

PHOTOGRAPHIE / PRISME DE PIERRE GOLDMAN

« JE FUS SURTOUT MOTIVÉ PAR LA CRITIQUE DES TÉMOIGNAGES VISUELS. NON SEULEMENT PARCE QU'ILS ÉTAIENT LA PIÈCE CENTRALE DU DISPOSITIF DE L'ACCUSATION, MAIS AUSSI PARCE QU'ILS METTAIENT EN JEU L'ESSENCE DU REGARD, DE LA PERCEPTION ». – PIERRE GOLDMAN

Pierre Goldman, révolutionnaire et gangster, a été condamné à la réclusion criminelle à vie en 1974 pour le hold-up d'une pharmacie suivi d'un double meurtre dont il s'est toujours défendu. En prison, il écrit *Souvenirs obscurs d'un juif polonais né en France*, ouvrage à la fois politique, autobiographique et de *réhabilitation*, où il livre sa vision du procès et récuse les mécanismes de la justice «bourgeoise». Il y présente ses projets révolutionnaires, l'histoire de sa famille, de la guerre, son ivresse de la musique cubaine, des femmes noires, et surtout l'ambition d'un destin historique qui peut passer par la lutte armée.

S'agissant de son procès, le cœur de l'argumentation de Goldman est une attaque de la photographie, des souvenirs visuels des témoins, de tout ce qui *fige* et substitue l'image à la réalité.

Qu'est-ce que la photographie pour Pierre Goldman? Des clichés de manifestants pris par les Renseignements généraux (1963). Des *pin-up* de *PlayBoy* qui tapissent l'intérieur d'une baraque en bois près du Mississippi (1966, clandestinité). Sa photo d'identité sur son passeport falsifié (1968). Son portrait judiciaire fait après 36 heures de garde à vue sans qu'il se soit rasé; un portrait de lui adolescent que la police montre au témoin principal, ce que Goldman considère être une manœuvre destinée à ce qu'on «reconnaisse» en lui le criminel recherché (1970, arrestation). Sa «sale gueule», comme le lui dit un agent de police, publiée dans les journaux où Goldman constate que sa barbe est plus ou moins visible: «en matière de photo tout est question de tirage», écrit-il (1970, interrogatoire). Un document qui établit sa «ressemblance» avec le criminel et qui le fait condamner (procès, 1974). Goldman a été reconnu «coupable» d'un crime pour en avoir été jugé «capable» mais il le dit et il le répète, la «ressemblance» n'est pas un argument juridique et la photographie est l'instrument du faux, car, pourrait-il écrire, «moi je bouge devant

vous et je bouge en moi-même». Il a été marin sur un paquebot norvégien, lecteur de Lénine, philosophe dépourvu de diplômes, insoumis, petit-fils de déportés, de culture yiddish, polonais, individualiste, membre du service d'ordre de l'UNEF, danseur à La Havane, guérillero au Venezuela, gangster à Paris, *flambeur*, écrivain, demi-frère de Jean-Jacques Goldman, l'enfant qu'il imagine avoir avec une certaine «K» sera «nègre [avec] du sang juif» et c'est vêtu d'une «*parure multicolore*» qu'il a voulu vivre, même son accusation pour meurtres, il est capable – puisqu'il s'en dit innocent – de l'accueillir avec joie: «*je serai désormais un secret absolu qui échappera aux regards des autres*».

Ce secret est évidemment impossible pour la justice qui l'accuse et qui pour le condamner lui assigne une «représentation». Son procès met en jeu cette «représentation» puis «l'apparence», en un mot le «visuel», Goldman lui-même établit ces distinctions et il est le cœur de la cible. Pour qui regarde l'art, son expérience et son témoignage sont alors passionnants. Braunschweig est le président de la Cour d'Assises, et Goldman trouve en lui une «certaine ressemblance avec Lacan», circonstance qui donne le vertige, nous dirons pourquoi. Il «(...) prétendit, au sujet de la photo qui avait attiré l'attention de Quinet [le témoin principal, agent de police] avant qu'il me «reconnaisse» en chair et en os (celle qui me représentait âgé de 14-15 ans), que j'y étais parfaitement reconnaissable. Ce qu'omettait gravement Braunschweig, c'est qu'il savait, lui, que cette photo me représentait».

