

Le maître des masques

La première fois que je vis Antonia, elle était masquée. C'était au Tilleul, l'école de Michel DePaul, à Colmar. Cette École nationale supérieure d'art dramatique était alors hébergée dans une bâtisse Second Empire, en bordure du centre historique. Elle possédait deux entrées : une, dite de « service », la plus usuelle, qui donnait à l'arrière sur une rue étroite ; par là, entraient les élèves, leurs vélos, leurs Vespas, les techniciens et les « artistes », leurs motos, leurs voitures qui rejoignaient la salle de répétition (le fameux *Studio*), sous le regard vigilant, respectueux, quand passait le directeur M^ossieutebaul, plus sévère quand c'étaient les élèves des deux concierges alsaciens, Tollhup et Boizelait (ce dernier parfois coiffé de surprenants bigoudis), tous deux dotés d'un robuste accent. A Colmar, les petits salaires étaient alsaciens, les cadres étaient parisiens ou internationaux.

Disséminés dans un parc, peu ou pas entretenu, quelques ateliers et les réserves. Tout – sauf les chaussures et les perruques – se fabriquait sur place. En façade, une élégante demeure, milieu XIX^e, qui avait appartenu à l'illustre et richissime famille Koch, une maison que l'on aurait pu qualifier de grande bourgeoise, avec toit d'ardoise et, au rez-de-chaussée, de beaux salons, plus ou moins heureusement transformés en bureaux. Le

Logis – (c'était son nom) servait en effet, pour une partie du deuxième étage, d'appartement à DePaul et à Lioubimova, qui accueillait là, devant une cheminée de briques, l'équipe des enseignants, les soirs de « critique ».

Une pelouse et une grille, imposante, séparaient le Logis du boulevard. A gauche, un tilleul débordait largement sur le trottoir, un arbre bicentenaire, peut-être plus, qui, au printemps, embaumait le quartier et donnait à ce coin urbain un air de campagne dont je ne me lassais pas.

– École nationale supérieure... et puis quoi encore ? avait dit Michel, en passant sa pipe d'un coin à l'autre de sa bouche. Pourquoi pas le Tilleul ?

– Ça pourrait être une nouvelle de Tchekhov, avait dit Lioubimova.

Devant cette grille et cette pelouse, je fis les cent pas le jour de mon audition, pâle et déjà traquant, prêt à obéir à la mauvaise voix qui me susurrait à l'oreille : Fous le camp ! Ta place n'est pas ici.

Je fus pourtant admis comme élève-régisseur. J'avais alors un accent – sans doute savoureux – de mineur sundgauvien mâtiné d'inflexions slaves qui m'empêchait de prononcer les *r* muets et de différencier un *a* ouvert et fermé : aucun espoir de pouvoir prétendre être élève-comédien, encore moins élève-metteur en scène (j'avais commencé à lire, il me restait à apprendre à écrire). Antonia, entrée à l'École avant moi, finissait sa troisième année.

Michel DePaul s'intéressait autant à la *troupe*, mot magique dans sa bouche, qu'à chaque talent particulier. Un an sur deux et selon les budgets, l'École engageait un groupe, c'est-à-dire une douzaine de jeunes gens, si possible autant de garçons que de filles, complétée par deux ou trois élèves-techniciens dont quelques-uns ambitionnaient de devenir metteurs en scène. Le

groupe d'Antonia, ce printemps-là, présentait une journée de nôs, parce que chez DePaul les élèves ne « passaient » pas de scène (« le petit chat est mort ») mais travaillaient sur la totalité de l'École des femmes ou de Macbeth (avec plusieurs Agnès ou plusieurs Macbeth pour équilibrer les rôles). Le *Nô de la Barque noire* fut, cet été-là, emmené en tournée « d'apprentissage ». Alexander Mikaël, professeur et metteur en scène, avait repris le rôle du Passeur pour être présent chaque soir sur le plateau. Les villages du Sundgau et de la Haute-Saône (Plancher-les-Mines, parmi d'autres) commençaient à peine à recevoir la télévision. Il pouvait arriver que deux cents personnes se retrouvent dans la salle paroissiale, catholique ou protestante, mais toujours dotée d'une scène insuffisante, dans un village de sept cents habitants ; il pouvait arriver aussi que les comédiens attendent le retour des moissons pour commencer à jouer.

