- la variation -

n°1 – répétition(s)
juin 2022

*

Introduction – Elsa

/ variation(s) /

répétition(s)

Perle Vallens – Le mot
Ivan Berquiez – J'ai un arbre, je suis un arbre
Paula Ringer – Bastille, 13 novembre, 15h42-16h01
László – Traduire depuis l'abîme – Artaud, Carroll

répéter

Capucine Magy – Schéma actantiel
Angèle Lewis – [Joie brisure colère amour etc. ou Comment briser le cercle]

variations pérecquiennes

Sara Balbi Di Bernardo – Tentative d'épuisement d'un open space
Karen Cayrat – Bis

/ son(s) /

László – Napa State Hospital, 13 juin 1978. Jacques Lacan écoute les Cramps
Massimo Palma – VU : le son de l'excès – le son en excès,
entretien sur le Velvet Underground

/ cinéma(s) /

comédie / répétition

Antonin Artaud – Les Marx Brothers
Justine Rabat et Manuel Esposito –
Éternel retour d'un hiver – hiver d'un éternel retour ?
Différence et répétition dans *Un jour sans fin* de Harold Ramis
László – Notule sur le *nonsense*
(Deux ou trois choses que je sais des Monty Python)

regard(s)

Justine Rabat – Filmer / montrer / regarder le(s) corps,
entretien sur *La Trilogie de la vie* de Pier Paolo Pasolini

Pratique(s) de la répétition

> « Si la répétition nous rend malades, c'est elle aussi qui nous guérit ; si elle nous enchaîne et nous détruit, c'est elle encore qui nous libère, témoignant dans les deux cas de sa puissance "démoniaque." »
>
> Gilles Deleuze – *Différence et répétition*

Chacun fait l'expérience de la répétition, parfois au point d'en être malade, d'autres fois comme la voie d'accès à une forme de libération. Ces deux mouvements de la répétition sont au centre des textes rassemblés dans le premier numéro de *la variation*. La « répétition » qui donne son titre à ce premier numéro peut être entendue de plusieurs façons. Avant tout, comme une préparation : un acteur *répète* son rôle, avant de pouvoir le jouer. Premier numéro oblige, c'est un moyen pour nous de répéter, comme le fait l'acteur. Dans un autre ordre d'idées, la routine – ou peut-être ce que Georges Perec nomme l'infra-ordinaire – relève de la répétition : les mêmes gestes sont accomplis, aux mêmes heures, dans les mêmes lieux. Dans ces conditions, la répétition implique une pensée du corps, du temps et de l'espace. Aussi, comme le montrent les textes rassemblés dans ce numéro, la répétition permet de penser la différence. Enfin, on peut entendre dans la « répétition » du titre une annonce de toutes les répétitions que contient ce numéro, les répétitions de mots, inévitables, les réseaux sémantiques qui se tissent au fil de l'agencement des textes que le hasard à bien vouloir faire se rassembler dans ces pages. Mais aussi toutes les répétitions qui sont à découvrir, au sein même des textes, ou qui naissent de la juxtaposition des textes eux-mêmes. Chacun des textes permet de penser un aspect différent de la répétition et d'en découvrir les nuances : les textes rassemblés ici constituent donc un ensemble de **répétition(s)**.

Ce premier numéro de *la variation* est composé de trois rubriques : la rubrique **variation(s)** rassemble des textes de créations dans une ambiguïté générique pleinement assumée (nouvelles, poèmes, essais hybrides…) ; la rubrique **son(s)** est dédiée plus particulièrement à la musique, et cette année autant à la musique qu'à la psychanalyse et à la philosophie, ces deux pratiques mettant en tension un ensemble de *sons* et différentes formes d'écoute ; et enfin une rubrique consacrée au(x) **cinéma(s)** qui clôt la revue.

La rubrique **variation(s)** est elle-même divisée en trois parties : **répétitions**, **répéter** et **variations pérecquiennes**.

