

**/ 1973, un poumon artificiel :
être rebelle au sens /**

« Si un jour il n'y avait plus de mots construits, que toutes les langues d'hommes pourrissent au fond des bouches, derrière des bâillons d'oppression, il faudrait bien réinventer des langages de peau et des messages codés du regard. »

Yves Simon, « Respirer, chanter »

Plus fort que la Ventoline, la psychanalyse et le rock

Dans un entretien qu'il donne à la radio en juillet 1973 – alors qu'il est entre deux séminaires, entre *Encore* qui vient de se terminer le 26 juin 1973 et *Les non dupes errent* qui débutera le 13 novembre 1973 – Jacques Lacan déclare : « L'analyse n'est pas une science, c'est un discours sans lequel le discours dit de la science n'est pas tenable par l'être qui y a accédé depuis plus de trois siècles ; d'ailleurs le discours de la science a des conséquences irrespirables pour ce qu'on appelle l'humanité. L'analyse c'est le *poumon artificiel* grâce à quoi on essaie d'assurer ce qu'il faut trouver de jouissance dans le parler pour que l'histoire continue¹. »

Lacan oppose la psychanalyse et le discours de la science dans leur rapport au langage (les machines ne connaissent pas *lalangue*). L'importance que le discours de la science a pris aujourd'hui dans la déformation de la langue et les violences qu'elle impose au parlêtre ne donnera certainement pas tort à Lacan².

Une analyse ce serait donc quelque chose qui aiderait à respirer, mais comment ?

Plus efficace que la Ventoline, la psychanalyse permettrait donc de respirer – ce en quoi elle serait un poumon artificiel.

Tout ce qui aujourd'hui tendrait à rendre la parole impossible, toutes ces conséquences irrespirables qui peuvent par moment nous étouffer se nomment avant tout : famille, nationalisme, discours capitaliste (variante appauvrie du discours de la science³). Autant d'éléments qui accélèrent la destruction du parlêtre⁴. Il s'agit de tout ce qui est surdéterminé par la passion du parlêtre pour l'ignorance et qui le mène à sa propre perte : la misogynie, l'homophobie, le fait que l'extrême droite est de plus en plus présente et corrompt, comme elle l'a toujours fait parce qu'elle ne sait rien faire d'autre, le langage, parce qu'elle ne supporte pas *lalangue*.

Je dirais qu'il y a beaucoup d'autres choses que l'on peut juger *irrespirables*⁵.

« *Something is rotten in the state of Denmark* ».

C'est aussi la possibilité de cette désintégration que j'entends bruire dans la déclaration de 1973.

Et je me demande de quelle manière tout cela peut s'entendre dans la pop. La musique a-t-elle conservé une trace de ces « conséquences irrespirables » ? Renversons la proposition : la musique peut-elle, elle aussi, comme la psychanalyse, être un poumon artificiel ?

Pour répondre à cette question, commençons par entendre *l'artificialité* du poumon dont parle Lacan : il ne parle pas d'un poumon naturel, d'un organe, mais bien de quelque chose qui, tout en rendant à nouveau possible la respiration, n'est pas – ou n'est plus – naturel. Comme s'il n'était plus possible de respirer avec nos propres poumons,

/ Un poumon artificiel : être rebelle au sens /

comme si la nécessité de *créer* un nouveau poumon, une nouvelle sorte de poumon s'imposait. Insistons (très) lourdement : un poumon *artificiel*, cela veut dire quelque chose qui est dû à *l'art*, quelque chose dont on pourrait dire qu'il *imite* la nature.

L'art, la sublimation, n'est pas seulement un petit escabeau⁶, c'est surtout une opération de survie.

Un poète oublié disait que la poésie est une arme chargée de futur (« *la poesía es un arma cargada de futuro* »). Laissons tomber les armes et gardons l'avenir : la poésie est chargée d'avenir.

La question que semble poser Lacan pendant l'été 1973 est la suivante : Comment continuer à respirer dans un monde où *le langage* lui-même est devenu irrespirable ? Comment continuer à respirer dans un monde où le langage lui-même rend les choses irrespirables ? Ou : comment se construire un poumon artificiel ? Une réponse possible peut être la suivante : en écoutant ce qui rate.

Dans le rock, ça rate. C'est inévitable. Ça rate tellement, qu'il y a de quoi enrager.

De ta rage au ratage, un basculement. Et la rage est le début d'un réveil.