Mais, en cette fin d'après-midi de juin, dans le foyer étouffant du Théâtre municipal avait lieu la « présentation » des « troisième année » (un travail d'élèves n'était pas une « représentation ») devant quelques autres élèves dont moi, et les professeurs du Tilleul : moins de vingt personnes sur deux rangées de chaises. Mic Biron, le futur Sorine, jouait le fantôme du fils et Charlie, qui se faisait déjà appeler Bille, le Démon : ils étaient tous les deux saisissants. Antonia ne jouait que dans le dernier Nô, car il y en avait trois successifs, de tonalité différente, coupés d'intermèdes comiques : le *Nô du matin*, le *Nô du midi* et le *Nô de la Barque noire*, celui-ci un Nô du soir ou de la nuit, terminait le cycle. Antonia jouait la Folle. Elle avait à peine plus de vingt ans, était vierge, à la fois exaltée et réservée, prudente et audacieuse, femme guerrière peut-être, mais prête à s'attendrir et, qui sait, à se donner. Elle était vêtue comme ses camarades d'une simple tenue de travail (longue jupe noire et caraco à manches longues, noir également, assez disgracieux), bure qui faisait quitter à l'élève

sa tenue de ville mais ne le revêtait pas d'un *costume*, chatoyant et décoratif : en effet, rien ne devait le distraire du *jeu*. Les cheveux d'Antonia étaient artificiellement dressés à la japonaise (« ma chevelure bleue droit vers le ciel pousse », disait le texte) au-dessus de son visage dissimulé par un demi-masque, sombre, lisse, où la folie ne se marquait que par l'inclinaison triste de la bouche et des yeux. Seuls la voix et le corps, le rythme des déplacements, leur lenteur ou leur précipitation, pouvaient exprimer (c'est-à-dire rendre perceptible) la souffrance du personnage : « Je t'ai porté dans mon sein. Je t'ai porté dans mes bras. Des mercenaires t'ont arraché à moi... ». Ils devaient exprimer aussi l'âge de cette malheureuse, une femme mûre, alourdie par la pauvreté, les tâches domestiques, les maternités, bien que jouée par une très jeune femme, presque encore une jeune fille.

*Mon esprit hante ces lieux, nuée errante
que chassent les vents d'orage
afin que brille la lune de la connaissance parfaite,
vers le ciel vide, je lève mon regard suppliant,
vers le ciel vide, je lève mon regard suppliant...*

La comédienne devait exprimer la métamorphose d'une femme balançant entre folie et désespoir avant de parvenir à l'apaisement, presque à l'extase. La Mère, après avoir convaincu le Passeur de la prendre sur sa barque, racontait aux autres Voyageurs (le Chœur, aussi prompt à s'apitoyer qu'à oublier) comment elle courait sur les pas de son fils enlevé par un Mercenaire ; elle débarquait ensuite avec le Chœur sur l'autre rive (au Tilleul, il n'y avait, bien entendu, ni eau, ni barque, mais une simple perche entre les mains du Passeur et l'oscillation des corps qui suggérait les menaces de l'eau, la force de l'ouragan...). La Mère, grâce au Voyageur, retrouvait la trace de son Fils, c'est-à-dire sa tombe,

car le jeune homme, épuisé de fatigue, avait été achevé par le Mercenaire après la longue fuite de celui-ci pour échapper à la Loi.

