

## Vincent Tholomé, improvisateur

*Jan Baetens*

Né en 1965, Vincent Tholomé représente une voix en même temps traditionnelle et atypique de l'avant-garde en Belgique. Qu'un écrivain appartenant à une minorité culturelle – ce qu'est la Belgique francophone en comparaison avec la France hexagonale, très dominante en raison de la proximité géographique de Paris – opte pour un style et une démarche qui cherche à briser les carcans de la langue n'a en soi rien d'étonnant (Baetens, Bleyen et Van Gelder 2009). Souvent, les régions périphériques oscillent entre la double tentation de l'hypercorrection et l'irrégularité, et la Belgique ne fait pas exception à la règle, qui favorise tant l'héritage de Maurice Grevisse que celui des fous du langage. Traditionnel, si l'on peut dire en suivant le cliché de la «tradition du moderne», est aussi le choix de ses premiers modèles, qu'il est aisé de rattacher à des zones d'influence bien précises: la sphère de la poésie sonore, toujours très active en Belgique; celle d'auteurs comme Christophe Tarkos, Nathalie Quintane ou Charles Pennequin qui ont essayé dans les années 90 de réinventer un nouveau rythme du français parlé; celle enfin de la génération précédente du groupe TXT, représentée en Belgique par Jean-Pierre Verheggen ou Eric Clémens, dont le grand modèle fut toujours Artaud. Depuis, le choix de ces modèles a cependant beaucoup évolué et cet élargissement fait de Vincent Tholomé aussi un auteur atypique. Aujourd'hui, il s'inspire davantage de la littérature ancienne (les sagas islandaises, par exemple), des pratiques hors monde occidentales (poésies «ethniques», mythologies, contes), des modèles non-littéraires (musiques improvisées et ce que cela induit comme rapport aux

autres, notamment en termes de «création collective») et, de façon plus surprenante peut-être, des bandes dessinées (simplification de la langue écrite, recherche d'une langue percutante, explosive).

De plus, l'écriture de Vincent Tholomé, qui regroupe à ce jour une dizaine de titres (pour quelques premières lectures, voir Baetens 1999, 2002, 2005, 2007 et 2009), se distingue également des auteurs et des œuvres plus «conventionnellement» modernistes par une série de caractéristiques qui se repèrent moins facilement au niveau des livres pris individuellement qu'à celui de sa démarche «hors livre», ce qui ne veut pas dire hors littérature. Une bonne partie de l'œuvre littéraire de Vincent Tholomé se dérobe en effet à la partie la plus visible de l'institution littéraire qui est le produit-livre. D'un côté, l'auteur multiplie les lectures publiques, véritables performances sonores assistées par micro (mais sans autre accessoire ou moyen multimédia) dont il a toujours voulu préserver le caractère unique, éphémère, non reproductible: les lectures ne sont pas faites pour être enregistrées et les textes de départ ne sont jamais travaillés ou retravaillés de façon à mimer visuellement l'intensité des inflexions sonores. De l'autre, il s'engage aussi à fond dans le secteur des ateliers d'écriture, voire dans l'enseignement tout court, pour lequel il a développé dans le cadre d'un travail d'animation pour la revue *Indications* quelques modules sur la chaîne du livre, de l'idée à la publication en passant bien sûr par la rédaction même des textes. Ce clivage entre deux pans d'une production – avec d'une part un volet imprimé qui évolue très fortement d'un livre à l'autre et d'autre part une activité de poète sonore qui avance plutôt par creusement et approfondissement –, puis ce désir d'insertion dans le contexte pédagogique contribuent à rendre cet auteur et cette démarche moins facilement classables et identifiables que d'autres qui misent sur les effets cumulatifs d'un geste de révolte sans cesse réitéré.