Les ratages, les bafouillages, les symptômes, c'est là que se situe dans le discours, pour le sujet, la vérité. Et Lacan le rappelle dans sa déclaration de 1973 en passant par Freud : « Le réel pour l'être parlant c'est qu'il se perd quelque part, et où ? C'est là que Freud a mis l'accent, *il se perd dans le rapport sexuel*. Il est absolument fabuleux que personne

n'ait articulé ça avant Freud alors que c'est la vie même des êtres parlants ; qu'on se perde dans le rapport sexuel, c'est évident, *c'est massif*, c'est là depuis toujours et, après tout, jusqu'à un certain point on pourrait dire ça ne fait que continuer. Si Freud a centré les choses sur la sexualité, c'est dans la mesure où *dans la sexualité l'être parlant bafouille*⁷. »

Si le discours de la science rend les choses irrespirables, c'est parce qu'il ne veut rien savoir de cela (pour être précis, il faudrait écrire : de « ça » (*Es*), il n'en veut rien savoir – le discours de la science croit qu'il est au-dessus tout ça, et c'est précisément pour cette raison qu'il n'arrête pas de se prendre les pieds dans le tapis).

Contrairement à la psychanalyse – et au rock – dont la spécialité serait peut-être d'être le discours *de ce qui rate*, par opposition au discours de la science qui se veut discours efficient sur l'efficience. Parce qu'il cherche à ne pas rater, parce qu'il ignore tout du sexe, une certaine vérité échappe au discours de la science : c'est un langage de sourds.

C'est tellement massif, l'importance du sexuel dans nos vies, comme le dit Lacan, que le discours scientifique n'en veut d'autant rien savoir⁸.

Au contraire, le ratage et le sexe, l'alliance qu'ils forment, on entend que ça, depuis « I'm a Loser » des Beatles jusqu'à « Born to Lose » de Johnny Thunders, mais surtout, comme nous l'avons entendu dans toutes les chansons sorties entre la fin de l'hiver et le début du

/ Un poumon artificiel : être rebelle au sens /

printemps 1973 dans les albums d'Iggy Pop, de David Bowie, de John Cale, de Roxy Music. Nous allons aussi l'entendre un peu plus loin⁹, dans une chanson que John Cale a enregistrée sur *Slow Dazzle*, « Guts ».

L'analyse parle de ce qui rate, le rapport sexuel, comme le rock. Le discours de la science (nous ne prêtons même plus attention à sa présence) l'évite – il chiffre, crypte, code nos désirs, nous les rendant à la fois toujours plus inquiétants et moins présents. C'est en tant qu'il serait un discours d'évitement que ce que Lacan nomme le discours de la science est décrit par Freud dès *Le délire et les rêves dans la « Gradiva »* : « Les mathématiques jouissent de la plus haute réputation pour faire diversion à la sexualité ; déjà J.-J. Rousseau avait dû recevoir d'une dame qui n'était pas satisfaite de lui ce conseil : *Lascia le donne e studia le matematiche*¹⁰. »

Il faut dire qu'accepter d'être à l'écoute de son inconscient n'est pas exactement un exercice de tout repos. Dans la leçon du 11 juin 1974, pendant le Séminaire sur *Les non-dupes errent*, Lacan ira même jusqu'à annoncer la couleur : l'inconscient est un savoir, mais c'est un « un savoir emmerdant¹¹ ».

À n'en pas douter, en tant que savoir, l'inconscient est insupportable.

Lisez : un su portable, c'est-à-dire, un savoir (un su), que l'on se coltine (il est portable), qu'on le veuille ou non. L'inconscient est un savoir emmerdant au point que parfois l'on voudrait pouvoir s'en défaire, ou, comme

le chantera Nico : « *Wrap your troubles in dreams / Send them all away / Put them in a bottle*¹² ». Encore une preuve que l'inconscient est un savoir emmerdant ? Ce n'est pas Lacan qui le dit, mais Nico qui chante les mots écrits par Lou Reed : « *Excrement filters through the brain / Hatred bends the spine / Filth covers the body pores / To be cleansed by dying time*¹³ ». Ces vers constituent une parfaite définition de l'inconscient en tant que savoir emmerdant, et cette définition on la doit à Lou Reed, celui-là même qui chantera quelques années plus tard, en 1976 dans « Rock and Roll Heart » : « *I guess that I'm dumb, 'cause I know I'm not smart / But deep down inside I've got a rock and roll heart*¹⁴ ».

