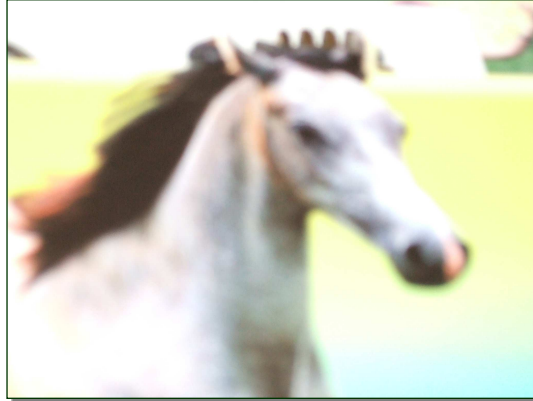


# LE NUMERO DE L'ECUYERE

REGINE DETAMBEL



« *A la main ou à la machine ? Clavier ou papier ? Le matin ou le soir ? Dans la cuisine ou sous la véranda ? Avec ou sans musique ?* » Personne encore ne m'a demandé si je travaillais plutôt accroupie ou couchée sur le flanc, ou encore dressée sur le trépied formé de mes épaules et de ma nuque, tête en bas et mollets croisés, comme un yogi. Depuis l'expérience du pupitre scolaire, tous semblent convaincus qu'on ne peut penser et écrire qu'assis. On ne tient guère compte du corps de l'auteur, ramené à la posture de l'élève avachi.

Pourtant Nietzsche et Giono étaient des marcheurs et non des attablés. Ils entretenaient un foyer de mouvement dans la région des jambes. Pascal Quignard écrit dans son lit ; René Depestre se tient debout face à son lutrin ; quant à moi, je galope sur mon tapis de course qui sent le caoutchouc brûlé. Je jogge comme un hamster sur cette piste noire qui tourne sous moi. L'écrivain ne va nulle part, certes. Mais il y court. Il vit sur l'aile. Dans l'écriture comme dans le footing, le moi brûlant est la matière.

La marche a constitué le métronome primitif de l'art. La vitesse moyenne de la musique, le mouvement que l'on nommait jadis andante et que nous appelons *allegro moderato*, est mesuré par le *tempo di marcia* (100 à 120 à la minute). Virginia Woolf, attentive à toute idée qui remuait en elle, qui se formait, neuve, avec le cordon ombilical de l'inspiration première, dit la façon dont une minuscule semence, un embryon de trouvaille, agit sur le corps tout entier et rythme le mouvement des jambes. Car « si petite qu'elle fût, elle avait cependant, cette pensée, la mystérieuse propriété de toutes celles de son espèce. Replacée dans l'esprit, elle se révéla excitante et importante. Elle s'élança, s'enfonça, se précipita de-ci, de-là, suscitant un tel remous, une telle agitation intellectuelle qu'il me fut impossible de rester assise. Je me retrouvai donc en train de marcher d'un pas rapide sur l'herbe d'une pelouse. »

Pour mon confort articulaire, j'évite le macadam et les chemins creux. Le point de vue élevé d'où, chaque matin, je prends mon vol, vient probablement de chez Décathlon. Le petit moteur Solex qui entraîne le tapis sent l'ozone, comme les vieux batteurs à œufs. Jamais un poète ne parle de ses pieds, il ne parle que de ses ailes. Mes cothurnes à catadioptres me replacent sur orbite et, mue par une famine de griffer, de grapher, dans le vide pour commencer, je reprends mon périple, ma circumnavigation, les bras collés au corps. Je n'ai pas de bureau. Je prends mon essor grâce au petit moteur à transcendance qui bat maintenant son plein. J'écris depuis mon tapis roulant, volant. Je cavale. L'ordinateur ou la page blanche m'attendent au bord de la piste. Tout à coup je saute en marche. Je me penche sur une feuille et je griffonne. J'en profite pour m'étirer les muscles ischio-jambiers. Puis je me redresse. C'est comme au cirque, oui, le numéro de l'écuyère, qui saute de sa monture au galop, puis remonte, quand ça lui plaît, tandis que la bête sans elle a continué de courir en rond, autour de son invisible noria.



L'écuyère de Richard Ranft

Je veux penser à Pierre Guyotat<sup>1</sup> : « *Quand je faisais encore de la 'littérature', je n'utilisais pas mes fonctions organiques, cœur, poumons, gorge, etc. (...) Il faut, pour lancer la machine à verbe, solliciter le cœur, il faut l'entendre, entendre son battement.* » Une tachycardie d'effort, c'est un tremplin furieusement vivant pour contraindre l'esprit, pour obliger l'inspiration à venir ! Une mécanique de l'enthousiasme ! Une dynamogénie !