Le regard de Braunschweig est ici traversé de savoirs et parcouru d'intentions. Goldman pourtant tient à son idée d'un individu insaisissable et opaque. Sa réponse sera dans «l'apparence» qu'il présentera à la Cour pour en quelle sorte passer du statique au mobile: «*Je revêtais un costume de coupe classique; j'avais exigé qu'il fut ainsi. Un camarade de mon père me l'avait taillé sur mesure. Chemise. Cravate. J'étais, comme à mon retour du Venezuela, comme au moment de ma première agression, inhabituellement élégant. Mes cheveux étaient courts, très courts. Non seulement pour présenter à mes juges une image exacte de l'apparence que j'avais le 19 décembre 1969 [date du hold-up et du double meurtre], – et, éventuellement, que cela pût démentir certains témoignages, par le moyen de questions que le président pouvait poser aux personnes qui m'avaient alors rencontré –, mais*

aussi pour, en quelque sorte, offrir l'image symbolique de ma non-appartenance aux mœurs gauchistes.»

Il est fabuleux qu'un coreligionnaire et frère de Goldman dans l'enfermement, Franz Kafka, ait déployé au moment de paraître devant les autres une application semblable dans *Préparatifs de noces à la campagne*: «*J'y envoie mon corps habillé*».

Goldman reconnaîtra avoir commis une erreur: il a sous-estimé la force de conviction de l'image. La «représentation» dont il se dit avoir été victime a été construite, selon lui, par des regards imaginaires. Mais c'est une preuve irréfragable pour le dire dans la langue du droit, c'est-à-dire sans contestation possible. Opposer des alibis à cela était mystérieusement dépourvu de valeur: la Cour *voulait* l'envoyer en prison. Se battre sur l'apparence, comme Goldman l'a fait, c'était se battre sur le terrain où cette Cour était certaine de gagner. Un second procès après la cassation du premier, l'acquittera pourtant du double meurtre, quinze mois après, en 1976.

«*Je fus surtout motivé par la critique des témoignages visuels écrit-il à propos de son premier procès. Non seulement parce qu'ils étaient la pièce centrale du dispositif de l'accusation, mais aussi parce qu'ils mettaient en jeu l'essence du regard, de la perception: ces hommes, ces femmes avaient prétendaient-ils, dévisagé l'assassin. Ils affirmaient que j'étais cet assassin. Moi je savais que j'étais innocent, je savais leur erreur, je savais l'incapacité de leur regard, de leur mémoire. Mais il fallait que j'en apporte la preuve. C'est précisément ce qui m'incita à batailler pour mon innocence: il était question de fournir une preuve, non pas de mon existence mais d'une inexistence, celle de ma culpabilité. Je devais montrer, démontrer que je n'étais pas ce tueur. Je devais démonter l'accusation.*»

Pierre Goldman devait démontrer que son visage n'était pas celui du tueur mais il assiste à la défaite de son «apparence» contre la «représentation» c'est à dire à la défaite de l'inexistence. Il voulait «être jugé sur des faits». Peine perdue.

L'échec de Goldman juif, rappelons-le, à faire admettre à la Cour le *on-ne-voit-rien*, il n'y a rien jamais à voir dans sa photographie, pas plus que dans sa vie ou ailleurs, est à mettre en bascule avec une tentative criminelle avortée qui figure peut-être son plus bel échec. Le regard y occupe pareillement le point magnétique, il est même la cause du ratage. Ce regard qui se figera contre lui durant le procès

