

**langage d'utopie**  
**La divine jonglerie de Brice Bonfanti**

---

**Alain Santacreu**

À l'orée de ce siècle, en l'an 2000, à Milan, Brice Frigau, lisant Dante et sa *Commedia*, décida de devenir poète. Cela tomba sur lui comme l'éclair. Dix-sept ans plus tard, paraissait aux éditions Sens & Tonka le premier volume des *Chants d'utopie*, sous le pseudonyme de "Brice Bonfanti". Suivirent, d'abord en 2019, un second recueil puis, tout récemment, *Chants d'utopie*, troisième cycle – car, le poète a nommé "cycle" chacun de ses ouvrages, désignant ainsi la circularité de la structure de son œuvre.

*Ce rêve eut lieu en l'an 2000 à Milan  
où je rencontrai : le meilleur ouvrier  
Dante, et de lui, ses maîtres d'Occitanie. (Blanca & Arnautz 26, III, 159)<sup>1</sup>*

### **Ordre cordial**

Le moment et le lieu où le poète reçoit sa qualification d'*ouvrier* fondent son projet poétique. Les *Chants d'utopie* sont de petites épopées où l'histoire se mêle au mythe, des sortes de contes gnomiques, souvent théâtralisés, écrits dans une virevoltante prose poétisée, où se croisent des discours bigarrés, philosophique, politique, religieux ou même scientifique. Ils chantent l'émancipation humaine à travers des personnages aux multiples visages – certains issus de notre histoire, d'autres mythiques ou allégoriques – originaires de divers pays et cultures, dont l'existence témoigne d'un combat commun pour conquérir cet état d'être "utopien" que l'on appelle l'amour. Pour Brice Bonfanti, l'amour est la praxis du poème :

*J'aime, je chante, je chante et j'aime, j'aime et je chante.  
Je chante car j'aime, et j'aime car je chante.  
Qui aime chante et qui chante aime, chante aimant,  
aime chantant qui l'aimante, le rend chantant. (Blanca & Arnautz 26, III, 170)*

Chaque ouvrage se subdivise en trois livres composés chacun de trois chants. L'auteur a proposé par ailleurs<sup>2</sup> des petites synthèses de ses récits. Voici celles concernant les trois premiers chants du Livre 7 qui inaugure le troisième cycle :

Chant 27 : *Dihya* (Tamazgha, Maghreb)

*Tous mes barbares d'aujourd'hui comme d'hier et de demain m'ont désigné : peuple barbare, peuple étranger.  
Dégénéré : peuple berbère. Mais je suis peuple libre, Amazigh, comme ma Dihya libre. Et quand déferlent les  
barbares qui nous nomment les barbares, toutes mes femmes, toutes, se jettent dans mes puits pour échapper à  
l'esclavage, au viol et au pillage. Puis mes hommes aussi, dans tous mes puits que j'ai creusés pour relier le haut au  
bas.*

Chant 30 : *Oounougha* (Sakha, Russie)

*Au pied de son bouleau, Oounougha mange le fruit indéfendu qu'est l'amanite, qui délie l'âme. Revenue d'outrevue, elle est assassinée pour avoir dit : Tout est Bien. La pandémie de tout le peuple vient, au virus conformant les corps hominidés à la forme de leur âme recroquevillée. Les Enfants seuls sont épargnés.*

Chant 1 : *Louis Mandrin* (Dauphiné, France)

*Chaque matin, Mandrin poursuit avec son épuisette ses rêves sortis de son crâne, afin d'éviter les dégâts dans la ville mondiale d'étroite réalité. Un matin, l'épuisette se troue.*

Comme on peut le constater, l'ordre chronologique des chants n'est pas respecté dans le sommaire. Brice Bonfanti s'en est expliqué : « Le sommaire reflète la fidélité à l'ordre du temps où s'écrivent les chants, puisqu'il maintient la numérotation chronologique – et il reflète en même temps le jeu sérieux qui réordonne cet ordre du temps, pour un nouvel ordre cordial : *a posteriori*, se forment des triades par affinité, par amitié entre les chants écrits<sup>3</sup>. » Comme Dante l'exprime dans son essai *De vulgari eloquentia* (De l'éloquence en langue vulgaire) la langue du chant est la langue vulgaire, commune au peuple. Le mot « vulgaire », que Dante écrit en latin, *vulgaris*, signifie « ordinaire », *ordinarius de ordo*, c'est-à-dire l'« ordre cordial » dont parle le poète.

