



Fabula / Les Colloques
Écrivains en performances

Phrazzer

Enzo Cormann



Pour citer cet article

Enzo Cormann, « Phrazzer », *Fabula / Les colloques*, « Écrivains en performances », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6391.php>, article mis en ligne le 24 Septembre 2019, consulté le 18 Avril 2024

Phrazzer

Enzo Cormann

1.

La quinzaine de notes qui vont suivre ont trait à la performance *jazzpoétique*. Elles participent d'une réflexion sur ma pratique d'écrivain performeur, et n'ont pas d'autre prétention que de rendre compte à *bâtons rompus* d'une démarche littéraire et performative qui me tient particulièrement à cœur, et qui a tenu une place déterminante dans mon parcours artistique depuis vingt-cinq ans.

En 1990, le saxophoniste Jean-Marc Padovani et moi-même (en qualité d'écrivain et de performeur), avons baptisé « La Grande Ritournelle » une équipée musicale, poétique et fictionnelle qui a donné naissance à une trentaine d'ouvrages — et à de très nombreuses séances publiques. Ce poème sonore à épisodes multiples et hétéromorphes a conjugué les impromptus et les créations de longue haleine. En dépit des différences réelles entre ces performances, nous avons choisi de les dénommer toutes *jazz poems* — expression empruntée à Charles Mingus, qui était peut-être, dans l'esprit du contrebassiste de jazz, une façon d'écho (ou de défi) au « poème symphonique » de la musique dite sérieuse. La réunion de ces deux mots (poème / jazz), outre leur caractère polysémique (on ne connaît à ce jour aucune définition satisfaisante des deux termes) signale une *couture* entre deux champs expressifs.

« Jazz poem » donne également à entendre la possibilité pour le jazz de se faire poème — et réciproquement. Invitation à un devenir croisé, à la faveur duquel chaque partie entreprend de lever l'ancre, de quitter son *ancrage*...

Au début de cette aventure, nous ne savions vraiment que ce que nous ne voulions pas : refus d'utiliser la musique comme accompagnement, décor sonore, ou romantisation de la parole ; pas de mise en cage rythmique des mots et des phrases (comme dans le rap, par exemple, ou dans toute autre forme régulière de *spoken words*) — pas de mode figé d'énonciation ; pas d'écriture pré-établie de l'agencement général — du moins au-delà d'un certain nombre de « rendez-vous » entre le texte et la musique... La liste de tout ce que nous ne voulions pas dessinait en creux un projet nettement jazzistique, laissant la part belle à l'instant et à l'improvisation, mais ne présumait pour autant pas de ce qu'allait produire cette

mise en parole de l'écrit, et cette *mise en jazz* de la parole. Elle supposait néanmoins la possibilité d'un ensemble concertant, parlant et musiquant. Concrètement, le jazz poem se présente comme un dispositif de « voix et orchestre », (un ou plusieurs diseurs/performeurs – et un ou plusieurs musiciens, dans une variété de formations qui va du solo au big band – avec de fait, une majorité d'occurrences en quartet ou quintet), dispositif duel permettant d'agencer et de performer des matériaux écrits (partition verbale et musicale), et/ou improvisés (chorus, *interplay*...)

C'est en entrevoyant le territoire d'invention qui s'offrait à nous, cette invitation au voyage, que nous avons adopté la « Grande ritournelle » pour blason — « Grande Ritournelle » dont Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivent dans *Mille plateaux* qu'elle « s'élève à mesure qu'on s'éloigne de la maison, même si c'est pour y revenir, puisque plus personne ne nous reconnaîtra quand nous reviendrons ».

2.

La *couture* (entre le jazz et le poème, entre phrases verbales et musicales, entre couleur de voix parlée et timbre d'instrument, entre structure rythmique et rubato) est ce qui organise, et même *garantit* la rencontre : aucun des deux tissus (tissu, trame, texture, texte...) n'est supposé recouvrir l'autre : il y a mitoyenneté, et celle-ci doit sans doute à l'écoute réciproque de déboucher sur une rencontre. Il convient de s'envisager, de donner acte à l'autre du visage qu'il nous offre. La couture est manifestation, voire ostentation de l'altérité : ni fusion ni confusion, mais prise de connaissance, reconnaissance. Nous passons insensiblement de l'hétérogénéité des composants (éléments de la composition) à leur seule *altérité*, comme si l'examen de la couture et de ses effets réduisait l'étrangeté réciproque. L'étranger, nous le verrons, est encore à venir ; c'est celui qui revient après s'être résolument « éloigné de la maison » (même si c'est pour y revenir, puisque, n'est-ce pas, « plus personne ne [le] reconnaîtra »...) — le revenant méconnaissable incarné par l'acteur, ou l'opérateur de l'agencement singulier, généralement désigné par le terme peu amène (mais, comme on dit, *incontournable*) de « performeur »...