Parfois, de Lacan à Lou Reed, le savoir surgit de là où on s'y attendrait le moins.

Une cartographie de l'inconscient : Brian Eno

En juillet 1973, Lacan compare donc la psychanalyse à un « poumon artificiel » : comme si un retour en arrière n'était plus possible ? Ce que veut dire Lacan en parlant de « conséquences irrespirables », c'est qu'un certain usage de la langue, un certain discours, peut *couper le souffle*, produire une forme d'asphyxie.

Les « conséquences irrespirables » du discours de la science proviennent de son rapport au sens, en tout point opposé à ce que permet d'élaborer la psychanalyse – ou le rock.

/ Un poumon artificiel : être rebelle au sens /

Dans *Jacques le sophiste*, Barbara Cassin suggère que « le champ partagé par la sophistique et la psychanalyse lacanienne est le discours dans son rapport rebelle au sens¹⁵ ». Ce qui rend irrespirable le discours de la science, c'est peut-être justement de l'aimer un peu trop, le sens, de s'y raccrocher un peu trop férocement. Au contraire, il est possible de faire respirer la langue, en décollant la langue du sens pour laisser résonner les sons.

Et c'est exactement ce travail qu'élabore Brian Eno tel qu'il est décrit par John Cale au moment de l'album qu'ils enregistrent ensemble, *Wrong Way Up* (1990) : « Il [Eno] trouve ses mélodies et ses textes en s'enfermant et en se mettant à chanter. Il commence avec les voyelles et cherche les consonnes, puis passe lentement aux mots et aux phrases, des phrases bizarres que personne d'autre n'emploierait¹⁶. » Savoir accueillir des phrases qu'un seul sujet peut laisser éclore : c'est cela le secret du poumon artificiel. Trouver un moyen d'employer la langue¹⁷ qui sorte de la norme, refuser les tics de langage, les formules idiomatiques. Être, dans la langue, toujours un peu plus soi-même. S'approcher toujours un peu plus, dans la langue, de son désir. Eno joue avec *lalangue*¹⁸, en ce qui le concerne, l'anglais : comme un enfant, il est à l'écoute des ritournelles qui font vibrer son corps, comme un enfant, syllabe après syllabe, il (re)découvre *lalangue*.

John Cale précise que pendant l'enregistrement de *Wrong Way Up*, Eno « passait beaucoup de temps à [lui] dire d'arrêter d'essayer d'être logique¹⁹. »

Une fois encore, les Talking Heads et Brian Eno sont parfaitement raccords : *Stop Making Sense*.

L'écriture des chansons de *Wrong Way Up* repose sur une opacification du sens, un obscurcissement des textes : « Les paroles ont été écrites de différentes façons. Parfois, on se criait des trucs l'un à l'autre. Il [Eno] disait quelque chose qui avait du sens. Alors je disais quelque chose qui le brouillait. Puis il ajoutait quelque chose qui le bousillait encore plus. À partir de ça, on obtenait d'intéressants illogismes²⁰. » Ce qui compte, ce n'est donc plus le sens, ce sont les sons.

Et je ne voudrais prendre qu'un seul exemple, « *Spinning Away* », sixième piste de *Wrong Way Up*, qui laisse entendre une syncope qui donne du souffle, une syncope qui fait respirer : « *Up on a hill, as the day dissolves / With my pencil turning moments into line / High above in the violet sky / A silent silver plane, it draws a golden chain / One by one, all the stars appear / As the great winds of the planet spiral in / Spinning away, like the night sky at Arles / In the million insect storm, the constellations form* ». Le tempo semble venu d'une autre planète, complètement renversé et renversant, à la fois d'une grande simplicité, d'une grande limpidité, et pourtant l'ensemble résonne, semble fourmiller, comme un palais des glaces, de mille miroitements. La voix de Brian Eno donne le tournis, la rythmique folle ne cesse de rebondir, les violons contrastent idéalement, trouvent miraculeusement leur place, comme la référence à Arles et Van Gogh dans les paroles de la chanson.

/ Un poumon artificiel : être rebelle au sens /

De quoi tomber à la renverse, et regarder les lignes tourner (« *the lines move 'round* ») dans les étoiles (« *in the stars* »). « *Spinning Away* » laisse pantois, renversé, à l'envers, cul par-dessus tête.