Il est important que l'auteur ait choisi, au risque d'une certaine confusion, de maintenir le temps de l'écriture en le juxtaposant à l'« ordre cordial » du temps de la lecture qui révèle, *a posteriori*, l'affinité élective des récits. En effet, le temps de l'écriture, de son énonciation, est celui où se concentre avec la plus grande intensité la mémoire du moment et du lieu où la vocation du poète lui a été transmise.

*Œuvrier*, ainsi se présente Brice Bonfanti, sous l'égide de Dante. La poésie est un « jeu sérieux » pour qui s'y adonne, c'est le *joc* des troubadours d'Occitanie qui se joue non seulement entre les amants (dans l'érotique amoureuse) mais encore entre ceux que Brice Bonfanti nomme les “Amis” (dans l'utopie sociale) :

*Et il voulait, il veut : que ses Amis, et les Amis de ses Amis, et les Amis de ses Amis de ses Amis, ainsi jusqu'à l'entière et unanime humanité – soient délivrés de leurs besoins qui les forçaient à la souvie. (Sergueï Essenine 11, I, 15)*

### ***Jonglerie courtoise***

Brice Bonfanti s'exerce à lire à “*haulte voix*” sa poésie en public. À l'écoute de ses lectures psalmodiées de façon monocorde, sans autre mélodie que la vibration de son souffle, l'auditeur entre en résonance avec l'oralité nue de ses *Chants*<sup>4</sup>. Dans le lignage des jongleurs de la *cortesia* occitane, le poète met en jeu son propre souffle pour transmettre le *joy* troubadouresque, terme qui désigne parfaitement, selon nous, le mode utopien du vivre ensemble, la *convivencia* sans possessions ni pouvoirs. En effet, le *joy*, même si le mot n'apparaît pas dans les *Chants d'utopie*, est cette exaltation joyeuse de tout l'être, à la fois intérieure et cosmique que le poète éprouve devant les recommencements infinis de l'amour sans cesse renaissant :

*Depuis qu'Il est né, dès Sa naissance, l'Amour est. Depuis qu'Il est, dès son essence, l'Amour naît. Il est naissant depuis toujours et à jamais.*

(*Aruru & Enkidu* 21, II, 241).

Le jongleur – mot dérivé du latin *jocus*, « jeu » – est celui qui par le *joc* poétique, la jonglerie des mots, éveille le *joy* dans les cœurs. Le cœur est non seulement le lieu où s'élabore le chant mais aussi celui d'où le chant est perçu. La cour (*cort*, en occitan) d'amour est tout à la fois le contenu de l'assemblée des Fidèles d'Amour et l'espace du cœur qui les contient.

Toutefois, le jongleur n'a pas encore réalisé en lui l'état de paix profonde du *joy*, cet état d'être du *trobar* qui advient à partir d'un travail alchimique du poète sur lui-même :

*Je me travaille et je me trouve, travaille et trouve. L'horreur n'est pas la fin de la beauté. L'horreur est au début de la beauté. Le charbon au début du diamant. Travaille le charbon, et trouve le diamant. (Layla 18, I, 35).*

Le mot *trobar* provient du latin *tropare* qui signifie « trouver », « dévoiler ». C'est l'art du *trobar* que découvre le Dante de Bonfanti :

*Au-dedans de son temps solitaire il érige : un monument de mots nus vrais, comme un dogme gnomique, dont il cache par jeu le procès pour un dévoilement après sa fin. (Dante Alighieri, 5, I, 54).*

L'élection du poète, selon le modèle transmis par l'initiation troubadouresque, appelle la clarté du *joy* – car l'acte poétique est opératif et les paliers atteints par l'approfondissement de la connaissance amoureuse ne sauraient rester virtuels.

