

chaoïd

création critique

NUMÉRO 2 HIVER 2000

- La dictée* François Théron 3
Ritournelle(s) (extraits) Félix Guattari 5
Félix utopie Lionel Ruffel 9
Le pendu, l'infirme et l'ambulance Arnaud Rykner 14
Shaggi Antoine Volodine 18
De l'instance de la lettre François Nicolas 22
Poèmes choisis de Roza Domascyna
présentés par Christina Stange 33
Chapitre dix-sept (deuxième partie) Niki Kovács 40
Je ne viendrai pas (extraits) Arnaud Rykner 48
Marthe Marie Joqueviel 50
Cinémâne d'Harmony Korine,
Costumes de Jean-Marie Gleize David Ruffel 52





SAINTE VÉRONIQUE
par Albrecht Dürer.
héliogravure réduite d'après le bois de Sotain.

Soudain, c'est proche. Comme la concaténation d'un temps mystique. Un état qui ne se produit pas quand on veut, loin s'en faut. Il suppose une certaine disponibilité, une sorte de conscience vide, les préoccupations quotidiennes et utilitaires ayant fait place à cette disposition intime, particulière, où la vision de ce qui est ponctue notre temps personnel. Et d'ailleurs c'est contre vents et marées que le temps, presque par hasard, peut venir s'installer dans le cœur de l'homme qui ne pense plus.

Le décollement muet des sensations profondes remontant à un temps de moi où il n'y avait peut-être pas encore de mots pour que je puisse paraître acceptable.

L'interprétation à laquelle les mots obligent, (pour ne pas avoir l'air bête je crois), justifie jusqu'à présent la vie. Intimement. Je sens néanmoins, depuis longtemps, une force rétive qui sent, et vit, et réduit la plupart de mes rêves à de la niôle dialectique. La vie nocturne, la pensée nocturne... échos au discours, sans réelle voix humaine : discours jamais pensés d'accord, renvoyés d'un lieu étrange que je réfléchis d'accord, mais donc encore hypothèses, même encore déformées, qui illustrent tel ou tel aspect de la vie, diurne, attendant d'être réentendus. À côté de ces vieux rêves, toujours pensables, surgit à la veille un état exquis qui abstrait et donne accès. Ces voix donnent accès à un monde que je n'imagine mien que parce que souvent je l'ai éprouvé, et toujours avec la même stupeur renouvelée, comme

un cadeau auquel j'avais droit puisqu'il m'arrivait sans avoir rien demandé, comme une pure grâce. La Machinerie y semble être étrangère. Au soleil ou dans un train...

*Matière brute, pensée intime, intelligence pure
dont parfois je me souviens,*

Temps concret. Accélération de la vie, sensation nue et encore plus nue, paroles enfouies mais dans quoi donc, paroles présentes, alertes rapides drues favorables à un temps qui pulse au rythme du temps, à un plus de temps, mort défilement excavation vomissure légère éprouvée, tournoiement vertige délicieux, vestige d'autrefois

et plus tard ce temps reviendra...

Et il n'est rien qui définisse cette avancée, approchée seulement peut-être dans l'image de la souffrance la plus extrême, où même l'image de la douleur disparaît. Mais à l'approche de/où ce moment mort/meurt, l'intention s'abolit. Vocation nulle au rien fonde ce temps. Profondeur pure de rien : mais déjà senti, ce fil impossible est perdu.

Forcément.



Ritournelle(s)

(extraits)

Félix Guattari

Ritournelle(s) a fait l'objet d'une édition à tirage limité à cinq cent exemplaires signés et numérotés par l'artiste Bruno Bressolin aux éditions de la Pince en linge. Le livre n'étant pas distribué, pour tout renseignement s'adresser aux éditions de la pince à linge, 6 rue Bréa, 75006 Paris, tél: 01.56.24.34.54

Da capo. Certaines nouvelles. Marches de marbre. Rideau cramoisi. Ils sont revenus. Jamais. Pourquoi. Golliwog's cake-walk. Bâton-Rouge. Les sillons des chars profondément incrustés dans les voies d'Herculanum. Gradiva. Par scissiparité. Une chose, l'autre. Au moment pile. Une rencontre. Tu m'en diras tant ! Une rencontre riche de flore et de faune. Ne restez pas là. Elle s'était remise à boire. Elle pensait retourner en France. Clitoris. La valse des roses. La Marche Turque. En rang prenez vos distantes. Strabisme divergent. La mobilisation générale. Il avait pris la manie de tout mesurer avec son mètre d'acier qu'il faisait jaillir de sa main comme un cran d'arrêt. La hauteur de la fenêtre. La longueur du trottoir. L'éloignement de l'arbre du bord du trottoir. L'écartement maximum des doigts de Pauline qui se pliait docilement à ses exigences incessantes.

Ribambelle. L'espoir béant. La porte du coffre. La clef de l'agencement des dalles. Danse d'abeille. Le dieu Mimosa. Cumul des intérêts. Elle n'a pas pu lui dire plus tôt. Barcarolle. Six huit. Double croche. Melchior. La fenêtre de l'escalier donne sur la Seine. Et la suite, toujours la suite. Zapping infernal ou scanning, tope là, pour l'Éternel. Ferme les yeux. Bon ! C'était chez le beau-fils de Saint-Yves, charcutier émérite à Muide. Pendant l'enterrement de Victor, il est venu là quelques jours. En principe il devrait retourner à Saint-Pierre

et se retrouver seul avec sa grand-mère. Il est assis sur les marches, il regarde le fleuve, comme sur l'illustration qui représente le petit Jean-Christophe, dans une édition scolaire condensée du livre de Romain Rolland. Caresse de chien, de près, de trop près. Peau lisse féminine. Indécidabilité. Parapluie et chapeau melon. L'éternel mari. La femme de sable. Sur un plateau, s'il vous plaît, dans une coupelle, ses comprimés roses, jaunes et blancs. Moi, c'est pareil, c'est toujours pareil. Tant va la coupe à l'eau. L'éclat. A bourlinguer, à naviguer le temps qui reste. Ou que ça sert à rien. Ou qu'ils n'y croient plus. Ou qu'il valait mieux la lueur de l'aube. Nous sommes les canuts. Capricorne. Amandes douces. Semailles. Germera. L'attente, le front collé sur le rebord du lavabo.

Hors la crainte qu'on dise. Ni rien ni personne. Pour filer l'oubli. Hors les yeux scie. Pilastres écartelés, mélodies outragées. Hors l'estampille nubile, les soumissions jumelles, pour enfreindre l'éclair. Arp. Narvik. Poisse meunière. Tambours purlécheurs de temps capitaux. A remonte-pente. A trousse-manitou. Entrez dans l'engeance. Phylum vitreux. Vrille-virus. Univers à la godille. Les dunes circulaires, tournent, tournent. Ton fourbi, ton fourbi va trop vite.

Ils étaient partis de l'hypothèse de messages élémentaires. Entrée. Sortie. Agrégation.

Correspondance biunivoque. A présent, il leur faut supposer une mémoire de milliers de milliards d'octets, c'est-à-dire un interlocuteur réunissant l'équivalent de millions d'IBM 770, et il leur faut raisonner au-delà d'une complexité sans épaisseur. Foyers d'autopoïèse. Tu es complètement à bout de nerfs. Tout reprendre à zéro. Une nouvelle grille de codage. La souche bactérienne n'aurait été qu'un relais. Le meurtre d'un bookmaker chinois. Sémaphore. Les voix s'allument comme des lucioles.

Ils s'étaient dit les cons, qu'à force le souffle, le rythme, les sculpteraient en creux. Génotape incorporé. Vacuole confetti. La chute du R, celle de l'ouvrier couvreur et celle de la pastille dans le gravier. Quarante millions de Français. La rue Greneta. Le vin de Grenelle. Les venelles du Jin Piug Mei Chua. Fleur en fiole d'or. Il lui avait conseillé de changer de quartier. Sa déception ensuite de ne plus la retrouver. Un escalier de pierre à San Nicolao. Elle se peignait en nous regardant. Ne perds pas son contour. Ma main à couper qu'ils viendraient à plusieurs. Sans jamais, tu m'entends bien, l'ordre suprême. Jamais le nombre. Juste le chiffre. Tangent de là à là. Juste pour.

Les viaux, les violons longs, les violents lents, les sanglots l'eau, le sang bleu de Saint-Leu-la-Forêt, les semblants fous de Saint-Pierre-du-Vauvray cervelle ovaire de

Saint-Nazaire, caveaux-volants d'Auvers-sur-Oise, noise, toise, la Rapouillère. L'est tombé du ciel, l'était à vélo, l'a dit : qui ? l'a dit : quoi ! s'est cassé en morceaux, s'est recollé aux trois quarts. Loup-garouste, danses du gnan. L'était venu de si loin. S'en faudrait de si peu. A force là, épars, Siam que j'aime, tes synapses, tes synapses, rapsodie, prosodie, sarabande. D'autres s'engouffrent. Et je me demande.

La pieuvre logique. Il aura suffi. Sans demander son reste. Sur le point d'être clochard. Lamproie. Ce n'est pas l'envie. Le stage d'un an à la pharmacie de Bécon-les-Bruyères, face à la gare et la déportation au grand air du docteur Lion, sans en faire une explication causale, juste un montage, une construction après coup. Déclie de mise en marche. Démonstration que c'était possible. Cuivres et cymbales. Les branches basses, la buée des verres de lunettes. Qu'on leur suce la queue, qu'on leur branle le cul. Mains mutilées liées au dos, les yeux bandés, face aux lignes ennemies. Puisqu'on vous dit qu'ils n'attendent que ça.

Les points d'appel déjà là, miséreux petit papa Noël, tante Augustine et les constellations sagaces, puisqu'on vous le dit, Chou En-lai, le Rêve dans le Pavillon rouge. Fleurs chinoises en papier jetées à l'eau. Ne pas. Chaque vendredi à 18 heures. Saint-Lazare, rue de Rome,

l'Oiseau blanc. Étudiant crachat. Je vole, tu violes, il valse, nous les poursuivons, vous organisez la chasse à l'homme, ils complotent. Que sais-je ? Qu'en dira-t-on ? En plan. Crac. Pas un pli. J'ai dit moderato.

Ce type de Milan. Ils étaient toute une bande à dîner dans une salle basse. Colonnes de fonte. Ils ont tellement bu et fumé. Il a tenté de saisir sa main. Come si dice anello ? Rires comme au temps des pantins et des polichinelles. Elle repousse ses assauts d'abord par des pichenettes puis à coups de fourchette. Aiuto, bella signorina. À l'autre bout de la table, d'énigmatiques œillades de Karl. À l'abri de la nappe, il s'insinue contre sa cuisse. Elle décide de prendre l'initiative. L'autre figé, terrorisé par la main qui fait la navette pour l'enduire d'abord de salive, puis de vin blanc. Valpolicella, si signore. Alla vostra salute et al vostro piacere. Elle l'a même menacé d'autres ingrédients : olio ? acero ? ketchup ? No gracietante ! mustarda ? no, se dice senape. C'était encore la vogue des longues jupes bohémiennes.

Ça valait le déplacement ! Un épidiastroscope digital qui encode image et texte. La boulimie de l'Univers Infra-Quark. Les enfants découpent une encyclopédie pour y faire défiler les pages. Est-ce qu'il s'intéresse à la BD ? Au bruit de la refermeture des portières ? Je l'ai ouverte par mégarde. Puis je l'ai lue par fai-

blesse. Robert décharge la camionnette en compagnie de Joan. C'est toujours les mêmes qui font le sale boulot ? Une goutte en suspens. Tension superficielle. J'aurais dû m'en méfier. Une goutte de sang au bout de l'aiguille. Du sang dans la neige. Le panier au bout d'un fil. Un enfant dans la salle d'attente. Rémanence d'être. Les voûtes médiévales d'Accra. Rétroaction rhétorique.

Plusieurs longueurs d'avance. Levier d'Archimède. Cinq sous. Sans idée préconçue. L'empreinte du dieu. Le paradoxe de Tertullien. Take care. Au fil de l'eau. Une question de souffle. Éjaculation précoce. Lorsqu'il avait apporté sa machine à vapeur en classe, il s'était senti exposé, menacé, fragile, démuné. C'est de là qu'avait germé l'idée de constituer une bande de copains qui lui servirait de protection. On va monter une affaire. Puis la chose avait pris de l'importance pour elle-même. Investissement de groupe à corps perdu. L'arrière-pensée. Loin des équilibres dominants. Falsifiabilité sans faille. Phobie de la césure. Alors que justement. Je l'ai attendue. Beaucoup plus qu'une éprouvette. L'acide. L'énergie. Plus qu'une caresse. Encore autre chose qu'une économie cognitive. Tu peux lui prêter le théâtre de l'Odéon. Dans



ses bagages. Les séances de Saumery jusqu'à trois heures du matin. En matière de communication et de montage conceptuel sa virtuosité était devenue sans faille, mais dès qu'il s'agissait d'appréhender un sentiment, fût-il le plus élémentaire, l'épaisseur d'une perception, la densité d'une intention, il se mettait à douter de tout. Et Bernadette était obligée de lui repasser quelquefois dix ou quinze fois la même séquence, de lui annoncer indéfiniment les mêmes explications.

Métrique naphteuse. Syntaxe borborgme. Nymphéas in quarantaine. Ainsi soit Timisoara dans la fosse d'orchestre. Crabes. Verseaux. Grandes compostelles échouées aux plages abbatiales. A s'entendre dire. Au-delà de deux personnes. L'expropriation du regard. Quand s'éveille en toi. Rouletabille. Un procédé genre moulin à prière. Cristaux d'évidence. Recette archi-chaussette. Je ne rentrerai pas ce soir. Pour soulever les polyèdres de l'énonciation. Boudi, banda, bandit. Qu'est-ce qu'il a dit Sidiki ? Il jette des pierres aux puissances de la nuit. Un grain de grenade dans le jardin d'Hadès. Un œuf ou deux. Du temps que les goélands goélaient. Joli, joli. Bing. Petit Pataquès.

Félix utopie

Il convient d'éviter une erreur fondamentale en lisant *Ritournelle(s)* : celle de ne voir sous son signataire que le psychanalyste, le philosophe, le génial penseur dont les concepts habitent quotidiennement ceux qui les ont éprouvés. Il convient de ne jamais oublier que dans *Cartographies schizoanalytiques*, l'auteur demande sans cesse que le lecteur évite l'écueil de la scientificité et conçoive uniquement la force esthétique de son objet. C'est donc parce que les ouvrages philosophiques étaient envisageables esthétiquement qu'il faut mesurer la force de ce texte et ne pas appliquer (rabattre aurait peut-être dit l'auteur) des concepts sur de la littérature. Bien sûr on trouvera des termes qui font signe (schizo, chaos, consistance) mais Guattari a créé sa langue depuis longtemps et de fait on la reconnaît. On lui a suffisamment reproché d'user et d'abuser de néologismes pour que ce reproche ne soit pas réitéré à la lecture de *Ritournelle(s)*. Il provient cependant d'une incompréhension fondamentale du projet guattarien, de son origine à sa fin. Outre leur place dans la "boîte à outils conceptuelle" qui les rend de fait plus que nécessaires, impératifs (un problème nouveau nécessite une concrétion inédite qui prend forme dans une langue inouïe), les néologismes ont toujours eu et ont plus que jamais dans *Ritournelle(s)* valeur poétique. On parle du reste abusivement de néologismes en oubliant ce qui fait très souvent de la philosophie une création : rendre étranger le commun. Qui soutiendrait après réflexion que "consistance", "ritournelle" ou "schizo" sont des néologismes ? Pourtant, spontanément, c'est ainsi qu'on les conçoit tant ils sont devenus autres. La langue guattarienne est de fait une langue étrangère et on n'oubliera jamais que cette paraphrase de Proust servait au penseur à définir le style. Certains ont mal visé, ils ont raté leur cible ("Visa le noir. Tua le blanc", *Ritournelle(s)*). On se rappelle ainsi les pourfendeurs de l'imposture intellectuelle qui auraient pu s'attaquer à Guattari mais comme pour leurs autres cibles se seraient trompés d'objet. Ces termes extrêmes ne proviennent que partiellement d'un souci terminologique bien défini. Du reste, lorsqu'on les observe, leurs bordures sont floues, leur ductilité et leur plasticité impressionnantes. Ils ont aussi pour fonction "d'étranger" le contexte dans lequel ils naissent, faire sortir la pensée de ses gonds et finalement l'entraîner vers un ailleurs poétique. *Cartographies schizoanalytiques* est à ce point de vue fondamental : jamais la pratique du néologisme et la multiplication des concepts n'ont été aussi spectaculaires

et jamais dans le même temps la réflexion n'a eu une telle valeur esthétique. Ceux qui fustigeaient Guattari le jargonnant ont raté Félix le poète. Voilà s'il en était besoin la leçon de *Ritournelle(s)*.

Les concepts sont là mais rendus bancals, sans ce corset que la réflexion leur donne. Ils jaillissent, dansent, sortent du texte sans que les points d'ancrage du discours réflexif ne les oriente souvent de force. L'énonciation s'est délivrée de ses piliers. Alors, les morceaux de concepts se touchent et peuvent interagir sans la barrière des adverbes de liaison ou des connecteurs ; sans les moules de la progression didactique. Ils sont en lambeaux, réduits à leur essentielle brutalité. La parturition est violente et éclatante. Cette volonté d'assèchement du discours est parfaitement perceptible dans la multiplication des phrases nominales presque exclamatives qui donnent une teneur impérative au texte. Réduire les moyens pour que les images surgissent. L'homme de pensée a détruit ses habitudes pour ne laisser qu'un squelette dont les segments créent l'image. Il montre ainsi combien ses ouvrages théoriques ont toujours été tendus par un sous-bassement esthétique qui ne rend que plus impérieuse lorsqu'elle fut exprimée la parole philosophique. Le rejet si fréquent de la copulation verbale a du reste une portée qu'il convient d'observer. Le verbe conjugué à une tâche de personnalisation qui aboutit à une inévitable réduction au petit secret personnel : "Il s'était juré, le con, que plus jamais il n'utiliserait la troisième personne du singulier, comme on dit à l'école". La nominalisation des phrases évoque une inévitable collectivisation anonyme de la parole, le refus de l'intime, l'ouverture à la multiplicité. Notons néanmoins que certains verbes demeurent ; mais de manière significative, ils sont majoritairement à l'infinitif et au présent de l'indicatif. Celui-ci impose sa ductilité, à la fois plein et vide de sémantisme temporel et actanciel. Il permet ainsi de conserver un potentiel important de relations et d'échanges entre sujets. Celui-là "exprime le temps de l'événement pur ou du devenir" (*Mille plateaux*, p. 322). Il ne s'agit cependant pas de coquetterie stylistique mais de porter un événement dans la langue : créer un cosmos, une explosion sémantiques. A cette fin, les phrases nominales s'accompagnent d'un usage inhabituel de l'accumulation et de la juxtaposition. *Ritournelle(s)* ou la juxtaposition triomphante. Outre son caractère jaillissant qui s'accorde fort bien à la danse des concepts relevée plus haut,

la juxtaposition s'oppose fondamentalement à la subordination et l'interprétation politique de cette donnée ne pouvait que plaire à Guattari. La juxtaposition, c'est la promotion d'une organisation horizontale sans rapport hiérarchique contre une organisation verticale d'intégration de prédictions secondes par une prédication première. Toujours conscient qu'écrire revient à créer une société de mots, Guattari ne pouvait être que favorable aux procédés égalitaristes. La juxtaposition nivelle les diverses fonctions syntaxiques et l'auteur en joue lorsqu'il relie des éléments qui ne le peuvent pas, se plaçant souvent en deçà de la correction syntaxique. (Il faudrait du reste faire un sort à ces niveaux intermédiaires qui ne sont pas sans évoquer le dernier Beckett : "A moins que jamais plus" (59) ; "Plus je malingre mémoire" (60)). Elle permet par ailleurs de connecter divers éléments sans diriger les échanges qui vont avoir lieu par une quelconque copulation syntaxique. Il entraîne *Ritournelle(s)* dans l'hétérogénéité sur laquelle Guattari a tant écrit (pas étonnant dès lors que soient évoqués les hérauts de l'hétérogène : l'archéoptéryx et l'ornithorynque). Son texte devient un cosmos sémantique acentré, sans hiérarchie.

Cette tendance qui vise à éviter de recréer dans le corps même de l'ouvrage les marques de pouvoir est tout à fait perceptible dans la récurrence d'une forme inhabituelle : les phrases dont on ne lit que la proposition subordonnée ou que les compléments circonstanciels, c'est-à-dire la périphérique et non l'essentiel, le dirigé et non le dirigeant : "Quand il s'est vu dans la glace. ". Le but profond est d'éliminer la proposition principale et de redonner une dignité au subordonné. Le texte est alors composé d'un grand nombre de phrases suspendues ("Qu'elle ait de petits seins si bien formés." (29)) qui attendent d'être complétées et ne le seront pas. Il semble que Guattari interrompe le mouvement de la langue lorsqu'il va devoir réintroduire un marqueur de pouvoir. Ne doit-on pas y voir sans romantisme exagéré la parfaite écriture de tous ses engagements politiques ? la mise en valeur des opprimés, des mineurs ?

Cette juxtaposition triomphante se lit au niveau même des paragraphes qui tous occasionnent une rupture avec le précédent. Guattari ne souhaite pas introduire de hiérarchie d'un niveau à l'autre. C'est pourquoi on lit une véritable recherche de l'auto-similarité, tentative égalitariste

dans la société de mots. Or, depuis déjà longtemps, il faut trouver cette auto-similarité derrière le terme fractale qui revient à plusieurs reprises dans *Ritournelle(s)* (“Bretagne fractale” (22)), (ainsi que le chaos dans son acception scientifique d’auto-organisation de la matière : “A force de malaxer l’hypothèse du chaos” (31)). On lit effectivement un travail équivalent sur les divers niveaux de texte : du mot à la clause, de la clause au paragraphe, du paragraphe au texte. Il s’agit dans tous les cas d’éviter la constitution d’un ensemble formé par l’introduction au milieu d’un segment homothétique. De la sorte, le texte refuse ces deux lois qui veulent qu’on différencie plusieurs niveaux au fonctionnement et à la valeur évaluable et à l’intérieur de ces niveaux comme on l’a vu pour la phrase qu’on suppose une hiérarchisation. Il y a bien là une homothétie qualitative de tous ces fragments qui justifie la comparaison avec les fractales. Elle est validée par la contestation d’une organisation hiérarchique du texte. Nul doute qu’après des livres profondément théoriques comme *Cartographies schizoanalytiques*, nécessitant une organisation logique qui classe et ordonne les mouvements de la pensée *Ritournelle(s)* n’apparût à son auteur comme une libération, la constitution d’une société de mots qui se serait départie de la tyrannie de l’ordre signifiant. Les lecteurs de l’œuvre commune avec Deleuze reconnaîtront le parcours essentiel qui mène de *L’Anti-Cédipe* à *Mille Plateaux* et dont l’avancée théorique évidente ne doit pas dissimuler la profonde évolution esthétique (si l’on accepte de voir de la création en philosophie).