Il est, à vrai dire, hors de mes moyens, et je crois impossible pour n'importe quel témoin, de traduire même partiellement, aujourd'hui, ce que je ressentis ce jour-là. Tout était neuf, merveilleux, incompréhensible. Je ne savais rien du nô et du Japon. Encore moins de Zeami (cet auteur-acteur du xv^e siècle qui a laissé un *Traité secret* de la pratique de son art). Chacun là-bas le citait avec révérence et familiarité, comme un gourou vivant au milieu de ses moutons dans les Vosges. Le dispositif à passerelle, suggéré par un mât (ils disaient un « pin »), au bois lumineux, quasi miroitant, revenant à angle droit vers les spectateurs, sans aucune décoration, bouleversait tout ce que je croyais savoir du théâtre. Pourtant, je voyais la barque, je sentais l'eau, j'entendais le vent, et je vis, comme les autres, comme les paysans de retour des moissons, l'apparition magique du Fils, pour quelques secondes et pour sa mère, « ressuscité ».

Jeune et découvrant les loges, les coulisses, les acteurs, même apprentis, je fus impressionné, de façon indélébile, par ce que je voyais : je franchissais le rideau qui me séparait d'une certaine réalité, celle de la fantaisie, de l'imagination, peut-être de la connaissance. Encore aujourd'hui, si je ferme les yeux, je revois, aussi bien que ce jour-là, la figure du Fils, jeune homme beau et grave, surgi d'une fumée bleuâtre comme une fumée d'encens, nous tendre les bras, proche mais irrémédiablement passé du côté du royaume des morts. Si jeune ! Si beau ! Si loin ! Déjà prêt à disparaître, les bras encore tendus dans un dernier geste (mais incapable de saisir une main, un fruit) vers la femme qui avait été sa mère, d'abord gisante, foudroyée sur le sol, puis se relevant à

demi pour s'adresser à celui qui n'était plus qu'une image, le fantôme inconsistant de son amour, tandis que, groupé sur le côté, le Chœur psalmodiait...

*... à la poussière mêlées,
son ombre et sa forme évanouie,
sur sa trace, veuillez prier,
sur sa trace, veuillez prier !
Cette femme, elle aussi
comme effacée a disparu,
comme effacée a disparu !*

... et regagnait en procession les coulisses (un simple paravent) à pas glissés, avec la lenteur des bonzes saluant l'éternité.

Je peux me remémorer ce spectacle – qui fut pour moi plus qu'un spectacle, presque une initiation à l'art et à l'imaginaire – plus de vingt ans après, dans le grenier de l'Archangerie, mieux que sur les quelques photos que j'ai pu retrouver. Celles-ci sont figées, grises, vieillies, sans émotion ni profondeur, et accusent lamentablement les postiches, le cabotinage des mimiques et des postures, plus que grotesques, fausses ! Quand je ferme les yeux, je perçois au contraire, avec autant de netteté que devant l'isba, notre noyer ployant sous ses coques vertes, le temps dans sa matérialité, sa durée, son épaisseur – et cela ni abstraitement ni philosophiquement, ce dont l'ex-électricien que je suis serait bien incapable, mais par la lente transformation des êtres humains au cours de leur vie. Quel plus grand, plus merveilleux prodige peut-il se produire sur notre terre que l'évolution non darwinienne d'un homme ou d'une femme vers le bien ou le mal : l'enlisement de certains dans la médiocrité, l'accession d'autres à la lumière ! Leur lente ou soudaine métamorphose ! Tout être porte en lui – le prodige est là – son propre devenir. Et qui d'entre nous sait ce qu'il peut obtenir de lui-même ? Jusqu'où peut-on aller ? nous demandait Michel DePaul. Qui lui ouvrira la porte – sa porte ?

L'acteur est un sauteur à la perche sans tremplin ni perche, et, à chaque rôle, il doit s'élever plus haut que le rôle précédent, sinon il sombre.

Antonia s'était artificiellement vieillie sous son masque japonais (elle y cachait sa beauté avec jubilation) et le visage qu'elle se construisait à force d'artifices hier, est devenu le sien aujourd'hui ; le masque d'il y a trente ans s'est fixé sur son visage (pour moi toujours aussi beau), comme si elle avait pressenti alors ce qu'elle allait être : cette femme noble aux traits marqués, fatigués (surtout pendant la préparation d'un de nos spectacles), mais harmonieux, la bouche et les paupières légèrement tombantes sur des yeux « à un million de yens », comme disent les acteurs japonais, le nez fort – un visage expressif, habité par une volonté lumineuse de faire, de transformer ce qui peut être maîtrisé par nos mains, notre esprit, dans cet espace restreint qui est celui des marionnettistes.