Répétitions. Perle Vallens ouvre le numéro avec son texte, une variation sur un mot, sa répétition, son retour intempestif violent au point d'en devenir une obsession ou une hantise. Perle Vallens parvient à repousser le plus possible l'énonciation du mot-obsession de manière à nous garder sous tension, sans répit. « Le mot » parvient à montrer de quelle manière la répétition obsédante d'un mot n'est pas sans avoir des effets sur le corps. Elle le touche et l'affecte. Il s'agit à n'en pas douter de l'une de ces répétitions qui rend malade. Avec « J'ai un arbre, je suis un arbre », **Ivan Berquiez** écrit un texte-ritournelle sur les répétitions qui traversent le corps, l'obscurité de la filiation, la violence de l'héritage et de la transmission, la répétition des écoulements. La ritournelle qui se répète tout au long du texte, « j'ai un arbre, je suis un arbre » jaillit comme pour ne pas avoir peur dans la nuit des générations. « Bastille, 13 novembre, 15h42-16h01 » de **Paula Ringer** commence par un souvenir. Une rupture dans la répétition qui soutient le quotidien ramène la violence dans le présent. Avec un texte très maîtrisé, léger en apparence et d'une richesse singulière, Paula Ringer parvient à poser cette question : de quelle manière un événement ordinaire oblige à penser la violence de l'histoire ? Pour conclure cette rubrique, avec son texte sur Antonin Artaud et Lewis Carroll, **László** pense la traduction comme « variation-adaptation » et comme répétition. Il propose un essai hybride et radical sur la traduction. László élabore avec son texte une manière hors norme d'aborder la pratique de la traduction.

Répéter. Capucine Magy, dans son « Schéma actantiel », met des mots sur la répétition des offenses et des violences vécues par les femmes. Elle réussit à écrire de quelle manière cette violence s'inscrit dans le quotidien. Elle parvient aussi à élaborer une manière de marquer une rupture par rapport à ces répétitions. Elle aborde la difficulté d'être femme en dehors des modèles imposés et de s'affirmer malgré le jugement des autres. Dans ce texte libérateur, la poétesse compose une variation autour de ce thème : comment sortir de la répétition d'un modèle et d'un schéma imposé pour pouvoir improviser et inventer ? Dans « [Joie brisure colère amour etc. ou Comment briser le cercle] », **Angèle Lewis** propose une mise en mot de la rupture amoureuse, et de toutes les répétitions qui la précèdent. La répétition des mots choisis par Angèle Lewis, souvent si simples, traduit pourtant toute la violence des émotions dans un texte éclatant.

Variations pérecquiennes. Sarah Balbi Di Bernardo et **Karen Cayrat** ont eu la formidable idée de *répéter* un texte de Georges Perec. Qui est donc, par cette double répétition, deux fois présent dans la revue. Le lien que Sarah Balbi Di Bernardo et Karen Cayrat tissent avec l'œuvre de Perec n'a rien à avoir une forme de passéisme, il ne s'agit pas seulement pour les deux autrices de rendre hommage à Perec, mais bien de faire vivre son œuvre par leurs propres textes et de tenter de répondre à cette question : comment enregistrer le présent dans la ville ? Comment penser l'espace aujourd'hui ?

Dans la rubrique **son(s)**, László a eu l'idée aussi surprenante qu'excellente d'imaginer une rencontre du troisième type : Jacques Lacan assistant à un concert des Cramps. Tout est dans le titre : « Napa State Hospital, 13 juin 1978. Jacques Lacan écoute les Cramps ». Une telle rencontre relève du paradoxe logique, il faut le lire pour le croire. Le texte de László est une invitation à entendre le rock depuis de nouveaux points d'accès, par l'entremise de la psychanalyse, mais c'est aussi une réflexion sur une certaine pratique de l'écoute qui est au cœur même de la psychanalyse qui est pensée dans ce texte. Nous avons aussi eu le grand plaisir de nous entretenir avec **Massimo Palma** pour parler du Velvet Underground et (re)décou-

vrir le son de l'excès fomenté par Lou Reed, John Cale, Moe Tucker et Sterling Morrison. Occasion de découvrir la philosophie comme pratique de l'écoute et la musique comme pratique spéculative ?