**JB : Qu'est-ce que cela signifie pour vous d'être un écrivain travaillant essentiellement en Belgique? Est-ce que cela vous conduit à adopter une position particulière par rapport à la question de la modernité, ou est-ce qu'au contraire cela vous empêche de vous inscrire dans la réflexion sur le contemporain, l'extrême-contemporain, le post-contemporain, etc.?**

VT : J'aime écrire. J'aime créer. Me retrouver avec quelques amis et mettre au point une version scénique d'un texte publié, comme ce qu'on est en train de faire, Maja Jantar, Sebastian Dicensaire et moi, avec *Kirkjubaejarklaustur*, mon dernier livre (Tholomé 2009). Travailler à une telle adaptation, ici, en Belgique, signifie travailler à la marge, à la frontière entre le monde francophone et les autres mondes, autres pratiques culturelles. Maja est polonaise. Elle habite en Flandre depuis des années. Elle est artiste vocale, spécialisée dans l'improvisation. Sebastian est français. Habitant Bruxelles depuis des années. Son univers est celui du son, de la réalisation radio et de l'écriture. Si nous mettions bout à bout toutes nos références, tout ce qui nous influe, compte pour nous, etc., se dessinerait alors un univers mental à mille lieues de celui d'un francophone baignant exclusivement dans une baignoire franco-française. Cela permet de relativiser. De comprendre, par exemple, que le plus important n'est pas tant de savoir si ce que l'on fait se situe, oui ou non, dans l'extrême-post-contemporain-moderne. Notre manière de travailler n'en est que plus instinctive. Plus tolérante aussi. Le fait d'habiter, travailler, écrire en Belgique m'aura personnellement permis cela. Ne pas être dans le centre, dans l'œil du cyclone, m'a mis en contact avec des réalités, des formes, des manières de faire totalement différentes de celles d'un Français habitant en France. J'ai commencé à écrire, lire, performer, dans un milieu très franco-français. Mes premières influences étaient TXT.

Artaud. Mes secondes influences étaient aussi franco-françaises. Tarkos et Pennequin. Maintenant, ces influences ne sont plus, pour moi, que des influences parmi des dizaines d'autres. Je n'ai pas l'impression que vivre en France m'aurait permis de devenir aussi poreux, perméable et relativiste. Cette position quelque peu périphérique fait aussi appréhender le contemporain, la nouveauté, et la création en général, de manière particulière. J'aime les projets collectifs. La façon dont les ego, les identités personnelles, se dissolvent dans un projet collectif au profit de quoi? On ne sait pas toujours dire. Quelque chose que, personnellement, on n'avait jamais fait, surgira de cela. De l'expérience. Tout art véritable est expérimental. Je veux dire: ouvre le monde, rouvre ce qui était clos. Ce n'est pas juste une question de formes nouvelles. C'est d'abord et avant tout un état d'esprit. De curiosité. De plaisir à tester des choses. Travailler avec des improvisateurs m'aura appris cela : le goût de remettre toujours tout sur le tapis. Durant deux ou trois ans, quand j'ai commencé à travailler avec des improvisateurs, je n'arrivais plus à écrire. Me manquaient les autres. L'apport des autres. L'inattendu grain de sel des autres. Leur façon de vous obliger à dérapier. À emprunter des voies qui ne sont pas celles que vous emprunteriez spontanément. Je me demandais comment retrouver, dans l'écriture, ce grain de sel? Comment, seul devant la page blanche ou l'écran d'ordinateur, intégrer quelque chose qui me fasse dérapier, prendre des voies que je n'emprunterais pas spontanément? En fait, plutôt que d'une recherche esthétique (la nouveauté pour la nouveauté, l'art pour l'art), il s'agit plus d'une recherche personnelle. Une façon de garder l'élan vivace. Une façon de taper sur le clou. D'insister sur l'absolue nécessité de garder tout cela vivace. Maintenant, est-ce que les textes qui en résultent s'inscrivent ou non dans le contemporain, l'extrême-contemporain, le post-contemporain, etc., je ne sais pas. J'imagine

que certains s'inscrivent plutôt ici, d'autres plutôt là. Il n'y a pas d'absolu historique, en fait.