Cette technique consistant à rompre à tout moment la continuité pour introduire un fragment nouveau n’est pas sans rappeler la technique du collage ou du patchwork. On pourrait même évoquer la pratique du cut-up de Burroughs bien que cette écriture soit critiquée dans *Rhizome*. Cette critique provient du reste peut-être d’une incompréhension partielle : en effet dans *La révolution électronique* (comment ne pas inconsciemment rapprocher ce titre de *La révolution moléculaire*), récemment publiée en France, l’auteur américain fait part de pratiques subversives qui semblent être aussi à l’œuvre dans *Ritournelle(s)*. Car cette technique mécaniste fut liée par Burroughs à une contestation d’ordre politique (ce que ne virent peut-être pas Deleuze et Guattari). Comme le présente son éditrice, “*Révolution électronique* recommande diverses stratégies

de résistance à l’emprise du verbe dévoyé [entendons par là le monde mass-médiatique qui sous couvert de slogans anodins imposent une façon de penser]. A la perversion des discours et des images, elle oppose surtout le brouillage, le détournement, la subversion. Mais c’est entre les exhortations à l’action et entre les routines elles-mêmes que surviennent, inopinément, brouillage, détournement, “subversion”. Surtout, Burroughs montre dans cet ouvrage que la révolution électronique par la dissémination de messages à l’image de virus s’oppose à toute organisation, toute structure, toute fin. Elle peut naître à n’importe quel moment. On peut dire que *Ritournelle(s)* suit en partie ce programme. Il n’est pas besoin de revenir sur la technique du collage et la contestation des hiérarchies qu’elle suppose. Mais le texte est rempli d’emprunts, de discours autres, dont la plupart sont des expressions populaires, parfois même des extraits de chansons ou des informations lues dans la presse quotidienne : “Rupture de ban. Un pas en avant, deux pas en arrière. Mastodonte. Talon haut. Un os à ronger. Le train de Paris a fini par dérailler à Saint-Pierre-du-Vauvray” (37). Guattari saisit parfaitement la technique du romancier américain mais l’utilise à d’autre escient. Bien entendu, la contestation d’une parole privée (ou surchargée) de sens par la sphère médiatique et le domaine plus général des relations publiques est bien présente mais elle sert encore d’autres desseins. Elle est un moyen supplémentaire qui permet la dépersonnalisation de la parole en détruisant les liaisons opérées par le sujet. Guattari considère sa propre parole comme un possible outil de pouvoir qu’il s’agit de subvertir. Le collage suit cette direction en promouvant une sorte d’auto-subversion. On peut sans rabattre un concept guattarien y voir la possibilité d’un agencement collectif d’énonciation. Il faut constater que l’auteur laisse peu de place à l’individuation de la parole et que l’excès déployé à la contrecarrer témoigne d’une hystérie scripturale rare.

Le collage, le patchwork et si on le souhaite le cut-up permettent (comme ils le refusent) la tentation narrative. Il serait tout à fait abusif de ne pas la remarquer. Se mêlent dans *Ritournelle(s)* l’histoire diffuse de Karl, Bernadette, Geoffrey (et les autres), les restes d’une éventuelle auto-fiction, les traces des contingences historiques : ce sont “des milliers de souches narratives en souffrance” (23). Cette très belle expression définit fort bien le fonctionnement du texte. Le collage vient interrompre, parfois

même lacérer les débuts narratifs : “Adossée à la colline, la maison avait deux entrées : une, en façade, donnant sur une Nationale, doublée d’une ligne de chemin de fer désaffectée et d’une rivière encombrée de barges et de dragues ensoleillées et l’autre, en arrière, donnant directement sur le coteau, au niveau du second étage. Vous reprendrez bien quelque chose ! Petite masse jaunâtre.” (17). Le texte fonctionne avec un vecteur de subversion inverse à celui indiqué par Burroughs. Guattari ne laisse pas s’épanouir le souvenir individuel (“le petit secret”), il le contre immédiatement par ce qui représente l’essence de la parole collective : celle qu’on entend dans les bistrotts. Mais on aurait tort de considérer de manière complètement négative l’expression “souches narratives en souffrance”. Car il y a d’autres souches dans *Ritournelle(s)* : les souches bactériologiques (32) et le pouvoir d’évocation qui leur est accordé. Les souches comme possibilité de développement incontrôlée, comme dissémination dangereuse, auto-organisée. Ainsi ces souches narratives en souffrance agissent dans le texte comme des virus parfois actifs, parfois passifs, toujours présents et engagés dans un combat contre les instances qui prennent diversement la parole. Voilà qui donne à *Ritournelle(s)* une légère tonalité agônique. Il ne faut surtout pas négliger cette dimension tant le texte, en dépit de son aspect jouissif, oriente vers une mort certaine. L’image sans ambiguïté de “la dame en noir” revient sans cesse et la voix s’arme pour s’en protéger : “Fusil à air comprimé pour chasser la dame en noir” (19). Dimension pourtant parfois fusionnelle. On la ressent souvent dans les jeux de mots et autres calembours, promotion inattendue de nouvelles logiques. Or on remarque que ces logiques sont souvent le fruit de la contamination de diverses souches narratives et énonciatives : “92, rue de l’Aigle, La Garenne-Colombes. L’Aigle et la colombe chacun de leur côté. Le 9 pivote sur lui-même. L’Aigle s’enfle, devient énorme. La queue des hémistiches décolle” (19). Les possibilités sémantiques et formelles des mots explosent, se rejoignent, fusionnent, pour former des objets nouveaux et hybrides.

Cette dimension fusionnelle trouve une concrétion dans la tonalité sexuelle qui, à l’inverse de la copulation verbale, est omniprésente. On se demande si Guattari ne s’amuse pas à déposer certains éléments préparant un terrain propice à une psychanalyse œdipienne. On pense à cette

phrase répétée plusieurs fois : “Maman mon manger” ou certains jeux de mots douteux, aux allures de lapsus : “la pisse aux étoiles”. La sexualité agirait de même : en en faisant le “thème” dominant de *Ritournelle(s)*, il s’expose à l’interprétation, mais par le travail fourni sur le collage et l’interdiction de développer les souches fantasmatiques tout autant que narratives, il la rend impossible. On assiste donc à une sexualité multiple, heureuse de sa multiplicité. Elle est très souvent à l’origine d’une hystérie textuelle, le déclencheur d’un halètement scriptural qui fait la marque de fabrique de *Ritournelle(s)*. Par une dernière provocation, et on a envie de dire une dernière victoire, la sexualité n’est plus un théâtre mais une usine.

Les esprits chagrins ont refusé et refuseront ce texte : pourquoi accepteraient-ils que Guattari ajoutent une dimension supplémentaire à ses activités qu’ils jugeaient trop nombreuses ? Les touche-à-tout sont évidemment rejetés dans une société où les experts (de qui ? de quoi ?) sont admirés. L’esprit de clocher déjà victorieux a encore de beaux jours devant lui surtout lorsque les représentants de la pensée prônent la fermeture et le cloisonnement. Mais pour plusieurs générations, Guattari a été, est et sera, bien qu’il ne les aimât pas, un symbole ou plus simplement un exemple. Il devient alors Félix, le bienheureux, ce chercheur qui jamais ne départit la critique et la réflexion de la création, celui dont les livres les plus rigoureux sont toujours soutenus par la liberté du hasard, la jouissance des rencontres, dont la parole reconnaissable sonne comme celle d’un ami : de la sagesse bien sûr, de l’intelligence sans aucun doute mais aussi et surtout de toutes les formes de beauté. Félix utopie.

Note sur l’édition.

Pour ceux, nombreux (*Ritournelle(s)* est édité à cinq cent exemplaires), qui n’auront pas accès à l’édition originale et intégrale du texte, signalons le remarquable travail réalisé par les éditions de la Pince à linge et l’artiste Bruno Bressolin qui sont allés à l’encontre de la fâcheuse tendance du simplement beau qu’on trouve parfois dans les éditions d’art ; comme le texte qui les accompagne les choix graphiques sont furieusement esthético-politiques et ne sont pas sans rappeler les revues transver-

sales des années 80 comme *Actuel* ou mieux encore la revue *Semiotext(e)*, fondée par Sylvère Lotringer à New York dans les années 70 et à laquelle Guattari participa tout comme Deleuze, Foucault, Derrida et bien d'autres (dont Burroughs ou John Cage). On se rappelle que cette revue évitait les signes de reconnaissance académiques comme les notes, les introductions, commentaires. Elle fonctionnait par collages de textes et surimpressions d'images. Lotringer dans une interview accordée à *Artpress* (mai 99) semble donner le principe qui a présidé à l'édition de *Ritournelle(s)* : "On s'est orienté vers une pratique du collage où la mise en page comptait énormément [...] On y ajoutait des photos, des textes arrachés à la culture américaine, et ces lignes diverses s'éclairaient mutuellement". On trouve tout à fait cette tendance dans *Ritournelle(s)* mais radicalisée. La photo y est très présente mais salie par le prisme de l'art pauvre et populaire, celui de la photocopieuse. Aucun souci d'esthétisme mais une grande justesse dans ces découpages de photos : l'objet noble est sorti de son cadre pour ne plus être différencié du dessin et du graphisme. La photo est devenue affiche, objet de large consommation, pixelisée à l'extrême. Elle s'oppose en tous points au perfectionnisme triomphant de la PAO et de la DAO, à la qualité d'image inévitable qu'on trouve sur ce site et sur tous les écrans d'un ordinateur. *Ritournelle(s)* sent formidablement l'épreuve de l'impression et les pertes qui en résultent. Cette édition nous rappelle que le monde n'est pas complètement immatériel, que les passages laissent des traces : les boîtes de conserve, poubelles, salières, poivrières ou autres objets du quotidien incrustés sur la page en sont la preuve (remarquons qu'à deux reprises on voit une assiette mais de manière significative, les deux fois elle est vide). Il y a quelque chose de punk dans ce livre, celui qui prédominait dans *Semiotext(e)* n°2 et sur lequel Guattari a écrit : un punk évidemment à l'opposé de sa résurgence glam-chic qui inonde les magazines de mode où la contestation est devenue un argument de vente. Ce punk-là est teinté de situationnisme lorsqu'il s'agit d'un constant détournement d'images, des plus importantes aux plus banales : ici encore pas de hiérarchie. Le détournement est toujours terroriste, et on se rappelle que le dernier Félix (*Cartographies schizoanalytiques, Chaosmose, Les trois écologies*) souhaitait avec une immense émotion la fin de la société mass-médiatique et une nouvelle subjectivité qui se brancherait sur les flux d'information. Emile Brami (directeur des éditions de la Pince à

Linge) et Bruno Bressolin l'ont bien compris en détournant les images, première phase de réappropriation. Elle est très sensible lorsqu'il s'agit de subvertir ce qui possède autorité : ainsi de ces pictogrammes indiquant des ascenseurs ou ces horloges imposant un sens au temps. Les pictogrammes ont toujours été la cible des tenants de la contre-culture : ils offrent un monde simplifié à l'extrême, dont la seule vertu est d'imposer un sens. L'iconographie politique n'est pas en reste avec ces photo-images d'un pistolet qui tire en l'air (pleurant la mort d'un compagnon ?) ou cette usine désaffectée dans un monde post-industriel.

Les corps eux-mêmes reçoivent cet acte politique de désacralisation : le travail de l'artiste les démembrant : sourires, yeux, mains, bras. Plus encore lorsqu'on voit la naissance des fesses dans un corset sadomaso ou sur cette photo d'une main soulevant une robe de chambre pour un geste dont on ne sait s'il sera érotique ou affreusement trivial. Politique et sexualité se mêlent du reste et le désir traverse toutes les dimensions dans cette photo d'une femme bâillonnée, la tête portant vers l'arrière, dans une pose qui évoque tout autant le plaisir que la souffrance due à la torture.

Le texte enfin. On a envie de dire que la typo courrier impose son évidence politique : celle des tracts, des actes clandestins, des demandes de rançon, peut-être des détectives anarchistes. Et l'anarchie est somptueuse dans la mise en page qui n'offre aucune sécurité de la constance. Le thème c'est la variation aimaient à dire Deleuze et Guattari. Bruno Bressolin l'applique tout au long des soixante-quatre pages. Malgré l'unité de la typographie, l'instabilité est de règle, provoquant quelques vertiges de lecture, n'hésitant pas à quadriller le texte, à en faire une imposante croix, à surligner certaines parties, à en extraire d'autres, à faire résonner quelques mots mais aussi quelques chiffres, sans qu'une sursignification ne s'impose. Le noir et blanc est total, inaltérable, inévitable et le livre s'achève sur ces têtes schizo à la provenance incertaine mais dont on aimerait penser qu'elles soulageront quelqu'un à La Borde.

Lionel Ruffel

Le pendu, l'infirme et l'ambulance

Article paru initialement dans *Le Maillon/Apartés*, n° 2, décembre 1994

*“ Je sais que j'étais pendu
A l'arbre balayé par le vent
Pour neuf longues nuits,
Percé par la lance
Et offert à Odin :
Moi-même donné à moi-même
Sur cet arbre
Dont nul ne connaît
Les racines. “*
Snorri Sturluson, *L'Edda*

*“Et nous : spectateurs toujours et partout,
tournés vers tout cela et jamais vers le large.
Nous en sommes débordés. Nous y mettons de l'ordre.
Tout s'effrite. Nous l'ordonnons à nouveau
et nous tombons nous-mêmes en poussière.
Qui donc nous a retournés de la sorte que,
quoi que nous fassions,
nous avons toujours l'air de celui qui s'en va ? “*
Rainer Maria Rilke, *Elégies de Duino*, IX

Les textes de Gregory Motton ont une particularité inhabituelle, qui fait partie du plaisir étrange qu'ils procurent : il faut les lire la tête en bas... à l'imitation du pendu des Tarots, image obsessionnelle de ses pièces, qui nous montre le sens qui est le leur. Les pieds attachés, suspendu dans les airs, le héros mottonien, sacrifié comme l'Écrivain dans *Chutes* ou Tom dans *La Terrible Voix de Satan*, contemple le monde, révolutionné par son regard. Le bas est en haut, le haut tombe en bas. Haut et bas (le “Très Haut” et “Très Bas”) s'intervertissent ainsi sans qu'on puisse finalement leur assigner une place. Le principe de subversion qui préside à cette écriture passe par cette *réversion* fondamentale qui fait alterner les

contraires et leur redonne énergie et dynamique. Motton va donc à l'opposé de la plupart des œuvres contemporaines pour lesquelles, comme il le disait dans *The Guardian*, "il n'y a aucune tension entre le haut et le bas, aucune colère, aucun désaccord. Ce qui monte est la même chose que ce qui est en haut. Ce qui passe pour de la rébellion est de la conformité."¹ Tout est polarisé, blanc ou noir, noir ou blanc, à sa place - rassurante comme il se doit.

Chez lui, en revanche, l'ambiguïté est de rigueur - ou, pour mieux dire, l'ambivalence, sous le signe de laquelle toute son œuvre est placée. Ses clochards ne sont pas des saints, martyrs de la société, ou des voyous en mal de révolte. Ils sont saints *et* maudits, élus *et* déchet. En fait, aucun de ses personnages n'est jamais un ; ils éclatent tous en une multitude de possibles, mettant au jour un véritable trafic d'identité, qui fait par exemple se transformer Madame Vanessa en Homme Violent puis en Homme de la Tour (*Chutes*), l'Homme Sec en Invité de la fête puis en Homme Araignée (*Satan*), des SDF en ambulanciers (Johnny et Louise puis Mary et Clivey dans *Ambulance*)... jusqu'au sexe des personnages qui est parfois aléatoire, comme si l'androgynie était inscrite au cœur de tous ("J'en ai assez de tout ce travestisme", dit ironiquement un des personnages de *Chutes*). Motton rejette ce qui sépare les choses ou les êtres, les mots qui figent et prétendent dire l'unique (nombreux sont d'ailleurs chez lui les mots à double ou triple sens, qui tirent la langue aux "traducteurs"). Toute tentative pour dire le beau et le laid, le bon et le mauvais, est vaine et nocive ; ceux qui veulent trancher entre l'un et l'autre (comme Nellie dans *La Terrible Voix de Satan*, qui réclame un guide pour lui indiquer le bien et le mal) nous conduisent à notre perte (à Nellie, toujours, le prêtre anathémisé répond d'ailleurs clairement : "Je suis la dernière personne à voir pour ça"). Ciel et enfer se rejoignent, et Motton n'est pas étranger à la "double postulation" baudelairienne. Là encore le Pendu est emblématique. Il tend les bras vers le sol, subissant les effets magiques de l'attraction tellurique, appelé par la matrice terrestre où il rêve de venir s'ensevelir ; mais il a les pieds au ciel. A l'inverse (mais on commence à voir qu'il n'y a ni envers ni endroit), Martin dans *Ambulance* avance, les pieds dans les ordures, mais "la tête en arrière, le cou et le menton tendus", une paire de jumelles à la main pour mieux voir les étoiles.

¹ "Le théâtre des leçons de morale creuses", traduit dans *le Journal de la Bastille*, septembre 1994-janvier 1995, p. 37 (paru à l'origine dans *The Guardian*, le 16 avril 1992).

Ce qui sauve tous ces personnages qui croupissent dans les remords de nos villes, c'est la *verticale* qui fait d'eux le passage entre notre monde et l'autre. Chuchotant près de nos poubelles, ils sont reliés au cosmos au-dessus d'eux. Motton ne se contente jamais de l'horizontale. S'ils ont du mal à tenir debout, ses héros n'en finissent pas de se redresser, quitte à marcher avec difficulté. Et leur effort, toujours, les tire vers le haut. Qu'il s'agisse du mât ulysséen de Rolo dans *Chutes*, ou de celui de *Satan*, de l'arbre où est pendu Tom dans cette même pièce (implicitement un avatar de l'Yggdrasil de la cosmogonie viking), voire des béquilles de Clivey dans *Ambulance*, ils trouvent tous un pivot qui les arrache à la surface où tout semblait les maintenir écrasés. Ils font parfois penser aux clochards métaphysiques de Beckett, mais ils sont moins pesants que ceux de Beckett. Leur douleur n'est pas pascalienne; ils n'ont pas le choix entre souffrance et divertissement : la souffrance est un divertissement, un jeu. La maladie est leur planche de salut.

Ainsi promènent-ils chacun leur infirmité comme une défense contre l'agression du monde, beaucoup plus que comme une marque de leur déchéance ou de leur misère. Dans *Chutes*, Clancy, qui n'est pas sans rappeler le Clivey d'*Ambulance*, ne dit pas autre chose :

CLANCY : Donc maintenant je marche les jambes un peu écartées, comme ça, comme un infirme. Qu'est-ce que tu as pensé quand tu m'as vu arriver ? Tu as pensé que j'étais infirme, non ?

CARROL : Oui, c'est vrai.

CLANCY : C'est toujours ce que pensent les gens, je le vois à leur tête quand j'approche. Mais bon, ça m'est égal. Au moins ça fait un moment que je n'ai pas été volé. Même les voyous regardent à deux fois avant de frapper un infirme. Dans le temps je portais une perruque pour tacher d'y échapper, aux voyous. Pas la peine maintenant. J'ai ça à la place. Je veux dire, ce qu'il te faut c'est une protection ou une autre, et maintenant j'ai celle-là, incorporée. C'est bien non ?

Pour Motton, la maladie n'est jamais simplement négative. Là comme ailleurs, il brouille les cartes et transforme l'expérience du mal en une aventure salvatrice. Peut-être parce que tout, autour de lui, prend

cette coloration lumineuse. Je pense à cette première rencontre avec lui, dans une rue de Camden, au nord de Londres ; nous marchions ensemble dans la rue, en direction du Pont des Suicides, à Archway, quand un homme au visage rouge, sorti tout droit d'une scène d'*Ambulance* ou de *Chutes*, la jambe fraîchement déchiquetée par un chien, nous demanda de lui indiquer un hôpital, et en échange de quelques pennies nous fit cadeau de pièces irlandaises, nous embrassant bruyamment, exultant. Il portait sa jambe d'infirmes comme si cette dernière l'avait revêtu d'un pouvoir. "Le Seigneur a dit ne prends pas la force comme outil de ton travail mais la faiblesse", clame triomphalement Tom, dans *La Terrible Voix de Satan*. Et c'est aussi ce que font les personnages de Motton. Qu'on n'aille pas voir ici une visée morale ou religieuse (même si toute son œuvre est marquée par des réminiscences bibliques souvent troublantes). Il s'agit seulement de se défaire du manichéisme ambiant, qui divise la réalité et la rend stérile. Il faut mettre à mort l'arrogance de la bonne santé et des bons sentiments. On ne le redira jamais assez après lui : "*l'art n'est qu'une tentative vaine, vouée à l'échec, d'atteindre la vérité*". Pour créer, il faut échouer. Pour réussir, il faut rater. Tout triomphalisme est donc exclu de cet univers qui "choisit", comme Tom encore, "les plus faibles arguments pour rendre compte de son cas". L'infirmes devient dès lors le héros par excellence de ce monde en décomposition, où seule la faiblesse a sa chance. Les "chairs froissées et brûlées" de Martin dans *Ambulance*, la "blessure rouge qui s'étend jusqu'à une oreille sans forme et aux cheveux épars sur le côté de son minuscule crâne", les jambes tordues de Clivey, le spasme de Pedro, ne sont pas la marque d'un misérabilisme pseudo-social destiné à apitoyer le bourgeois spectateur. Ils sont la seule voie possible vers une hypothétique rédemption.