Cinéma(s) : comédie/répétition. Nous avons voulu proposer un dossier sur le cinéma centré sur la comédie, qui nous ramène, inévitablement, à la répétition, peut-être parce que « l'humour », comme l'écrit Deleuze dans *Logique du sens*, « est l'art des surfaces et des doublures ». Ainsi, avons-nous voulu proposer un programme de films idéal pour penser la répétition : les films des Marx Brothers, et en particulier *Animal Crackers* et *Monkey Business*, vus par **Antonin Artaud**, *Un jour sans fin* (*Groundhog Day*) de Harold Ramis vus à travers un ensemble de concepts deleuziens par **Justine Rabat** et **Manuel Esposito**. Ces deux textes sont accompagnés d'une notule de László sur les Monty Python, maîtres du *nonsense* dans la tradition anglaise la plus renversante. **Regard(s)** En plus de ce dossier consacré à la comédie et à la répétition, nous avons aussi eu l'immense plaisir de nous entretenir avec Justine Rabat pour parler de Pasolini et de *La Trilogie de la vie*.

Un réseau s'est créé presque spontanément par l'agencement de ces textes. Il se cristallise autour d'une série de noms, qui reviennent au fil des textes, Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Lewis Carroll, Jacques Lacan, les Cramps, les Marx Brothers, Georges Perec, les Monty Python, le Velvet Underground. Mais ce n'est pas seulement une affaire de noms, c'est aussi une question de mots, d'affects et de percepts. C'est la question du désir, de la violence, des corps, des pulsions, qui semble bien se répéter d'un texte à l'autre, construisant ainsi une variation d'échos qui se répercutent les uns les autres.

Le mot répétition est utilisé 137 fois dans ce numéro. Artaud est « répété » : cette revue contient un texte de lui ainsi qu'un texte sur lui. La *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec a suscité deux variations : son texte est répété deux fois par Sara Balbi Di Bernardo et Karen Cayrat. Le nom de Lacan est répété 91 fois dans ce numéro, ce qui est bien évidemment excessif. En contrepartie, le nom de Bill Murray n'est cité que deux fois, ce qui est trop peu. Le mot amour n'est

répété que 14 fois alors que le mot mort apparaît 18 fois. László se répète puisqu'il signe trois textes dans ce numéro. Et nous ne regrettons pas de l'avoir laissé faire. Il existe aussi dans ces pages un ensemble de répétitions qu'un relevé numérique comme celui à peine esquissé plus tôt ne saurait être capable de prendre en compte. Ces répétitions se sont sans aucun doute logées dans l'ensemble des textes, dans leur montage aussi : c'est au lecteur de les découvrir.

la variation est associée aux Éditions de la variation, et nous avons voulu l'élaborer comme un espace de partage, raison pour laquelle nous avons voulu la rendre accessible gratuitement en ligne. *la variation* est et sera un espace d'expérimentation. Enfin, *la variation* est un espace ouvert au sein duquel nous sommes heureux d'accueillir les textes d'autrices et d'auteurs qui ont contribué à ce numéro et ont contribué à penser, d'une manière imprévue et imprévisible, la répétition.

Elsa /
la variation

variation(s)

répétition(s)

Perle Vallens – Le mot

Ivan Berquiez – J'ai un arbre, je suis un arbre

Paula Ringer – Bastille, 13 novembre, 15h42-16h01

László – Traduire depuis l'abîme - Artaud, Carroll

Le mot

On ne sait pas d'où ça vient.

Certains pensent à des acouphènes. D'autres, à des voix intérieures.

Cela fait quelques mois maintenant. Cela dure, des fois cela crie.

Cela crie plus fort à mesure que les airs/le mot/les mélodies se répètent. Le mot murmuré ou hurlé, fredonné, chuchoté ou chanté sur tous les tons, *ad vitam aeternam*.

J'ai vu des médecins, des psychiatres, des neurologues, des oto-rhino-laryngologistes, des magnétiseurs, des hypnotiseurs, des experts en tout genre. Aucun ne sait donner de réelle explication. Ils ont examiné les facteurs de stress, la fatigue, les troubles du sommeil, les déséquilibres alimentaires, les risques cardiovasculaires, toute pathologie, toute cause susceptible d'engendrer une telle répétition du mot.

Si je m'écoutais, je consulterais un médium, un qui fait tourner les tables, qui fait apparaître des lettres, qui écoute les esprits frappeurs, qu'ils viennent frapper à mon crâne, qu'ils apportent des réponses à ce mal. A ce mal-être, à ces maux de mot répété en sourdine ou à fortes décibels. Ressenties même, reçues mille fois, mille explosions du mot comme bombe.

Cela a commencé par un mot, un seul, toujours le même. Un écho sourd entre les tympans. Les joues faisaient caisse de résonance, jusque sous la pommette. Le mot se répétait à l'identique, d'une seule et même voix. De femme. Peut-être de femme morte. Peut-être de ma mère.