Au Théâtre municipal, en cette étouffante après-midi de juin, quand le morne éclairage général revint (qu'y a-t-il de plus triste que l'éclairage de « service » sur une scène ? tout le monde aussitôt vieillit de vingt ans), marquant la fin de l'exercice (il était hors de question d'applaudir) et qu'après s'être détournée, Antonia ôta son masque et nous présenta son visage : celui apaisé et un peu triste de la comédienne qui a besoin de silence et de discrétion pour revenir à elle, je sus instantanément, avec certitude, comme une brusque illumination, une bouffée de bonheur qui me rendait muet, que cette inconnue serait ma femme, qu'elle ne pouvait qu'être ma femme. Elle s'assit sur le rebord du praticable, retira les fils de fer de sa coiffure (« cheveux du saule que le vent peigne ») et laissa retomber ses cheveux sur ses épaules (un peu étroites, un peu « rentrées »). Je ne voyais, je n'avais vu qu'elle : ses longues jambes, la cambrure de son dos, le jubilant renflement de sa poitrine et le sourire patient de celle qui, ayant fait de son mieux, attendait maintenant la « critique ».

La « critique », épreuve redoutée, était un moment essentiel de l'enseignement de Michel. Il assistait aux exercices, assis à sa table, penché en avant, prenait parfois des notes ou les chuchotait à Lioubimova à ses côtés, dans une concentration totale (si parfaite que lorsqu'elle se risquait à une remarque, il la faisait taire d'un mouvement agacé de la main) : aspiré, tendu vers ce qui se déroulait sur la scène, passant sa pipe d'un coin de la bouche à l'autre, accompagnant de hochements de tête le travail de l'élève, suivant les étapes de son parcours, ses efforts, ses difficultés, ses réussites d'un instant, comme un entraîneur sur le banc de touche encourage ses joueurs, puis se « relevait » et la déception ou la satisfaction pouvaient se lire aussitôt sur son visage. Bourrant sa pipe, ses yeux bleus perdus dans les cintres, il pesait ce qu'il venait de ressentir et ce qu'il allait dire. Comparait-il dans sa mémoire le nô auquel il venait d'assister à ceux qu'il avait vus à Londres, à Berlin, à Milan, peut-être à Tokyo ? Il savait ce que l'élève attendait, espérait : la justesse du regard sur son travail et les mots pour le dire.

Michel était un pédagogue hors pair et, comme tous les vrais pédagogues (les faux étalent leur supériorité devant un parterre d'auditrices et d'auditeurs), il est resté un inconnu. Quoi de plus mystérieux, de moins perceptible, et parfois de plus décalé que la révélation à un autre être d'une évidence qui lui était jusque-là cachée ? Et qui à vingt ans sait qui il est ?

Le choc de cette révélation est souvent provoqué par des moments extrêmes : guerre, bouleversement politique, accident, deuil – le remplacement inopiné d'une vedette. Un homme ordinaire – sauf quelques génies – ignore ou n'utilise qu'une part infime de ses capacités, parce qu'il se dérobe devant ce qui l'effraie ou parce que le destin lui évite les décisions surhumaines. Comment me serais-je comporté à la place de mon père ou de mon grand-père exilés, déportés, arrêtés ? Comment aurais-je

« résisté » à un interrogatoire nazi ou stalinien ? Comment aurais-je mené une grève chez Trindel ? C'est une question que je me suis souvent posée.

