eux. La dissociation, déjà signifiée dans le mot-valise qu'est son nom, est tragique : « Je sombre dans les profondeurs chamaniques de mes dissociations » (p. 12-Miroir 1), exacerbée jusqu'à l'éclatement cosmique : « Mes apparitions protéiformes s'éparpillent dans les Miroirs de l'Univers ». La dissociation est folie ou menace de schizophrénie. Artaud, auquel on pense de nouveau, est convoqué dès le « Miroir 2 » par *L'onde radiophonique qui traverse l'univers* : « Artaud l'autiste rase les murs dans un abîme de sons, / les prières des moines taoïstes se dispersent / en ondes radio sur l'ionosphère. » Artaud en quête d'une identité qui se définit comme un corps éclaté : « Qui suis-je ? / D'où je viens ? / Je suis Antonin Artaud / et que je le dise / comme je sais le dire / immédiatement / vous verrez mon corps actuel / voler en éclats / et se ramasser / sous dix mille aspects / notoires / un corps neuf / où vous ne pourrez / plus jamais / m'oublier⁷. » Le corps dissocié, l'être dissocié sont présents à travers de nombreuses occurrences du terme *morceaux* : « Déraciné, fou de chagrin, mourant pas à pas, tu marches en mille morceaux sur la bordure des mondes, guidé par l'ululement d'un oiseau nocturne, mes yeux de chouette dans la nuit... » (p. 33-Miroir 7) et notamment la voix : « les mille morceaux des percussions

des voix de la foule... » (p. 64-Miroir 15) sur laquelle se clôt la pièce.

La dissociation est aussi démiurgique, démultiplicatrice de vies et gage d'éternité. La métamorphose se traduit continûment dans l'évocation fragmentée des cycles de naissance, de mort, de renaissance : « Je suis enfant des myriades, femme, homme, animal, je nais et je meurs un nombre innombrable de fois... » (p. 14-Miroir 1), « tu as l'impression vertigineuse, orgasmique, de ta naissance et de ta mort » (p. 25-Miroir 4). « Zoartoïste brandit un carton de verres fragiles / et jette l'image de son corps en mille éclats / dans le vide sidéral. » (p. 37-Miroir 9.) Il devient, à la suite, à travers une succession de substituts nominaux : le possédé (qui « danse sur les braises ardentes »), le fakir (qui « plonge les mains dans les débris de verre »), le jongleur (qui « fait rouler les constellations étoilées / avec des mains en sang »), le fou (qui « possède le don du silence, la clé des mensonges, / [qui] sait faire le mort, se mouvoir dans l'espace invisible » (p. 37-38-Miroir 9). La métamorphose, incarnée par des personnages-reflets de Zoartoïste, est également narrée dans de brèves fictions par les personnages en scène : celle par exemple du guerrier Moutatchou qui « se transforme en pélican bleu pour aller chercher le cadavre de sa mère et l'emporter dans sa poche gonflée d'eau salée » (p. 35-Miroir 8) ou celle d'« une fillette translucide » qui se transforme en « jeune fille Méduse » et « rencontre le centaure sous la mer » (p. 54-Miroir 13).

« Je m'avance au centre du théâtre pour faire le récit de ma colère »

7. Antonin Artaud, « Post-scriptum », dans *Le Théâtre de la cruauté* (1948) ; *Œuvres*, éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1663.

(p. 11-Miroir 1) signale clairement l'enjeu de l'action théâtrale et poétique et le place sous le signe d'une colère divine aux accents bibliques qui violente la terre et le cosmos : « Cendres, poussières, mes pensées parcellaires, j'exhale le souffle d'une fournaise sur la mer, j'inhale les miasmes cycloniques, les postillons de mes vociférations poudroient dans la chevelure des astres. » (p. 14-Miroir 1.) Heures de colère et paroles oraculaires que ce « théâtre poésie » qui cherche à provoquer une puissante émotion face à la condition humaine et à la nature menacée de disparition : « une murène messagère des dieux se dresse menaçante au-dessus des cendres toxiques des ordures ménagères » (p. 61-Miroir 14). L'ivresse dionysiaque (aux origines du théâtre) et la transe chamanique provoquent la perte de contrôle du verbe et du corps. Colère et enthousiasme sont remarquablement servis par le « jaillissement des hallucinations » (p. 11-Miroir 1), par l'intensité et la force des sons, par « les cris à l'unisson des hallucinations » (p. 63-Miroir 15). Images surréalistes, ressources langagières de la poésie sonore se conjuguent aux spécificités théâtrales – la force de l'organique, un certain régime du corps, la gestuelle – pour créer un univers d'exaltation et d'épouvante, déroutant. Images de mort spectaculaires : « la lame d'un couteau décolle ta peau comme la pelure d'un fruit / Le bec d'un séraphin détache les grappes de groseille de tes chairs, une main inhumaine pénètre dans le labyrinthe de tes entrailles, déracine ton cœur... » (p. 24). On pense au « corps sans organes » d'Artaud

(« Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté⁸. ») Espaces ou paysages apocalyptiques : « Le soleil se lève sur la sidération du paysage dévasté. les rats et les goules aux dents longues accourent au dîner des cendres / Des images spectrales émanent des maisons en ruine qui ont absorbé une partie des existences... / Un balayeur dans les décombres siffle l'Internationale. il réveille un enfant pétrifié aux yeux englués de larmes ». Fin du monde et de l'homme mais inachevée, mise à distance par un humour particulier plusieurs fois manifesté : « l'humour grince des dents noires de geisha... » (p. 49-Miroir 11).

Le travail sur le langage, sur la matérialité du langage est particulièrement riche et pertinent d'expressivité. Effet de langage automatique comme celui des cadavres exquis : « Des milliards de pieds dansent dans la course du soleil... / des vipères du levant s'enroulent / dans les boucles des gorgones... / du venin serpente dans la peur saoule des sens dévoyés... » (p. 63-Miroir 15). Déconstruction du langage, ressources et force d'évocation du signifiant sonore et visuel – lettres, syllabes, onomatopées – pour inventer d'autres accès à la folie des hommes et du monde. Ainsi, dans le Miroir 3. un babil familier de syllabes accolées « TATATITITÉTÉTOTOTATATA » répétées sept fois à tour de rôle par *Enfant lutine* et *Génie infantile* à « un rythme de plus en plus vite », puis en duo imposant

8. A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, dans *Œuvres*, éd. cit., p. 1654.

l'œuvre et d'en sortir selon son gré, d'y circuler librement sans la contrainte et le risque de lassitude d'une lecture *in extenso*. La liste permet également et signifie une présentation et une mise en page qui cherchent à rompre avec celles plus conventionnelles ou connues des textes poétiques. L'effet de liste est redoublé ici par une mise en abyme du procédé : chaque conte principal est constitué d'une suite d'énumérations de contes (ou de poèmes) de structure et de longueur variées. Nous y reviendrons. Deux contes ne se présentent pas sous cette forme-liste interne et se déroulent uniment par accumulation de vers juxtaposés. Ainsi, dans *Déréliction de l'Art*, une vingtaine de vers libres signalés par une majuscule à l'initiale se déploie sur cinq pages : « Candide, sardonique, vieille édentée/ terrée dans ses conjurations intérieures, vieille sorcière ! exorcise sa terreur du monde, / de folie fuselée de délire retors ; et jonquilles purpurines ! / de manies de malice théorisée / et langues de purée pour ne pas dire pute ! » (p. 116) Dans *Les Épopées des Pimpesouée*, le conte commence par une série de syntagmes nominaux en vers assonancés et allitérés : « Pygmée dame fardée / Perruche duchesse peinturée / Pouilleuse poupine grimée / Précieuse saucissonnée enrubannée de loques / Dondon endollardé / Doll Dodu-Mafflu / Momie fessue mamelue » (p. 105) et se poursuit comme une sorte de litanie inversée des femmes qui font les délicates et les précieuses, ridicules évidemment. Deux femmes célèbres pour avoir déchaîné des passions amoureuses légendaires sont travesties

en pimpesouée aux exploits dégradés : « Salomé Lou reine-garou / Poilue au boudoir des joies / [...] Aristotélicienne contemplant le gros orteil / Princesse culotée de poux de soie / [...] Accroupie sur son bidet », « S'emplâtre Cléoplâtre / Reine des reines prostituées / Formulant des litanies de listes de courses » (p. 107).

Le choix de la nature de la liste, liste de courses, intéresse aussi par la polysémie du terme, achats-consommation, « shopping », mais aussi vitesse et déplacements. Classée par Umberto Eco dans la catégorie des « listes pratiques », la liste de courses opère ici un passage dans la catégorie des « listes poétiques » tout en jouant de cette double appartenance et des circulations de l'une à l'autre.

