

l'amour se transforme en consommation de l'autre : il ne s'agit donc plus d'amour mais de jouissance, de dévorer l'autre. « United » sonne plus comme une variation sur le cannibalisme que sur l'amour à proprement parler : « *You become me / And I become you* ». Je te dévore, et peut-être pas seulement des yeux, je te dévore, tout.e cru.e.

Entendu après la lecture de *Encore*, ce vers qui surgit, « *Love is the law* », résonne comme une variation sur la jouissance et non sur l'amour<sup>56</sup>. Une jouissance noire. « United » consonne avec les sœurs Papin ou le passage à l'acte d'Aimée<sup>57</sup>, pas exactement avec l'amour : « Ce que Lacan découvrait dans le crime des sœurs Papin, dans le geste fou d'Aimée, c'était le stade du miroir<sup>58</sup>. C'était, à travers les troubles gémeaux de Christine et Léa, à travers les masques successifs des doubles auxquels s'identifiait Aimée, pour les détruire ensuite, l'importance décisive d'une étape essentielle dans la constitution humaine : le moment où l'on devient soi parce qu'on n'est plus le même que la mère. Ce que Lacan découvrait par le chemin des dames, et qu'il n'abandonna jamais, c'est le danger du trop proche, le malheur de l'identité à deux<sup>59</sup>. »

### « **This Is Not A Love Song** » : l'amur

Dès « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », c'est-à-dire dès 1953, Lacan place en exergue de la troisième partie de son texte un poème

## */ Les ravages de l'amour /*

d'Antoine Tudal<sup>60</sup>, qu'il cite à nouveau presque vingt ans plus tard dans la leçon du 6 janvier 1972 du *Savoir du psychanalyste*, en le modifiant astucieusement :

« Entre l'homme et la femme,  
Il y a l'amour.  
Entre l'homme et l'amour,  
Il y a un monde.  
Entre l'homme et le monde,  
Il y a un mur<sup>61</sup>. »

Le mur et l'amour consonnent, en résonnant ensemble, ils donnent un néologisme dans lequel s'entend une séparation insurmontable là même où l'on pourrait attendre l'Un : l'amur<sup>62</sup>. Et l'amur revient ponctuer en divers endroits le Séminaire de Lacan. Le terme se fait entendre dès le début du séminaire *Encore*. Au moment même où Lacan oppose la jouissance et l'amour. « *La jouissance de l'Autre [...] du corps de l'Autre qui le symbolise, n'est pas le signe de l'amour*<sup>63</sup>. »

La demande d'amour, l'amour qui fait signe, qui fait demander « encore » et de l'autre côté, la jouissance, « l'en-corps », qui est une question dont la réponse serait superflue : « La jouissance [...] reste, elle, une question, parce que la réponse qu'elle peut constituer n'est pas nécessaire. » Au contraire, « l'amour demande l'amour. Il le demande... *encore*. *Encore*, c'est le nom propre de cette faille d'où dans l'Autre part la demande d'amour<sup>64</sup> ». L'amour n'est pas la jouissance, justement parce que « ce qui supplée au rapport sexuel, c'est précisément l'amour<sup>65</sup> ».

/ 1972 – 1973 /

La jouissance, si elle n'est pas du côté de l'amour, bascule vers l'*amur* : « L'amur, c'est ce qui apparaît en signes bizarres sur le corps<sup>66</sup>. »

Ajoutons ceci : avec leurs ritournelles vitriolées, en héritiers d'Iggy Pop et de David Bowie, les punks ont foncé la tête la première contre ce mur et y ont laissé effectivement des traces : « Il y a des traces sur l'amur<sup>67</sup>. »

Loin des ritournelles guimauves qui promettent de l'Un là où il y aura toujours deux, promettant qu'un rapport pourrait exister alors qu'il n'en est rien, je serais tenté de dire que la plupart des chansons d'amur punks et post-punks enregistrées entre 1977 et le milieu des années 1980 sont une variation autour du thème lacanien bien connu (numéro un au hit-parade depuis sa première formulation) : « Il n'y a pas de rapport sexuel ? »

Premier exemple : « Come Again » des Au Pairs de Birmingham, un groupe beaucoup plus futé que leurs aînés de Black Sabbath. « “Come Again” [...] dépeignait un couple égalitaire et non-sexiste qui cherche à obtenir la parité orgasmique. Chantée en duo, c'est une sorte de micro-drame dans lequel Paul Foad joue le rôle de l'homme désireux de satisfaire sa partenaire trop longtemps frustrée, laquelle est interprétée par Lesley Woods, qui demande “Is your finger aching ? / I can feel you hesitating”, à mesure que son orgasme semble de plus en plus improbable. Au terme du morceau, chacun ayant pourtant usé de ses meilleures intentions progressistes, la jeune femme ne parvient qu'à découvrir “une nouvelle façon de simuler<sup>68</sup>”. »