**JB : Quel est selon vous le rôle que peuvent ou doivent jouer les institutions dans la mise en place des stratégies d'avant-garde? Ce rôle peut-il être de soutien? Et quel type de soutien préférez-vous?**

VT : J'aurais envie d'inscrire votre question dans un débat plus vaste, au-delà des stratégies d'avant-garde, donc. Quelle place les institutions réservent-elles à la création, en général? Comment la création est-elle soutenue par les institutions belges? Ces questions n'ont jamais été vidées. Elles renvoient à d'autres questions encore: pourquoi soutenir les pratiques de création? Qu'attendent les institutions de ces pratiques? Questions jamais vidées, elles non plus. Je n'ai, personnellement, aucune réponse à ces questions. Juste, peut-être, des envies. Des rêves. Il existe tout de même un malaise concernant le soutien des institutions. D'une part, il n'y a pas de réel statut d'artiste en Belgique. Reconnaître un véritable statut aux artistes signifierait reconnaître la spécificité de leurs pratiques. Décision politique qui n'est pas prête d'être réglée. Bon nombre d'artistes sont inscrits en tant que demandeurs d'emploi. Sont censés, en tant que tel, rechercher un job stable. Bien entendu en dehors de leur sphère artistique. Un grand nombre d'artistes sont aussi «artistes du dimanche». Je veux dire: ont un emploi. C'est mon cas. Rien de nouveau à cet état de fait. On peut le déplorer mais c'est comme ça. D'autre part, les institutions soutiennent largement les actions, événements, pouvant faire office de vitrine. Les motivations de ces soutiens sont rarement artistiques. Je veux dire: quelque chose d'autre que l'artistique proprement dit les motivent. Rien de nouveau là-dedans non plus. Il y a aussi, de la part d'auteurs, éditeurs,

organisateurs, une grande part de lobbying. Se faire connaître et reconnaître par les hauts-fonctionnaires tenant les cordons de la bourse. Le milieu artistique en Belgique est petit et permet donc à ceux qui souhaitent pratiquer ce genre de lobbying de le faire. Bref: on est loin de l'artistique, ici aussi. Mais rien de nouveau là-dedans non plus. Personnellement, actuellement, je ne suis pas loin de penser ceci: pour les institutions, ce que vous faites n'a, en tant que tel, que peu d'importance. Vous pouvez écrire de façon très classique. Vous pouvez user de stratégies d'avant-garde. Peu importe. Ce qui compte: savoir si, oui ou non, votre travail correspond à la vitrine au goût du jour. Pas très artistique non plus tout ça. Mais, bon, c'est dans cette réalité-là que tout artiste désireux de montrer un peu son travail doit se débattre. Difficile, parfois, d'échapper à ces tensions contradictoires, donc. Malheureusement. Mais, bon, c'est comme ça. Rien de nouveau, encore et toujours, dans cet état de fait.

**JB : Quel est votre avis sur la manière dont on écrit l'histoire de l'avant-garde en Belgique, ne fût-ce qu'à travers l'éloge presque officiel des irréguliers du langage (Quaghebeur, Jago et Verheggen 1990)? Que signifie pour un écrivain soucieux de nouveauté de vivre dans un pays qui se dit, littérairement parlant, «irrégulier»? Ou l'irrégularité n'est-elle qu'un cliché comme celui de la Belgique «surréaliste»?**