Il y a trois formes du *trobar* qui correspondent à autant de degrés initiatiques sur la voie du cœur : le *leu* (ouvert, simple), le *ric* (riche, accompli), le *clus* (fermé, intérieur). Pour en donner quelques précisions, il faudrait chanter car leur sens ne peut s'écrire. Disons que ces trois formes du *trobar* correspondent aux trois mondes de la *Divine Comédie* de Dante : l'enfer, le purgatoire et le paradis. Un des *Chants d'utopie* illustre de façon allégorique ce processus de réalisation du poète : le chant XX, *Fadwa Touqan* (Palestine) qui ouvre le deuxième cycle. Voici comment Brice Bonfanti résume ce chant :

« Dans les temps arriérés, toute terre du globe était terre divise, était terre envahie. En Palestine, chaque matin l'enfant Fadwa était exclue par expulsion et de sa nuit et de ses rêves, par une alarme qui hurlait : Donne-nous aujourd'hui notre oppression de chaque jour : les coups portés sur Fadwa par les siens, les coups portés par l'ennemi sur Fadwa et les siens<sup>5</sup>. »

Le personnage de ce chant est inspiré de la vie de Fadwa Touqan (1917-2003), la grande poétesse de Palestine. Fadwa vit dans l'espace chthonien des égouts (l'enfer dantesque) :

*Dans les cellules, dans les égouts, tous étaient asservis, ennemis. Si seulement l'accès au toit était possiblement y serions-nous tous affranchis, Amis. (Fadwa 20, II, 14)*

Pour s'affranchir, elle va devoir opérer en elle la phase alchimique de *l'œuvre au noir*. Elle purifie son corps et son âme, jeûnant et méditant. C'est ainsi, qu'en lavant sa propre cellule, elle peut apercevoir le *vasistas*, ce mot qui tire son origine d'une question posée en allemand, « Was ist das ? » (Qu'est-ce que c'est ?)

*Chaque cellule à son plafond avait sa vasistas, mais si crasseuse ! qu'elle occultait toute lumière. Voyant la vasistas, parfois, un prisonnier se demandait : Qu'est-ce que c'est ? (Fadwa 20, II, 14)*

Le poète emploie *vasistas* au féminin, alors que l'orthographe exigerait le masculin. Cette erreur orthographique est puissance poétique, signifiant que le passage vers la libération appartient à l'ordre du féminin, à cette capacité de poser la question qui induit la Révélation/Révolution :

*Et Fadwa dépoussière, et lave enfin : sa vasistas qui de crasseuse devient claire. Et l'ayant vue, ayant vu au travers, accède au toit.* (Fadwa 20, II, 19)

Le toit correspond au purgatoire de la *Commedia*. Fadwa y découvre l'amitié, sous la forme de l'*asabiyya*, ce mot arabe qui désigne la cohésion sociale, la mutualité des rapports d'entraide – équivalent à la *convivencia* occitane. Le passage de la noirceur de l'égout à la blancheur du toit renvoie à l'opération alchimique de *l'œuvre au blanc* :

*Ils ont tous des habits rapiécés, de tous les coloris issus du blanc ; parfois de laine blanche.* (Fadwa 20, II, 20)

L'égout et le toit sont les lieux allégoriques des deux premières formes du trobar (*leu* et *ric*) qui se confondent avec les deux premières phases du Grand-Œuvre alchimique. Quel est le lieu du *trobar clus* ? Le chant en fait une description symbolique :

*Au haut milieu du toit, il y a une montagne à une branche. Fadwa et ses Amis, parfois, la gravissent. Ils espèrent rejoindre la branche, pour se poser dessus* (Fadwa 20, II, 30)