Le mot ne se dit pas, même voilé, même fendillé, il ne se prononce pas. C'est un mot tabou. On le tait habituellement. On trouve indécent de l'avoir dans la bouche. Si longtemps.

Le mot a séjourné longtemps dans la gorge avant que je l'entende. Il a dû s'humidifier pour mieux glisser.

Depuis qu'il s'est fait entendre, il revient sans cesse, il bourdonne dans mes oreilles. Il bourdonne jusque dans mon cœur. C'est là qu'il résonne le plus fort, je crois.

D'une consonance qui heurte, qui cogne, qui tombe. Enfin, c'est l'effet que ça me fait.

Je sais que d'autres personnes (deux de mon entourage) ne trouvent pas ce mot indicible, ni ne le trouvent dur. Ils s'autorisent à le dire pour eux-mêmes, parfois. Ils ne comprennent pas l'interdit qui pèse dessus, en moi. Tu en as le droit, ils disent. Tu peux te le dire de temps en temps, c'est légitime. Mais je crois qu'ils ont tort. Je ne peux pas me laisser aller à me dire ce mot-là, à l'accepter, à l'intégrer, qu'il fasse partie de moi est impossible. Pourtant, il revient dans une voix féminine si familière, cruelle, qui le répète en boucle. J'ignore si c'est pour que je finisse par accepter ou pour me punir. Mot pour mot, comme dent pour dent, bien planté dans ma chair. Le mot est doté de crochets, qui l'eût cru ? Le mot hameçonne, arrache par lambeaux quelque chose qui ressemble à la dignité, qui tapisse quelque chose qui pourrait être de l'orgueil, mis à nu, à vif, tremblant rouge. L'orgueil est une viande coriace, raidie, dure à détendre, tendue comme un arc. Va-t'en la mâcher, tu y laisseras tes chicots. L'orgueil s'emporte-pièce mais d'un seul tenant, ne se morcelle pas, s'idéalise, orgueil juché là, sur piédestal. Si tombe, tombera de haut. L'orgueil se piétine facilement une fois à terre. Alors contenir le mot, la répétition du mot, lui, son frère jumeau et tous les autres, ce jeu de la même famille empoisonnée de mots indicibles. Il n'y a aucune bonne pioche. Le dictionnaire ne te laisse pas le choix, les synonymes sont aussi haïssables que le mot-préjudice. L'alphabet ne te

laisse pas tomber, te proposera d'autres possibilités, d'autres lettres, d'autres compositions textuelles pour effacer le mot ou le tenir à distance.

Ce mot-là provoque une grimace et fait grincer des dents. Être atteint de bruxisme, c'est pour bloquer le passage du mot vers l'extérieur, je serre tant que je peux à m'en blesser les gencives, blanches dans leur astreinte, l'entorse, la torsion du mot, chassé, repoussé dans ses retranchements. Le frein de la langue (le bien nommé) refoule, renferme. La mâchoire rêche, rétive, ses entraves, bouche de marbre, dentition autobloquante, fermeture automatique, resserrement sur salive extorquée. Mais le mot ne m'aura pas, n'aura que ma bave en signe de refus. Non capitulation. Je ravale le mot en même temps que la voix qui persiste. Je la digère. Je ne régurgiterai rien. Ce mot, je le vomis directement par le ventre, il ne passe jamais le sas de mes lèvres, ni celui de la paupière. L'œil reste sec, l'iris noir, la pupille durcie. Aucune larme ne filtre, aucun pleur ne me flétrit. Rien ne viendra entacher ma réserve et ma pudeur, je ne baisserai pas la garde, je ne me laisserai pas submerger par le mot.

Certains pensent démesure, d'autres disent excès. Ubris néfaste peut-être ? Mais ni la crainte ni la honte n'empiète. Je m'estime à ma juste valeur, à ma juste place. Je ne suis ni meilleur ni pire. Je n'admets juste pas que l'on se laisse aller à des émotions négatives, à un relâchement de l'âme, à une vaine désolation, à de perpétuelles lamentations alors que tant de personnes souffrent réellement.