VT :           Que ce soit dans les milieux esthétiques ou dans les médias, on popularise certains noms. Certaines pratiques. Vous me dites «surréalisme», je pense immédiatement à Magritte. Je vois ses tableaux devant moi. Les chapeaux boules, les nuages et le ciel bleu. C'est un réflexe quasi pavlovien. Vous me dites aussi «irréguliers du langage». Instantanément, me viennent à l'esprit des tableaux d'Alechinsky. Ses Gilles de Binche. Ses volcans. Ses tireurs de

langue. Magritte et Alechinsky font partie de notre petit panthéon culturel. Au même titre qu'un Tintin, qu'un Jacques Brel. Tous ces chromos d'Épinal fonderaient, soi-disant avec d'autres, un imaginaire typiquement belge. Francophone de Belgique. Oui. Peut-être. Dès que j'entends certains noms, je plonge immédiatement dans un réseau de références, les unes renvoyant aux autres, connectées quasiment organiquement, en effet. Tout cela dessine comme un label. Une belle image gouailleuse de fouteurs de merde, de petits rigolos ne se prenant soi-disant pas au sérieux. Le problème des labels, c'est qu'au chromo, on n'associe pas nécessairement un contenu réel. On demeure en surface.

Qui sait encore à quoi renvoient les images de Magritte? Qui se souvient que le surréalisme cherchait à faire émerger un monde à côté du nôtre? Qui se soucie de ce que signifie profondément faire émerger un monde à côté du nôtre? Qui voit dans les images d'Alechinsky un formidable appel à la liberté, au-delà de toute école, de toute esthétique? L'irrégularité a tout d'un label. Comme celui de «belgitude», il permet aux médias de simplifier les questions. De nous faire croire que tout est dit, tout ramassé, en une seule appellation. Il permet aussi de construire un discours officiel cohérent. De tirer un semblant de fil rouge reliant des pratiques quelque peu disparates, voire contradictoires. J'imagine qu'un tel label est nécessaire si l'on veut y voir clair. Cependant, je ne pense pas qu'une pratique artistique puisse complètement s'y retrouver. Il y a des années, je l'ai pensé. Je commençais à peine à écrire. Je veux dire : à peine à me demander ce que j'avais envie de faire, personnellement, en débarquant dans l'écriture. Actuellement, les choses ont changé: être ou ne pas être «irrégulier de la langue» ne me préoccupe plus vraiment. Il y a des choses plus importantes. Je l'ai dit: ce label d'irrégulier est affaire d'historiens et de médias. Pas de

créateurs. Je l'ai dit aussi: je suis extrêmement poreux. Extrêmement ouvert à ce que je vois, lis, entends. Tout peut m'influencer. Un film. Une bande dessinée. Un morceau de musique. Une rencontre dans la rue. Quelque chose entendu à la radio. Une émotion. Tout peut m'aider à construire mes «pièges à rêves». Maintenant, c'est clair qu'on ne s'ouvre pas au monde en côtoyant uniquement les classiques. Merci Magritte. Merci Alechinsky et tous les autres irréguliers du langage, en somme!

**JB : Est-il possible selon vous d'enseigner l'avant-garde, non pas comme objet historique, mais comme pratique littéraire au présent et du présent? Et est-ce que vous inscrivez votre propre travail d'enseignant de la parole littéraire dans une telle perspective?**

VT : Oui, je pense que c'est possible. Cela nécessite en effet de sortir de la perspective historique. D'en passer par la pratique de l'écriture. Il y a quelques années, avec Sebastian Dicenaire, nous avons proposé à de grands adolescents un atelier d'écriture autour de John Cage. Aucun d'entre eux ne savait qui était John Cage. Tous se fichaient pas mal de la création contemporaine. Or, l'atelier a bien fonctionné parce que, plutôt que de faire écrire par ces jeunes des textes proches formellement de ceux de Cage, nous avons privilégié le sens, les raisons qu'il y a à intégrer, dans son écriture personnelle, une part de hasard. Avec Maja Jantar, j'ai proposé un atelier autour d'Henri Pousseur. Écriture et mise en voix autour d'Henri Pousseur. On a ici aussi privilégié le sens et le plaisir qu'il y a à expérimenter, emprunter des plates-bandes qui ne sont pas celles de l'histoire littéraire. La question n'est pas ici de démontrer en quoi telle pratique est plus intéressante, plus contemporaine, que telle autre. La question est de mettre à la portée des participants quelque chose qui, a priori,