Michel DePaul appliquait une méthode selon un parcours progressif de trois ans, inflexible. Il était persuadé que les styles les plus anciens pouvaient prendre une réalité (il accentuait ce mot qui lui remplissait la bouche) égale à celle du théâtre d'aujourd'hui, et que, pour cela, il fallait proscrire la rhétorique, l'enflure, la beauté vide au profit du sens. Rude programme ! Il possédait aussi une très précise connaissance du théâtre, avec un penchant pour le réalisme poétique que ce soit celui de Tchekhov, de Shakespeare ou des théâtres asiatiques. Et surtout, il avait le goût, la passion de découvrir dans ses élèves les germes d'un talent encore à naître : c'était cela la raison de son existence, non l'« enseignement » considéré comme un moyen, fastidieux, de gagner sa croûte quand les engagements font défaut.

Cette méthode était simple et il y tenait d'autant plus que dans les « cours » la fameuse « présence » (tu l'as ou tu ne l'as pas) suffisait à tout. Après qu'un de ses assistants (Alexander, Mac Geebay, Lioubimova) avait répété une pièce, pendant cinq ou six semaines – pour ma première expérience ce fut cette journée de nô empruntée à Zeami –, il assistait, entouré des seuls enseignants (danse, voix, chant, escrime, metteurs en scène, etc.), et parfois d'un autre « groupe » d'élèves, à la présentation de ce travail, c'est-à-dire d'une étape, d'un moment provisoire, inabouti, que seuls des yeux expérimentés pouvaient juger. Ensuite, il adressait aux élèves quelques mots d'encouragement général et se retirait avec son équipe au Logis, de l'autre côté du parc : feu de bois, bouteilles de riesling, zakouski, café. Là, il « critiquait » d'abord la réalisation de son assistant : pourquoi avait-il choisi tel ou tel parti pris ? Pourquoi avoir composé le chœur exclusivement de femmes ? Ou avoir confié tel rôle à tel élève ? Quelles difficultés avait-il rencontrées dans son travail ?

Les progrès de celle-ci, les espoirs déçus par celui-là, etc. Chaque professeur donnait à son tour son point de vue. Et maintenant à cet élève qui avait si bien réussi (trop bien réussi, Michel se méfiait grandement des réussites trop faciles) le Passeur ou le Démon (Charlie Bille), ou au contraire qui était resté si vague et si ampoulé dans le Voyageur qu'on lui refusa de participer à la tournée – que pouvait-on dire qu'il soit capable de comprendre, qui puisse le stimuler, lui ouvrir, au stade où il en était de sa progression, de nouvelles perspectives ?

Les discussions étaient souvent vives. Parfois John Mac Geebay regimbait, surtout quand il s'agissait d'exclure un garçon ou une fille, soit par manque évident de talent (mais est-il possible qu'un être humain soit absolument dépourvu de talent ?), soit parce que l'élève ne trouvait pas sa liberté, son épanouissement au Tilleul. Drames, disputes, pleurs, séances de psychothérapie dans le bureau de Lioubimova (la compagne pétersbourgeoise de Michel). Parfois se formait une délégation d'élèves contre ce qu'ils percevaient comme une sanction (j'ai fait partie de l'une d'elles). Mais il prenait toujours une décision publique et motivée.

Le lendemain, le groupe d'apprentis-comédiens se retrouvait, presque à égalité de nombre devant le groupe des aînés qui leur restituait ces échanges. Le plus difficile était de répondre aux questions de DePaul : pourquoi n'as-tu pas été au bout de cette scène ? Pourquoi as-tu boulé cette réplique ? Pudeur ? Manque de moyens, de souffle ? La voix ? Le trac ?

– As-tu vraiment compris, c'est-à-dire senti, la *situation* (mot clef, qui affronte qui, pourquoi, par quel passage, quelles motivations dites ou non dites, quels moyens physiques) ?

» Si tu assouplis ton corps sans développer ton imagination, cela ne te sert à rien. Nous sommes là pour t'aider à découvrir de nouvelles manières de donner du « jus » à ton jeu. Tu dois inventer ton espace. Tu comprends ? Rien n'est plus facile de

truquer, les stéréotypes sont là pour ça – rien n'est plus malaisé que de garder une sensibilité constamment fraîche, soir après soir, quand tu auras à jouer cent fois le même rôle.