Qu'y a-t-il à la cime de cette branche ? Serait-ce la « fleur inverse » que chanta le troubadour Raimbaud d'Orange ?<sup>6</sup>. Notre lecture nous induit à le penser car cette fleur inverse rectifie l'inversion du monde des égouts :

*Plus de cellules, et plus d'égouts sous les cellules : plus que le toit, le toi. Le toit demeure, seule demeure des vivants et seul sol des vivants, sol commun.* (Fadwa 20, II, 42)

La fleur inverse évoque la *candida rosa* que Dante, accompagné de Béatrice, découvre dans l'Empyrée, amphithéâtre céleste du paradis où siègent les anges et les bienheureux. La structure de la rose est l'image du *joy* où les contraires se réconcilient : alors qu'elle se déploie vers l'extérieur, la rose se rétracte simultanément vers son centre.

Le poète dévoile le lieu du *trobar clus* dans le chant 26, « Blanca & Arnautz », qui reprend les grands thèmes de cette *Chanson de la croisade contre les Albigeois* qui émerveilla Simone Weil<sup>7</sup>. L'héroïne de ce poème épique est la cité de Toulouse, symbole de cette « patrie » que les occitans d'alors nommaient : le langage. Toulouse est caractérisée par le poète comme l'inverse de Rome – Roma, du grec *rômè*, la force brute qui est le contraire d'Amor. Toulouse rougeioie grâce aux briques qui ont servi à l'édifier et aux tuiles utilisées pour couvrir ses toits.

*Tolosa, l'inverse de roma l'inverse  
L'envers de l'enfer de paris à l'envers,  
Tolosa l'endroit, doux endroit des endroits.* (Blanca & Arnautz 26, III, 168)

Tolosa, inverse de Roma qui, par inversion, se lit Amor. Le Chant 26 est le rétablissement de la droiture humaine, le recouvrement de cette noblesse de l'esprit que les troubadours appelaient le *paratge*, mot intraduisible que Brice Bonfanti transforme, par métathèse, en « partage » :

*Tout nous découvre un pont commun en partage*

*avec tout autre nous, l'essentiel en partage,  
et des accidentels, aussi, en partage. (Blanca & Arnautz 26, III, 186)*

Le poète sait que *l'œuvre au rouge* de Toulouse s'est allumée à la blancheur d'Albi ; et qu'aujourd'hui encore, à l'aube du plus grand jour, au solstice d'été, cette ville de l'hérésie cathare se trouve exactement, par rapport à Toulouse, dans la direction du soleil levant :

*Notre paix est d'Albi, d'Albumine, d'albâtre.  
Notre paix d'aube est de commencement, blanche  
comme la Matriarche Blanca, et blanche  
des couleurs accueillies dans sa lueur d'âtre. (Blanca & Arnautz 26, III, 178)*

Tout en haut de la branche, au-dessus des toits, éclot la fleur inverse qui est le point pluriel du non-lieu de l'utopie.

### ***L'utopie concrète du langage***

Le poète, dans le "préambule" de son chant d'Occitanie, confie qu'il avait rêvé, au début de son entreprise, d'écrire les *Chants d'utopie* en occitan, mais que son œuvre, par la suite, avait emprunté d'autres voies. En effet, ce n'est pas l'œuvre qui est monadique mais le langage. Le langage est l'unique rêveur et croire rêver n'est qu'une illusion de poète. Novalis nous l'a dit dans un texte fondamental et énigmatique, révélateur du rapport du poète au langage. Selon lui, ce n'est pas le moi parlant ou écrivant qui choisit les mots, cela n'est qu'une croyance. En quelque sorte, l'écrivain « est écrit ». Novalis dévoile cette évidence : le langage parle par nous mais, pour ce faire, le moi doit lâcher prise et s'abandonner :

*Je ne m'approprie pas, désapproprie mon moi, m'exproprie de mon moi, même ! j'exproprie mon moi-même. (Blanca & Arnautz 26, III, 172)*

L'affirmation centrale de Novalis porte sur l'autotélisme du langage. La pratique poétique ne produit aucune plus-value sémantique : il y a une attirance phonétique des signifiants entre eux, la réfraction syllabique des mots qui viennent se substituer aux images et aux métaphores. Le langage se révèle un pur jeu phonématique polyphonique : le *jac* qui appelle le *joy*. Il ne s'agit pas pour autant de déconstruire la langue française, celle de l'ennemi, du pouvoir colonisateur, mais de l'épurer en la rendant à l'innocence première des mots.