ne les intéresse pas. Non qu'il y ait de leur part un désintérêt. Au contraire. Je me souviens d'un atelier dans une maison de quartier, à Molenbeek. Il s'agissait de faire écrire de la poésie à un groupe de filles qualifiées de prédélinquantes. A priori, ces filles méprisaient l'écriture. La création. La poésie. Cependant, avec leur éducateur, nous leur avons lu quelques poèmes sur Molenbeek qu'un russe, Evgueni Bounimovitch, avait écrit lors d'une résidence. Cela n'était pas prémédité. Et, sans doute, si l'éducateur n'avait eu avec lui ces poèmes, on n'aurait rien pu faire. Cependant, ils ont été le déclencheur. Le petit grain de sable dans la vision étriquée que les filles se faisaient de la poésie. Je pense ceci: tous nous demandons à «vibrer». Ces filles, comme d'autres ados, savent que nous «vibrons» à la lecture de romans et de poèmes. Jamais ils ne l'avoueront mais je pense que, secrètement, ces garçons et ces filles nous jalourent de «vibrer». Ce qu'ils nous demandent, c'est que nous leur montrions, un peu, comment le faire aussi. Je pense ceci: l'enjeu premier des ateliers d'écriture est de permettre aux participants de «vibrer». On peut transmettre cela à des participants. Cependant, l'animateur n'est pas un professeur. Il n'y a ni savoir ni savoir-faire à transmettre. On part de l'émotion. De ce que nous-mêmes on a ressenti à la lecture de tel ou tel auteur, à la vision de telle ou telle image. Les meilleurs ateliers que j'ai donné c'étaient ceux-là: ceux se basant sur ce que je chéris le plus. Mes auteurs cultes. Quelquefois à mille lieues de ce que j'écris moi-même. Des auteurs permettant aux participants d'écrire effectivement le présent. Ou des pratiques leur permettant de le faire. Ces pratiques peuvent être relativement contemporaines (Cage, Butor), comme relativement anciennes (Haïkus, poésie surréaliste). En fait, ce qui importe, c'est d'ouvrir les regards. D'agrandir les perspectives. C'est le sens même d'un travail en atelier. Peu importe

finalement par quel biais on y arrive. Autrement dit : l'atelier n'est pas une usine à écrivain. Une usine à petits curieux, pourquoi pas, oui.

**JB : Depuis pas mal d'années, l'avant-garde en Belgique semble s'orienter davantage vers la performance que vers le texte. Est-ce que c'est aussi votre avis et, si oui, pensez-vous que cette survalorisation de l'oral s'explique d'abord par des raisons institutionnelles (l'absence de maisons d'édition à même de défendre une avant-garde imprimée) ou par des raisons littéraires (la méfiance de la chose écrite, la croyance en les vertus révolutionnaires de la parole, plus proche du corps que l'écrit, par exemple)?**

VT : Je pense qu'il s'agit là d'une question concernant le rapport au public. Au lectorat. Il est clair que, de plus en plus, dans les médias, la part réservée aux livres de littérature expérimentale et de poésie se réduit de jour en jour. Bon. C'est un fait. Que faire alors pour se montrer? J'allais dire pour «exister». Mais on n'a pas besoin de cela pour écrire. On n'a besoin de cela, la présence d'un public, la rencontre directe avec un public, que si l'on veut montrer ce que l'on fait. On peut très bien écrire sans avoir cette envie. Je connais plusieurs excellents auteurs qui ne montrent pas ou très peu ce qu'ils font. Dire ses textes en public, les dire/lire/performer sur différentes scènes, y compris les plus incongrues, les dire/lire/performer seul ou accompagné de musiciens, de projections vidéo, etc., c'est une façon de sortir ce type de littérature de son ghetto. Maintenant, l'idéal serait que cette présentation «orale» puisse renvoyer aux livres. Je veux dire: il y a d'excellents performers, d'excellents lecteurs de l'instant. Certains écrivent leurs textes en fonction de leur performance. Leur énergie, la vitalité dégagée sur scène, est extraordinaire. C'est ce qui «marche» le mieux en performance. Ce côté «brut de décoffrage». Ce