J'ai le droit, dis-tu ? Je pourrais ? Non, vraiment pas. Il y a tant de noir partout que je refuse de me voir ombrageux, tant de douleurs que je refuse de me sentir blessé. Fuir le mot qui imprime pourtant son écho répété. Le calfeutrer, le taire, bâillonner cette voix (c'est toi, Maman?), réfuter, l'inscrire comme faux, tu vois ? Faire comme s'il n'existait pas. En tout cas, pas pour moi. Allez, tu sais bien de quel mot je parle, tu le sais d'autant mieux qu'il gravite dans ton crâne. Chez toi aussi, il insiste ce mot gravide qui fait ses petits, sa ponte quotidienne, son œuf de

cent ans. Œuf noir qui te pourrit la vie. Toi aussi, tu l'entends à l'intérieur. Parce que toi et moi c'est pareil. Toi aussi, tu l'entends ce mot-dégât, ce mot-dégoût. Ce mot arraché à tes entrailles que tu nies. Auquel tu dénies tout droit de t'envahir. Tristesse.

Perle Vallens

J'ai un arbre, je suis un arbre

Tu croyais que la tâche sur le linge blanc partirait avec du savon, du sel, de l'eau. Mais tu ne savais pas que la source coule encore, à l'intérieur des fibres, le sang pulse, déborde. Le rouge a teinté l'eau qui voulait le laver ; le rouge a souillé la serviette qui venait l'essuyer ; le rouge se transmet, de tissu en tissu, ineffaçable. Si tu frottes jusqu'à l'os, le sang de tes doigts aggravera la tâche. Le sang gagnera. Il gagne toujours. Ses enfants le savent très bien. J'en suis un – un enfant du sang.

J'ai un arbre, je suis un arbre.

Elles me demandent de leur donner ce dont elles ont besoin pour concevoir. Concevoir, cela veut dire : procréer. Je les aime plus que tout. Elles sont les meilleurs parents dont un enfant puisse rêver. Elles sont intelligentes et douces et compréhensives et vives et tranquilles. Elles n'ont aucune alarme à transférer, aucune violence à transmettre. Leur enfant sera le plus chanceux du monde. Quel honneur pour moi que de participer maigrement à leur entreprise. Quel cadeau, moi qui ne suis que gratitude à leur égard. Quelle force dans le refus de la loi inique qui voulait museler. Quelle aisance de n'être que le germe.

J'ai un arbre, je suis un arbre.

Mais mon arbre dégouline, tu ne vois pas ? Sa sève empoisonnée coule de bas

en haut, drainant les gènes du chagrin, de l'inquiétude, de la brutalité. Ils contaminent, infectent, enchaînent. Je les démasque dans la hâte de mon grand-père, dans la mélancolie de ma grand-mère. Je les retrouve dans le trou d'amour, béant avide, de ma mère ; dans la raideur de mon frère, la sensibilité de ma sœur. Et je les débusque de l'autre côté, dans la cruauté de mon père. Je suis comme tout le monde : une graine dans une graine dans une graine dans une graine.

J'ai un arbre, je suis un arbre.

Je vois encore le passé, et déjà l'avenir. Je vois ce que personne ne voit. Je vois l'anxiété dans les yeux de ma nièce ; le doute dans ceux de mon neveu. Je vois, encore et déjà, les verres, les impulsions, les lames et les vides. Peut-être mes yeux sont-ils biaisés, éclat de glace dans la cornée. Ou peut-être suis-je borgne au pays des aveugles.

J'ai un arbre, je suis un arbre.

J'ai usé de mes dents pour arracher mon bras propre au tronc prison. J'ai chu sur le sol, là où m'attendait l'herbe, où m'attendaient les fleurs. Elles m'ont remis debout. Je puise dans la terre les vibrations lointaines des racines de mes semblables. De mon nouveau point d'ancrage je vois mieux le soleil, tous les jours je le regarde, je le remercie. Mes feuilles sont imparfaites, mes fleurs sont fatiguées, je les adore. Je deviens mon propre tronc. Je crée ma propre sève. Pourtant sa couleur à l'origine reste celle du sang. Je ne cesse de la purifier, de la nettoyer dans ma bouche, juste avant qu'elle n'arrive à ma cervelle, qu'elle ne me fasse tourner, perdre la tête.

J'ai un arbre, je suis un arbre.