Un mal particulier que l'on rencontre dans quasiment toutes les pièces de Motton résume d'ailleurs la fonction de la maladie dans ces textes, c'est l'épilepsie. On la trouve aussi bien dans *La Terrible Voix de Satan* où elle frappe l'Homme Sec et l'Enfant de la Fille en blanc, que dans *Chutes* (l'Homme Violent), *Un Message pour les cœurs brisés* (Mickey) ou *Ambulance* (crise de Pedro et écume sur les lèvres de Martin). Or, ce *haut mal*, s'il apparaît à première vue comme la manifestation d'une perte de connaissance, est au contraire toujours le lieu d'une véritable épiphanie

("Du sel. Du sel, la Vie ", dit l'Homme Sec de *Satan* en parlant de la mousse qui s'est formée au coin de sa bouche). Sur ce plan, la méditation du Prince Mychkine dans *L'Idiot* est au cœur de la problématique mottienne et mérite un détour (l'univers de Dostoïevski est loin d'être étranger à celui de Motton) :

"Il réfléchit, entre autres, au fait que, dans l'état épileptique, il y avait un degré, précédent juste la crise en tant que telle (si seulement cette crise arrivait en plein jour) quand, brusquement, dans la tristesse, dans la nuit spirituelle et l'oppression, son cerveau, par instants, semblait comme s'embraser, et toutes ses forces vitales se tendaient à la fois dans un élan extraordinaire. La sensation de la vie, de la conscience de soi, décuplait presque au cours de cet instant qui se prolongeait le temps d'un éclair. L'esprit, le cœur s'illuminaient d'une lumière extraordinaire; tous ses troubles, ses doutes, ses inquiétudes semblaient s'apaiser tous à la fois, se résolvaient en une sorte de tranquillité supérieure, de joie complète, lumineuse, harmonieuse, et d'espoir plein de raison, plein de la cause définitive. [...] "Quelle importance, que ce soit une maladie ? avait-il enfin conclu. Qu'est-ce que ça peut bien faire que ce soit une tension anormale, si le résultat lui-même, si la minute de sensation, quand on se souvient d'elle et quand on l'examine en pleine santé, est, au degré ultime, de l'harmonie, de la beauté, et si elle vous donne un sentiment de plénitude invraisemblable, in-soupçonné, un sentiment de mesure, d'apaisement, celui de se fondre, en prière extatique, dans la synthèse supérieure de la vie ?"¹

Comme Mychkine, les personnages de Motton font l'expérience d'une traversée salvatrice de la souffrance. Plutôt que de revendiquer ce que le monde leur refuse, ils trouvent dans leur faiblesse leur raison d'exister. C'est leur faiblesse même qui les fait triompher. Les faux prophètes, les vainqueurs, ceux qui savent (comme Geronimo dans *Chutes* ou le Docteur dans *Satan*), sont irrémédiablement déçus, faute d'avoir su accomplir le travail de perte qui leur était demandé. Est-ce pour cela qu'à l'inverse les infirmes sont pourchassés sans merci ? Ceux qui prétendent les guérir ne veulent en fait que s'emparer de leur pouvoir. Parce qu'ils renversent tous nos savoirs, défont le jeu bien ordonné de la société,

¹ Dostoïevski, *L'Idiot*, traduction d'André Markowicz, éd. Babel.

brouillent le sage ordonnancement de nos valeurs apprises, ils sont une menace dont le monde cherche vainement à se libérer.

L'ambulance, dont les lueurs traversent ici ou là la scène mottotienne, n'est alors que l'instrument d'une revanche que cet ordre tente de prendre. Les infirmiers se comportent comme des flics en mal de clients (qui fait d'ailleurs la différence entre les gyrophares ou les sirènes des ambulances et ceux ou celles de la police ?). Aussi n'est-ce rien moins qu'un hasard si l'ambulance qui sert de titre à la deuxième pièce de Gregory Motton passe et repasse dans le lointain comme une menace perverse qui glace les personnages. Dans *Chutes*, on retrouve la même lueur, mais devenue explicitement celle d'un projecteur d'hélicoptère, qui traque l'Homme Violent. Dans *La Terrible Voix*, l'Homme Sec ne s'y trompe pas davantage, puisqu'il s'enfuit à l'arrivée de l'ambulance appelée par Tom. Aurait-il surpris le dialogue de leurs conducteurs, tels ceux d'*Ambulance*, précisément ?

AMBULANCIER : On nous a appelés pour ramasser un corps inanimé sur le trottoir. Donc il faut qu'on en trouve un, vous comprenez ?

AMBULANCIÈRE : On ne va pas rentrer les mains vides.

AMBULANCIER : C'est exact. Bon on va faire un petit tour dans le coin pour voir si on peut trouver quelque chose. [...]

AMBULANCIÈRE : Denny, je n'aime pas ce mec. C'est un malade.

AMBULANCIER : Il faut que tu commences à t'habituer à eux Lise.

AMBULANCIÈRE : J'ai les doigts qui me démangent. Il me donne envie de sortir le brancard, tu sais ce que je veux dire ?

AMBULANCIER : Je sais exactement ce que tu veux dire.

AMBULANCIÈRE : Je veux dire une transfusion ou quelque chose comme ça.

AMBULANCIER : Je sais, je sais, je pensais exactement à la même chose.

AMBULANCIÈRE : Je veux dire je veux commencer à servir les gens. A les aider. Et ce mec, et celui-là, ils ont besoin d'être nettoyés. Tu sais ce que je veux dire ?

Le plus étrange est que cette ambulance inquiétante qui parcourt les rues de la ville mottotienne à la recherche d'un corps à emporter s'annonce par une "musique" ("*Musique d'ambulance*" dit le texte), comme si le bruit même de la mort se transformait en musique. Tout se mêle, il n'y a plus de frontière entre les bourreaux et les victimes, entre la mort et la vie, entre la maladie et la santé, entre la nuit et la lumière, entre le ciel et la terre.

Dans ce contexte, rien d'étonnant finalement à ce que la laverie de la même pièce soit le cœur d'un royaume fantastique : "Dans la laverie, toutes les machines en marche. Les machines tourbillonnantes produisent de la lumière comme des téléviseurs. Leur bruit est une musique. Musique composée de machines à laver et d'une valse au clavicorde, elle scintille comme les étoiles."

Le bruit, comme celui de l'ambulance, est une musique ; la machine à laver est une télévision (lavage de cerveau ?) ; la télévision est un ciel étoilé.

Le monde est un chaos. Mais le chaos est la seule issue.

Arnaud Rykner



Shaggá

Cette Shaggá a été écrite en respectant les règles de composition rigoureuse qui définissent le genre : sept séquences d'égale longueur, associées à un commentaire qui n'est pas soumis à des exigences précises et développe souvent une réflexion sur le temps, la réalité et le destin.

Le commentaire ici a pris la forme d'une série de seize photographies en noir et blanc de l'artiste Josef Koudelka. L'ensemble correspond à une commande de l'éditeur d'art Coromandel express (2 rue de l'Oratoire, 75001 Paris), pour un ouvrage à tirage limité.

A. V.

I

Si tout va bien, un ciel naîtra de la mer un quart d'heure après le rivage. Tu ne pourras plus avancer, tu devras te cacher dans le reste des vagues, c'est par l'intérieur des nuages que tu accèderas au reste des vagues. Tu devras construire le passage, c'est dans la ruine du reflet que tu le découvriras, dans la ruine des eaux déjà impropres à porter l'idée des navires, dans la ruine du jour sans voyage et sans soleil. C'est dans la ruine du reflet que tu dissimuleras la dernière balise. C'est dans la dernière balise que tu feras mine de flotter, car il faudra continuer à feindre, face au vent déjà décharné de ses souvenirs d'albatros, de mouettes rieuses, éteint. Face à ce vent qui aura abdiqué tu adopteras la politique de l'épave, la stratégie de l'épave qui a tes faveurs depuis toujours. C'est dans l'espace de l'épave que tu prendras refuge, c'est là que tu feras mine de voguer comme autrefois encore, c'est là que sans auditeur pour te croire tu diras avoir trouvé les trois précieux refuges : le refuge du fer déjà émiétté, en train de mourir ; le refuge du friselis sans écume, matinal ou vespéral, loin ; le refuge de la clarté venant des tréfonds, et qui a été longuement brassée par la mer. Tu te tiendras humble pour attendre, comme marchant sur l'eau et pourtant semblable à un trésor non accepté par l'eau, comme prenant appui sur les vases et pourtant semblable à une offrande rejetée par la terre. C'est là que tu compteras les heures, toutes les oscillations qui te sépareront de l'immobilité et qui te sépareront d'une mémoire d'un premier rivage. Tu attendras en t'obstinant à ne pas sombrer, bercé par la rumeur des cales creuses, nourri par les mercures volés à la lumière depuis l'extérieur et inventant, pour tenir et tenir encore, l'idée d'un crépuscule où tu aurais encore ta place. Et c'est sur cette lumière-là, non navigable, fictive, que tu façonneras le passage, dans cette lumière volée, dans la misère orgueilleuse de cette lumière volée.

photo 1 :
View of the Severn Estuary from
the Cardiff Bay Barrage

2

Dans les gouffres de la pleine nuit nous avons appris à fermer les yeux, nous fermions les yeux et l'image venait, le jour venait, et, de nouveau, nous étendions les ailes au-dessus des bassins de radoub et de dépeçage où, mille neuf cent soixante-quinze ans plus tôt, nous avions poussé nos derniers cris, et de nouveau nous glissions dans l'enchevêtrement des dures transparences, environnés du silence à moitié froid de notre sommeil, ayant à jamais perdu le sens de la gravité et des verticales, n'ayant plus, en nous inscrite, que la peur de ne plus voir l'image, et nous n'agitions

photo 2 :
Graving Dock #3
Inner Harbour, Cardiff Bay

pas les ailes, nous planions, nous dérivions dans l'imposture au-dessus des boues que nous avions foulées mille neuf cent soixante-quinze ans plus tôt, et qui de notre aventure, de notre brutal déchiquetage, n'avaient immortalisé aucune trace, et nous survolions le lit torturé des boues et les ombres que la marée avait tracées avec les basses nervures de son sang, et, de nouveau, nous cherchions une silhouette d'homme ou de femme à qui nous eussions pu adresser un salut ou un adieu, mais, comme dans les temps reculés, il n'y avait personne, et nous reconnaissions avec difficulté les échelles, les escaliers, les grilles, trompés que nous étions par l'absence de gravité, et de nouveau nous fermions les yeux et, une fois encore, l'image venait, le jour venait, et la poutre terrible comme autrefois se suspendait en travers de l'image, comme autrefois s'interposait entre notre glissement tout en lenteur et le sol liquéfié vers quoi notre trajectoire aboutissait, et nous nous débattions avec un fatalisme engourdi, nous agitions l'extrémité défaite de nos ailes pour éviter le souvenir des coulures atroces sur les clous et pour ne pas frôler les clous qui hérissaient la poutre, et nous plissions les paupières avec une anxiété croissante, et, pour ralentir notre vol déjà extrêmement statique, nous tentions d'aveugler nos yeux morts, pour ne plus voir, pour ne plus rien voir et ne plus subir le souvenir des ultimes craquements, mais l'image sans cesse revenait et, malgré tout, elle restait.

photo 3 :
Graving Dock #1
Inner Harbour, Cardiff Bay

3

Même si on ne te dit rien pendant mille neuf cents ans, tu te dresseras hors de la flaque et tu essaieras d'imaginer ce qui se déroulait avant le présent, tu essaieras d'imaginer que jadis tu possédais une relation personnelle aux choses. Tu émergeras longtemps après l'aube, mais encore dans l'ère géologique du petit jour, et tu seras lasse, misérablement oblique et lasse. Pour toi ce matin-là on aura éclairé le ciel avec des pierres, pour toi seule on aura déblayé les gravières de leur obscurité, afin qu'au moins soit visible l'empreinte de ton évasion : ainsi ta mémoire ne sera pas totalement vide. Rien ne témoignera ailleurs et autrement de ton existence,

photo 4 :
Quarry Workings
Trefil, Heads
of the Valleys

nulle voix ne commentera ton amnésie, ta solitude, ton éternité et ton mutisme. Pour toi, ce matin-là, on aura déployé en bruine une lumière, comme souvent quand on veut souligner la vanité de la présence ou de l'absence. C'est inspirée par cette disparition de la nuit et de la couleur que tu devras ensuite comprendre quels secrets gouvernent la naissance et la mort. Je ne peux rien te dire à ce sujet, il faudra patienter encore mille neuf cents ans et des poussières. Plus loin, une pierre se tiendra comme une indication ne servant à rien, un bloc équarri avant et après son assassinat, témoignant de la persistance, ailleurs et autrement, d'une histoire et d'une douleur collectives, d'un gâchis noir peuplé d'animaux et d'humains, et tu auras envie de communiquer avec cette pierre grandiosément meurtrie, tu songeras à l'éventualité d'un dialogue, mais rien de tel n'advient. Alors tu resteras penchée sur le petit matin, sur le milieu du jour, sur le crépuscule, tu recommenceras à ruminer une réponse sur toi-même, de nouveau tu revivras le silence stérile, la fatigue en lisière du savoir, la lenteur de la désagrégation, de nouveau tu espéreras apprendre la raison d'être du présent, et, comme si déjà tu étais en équilibre devant la vérité, sans amour tu souhaiteras la fin des choses, avec amour tu souhaiteras le début de la mémoire : le début de la douleur.

Quand tu seras couché à une place enfin appropriée, sur un champ d'ordures et plus becqueté d'oiseaux que dé à coudre, il t'arrivera encore, disons une ou deux fois par jour, d'avoir l'illusion de la conscience, et, à chaque fois que tu ouvriras les paupières, les oiseaux surpris par ce bruit inattendu s'envoleront de gauche à droite, toujours dans le même sens qui s'explique peut-être par la rotation terrestre ou peut-être par autre chose qui nous échappe et qui nous échappera toujours ; ils s'envoleront à l'intérieur de ton silence, comme désireux de provoquer avec leurs ailes un vacarme plus assourdissant et plus riche que celui qu'auront fait naître tes membranes. Mais ces battements et ces claquements resteront à l'écart de tes perceptions, ailes et plumes remueront l'idée du bruit sans que concrètement le bruit vienne se déposer en toi, et, en réalité, rien ne te sera accordé de cette agitation formidable, sinon

photo 5 :
Docks way disposal site
Newport

des ombres parfaites et des odeurs de corps suspendus, assombries par le contre-jour. À chaque fois que tu ouvriras ainsi les paupières, la multitude volante éclatera devant la surface de ta mémoire sans y pénétrer, ce sera une image fixe arrêtée comme à jamais sur la matière de tes rétines. Tu auras établi les règles d'un jeu triste, par désœuvrement ou par un effet de mélancolie tu auras inventé les conditions d'un pari entre toi et le hasard. Pour gagner il faudra capter en une seule image trois cent quarante-trois mouettes exactement, pas une de plus, pas une de moins : c'est un nombre dont tu aimais la musicalité, mais qui dans ton existence antérieure ne t'aura pas porté chance, ni d'ailleurs malchance, un nombre qui ne t'aura rien apporté, quand on y pense. Tu auras mutilé toi-même ton regard jusqu'à y compter trois cent quarante-trois déchirures, ce sera une grille pratique pour évaluer d'un coup d'œil le résultat du jeu. Dès que tu descelleras les paupières, tu sauras donc que tu as perdu encore contre le hasard. Le total des oiseaux approchera peut-être une valeur idéale, harmonieuse, mais tu auras perdu.

photo 6 :
Tirphil
Rumney Valley

photo 7 :
Entrance to Roath Basin
Cardiff Bay

Que ce soit durant une nuit blanche ou pendant un jour noir ou après, la question du départ se posera, et longtemps tu resteras hébété devant l'alternative : Par la route ou par les boues ? Et, pour en finir, tu joueras ton avenir à pile ou face, et ce sera le chemin du boubier qui sera choisi. Tu ne manqueras pas aussitôt d'en souligner tous les avantages, ou plutôt d'abord d'évoquer les inconvénients d'un voyage sur route : le risque de ne pas pouvoir freiner dans les courbes, l'humidité sournoise du goudron, le risque d'être espionné par plus gueux que toi encore, depuis les cabanes sales des bas-côtés, le risque de se tromper d'itinéraire. Ensuite tu iras rôder autour de la barque, ignorant par quel moyen y accéder et comment la diriger et la mouvoir. Tu verras dans la coque une carapace d'appoint, salutaire pour toi qui vas pieds nus et sans force, n'ayant que ta peau pour te protéger du monde. Tu parleras avec volubilité de la barque et sur tous les tons, tu décriras la vase dans quoi on l'aura presque complètement immergée, peut-être pour se moquer de toi, ou peut-être par suite d'une négligence malheureuse où ta personne n'aura été en aucun cas prise en considération, ou peut-être plus simplement parce que, tout le monde étant mort dans la région, la maintenance des bateaux ne sera plus assurée depuis des mois. Tu ne cesseras de chanter les mille charmes d'un

photo 8 :
Adjacent to Rocco Forte Hotel
Inner Harbour, Cardiff Bay

voyage en barque, et dans tes monologues tu citeras de nombreux précédents où une barque, apparemment engluée dans les boues, aura fait l'ascension des sables pourris de saumure et des mélasses huileuses qui empoissent l'arrière des estuaires. Et tu continueras ainsi à tourner et à virer au-dessus de la barque en espérant que quelqu'un te suggère une méthode pour monter à bord sans au préalable devoir périr noyé dans les lies mouvantes. Mais aucune voix ne te secourra, et plus tard, si la question de nouveau surgit, une semaine ou un an plus tard, tu parleras d'autre chose ou tu te tairas.

6

Sur les murs dressés devant les maisons encore vivantes, il te sera strictement interdit de peindre des slogans hostiles à ce qui gouverne le monde ou de coller des affiches qui clameraient ton indignation. En revanche, sur les murs édifiés devant les maisons déjà mortes, on t'encouragera à dessiner un ciel clair sans nuages, et ensuite à y brosser des taches qui ressembleront à des nuages. Dans la rue qui organisera la morne absence de toute issue, devant les maisons où survivent les restes des hommes et des femmes, on ne t'autorisera pas à courir, tu ne ressentiras pas l'envie de hurler ou de bouger. En revanche, quand tu longeras les ruines habitées par des hôtes moins respectables encore que des hommes, peuplées par des spectres inactifs et par des rats, on t'accordera le droit de contempler un ersatz de ciel abaissé à la hauteur de tes yeux, et on te fera répéter le commentaire obligatoire, on te conseillera de dire que rien n'empêche jamais la poésie, même quand elle accompagne l'abandon de tout espoir, et on te poussera à déclarer que le ciel est magnifique quelle que soit sa place dans le paysage et quel que soit le peintre. Tu seras planté là, sous les fanges d'un sous-rêve, répétant la leçon, ânonnant la bien-pensante leçon, et tu auras l'esprit exsangue, la volonté comme après un cataclysme et après la gesticulation des sauveteurs autour des cadavres. Tu essaieras pourtant de désobéir, tu ne prétendras pas que les ruines ont été joliment camouflées, tu chuchoteras des critiques contre ce qui gouverne le monde, tu éviteras d'apprécier les angles pittoresques dans le ciel, dans la rue, dans le désert, dans tes souvenirs. Il y eut un temps où sur les surfaces de brique la peinture blanche servait à construire une histoire et à appeler à l'aide ou à la révolte, il y eut un temps où des hommes et des femmes niaient l'idée de la défaite, il y eut un temps où même les animaux savaient établir la différence entre l'envers et l'endroit du décor.

photo 9 :
Great Western Lane
Cardiff

photo 10 :
Sandfields
Aberavon

7

photo 11 :
See Wall
Penarth

Contre le mur où à l'équinoxe vient agoniser la mer, tu te placeras dans l'attente qu'on te fusille, tu te tiendras tout proche de la bouche d'égout susceptible d'engloutir ton sang après la salve, mais, au bout d'un

jour ou deux, aucun soldat n'étant venu pour t'exécuter, tu cacheras ta déception en longeant de nouveau le fatras de fer des rues défigurées, puis tu iras jusqu'au désordre qui toujours subsiste loin des villes après une guerre bactériologique ou économique, et, là, rendu amer par l'extrême vanité de ton errance, tu murmureras ton ultime discours devant les masses. À qui voudra l'entendre, c'est à dire probablement à personne, tu confieras l'unique secret industriel dont tu auras eu connaissance au cours de ta vie antérieure, tu dévoileras le principe de la roue. Pour renforcer le merveilleux de ton propos, tu prétendras que cette invention extraordinaire te sera apparue en rêve. Tu expliqueras quels services elle pourrait rendre aux hommes et aux femmes des pays existant encore sur les surfaces non immergées. D'une voix émue, tu imagineras ce que pourrait apporter la roue à la civilisation tant actuelle que future, tu choisiras des exemples dans le paysage, tu évoqueras de gigantesques bobines en bois, tu diras qu'autrefois il y avait des chantiers où des ouvriers étiraient kilomètre après kilomètre des câbles

photo 13 :
Tower Colliery
Hirwaun, Cynon Valley

photo 15 :
View from Graving Dock #2
Inner Harbour, Cardiff Bay

électriques gainés de noir, ou encore tu appliqueras ton invention à des véhicules automobiles ou à des cages contenant des mineurs, suspendus entre terre et houille grâce à des poulies mécaniques démesurées. Mais, devant le peu de succès que rencontrera ton discours, tu le laisseras s'éteindre et tu te mordras les lèvres. Ta pensée sera d'ailleurs devenue trop confuse pour s'exprimer en phrases. Elle déviara en spirales au-dessus des boues et des eaux qui cachent l'accès aux grandes profondeurs. À un moment, tout basculera, et tu t'écrouleras, les ailes mortes, au pied des tombes que d'autres auront abandonnées avant de partir. Derrière les tombes, le ciel sera infini, comme toujours. Derrière les tombes, le ciel est péniblement infini, et ensuite, ensuite il n'y a rien.

photo 12 :
Junction of St Mary's Street
and Mill Lane, Cardiff

photo 14 :
View of Llyn Fawr
Rhigos, Heads of the Valleys

photo 16 :
Abandoned cemetery
near Tredegar

De l'instance de la lettre dans la musique¹

1 Ce texte est celui d'une communication faite le 26 mai 1992 au séminaire organisé par Alain Herreman à Jussieu. Publié dans *Quarto* N° 65

1. Intellectualité musicale

Le propos de cet exposé ne sera pas philosophique mais musical. Il relèvera de ce que je propose d'appeler une intellectualité musicale. Qu'est-ce à dire ?

- Si la musique est bien une pensée, s'il y a une pensée musicale (dont le terrain d'épreuve ultime est l'œuvre musicale), la pensée musicale met en jeu une triple instance : le son, l'écriture, le langage. Pas de pensée musicale qui ne circule là-dedans. En ce sens il existe un régime d'utilisation du langage qui touche à ce que j'appelle intellectualité musicale et qui n'est pas externe à la pensée musicale.

a) Approches négatives.

Cette intellectualité n'est pas :

* Une position *démiurgique*. Elle n'est ni une "pensée de la pensée" (cf. Aristote posant que "la pensée qui se pense elle-même est cela même qui est Dieu"²) ni une figure de la conscience de soi (cf. Marx posant que "le sujet qui se connaît lui-même comme la conscience de soi absolue est Dieu, l'Esprit absolu"³). Ce n'est pas une prise de conscience de ce que l'on fait quand on fait de la musique. S'il y a peut-être là réflexivité, en tous les cas la figure philosophique de la conscience n'est pas ici adéquate.

* Une position *esthétique* où la pensée musicale serait un objet pour une pensée seconde.

* Une *logique musicale* qui serait par rapport à la pensée musicale comme la logique mathématique l'est par rapport aux mathématiques, c'est-à-dire une réflexion qui se situerait malgré tout en dehors des mathématiques.

Je sais que je m'écarte ce faisant d'une position qui tient que la logique appartient à la mathématique, ainsi de Pierre Damphouse posant que la logique est "*mathématique* car il [y] s'agit d'un travail de mathématiques"⁴ - d'où découle alors un rapport de torsion interne entre mathématiques et logique -. Je préfère, comme musicien, laisser ouverte la possibilité d'une plus radicale extériorité entre logique et mathématiques et ne pas parler ici de logique musicale, ne serait-ce que pour ne pas

2 "Métaphysique". Livre Lambda.