côté direct. La performance est du côté de l'immédiateté. Le livre, quant à lui, est du côté de la médiation. Et cela change tout à fait la donne. Je me pose, personnellement, de plus en plus de questions à ce sujet. D'autant plus que mon terrain premier est celui du livre. De l'écriture muette et intimiste. Du rapport étroit entre soi et le texte en train de naître. L'idéal serait, peut-être, d'adapter les textes pour la scène plutôt que de les lire/performer. Il s'agit, je l'ai dit, de deux rapports au temps complètement différents. Qu'arrive-t-il au texte lorsqu'il sort de la page? Il entre dans un autre espace, fait de sons, de lumières, de chair et de voix. Est-ce que cela «révolutionne» la parole? Je ne sais pas. Tout bascule simplement ailleurs. Je ne pense pas qu'il y ait un espace préférable à un autre. Je l'ai dit : la raison d'être d'un espace scénique, c'est de permettre au texte et à l'auteur de se montrer. De sortir, en quelque sorte, de leur bulle. Cependant, ce faisant, le texte n'en sort pas indemne. Il peut subir des torsions, distorsions. Peut très bien ne pas être lu, dit. Peut très bien devenir énergie, rythme, etc. Bref, subir mille et une transformations. Il n'est bien sûr pas nécessaire d'aller jusqu'à la distorsion des textes. On peut très bien se contenter de lire, sans fioriture. Cela permet de rencontrer ainsi un public. Un certain nombre de personnes qui, autrement, ne se serait jamais intéressé à la poésie, à la littérature expérimentale. Ceci dit, j'ai vu récemment des choses ignobles, ne servant ni les textes, ni les performers, ni les auteurs, ni le public. Comme on voit que le public est hyper demandeur d'un rapport direct au texte, certains pensent qu'il suffit de plaquer deux ou trois accords de musique sur une lecture plate et ordinaire de textes. Aucune pensée là-dedans. Aucune réflexion sur ce qui arrive au texte lorsqu'il passe en voix, en corps, en scène. C'est la pire des choses qui puisse arriver, je pense.

**JB Comment est-ce que vous voyez l'articulation des deux pans, oral et écrit, de votre production? Et comment voyez-vous l'évolution de ce rapport, qui semble être aujourd'hui un rapport d'exclusion ou, plus correctement peut-être, de parallélisme ou de coexistence un peu molle, puisque l'un n'interfère trop avec l'autre? Ou est-ce que vos lectures et performances ne sont pour vous rien d'autre qu'une sorte de gueuloir, qui permet de mettre au point une forme encore émergente?**

VT : Au début, j'écrivais pour dire sur scène. Littérature très orale. Faite pour la scène. La scène servant de gueuloir, en effet, permettant de mettre au point ce qui émergeait. Maintenant, je ne suis plus du tout dans cette dynamique. Ce qui a transformé la donne? Le fait d'avoir participé à des aventures collectives. Le plaisir d'être plusieurs. Cela a entraîné une mutation dans mon écriture. J'ai soudain eu besoin de fabriquer des «pièges». Des petites mécaniques pour piéger mes rêves. Depuis deux ou trois ans, je n'écris qu'ainsi : pour chaque livre, je mets au point une stratégie, différente à chaque fois, me permettant de me surprendre moi-même, me permettant d'explorer des façons de faire que je n'avais pas encore abordées. Ces «pièges» jouent, en fait, le rôle que jouent les «partenaires» musiciens ou vocaux quand on est sur scène. Sur scène, vos partenaires vous proposent des choses inattendues. Un rythme. Une ligne mélodique. Etc. C'est à vous à décider, dans l'instant, ce que vous faites de cette proposition: vous l'acceptez et elle influe sur votre façon de dire et de faire, vous la tenez à distance et vous poursuivez ce que vous étiez en train de faire, vous la rejetez purement et simplement. Les «pièges à rêves» fonctionnent de la même façon. Ils font surgir des mots, des situations. À vous, en tant qu'auteur, de décider ce que vous en ferez. Les intégrer dans ce que vous êtes en train de faire. Les laisser prendre l'initiative. Les rejeter.