La liste apparaît comme la forme pertinente pour traduire la dimension obsessionnelle de certains thèmes : l'enfance, ses jeux et ses chansons, l'amour, l'érotisme, les tabous, la mort qui sont matière à *Contes défait* ou contes de fées. Le jeu phonétique et sémantique est explicité à l'initiale du premier conte : « Autrefois princesse enchantée désenchantée... / Contes de faits délictueux, genèse des anges / ou parlotte de bégue ? / Ode amère ou sérénade serinée de sirène ? » (p. 69) Un intertexte explicite convoque des contes merveilleux transformés en sorte d'anti-contes brefs où se révèlent des significations cachées, des interprétations inédites, où se formule un implicite bien connu des contes comme celui de la cruauté et de la sexualité : « Squelette de princesse tapie sous la cendre, / ressuscitée sur les extrémités des talons aiguilles crissant / sur la glace, sous le

gel incandescent son sexe vermillon. » (p. 72) « Chaperon et prince Priape au charme méchant, / à l'appétit chaussé d'éperons rouges » (p. 75). « La belle derrière son loup, / et la bête hébétée d'elle rumine : / Amante ensommeillée, les doigts transis de bijoux, / la gorge parée de rubis sanglants, / morte à mes sempiternels désirs. » (p. 76.) L'intertexte des *Contes défaits* se compose également de récits, d'œuvres narratives célèbres, fondatrices même, mais croquées sur le mode parodique et burlesque : Don Quichotte (p. 73), Tristan et Yseult : « Triste, transie d'amour et de mort / pour les tantriques yeux, les vœux d'Yseult la reine... / Buvant le filtre d'amour volubile, / elle épanche son cœur, / et portant ses vues sur le damoiseau, l'invite au flirt... / Elle se donne à lui durant sept années, / dans une ivresse pesante rendue corps et âme / à son amant, ce porc ! / Oubliant Arthur, elle se damne, belle dame envoûtée / par la turlutaine, ravie fillette par le turlututu / de son petit oiseau / Lui, voulant téter ses mamelles délectables », etc. (p. 79). Le couple célèbre donné ici dans un décalage audacieux comme emblématique de l'amour fou surréaliste célébré par André Breton incarne le désir incontrôlable mais disphorique, effrayant et mortifère. L'intertexte des chansons de l'enfance est également très présent : « L'« ainsi font ! » des petites marionnettes » (p. 71), la comptine de *L'Alouette* : « Faisons un jeu / Ce jeu s'appelle : Jeu t'aime / Jeu t'aime, jeu te hait (répété six fois) / Je t'aime comme tu hais / Jeu thème : Jeu de mort », jeu où « Le corps morcelé du cadavre érotique » est non pas plumé

mais tranché par « la lame de l'œil », seins, hanches, yeux, nez, bouche, oreilles, dos « Et les fesses, et les fesses / Et le sexe, et le sexe » (p. 113). L'érotisme est un fil rouge qui établit une continuité forte dans la discontinuité de la liste. Il se décline en revendiquant (semble-t-il) l'obscénité comme l'une de ses expressions : « Pisse tiède sur le sexe emperlé des courtisanes / empestant le poisson. » (p. 81). Obscénité qui ne caractérise pas que le sexe : « Asilée des rues, ange sale, infiniment gracie, / disgracieuse, se gorgeant de ses biles noires, jubilant dans ses miasmes, / le vêtement de la crasse, amalgamé à la peau / sur son squelette, la protège de toute sensualité. » (p. 117)

Tous les contes de fées défaits de faits délictueux, les récits déconstruits, inversés, parodiés ne sont pas immédiatement élucidables, ni parfois même après plusieurs lectures. Mais l'énigme fait aussi partie du jeu poétique. L'ésotérisme captive et la signification masquée laisse opérer pleinement les effets des beautés formelles et la virtuosité de la musicalité.

Assonances, allitérations, paronomases... abondent jusqu'au vertige parfois ; le procédé de liste interne au conte principal permet un flux rythmique tout en variations fondé sur l'énumération des contes. Contes distribués dans l'espace du recueil (davantage que dans celui de la page), séparés par une marque typographique : ... (au centre de la page ou en début de ligne), de longueur inégale, calculée sous des apparences de liberté désordonnée et fantasque. De longs déroulements sont interrompus par des formes brèves, notamment celle de l'aphorisme ou

de séries d'aphorismes riches de leur diversité énonciative, générique, sonore : « Je pleure dans un gazouillis saphir... / Jubile de ma canularique déresse! ... Tes paralipses me paralysent. Tes résistances, distances terrées. ... Un crapaud du Gange biberonne une grenadine. » (p. 123.) Aphorismes en écho peut-être aux moralités des contes de Perrault.

La liste poétique est un genre accueillant, mais faussement facile lorsqu'elle vise à mettre en œuvre et en tension une logique sémantique-référentielle et une logique purement verbale. Inventivité ludique aux multiples registres, dynamicité jubilaire, la poésie de Catherine Gil Alcala s'amuse (Sa Muse, sam'use...) ! « Triste à mourir de rire... » (p. 118).

Jeanne-Antide Huynh