3 "Manuscrits de 1844" p. 144.

4 "L'écriture mathématique" : Prologue.

concentrer la réflexion musicale sur certains types d'opérations présumées "logiques" : combinatoire, développement...

* Une *théorie de la musique*. Ce terme renvoie trop, comme le terme esthétique, à l'idée que la musique fonctionnerait comme un référent extérieur objectivable pour une théorie, comme une pratique qu'il s'agirait de ressaisir abstraitement (les manuels de solfège sont souvent intitulés "Théorie de la musique" !).

Il ne s'agit donc pas de prendre la musique en extériorité.

On sait ainsi qu'il y a deux sortes d'analyse musicale qui se rapportent différemment à l'œuvre : la première, académique, prend l'œuvre pour objet et tente d'en produire une analyse exacte et fidèle. La seconde, musicale, orientée vers la production de musique - qu'elle soit celle de l'interprète qui doit jouer l'œuvre, celle de l'auditeur qui tente de rapporter une perception et une lecture, celle du compositeur qui s'approprie le travail de ses prédécesseurs - n'a pas de souci d'exactitude en sorte que, comme le dit Boulez, "peu m'importe que l'analyse soit fautive si elle est productive"⁵.

b) J'appelle *intellectualité musicale* le rapport de la musique à la pensée qu'elle est.

Cette question me semble "moderne". Elle apparaît sans doute moins avec Rameau et Rousseau qu'avec le romantisme musical qui voit se succéder Schumann, Wagner, Schoenberg. Il est intéressant de noter que cette nouvelle figure va de pair avec une figure militante, avec l'idée de défendre ou de promouvoir la musique comme pensée, en la nommant dans ce mouvement comme "musique de l'avenir" (Schoenberg avait bien conscience de succéder à Schumann dont le "journal combattait pour la musique de l'avenir"⁶).

Ceci touche à cette séparation, apparue à la fin de l'ère classique et très précisément autour de l'opus 106 de Beethoven, entre musique savante et musique populaire, mais aussi entre instrumentistes professionnels et amateurs. On peut tenir que cette séparation est contemporaine de la conscience des compositeurs d'avoir à poser des décisions musicales qui ne relèvent plus de la seule nature musicale, en particulier de son état tonal, mais d'exercer une volonté qui fait violence aux résolutions "naturelles" (le partage classicisme/romantisme se dessine entre Beethoven/Schubert dans

5 in "Quoi, quand, comment ? La recherche musicale" IRCAM-Bourgois ; p. 275.

6 "Le Style et l'idée" p. 371

le rapport à la résolution harmonique...).

Tout un pan de cette question porte sur *l'identification par la musique de la pensée qu'elle est*. L'auto-identification de la musique comme pensée se fait en deux points :

1) dans *le rapport de la pensée musicale à son matériau*, au son : la musique ne se pense pas comme "art du son" et, si elle avait à se nommer comme art de quelque chose - ce qui n'est pas en fait son souci -, elle se concevrait plutôt comme "art du temps" car *temps*, ici, ne saurait être objectivé.

Cette question a une grande acuité contemporaine, à l'époque où des transformations considérables affectent le matériau sonore. Sans m'étendre ici sur les problèmes de périodisation que cela ouvre, on peut relever que cette condition moderne de la musique - assurer un minimum d'identification d'elle-même comme lieu de pensée - s'est manifestée dans l'ère contemporaine par une tendance positiviste, la conscience de soi romantique d'être un art se renversant en l'idée que la musique serait en retard par rapport à la pensée scientifique de son temps et devrait donc s'employer pour se porter à son niveau. Ceci s'est donné spontanément dans une problématique du matériau, les transformations techniques du matériau sonore, vues comme résultats du progrès scientifique, étant alors constituées pour la pensée musicale comme occasion d'un défi de pensée. Tenir que la musique n'est pas l'art des sons mais plutôt l'art du temps - s'il est vrai que le temps n'existe pas alors même que les sons existent bien -, c'est dire que ce dont la musique est art n'est nullement un donné empirico-existant mais le produit de sa propre opération : sans musique il n'y aurait pas ce temps dont elle est l'art quoiqu'il y ait bien ces sons dont elle fait son matériau. La musique en fin de compte se prend pour son propre préalable (K. Marx : "C'est d'abord la musique qui éveille le sens musical de l'homme"⁷) sans avoir à s'autodéfinir, moins encore à se définir par un matériau.

Ou encore : pour la musique **identifier** de l'intérieur d'elle-même la pensée qu'elle est ne consiste nullement à se **définir**.

2) dans *le rapport de la pensée musicale à l'écriture*. La musique comme

7 "Manuscrits de 1844" p. 93

pensée s'identifie par le déploiement d'une écriture qui lui est propre. Avant de développer ce point, quelques remarques complémentaires et préalables.

La pensée musicale se déploie dans une triple instance : la note, le son et le mot. Je veux mettre provisoirement l'accent sur l'importance du langage dans la musique puisque c'est bien là où se manifeste malgré tout l'intellectualité musicale : dans un certain régime de parole plus que dans l'acte de composition ou d'interprétation.

* Il y a une grande importance des catégories nominales pour faire de la musique. La pensée musicale, si elle bien sans concepts, n'est pas sans catégories (telles celles-ci : mélodie, harmonie, rythme, voix, contrepoint, polyphonie, dominante...)

* L'intellectualité musicale est une manière de reprendre ces catégories à distance de soi, non comme de pures et simples catégories opératoires et techniques mais en excès par rapport aux problèmes qu'elles traitent. D'où découle un certain redoublement, interne à la pensée musicale, de ces catégories, redoublement un peu analogue à ce qu'Alain Badiou relevait comme triple nomination à propos des rapports entre philosophie et mathématiques et surtout comme double nomination interne aux mathématiques (dont la seconde est en excès sur ce que la première résout comme problème singulier).

Par exemple, et avant d'y revenir en détail, la catégorie de note de musique peut être :

- prise comme catégorie opératoire pour faire de la musique ; c'est alors celle du solfège ;
- reprise en distance par rapport à la musique ; soit la question : comment faire de la musique avec des notes ?

D'où un rapport de torsion interne/externe de cette catégorie dans la musique : à la fois la note est ce qui est *dans* la musique et en même temps la musique est ce qui est *entre* les notes ; soit : comment la musique opère-t-elle avec des notes qui sont à la fois son intérieur et son bord externe ? *Note* est alors pensé de deux façons : c'est ce qui structure la musique mais aussi ce qui atteste que la musique ne s'écrit pas (ce qui ne veut pas dire que la musique ne soit pas écrite : la musique est écrite sans s'écrire, tel est l'écart à penser qu'ouvre la catégorie de note).

En ce sens, l'intellectualité musicale serait le travail interne à la pensée

musicale pour opérer ce dédoublement des catégories musicales. Ce dédoublement ne va pas de soi. Par exemple, il n'est pas fait à mon sens chez Messiaen par rapport aux catégories qu'il introduit (celles de rythmes non rétrogradables, de modes à transpositions limitées...) comme catégories purement techniques ; et il n'est pas ici indifférent qu'il les introduise dans un ouvrage intitulé : "*Techniques de mon langage musical*". A contrario il est engagé par Boulez sur ses propres catégories musicales (structure, série, espace, mutations...) dans un livre qu'il a nommé "*Penser la musique aujourd'hui*". Passer de *techniques* à *penser*, tout est précisément là.

Ces catégories ont donc un double statut possible dans la musique, qu'on pourrait peut-être nommer selon la dualité de Benveniste : "*catégories de pensée et catégories de langue*"⁸.

Ceci touche au triangle philosophie - mathématiques - musique puisque des catégories apparemment communes circulent entre ces trois termes.

Il y a des catégories musicales qui ont, ou ont eu, un destin philosophique : par exemple la catégorie d'harmonie.

Il y a des catégories musicales qui ont, ou ont eu, un destin mathématique : par exemple celle d'intervalle (*diastema*⁹).

Il y a des catégories philosophiques qui ont, ou ont eu, un destin musical : par exemple des catégories dialectiques (développement, résolution...)

Il y a des catégories mathématiques qui ont, ou ont eu, un destin philosophique : par exemple celles de groupes, d'ensembles, sans compter bien sûr des catégories physiques (spectre, enveloppe...).

Il y a aussi des catégories théologiques qui ont, ou ont eu, un destin musical : par exemple celle de Trinité qui a joué un rôle significatif dans le débat lors de l'*Ars Nova* sur les divisions rythmiques (parfaite - en trois - ou imparfaites...).

On constate donc une grande circulation des catégories entre domaines de pensée disjoints et l'on est facilement soumis à la nostalgie du temps où musique, mathématiques et philosophie étaient nouées ensemble, ce temps présocratique dont traite A. Szabo et que Rousseau étend à toute l'ère grecque, prenant pour modèle le moment où ces trois disciplines s'écrivaient dans le même alphabet, où les mêmes lettres permettaient d'écrire la langue, d'inscrire les chiffres et de noter la mélodie.

8 "Problèmes de linguistique générale" Tome I

9 Cf. A. Szabo.

Quels rapports y a-t-il ou peut-il y avoir aujourd'hui entre ces domaines de pensée, et en particulier entre mathématiques et musique ?

La musique n'est pas conditionnée par la mathématique comme peut l'être la philosophie. Mais la musique est sous l'effet du savoir mathématique en tant qu'il s'est sédimenté en technique dans le matériau sonore (ceci a un poids singulier dans l'ère contemporaine avec le développement du travail informatique).

Il me semble que les catégories musicales sont pour partie *arrachées* aux autres domaines de pensée. *L'intellectualité musicale serait alors ce qui cicatrise cet arrachement*. D'où une double caractéristique de la catégorie musicale :

- elle est en torsion d'elle-même, en excès par rapport à son pouvoir opératoire. Ainsi de la note qui pointe l'impossible d'une écriture ;

- elle porte trace d'une cicatrice, de l'endroit où la pensée musicale a décidé, en arrachant.

On va examiner cela à propos de la catégorie de note de musique. La note est une sorte de mot formé de différentes lettres. Il apparaît que la lettre primordiale est en musique celle de durée, qui n'est ni une lettre mathématique (elle n'est pas, contrairement à ce que propose J.-J. Rousseau¹⁰, le zéro ni l'ensemble vide), ni une lettre ayant un référent philosophique (quelque chose par exemple comme ce qui inscrirait la durée bergsonnienne). La cicatrice dans la note du fait qu'il y a pensée musicale est alors la lettre de silence ; ce qui conduit à dire que *la cicatrice de la note est un soupir* (CE) plus encore qu'une *pause* (-).

Il y a aujourd'hui une grande prégnance des positions reliant musique et mathématiques. Il y eut dans l'histoire plusieurs moments dans ces rapports : le moment pythagoricien (cf A. Szabo), le moment de l'Ars Nova (marqué par les spéculations combinatoires en matière de rythme), le moment baroque (avec la théorie de l'harmonie tonale), puis le moment contemporain, avec son double déploiement : en matière de matériau (numérisation, fonctionnalisation...) et en matière de lettre (combinatoire d'écriture que le sérialisme a généralisée).

Ma position est ici que *les mathématiques ne sauraient s'appliquer*. Il faut donc en passer par la philosophie si l'on veut nouer mathématiques et musique autrement que métaphoriquement - c'est indiquer au passage que ce nouage n'est pas, en tant que tel, une tâche de l'intellectualité

10 Cf. "Projet concernant de nouveaux signes pour la musique" (1742)

musicale -. Je crois d'ailleurs que cette médiation par la philosophie a toujours été plus ou moins pratiquée : l'autorité des mathématiques sur la musique s'est toujours exercée me semble-t-il au nom de catégories qui s'avèrent en fin de compte moins mathématiques que philosophiques. En général cela s'est donné et continue de se donner via le concept philosophique de Nature ou plutôt de naturel. Il y a en particulier la thèse - philosophique et non pas mathématique - que les nombres et par là les chiffres, ayant un statut naturel, ont droit sur la musique. Ceci se trouve par exemple assez explicitement chez J.-J. Rousseau : "Rien n'est si naturel que l'expression des divers sons par les chiffres de l'arithmétique"¹¹, "La musique naturelle c'est-à-dire la musique par chiffres"¹².

Ma thèse serait celle-ci : *la parenté entre mathématiques et musique doit être cherchée moins dans le nombre que dans l'usage de la lettre*. Mathématiques et musique sont en partage d'écritures.

S'il y a bien une grande importance du *Nombre* en art, ceci ne singularise pas nécessairement la musique. Ce qui la singularise plus fortement serait le fait que c'est bien le seul art qui, stricto sensu, s'écrit. D'où des questions sur l'identité-différence entre écriture mathématique et écriture musicale, entre lettre mathématique et lettre musicale.

2. Quelques thèses sur l'écriture musicale.

La pensée musicale met en jeu une écriture. Elle nécessite en effet une mise à distance du matériau sonore ; composer s'avère ainsi un acte intransitif : ce n'est pas composer le son, comme on le dit trop facilement dans l'ère contemporaine. Ceci touche à une particularité significative du matériau musical, du son : son caractère à la fois évanescent et reproductible.

Le caractère non durable du son implique que composer ne revient pas à produire du son, comme peut le faire l'improvisation. Composer revient à prescrire, d'une manière ou d'une autre, une manière de vibrer pour un corps physique qui engendrera ce faisant des ondes sonores. Ce corps s'appelle en musique l'*instrument* et l'existence de ce corps perdure jusqu'à l'intérieur de la musique électroacoustique : non seulement parce que le son n'existe qu'engendré par des haut-parleurs mais, plus profondément,

11 "Dissertation sur la musique moderne" p. 200

12 id. p. 202

parce que le *musical* n'est pas le *sonore*. Je tiendrai même cette thèse que *le phénomène musical naît avec le sentiment de causalités mécaniques associées aux sons perçus* (causes virtuelles ou non, peu importe), et c'est d'ailleurs ce qui donne aujourd'hui tout son attrait aux méthodes de synthèse dites "par modèles physiques".

Le lien entre évanescence et reproductibilité est étroit : c'est parce que le son a une cause en dehors de lui, parce que le son est émis, qu'il a à la fois l'évanescence et la reproductibilité de l'effet. D'où cette double caractéristique : le son est une trace (d'un corps), et en tant que trace il est intégralement reproductible. Ainsi de la voix humaine : elle est trace du corps humain qui l'émet en même temps qu'elle peut être parfaitement reproduite en l'absence de ce corps. La voix en ce sens n'est pas comparable à une image : l'image visuelle d'un corps, si elle en est bien aussi une sorte de trace, résulte cependant de la réflexion sur ce corps d'une projection de lumière. Une image n'est donc pas l'effet immédiat de la présence du corps : les corps ne sont pas lumineux et n'irradient pas (dans le spectre visible tout au moins). La voix, par contre, est une modalité de présence qui est en théorie parfaitement reproductible ; ainsi la voix reproduite reste bien *la* voix et non pas l'image de cette voix, et ce même en l'absence du corps qui l'a initialement engendrée.

L'acte même de composer est marqué de cette caractéristique : il ne produit pas le son lui-même (la trace, l'effet) mais la cause ou plus exactement la structure d'une cause possible. Il est de l'essence du matériau sonore qu'on ne puisse le stocker et qu'on doive plutôt en stocker les causes.

D'où plusieurs voies possibles en matière d'écriture musicale :

1°) l'écriture sera conçue comme écriture du son (de même que composer est souvent posé, dans son horizon contemporain, comme composer du son).

Écrire serait alors l'acte de stockage des causes en vue d'une reproduction ultérieure. C'est là la position empirique dominante sur l'écriture musicale. Il y a alors trois manières de procéder :

- enregistrer des sons existants. La qualité de la reproduction dépend des seuls paramètres techniques. L'écriture est ici conçue comme une *fonction*.
- décomposer - analyser - le son selon des catégories physiques puis le resynthétiser. Ici l'écriture est conçue comme une *mimétique de l'effet*.
- inscrire directement les causes instrumentales qui engendrent les sons

(logique de la tablature).

Ici l'écriture est conçue comme une *mimétique de la cause*.

2°) L'écriture sera conçue comme une structuration musicale ex nihilo, partant du vide de la partition et non pas de l'infini du matériau sensible. L'écriture est alors ce qui tire du vide un espace de pensée musicale et non pas ce qui transcrit une réalité sonore préexistante.

Dans ce cas l'écriture n'est plus une fonction et le rapport partition/résultat sonore n'est plus fonctionnel (en tous les sens du terme).

L'écriture n'est de même plus une mimétique (de l'effet ou de la cause), comme elle l'est dans les notations graphiques (les dessins : des neumes grégoriens aux partitions graphiques des années soixante-dix) ou dans les notations en tablature (des tablatures pour luths aux "tablatures pour ordinateurs" que sont les programmes informatiques actuels). En ce sens la partition n'est pas exactement une carte (ce que soutiennent certains compositeurs contemporains, tel Gérard Grisey) : il n'y a pas d'homéomorphisme entre son espace et celui des sons.

Au total l'écriture n'est ni nombre ni figure.

Il est vrai cependant que l'écriture musicale (au sens large : soit l'espace complexe de la partition) doit aussi assumer les conditions d'engendrement effectif du son. Ceci va aboutir à une *hétérogénéité de toute partition* dont on peut poser l'écart entre :

- d'un côté *une écriture* stricto sensu constituant l'instance de la lettre proprement dite ;
- d'un autre côté *les notations* disposées en une triple occurrence :
 - * notations graphiques de résultats (ex. : *crescendo*)
 - * notations en tablature (ex. : *portamento*)
 - * notations à interpréter (ex. : tempo, phrasé...)

La thèse est alors qu'*il n'y a pas d'écriture musicale sans lettre musicale* et ce, quoique l'écriture musicale ne s'y réduise pas.

Ceci revient à formuler cette autre thèse : *il est de l'essence de l'écriture musicale qu'elle soit hétérogène et ne s'identifie pas à l'instance de la lettre*. Rousseau relève comme un obstacle cette hétérogénéité, l'appelant la "foule", "le tout fort embrouillé" ou la "multitude" des signes musicaux "inutilement diversifiés", ou encore "le fatras le plus ennuyeux qu'on puisse imaginer".

Deux tentations pèsent sur cette hétérogénéité dans la musique contem-

poraine, deux tentations d'homogénéiser ce "fatras" :

- *par le bas* ; il s'agit alors de rabattre la partition sur son versant graphique. La lettre musicale est ici abandonnée et tout se donne en notations plus ou moins dessinées.

- *par le haut* ; il s'agit d'étendre l'ordre de la lettre et de traiter tout signe de la partition à ce régime. C'est ce à quoi procédera le sérialisme naissant, en une séquence qui fut cependant très brève (généralisation de la combinatoire à tous les paramètres au début des années cinquante...).

Écriture nomme donc ce qui institue la musique comme une pensée à la mesure de ce que *écriture* nomme que la musique part du vide (du silence) et non pas du son.

Écriture vient alors nommer un rapport en torsion interne, dans un redoublement intérieur. J'oppose en effet *écriture* (instance de la lettre) et *notations* ; or l'impossibilité de réduire l'une aux autres est ce qui fait l'écriture musicale elle-même : l'écriture est ce qui tient ensemble (dans un même espace : celui de la partition) ce qui ne saurait se réduire : écrire et noter. Ou encore : écriture est ce qui tient-en-un un écart non fusionnable entre vide et infini, entre silence et son. Écart non fusionnable non seulement parce que composer ne consiste pas à transcrire du sensible (une improvisation par exemple) et qu'écouter ne revient pas à percevoir un matériau sonore entièrement tiré du vide (cet idéal, qui fut celui de Stockhausen dans les années cinquante, est réfuté dans la plupart des situations par le fait qu'on fait toujours de la musique avec des corps préconstitués : des instruments qui préexistent à l'œuvre...), mais plus fondamentalement parce qu'il y a impossibilité de rabattre écriture et perception. Très brièvement il y a :

Ce qui ne se perçoit pas de l'écriture et de la lettre, soit :

- * les différences entre rythme et tempo,
- * les composantes élémentaires du tempo,
- * les calculs de l'écriture.

Ce qui ne s'écrit pas du sensible comme tel, soit :

- * le tempo et l'agogique,
- * la fusion du timbre,
- * la continuité de la durée et de la Forme musicale (on n'écrit pas l'attente inhabituelle de la dominante au début du madrigal

" *Hor che'l Ciel e la Terra*" de Monteverdi).

Thèse : *la lettre musicale se constitue par la lettre de durée.*

La lettre de durée supporte un double marquage (algébrique et géométrique) qui concentre en ce point tout l'écart global de la partition, l'écart entre écriture et notations, entre vide de la lettre et infini de l'espace.

On a ainsi suivi jusqu'ici l'enchaînement : pensée \Rightarrow écriture \Rightarrow lettre \Rightarrow durée, succession qu'on interrompra en ce point, refusant la déduction supplémentaire durée \Rightarrow nombre-chiffre qui est cependant abondamment suggérés depuis Aristote ("le temps comme nombre du mouvement"). Soit :

pensée \Rightarrow écriture \Rightarrow lettre \nrightarrow durée nombre-chiffre

3. La lettre de durée

Quelques brefs rappels historiques sur "la lettre de durée".

* Les durées n'étaient pas écrites du temps des Grecs ; le rythme du poème suffisait à les prescrire.

* L'écriture des hauteurs a devancé, au Moyen Âge, l'écriture des durées (à partir du XI^e siècle transformation des neumes en points situés sur une échelle verticale : Guy d'Arezzo...)

* L'écriture des durées a véritablement été instituée à partir du XIII^e siècle ce qui conduisit à l'explosion combinatoire des rythmes lors de l'Ars Nova (XIV^e) suivie au XV^e d'une sévère restriction (entraînant l'institution de la mesure...).

Il apparaît donc que l'invention de la lettre musicale de durée est une invention tardive et exclusive de la musique occidentale. C'est bien en ce point que se concentre la complexité de l'écriture musicale.

Plusieurs remarques à ce propos.

La durée de silence (qui s'écrit q ou CE) est sans aucun référent, ni sonore (puisque'elle n'est pas associée à une hauteur), ni physique (puisque'elle nécessite l'existence d'un tempo pour être convertible en secondes). Poser qu'il existe, en un point au moins, un signe qui noue à la fois le son

(comme *matériau* musical), le temps (comme *enjeu* propre de la musique) et l'écriture (comme matière singulière du travail de la pensée musicale) dispose un ordre écrit en rupture radicale par rapport à l'ordre sonore, un espace de la partition nullement coextensif aux lois perceptives. En ce sens, cette lettre, ce signe, concentre une coupure fondatrice de l'ordre scriptural et par là de la pensée musicale.

Étant un signifiant sans signifié auquel tout signifiant se réfère, cette lettre va être en position phallique au regard de l'écriture musicale. On peut à partir de là interpréter les positions sexuelles telles que Lacan les a définies au regard du signifiant phallique.

La position masculine articulerait :

$\forall x \Phi(x)$ soit : tout signe écrit, en tant qu'il est disjoint de la réalité perceptible, relève du signifiant de silence ; ou encore : tout signe écrit est marqué de la castration au regard du matériau sonore puisqu'il n'est pas en puissance du sonore et du sensible.