Tout cela se décide dans l'instant. Comme dans une improvisation collective, un tel type d'écriture est à la fois rigoureux et extrêmement ouvert. J'aime garder cette tension. Maintenant, se pose la question de savoir aussi que faire avec ces textes une fois qu'il s'agit de les montrer en public. Sont-ils, d'ailleurs, montrables, écoutables, à haute voix ? Pas toujours sûr. En tout cas, il n'est pas question, pour moi, de les lire/performer comme je faisais auparavant. Pas du tout été écrits pour cela. Il reste l'option de les faire muter. De les changer en quelque chose d'autre, qui tiendrait compte du passage à la scène. C'est l'option qu'on a choisie pour *Kirkjubaejarklaustur*, Maja Jantar, Sebastian Dicenaire et moi. Il existe donc une version «papier» de *Kirkju* et une version «bucco-lexicale». Mais tout cela demeure encore un peu flou, pour moi. Je n'en suis qu'au début de cette dissociation texte/scène. Beaucoup de choses à apprendre encore.

**JB : Dans votre travail de performer, la technologie ne joue qu'un rôle modeste, limité en fait à l'usage, il est vrai très radical, du micro. N'avez-vous jamais songé à vous tourner vers d'autres formes de technologie? Et connaissez-vous des exemples d'interaction entre écriture littéraire et nouvelles technologies qui vous donnent envie d'infléchir votre propre travail?**

VT : En fait, je suis plus proche de l'homme préhistorique que de l'homme d'aujourd'hui: je suis tout à fait ignare en programmation et totalement incapable d'utiliser des outils de création, qu'ils soient analogiques ou numériques. Par contre, oui, en passer par des coopérations, bien sûr, pourquoi pas, si l'occasion se présente un jour. J'ai beaucoup apprécié le travail de Thomas Braichet (2007), développant une même idée sur deux pans distincts, l'écriture et la mise en sons. Le travail de Sebastian Dicenaire, transformant par exemple les textes de son livre *Personnologue* (2007) en courtes

fictions radiophoniques, me plaît aussi énormément. En fait, ce qui travaille la mutation des textes, leur transformation d'un média à un autre, m'intéresse. J'ai eu la chance aussi d'assister à *EUX*, une pièce de théâtre multimédia et interactive pour spectateur unique, mise au point par Crew, une compagnie anversoise. J'y ai particulièrement apprécié le fait que la technologie n'alourdissait pas le propos, permettait réellement de créer un ailleurs, un univers mental littéralement extraordinaire. En fait, ma grande crainte, avec la technologie, c'est qu'elle ne soit, finalement, que du tape-à-l'œil, une façon d'épater la galerie. Une nouveauté de grande surface. Ce à quoi échappait, paradoxalement, le spectacle de Crew. Je dis « paradoxalement » parce qu'une telle fluidité n'était possible qu'avec un maximum de technologie. Comme s'il fallait surenchérir dans la technologie pour qu'elle se fasse, enfin, oublier et qu'une expérience humaine en surgisse. Mais que de moyens pour en arriver là! Souvent, devant un déluge massif de technologie, je ressens plutôt, personnellement, tout à fait le contraire : l'impression d'être noyé dans une déferlante ne produisant, en fin de compte, que peu d'effets et peu de sens.