Comme je devais assister le régisseur pour les branchements électriques de la courte tournée de *l'École des femmes*, préparée par le groupe précédent, je fus autorisé, bien que nouvel arrivé, à assister à ce que chacun dans l'École appelait avec crainte et respect, *la critique*. Je ne me souviens pas des détails de cette séance-là. J'ai assisté ensuite à des dizaines d'autres. Quelle stupidité de n'avoir pas alors pris de notes, d'avoir trop fait confiance à ma capricieuse mémoire ou de n'avoir pas su apprécier toute l'importance de ce qui se déroulait sous mes yeux. Je me souviens seulement d'une observation d'ensemble. Contre l'avis de John Mac Geebay, Michel reprochait aux jeunes comédiens de n'avoir pas fait assez confiance à la puissance de leur masque. Il leur arrivait de jouer comme si leur visage – leur regard, leur sourire – était encore lisible, alors qu'il ne l'était plus. Le masque impliquait une force, une stylisation, un engagement du corps entier, une lenteur, une intensité, une concentration : il devait être *habité*, sinon il restait inexpressif, une coquille aussi vide que s'il était resté suspendu à un clou.

Michel DePaul pose sa pipe, se lève, contourne la petite table du metteur en scène, choisit un masque tragique (neutre) parmi ceux qui se trouvent là (attention, dit Lioubimova, vous allez voir !), monte sur le plateau, tourne le dos au « public », passe le masque, l'ajuste, reste ainsi quelques secondes qui me paraissent s'étirer d'une manière infinie tant l'attente de tous est intense – et, très lentement, se retourne : un « héros » est maintenant sur scène, un « personnage », Créon ou Œdipe, promis, avant même de prononcer une parole, à un destin tragique. Il avance une jambe, prend appui dessus et, toujours au ralenti, pivote la tête (c'est-à-dire le masque) : la lumière oblique donne des ombres aux arêtes du cuir, laissant supposer que de ce côté-là va surgir

un danger, peut-être l'arrivée imprévue de gardes... Alors, levant avec la même lenteur le bras droit au-dessus de la tête, il inspire largement, sa poitrine se soulève (l'acte est déjà porté par son souffle), le bras suspendu, prêt à porter le coup, meurtrier, décisif, à son invisible adversaire qui ne peut être qu'un Roi, avec une violence telle que la mort est là, certaine, presque palpable.

Puis, Michel laisse retomber le bras, lève le masque et je revois son visage humain que j'avais un instant oublié : son âge, sa lourdeur, les rares cheveux blonds séparés par une raie sur le côté, la lippe dédaigneuse.

– Avez-vous compris à quel point, c'est autre chose ?

Il va se rasseoir, reprend sa pipe, replie une de ses jambes sous ses fesses, position étrange, suite à une blessure de guerre, qu'il adopte volontiers dans les instants de méditation.

– Quand la Mère se lève, dit-il à Antonia, pour commencer son grand récit de la douleur, tu vas beaucoup trop vite ! Beaucoup trop, tu comprends maintenant ? (Oui, oui, opinait Antonia silencieusement.) Installe ton corps dans l'espace, tu te déploies, puis tu reviens vers nous pour nous faire face. Laisse-nous le temps de lire ton masque, respire, laisse monter le sentiment avec ton souffle... Rien ne presse. Tu dois sentir dans ton corps cette durée différente. La scène est un tremplin pour toi. Elle doit l'être aussi pour le spectateur. C'est à partir de là que tu le transportes, ailleurs, au Japon, chez les samourais, je ne sais où. Comme tu décolles de la scène, lui doit décoller de son siège. Souviens-toi du conseil, vieux de quatre cents ans, de Zeami à ses élèves – c'est ça qui est *épatant* dans le théâtre (et il avait alors un sourire gourmand), hier est aussi vivant qu'aujourd'hui : « Si vous entonnez le chant sans vous accorder au *souffle*, il est difficile que l'attaque vocale soit dans le ton juste. » Des soi-disant metteurs en scène travaillent à l'intonation. Ils gavent leurs acteurs comme des oies. Ta-ta-ta-Ta. Répète, maintenant Ta-ta-ta-Ta. Et le nô était alors chanté ! Et c'étaient des