$\exists x \sim \Phi(x)$ soit : il existe au moins un point (de notation) qui désigne ce qui du sonore ne saurait s'écrire.

La position féminine articulerait :

$\sim \exists x \sim \Phi(x)$ soit : il n'y a rien qui ne s'écrive (ceci barre le fantasme graphique et improvisatoire qui s'auto-justifie du non-littéralisable)

$\sim \forall x \Phi(x)$ soit : tout ne peut s'écrire (ceci barre le fantasme sériel d'écriture totale).

On voit alors se dessiner une dissymétrie : la position masculine s'établit dans l'écriture (du point du silence) comme espace propre dont la consistance (à la fois comme ordre spécifique et comme ordre visant le sensible) est en dernière instance avérée du point minimal d'une notation (qui peut être celle du tempo, ou celle de l'agogique...). Cette position institue l'hétérogène de la partition comme champ d'écriture borné par des notations, ces notations fonctionnant comme la limite qui fait consistance de l'écriture.

La position féminine par contre est dans une position plus incertaine au regard de l'acte même d'écrire puisqu'elle est prise en battement entre deux énoncés dont aucun ne fait coupure par rapport à l'ordre sensible

immédiat du monde sonore, monde sonore qui est (faut-il le rappeler ?) l'espace de prédilection du musicien et du compositeur. La position féminine s'installe dans le "pas-tout" de la partition puisque cette dernière n'est homogène ni du point de l'écriture ni du point des notations.

La durée est prise dans un système hiérarchique (un "feuilleté") de mesure et de tempo : la mesure, le tactus, l'impulsion. D'où découlent des inscriptions qui s'avèrent redondantes comme J.-J. Rousseau nous le révèle en proposant de remplacer le dispositif d'inscription traditionnel suivant :

$\frac{3}{4} | q q q |$ par celui-ci : $\frac{3}{4} | do, ré, mi |$ soit, avec les chiffres qu'il propose :

$$\frac{3}{4} | 1, 2, 3 |$$

Dans ce dispositif il apparaît que l'espace mesuré (par les barres de mesure, et les virgules chez Rousseau...) suffit à lui seul pour inscrire les durées. Mais la lettre de durée inscrit en fait la complexité de trois notions simultanées :

1) *un point d'attaque* (soit un instant).

Ceci est spécifié par la localisation de la lettre dans l'espace mesuré de la partition. Cette inscription peut être réalisée, séparément des deux autres notions, par la "petite note" sans durée [...].

2) *un voisinage de ce point*.

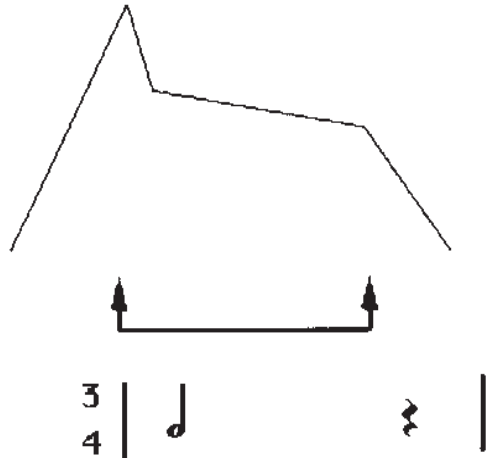
- C'est un voisinage approximatif : il faut attaquer la note plus ou moins tôt selon la durée propre des transitoires d'attaque prescrits par la nature de l'instrument utilisé (si l'on joue d'un tuba, on attaquera plus tôt que si l'on joue d'une clarinette). De même la fin de la durée est imprécise ; par exemple elle n'est pas identique selon qu'elle est suivie ou non d'un silence :

$| q \text{ \textcircled{E} } | \Pi | q q |$

- C'est un voisinage qui est modélé par autre chose que par la seule lettre de durée (qui en approxime la mesure) : par les notations de phrasé, par le tempo...

3) un second point (terminal) et par là *un intervalle* (entre les deux points) ; on inscrit ici une *durée d'intervalle* et non plus, comme

dans le voisinage, une *durée de déroulement*.
Soit le schéma suivant qui rapporte la "courbe" acoustique (attaque-résonance-extinction) à son inscription musicale :



La lettre h (ou q) ramasse ces trois déterminations en un seul point sans intériorité, point appartenant à l'espace de la partition, point qui n'est pas un instant (l'instant est un point dans la temporalité), point qui sera situé le long d'un axe horizontal tracé géométriquement.

D'où découle un surcroît de clarté - tenant précisément à la redondance (la lettre renomme algébriquement l'espace mesuré où elle est située) - mais aussi une possibilité de calcul qui n'existe pas dans le système de Rousseau.

Brièvement, Rousseau renverse la notation traditionnelle.

- Dans la notation traditionnelle, les hauteurs sont inscrites par spatialisations verticales (il n'y a pas, au sens strict, de lettre de hauteur) alors que les durées sont inscrites par des lettres spécifiques (les noires, blanches, soupirs...).

- La notation de J.-J. Rousseau littéralise les hauteurs en les inscrivant par des chiffres alors que les durées deviennent inscrites par un simple découpage (de la spatialisation horizontale) dépourvu de lettres (on n'a plus que les barres de mesure et des virgules pour visualiser ce découpage mesuré), sans désormais recourir à des lettres de durée et, en particulier, à des lettres de silence (lequel n'est inscrit que comme 0, soit comme zéro de son, comme absence de hauteur).

On dispose ce faisant de bouts d'espace localisés et non combinables. Des calculs comme ceux-ci :

$$h = q + q = q + \text{CE } q \text{ e} \rightarrow e \text{ q } q \text{ e} \rightarrow h \text{ q} \dots$$

soit les opérations de concaténation, division, rétrogradation, superposition, augmentation-diminution..., ensemble d'opérations qui ont proliféré à l'époque de l'Ars Nova puis au XX^e siècle, sont inaccessibles par le système de notation de J.-J. Rousseau. On perçoit bien l'obscurité musicale que génère ce système en s'écartant des trois aspects concrets qu'inscrit la lettre de durée : l'instant d'attaque, son voisinage et l'intervalle entre deux instants.

Thèse : *la lettre musicale est clair-obscur.*

Elle est claire par sa redondance (algébrique) au regard d'une schématisation (géométrique) qui la rendrait théoriquement inutile.

Elle est obscure par le calcul aveugle qu'elle ouvre sur des signes qui inscivent en vérité la gerbe de trois déterminations simultanées.

En ce sens, la lettre musicale diffère de la lettre mathématique, en particulier du x de l'algèbre lequel ne supporte pas de telles redondances ni de semblables multivocités.

Peut-être que la lettre de durée se rapprocherait plutôt de "lettres" mathématiques telles Σ ou \int et, plus adéquatement encore, de la lettre λ (telle qu'elle signifie dans le lambda-calcul), soit de lettres pointant l'existence d'un *opérateur*, opérateur de sommation ou d'intégrale, opérateur d'abstraction...

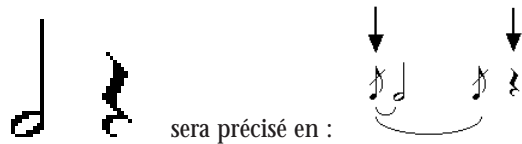
La musique contemporaine est aujourd'hui soumise à la tentation de déplier cette gerbe de déterminations d'au moins deux manières :

1) en se proposant de *tout géométriser*, ou de tout figurer dans l'espace de la partition :



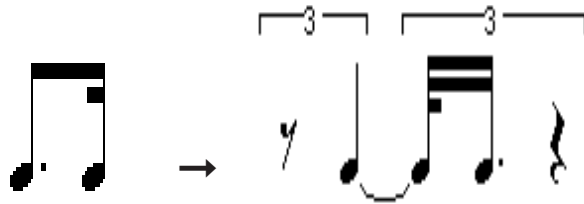
Dans ce cas, on perd la puissance de la lettre, en particulier sa puissance de calcul.

2) en tentant de *tout algébriser*.
Par exemple :



Ceci conduit à une complexification de l'écriture musicale traditionnelle qui tend à distinguer, au moyen de lettres différentes, des fonctions précédemment fusionnées en une seule marque.

On voit sur l'exemple suivant ce que peut donner le simple déplacement d'un petit motif rythmique :



Le décalage à l'intérieur de la mesure de l'instant initial rend plus difficilement lisible le geste rythmique élémentaire.

On pourrait comparer cela à la transformation de l'intégrale qu'instaure Lebesgue, dépliant différentes tâches assumées conjointement par la même inscription x dans l'intégrale de Riemann :

$$\int_{x=a}^{x=b} f(x) dx \quad \rightarrow \quad \int_{\min(y)}^{\max(y)} y d\mu_x$$

Dans la seconde expression, x n'intervient plus directement :

Le *domaine* d'intégration est défini par les extremums de f

Le *point* est défini directement comme y

L'*élément d'intégration* $d\mu$ ne procède plus directement de x et n'est plus constant.

Comme on a en fait un partage entre le "pas" dy et sa mesure $d\mu$, on a au total un partage en 4 des fonctions assumées par x dans l'intégrale de Riemann :

- *domaine*
- *point*
- élément d'intégration \rightarrow
- *pas*
- *mesure*

Cette complexification de l'écriture musicale va aller de pair avec une crise de confiance musicale dans la note.

4. Crise de confiance dans la note de musique

La note était un peu comme un mot, ou plutôt comme une *expression* mathématique au sens où l'on parle d'expression mathématique pour des ensembles de lettres tels que ceux-ci :

$$\int_a^b f(x) dx$$

$$\lambda x. (ax^n + by^p + c)$$

$$\lambda a. \left[\frac{\int_a^b f(x) dx}{ax^n + by^p + c} \right]$$

On remarque que ces expressions, à la différence de mots, ont un statut non linéaire : elles sont marquées d'indices ou d'exposants, de pluralité des niveaux qui ne cantonnent pas l'expression à un déchiffrement univoque de gauche à droite. De même la note de musique est l'accrochage, autour d'une lettre de durée, d'autres paramètres qui sont succinctement :

- la *hauteur* (par localisation verticale de la durée sur une échelle mesurée et figurée géométriquement) ;
- l'*intensité* (par des notations dans la langue usuelle - piano, abrégé en *p*,... - ou figurée graphiquement - le *crescendo* -) ;
- le *timbre* (par différentes notations : "hautbois", modes de jeux...)

C'est en ce sens que la durée musicale est un peu comme le signe d'une intégrale ; d'où qu'à continuer de la noter par une simple lettre, on n'en contrôle plus les opérations avec suffisamment de précision.

A quoi tenait la confiance dans la note ?

1) Étant donné le caractère non fonctionnel des notes, il existait une bonne entente musicale entre compositeurs et interprètes sur l'usage à en faire. Il existait en particulier des *styles* qui prescrivaient comment les interpréter.

Le problème est en effet : comment relier les points de la partition en des lignes sonores continues (en phrases, en gestes...) ? Le point, qu'est la note, algébrique une sorte d'arête de l'espace sonore mais chacun sait que la musique existe dans les infimes courbures du phrasé, dans les "nuances". La confiance dans la note était une confiance dans le fait qu'on pouvait immerger la structure algébrique de la partition dans un espace souple, muni d'une topologie car doté d'un style. Le style musical était l'existence inexplicite d'une telle topologie. Cette topologie n'était pas écrite mais elle était sue : on inscrivait *Mazurka* ou *andante* et ceci suffisait à se faire comprendre.

2) Il y avait une relative lisibilité - adéquation, recouvrement - entre les structures écrites et les structures perçues. Les phrases, gestes, motifs, thèmes... étaient des entités à la fois visuelles et audibles. Ceci tenait - entre autre - au fait que la note était une gerbe relativement stable de paramètres :

- les hauteurs s'enchaînaient de manière en général peu distantes les unes des autres ;

- les durées étaient assez stables et se répétaient fréquemment ;
- les intensités variaient peu ;
- les modes de jeu également...

Il y avait donc une "continuité" des inscriptions discrètes dans lesquelles les coupures (sauts de registres, précipitations des durées, *sforzandi*...) se détachaient nettement.

La très grande mobilité des paramètres et la multiplication des notes (moins pour noter précisément des effets désirés que pour inscrire un discours musical plus fluide) vont alors créer une très grande instabilité. D'où un approfondissement de l'écart entre écriture et perception, entre structures écrites et structures perçues.

On peut également dire qu'il s'agit là d'un déplacement de la dialectique entre le local et le global : la durée fixait en effet à la fois un point muni d'un voisinage (données locales) et une région (un intervalle, soit déjà une donnée globale) en sorte que la région supérieure, faite de plusieurs notes - soit la "voix" musicale - était gagée par une stabilité antérieure de la note. Aujourd'hui on assiste à la fois à un enfoncement à l'intérieur du voisinage et à une fragilisation de ce qui corréle entre eux les voisinages et qui n'est plus lisible : le régional devient obscur, ce qui est relié au fait que la catégorie musicale de voix est elle-même devenue problématique, entraînant avec elle la problématisation de la catégorie de polyphonie.

La confiance dans la note, en ce qu'elle fixait une intériorité corrélée à l'enchaînement extrinsèque des notes (dans une voix), est ainsi atteinte.

D'où deux tendances :

* Le *pointillisme* qui correspond au fait d'isoler la note et de perdre ses qualités extrinsèques. Cette tendance part de Webern et culmine dans certaines œuvres sérielles des années cinquante (comme le premier Livre de *Structures* de Boulez).

* Le *gestuel* ou forçage exogène : le lien entre les notes est assuré par des gestes extrinsèques, qu'ils soient des gestes instrumentaux (on rencontre là ce penchant de la musique contemporaine à établir une nouvelle virtuosité : cf. Berio) ou qu'ils soient empruntés à une esthétique antérieure (cf. le cas du Schoenberg dodécaphoniste où la gestique est encore romantique alors même que la structure des hauteurs ne l'est plus).

Il y a aujourd'hui un éclatement de ces modalités d'écriture qui peut

conduire jusqu'à une forme de schizophrénie de la partition lorsque celle-ci est partagé en deux mondes, l'un dévolu à l'écriture traditionnelle, l'autre à la figuration d'une partie électroacoustique ou informatique dont on ne sait plus que dessiner certains effets ou noter - en tablature - certaines actions mécaniques.

Cet éclatement se retrouve à l'intérieur de l'écriture musicale traditionnelle qui se découvre de moins en moins linéaire : il suffit de parcourir de regard une partition de Ferneyhough pour s'apercevoir que l'épaississement de la note ne permet plus de lire de manière univoque les différentes strates simultanées. Sans doute cette multivocité des parcours existait-elle déjà de manière embryonnaire dans la musique classique - le déchiffrement, par exemple, impliquait bien qu'on ne lise pas une partition de manière linéaire, de gauche à droite, mais en circulant de biais, tantôt saisissant d'un coup tel enchaînement harmonique, tantôt additionnant les voix... - mais on pouvait cependant en droit arriver à linéariser ce qui somme toute restait conçu comme superposition, qu'elle soit d'ordre polyphonique ou qu'elle soit d'ordre harmonique (superposition d'une mélodie et d'un accompagnement). Ces catégories s'effaçant dans la musique contemporaine, l'éclatement devient prééminent.

On perçoit donc la concomitance entre la perte de confiance dans la catégorie de note et celle dans la catégorie de voix. La corrélation des deux est manifeste chez J.-J. Rousseau : il ne s'attaquait pas à la catégorie de note (il ne voulait que réformer son mode d'inscription) en même temps qu'il souscrivait à la catégorie de voix, laquelle reste bien sa catégorie musicale prééminente.

5. Perception et "figuratif"

Si la note fonctionnait, c'est aussi parce qu'elle était élément d'une voix musicale ; ceci assurait une stabilité de la perception si l'on entend par perception la construction d'objets musicaux, de *gestalts* par "intégration" des différentes composantes de la note.

En effet la perception, pour poursuivre la métaphore de l'intégration mathématique, n'opère pas comme l'intégrale de Riemann au fil du temps, par prolongements locaux successifs mais plus globalement, par saisie de l'objet dans son ensemble, par prise en compte des récurrences affectant les hauteurs, par mesure de ce qui compte pour l'oreille (à partir des effets sur l'axe des y du paramétrage temporel). En ce sens, l'intégrale de Lebesgue constituerait une bonne métaphore de la perception. La perception, qui est toujours une opération d'ordre global, est perception

d'une région et non d'un point ; elle consiste à constituer cette région en objet musical par intégration des évolutions du biais de paramètres autres que le paramétrage temporel.

On touche là en passant à la question du figuratif et du non-figuratif, question sur laquelle je voudrais faire quelques remarques conclusives.

On pourrait définir *la perception* comme *la part figurative de l'activité d'audition*, comme son opération de discernement et de construction d'objets musicaux, de *gestalts*.

Notons que le terme *figuratif* a un grand usage dans le discours musical contemporain :

- dans le rapport figuration - formalisation,
- dans la tension figure - geste,
- dans la problématique de la figure rhétorique.

C'est dire l'ampleur de l'usage actuel du terme figuratif. En nous limitant ici un peu, on pourrait dire qu'il y a au moins deux aspects de la question du figuratif en musique :

a) Dans le rapport entre partition et audition.

On poserait ici la question : ce qui est inscrit dans la partition figure-t-il ce qui s'entend ? *Figuratif* signifierait ici quelque chose de transitif - ce qui transite de la partition vers l'audition -. Selon la distinction proposée, l'écriture musicale serait alors non figurative alors que les notations seraient figuratives, figuratives soit du son-effet, soit du geste-cause.

b) Dans l'audition même.

On poserait alors la distinction entre perception et audition en tenant que *la perception serait la dimension figurative de l'audition*, celle qui y organise des objets, non pas que nécessairement elle signifie (qu'elle implique des référents extérieurs à la musique, qu'elle narre...) mais seulement qu'elle crée des figures sonores identifiables comme telles. *La perception, part figurative de l'audition*, s'opposerait alors à l'écoute, laquelle opérerait sur les entailles du son, sur ses transitoires, sur ces mille nuances indiscernables les unes des autres qui font au bout du compte qu'il y aura eu ou qu'il n'y aura pas eu de musique.

Ici *figuratif* fonctionne en un principe intransitif puisqu'il ne s'agit plus de figurer quelque chose mais seulement d'instaurer un régime de figuration.

Le courage d'écrire la musique, plus encore que d'écrire de la musique, le courage somme toute de la lettre musicale, s'avère requis, aujourd'hui plus que jamais, pour qu'existe une pensée musicale.

Poèmes choisis de Roza Domascyna

présentés par Christina Stange

Roza Domascyna, poète contemporaine de la jeune littérature allemande, vit en Lusace, région située géographiquement et culturellement aux confins de l'Est de l'Allemagne, délimitée par les frontières polonaise et tchèque. Cette région fonde son identité sur la langue et la culture sorabe ; une minorité de langue slave et de culture catholique en terre teutonne et protestante. Langue certes minoritaire, mais très pratiquée à l'image du basque ou du catalan, le sorabe est enseigné dans les écoles de Lusace. Depuis quelque temps on peut même l'étudier à l'Université de Potsdam.

La population de Lusace a connu au fil des années et des régimes politiques le sort des minorités. Tour à tour bafouée et interdite à l'époque nazie, instrumentalisée par la RDA comme un véritable alibi du régime chargé d'attester de son ouverture culturelle, cette jeune littérature (Roza Domascyna, Benedikt Dyrlich, Kito Lorenc pour les plus connus) demeure, même en Allemagne, quasi *terra incognita*.

nichts wird dich retten vor mir

*diese bemessenen zeitabschnitte
die du mir zugestehst
diese abgeteilten
die dir bald zuviel sind*

**wenn du da bist
kehrt der leib zurück
und beim schnellen atmen
gebricht es an worten
im umkreis der augen
haften die handgriffe**

**wenn du da bist
brech ich den uhren die zeiger
stell sie auf hab acht
weck sie ins schauglas
leg eine birne auf mein gemächte
schwitz sie durch
servier sie dir
hasch einen laubfrosch
laß ihn auf dich springen
stech in einen apfel
tropf monatsblut hinein
werf ihn dir zu
fahr alle fahrbaren untersätze
reit einen haifisch**

**wenn du da bist
kehrt der leib zurück**

rien ne te sauvera de moi

*ces moments comptés
que tu me concèdes
compartimentés
dont tu as vite assez*

**quand tu es là
le corps est de retour
et souffle haletant
les mots manquent
dans le champ des yeux
les mains s'accrochent**

**quand tu es là
aux horloges je casse les aiguilles
je les règle sur Prends garde
je les conserve sous verre
je pose une poire sur mon conin
je la trempe de ma sueur
je te l'apporte
j'attrape une rainette
la fais sauter sur toi
je creuse une pomme
j'y coule une goutte de sang menstruel
je te la lance
je roule sur tout ce qui roule
chevauche un requin**

**quand tu es là
le corps est de retour**

*Momentaufnahmen**Instantanés*

gegen den tod: selbst
 getauft
 kräut genommen
 nicht geraucht
 zähne ausgefahren
 krückstock gekauft
 den atem angehalten

Contre la mort : moi-même
 Etre baptisé
 Prendre des infusions
 ne pas fumer
 montrer les dents
 acheter une canne
 retenir mon souffle

gegen den tod: fotografien
 kolorierte gesichter
 rosigbunt wie echt mit seidenblumen
 in der hand von nie gesehener farbe
 hier das bin ich die besten jahre zeichen
 des gebannten moments als waffe
 gegen die endlichkeit der schritte
 aufbewahrt noch nach dem verlust
 des erinnerns

Contre la mort : des photographies
 visages coloriés
 d'un rose trop vrai avec des fleurs factices
 de couleur inconnue, dans la main.
 Là, c'est moi, dans mes plus belles années
 témoin du moment figé comme arme
 contre la finitude de nos pas
 conservé même après la perte
 du souvenir

Hol mich nicht ab wenn ich komme

steh nicht auf dem bahsteig
 geh mir nicht entgegen
 laß dich nicht küssen
 sag nicht wir fahrn wohin du willst
 steig nicht im erstbesten hotel ab
 sieh mich nicht andauernd an
 bleib nicht eine ganze stunde da
 stammle nicht du mübtest heim
 renne nicht vor mir her
 dreh dich nicht um
 heb nicht die hand
 wink mir nicht zu
 fahr nicht

Ne viens pas quand je viens

Ne sois pas sur le quai
 Ne viens pas à ma rencontre
 Ne te laisse pas embrasser
 Ne dis pas nous irons où tu voudras
 Ne descends pas dans le premier hôtel venu
 Ne me regarde pas sans cesse
 Ne reste pas une heure entière
 Ne m'annonce pas embarrassé je dois rentrer
 Ne cours pas, ne t'enfuis pas
 Ne te retourne pas
 Ne lève pas la main
 Ne me fais pas signe
 Ne pars pas

Kraft der vorstellung

sein blick im genick
 erregt mich nicht aber
 der gedanke an seinen blick
 und den körper
 der mir nicht beiwohnt fest
 steht was ich nicht genau weiß :
 er geht noch aufrecht denn
 ich spiele nicht mit seinen
 hingelagerten gliedern sondern
 beobachte diese
 beiden leberflecke
 auf der innenseite
 seines rechten Oberschenkels
 die sich bewegen
 und selbständig machen

Ich laß sie zurückkehrn
 ohne zu wissen
 ob sie denn da sind
 zwar könnte ich nachsehn -
 doch nachzugeben
 nur um dem körper einen dienst zu tun
 wäre zuwenig

Pouvoirs de l'imagination

Son regard sur ma nuque
 ne m'excite pas, mais
 de penser à son regard
 et à ce corps
 qui ne me visite point- ma certitude
 est dans ce qui m'échappe :
 s'il marche encore du même pas car
 je ne joue plus avec
 ses membres étendus, non
 j'examine ces
 tâches brunes
 à l'intérieur
 de sa cuisse droite.
 je les vois s'animer
 et se volatiliser

je les fais réapparaître
 sans savoir
 si elles sont réellement là
 bien sûr je pourrais aller voir
 mais céder
 juste pour faire du bien à mon corps
 ce serait trop peu

Die andere
L'autre

Wir schlafen im eisenbett. Die rundprofile geben
 nach, wenn wir uns langsam bewegen. Aber nicht
 ich bin es, die in diesem zirnmer mit dir schläft.
 ich bin die, die draußen hockt, vor der tür wartet,
 am morgen hineingeht und findet. Alle kieider und
 ringe sind an ihrem ort, sogar die briefe liegen
 sortiert in den fächern und an der kastanie, welche
 ich in einer dose aufbewahre, ist noch der abdruck
 deiner lippen vom letzten herbst.