Au commencement étaient les pleureuses<sup>2</sup> : balancements du corps, manoeuvres articulatoires des gémissements. Au commencement étaient les poèmes confiés à la mémoire musculaire des lèvres, des palais, des gorges<sup>3</sup>, des diaphragmes. Les rhapsodes,

---

<sup>1</sup> Pierre Guyotat, *Explications (Entretiens avec Marianne Alphant)*, Paris, Editions Léo Scheer, 2000.

<sup>2</sup> Maurice Barrès : « Religion, inspiration, d'où viennent ces divines choses ? Y aurait-il des moyens artificiels pour nous élever jusqu'à elles ? Des moyens pour contraindre l'esprit, pour obliger l'inspiration à venir ! Une mécanique de l'enthousiasme ! Songez à Mozart : quand l'idée musicale ne lui venait pas, il disait son chapelet. Cette répétition des apostrophes d'amour mettait en mouvement ce cœur génial. Comme la mystique a des procédés pour rejoindre ses états les plus hauts, l'artiste n'en a-t-il pas pour retrouver son animation créatrice ? Lire un grand poète déclenche en nous une certaine puissance qui, la minute d'avant, sommeillait. Tout cela nous mènerait à la connaissance de certains rythmes plus capables que d'autres de hâter la naissance de l'extase. Tout cela nous ferait remonter à l'origine des procédés littéraires de cadence, de rime, d'allitération. Nous comprendrions les strophes diverses, le coup de gong de Never more, enfin tout le primitivisme de la poésie, de l'art oratoire ».

<sup>3</sup> La gorge est le siège de la mémoire. Les muscles de la glotte sont le siège de la prière. Et les mots de l'oraison ou ceux de l'épopée d'Homère sont dits mots-agraves, parce qu'ils produisent une sorte

dans leurs improvisations<sup>4</sup>, à la fois attendues et créatrices, les endeuillés, les enfants, tous se balançaient. On se balançait, les mouvements du corps soutenant les tours de la langue.

Et même quand le flot des paroles cesse de jaillir, quand le poète s'assied, quand après avoir tourné longtemps autour des mots, il les confie à l'écriture, il parle encore, d'une parole intérieure, qui n'est pas simplement mentale. Il articule ses mots, les souffle, parfois si faiblement qu'on n'entend aucun son, ne voit qu'un léger frémissement des lèvres, d'ascension de la saillie du larynx. Esquisse motrice. Ici tout est soliloque, monologue intérieur, qui se fait aux abîmes de l'être, à la jonction du biologique et du mental, là où le mouvement reste, où l'homme ne voit plus, n'entend plus, mais se parle, balbutie son poème. Un seul organe travaille : le larynx car nous ne pensons guère sans parler, du moins sans esquisser, lèvres closes, l'énonciation de notre pensée. Entrée en action des muscles délicats et légers de l'organisme laryngo-buccal, avant même que la vague émotionnelle n'ait pu mouvoir les muscles plus lourds de notre poitrine et de nos membres. La pensée la plus abstraite

---

d'accrochage de la pensée et du véhicule musculaire de la pensée. L'aurore aux doigts de rose, la colère d'Achille, cela fonctionnait comme des engrenages articulatoires, dont le simple jeu, dans la bouche des rhapsodes, déclenchait tout un système réflexe, qui amenait au jour et à l'oreille des spectateurs l'Iliade, et plus encore, dans une double jouissance : celle de la sécurité de la mémoire et celle de la surprise de l'improvisation soudain croisant la mémoire et la rejetant derrière elle, le temps d'un chant. Les muscles du larynx et de la bouche sont si violemment entraînés par le mécanisme de la répétition, qu'ils obéissent de manière quasi réflexe à la moindre syllabe émise par l'être récitant, priant ou improvisant. Les mots sont supportés par des automatismes. Récitants et fidèles n'ont qu'un minimum d'efforts à fournir pour se souvenir de l'ensemble de l'œuvre. Ingénieux mécanisme pour la transmission, à travers l'espace \* et le temps, d'hommes à hommes et de génération à génération, des enseignements de toutes espèces, de la théologie à la chasse, de l'équitation à la poésie.