3.

Si la phrase imprimée est lue comme assemblage, et l'espace entre les mots comme l'invisible mais incorruptible ciment de papier qui les lie, la phrase du diseur est, elle, plus proche du « mur de pierres libres, non cimentées, évoqué par Deleuze, où chaque élément vaut pour lui-même et pourtant par rapport aux autres ». La circulation d'air, ou de souffle, dans l'interstice laissé par l'emboîtement des mots, liaison fluide, appareil circulatoire, accueillante aux bêtes comme aux racines,

agencement de singularités, composition de signifiants et de sonnances, détermine le passage des mots couchés (sur le papier) aux mots jetés (dans l'espace de l'assemblée), autant dire du texte à la parole.

Cette transsubstantiation à l'œuvre dans la performance duelle est extrêmement familière aux gens de théâtre. Le désir de théâtre au principe de l'écriture dramatique a ceci d'*extravagant*, au sens strict, qu'il inscrit celle-ci dans un devenir totalement extérieur à elle-même, dévié de sa voie propre — extravagance faute de laquelle l'écriture n'advierait pas. Bien sûr, les mots dits sur la scène, les personnages qui s'y meuvent, les situations... peuvent être ceux et celles contenus dans le drame tel qu'écrit. Mais cet écrit n'opère (et en un sens n'existe) que dans la mesure où il abdique en tant que tel. L'opération théâtrale suppose donc un *effacement*, dont on peut soupçonner le désir dans le projet même d'écriture dramatique.

4.

L'effacement du dramaturge semble rejouer sur la scène du théâtre, c'est-à-dire dans l'espace public, le processus identitaire à l'œuvre dans l'intimité de l'être. Écrire en s'effaçant, être présent en s'absentant, s'exhiber en se cachant, parler en se taisant, tel est l'ouvrage subtil du dramaturge. Tel est également son paradoxe, écartelé entre désir de dire et celui de se taire, que seul trouvera à satisfaire le théâtre qui, relayant ses mots, le rejettera lui dans l'obscurité et le silence nécessaires de la coulisse.

5.

La langue est ici comme détachée de l'être. Elle est déjà, dans ce travail d'agencement de la composition dramatique, comme partie de l'autre, de ce triple destinataire de la langue du drame, dont l'adresse est simultanément imaginaire (l'autre de la fiction), concrète (le partenaire de jeu), et réelle (l'assistance). L'effacement rend seul possible une forme d'autonomie de la langue, et son passage par d'autres bouches, à destination de corps autres. Le désir d'écriture dramatique — de ce que j'appelle l'*effacement dramatique* — est donc un désir d'animation, d'agitation de l'espace et du champ de forces qui me séparent d'autrui et me relie à lui, et par extension, qui séparent et relie quiconque (être réel ou de fiction) de et à quiconque autre. Le désir d'effacement dramatique est en ce sens moins désir d'isolement que désir de penser (c'est-à-dire d'écrire) l'altérité.

6.

Cette parenthèse dramatique en territoire de performances peut permettre d'appréhender l'altérité paradoxale qui trouve à se faire jour dans la performance du poète diseur. La voix n'est pas seulement organe phonatoire au service du texte – en quelque manière son *révélateur* —, mais le vecteur d'une déterritorialisation aventureuse. La performance ne consiste pas à *dire* un texte, mais à *l'envoyer*, à *l'expédier* (!), à *l'engager* dans un devenir-parole qui, loin d'être une simple mise en son, ou un mode de publication parmi d'autres (dévoilement, révélation, voire interprétation) consiste en une mutation radicale, au point qu'elle peut être regardée comme l'adjonction d'une véritable *ligne de fuite* à l'artefact textuel. Il y a comme un arrachement au sol du texte (feuille ou fichier) et *projection*, non seulement dans l'espace de l'assemblée, mais dans un devenir-autre. La ligne de fuite est ici celle d'un dire en quête d'une altérité refondatrice. Ce que prononce la parole, c'est le visage de l'autrui du texte, que révèlent le regard et l'écoute des autres auxquels elle s'adresse.