Nous dormons dans le lit en fer forgé. Les montants
 viennent à vibrer, quand nos corps lentement s'animent.
 Mais ce n'est pas moi qui dans cette chambre couche avec toi.
 Je suis celle qui reste dehors, à attendre devant la porte
 qui revient le matin et trouve. Les vêtements et
 les bagues sont tous à leur place, même les lettres sont là,
 classées dans les tiroirs et la châtaigne que je conserve
 dans une boîte, a gardé depuis l'automne dernier
 l'empreinte de tes lèvres.

Als ich klein war

**waren die schlüssellocher groß
sang ich arien aus dem effe
baute dämme und eine ganze stadt
fuhr mit dem zug auf dem äquator
überquerte mit dem papierschiff den Nil
und rollte die sonne auf der hohlen hand**

Quand j'étais enfant

**immenses étaient les trous de serrure
j'inventais des arias - comme ça
construisais des digues et une ville entière
parcourais l'Equateur en train
traversais le Nil avec un bateau en papier
et faisais rouler le soleil dans le creux de ma main.**

le double vitrage ne laisse percer aucun bruit de l'extérieur un train à grande vitesse file flèche muette ses vitres fumées trait noir sur ta rétine tu as l'impression d'être le dernier humain sur une planète abandonnée il n'y a plus d'organismes sensibles seulement des trains qui traversent des gares sans s'arrêter jusqu'à dérailler ou s'écraser en bout de ligne des feux de circulation qui passent de rouge à vert et de vert à rouge aussi longtemps que les centrales désertées pourront encore fournir de l'énergie tu te vois dans le grand miroir de la penderie en éclair dans ton souvenir les affiches du cinéma porno de la ville chaque fois que tu passais devant tu gardais les yeux rivés sur le trottoir pour ne pas céder à la tentation tu avais peur d'être repérée par ta mère même si tu savais que depuis la mort de ton père elle n'a fait d'autre trajet que ceux de l'épicerie et de l'église maintenant tu regrettes de ne pas avoir rendu hommage à ce lieu de divine célébration ton reflet s'approche effleure tendrement tes lèvres votre baiser laisse un voile de buée vos doigts se touchent des deux côtés de ce voile le parcourent jusqu'à ce que le mot *BAISE* apparaisse de ce côté il semble écrit à l'envers tu regardes dans les yeux de ton reflet et maintenant c'est elle qui te fixe tes gestes se soumettent à sa volonté maintenant elle te parle *il y a longtemps que nous n'étions qu'un mais nous avons été séparées et depuis l'une d'entre nous a quelque chose que l'autre n'a pas regarde est-ce qu'il te plaît* tu regardes le sexe long et lourd qui pend entre ses jambes et elle le touche jusqu'à ce qu'il se dresse vers toi comme guidée par sa volonté tu effleures ton sexe aussi *nous sommes frère et soeur* dit-elle ou *soeur et frère si tu veux chacune de nous a la possibilité d'être frère ou soeur comme l'envie lui vient tu peux aussi partir et mener une vie normale loin de moi mais chaque fois que j'aurai envie de toi ou que tu auras envie de moi tu sais que nous pouvons nous retrouver alors tu as envie bien moi aussi ça me démange viens* tu lui tournes le dos tu t'appuies d'une main sur la moquette la pointe du vibromasseur répand une décharge électrique dans ton bassin tu sens un grand vide qui se crée en toi un vide qu'il faut vite combler de chair dure et de plénitude *peut-être que tu veux changer maintenant oui d'accord vieeeeeens* tu fermes les yeux tu te retrouves de l'autre côté du miroir elle est à

genoux devant toi la petite salope maintenant tu pourras la piner comme une pute tu te demandes inutilement si Stéphane a cherché *Zuhälter* dans le dictionnaire maintenant c'est ton tour tu es tous les Stéphane du monde tu te sens incroyablement bien dans ta peau et puissante de surcroît avec ce pieu lourd et dur entre les jambes de quoi l'embrocher dans tous ses trous dans son petit cul étroit qui s'ouvre peu à peu pour ton plaisir *tu aimes que je t'encule ma soeur oui dis-moi que tu aimes ma grosse bite mon sexe ma queue mon pénissss* tu la baises tu la baises tu la pines ton plaisir monte en toi monte monte s'accumule et explose en elle et elle crie perd l'équilibre et la moquette vient à ta rencontre aussi avec joie tu recueilles la légèreté sourde qui t'envahit se répand dans tes moindres recoins pour quelques heures tes sens sont morts pour le monde un après-midi gris éblouissant déroule son cours autour de ton corps immobile tous les quarts d'heure un train invisible file de l'autre côté de la vitre tu es inerte presque morte dans une pièce vide maintenant loin très loin se reconstitue le point infinitésimal où se croisent l'espace et le temps une voix de plus en plus nette et bientôt beaucoup trop nette *TU T'ES REVEILLÉE DU MAUVAIS CÔTÉ DU MIROIR* comme un appel au secours lancé à toi-même pour te réveiller mais c'est ta propre voix qui appelle tu n'as pas le temps de t'habituer à ce sol inconnu cette lumière inhabituelle du soir ton cœur se met à battre furieusement ton fantasme nage devant ton champ de vision comme une ivresse non dissipée par un sommeil trop court tu te dis *mon Dieu je me suis réveillée du mauvais côté du miroir si Stéphane rentrait maintenant* tu retiens ton souffle mais dans toute la grande maison tu n'entends que les battements de ton cœur il y a peut-être une possibilité de revenir du bon côté tu te diriges vers la dernière pièce qui te reste à explorer la chambre de la soeur de Stéphane apparemment elle a habité ici jusqu'à la fin de ses études et à son départ elle n'a emmené que le strict nécessaire la bibliothèque est remplie de gros photocopiés classés d'après un principe qui t'échappe sur son bureau il y a une photo d'elle bras dessus bras dessous avec son père à côté la photo d'un jeune homme récemment promu adulte mais tu reviens sur la première photo la ressemblance entre elle et toi est maintenant frappante tu ressens un début de nausée

les mêmes yeux la même bouche la même façon de se tenir tu regardes les meubles les objets qui constituent la chambre peu à peu tu rentres dans l'esprit qui l'habite peu à peu aussi tu comprends qu'elle est trop bien ordonnée qu'elle doit cacher quelque chose d'inavouable tu ouvres les tiroirs qui contiennent trop peu pour dissimuler un secret tu t'arrêtes un instant et soudain ton intuition te dit que peut-être derrière un des tiroirs et en effet là dans un recoin sombre du meuble une petite enveloppe mauve et avant même de regarder de plus près tu sais voilà ce que je cherche tu te mets à l'aise sur le lit pour examiner le contenu une série de Polaroids sur les trois premiers un jeune homme apparemment le même que sur la photo du bureau mais beaucoup plus pâle à cause du flash sans doute exhibe fièrement son sexe érigé dans la série suivante la soeur de Stéphane assise sur le canapé du salon jambes écartées elle se masturbe avec un vibromasseur couleur ivoire qu'elle introduit successivement dans son vagin dans son anus sur la troisième photo tu crois reconnaître le tapis devant la cheminée sur cette photo elle est vêtue d'un pull rouge angora et d'une jupe courte gris anthracite relevée de façon à révéler la lisière de ses bas mais surtout elle est savamment ligotée avec quelque chose qui ressemble à une corde d'alpiniste apparemment son copain était chez les scouts ses yeux sont bandés dernière photo de la série une longue trainée de sperme coule de sa bouche elle tire la langue comme si elle en redemandait dernière série avant même que ton cerveau ait reconstitué une image nette des différentes zones de couleur blanc porcelaine et bleu et chair ton cœur accélère son rythme les photos sont toutes un peu floues et légèrement sous-exposées mais la scène est claire et nette la soeur de Stéphane agenouillée sur le carrelage devant la baignoire vu la quantité de clichés dans cette série le photographe s'est visiblement plu à actionner le déclencheur pendant qu'il urinait dans sa bouche tu commences à trembler tu ranges nerveusement les photos dans l'enveloppe cette confrontation avec une sexualité trop mûre t'a un peu perturbée en même temps le choc a quelque chose de rassurant désormais tu sais que tu n'es pas la seule à être hantée de démons non ceux qui te hantent depuis longtemps déjà se familiarisent main-

tenant avec ceux que tu viens de découvrir dans la maison tu ne te sens plus aussi seule sur cette planète sur le lit sans draps tu trouves quelques vêtements apparemment jugés trop chauds pour la Corse tiens voilà aussi le pull rouge et la jupe anthracite ils ne sentent pas l'adoucissant comme les autres vêtements mais dégagent une odeur capiteuse de parfum âpre et de transpiration tu fermes les yeux tu aspiras l'odeur de ta nouvelle peau cette odeur qui imprimera une autre suite à tes mouvements et même à tes pensées ce parfum qui te contrôle autant que ton autre moi que tu as laissé dans l'autre pièce tout à coup tu entends claquer la portée d'entrée un étage plus bas la voix de Stéphane ton nom dans la maison mais tu as déjà trouvé une contenance et plus rien ne peut te perturber à présent tu descends les marches en bas tu croises son regard il a du mal à dissimuler son étonnement comme si tu le prenais en flagrant délit tu soutiens son regard tu sens ton avantage puisqu'il n'y a plus aucun doute sur ton côté du miroir tu déposes les armes devant lui pour qu'il les prenne tu dis *je te plais petit frère* il hoche la tête imperceptiblement il a de plus en plus de mal à contrôler sa nervosité mais qu'importe tu vas en avoir le coeur net dans quelques instants tu lui dis *tu veux que je te montre quelques photos très chaudes de ta soeur* il devient très pâle tu es rassurée que ses démons à lui ont aussi trouvé leur place dans la maison tu l'imagines en train de fouiller la chambre de sa soeur maintenant ta chambre de se masturber sur les photos tu dis *pourquoi ne m'as-tu jamais rien dit si tu savais le nombre de fois où on était seuls dans la maison et tu croyais que je montais dans ma chambre pour bosser mais en fait j'étais couchée sur mon lit et je me branlais et j'attendais que par hasard tu rentres dans ma chambre tu crois que je n'ai pas remarqué tes regards chaque fois que je sortais de la douche ou que je portais une jupe un peu courte* tu sens qu'il n'a plus qu'une envie maintenant te sauter dessus te dévorer toute crue mais en même temps il n'ose faire le moindre geste tu prends ses mains tu les poses sur tes hanches tes lèvres effleurent les siennes son corps tremble en petites convulsions d'excitation tu lui chuchotes à l'oreille *les parents ne reviennent qu'en septembre ça nous laisse trois mois trois mois pour jouer à papa et maman* vous res-

tez longtemps debout au pied de l'escalier dans un baiser aussi excitant qu'une condamnation vous êtes les derniers humains mais un nouveau monde s'ouvre à vous enfer et paradis en même temps Stéphane se libère de votre étreinte et demande simplement *on va dans ma chambre ou dans la tienne* vous plongez dans une nuit de sexe sauvage tendre hystérique délirante comme une drogue exotique maintenant tu gis dans la moiteur reposante du petit matin dehors les étoiles que tu as vues de plus près pâlisent avec le jour naissant les forces te manquent et beaucoup plus tard dans l'après-midi vous avez l'impression d'ouvrir les yeux au même moment tu t'attendais à une formidable gueule de bois tu n'es pas mal surprise de découvrir en toi la même euphorie que le jour de ton départ des fragments de la nuit passée remontent à la surface de ta conscience ta volonté de te défaire de ton *éducation catho de merde* quand tu as proposé à Stéphane de t'administrer des sacrements à rebours de ton invention tu as enduit son sexe raide d'une onction de vaseline avant de t'empaler tu lui as dit *ceci est mon corps* et comme prochain sacrement il t'a crucifiée en t'attachant aux barreaux du lit tu te languissais de son sexe comme d'une hostie tu as bu sa pisse comme le vin à la messe en pensant *ceci est ton sang Seigneur* maintenant au-delà des limites de ta folie un frisson de liberté te parcourt comme si tu venais de vomir toute la nuit et déjà tu sens la faim qui renaît une faim avide tu sens le sel brûlant sur tes lèvres tu te demandes si tu as réussi à cautériser la plaie de ton âme déjà tu es levée en ce début d'après-midi tu éprouves une fraîcheur matinale déplacée dans le temps toutes les pensées contradictoires disparaissent tu te sens purifiée maintenant ta garde-robe constitue ton seul souci tu as horreur de remettre tes propres vêtements ainsi tu passes une bonne partie de l'après-midi avec Stéphane à te constituer une garde-robe il choisit soigneusement chaque vêtement comme s'il s'agissait d'un bon vin pour accompagner un repas tu lui dis sur un ton à peine moqueur *eh bien tu t'y retrouves bien dans ma lingerie* sa réponse est sérieuse il dit *je t'ai souvent observée quand tu t'habillais avant de rejoindre Thierry* tu es contente qu'il dise *tu* et non pas *elle* en parlant de sa soeur et une fois que j'étais seul à la maison je rentrais dans ta chambre et

je respirais l'odeur de ta lingerie et j'ai longtemps rêvé de toi avant de me branler après un instant d'hésitation il ajoute mais la meilleure soirée c'était quand j'ai trouvé les photos là je savais vraiment que tu es la seule femme que j'ai jamais aimée tu apprécies sa façon volontaire ou non de profaner les mots plats de la passion tu lui donnes un petit baiser fraternel sur la joue il dit allez on finit de t'habiller et on va se promener un peu dans Paris le tailleur en soie bleu ciel te va comme une nouvelle vie sous laquelle tu ne perçois qu'un souffle frais de dentelle blanche et les courbes fluides des bas couture sur ta peau les chaussures de sa soeur te serrent un peu mais une paire de talons à brides de sa mère te va à ravir tu sens ses regards sans humour glisser sur ton corps tu as l'impression d'être un jeune soldat en train d'être inspecté par un officier sympathique fini de rire semble-t-il dire et tu l'entends je dois t'avouer quelque chose je ne t'ai pas dit toute la vérité ton coeur se met à battre furieusement en fait je n'ai connu qu'un seul amour véritable dans ma vie tu te sens tomber des nues ta voix chevrotante lui demande et qui est ce grand amour il voit ton désespoir qui menace de chavirer il rit jaune et te dit les hôtesse de l'air il éclate de rire tu lui donnes un coup de pied dans le tibia tellement fort qu'il se met à hurler maintenant vous hésitez tous les deux près de la porte d'entrée tu aperçois quelque chose de familier un gros sac plastique blanc avec une croix rouge dessus tu sais ce qui te reste à faire tu dis attends j'en ai pour une minute tu vas chercher tes affaires et en partant tu fourres ton sac à dos tel qu'il est dans le sac de la Croix Rouge pour en finir une fois pour toutes tu montres tes tresses à Stéphane tu lui dis maintenant il ne reste plus que celles-là vous vous retrouvez chez le coiffeur qui te demande pour la troisième fois c'est bien comme ça mademoiselle ou il faut encore enlever un peu derrière mais tu ne l'entends pas parce qu'un bruit blanc couvre tout sauf le point d'orgue d'un début de panique c'est ELLE qui t'a suivie jusqu'ici elle fait mine de vouloir changer de rôle ici dans ce lieu public derrière elle le coiffeur hausse les épaules d'un air résigné pendant que Stéphane feuillette nonchalamment un magazine avec des femmes nues tu te demandes pourquoi tu avais peur parce que somme toute elle est vraiment ravissante avec cette coupe au

carré teinte en blond platine ça lui va beaucoup mieux que les tresses Stéphane échange quelques mots avec le coiffeur et la vision s'estompe disparaît s'évanouit renaît prend forme en toi et devient toi finalement tu ne vois plus que ta propre image dans le miroir elle te plaît maintenant vous marchez dans la rue tu dois t'habituer à sentir le souffle de l'air sur ta nuque dégagée et aussi au sillage des regards d'hommes tu serres très fort la main de Stéphane surtout lorsque vous passez devant des surfaces réfléchissantes Paris te fait l'impression d'un immense décor de film avant le tournage le moindre rôle secondaire semble avoir sa propre vie individuelle et tu savoures ce film en version originale sans avoir à te casser la tête sur toutes ses significations un film sans sous-titres dont tu ne comprends pas la langue mais tu le vois quand-même avec beaucoup de plaisir comme dans un rêve tu somnambules à travers le futur film de ta vie maintenant le soleil a disparu derrière les lignes de fuite des immeubles aux balcons en fer forgé tu es installée avec Stéphane dans un restaurant comme tu n'en as jamais vu tu étudies la carte des desserts chose dont tu ignorais jusqu'à l'existence il te demande si tu désires une crème du chef tu cherches sur la carte mais tu ne trouves pas tu demandes où est-ce que tu as vu ça le serveur semble un peu décontenancé lorsque vous revenez tous les deux des toilettes il arque un sourcil interrogateur lorsque tu t'essuies la bouche avec la serviette savamment pliée et que tu lui rends la carte en disant c'était très bon Stéphane ignore sa politesse obséquieuse commande deux cafés et fait glisser un doigt sur la trace blanche de tes lèvres depuis la nuit dernière quelque chose de bizarre s'est passé en toi et en lui quelque chose que vous ne comprenez pas et que vous ne voulez surtout pas comprendre il suffit que Stéphane te regarde pour que tes arrière-pensées se transforment en pensées mûres tu frôles ses genoux sous la table et ses pensées deviennent des actes l'été s'étale devant vous comme un océan scintillant de temps que vous traversez tous les deux à la nage sans vous essouffler vos démons vous tiennent compagnie comme un banc de dauphins ombres menaçantes dans le vide en-dessous qui peu à peu remontent à la surface et finissent par faire de très bons compagnons de jeu tous les jours il y en a un

nouveau et peu à peu la peur qu'une de ces ombres puisse se révéler un grand requin blanc s'évanouit et finalement disparaît de toute façon il est déjà trop tard pour faire demi-tour et vous continuez à nager vers l'horizon sans savoir où vous allez mais toujours plus loin sur de longues distances vous avez l'impression que les dauphins vous montrent le chemin parfois tu te demandes s'ils ont une destination précise en tête ou s'ils te narguent tout simplement si là-bas derrière l'ample horizon viendra un jour la terre ferme d'un continent ou le grand tourbillon huileux ou alors si la route continue tout simplement jusqu'au jour où vous serez à bout de forces quelque part à mi-chemin vous sombrerez dans les profondeurs béantes en-dessous de vos pieds nus ce que tu ne sais pas c'est que la réponse inexorable à tes questions serpente déjà là-bas au large chaque jour elle vient un peu plus à ta rencontre sans que tu te doutes de son existence même bientôt très bientôt vous vous retrouverez face à face le temps se sera arrêté brusquement tes yeux grands ouverts fixeront le radiateur de la semi-remorque qui montre ses dents sur votre voie ta seule pensée claire *voilà donc un grand requin blanc vu de près* est éblouie par une double rangée de phares halogènes jusqu'à ce que tout s'assombrisse dans le fracas d'un éclair la route les bruits et aussi la douleur maintenant tu déambules dans un rêve étrange la GTI fracassée est retournée sur le toit le métal tordu exhale des filets de fumée comme une vie qui s'échappe des gyrophares bleus et jaunes arpentent le chaos de la nuit comme les signaux d'un chantier mais tu ne trouves pas le chantier en question seulement des uniformes bleus qui se penchent sur Stéphane son corps curieusement disloqué est étendu sur la chaleur du bitume ton champ de vision se modifie comme si quelqu'un t'emmenait sur un brancard tu te retournes encore une fois tu vois une fermeture éclair qui se referme sur le visage paisible et ensanglanté de Stéphane l'obscurité se referme sur toi aussi loin très loin tu entends l'écho de la voix de Stéphane *tu vois j'ai bien fait de ne pas mettre ma ceinture ça m'a évité de mourir brûlé* cet écho tu es sûre de l'avoir déjà entendu dans l'évidence de la vie réelle mais les éclats de rêve qui suivent te surprennent par leur nouveauté absolue un haut plafond vert pâle encadré de néons éblouissants au-des-

sus de ta tête un triangle en bois comme ceux qui servent de poignée dans les hôpitaux puis des visages inconnus penchés sur toi qui reculent et semblent parler en français tout d'un coup la certitude asphyxiante que Stéphane a sombré loin derrière toi avec son cortège de dauphins jamais tu n'as vu de cauchemar aussi long que celui-là on dirait qu'il dure depuis plusieurs semaines déjà tu n'as pas la force d'émerger dans la réalité tu as l'impression d'être condamnée à somnambuler jusqu'à suffocation sous la glace de ta propre tête tes dauphins aussi semblent t'avoir abandonnée dans ces courants froids tout d'un coup tu sais que là-dehors il n'y a plus rien que tu puisses atteindre un désert d'eau sans fin et loin au-dessous de toi le sable de tous ceux qui ont coulé à bout de leurs forces sans laisser de trace de leur noyade *sentir la terre ferme sous mes pieds mon Dieu faire demi-tour* tu tournes le dos aux rayons encore chauds du couchant tu fais demi-tour face au courant *rentrer chez moi revoir une dernière fois la cheminée de l'usine à papier avant de mourir* le chemin du retour te fait parcourir un no-man's-land incolore de routes de gares de salles d'attente de routes encore jusqu'au jour où loin derrière là-bas comme des parents crus morts depuis longtemps tu aperçois des silhouettes de montagnes qui te semblent familières des arrêts de bus tout aussi familiers défilent devant toi comme autant de bouées de démarcation d'une plage proche voilà aussi le chien de la voisine qui te reconnaît tout de suite et montre ses dents *c'est pour quoi* demande la voix de ta mère à la porte fermée elle met un certain temps à reconnaître ton visage et à le rouer de coups mais tu ne ressens que le soulagement d'avoir laissé toutes ces mers étrangères derrière toi de sentir enfin la terre ferme sous tes pieds l'été est passé les jours s'écoulaient dans des nuits de plus en plus longues le silence obstiné de ces murs recèle quelque chose de bizarrement apaisant peu à peu toute la vase remuée se pose sur le fond de ton âme devient lisse jusqu'à former une surface plane d'insensibilité tu passes des journées entières à la fenêtre à étudier les affiches de l'autre côté de la rue les mois vécus se dessinent sur les myriades bariolées de points comme les bulles d'air d'un noyé de temps en temps le soleil disparaît derrière les sommets au bout d'un moment les bulles d'air ont disparu aussi