<sup>4</sup> C'est ce rythme musculaire, mémoire des fibres contractiles, qui est le support des longs poèmes de l'épopée. Cette sensation d'aisance, de parfaite liberté donnée par les souples mouvements de muscles entraînés, exalte, augmente les forces de l'être tout entier. Le prophète et le rhapsode éprouvent des jouissances buccales quand les mots leur emplissent la bouche. Plaisir musculaire de la diction, mais aussi tactile et gustatif. Ezéchiel visité par l'Esprit et recevant l'ordre de prophétiser en Israël entend la voix de Dieu : « Mange ce que je vais te donner ! Alors il vit une main étendue et tenant un manuscrit en rouleau... Des caractères y étaient tracés en dedans comme en dehors : c'étaient des lamentations, des plaintes et des gémissements ! Alors il le mangea, c'est-à-dire qu'il le mâcha et le remâcha dans sa bouche jusqu'à ce qu'il l'ait retenu par cœur : je le mangerai donc dit-il et il fut doux à ma bouche comme le miel. » Mais Jean, dans son Apocalypse, reprenant Ezéchiel : « Je pris le petit livre de la main de l'Ange et l'avalai : dans ma bouche il avait la douceur du miel, mais quand je l'eus mangé, il remplit mes entrailles d'amertume. » La jouissance buccale est douceur du message annonçant la victoire de la foi. Mais avant, il y aura l'amertume des souffrances à endurer au nom de cette foi...

a elle aussi une base corporelle, à savoir un substrat musculaire fourni par le langage, fût-il seulement ébauché. Quand nous pensons, nous ne nous parlons pas à nous-mêmes ; nous esquissons, ou préparons, si nous ne les accomplissons pas effectivement, les mouvements d'articulation par lesquels s'exprime notre pensée. Dans cette parole intérieure, il y a une prédominance d'images musculaires, de schèmes moteurs d'articulation, de phonation. Ecrire, c'est prononcer.

André Spire <sup>5</sup>dit expressément : « Et de même que le musicien qui lit la partition d'une symphonie, que celui qui l'écoute la recréent, la rejouent en eux-mêmes comme s'ils tenaient la baguette du chef d'orchestre, que le spectateur, acteur involontaire, participe avec son être tout entier à l'exécution d'une tragédie, comme au cirque, au music-hall, il esquisse avec ses muscles les mouvements, les attitudes de l'acrobate qui fait ses tours, le lecteur, l'auditeur d'un poème, reproduisent les mouvements de la bouche dans laquelle il s'est formé, ont dans la bouche, avec toutes leurs valeurs motrices, donc affectives, la voix elle-même du poète. » Le livre, les sons qui l'ont apporté à leurs yeux, à leurs oreilles, ne sont qu'un conducteur entre des bouches, entre des corps en mouvement. Etre lu, c'est avoir trouvé un résonateur.

Le corps de l'auteur : les poumons, le diaphragme, la gorge, la cavité buccale, les muscles de la langue, certes, mais aussi les cuisses et le périnée et les triceps et toute la clique athlétique. L'homme bat. L'auteur bat parce que ses principaux organes, ses bras, ses jambes, ses yeux, ses oreilles, lui ont été données par paires. L'homme balance. L'auteur se régularise en rythmes. Dans la récitation, dans l'épopée, était engagé le corps entier. Mais dans la phase moderne de l'écriture jouent seulement des mouvements infimes de l'œil, de la main, de l'oreille, au lieu des amples mouvements des membres et du corps. C'est le style manuel. Les écrivains dactylographes finissent par ne plus penser qu'avec le bout de leurs doigts. Bachelard disait à peu près : Quand

---

<sup>5</sup> André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, José Corti, Paris, 1986.

ma plume crache je pense de travers.

Ici le mot n'offre presque plus de résistance à la main qui glisse sur la page, à l'œil qui le perçoit à l'aide de minuscules mouvements presque insensibles en suivant les lignes de gauche à droite ou de droite à gauche, ou bien en descendant du haut de la page jusqu'en bas. Leurs efforts, leur fatigue n'ont presque plus de rapport qu'avec la qualité de la lumière, de la plume, du papier, non avec les réalités éveillées par le contenu des mots. Le mot écrit et lu n'est plus la chose elle-même, ou l'émotion ressentie à l'occasion de la chose. Il n'est qu'une étiquette, un signe désincarné, algébrisé.