7.

En musique, le « phrasé » désigne un mode d'énonciation instrumentale qui échappe à toute notation. Il est ce qui *échappe* au texte d'origine, comme à la transcription a posteriori. « Phraser » signifie simultanément lier, composer, survoler, traverser, interpréter... (Lire serait plutôt de l'ordre du déchiffrage). *Phraser* suppose de s'émanciper de la lettre du texte pour faire réadvenir l'écriture dans l'instant même de l'exécution. Une dé-réification par le souffle, le jet. Remise au plus-que-présent d'une invention passée, qu'elle soit mélodique ou harmonique, rythmique ou sonore. Re-composition spontanée d'un agencement codifié et transmis, amas de potentialités en sommeil. Phraser, c'est insuffler. Le vent et la pluie rigolent entre les pierres, comme la vie même dans le mur mort.

8.

Travailler la langue au corps, c'est lui donner chair. Cette chair dont Merleau-Ponty nous dit qu'elle « n'est pas le corps objectif, [...] pas non plus le corps pensé par l'âme (Descartes) comme sien, [...] [mais] le sensible au double sens de ce qu'on sent et [de] ce qui se sent ». Donner chair à la langue consisterait donc à la rendre sensible au double sens de sentie et sentante. Phraser, c'est sentir et faire sentir (donner à ressentir). En ce sens, phraser participe de la réflexivité d'un corps qui n'est plus seulement envisagé comme outil mais comme dépositaire de la

sensation : un corps qui se touche touchant, qui se voit voyant, et qui participe donc pleinement de la pensée. Cézanne disait *penser en peinture*. Phraser serait *penser en parole* (sienne ou autre) — penser à voix haute. Mais aussi, comme Merleau-Ponty le notait à propos du même Cézanne, « peindre la matière en train de se donner forme », la pensée *en train* de s'écrire, l'écriture *en train* de se parler, la parole *en train* de se penser... À l'opposé de la dichotomie dualiste entre le corps et l'esprit, pour laquelle le Verbe *se fait* chair, le phrasé *manifeste* la chair du verbe, et le verbe en tant qu'il est réflexivité de la chair. « Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent, nous dit Antonin Artaud, plus des paroles, mais des CORPS. »

9.

En préambule de son recueil intitulé *Mexico City Blues*, Jack Kerouac déclarait vouloir « être considéré comme un poète de jazz / soufflant un long blues au cours d'une jam-session / un dimanche après-midi ». « Je prends 242 chorus, écrit-il / mes idées varient et parfois roulent de / chorus à chorus ou du milieu d'un chorus / jusqu'au milieu du chorus suivant. » Ici, le phrasé, confondu au souffle (le chorusseur de jazz est toujours, chez Kerouac, un saxophoniste, très probablement alto, et plus probablement encore Charlie Parker...), le phrasé modélise la forme de l'écrit. Écho jazzistique de la « retrempe alternée en le sens et la sonorité » chère à Mallarmé. C'est la chair qui dicte, qui *souffle* le poème à l'écrivain. Dans son bref essai *Essentials of Spontaneous Prose*, Kerouac écrira d'ailleurs avoir opté, en manière de ponctuation pour « le tiret vigoureux qui rythme la respiration rhétorique (comme des musiciens de jazz reprenant leur respiration entre deux phrases soufflées) ».

On pourrait qualifier sa prose de *pneumatique* (non pas au sens second de « spirituel », mais de ce qui relève proprement du « souffle »). « Dans mon système, précise-t-il en note de son *Book of Blues*, la forme des chorus de blues est délimitée par la petite taille de la page du carnet de notes dans lesquels ils sont écrits, comme la forme d'un certain nombre de mesures dans un chorus de blues en jazz, et donc parfois la signification du mot peut se prolonger d'un chorus à un autre, ou pas, de même que la signification de la phrase peut se prolonger de manière harmonique, jazzée, d'un chorus à l'autre, ou pas, de sorte que dans ces blues comme dans le jazz, la forme est déterminée par le temps, par l'harmonie et le phrasé spontané du musicien dans le battement du temps qui déferle sans fin sur les mesures des chorus. Il faut que ce soit sans fin, *ad libitum* pour chaque chorus, sans quoi le coup est foiré. »

Ce « phrasé spontané dans le battement du temps qui déferle sans fin », dit parfaitement la corporéité du verbe. Le phrasé n'est pas (re)lecture du poème, mais son *avènement*. Si Kerouac emprunte ici au vocabulaire du jazz, il est à noter que le

jazz en viendra quelque vingt-cinq ans plus tard à définir l'improvisation comme une « composition spontanée », notion sans nul doute préfigurée par celle de « prose spontanée », dont Kerouac avait fait au début des années cinquante sa propre machine de guerre contre l'académisme.