et l'invitation de la grande étendue liquide et miroitante se retrouve à nouveau dans le champ de vision de ton idée fixe tu ne sais pas si tu penses ou si tu dis *il faut que je crée des vagues il faut que je retourne dans l'eau* tu te retournes tu longes le couloir qui mène à la cuisine tu sais que tu vas passer devant le miroir tu fixes le chaos structuré du lino cette fois-ci tu ne continues pas tu t'arrêtes à côté d'elle *bonjour petit frère* te dit-elle tu lèves les yeux pour la regarder dans les yeux elle a changé la petite elle a les joues creuses et une belle cicatrice lui traverse le front malgré cela tu la trouves toujours belle aussi belle qu'un ange déchu *mais je n'ai plus de petit frère tu sais bien que mon petit frère s'est noyé avec ses dauphins elle te répond et si je suis ta grande soeur tu peux me dire qui tu es... ne serais-tu donc rien... si... je... suis... je ne sais pas... peut-être que... non attends je sais et quelques pas seulement te séparent de la cuisine là le tiroir tu te rappelles ici sous les recettes de cuisine le métal lourd qui pèse plus agréablement dans ta main que tu ne croyais tu ne veux pas trop la faire patienter *c'est beau ce que tu as dans la main tu veux donc m'éduquer avec ton revolver mais moi je n'ai plus peur tu sais bien mais moi je sais ce que tu peux faire va là-bas pour créer des vagues va là-bas pour retourner dans l'eau* tu ouvres la porte de la chambre ton arme muette vise l'épouvante blanche écarquillée dans les yeux de ta mère maintenant tu sais qui tu es ce que tu as à faire le poids de l'arme te procure une sensation virile tu as envie de lui enseigner le sentiment de la peur ce sentiment si peu germanique déjà la pointe de ton arme montre la porte de la cave ta mère a vite fait de retrouver ses esprits obéissante elle descend les escaliers et dit seulement j'espère que tu sais ce que tu fais mais en bas tout va beaucoup trop vite tu voulais juste faire les présentations entre elle et quelques-uns de tes démons mais voilà que l'un d'entre eux n'a pas eu envie de faire connaissance il a saisi ton bras a dévié la première balle et une immense tache humide rougit le mur un sifflement sourd déferle dans tes oreilles tu dis à la forme inerte étendue par terre comme si elle t'entendait *Maman tu as encore oublié la soupape de la cocotte-minute je crois qu'on a eu un malheur* tu remontes les marches tu refermes la porte de la cave derrière toi tu es face au miroir face à elle tu lui dis *finalement**

*je crois que je sais qui je suis mais ça me dirait bien de changer avec toi elle te répond si tu veux mais alors pour un soir seulement et à condition que tu me promettes de revenir ici demain matin tu promets? bon eh bien amuse-toi bien maintenant tu sais que dans pas trop longtemps tu rejoindras Stéphane dans l'apesanteur des courants à l'aube de l'horizon de cette nuit déjà le folklore des vagues jette son écume contre les vitres la soirée dansante a commencé tu ne désires plus qu'une chose t'amuser à mort vite tu choisis tes vêtements tu te rends à l'Hôtel Kondor le parking de l'hôtel est presque désert une seule voiture attire ton attention une limousine noire aux vitres fumées à l'immatriculation étrangère le bond éternel du jaguar sur le capot attire ton attention tu passes un moment infini à le scruter ou à te faire scruter par lui le dernier rayon de soleil s'évanouit derrière la falaise avec lui l'effet insolite du petit fétiche en métal refroidit maintenant les seules manifestations de vie émanent de la grande salle de l'hôtel tu ouvres les portes battantes un remugle de graisse de bière de sueur de cigarettes et d'after-shave pénètre les pores de ton corps et avec une bouffée de musique folklorique une déception t'envahit aussi celle de constater que le public se limite presque essentiellement au troisième âge excepté les deux jeunes que tu connais de vue le grand dadais comme tu l'appelles en jogging vert pistache avec ses grosses lunettes et sa petite moustache il se retourne dans ta direction murmure quelque chose à ses compagnons plus âgés qui à leur tour lèvent leurs regards pesants vers toi et approuvent en ricanant tu tournes la tête le jeune apprenti boucher tu le connais aussi dans le village on l'appelle *Beethoven* parce que depuis l'âge de quatorze ans il manipule en virtuose un orgue *Bontempi* avec boîte à rythme incorporée il a monté son clavier à côté du gros poêle de faïence et te jette un regard langoureux de cocker tandis que ses doigts boulinés vont et viennent avec amour sur son instrument tu t'installes seule à une table face à un verre de bière abandonné tu commandes un verre de vin l'ennui de ton regard balaie le décor les trois couples dansants se reflètent dans les vitres ténébreuses derrière se dessinent les contours des sommets qui se distinguent de moins en moins de la nuit sur le rebord de la fenêtre des géraniums faiblement*

illuminés de l'intérieur *Vous permettez* dit une voix au-dessus de ton épaule tu te retournes lentement tu vois des ongles polis une épingle de cravate un sourire entouré d'un bouc les yeux ne rient pas tu fixes ce regard sérieux une fraction de seconde de trop tu es soulagée qu'il ne te demande pas d'explications pour sa bière et sa place ces yeux ont quelque chose de remarquable en eux ils sont noirs comme le tourbillon d'huile que tu vois de plus en plus souvent dans tes rêves tu as l'impression qu'ils sont constamment blessés par le miroitement de petites paillettes jaunes qui tourbillonnent dans leur centre l'homme s'installe à côté de toi tu t'étonnes que malgré son élégance il ne semble attirer l'attention de personne dans la salle le serveur apporte ton verre de vin et avant de faire les présentations vous faites tinter vos verres comme si vous vous connaissiez déjà tu vides ton verre d'un seul trait tu penses *ce mec-là c'est le ciel qui me l'envoie* il pose sa carte sur la table *Gottfried Teufel - homme d'affaires* quelque chose en lui te trouble te fascine en même temps il te fait penser à un homme que tu as vu en rêve il y a quelque temps il menait une chasse à courre tu étais le gibier de cette chasse des fusils étaient braqués sur toi souvent même à bout portant tu as entendu les détonations pourtant le rêve ne s'arrêtait pas t'enveloppait et t'encerclait des heures durant tu avais peur mais dans le rêve cette peur était trouée de joie divine lorsque finalement tu as émergé dans la réalité palpable une nostalgie douce-loureuse t'a envahie tu voulais à tout prix retourner dans cet univers où même la peur de mourir a quelque chose d'infiniment beau maintenant tu lui dis *je suis contente que vous ne m'ayez pas chassée quel bon vent vous amène* en fait tu cherchais juste à entamer la conversation mais il te prend au pied de la lettre *je viens pour une dame* dit-il et tu as du mal à dissimuler ta déception *et quelle dame* lui demandes-tu sur un ton de nonchalance forcée *à vrai dire* te dit-il en passant la main sur sa barbe *je ne l'ai jamais vue on m'en a juste parlé c'est une prostituée* tu t'empresses de dire *qu'est-ce que vous cherchez donc chez une prostituée* de l'air de dire *vous pourriez facilement avoir autre chose* après coup seulement ta réplique te paraît un peu lourde mais il te prend au mot il fixe le fond de bière dans son verre et maintenant te regarde droit dans les yeux il ne te

lâche pas du regard tu remarques qu'il ne cligne jamais des yeux son regard a quelque chose d'impérieux comme si sa narration ne faisait que devancer la réalité comme si la réalité découlait de lui *COMME S'IL ETAIT LA REALITE vous comprenez* dit-il *elle n'est pas n'importe quelle petite prostituée banale comme on en trouve de partout en fait elle est un peu là* son index décrit un mouvement circulaire autour de sa tempe *et c'est pour ça qu'elle ne refuse aucune proposition aussi ésotérique qu'elle fût même si cela l'oblige à passer une semaine ou deux dans une clinique privée quand son partenaire a eu son bon plaisir* il regarde autour de lui se penche vers toi te dit sur un ton de confiance *vous savez les hommes politiques de la région ont presque tous son numéro de téléphone et il paraît même que la police d'état est chargée de veiller à la discrétion lorsque Monsieur le Préfet lui-même a envie d'une petite corrida en privé* maintenant c'est ton tour de dire quelque chose tu ne le quittes pas des yeux et de seconde en seconde ton silence devient plus significatif quelqu'un d'autre se mêle du jeu la nuit entre-temps a complètement aspiré les contours des montagnes sur le rebord de la fenêtre les géraniums sont agités par un vent aveugle mais derrière les géraniums c'est ELLE qui luit comme un ange des ténèbres *je suis tout et tu n'es rien* semble-t-elle dire tu détournes ton regard tu le replonges dans les yeux de ton compagnon tu te penches vers lui tu poses ta main sur son épaule tu respires son odeur il y a bien longtemps que tu n'as pas senti un tel parfum d'enfer presque aussi bon que la piqûre de morphine qu'on t'a administrée avant de t'arracher les amygdales tu fais glisser la pointe de ta langue sur son oreille tu lui dis à bout de souffle *si je m'arrache les yeux ça te fait deux trous de plus pour me baiser* il allume une cigarette et tu aimes cette façon obscène de réagir à tout avec un délai volontaire il sourit sans séparer les lèvres il dit *je songeais justement à te proposer qu'on se tutoie tu veux danser* l'orgue électronique fait gargouiller la cadence finale d'une version diluée de *Le Vin Doux de Crète* pour faire transition avec *Les Roses Rouges d'Athènes* tu fixes une mouche en train de se noyer dans ton verre tu dis *danser c'est comme baiser un homme et une femme appuient leurs corps l'un contre l'autre et bougent en suivant un certain ryth-*

me sauf que tout reste sage je préfère qu'on monte directement dans ta chambre tu as bien une chambre ici non vous avez laissé derrière vous le lambris de la salle de réception tu marches derrière lui sur le lino des couloirs tandis que Les Roses Rouges d'Athènes résonne de plus en plus faiblement à travers les murs maintenant vous vous trouvez dans sa chambre dont l'étrangeté impersonnelle te fait oublier que tu existes au milieu de la pièce un grand lit double défait tout autour le long des murs l'anonymat massif de meubles rustiques sans vernis d'un côté sur le mur des images de saints aussi anonymes que les meubles et entre la nuit noire des fenêtres un Christ en bois plus grand que nature pour la première fois de ta vie tu vois en ce Christ autre chose qu'une pièce de décoration tu lui jettes un long regard incroyant tu dis à voix basse le Seigneur a été crucifié et sa résurrection a été d'autant plus glorieuse est-ce qu'un homme doit vraiment mourir avant que la vraie vie ne commence pour lui tu t'appelles Gottfried drôle de nom ça je trouve qu'il ne te va pas oui oui je sais bien dit-il mon père était quelqu'un de très croyant du moins je le crois je ne sais pas je ne l'ai jamais connu nous avons été séparés très tôt tu te retournes tu lui dis après la baise je me sens toujours coupable presque sale comme si j'avais fait le mal et que je m'étais souillée mais j'aime tellement baiser je crois que je sais ce que j'ai à faire tu sors le revolver de ton sac et tes pensées semblent soudain basculer vers l'avant comme le canon tu vides les balles sur la table tu en prends une seule entre le pouce et l'index tu la regardes comme une hostie avant de la réintroduire dans l'arme maintenant tu fais tourner le barillet avant de refermer le canon de donner l'arme à Gottfried tu lui dis je crois que le paradis est déjà possible ici-bas tu t'agenouilles devant lui je veux mourir et toutes mes angoisses et mes fautes avec moi je veux être crucifiée maintenant pour toutes les fautes que je vais commettre après et qui sait peut-être qu'avec un peu de chance ou si Lui Là-haut est d'accord je vais connaître une seconde vie une vraie viens vas-y tout de suite ou prends ton temps comme tu veux je connais déjà toutes mes peurs et toutes mes angoisses ça ne me fait rien si je les regarde un peu en train de se noyer tu fermes les yeux tu respirez doucement tu entends le bruit du chien

tendu quelque part très près de ton visage maintenant tu sens le bout du canon sur tes lèvres tu entrouvres tes lèvres tu sens le métal froid qui s'introduit lentement dans ta bouche toute la rotondité de la terre sans soleil avec ses sombres montagnes et ses villages parcimonieusement illuminés et loin au-delà les braises des grandes villes en train de se consumer tout est aspiré par un grand tourbillon éteint aspiré comme la lumière d'étoiles lointaines par un trou noir le temps et l'espace semblent se séparer quelque part très loin et très près tu entends un CLIC aussi faible que net et ta propre voix parle en pensées à elle-même *CECI EST MON CORPS CECI EST MON SANG* le temps et l'espace se rejoignent du métal sans température glisse sur tes lèvres tu te lèves sur la surface maintenant plane de ta conscience quelques dernières bulles remontent jetées par les angoisses noyées une fois pour toutes dans les profondeurs incolores de moins en moins et maintenant plus rien *bizarre bizarre* penses-tu dans l'éclair d'une idée tu te sens libre aussi libre que jamais libre et enjouée comme remise au monde tu appuies tes lèvres sur les siennes et maintenant tu lui fais un sourire de petite fille joyeuse tu te jettes sur le lit tu lui dis viens on va s'aimer...



Photo Ralph Gibson

Je ne viendrai pas

Je ne viendrai pas est paru à l'automne aux éditions du Rouerge. www.lerouerge.com/

XIV

Mes anges aussi dorment, parfois, ou font semblant. Pas toujours où je voudrais.

En rentrant chez moi, ce soir, j'en ai trouvé un, immense, dans mon lit, qui prenait toute la place. Vautré de tout son long, si long que ses pieds débordaient du sommier. Sans vergogne.

Ne sachant que faire, n'osant le réveiller, je me suis assis, je l'ai regardé. Longtemps je l'ai regardé. Il dormait comme un ange heureux, le souffle court mais régulier, et de sa bouche je voyais sortir des milliers d'anges apeurés. J'avais beau chercher sur son visage, il n'y avait pas trace de cette foule en lui et hors de lui. Rien que ses traits sereins, apaisés - j'aurais pu dire resplendissants.

Fatigué, j'ai attendu qu'il se réveille et me rende et ma couche et mes rêves. Mais il semblait se complaire entre mes draps. Une heure. Deux heures. Puis trois, puis quatre. N'y tenant plus je me suis glissé dans le lit, le repoussant comme je pouvais, tirant la couette, ruant, cognant. Et lui grognait sans se réveiller, et les anges sortaient toujours plus nombreux de sa bouche. Une nuée autour de nous, volant de-ci, de-là. Deux ou trois se sont même brûlé les ailes à ma bougie.

Puis leur flot s'est tari (une panne d'anges comme qui dirait). Quand il n'y eut plus personne et que ses confrères eurent gagné d'autres cieux (d'autres lits comme le mien?), il s'est mis à bouger, et s'est levé, toujours dormant. À peine lui parti, j'entendis un grand bruit par la fenêtre.

Moi je m'en moquais bien, pourvu que je puisse dormir. Et j'ai dormi, dormi, enfin, à mon tour. Mais seul.

XV

A-t-il compris mes regrets ? L'ange d'hier est revenu. Quand j'ai ouvert la porte il était là, de nouveau dans mon lit, soufflant des anges par myriades. Cette fois je n'ai pas attendu. Je me suis glissé près de lui.

Comme il ne répondait pas à mes caresses, j'ai fini par me joindre à la foule de ses anges. Avec eux je l'ai fui. Je l'ai laissé dans mes draps, le temps

que dure son rêve, ou le mien.
À mon retour il avait disparu.
Encore un de perdu.

Un autre, pourtant, s'est installé dans le ciel de mon lit. Dans l'angle du mur et du plafond il a pris place. Calé comme une grosse araignée qui attendrait sa proie. J'ai beau savoir qu'une araignée ça n'a pas d'ailes, voilà deux nuits que j'ai cessé de dormir. Je passe le temps, les yeux ouverts. Je le fixe, au cas où. Lui me regarde impassible. Que veut-il ? Je n'ai rien à offrir. Mon corps est vide, de quoi le nourrirais-je ? Qu'il s'en aille, qu'il s'en aille, qu'il s'en aille, ô mes anges.

Parfois ses bras s'agitent, imperceptibles. Ils tremblent, comme si mon souffle faisait bouger la toile qu'ils dessinent, invisible. Ses gros yeux sur moi comme des mains répugnantes. Et sa bouche, ô sa bouche.

Partira-t-il ? Les heures s'écoulent et lui me suce le sang, la moelle et le cerveau.

Je ferme les yeux.

Je les rouvre. Il n'est plus là. Ou sous les draps ? Je hurle jusqu'à ce que je le voie à nouveau. Il a juste changé d'angle.

Je me rassure. Si je le vois, c'est qu'il est loin.

Ses yeux me mangent, mais les miens me protègent.

Mais quand même, quand même, un ange, là-haut, quelle misère.

Je prends mon courage à deux mains. Je me lève, prends mon chausson - d'un coup d'un seul je l'écrabouille.

Reste dans l'ombre une petite boule de sang mêlé de plumes.

XVI

"Les ânes voient les anges, et cela ne devrait guère nous surprendre."
C'était donc ça, ces oreilles qui me poussent et me tombent sur les yeux ?
N'y voyant plus, mes braiments prennent enfin sens. Ou non ?

XVII

Que vont-ils faire ? Sauront-ils enfin m'expliquer ce qu'ils attendent ? Et moi ? dois-je les attendre, vraiment ? En tout cas, autrefois quand je m'ennuyais je m'ennuyais - aujourd'hui, j'effeuille un ange. Je l'aime un peu beaucoup passionnément à la folie pas du tout Il me hait un peu beaucoup passionnément placidement je le hais passionnément méthodiquement comme je peux je le plume un peu beaucoup voluptueusement - et j'en change. En attendant que quelqu'un ou quelque chose arrive. Pétales d'anges autour de moi, pétales d'anges autour de moi et partout sous mes pas.

Mais rien ne se passe.

Jusqu'à ce que l'ange timide apparaisse de nouveau. Et moi, de nouveau, sur ma chaise, et lui qui sourit comme avant. Va-t-il recommencer ? Pourquoi me sourit-il ? Que lui ai-je fait ? Quel bien ? Quel mal ?

Je me lasse de mes anges (comme d'autres, je n'en doute pas).

Mais il fond sur moi, me renverse et m'assomme, me roue de coups sans merci. Je hurle mais une foule d'anges venus je ne sais d'où répond à mon cri et m'accable à son tour. Ils me frappent, me griffent, me mordent. Je sens leurs dents. Je sens qu'ils m'arrachent la chair. Comme des loups ils me dévorent. Mais ça ne suffit pas, ils me tiennent les jambes, l'ange timide se jette entre mes cuisses, dents en avant; je hurle mais il le fait, il me dépèce, il m'avale, m'engloutit - oeil torve sur moi et en moi. Le sang lui coule des babines, il se pourlèche, me recrache d'une grimace, puis sourit, de nouveau, mais cette fois béat. Et moi, rejeté, ventre à l'air, organes libérés, étalés à mes pieds, moi dégoulinant, vidé, moi jouissant, moi pleurant, je me réveille soudain et vois mon ange toujours souriant qui me regarde sur son seuil et qui n'a pas bougé.

Alors, satisfait, repu peut-être, il sort sans bruit, tirant doucement la porte, toujours discret, timide. Et moi je ferme les yeux. J'ai retrouvé le sommeil. J'ai retrouvé le sommeil. J'ai retrouvé le sommeil.

Arnaud Rykner

Marthe

Marthe, c'est mon nom. C'est ainsi qu'il m'appelle. En souvenir peut-être ; de quoi ou de qui, je ne sais pas. Je n'ai jamais cherché à l'apprendre. Et puis, entre-temps, j'ai oublié le prénom que m'avaient donné mes parents. Je crois qu'il ne m'allait pas. Ou lui ne voulait pas qu'il m'aïlle. Je ne sais plus. Tant de choses me traversent que j'oublie désormais, mon corps ne retient plus rien, se fait transparent. Est-ce la raison pour laquelle il s'est mis à peindre des cercles ? Mon corps n'arrivait même plus à retenir son attention. Trop de courbes, de détails, mille caprices : un jour ça prend la lumière, un jour ça la rejette ; des coins d'ombres sous les aisselles, au bord des paupières, des taches, œuvres de douleurs anciennes, deux ou trois rides naissantes, une peau qui ne capte du jour que ce qui l'émeut, devient terne et grise lorsque le temps change et tourne à l'orage, des aigreurs soudaines, des battements d'épiderme incontrôlés, l'angoisse terrible de l'âge - la fatigue.

Je comprends qu'il en ait eu assez d'apprendre mon corps. A la fin c'est épuisant, infini. Rien n'est jamais sûr avec un corps, surtout celui de l'autre. Toujours recommencer, le par cœur n'existe pas pour la chair. On a beau tenter de recréer la même lumière que la veille, non, décidément, rien n'est pareil. Des détails, infimes, mais "qui changent tout ". Ce sont ses propres paroles. Je répète ces mots entendus chaque jour, toujours les mêmes, eux.

Nous vivions en Normandie autrefois. Sur la côte. Puis brusquement - ou peut-être suite à des mois de réflexion : il ne s'en est jamais ouvert -, il a décidé de quitter les rivages de la Manche : il en avait par dessus la tête de ce ciel changeant, toujours en mouvement, chargé de nuages insaisissables, explosifs, lambeaux désolés de temps, qui "mangent mon espace", enrageait-il. Impossibles à fixer. Trop... trop... ou pas assez. Alors, avec un modèle par dessus le marché, comment veux-tu que j'y arrive ? Non seulement les couleurs du ciel varient incessamment, mais celles de la mer, du sable, la forme de tes seins et puis l'éclat de ta peau qui n'est jamais le même - et tes cheveux ! Ah, tes cheveux ! Un jour ils sont châains, le lendemain blonds, roux à de certaines heures ! Jamais je n'y arriverai, jamais ! Il

me donnait l'impression que tout cela, l'incapacité à peindre qui était pourtant bien la sienne, était de ma faute. Mais qu'y puis-je, moi, si la lumière me traverse différemment chaque jour, si mon regard perd de sa franchise avec le temps, ma bouche de son assurance ? Je me dérobo progressivement à moi-même, cela est vrai.