## */ Les ravages de l'amour /*

Il n'y a pas de rapport sexuel, la preuve en une chanson. Vous venez de gagner plusieurs heures de labeur, dans le double sens du terme : pour vous faire une idée de ce qu'avance Lacan par sa formule, vous pouvez écouter les trois minutes de la chanson des Au Pairs... pour comprendre la richesse de cette chanson, vous avez gagné le droit de lire *Encore* ! Malgré toutes les tentatives possibles, chacun est seul dans la jouissance – l'acte sexuel, ce serait plutôt tout le contraire d'une rencontre. Et c'est cette inévitable solitude dans la jouissance que l'amour supplée : « C'est l'amour qui viendra suppléer à l'absence de rapport sexuel et c'est pourquoi jouissance et amour seront à distinguer<sup>69</sup>. »

De cet amour qui sépare dans le rapport sexuel l'homme et la femme<sup>70</sup>, les Au Pairs écrivent une comédie, drôle à en pleurer. Mais ce mur entre l'homme et la femme peut être d'une violence inouïe.

Ici, je pense à « Love Will Tear Us Apart » de Joy Division. Avec cette chanson, qui sort après son suicide, Ian Curtis est allé droit dans le mur.

C'est une insoutenable vérité qu'il a su décrire avec une précision hors du commun. « Love Will Tear Us Apart » est sans doute possible la plus grande réussite de Curtis et il l'a payée très cher.

« Le chant suave de Curtis, la basse de Hook et le clavier de Summer y poursuivent à l'unisson une mélodie craintive et abattue, tandis que la batterie de Morris volette avec agitation. Sur "Love Will Tear Us Apart" et sa face

B sauvage, “These Days”, la voix et la musique déploient toutes deux un son cru, à vif, écorché. Les mots sont sincères à en fendre le cœur, et décrivent, comme des instantanés, une relation en perdition, avec son lot de rapports sexuels décevants et de confiance trahie. Bien que l’échec de son mariage n’ait été que l’une des sources d’inspiration de “Love Will Tear Us Apart”, cette chanson apparut aux yeux du public comme le testament de Curtis, une sorte d’explication officielle de son suicide<sup>71</sup>. »

Par l’amour, il est possible de se rapprocher, mais vient un moment où il n’est plus possible de venir *Closer*, ou chacun reste dans son « Isolation », dans sa solitude au comble même de la jouissance : l’amour, c’est ce qui va nous séparer, mais c’est aussi ce qui va nous déchirer, nous réduire en miettes, nous broyer, il ne restera que des morceaux de corps.

« *Why is the bedroom so cold ?* » se demande Ian Curtis.

Peut-être que même dans la plus grande intimité il est inévitable de se cogner à une certaine limite. Impossible de faire Un. Reste alors le froid, mais aussi un goût amer : « *There’s a taste in my mouth / As desperation takes hold / Is it something so good / Just can’t function no more* ». Ian Curtis évoque le quotidien comme épuisement du couple, « *routine bites hard* ». En réalité il vient de faire bien plus que cela : il vient de décrire parfaitement l’amour, par ses mots, et il le laisse résonner par sa voix.

Fait étonnant pour une oreille déformée par une trop longue fréquentation des textes de Lacan, en enregistrant

## */ Les ravages de l'amour /*

« Love Will Tear Us Apart », Ian Curtis cherche à imiter Elvis, le King, le père du rock : « Les voix pop, même les plus singulières, se forgent par imitation [...] La voix grave, d'une profondeur morbide et artificielle de Ian Curtis sur "Love Will Tear Us Apart" l'a distingué pour toujours dans l'esthétique post-punk. Or on sait que, lorsqu'il a enregistré son chant, Curtis entendait imiter la voix d'Elvis, mais sous une cloche, construite par le producteur Martin Hannett. L'imitation déformée a rendu la référence que Curtis avait en tête longtemps méconnaissable<sup>72</sup>. » Au moment de chanter l'amour s'imisce l'ombre du père, de la voix du père même, par Elvis interposé.

Re-Enter Ghost, toujours.

Ce qui est brillant dans cette chanson, c'est la capacité de concevoir l'amour comme une déchirure.

L'amour va nous séparer ou c'est parce qu'il y a de l'amour que nous allons nous séparer.

Dans le cas d'Ian Curtis, cela tient au fait qu'il est sur le point de quitter sa femme pour une autre.

Mais on peut entendre la chanson aussi comme la conscience du fait qu'il n'est jamais possible, dans l'amour, de faire deux.

Même au moment de la plus grande intimité, dans le rapport sexuel, il n'y a pas d'union.

Au contraire, on pourrait même envisager le rapport sexuel comme le moment de la plus grande solitude, le moment où les deux amants sont les plus « déchirés », séparés l'un de l'autre.