10.

Si le phrasé agit la langue, il agit aussi *sur* la langue – il l'*agite*. En phrasant son poème *Passionnément*, Gherasim Luca engage sa parole dans un devenir-musique, de la même façon que Dolphy, par exemple, dans nombre de ses chorus (chorus d'ailleurs « déferlant sans fin »...), engage sa musique dans un patent devenir-parole. Musique parleuse et parole musicienne, dont l'artiste, s'aventurant à s'exprimer en « étranger dans sa propre langue » (Deleuze et Guattari), déploie la poésie dans cette déterritorialisation spontanée, cette sortie de sillon, ce déconnage de l'attendu et du registre. Le caractère *aventureux* du phrasé n'est pas sa faiblesse, mais bien ce qui lui donne dimension d'action (et non pas seulement de commentaire ou d'interprétation), d'action poétique, en tant qu'expérience concrète d'un *déplacement* sensible.

11.

Phraser n'est pas jouer, mais... *déjouer* ce qui dans le texte paraît joué d'avance : conjonctions, équations, métaphores, allusions, périphrases, figures éprouvées de rhétorique, chevilles phatiques, poncifs, élégances, affèteries, esprit de sérieux, galimatias et truismes. Déjouer la platitude comme l'hermétisme, mais plus positivement le sens, toujours menacé d'univocité et d'immobilisme, la signification pétrifiée, la représentation éteinte, l'évocation anémiée par l'usage... Le vif déjoue les pièges et les tentations mortifères. Dire n'est pas *redire*, n'est pas non plus faire renaître un texte, mais renaître à la parole du texte.

12.

La couture n'a rien d'une fusion. Deux parties distinctes trouvent à s'assembler, plus ou moins finement, plus ou moins fermement, mais laissent voir leur hétérogénéité : l'assemblage ne se donne pas pour mutation définitive. Tout agencement est réversible. Ce sont là sans doute des évidences, mais dont le rappel constitue à soi seul une manière de manifester dès qu'il s'agit de penser la rencontre, le co-agencement de la parole et de la musique : coudre, donc, et non

pas fondre, confondre. Préférer la notion d'*interplay* à celle d'ensemble — de jeu *entre*, plutôt qu'en chœur, ou en bloc : interaction dans laquelle chacun joue pleinement sa partie, défend son point de vue, son mode d'être au monde, au réel — sa réalité, donc. La couture est le lieu de toutes les tensions : frontière ; lieu d'affrontements, d'incidents frontaliers, de tentatives de percée ou de débordement ; mais également zone de contact, de dialogue ; mais encore lieu du partage, de la séparation. Il y a couture là où les deux parties ne sauraient s'ajuster sans elle, là où précisément elles tendent constamment à s'écarter, à se déprendre. La parole semble n'avoir de cesse qu'elle ait fait taire la musique, comme la musique qu'elle ait noyé les mots – les ait fondus, précisément, dans le flux sonore, les ait en quelque sorte dépouillés de tout bagage sémantique, en leur tenant lieu de toute sémiotique.

Inversement, si la parole réclame le silence, c'est qu'elle se prend encore pour du texte, oubliant que la voix, la présence active du corps du diseur (présence active même si quasiment immobile), agit le texte et, ce faisant, en change aussi radicalement la nature que le moteur à explosion change celle de l'essence.

Il y a donc, sinon compétition, du moins concurrence, close-combat, entrechoquement, carambolage... Le paradoxe tient naturellement à ce que cette partie de frictions vaut pour méthode adoptée conjointement en vue d'opérer la jonction.

« Rencontre en contre — tout contre » pourrait être une façon d'en énoncer la règle et la philosophie.

13.