La solution que propose Brian Eno à John Cale pour suspendre le sens, et « arrêter d'essayer d'être logique », c'est tout simplement la poésie, l'équilibre entre l'évanescence du sens et la résonnance du son. Comme le dira quelques années plus tard Roman Jakobson : « Sans la fonction poétique le langage est mort²¹ ». Sans fonction poétique, seul demeure l'irrespirable. Pour que l'histoire continue, pas d'autre solution : trouver le moyen de se construire un poumon artificiel.

Depuis le début des années 1970, les œuvres de Brian Eno résonnent comme une cartographie sonore de son inconscient dans lequel la logique n'aurait plus prise. Un univers dans lequel rampent d'étranges reptiles (« *Sombre Reptiles* »), luit le feu de Saint-Elme (« *St. Elmo's Fire* »), les heures sont d'or (« *Golden Hours* »), un bébé est en feu (« *Baby's on Fire* »), une grosse femme de Limbourg examine des échantillons (« *The Fat Lady of Limbourg* »), mais aussi un monde dans l'eau duquel nagent de petits poissons (« *Little Fishes* ») alors que les mouchards refroidis ne peuvent plus parler (« *Dead Finks Don't Talk* »), un monde dans lequel Eno se précipite pour venir refaire nos lacets (« *I'll Come Running* »), un monde dans lequel les machines, les instruments et la voix (plus ou moins humaine) se marient comme le ciel et l'enfer.

Dans un espace autre, Eno crée des sons autres. Dans *Sex Revolts*, Reynolds et Press lui associent une qualité aquatique²². J'ajouterais une dimension aérienne. Je pense en particulier à une poignée d'albums tous plus géniaux les uns que les autres enregistrés dans les années 1970 : *Here Comes the Warm Jets* (1974), *Taking Tiger Mountain (By Strategy)* (1974), *Another Green World* (1975), *Before and After Science* (1977). Ils constituent ce que l'on pourrait appeler la fonction poétique du rock.

Une ritournelle, n'est-ce pas aussi ce qui suspend le sens ?

Une ritournelle nous laisse suspendus aux sons et aux résonances de ses sens.

Parler, chanter, crier pour ne pas crever

Ok. Très bien. C'est bien joli tout ça, mais ce n'est pas la seule façon de se construire un poumon artificiel, parce que ce qui se dit sur un divan, ce n'est pas vraiment toujours dans la sublimation comme les chansons de Brian Eno. Ce serait même plutôt tout le contraire.

Se construire un poumon artificiel, cela peut aussi vouloir dire ce qui doit être dit pour ne pas crever.

Tout simplement.

C'est très exactement ce à quoi sera occupée la génération la plus remuante et *sinthomatique* de l'histoire : celle qui beuglera ses chansons dans la droite ligne des Sex

/ Un poumon artificiel : être rebelle au sens /

Pistols. Leurs noms sont les suivants et ils ont tous, chacun à leur façon, réussi – même provisoirement pour certains – à construire un poumon artificiel pour eux-mêmes, mais aussi pour tous ceux qui les écoutent encore aujourd’hui, un immense poumon sonore sur lequel il est possible de se brancher quand on en vient à manquer d’air : The Clash, The Slits, The Raincoats, Gang of Four, Au Pairs, Crass, The Fall, les Buzzcocks, Johnny Rotten tout le long, des Sex Pistols à Public Image Ltd. ou encore X-Ray Spex, les Mo-dettes, The Mekons et Delta 5. Leurs albums, dans le désordre ont des noms aussi géniaux que *Cut*, *Penis Envy*, *Never Mind the Bollocks*, *Entertainment!*, *Playing with a Different Sex*, *Sandinista!*, *Germfree Adolescents*, *The Flowers of Romance*, *Odyshape*, *A Different Kind of Tension*, *See the Whirl*, *The Quality of Mercy Is Not Strnen*.

Parler, chanter, crier, hurler, déconner, que ce soit beau ou laid, on laissera cette question aux esthètes – ils ont du temps à perdre, que ce soit bien ou mal, on laissera ça aux moralistes, ils ont encore plus de temps à perdre, ce sont vraiment des *wankers*. Les punks et leurs héritiers directs ont su donner une forme au chaos qui les entourait. Le résultat – tous ces albums, toutes ces chansons – n’est vraiment pas gentil, il est même souvent « bête et méchant », mais il est surtout tellement *vivant*. Il ne s’agit pas de bien dire, de mal dire, de dire bien ou de dire mal, mais de *dire*, pour ne pas en crever, de ce silence, parce que tout simplement, « Tout individu qui se tait trop longtemps étouffe²³. »