Elles sont mes meilleures amies ; les meilleurs parents. Elles me demandent ce

don, qui pour moi n'est rien, se jette par litres à la poubelle, dans les égouts, dans des corps qui ne savent rien en faire. Elles ne demandent que ça ; le reste ne sera rien ; je ne veux rien de plus. Pourtant je leur dis non.

J'ai recherché, étudié les taux, les chances, les risques. Les chiffres sont une alarme. Élevée comme le ciel, la probabilité que je transmette, tâche de sang sur quelqu'un qui n'a rien demandé, mes lèvres qui se mordent, mes ongles qui s'arrachent, mes dents qui se pressent, mes yeux qui se creusent, ma peau qui se tord, mon cerveau qui tourne en boucle, fait croire à l'incendie, sursaute le corps, le force à dire des choses, faire des choses comme on conjure le sort. Mon cerveau-monstre, qui tire vers le bas, tire les larmes, tire dans le tas. J'ai appris à l'aimer, mais à choisir je ne le souhaite à personne.

J'ai un arbre, je suis un arbre.

Elles me disent l'éducation, les valeurs, l'environnement. Mais je sais le sang.

Elles me disent vois comme tu as fleuri néanmoins, regarde comme tu as éclos malgré tout. Elles ont raison. Mais je sais le sang.

Elles me disent ce dont tu parles vient d'une époque révolue, n'est que vestige d'un arbre coupé, trop détruit pour être transmis. Mais je sais le sang.

J'ai un arbre, je suis un arbre.

Elles puiseront ailleurs, et donneront naissance à un garçon aux cheveux de feu. Il sera incroyablement joyeux, espiègle, drôle et attentionné. Il sera l'enfant le plus chanceux du monde, et je l'aimerai comme jamais je n'ai aimé un enfant, honoré d'avoir une existence dans sa vie. Mais je saurai qu'autant de liesse n'aurait jamais pu sortir de moi, qu'il a bien fait de venir d'autre part. Je suis un arbre sans fruit, cela me convient : je préfère laisser pousser mes feuilles pour sentir le vent, mes

fleurs pour les donner alentour.

Je suis un arbre, je suis un arbre.

Un soir, je longe le canal, main dans la main avec un homme que j'ai rencontré il y a peu. Je le regarde, je ne connais pas encore son visage par cœur. Quand j'aime vraiment quelqu'un, j'oublie ses traits ; lorsque je le revois, je dois les apprendre comme une leçon. Il me parle de l'enfant, je lui raconte l'histoire. Il me demande pourquoi j'ai dit non, je lui dis la sève et le sang, les vestiges et la transmission. Lui qui jamais ne s'émeut s'arrête sur-le-champ. Il prononce mon prénom comme une peine, m'attrape dans ses bras, me conjure de ne pas me haïr de la sorte. Pourtant c'est parce que j'aime l'arbre que je suis que je sais le travail qui reste à faire, que je vois ce qui encore est trop sali pour être transmis en l'état. J'aime l'arbre que je suis devenu et je sais qu'un jour, grâce aux coupes et aux tuteurs, je me serai suffisamment réparé pour que seul l'or coule dans mes veines, qu'il soit tout ce que j'ai à donner. Et ce jour-là, peut-être – pour le petit frère, la petite sœur. En attendant, dans ses bras durs je ne bouge pas. Je regarde l'eau, le canal qui semble stagner mais coule, la lumière qui miroite dessus, et, sur l'autre rive, les arbres.

Ivan Berquiez

Bastille, 13 novembre, 15h41-16h02

Je ne vais pas souvent à Bastille. La première fois que j'y suis allée, j'avais dix-huit ans, j'étais venue à Paris avec mes sœurs pour assister à un concert de pop queer. Ce soir-là, je portais une robe noire trop habillée pour l'occasion, par rapport aux autres qui étaient en tee-shirt et baskets. Je ne pouvais pas me faire à l'idée que Paris était une ville comme une autre. Mes chaussures compensées en cuir me faisaient tellement mal aux pieds que j'avançais à petit pas, je devais me contenter d'observer la scène et de souffrir en silence.

Je ne pouvais pas danser.