Dans *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, André Spire étudia l'écrivain qui marche sa pensée, dans sa chambre ou dans la campagne : le « *verbo-moteur* ». Gesticulateur et mime, il se frotte les mains, se promène de long en large, bat la mesure<sup>6</sup>, grommelle. Et peu à peu, sous cette impulsion régulière, le flot des paroles et des idées commence à jaillir. Pas de spiritualité sans la fête des muscles. Ecrire, c'est jouer à grimper l'escalier quatre à quatre. Enfant, tout le bonheur résidait dans les cuisses. Rimbaud aussi était un marcheur : « Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers... » Les cent pas, le va-et-vient, et surtout, être assis le moins possible.

Montaigne a engendré le Nietzsche péremptoire, qui se moquait des culs de plomb : « *Seules les pensées qui vous viennent en marchant ont de la valeur* ». Julien Gracq aussi fut un adepte de la marche comme adjuvant à un traitement mécanique de la phrase, « *une espèce de blutage* » : « La phrase (...) à la fin de la promenade – tournée et retournée le long du chemin – s'est débarrassée souvent de son poids mort. En la comparant au retour avec celle que j'ai laissée écrite, je m'aperçois quelquefois

---

<sup>6</sup> Goethe composait beaucoup de ses poèmes en chantant et en marchant, comme Beethoven : « *Il me semble souvent qu'un génie secret me chuchote quelque chose de rythmique, si bien que dans ma marche mes pas se meuvent toujours en mesure ; et en même temps je crois percevoir de légers sons accompagnant quelques liedts qui se manifestent à moi agréablement sur un mode ou sur un autre* ».

qu'il s'est produit des élisions heureuses, un tassement, une sorte de nettoyage. »

« J'écris à corps perdu » disait Kierkegaard avant de camper la figure de Johannes Climacus, héros de *Il faut douter de tout*. C'est la vie qu'il menait dans la maison paternelle qui contribua à développer l'imagination du garçonnet Johannes et à le rendre philosophe, tout entier réflexion, du commencement à la fin. Le père de Johannes lui refusait souvent la permission de sortir. Mais, parfois, en manière de compensation, il lui offrait de le prendre par la main et de faire une promenade ensemble, en arpentant le parquet de la pièce. Johannes était libre de choisir le lieu de la destination. Johannes optait pour la porte de la ville, pour un château du voisinage. Alors, tout en allant et venant sur le parquet, le père décrivait tout ce qu'ils voyaient, ils saluaient les passants, les voitures les croisaient à grand fracas et couvraient la voix du père, qui racontait avec tant d'exactitude et de vie, de façon si présente, si minutieuse et évocatrice, qu'après une demi-heure de cette promenade avec son père, l'enfant était recru de fatigue, comme s'il avait été toute la journée dehors.

Climacus est Kierkegaard. Même besoin d'excitation musculaire dans la création chez Kierkegaard, qui travaillait une grande partie de la nuit. On pouvait le voir, depuis la rue, arpenter longuement les pièces illuminées de ses vastes appartements. Dans chaque chambre, il faisait disposer une écritoire et du papier, de façon à pouvoir noter, au cours de son interminable promenade, les phrases qu'il venait de composer en marchant.

Le mot est une foulée. Les cent pas, le va-et-vient, et surtout, être assis le moins possible. Nietzsche assurait qu'il ne faut ajouter foi à une idée qui ne serait pas venue en plein air, alors qu'on se meut librement. « Il faut que les muscles eux aussi célèbrent une fête. » L'écriture vient aux cerveaux oxygénés. Malherbe recommandait d'aller écouter les crocheteurs. Ces gens parlaient leur travail athlétique, ils lançaient et attrapaient et portaient les mots, ils fabriquaient leurs phrases au cours d'un effort

musculaire, pendant que le rythme des battoirs, dans les lavoirs, scandait la rumeur des femmes, leur mémoire et leur imaginaire.

Un texte est sans assise. Il n'a jamais de base stable. Un texte n'aurait d'existence que sous trois formes, et toutes mobiles : à l'état de composition quand on le rumine et le fabrique ; à l'état de diction ou de lecture ; à l'état martelé, par la course ou par le battoir des femmes, c'est du pareil au même.

#### *ICONOGRAPHIE*

*Illustration n° 1 : « Flou équidé », photographie de M-W Debono*

*Illustration n° 2 : « L'écuyère », lithographie couleur de Richard Ranft (1897). Source : [www.armstrongfineart.com/a/Ranft%20Archive.htm](http://www.armstrongfineart.com/a/Ranft%20Archive.htm).*