Alors nous avons fui l'Ouest, l'amertume de ses gris, pour les rives de la Méditerranée. Il pensait que le bleu toujours franc du ciel, la netteté de sa lumière et la rigueur de ses contours viendraient au secours de son pinceau défaillant.

Cela fait aujourd'hui trois ans que nous sommes ici, il n'en est rien. Bien au contraire, peindre est pour lui devenu un calvaire, presque une erreur. Enfin, *était*. Car depuis quelques semaines, il a abandonné toute prétention réaliste. Il s'est mis à représenter des cercles. Toujours semblables. Il reproduit avec bonheur le même geste. Sa main droite quelque peu distante de la toile, il plie le coude, laisse retomber un bras comme désolé. Il s'éloigne alors, amplifie son geste, élève l'épaule vers un ciel désormais improbable. Ce moment initial et singulièrement rituel apparente comiquement l'amplitude de ses mouvements à la nonchalante négligence d'un flamant rose ployant le cou, faisant disparaître comme par magie la moitié supérieure de son corps dans l'eau. Lui, c'est la toile qui l'engloutit. Il s'y enfonce, trace brutalement son cercle, recommence. Il m'oublie. Il n'a plus besoin de modèle. Mes courbes, trop voluptueuses, pas assez parfaites, n'illuminent plus le regard dans ses mains. Car la perfection est bien ce qui explique son acharnement à peindre des cercles. C'est parfait, un cercle, clos, refermé sur soi, fini. C'est ce qu'il dit. Moi, j'en doute. Sinon, pourquoi éprouverait-il le besoin de s'y reprendre à plusieurs fois, de reproduire la même figure des centaines de fois ?

Je n'ai plus rien à faire. Je m'ennuie un peu. Je dors, beaucoup. J'oublie ce qu'il me reste à oublier, peu de choses finalement. Quelques noms, de menus événements, des dates, mon corps. Cela, c'est le plus difficile : effacer méthodiquement la mémoire de son propre corps est ardu. Mais peut-être pas impossible. J'essaie, peine à y parvenir. Je fais en sorte que cette peau qu'il ne regarde plus, ne

touche plus, ne nomme plus de ses mains colorées retourne au silence initial, disparaisse dans la blancheur désespérante d'un été qui n'en finit pas et me déchire. J'aspire à une nudité intégrale.

Je crois avoir trouvé la solution : depuis deux jours, tôt le matin, je gagne la plage. Je n'emporte rien, pas même de quoi me sécher. Je porte sur moi une petite robe de cotonnade bleue, fleurie, sans rien dessous. C'est inutile. Sitôt arrivée, je la quitte. Je marche lentement sur le sable encore frais de la nuit, et il me semble alors pénétrer dans l'eau comme lui dans sa toile. Le froid me saisit, puis il m'enveloppe progressivement. C'est mon œuvre. Mais contrairement à la sienne, la mienne cherche l'effacement : je gomme les contours, trahis les volumes, défais les liens, refuse toute attache qui ferait encore dépendre mes pores de l'éclat de la lumière. Je marche sans hâte vers l'horizon impossible. Lorsque je n'ai plus pieds, d'un mouvement de reins très doux je fais basculer mon corps à l'horizontale, je flotte. Je penche ma tête en arrière, mes oreilles sont pleines d'eau, j'entends le bruit mat de la mer. Je ferme les yeux, j'oublie, tout. Je tends mon corps souple tel un arc qui prendrait le ciel pour cible. Je ne suis plus moi-même qu'eau, algue, plancton, sable, poisson, vase, trouble miroitement de vagues sous le soleil de l'aube. Je chante. J'ai oublié, enfin.

Un jour, demain, je ne regagnerai plus le sable. J'aurai retrouvé mon nom.

Marie Joqueviel



Cinémâne

d'Harmony Korine

Costumes

de Jean-Marie Gleize



L'art endosse des costumes, il en produit : postures, discours, écrans et fumées ; excroissances, masques, beaucoup de masques et beaucoup de coquilles vides (sous le costume personne). La figure de l'artiste, que ce dernier choisisse de l'exposer ou de la dissimuler (mais c'est alors l'arsenal médiatique qui s'en charge, le citoyen post-moderne exigeant expressément des figures) est le costume de l'art, visible ou invisible, sublime ou pitoyable. Quelques exemples de figures-costumes aimés : le liberto-pape sage et dandy (la multiplication des termes témoigne de la qualité de ce premier déguisement qui saturé d'exposants dissimule plus qu'il n'expose), le penseur aux ongles longs et torves (costume presque imperceptible mais significatif), la pétroleuse (posture paranoïaque et sacrificielle), l'artiste d'outre-tombe au crâne tondu (miracle pour les foules), le vieux cinéaste à l'apparence débonnaire (absence de costume mais non du masque), etc. Ces postures sont précieuses parce que proposées avec une indifférence absolue, elles en deviennent émouvantes (justes) ; parce qu'elles constituent dans leur exponentielle nature d'image, un défi à l'image même. Car c'est moins le costume intrinsèquement qui pose problème que son exposition (rare ou forcenée) sur les écrans et dans les colonnes, puisque se formulent alors les questions de l'intention et de la récupération : pourquoi ce costume ? pourquoi même un costume ?, dans la mesure où c'est jouer le jeu de l'image que d'en fournir une aisément repérable et que la méthode médiatique consiste précisément à saturer l'imaginaire de "spectacles" d'art ou d'artistes et de tuer ainsi la nature véritable et inassimilable du désir de poésie, de langue, de peinture. Jean-Marie Gleize (à qui j'emprunte le joli concept de "costume") pose le problème en ces termes : *"Dans la situation présente on pourrait dire : il n'y a de littérature que s'il y a des écrivains. Il n'y a d'écrivains que montrables. Un écrivain non montrable, non maquillé, cadré, sous-titré, n'est pas un écrivain. N'est pas vraiment, socialement, un écrivain. En principe, je pouvais dire : la poésie se conçoit sans poète. En fait, je dois constater : on en est au point où il est plus facile de concevoir des écrivains sans œuvre qu'une œuvre sans écrivain"*. Car c'est bien l'œuvre sans artiste qui importe (*"La poésie doit être faite par tous"*, Lautréamont), la dissolution du sujet (producteur ou récepteur) dans le battement de la couleur, de la pellicule, des mots. Mais comment, si l'on se place cette fois strictement sur le plan de l'exposition sociale, parvenir à la disparition et déjouer les pièges ? Comment faire pour se diriger vers *"l'absence de costume"* ? Jean-Marie Gleize voit

dans le poète contemporain, la figure du grand disparaissant, qui tirant parti du “*contexte*” qui rend la poésie invisible (et donc illisible), œuvre à se “*désaffubler*” (Ponge) de tous les déguisements qui malgré tout contiennent sans relâche de le menacer (“*la nudité est un travail*”), en refusant “*les plaintes, comptines, bêtification, canular, pitié, fausse érudition, air de collègue, falbalas*”.

Dans un texte récent paru dans le dernier numéro de *L'Infini*, Philippe Sollers reprenait en des termes très proches le même cheval de bataille (qui est loin d'être nouveau mais rageusement d'actualité, en particulier en ces temps décourageants de “prix littéraires”), soutenant que la voie subversive, la voie de l'anti-, du renversement des valeurs n'était plus possible, précisément parce qu'aujourd'hui toute valeur est immédiatement convertie en “image de valeur” (jouer la subversion est jouer le système), alimentant ainsi les machines de spectacularisation de la pensée et de l'art ; que donc la seule opposition véritable consiste à se rendre imperceptible, à faire silence. Or, c'est là le nœud et l'intérêt du problème, qu'une telle déclaration émane d'un écrivain qui joua et joue à fond la carte de la médiatisation, multiplie les costumes, les masques et les provocations, et qu'il n'y ait là aucune espèce de paradoxe : car s'il s'agit toujours de disparaître, les méthodes diffèrent et s'opposent, de l'absence (voir notamment l'immense Volodine, invisible malgré sa notoriété, et cela bien évidemment sans aucune pose, sans que le refus du médiatique ne devienne à son tour vêtement, car l'absence d'image peut être aussi un masque et même pour certains un argument commercial) à la prolifération des costumes, et sont même parfois comme dans le cas de Sollers ou même de Jean-Marie Gleize (utilisation de la posture des manifestes avant-gardistes) coexistants. La saturation “costumière” peut donc, de manière critique mais aussi par jeu, par amour du jeu et tout simplement des costumes (rien de plus joyeux qu'un costume), devenir le moyen de la disparition : le costume devient alors “méthodologique”, d'une méthode qui contrairement à celle, austère, du vouloir-nu, est jubilatoire, désopilante et non-dénuée d'ambiguïté (coquille vide ou pleine ?), y compris pour celui qui la pratique (elle révèle même la nature complexe du sujet en question). C'est ainsi que se présente le “cas” Harmony Korine, qui précisément est un “cas” avant d'être un cinéaste, et qui volontairement fait tout pour l'être, un “cas”.

À la sortie de son dernier opus “*Julien donkey-boy*”, la presse (ou le mar-

keting) dans sa globalité, a eu l'occasion de s'adonner à son exercice favori, l'étiquetage mouillé du produit : il y a plusieurs sortes d'étiquetages, l'un des plus prisés consistant à tricoter de l'épithète sur des “produits” sentant le souffre (ou que l'on fait semblant de croire tels) et se prêtant donc facilement, docilement, à ce genre de péché mignon. Je ne suis pas contre. C'est même parfois amusant. Ainsi pour le film, un costume : “Le premier dogme américain, par le créateur de Kids et Gummo” ; pour le réalisateur, un ou pardon, plusieurs costumes (nous allons comprendre pourquoi), dont le plus savoureux est “jeune réalisateur white trash punk américain” amenant immédiatement les questions inspirées et profondes (et qui sont encore des étiquettes) qui suivent : “Poseur ou génie ? Brillant metteur en scène ou manipulateur hors pair ? grosse tête ou tête à claques ?”, dilemme imparable dont l'intérêt consiste à rebuter les prudes et les “réacs” et pousser dans les salles les adolescents attardés, les gogos en mal d'émotions fortes et les prétendus “artys” (adjectif qui fut aussi employé et cette fois indifféremment pour le film et le cinéaste) ; fabriquer du costume en un mot. Une dernière perle : *Julien donkey-boy* est un film “cinglé”, “encore plus cinglé que le premier”, comprenez : Allez-y. N'y allez pas. Ce n'est plus nécessaire d'y aller. Ce qui revient exactement au même puisqu'il s'agit non pas de voir le film (et le film majoritairement n'a pas été vu, au sens plein) mais d'endosser le costume prévu à cet effet. Mais ce qui est plus amusant, c'est quand l'artiste lui-même entretient et crée les costumes - ce qui au passage montre que nos chers commentateurs n'inventent pas et ne font que répéter (interpréter), en moins brillant évidemment, l'image proposée à grands coups de formules fracassantes par l'Harmony en question, sans s'apercevoir que cette image est un leurre et une méthode - ; donnons pour le plaisir quelques exemples : “Mon père m'a un peu désavoué parce que je refusais de faire de la propagande marxiste” ; “Le soir du passage à l'an 2000, j'ai été très déçu qu'il n'y ait aucune grande action terroriste dans aucun pays. J'étais assis sur le toit de ma maison avec un fusil à pompe pour pouvoir participer au massacre. J'ai prié Dieu pour qu'il y ait une apocalypse : inutile de dire que j'ai été très déçu” ; “Mon enfance ? Je m'asseyais dans les arbres et je crachais sur les gens quand ils passaient dessous. Ou bien je parlais aux nuages. Ou bien j'essayais de me pendre à une branche avec un de mes lacets” ; “Je fais des films parce que je ne sais rien faire d'autre” (costume beckettien, Beckett

lui-même étant un grand costumier et en particulier de son œuvre) ; ou encore la découverte légendaire de Godard à dix ans ou le désormais célèbre récit urinaire de sa rencontre avec Lars von Trier. La seule vraie question que pose ce type de déclarations n'est pas de savoir si un tel gugusse est capable de réaliser de grands films (toujours le fameux débat, imposteur ou génie, qui à lui seul tient lieu de critique) mais de juger de l'efficacité de la méthode, l'efficacité des costumes : car si d'aussi *joyeuses billesées* visent à prendre l'image à son propre piège en lui donnant plus qu'elle n'en veut, l'image triomphe et l'on ne retient qu'elle, les fameux paradoxes du costume au détriment du film (la disproportion entre les paragraphes relatifs à la biographie de Korine et ceux consacrés au film est particulièrement éloquent) ; c'est donc que le piège a échoué à montrer comme le dit Jean-Marie Gleize que "*les costumes ne collent pas à la peau*", et que le film lui se trouve bien seul. Mais dans cette solitude, c'est alors peut-être qu'il commence à parler pour qui veut bien voir (la mascarade korinienne n'avait pas d'autre but). Car, c'est encore Gleize qui l'écrit, si les médias peuvent "*montrer*" les artistes, ils ne peuvent pas "*montrer*" l'art "*qui d'ailleurs ne se montre pas*" puisqu'il "*se lit*", s'écoute, se voit, "*est d'un autre temps, tempo*".

Julien donkey-boy (et non plus Harmony Korine qui lui a disparu) n'est alors un film ni génial ni poseur, mais qui vient rappeler très simplement que le cinéma consiste parfois seulement à inventer et expérimenter un espace émotionnel intense ; l'enfance de l'art ; que dans les liens bruts qui se nouent entre le cinéaste et l'opacité de son matériau, il s'agit de mettre en image un univers mental, mettre en mouvement ces images, et ces mouvements en musique ; que raconter une histoire, c'est créer des évidences de personnages et les aimer jusqu'à la compassion (il faut être capable de cette humanité monstrueuse et transmettre "ce souffrir avec" à la caméra) ; si bien que *Julien donkey-boy* n'est pas un film trash mais au contraire (aussi), d'une déchirante tendresse.

A l'origine, il y a l'oncle schizophrène d'Harmony Korine, c'est pour lui que le film est réalisé, à lui qu'il est dédié ; mais de la même manière que *Julien donkey-boy* ne sera ni un drame familial, ni le tableau glauque et réaliste des marges sociales américaines, la maladie mentale ne sera que le motif initialement repérable à partir duquel le film invente sa propre fable : l'hommage semble alors bien plus profond, la schizophrénie pour

Korine pouvant créer du cinéma. Passion pour et du schizophrène dont le personnage de Julien constitue assurément une terrible incarnation : langue logorrhéique, errances urbaines, accès de violence, délires d'identification à Jésus et Hitler mais dont l'aspect stéréotypé signale que le film ne saurait se refermer sur cette première grille de lecture. Car Julien échappe à toute appréhension complaisante ou misérabiliste : Korine s'intéresse avant tout à la poésie de son personnage, ses inventions verbales (poème du chaos/ calembours généalogiques/ slam), son imaginaire (figure de la danseuse), ses travestissements (déguisement féminin-japonais pour un combat de lutte avec son frère) et choisit même de brouiller les pistes en faisant de cet inadapté le responsable d'un groupe d'aveugles qu'il prend en charge, collectivement ou individuellement (voir la magnifique scène où il lave les pieds de la petite danseuse). Julien, le "donkey-boy", le garçon-âne : il y a résumé dans cette désignation tout le processus de déterritorialisation du film, qui dans ce cas précis fait fuir le personnage du simple malade à la posture animale, et plus généralement en fait une figure irréaliste, fuyante, mystérieuse même. C'est là tout l'intérêt du film : proposer au spectateur toute une série d'ancrages réalistes mais qui ne sont que traversés puis dépassés, comme s'il fallait les parcourir pour en être purifiés, et réapparaître ailleurs, dans l'espace incertain d'une fable autonome et anti-naturaliste ; Harmony Korine utilise ainsi le "dogme" à des fins strictement opposées à celles de ces aînés, Trier ou Vinterberg. L'horreur familiale est pourtant bien présente : fantasme de virilité et sadisme du père (l'accent allemand et le débit extrêmement lent de Werner Herzog rajoutent au côté malsain du personnage), oppression par le sport (lutte) du frère cadet, misère de la sœur enceinte dont on comprend (dans les creux de cette narration éclatée) que le père n'est autre que Julien. Mais à chaque fois, il s'agit pour Korine de déjouer les pièges de la fresque sociale et familiale, par l'humour (la scène du repas où au poème de Julien "Minuit chaos Eternité chaos" jugé snob par le père, ce dernier, devenant par là la caricature de l'américain moyen, oppose l'inspecteur Harry comme incarnation de l'art véritable), ou l'interruption (ainsi le cadet n'endossera pas la robe de la mère défunte comme le lui demandait le père, empêchant ainsi le film de plonger dans le désastre psychologisant). Surtout, le portrait familial s'étiole sous la pression des relations individuelles et de l'infra composition de couples virtuels, comme celui de

Julien et de sa sœur (qui est aussi la mère et l'amante), ou bien celui du père et du fils cadet (tout à la fois figure maritale et projection moïque) ; il s'étirole aussi parce que chaque personnage (et non seulement Julien), est comme un emmuré vivant, prisonnier de son obsession (les masques à gaz, les rêves d'Everest du père), opaque et empêchant donc, non seulement toute forme d'identification ou de jugement, mais toute espèce de réalisme. Car bien plus qu'une famille, les personnages de *Julien donkey-boy* forment une sorte de tribu disparate, une arche de Noé à la dérive, un clan brut incapable d'intellectualisation ; une infra ou une sous humanité littéralement abruti, assommée (le syndrome de l'âne qu'invente le film) et cherchant pourtant séparément et confusément (sans le savoir même), une forme de rédemption. C'est là que réside l'étrange émotion que provoque le film, sa compassion même, une compassion qui n'aurait pour objet ni le schizophrène, ni les marginaux, mais uniquement et profondément les personnages du récit, un peu comme Guyotat dit éprouver de la pitié pour la souffrance mêlée d'angélisme de ses "putains".

La force du film est alors de ne transmettre cette émotion (compassion) que par la manipulation artisanale des moyens offerts par la caméra vidéo (là encore Korine utilise et déjoue les lois du Dogme pour ses propres fins) : coloration de l'image, caméra espion juchée sur la tête des acteurs (qui hallucine littéralement le film ainsi que les errances ou les danses des personnages), zébrures, appauvrissements, accélérations ou ralentis, incrustations d'images, collages et séquentialisations des scènes, visent bien entendu à couper le film de tout réalisme diégétique, mais plus essentiellement fondent et instaurent le sens du film. A intervalles réguliers, l'image volontairement salie, rendue opaque, s'échappe grâce au leitmotiv protéiforme de la patineuse/danseuse (et de la musique de Strauss) qui peut tour à tour être la jeune aveugle dansant à contre-jour, la patineuse de la télévision filmée en gros plan (la transparence s'atteint alors par un redoublement de l'opaque), ou la sœur virevoltant dans sa chambre ou sur la piste d'une patinoire ; cette alternance, qui est aussi celle de la saccade et de la fluidité, crée un rythme sur lequel repose très exactement la signification du film qui bat entre la dépression, la violence et la possibilité de son élévation. Ou encore, sur le modèle du roman photo, Korine monte des scènes image après image en gardant toutefois la continuité des dialogues : le décalage ainsi créé entre le son et l'image, la dégradation esthétique

que cela représente (du cinéma au roman-photo), sont à eux seuls l'expression déchirée de la misère des personnages ; cette technique peut aussi devenir, comme dans la scène où se lit en filigrane la relation amoureuse du frère et de la sœur saisis corps contre corps dans des poses hiératiques, la formule tout à la fois de l'enfermement des consciences et de la possibilité de son dépassement dans une compréhension mutuelle, brute et animale (l'échange téléphonique durant lequel la sœur emprunte pour Julien l'identité de la mère actualise ce potentiel de tendresse que porte tout le film).

On le voit, les moyens utilisés sont à chaque fois très simples, ils sont de l'ordre du bricolage : mais cette esthétique pauvre, simpliste, est rendue là encore nécessaire par le sens même du film qui veut que ce soit d'une image en souffrance que s'atteignent le beau et l'émotion, qui veut que ce soit ce cinéma là précisément qui invente par son seul matériau dégradé les conditions d'une magie, tout comme Julien doit trouver du fond de son abrutissement et de son délire les éclairs d'une langue poétique et d'une compréhension dont la source est encore une fois l'émotion : celle qu'il éprouve au chant d'un gospel sur lequel il bat très exactement le rythme (l'intelligence de l'autre) ; son éveil définitif par la compassion pour la souffrance de sa sœur et son enfant mort-né, sa fuite avec le corps, sa renaissance en position fœtale collé à l'enfant mort, le protégeant, dans la terreur du savoir soudainement acquis. C'est l'histoire d'une seule et même rédemption, une rédemption qui si elle n'est pas impossible est absolument précaire : celle de l'image, depuis sa dégradation jusqu'à la transparence et la fluidité, de la musique, des montages bruitistes au chant lyrique, de Julien, de l'enfermement au devenir émotionnel. Ou encore, l'histoire de l'âne pouvant devenir musicien, en référence à un livre de Gérard Farasse sur Francis Ponge et que cite en ces termes Jean-Marie Gleize : "*comme l'âne, l'artiste est martyrisé, terrorisé, obligé à se tenir debout, à se ridiculiser, à jouer de la musique. Rien ne l'y prédispose. Et pourtant il s'exerce, avec obstination, comme si c'était le seul moyen pour lui de s'accomplir, de transformer sa maladresse en beauté*".

Le cinéma d'Harmony Korine : l'enfant-âne.

David Ruffel

Harmony Korine ; *Julien donkey-boy*, USA, 1999, 35 mm, couleur, 94mn
avec : Ewen Bremner, Chloé Sévigny, Werner Herzog, Joyce Korine.
Jean-Marie Gleize ; *ALTITUDE ZERO, poètes, etcetera : costumes*, Java, 1997.



LE SOLDAT

par Holbein.

Gravure sur bois des *Simulacres de la Mort.*

chaoid

création critique

www.chaoid.com

25, rue des Changes
31 000 Toulouse

paraît quatre fois l'an
Numéro 2 Hiver 2000

Comité de rédaction :

David Ruffel, Lionel Ruffel, François Théron

Webmastering / script : Thierry Tranchina, Gilles Vidal

Conception graphique : Thierry Tranchina, François-Xavier Tourot

Ont collaboré à chaoid : Niki Kovács, Philippe Péron, Arnaud Rykner,
Antoine Volodine, Roza Domascyna, Chritina Stange, Marie Joqueviel,
François Nicolas, François-Xavier Tourot.

Réactions ou propositions de collaborations aux adresses suivantes:

<<mailto:redaction@chaoid.com>>redaction@chaoid.com

Chaoid, 25, rue des changes - 31 000 Toulouse

Mise en page de ce numéro :

Philippe Péron