Avant le concert, mes sœurs et moi, nous avons marché dans le quartier. Je découvrais, sous un pont, plusieurs matelas alignés les uns à côté des autres, des hommes dormaient. Des touristes américains nous ont demandé où se trouvait la prison de la Bastille. Ils ont vite compris qu'ils ne la trouveraient pas à moins d'imaginer une prison fantôme et ils se sont amusés de leur erreur. Paris me semblait être une ville écrasante, fascinante, mais incompatible avec les rêves. Et pourtant, je souhaitais la faire entrer de force dans mes rêves. Je sais désormais que ce n'est pas possible. Je n'essaie plus de le faire. Elle me résiste trop depuis longtemps. Est-ce pour ces raisons que je n'ai jamais su m'orienter dans Paris ? Pourtant, j'y habite depuis sept ans, je connais par cœur les quelques rues de mon quartier, mais j'ai l'impression d'habiter dans un labyrinthe circulaire lorsque je quitte les zones qui me sont familières. C'est un défaut que je me reproche souvent.

Ce samedi, j'avais rendez-vous avec Lina, qui partage avec moi les mêmes difficultés à trouver le bon chemin dans la ville. Je la vois rarement, peut-être une fois

par mois en début de semaine et à des moments plus espacés encore dans l'année. Elle me fait penser à une de mes sœurs, parce qu'elle a l'air fragile. Mon amie Lina n'est pas française, elle vient de loin, a vu son pays transformé par la guerre. Elle est peut-être plus parisienne que moi. Je lui posais souvent des questions sur son pays au début. Maintenant, je sens que c'est plus difficile. Nous parlons de sa famille, de sa langue. Quand elle parle de sa langue maternelle, elle a parfois les yeux humides. Ses autres amies françaises ne s'intéressent pas à son pays. Au début, elle était étonnée quand je lui posais des questions. Je me rends compte dans ces moments-là que j'habite dans un pays monolingue avec tous les défauts que cela comporte.

Ce samedi, 13 novembre, j'ai pris le métro à Plaisance. Ligne 13 puis ligne 8. Le métro s'est arrêté. Le conducteur annonce que quelqu'un est sur la voie. Plus c'est long, plus les questions fourmillent dans la tête. Et si je ne sortais jamais de cette rame de métro ? Si c'était la dernière image de ma vie ? Si seulement j'avais pris la ligne 4 et la ligne 1 pour aller à Bastille ! Si seulement j'avais choisi un autre jour ! Ce sont des idées stupides. Attendre que le métro reparte est insoutenable. On se sent comme une souris enfermée dans une boîte à chaussure, impuissante. Sortir de la répétition des stops et de l'avancée souterraine du véhicule provoque un mouvement intérieur dérangeant. Il n'y a plus de répétition, que va-t-il se passer ? Dans le wagon, quatre enfants parlent fort, imaginent des histoires, pour ne pas montrer qu'ils ont peur. Ils disent : « Je préfère être bloqué pendant quarante-huit heures dans le métro, plutôt que de manger mon vomi ». Les adultes s'énervent, les engueulent, ils n'ont pas envie de rire. Les enfants disent : « Il va arriver le monsieur qui est sur la voie ? »

Je suis debout, trop couverte, je me tiens à la barre métallique, je regarde un peu autour de moi. Derrière moi, il y a un couple d'Allemands, l'homme ressemble un peu à Billy Corgan, il cherche du réconfort dans les yeux de sa copine qui essaie de le faire sourire, en penchant la tête vers lui pour lui faire une grimace discrète. Il se force un peu, et finit par lâcher un léger sourire, un sourire plutôt crispé. Les deux personnes, à ma droite, sont assises sur les strapontins et restent calmes, un homme