« De la musique avant toute chose » disait (ou commandait ?) Verlaine. Et ce disant, disait aussi, peut-être à son insu, que la musique *était* avant que ne fussent toutes choses ; qu'elle est ce primal vacarme, cette rumeur fossile, cet ordre primordial qui nous hante, et hante du même coup le langage, aux méandres duquel elle entrelace ses sinusoides rythmiques. La musicalité de la langue est affaire de temps ; de vide et de tempo, de scansion, d'accents, de trous, d'aspérités, de pleins et de déliés... Affaire de pulsion : le pouls lancinant de la phrase au sortir de l'apnée infinie qui précède toute fiction, la marche obsessionnelle du verbe dans le champ du récit, la ritournelle mentale modélisant, bornant, de proche en proche, toute aventure littéraire, le surgissement des leitmotive, la concaténation langagière, la ponctuation, le « souffle »...

Toute écriture bruisse d'une intense nostalgie musicale : authentique souffrance — au sens littéral : manque — d'un état premier entièrement dévolu à la sonance et

au rythme (battement du cœur de la mère rythmant le raffut organique du nid amniotique...). Aussi l'écriture est-elle décryptage éperdu, pathétique, de la musique du monde. Pathétique, parce qu'effectuant sa transcription dans l'ordre muet des choses, fouillant dans les archives de la sensation à la recherche d'une impalpable, ineffable épiphanie musicale. L'ordre musical du réel se dérobe à mesure que s'avance le langage dans le vaste chantier du sens, non sans avoir contaminé toute tentative d'énonciation. Ici (re)fleurissent ritournelles et antiennes rythmiques par lesquelles l'écrivain estampille sa voie – et sa voix ; ici se fait entendre le chant crypté d'une subjectivité puisant au plus profond de l'expérience et de la sensation ; ici s'opère notre re-connaissance affective du monde sensible : la musique nous ramène au cœur de ce que nous avons jeté sur la page, tantôt, jadis, tout à l'heure ; la musique nous réconcilie avec le présent — la présence, plutôt — nous assemble à nous-même ; elle enchâsse nos mots dans le paysage, fait danser le sens et constitue l'une des principales forces cinétiques qui s'efforcent d'arracher l'écriture au mortel continuum de signes lexicaux et grammaticaux qui recouvre la page — à la nature morte.

14.

Devenir-parole de la musique, par le jeu d'une déterritorialisation en terre langagière : pénétration des mots dans la trame musicale, inflexion du phrasé vers la parole, jeux de dialogues avec le dit, vocalisation de l'instrument, etc. Devenir à l'œuvre de façon saisissante chez Coltrane, par exemple, dont certains chorus mutent en logorrhée, pur écho de la langue, d'une langue assignifiante, dont il ne nous donne plus à entendre que l'appel, la pathétique scansion du monde, l'affolement.

Devenir-musique de la parole, devenir-chorus des voix de la fiction, la voix même non chantante étant invitée, par le jeu de la confrontation permanente à l'orchestre, à se souvenir de sa dimension instrumentale, et à prendre place en son sein, à conjuguer son timbre à celui des cuivres (eux-mêmes tentés par des échappées vocales), à restituer aux syllabes leur pouvoir percussif (et à engager de la sorte un compagnonnage étroit avec la section rythmique), à se penser couleur et mouvement plus qu'outil de discours, etc.

Devenir-chorus, oui, de la prise de parole (les musiciens usent eux-mêmes de l'expression *prendre un chorus, prise de chorus*), en tant que la parole se positionne en toute conscience dans un ensemble harmonique, rythmique et stylistique, qu'elle adopte pour cadre temporel celui de la musique (mesures, mouvement), et qu'elle participe pleinement de la composition générale (je veux dire par là que la parole, en tant qu'objet sonore, intègre la palette du compositeur).

15.

Donné à entendre, le texte devient parole. Il y a une respiration et un *beat*, comme dans la marche. Un cœur cogne, des appuis résonnent. On court ou on traîne — mais on lancine. De là le chant, le devenir-voix du texte, du poème.

« Jazz poem » dit cette gorge déployée et ce pied qui bat le temps. Mais la langue déborde le *beat*, joue hors-les-murs de la prison de mesures. Ni scat, ni slam, ni rap. *Spoken words*, si l'on veut (appellation de poésie orale popularisée à la toute fin des années soixante par le groupe new-yorkais *The last Poets*) — mais je préférerais *spoken music (musique parlée)*.