**JB : Contrairement à beaucoup d'auteurs d'avant-garde, on ne sent pas chez vous une «haine du cliché», du lieu commun, des choses humbles et banales. Est-ce que c'est aussi votre impression ou est-ce que vous tenez tout de même à souligner la distance critique par rapport au babil du langage?**

VT : En fait, j'ai un problème chaque fois que l'on clive les choses. Beaucoup d'auteurs d'avant-garde (quel mot!) ont tendance à répartir manières d'écrire, thématiques, manières de lire, entre ce qui serait acceptable et possible de faire aujourd'hui et ce qui est inacceptable et impossible, voire dépassé. Bon. Que faire alors, par

exemple, si on aime à la fois la littérature expérimentale et les grands récits narratifs? J'adore qu'on me raconte des histoires. Je m'ennuie pourtant à écrire des romans «traditionnels». Par contre, je prends un plaisir fou à écrire des histoires expérimentales, mêlant narration, ancrage dans les choses humbles et banales. J'adore créer des «figures». Des «scènes». Que tout cela se fasse dans une écriture éclatée ou dans une écriture linéaire n'a, pour moi, aucune importance. Le plaisir de la figuration est une des choses les plus importantes dans ma vie. Je devrais suivre les dogmes avant-gardistes (quel mot!), je me couperais de ce plaisir. Ceci dit, ce n'est pas parce que je suis clairement, et plus que jamais, dans la figuration que, forcément, je me plie au babillage. Figurer n'est pas mimer. Figurer n'est pas imiter. Figurer est laisser émerger les choses. Suivre leur naissance. Laisser les choses venir à leur rythme. Ne pas vouloir forcer ni retenir. Ce qui devait surgir survient, en quelque sorte. C'est un jeu à toujours recommencer. Pour que cela fonctionne, personnellement, il me faut du temps. Beaucoup d'essais/erreurs. En fait, de nouveau, j'agis ici comme on agit en improvisation collective: priorité à ce qui arrive, abandon de soi au profit de ce qui émerge de l'interaction entre les différents membres du collectif. Aucune idée si cela est d'avant-garde ou si cela permet de garder une distance critique par rapport au réel. En fait, quelque part, je suis un être très ancien. J'agis comme un chaman. J'ai des techniques pour laisser mes visions émerger. Elles émergent comme elles peuvent, souvent chargées de scories et de poussières. Jamais très nettes. Pourrais-je un jour me débarrasser de ce flou? Oui, peut-être c'est ça, pour moi, figurer: laisser naître une vision. On n'est pas si loin de Magritte et d'Alechinsky, dites donc! Étrange affaire que tout cela. Décidément.

## BIBLIOGRAPHIE:

Jan Baetens, «Vincent Tholomé à la question», *Romaneske* (XXIV/-4, 1999), 9-12.

Jan Baetens, «Le clash des mots, le clac des images: Tholomé illustré par Tarkos», *Agora* (3, 2002), 5-10.

Jan Baetens, «Rythme, souffle, corps: la question du temps en poésie chez Jacques Jouet et Vincent Tholomé», in *De Perec, derechef*, Eric Beaumatin et Mireille Ribière, eds (Paris: Joseph K. éditions, 2005), 82-92.

Jan Baetens, «Vincent Tholomé ou la voix qui sort du placard», *Indications* (LXIV/-4, 2007), 81-88.

Jan Baetens, «Vincent Tholomé: Pour un néo-français écrit», *Indications* (337, 2009), 85-90.

Jan Baetens, Mieke Bleyen et Hilde Van Gelder; «Y a-t-il une photographie 'belge'?', *Contemporary French Civilization* (XXXIII/1, 2009), 157-177.

Thomas Braichet, *Conte de F\_\_\_\_\_* (Paris: P.O.L, 2007).

Sebastien Dicenaire, *Personnologue* (Reims: Le Clou dans le fer, 2006).

Marc Quaghebeur, Véronique Jago et Jean-Pierre Verheggen, *Les irréguliers du langage* (Bruxelles: Labor, 1990)

Vincent Tholomé, *Kirkjubaejarklaustur* (Reims: Le clou dans le fer, 2009).