sept années plus tard, est ici en mouvement, c'est un regard qui descend les escaliers: en 1968, Goldman qui a besoin d'argent, imagine de commettre un hold-up chez Jacques Lacan. Avec un sens de l'à-propos à couper le souffle, il compte profiter de l'agression pour «contraindre les clients [sic] à réciter, dans la pièce qui servait d'antichambre à l'antre du maître, des vers d'Artaud [qu'il] leur aurai[t] indiqués». Goldman est disposé à tuer Lacan au moindre geste. «*J'aurais interpellé Lacan avec une exquise courtoisie, avec déférence, en lui disant que l'arme que je brandissais n'était pas un symbole phallique, que sa frayeur ne me semblait pas être le signe d'une angoisse de castration à supposer qu'il eût peur*». Quel rire énorme! Goldman est donc allé «en compagnie d'un Noir» [ses amis étaient nombreux dans le *lumpen*] antillais, l'histoire ne dit pas si le symbole est «phallique», rue de Lille, ils ont pénétré dans l'immeuble. Le dénouement, il le raconte: «*nous rencontrâmes Lacan, accompagné de sa secrétaire, alors que nous montions l'escalier. Je le vis descendre avec majesté. Mon comparse m'indiqua qu'il fallait l'agresser sur le champ: nous supposons en effet que sa secrétaire emportait dans son sac l'argent de la journée. (...) Mais lorsque je vis ce penseur aux cheveux blancs, je fus saisi, frappé, impressionné: jamais je ne pourrais diriger une arme sur lui. Je le dis à mon comparse et nous partîmes*». Etonnante cohérence dans le parcours de Goldman, que cette aventure, où il est le créateur d'une représentation, où il a devant lui l'objet de son propre récit fantasmé, qu'il abandonne finalement. Tout ceci se reproduira et se renversera contre lui durant son procès où Braunschweig, le double de Lacan, le regardera sans abandonner.

Mais qui «vit» l'autre dans les escaliers de la rue de Lille? «*Le regard*, énonce Lacan¹, opère dans une certaine descente, descente de désir sans doute, mais comment le dire? [...] L'œil porte avec lui la fonction mortelle d'être en lui-même doué [...] d'un pouvoir séparatif».

Et c'est ainsi qu'en regardant son tueur, Lacan en descendant l'escalier a sauvé sa peau.

PAR GUILLAUME LEINGRE

¹ JACQUES LACAN, *QU'EST-CE QU'UN TABLEAU?* (1964), IN *LES QUATRE CONCEPTS FONDAMENTAUX DE LA PSYCHANALYSE*, SEUIL, PARIS, 1973, P.126

SPECTACLE / 9 LYRIQUES POUR ACTRICE ET CAISSE CLAIRE STÉPHANIE BÉGHAIN / JORIS LACOSTE

Joris Lacoste¹, écrivain, et Stéphanie Béghain², actrice, présentent un spectacle au format variable, un «vrai-faux concert» de chansons issues de la variété anglo-saxonne. Ces chansons font l'objet d'une conversion de la langue anglaise à la langue française (la *translation*), qui relève davantage du réagencement ou de l'ajustement du sens que de la traduction proprement dite. Accompagnée d'un batteur, la comédienne porte les textes sur la scène dans un dispositif qui déplace les repères du concert rock.

— Dans les programmes des Laboratoires d'Auber-villiers où vous avez créé *16 Lyriques*³ et du Parc de la Villette, le spectacle est défini comme un «vrai-faux concert»: en quoi est-ce faux? En quoi est-ce vrai? — C'est vrai parce qu'on utilise le dispositif scénique du concert: la frontalité, la relation au spectateur, la sonorisation de la voix, le rapport chanteur / musicien. Mais ces codes-là sont comme écrasés, dépouillés, réduits à l'os: un micro sur pied et une caisse claire. Au départ on voulait monter un groupe de rock mais comme on ne savait pas écrire de chansons, Joris a commencé à traduire plus ou moins des paroles de Diana Ross. Comme je ne savais pas chanter, j'ai choisi de plutôt parler. Comme on ne savait pas non plus jouer de la musique, on a décidé de juste marquer le temps. Au final il n'y a donc pas vraiment de musique, sinon fantomatiquement, en creux. On montre ainsi une sorte de distance avec le concert mais pas second degré, au contraire, plutôt par défaut, par en dessous: c'est ce qu'on appelle le degré «moins un»⁴.

— Mais Nicolas Fenouillat, présent dans la «première vague» intitulée *9 Lyriques*, est un vrai batteur de rock? — Oui, mais il joue ici dans un registre volontairement très limité. Il y a une intrication de liens

entre les rythmes de la batterie et ceux de la voix, mais on ne surjoue pas du tout cette relation: par exemple, on choisit de ne jamais se regarder. Quand on a commencé à travailler avec Joris, il avait écrit les textes et pensait que je pourrais les travailler *a capella*. Très vite, il nous est apparu nécessaire de construire une structure rythmique pour faire avancer la parole et montrer le temps en termes de rythme et de durée. La caisse claire s'est imposée progressivement pour structurer la parole.

— Ce qui est faux, c'est que tu ne chantes pas et que tu ne joues pas non plus: que fais-tu?