Pleins et déliés de l'écriture. Continuum plein de trous. On, off. Du binaire dans l'écrit, du ternaire dans l'oral. On écrit binaire, on lit ternaire (les musiciens savent ce que ça raconte).

Et l'alternance des durées, la tectonique des paragraphes (ou des strophes, ou des parties...). Architectonique de la langue.

Pour celui-là même qui l'a écrite, il y a un inconnu du sens de la phrase. Un au-delà (ou un en-deçà) du sens prescrit par l'écrivain, et le phrasé est l'expression de cette intranquillité de la parole, jamais assurée de ce qu'elle charrie, de ce qu'elle projette. L'aventure du phrasé consiste à rendre le texte à son étrangeté pour le muer en parole. Inquiéter l'énoncé, chahuter les graphies, (dé)penser à voix haute, dé-couvrir la langue (de sa chape d'habitude).

16.

Le jazz offre d'évidence un territoire, une énergie et un mode expressif singulièrement adaptés à ce type de recherche. L'exil initial qui lui a donné naissance, à l'heure des traites négrières, a fait de lui un art ouvert, aventuré, tout de rencontre et de métissage, hostile aux chants majoritaires des puissants, embrayeur d'aventures connexes — une attitude plus qu'une spécialité.

Musique indocile à l'écriture, jalouse de sa liberté d'improvisation, le jazz défait d'emblée toutes les tentations de fixer l'objet théâtral, d'en figer la matière et le déroulement. Il est d'autre part lui-même le fruit d'innombrables « coutures », et a fait montre au fil de son (encore) brève histoire d'une remarquable perméabilité aux influences ethniques apportées par de plus récents mouvements migratoires, aussi bien qu'aux effets en retour de sa propagation européenne.

Les musiciens de la scène européenne, précisément, ont fait sauter d'autres frontières, non seulement géographiques, mais stylistiques, harmoniques, instrumentales — et disciplinaires : vers la littérature (en particulier la poésie), la musique électronique, la danse, le théâtre...

Notre pas de côté *jazzpoétique* participe à sa mesure de ce mouvement de décentrage et de déclassification, où trouvent à s'inventer ces devenirs mineurs ou nomades, à cet « exercice mineur d'une langue majeure », à ce « bégaiement dans sa propre langue » comme l'ont dit Deleuze et Guattari, qui consiste nous disent-ils à « écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier », à inventer « son propre patois » — en l'occurrence, sa propre grande ritournelle.

17.

L'assemblée composée des performeurs et de l'assistance, organisée autour de la séparation symbolique qui marque les rôles, met littéralement *en place* un dispositif de comparution des différences. Le performeur de poésie, comme l'acteur de fiction dramatique, doit *prendre place* afin que les mots dont il se fait (provisoirement, même brièvement) le porte-voix, sa parole, ou la parole de tel autre, puissent devenir, non pas la parole de tous (fusion) mais la parole d'un seul comme matière et terreau de l'expérience commune. Tel me paraît être notamment le rôle de l'écrivain performeur : manifester radicalement le singulier au sein de l'assemblée plurielle, dans un face à face symbolisé (spatialisé, ritualisé...) entre l'individu et la multitude dont il s'est provisoirement détaché. Cette expérience commune, que j'aime à qualifier de *poétique*, exige de l'écrivain performeur un phrasé adressé (et non pas confiné) et spontané (et non pas visant à la reconduction plus ou moins fidèle d'un même, qui ôte à l'expérience commune sa valeur *semelfactive* – qualité de « ce qui n'arrive qu'une seule fois dans toute l'infinité éternelle du temps », selon la définition qu'en a donné Vladimir Jankélévitch).

C'est ainsi que la poésie phrasée assemble et divise (et non pas agrège et atomise – ça, c'est le travail de TF1 : treize millions de téléspectateurs, chacun devant leur poste). Elle assemble, en tant qu'elle réunit des individus autour d'un même désir de comparution. Elle divise, en tant qu'elle est expérience du mystère de l'altérité. Mais cette division même également nous relie, crée du lien, en ce qu'elle nous convie à une pratique commune de la *joie* de l'altérité. Et c'est cette pratique de joie commune qui fait, depuis vingt-cinq ans, ma propre joie de *phrazzer*.

PLAN

AUTEUR

Enzo Cormann

[Voir ses autres contributions](#)