Cette vision novalisienne nous semble éclairer la poésie apophatique de Brice Bonfanti, toute tendue vers le silence – qui est l'utopie du langage :

*La fin de l'œuvre est le Silence. (Exvocation, III, 219)*

Les *Chants d'utopie* sont des chants silencieux qui doivent être lus à haute voix, leur travail poétique réside en une sorte d'émendation du bruit des mots – Le chant IX est rebaptisé « Bruit IX » car le récit encadré en italiques est un pastiche hilarant de l'avant-gardisme psittaciste de l'art contemporain. N'ayant aucun ancrage vertical, son lieu d'énonciation est un « no human's land » privé d'espérance utopique.

Dans *De vulgari eloquentia*, Dante appelle « poeti vulgari » les poètes qui s'expriment avec un « verace intendimento » – l'entendement du trobar-clus – qu'il oppose aux « poeti litterali » qui n'utilisent

qu'une langue rhétorique qu'il désigne sous le nom de « Petramala ». Cette *mauvaise pierre* dont usent les « litterali » laisse entendre une *bonne pierre* (« Petrabona») qu'utiliseraient les « vulgari ». Quelle est cette *Petrabona* ? On pense à la pierre jetée par une femme du peuple de Toulouse qui fracassa le crâne de Simon de Montfort :

*Et des femmes, oui des femmes, saisissent les pierres  
qui caillassent, harassent, estrapassent : les rapaces.  
Et une pierre casse, concasse le crâne  
du chef de guerre des français oubliable.* (Blanca & Arnautz 26, III, 168)

La *Petrabona* est l'utopie concrète qui habite le langage en tant que “foyer” commun – le *lengatge* de l'Occitanie hérétique. Depuis que la civilisation occitanienne a disparu, Utopie est devenue le pays du *non-où*. Ainsi, tous les personnages que le poète qualifie d'*utopiens* appartiennent à une même confraternité, celle des “Fidèles d'Amour” :

Nous sommes tous indigènes d'un lieudit.  
Nous sommes nous indigènes du lieu d'Oc. (Blanca & Arnautz 26, III, 179)

**Alain Santacreu**

## NOTES

1. Les trois chiffres qui suivent le titre du chant correspondent, le premier au numéro du chant, le deuxième (en romain) au numéro du cycle, et le troisième à la pagination.
2. Consulter son site : [<http://www.bricebonfanti.com/chants-d-utopie>].
3. « Entretien avec Brice Bonfanti » par Arno Bertina, *En attendant Nadeau* n° 92, 3 décembre 2019. En ligne : [<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/12/03/entretien-bonfanti>].
4. On peut écouter de nombreux enregistrements des *Chants d'utopie* sur le site du poète.
5. Voir son site.
6. D'après le premier vers d'un poème du troubadour Raimbaut d'Orange, « *Ar resplan la flors enversa* » (Maintenant la fleur inverse resplendit).
7. Voir Simone Weil, *L'inspiration occitane*, Éditions de l'Éclat, 2014.

Brice Bonfanti, *Chants d'utopie*, premier cycle, Sens & Tonka, 2017, 172 p., 16,50 €  
Brice Bonfanti, *Chants d'utopie*, deuxième cycle, Sens & Tonka, 2019, 320 p., 19,50 €  
Brice Bonfanti, *Chants d'utopie*, troisième cycle, Sens et Tonka, 2021, 225 p., 22,50 €