hommes qui jouaient les rôles de femmes ! On ne te demande pas de chanter, mais de respirer et de *faire entendre* ce que tu ressens : « Je t'ai porté dans mon sein, je t'ai porté dans mes bras... », DePaul soulevait alors les épaules, le visage respirant la douleur d'une mère. C'est une des rares fois, peut-être la seule, où je l'ai vu *montrer*. Un autre de ses principes était que l'élève devait trouver en lui-même la vérité de son jeu, et non imiter ce que lui indiquait le metteur en scène, sinon, disait-il, vous restez dans le domaine de la singerie. Le théâtre, lui, est vérité et poésie.

Dès lors, je sus que, comme avec Witold Nowak, je me mettrais à la suite de cet homme, et que je marcherais longtemps à ses côtés. Nowak à trois mille kilomètres de distance m'accompagne toujours : « Le seul fait que tu veuilles te consacrer à la recherche d'une raison de vivre est en soi une raison de vivre », m'a-t-il écrit au dos d'une carte représentant l'entrée du camp d'Auschwitz.

Je n'ai rien oublié du foyer de ce théâtre désuet, de sa décoration Guillaume II, du costume de tweed de DePaul (je ne l'appelais pas encore Michel, je l'appelle par son prénom dans mon souvenir) et de la lumière qui sculptait le masque tragique. Avec lui est né mon désir de faire du théâtre autrement, sans m'exposer au regard de tous : je me trouvais, je me trouve toujours, trop fragile, trop empêtré par ma taille, l'épiderme trop sensible sous mon lard alsacien.

Évidemment, ce matin-là je n'en ai rien su. J'ai seulement su que j'étais follement amoureux d'Antonia (j'en oubliais la jolie Cécile et ses coquetteries), qu'il fallait que je lui dise, que je lui montre. Je n'avais pas son talent mais j'avais un autre talent, qui était seulement en germe, que j'espérais qu'elle devinerait, qui était imperceptible, sauf pour moi qui en doutais si fort à chaque

crépuscule (l'heure où je tombe dans le trou) que j'étais prêt à renoncer. Il avait besoin d'amour pour fructifier, pour arriver à sa « fleur » ; peut-être de connaître la douleur aussi, et le concassage du cœur. Il fallait que ce cœur soit tendrement broyé par des mains amoureuses : « Il est des pousses de riz qui ne fleurissent point ; il en est qui ayant fleuri, ne fructifient pas », constatait déjà Zeami. Il fallait surtout que je sache, belle comme elle était, si, sans m'attendre (et pourquoi m'aurait-elle attendu ?), elle n'était pas la compagne de celui-ci ou celui-là. Lequel avait-elle élu parmi les apprentis que je venais de voir ? Ils m'apparaissaient tous si beaux, si doués, si séduisants ! Michel Biron ? Charlie Bille, mon presque compatriote, un peu plus polonais que moi ? Ou, déjà femme, n'était-elle pas plutôt liée avec l'un des metteurs en scène ? Un adulte, un homme fait, son maître autant que son amant : Alexander par exemple, le responsable de ce travail sur le nô ? Pédagogue passionné, un peu naïf, s'entêtant parfois sur des principes trop rabâchés (comment dire la même chose d'une autre manière afin que l'élève soudain entrevoie ce qui lui restait jusque-là interdit ?), s'enthousiasmant pour un mouvement « trouvé », inspiré, puis retombant en même temps que l'élève lorsque celui-ci rechaussait les savates du narcissisme ou du cabotinage.

– Si, dès ton « apparition », disait-il à Mic, le public se dit à l'avance : il va se passer quelque chose de peu ordinaire, tu auras beau jouer d'une manière plus extraordinaire encore, tu n'arriveras plus à surprendre ton spectateur.