D'où ce besoin de « Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve » : l'amour peut faire peur, non pas parce qu'il serait la promesse insupportable d'une union possible et apaisante, mais parce qu'il oblige à devoir vivre avec la conscience de cette séparation inévitable.

Très tôt, les punks en ont eu marre des chansons pop guimauves sur l'amour : « Par son attaque généralisée contre le caractère illusoire des conventions, le punk [...] rejetait la chanson d'amour et, avec elle, l'amour lui-même, cette échappatoire sentimentale<sup>73</sup>. » Une autre façon de se cogner contre ce mur, c'est de refuser de le dire... tout en le disant et ici le meilleur exemple, qui est presque un cas d'école, nous est fourni par « This Is Not A Love Song » de PiL, sommet de crypto-disco carrément enflammé, chanson (presque) aussi géniale en tant qu'artefact pop que le « Ceci n'est pas une pipe » de René Magritte.

Avec « This Is Not A Love Song », le rejet de la *love song* est effectif, entériné, par un son ultra agressif. Simon Reynolds et Joy Press avancent que « chez John Lydon, l'amour est une distraction qui nous éloigne du mouvement vital de la haine, de la rage et du dégoût. Jusque tard dans sa carrière – alors pourtant marié et parlant volontiers des joies de l'amour adulte dans ses interviews –, il était incapable d'aborder le thème amoureux dans sa musique, qui s'est maintenu au niveau de la diatribe bilieuse<sup>74</sup> ».

Mais on peut entendre « This Is Not A Love Song » comme une critique de la *love song* qui prend trop à la

## */ Les ravages de l'amour /*

légère l'amour plutôt qu'un rejet catégorique du « thème amoureux » de manière unilatérale.

« This Is Not A Love Song » serait alors l'équivalent d'une négation, d'un paradoxe lancé comme Lacan annonçant qu'il n'existe pas de rapport sexuel, Lydon lacanise et lance, provocateur (en modifiant un peu la traduction du titre de la chanson) : « Il n'y a pas de chanson d'amour » autant que « Ceci n'est pas une chanson d'amour ».

C'est ce que suggère aussi Agnès Gayraud, qui l'entend comme une « chanson qui dit ce qu'elle n'est pas », « qui polémique avec le cliché amoureux dans les chansons pop<sup>75</sup> ».

« This Is Not A Love Song » sort trois ans avant la grande supercherie/remise en question de l'industrie musicale qu'est le bien nommé *Album*<sup>76</sup>.

Et cette critique est déjà présente dans « This Is Not A Love Song » : « *Happy to have, not to have not / Big business is very wise / I'm crossing over into enterprise* ».

Lydon joue avec les négations et les affirmations : pour avoir la vérité, sans doute faut-il renverser le sens des phrases, par exemple : « *Big business is very wise* ».

Même si Lydon ne se gênera pour changer d'avis comme de chemise, on peut toute de même douter du fait que Lydon retourne sa chemise au point de chanter la gloire du capital.

À la limite, ce qui peut faire sourire est l'association suivante qui revient dans la chanson : ce n'est pas une chanson d'amour, c'est une critique de l'industrie du disque =



il est avant tout question d'argent dans cette chanson, en conséquence de quoi « amour = argent ».

Rien de surprenant.

Si l'on veut bien jeter un œil au clip de « This Is Not A Love Song », on verra que la chanson peut même se transformer en réflexion sur les fantasmes de toute-puissance phallique : Lydon le pitre, les yeux cachés derrière des lunettes de soleil aux montures bleues, les cheveux teints en orange, portant un affreux costume gris, gesticule devant un immense building, tout aussi gris et déprimant que le costume de l'ex-Pistol.

Le teint blafard de Lydon contraste atrocement avec le soleil de Californie. Lydon se laisse *ballarder*<sup>77</sup> dans une berline.

L'argent, voilà ce qui est au centre de la chanson.

Mais alors, John, si « This Is Not A Love Song » est en réalité une chanson d'amour qui ne traite pas d'amour mais d'argent, est-ce une façon pour le punk que tu es de déclarer malgré tout un amour inconditionnel à la thune ?

Lydon reste retors. Impossible de trancher.

Reste le plaisir de prendre en dérision la mièvrerie des chansons d'amour et la monumentale bêtise du capital. L'amour et l'argent : les deux piliers du patriarcat ?

Tiens, d'ailleurs, à bien y regarder, le building devant lequel gesticule Lydon, cet immense phallus de béton, il ne ressemblerait pas à un mur ?

Et si c'était cela ce qui fait obstacle<sup>78</sup>, qui cimente l'amour ?

*/ Les ravages de l'amour /*

Il s'agit donc plutôt pour le pourri Lydon de saboter la chanson d'amour en tant que produit commercial et non l'amour lui-même : pour conserver le plaisir de continuer à mieux être dupe ?