— En général je dis que je couine, comme Joséphine la souris, dans la nouvelle de Kafka. L'enjeu est en quelque sorte de s'interdire de chanter. Disons que je *parle* les chansons, c'est de la chanson parlée. Ça consiste à trouver des moyens de *dire* les textes dans le sens le plus fort de l'énonciation théâtrale; c'est-à-dire marquer la forme de l'écriture dans le corps et dans la voix.

— C'est davantage du parlé-dit que du chanté-parlé? — C'est du dit-parlé.

— Ton jeu oscille entre la posture de la comédienne que tu es et l'image qu'on peut avoir d'une chanteuse de rock. Pourtant, tu dis les textes cut, sans commentaires; de même, à chaque chanson terminée le batteur arrête les résonances de la caisse claire pour passer à une autre chanson.

— C'est strictement la forme du concert: une chanson après l'autre avec un temps: en général dans un concert, c'est le temps des applaudissements. Mais si on cherchait les applaudissements, on s'y prendrait autrement, je parlerais, je dirais merci. Là le dispositif physique est très minimal: reprendre le micro,

se remettre droit, se recentrer. La question du jeu revient par exemple à explorer les formes de l'adresse: comment et à qui c'est adressé. Je me donne la possibilité de passer au quart de seconde d'une adresse extrêmement précise à une adresse très large, d'un moment où je sais que je suis en train de parler à une seule personne, voire à moi-même, à un moment où je m'adresse à tous les gens qui sont là, et peut-être à ceux qui ne sont pas là. C'est la vibration de tous ces passages-là qui crée le type de tension dans laquelle je me trouve et qui donne une stature au spectacle.

— Ce travail précis de la profération et de la gestualité n'est-il pas propre au théâtre?

— Sûrement, mais parce qu'aussi dans les concerts la musique occupe une place centrale. Ici il n'y a pas de musique, tout est disposé dans l'espace physiquement et vocalement, je suis donc obligée d'avoir des gestes précis. En même temps, on est bien dans l'effectuation d'un concert avec des contraintes et des codes spécifiques. En l'occurrence, parler au public, boire à la bouteille, manipuler un micro, faire un rappel, sont des éléments de représentation avec lesquels on peut jouer. Je pourrais en explorer d'autres, comme danser, mais j'ai des réticences... On essaie pour ce projet de recourir le moins possible aux codes théâtraux classiques. Au parc de la Villette, on ne voulait pas le gradin. Ce rapport scène / salle me met dans une position où le moindre geste est dramatisé. A Toulouse ou à Tours, on jouait dans une salle où les gens rentraient, pouvaient s'asseoir ou rester debout comme dans un concert. Pour moi, c'est important qu'il y ait cette souplesse de circulation pour les spectateurs, ça me donne beaucoup de liberté et moins de distance avec eux. C'est quand même dommage que les

programmateurs ne veuillent pas comprendre que ce rapport scène / salle est trop contraignant pour ce spectacle.

— D'où provient le rythme: est-ce de la chanson d'origine ou de la langue de Joris Lacoste?

— De la langue de Joris. On n'a rien gardé des chansons originales, à part d'infimes citations à peine lisibles. De plus, je ne connais pas vraiment les chansons, je ne me suis pas appuyée du tout sur la partition des chansons originales. J'ai travaillé les textes avec Joris et Nicolas, on a déterminé ensemble ce qu'on devait marquer pour construire chaque morceau: la justesse du tempo, faire apparaître ou non le système couplet-refrain, les variations d'intensité, marquer des ruptures ou des crescendos. Nos enjeux sont multiples: essayer toujours de nouvelles manières de parler, de dire des textes, inventer des formes d'oralité. Chercher des transpositions possibles de l'univers pop à celui du spectacle ou de la littérature. Et investir des dispositifs de représentation particuliers, que ce soit ceux du concert rock pour les *lyriques*, ceux de la conférence pour le projet *Comment faire un bloc*, ou ceux du théâtre contemporain pour la prochaine pièce de Joris, *Purgatoire*⁵. Mais on aime bien aussi l'idée de juste chanter des chansons d'amour, de se confronter à ce truc impossible un peu idiot. *9 Lyriques*, au fond, c'est un cri d'amour militant.

PAR PASCALE GATEAU