– Oui, bougonnait Mic, c'est plus facile à dire qu'à faire.

[Si j'avais su qu'Alexander était en train de s'amouracher de la toute nouvelle Charlotte, que chacun et pour toujours appelait déjà Lotte, je ne l'aurais pas surveillé aussi jalousement !]

Ou bien John Mac Geebay ? Laid, myope, les pieds plats, clown attendrissant, mais prodigieux directeur d'acteurs (« il les tient dans sa main », jubilait DePaul, plus distant). John était le plus shakespearien des metteurs en scène : capable de « nourrir » les deux répliques de Graine de Moutarde de considérations qui en faisaient un personnage à part entière, l'égale de Titania ! Une fille comme Antonia pouvait (devait – me disais-je parfois) avec sa générosité maternelle consoler celui qui souffrait. C'est bien ce que j'espérais pour mon infirmité : parmi tant de beaux parleurs, j'étais muet !

Ou bien était-ce Andrès, le musicien qui accompagnait de crotales et de tambours, un essaim d'abeilles dans un chaudron, le déroulement du Nô ? Quel apaisement d'apprendre que Cécile virevoltait autour de lui, que bientôt, que peut-être déjà, ils étaient...

Non, miraculeusement, Antonia m'attendait. Elle ne m'en a jamais révélé le pourquoi. Sûrement parce qu'il n'y a pas de pourquoi à l'amour. Il n'y a qu'une lumière qui éclaire, parfois assez forte pour illuminer toute une vie. Question sans réponse. Comme celle concernant *le Nô de la Barque noire* qui a tant compté dans ma vie : que signifiait-il au juste ? Que symbolisait cette rivière ? Elle n'était pas seulement de l'eau qui coule (le temps passe et nul ne peut le retenir entre ses doigts) ; ni un obstacle particulièrement difficile à franchir à cause de l'obscurité et de la tempête, et donc une épreuve ou une initiation ? Si ce n'était pas le temps, était-ce la mort – selon une image commune à tant de peuples : sur l'autre rive, une autre vie, un autre royaume, différent de celui-ci, qui ignorerait et le temps et la fin ? Le passage de la mort à franchir pour connaître la Résurrection ? Plus prosaïquement, peut-être s'agissait-il de la vieillesse, des passions éteintes et de la sagesse ? Ce Nô me proposait une image de ma vie et je ne savais pas alors qu'elle venait de trouver son

commencement ni à quel point le poète japonais avait raison : je vis maintenant un âge peuplé de fantômes !

*Oiseaux du Pays de l'Icaunie,
Que vous voliez ou que vous flottiez,
Oiseaux sauvages je suis sourde à vos cris
Dites-moi, est-ce que celui que j'aime
Vit encore en ce monde ?*

chantait Antonia sous son masque de folle devant la tombe de son fils bien-aimé. Oui, dans la solitude qui devrait être la mienne, vit encore près de moi celle que par ma faute j'ai failli perdre. « De ses trois mille favorites, l'Empereur reporta sur elle seule toute sa passion et, jour et nuit, elle ne quitta plus ses côtés ! Elle était de ses trésors le plus rare », disait le récitant du Nô. Et il ajoutait : « Un grand souffle de vent passa et emporta la Favorite sur l'autre rive. »

Le musicien, je revois son regard appliqué, frappant de la paume ses cinq tambours qu'il accordait si longuement, avec tant de tendresse, était concentré sur les voix et les souffles des trois comédiens dont, tout au long de la représentation, il était le guide ; Charlie Bille, si lié d'amitié avec Antonia qu'un moment, je crus..., John Mac Geebay foudroyé en Crète, au cours d'un tournage avec Mastroianni, sont passés depuis, tous les trois, sur l'autre rive, si vite, si jeunes. Et Mic, le futur Sorine, aussi. Ils peuplent, ces fantômes amis, le rivage que je vais à mon tour aborder.