qui a la moitié du visage caché par son bonnet est concentré sur son téléphone, une blonde assise à côté de lui a le regard ailleurs. Un homme debout, à ma gauche, semble supporter la situation difficilement, mais il se contient. Il se penche vers l'avant, comme lorsqu'on a mal au dos après un effort insoutenable, il souffle un peu. Un couple de vieux crient : « Écrasez-le. » Peut-être qu'ils ne sont pas les seuls à penser cette horreur. Les enfants se disent entre eux : « Eh, ils disent écrasez-le », perturbés d'avoir entendu une méchante phrase, une phrase qui ne fait pas partie de leur univers : Superman ou Batman sauverait le monsieur sur la voie, il ne voudrait pas que le métro l'écrase. Mais la méchante phrase est trop réelle. Elle déchire presque les oreilles. Je vois le visage de ce vieux couple, ils font presque des grimaces de petits nourrissons. Ils ne veulent pas montrer qu'ils ont peur. Ils pensent tout de suite à la mort. Ils ne pensent pas à Superman. Au-dessus de nos têtes, les Parisiens commémorent le 13 novembre. Nous sommes sous terre, enfermés, impuissants, sept ans plus tard. J'ai oublié cette date, ou plutôt, je n'ai pensé qu'à ça, j'ai surtout oublié tout ce qui s'est enchaîné. Je me suis souvent répétée : je me souviens de tel moment, c'était avant les événements. Il y a eu tellement d'images, de commentaires, de réactions. Aujourd'hui, il y a d'autres images qui sont passées par-dessus. J'oublie vite les dates et puis elles reviennent, je les oublie encore et puis elles reviennent encore. Je pense à Elio en regardant à travers les vitres des portes. Je me rassure, j'ai déjà attendu longtemps dans le métro et ensuite tout est revenu à la normale. Quand le métro est suspendu pendant de longues minutes, j'ai besoin ensuite de sortir très vite du wagon, comme si je voulais me prouver que je contrôlais la situation, un peu comme lorsque je rêve que j'empêche une bête sauvage de m'attaquer.

Cette fois, je n'ai pas fait la même chose. Le métro a repris sa route. Certains sont vite sortis, peut-être qu'ils sortaient à cet arrêt, peut-être qu'ils ont voulu sortir de ces profondeurs souterraines, respirer après avoir été comme suspendus dans le temps, le souffle coupé. Moi, je me suis assise, une place sur un strapontin s'était libérée, j'ai attendu patiemment d'arriver à Bastille. Tout compte fait, je n'avais

pas peur. C'est peut-être facile de dire ça, quand tout rentre dans l'ordre, quand le mouvement reprend, quand les rails de métro s'aiguisent à nouveau sous nos pieds. J'avais envie de retrouver le mouvement, peut-être qu'il fallait que je sente que tout ne s'était pas arrêté. À Bastille, les groupes de manifestants commençaient à défiler et moi, je ne savais pas où j'allais, eux oui, leur chemin, ils le connaissaient, ils pourraient penser sur ce chemin, à ce moment, à ces sept années qui se sont écoulées depuis, à ce que nous sommes devenus.

Paula Ringer

Traduire, depuis l'abîme – Artaud, Carroll

« Sur fond de rock and roll s'égare mon Alice
Aux pays des malices de Lewis Carroll »

Serge Gainsbourg – *Variations sur Marilou*

Depuis l'abîme dans lequel il était enfermé, Artaud renouvelle la notion de traduction. Dès les premières lignes de ses variations sur un poème de Lewis Carroll, Artaud écrit : « Ceci n'est pas une traduction mais une adaptation-variation[1] ». Artaud développe ce qui est sans aucun doute l'un des textes les plus hallucinés sur la pratique de la traduction. Si « La tâche du traducteur » (*Die Aufgabe des Übersetzers*) de Walter Benjamin a fait date et peut à juste titre accompagner tout traducteur dans sa pratique quotidienne, le texte d'Artaud devrait pouvoir ouvrir les « portes de la perception » de tout traducteur, et peut-être même de tout lecteur qui, à chaque fois qu'il se penche sur une page, sans toujours y prêter attention, pratique une sorte de traduction : il passe de l'écrit de l'autre à lui-même. Comme souvent lorsqu'Artaud écrit sur un auteur, on est tenté de se demander s'il ne parle pas plus de lui-même que de l'auteur sur lequel il écrit. Cela ne manque pas en ce qui concerne les lignes d'Artaud consacrées à Lewis Carroll.

Antonin Artaud s'est perdu dans les pages de Lewis Carroll.

Et c'est en se perdant qu'il en est revenu avec ses « adaptations-variations ». La traduction comme dissolution de l'être du traducteur ? Pratique radicale et dangereuse, certes, mais excitante. Surtout en un temps où plus rien n'est à perdre. Alors

1 Antonin Artaud, « Variations à propos d'un thème, d'après Lewis Carroll », in *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, « Quarto », Gallimard, 2004, p. 913.

qu'il n'en finit pas de se projeter en Lewis Carroll, Artaud y reconnaît un frère, un « insensé en être[2] » : serait-ce là le secret de la traduction ? Un manque à être reconnu dans le texte de celui que l'on tente de traduire et qu'il s'agira d'adapter et de varier dans sa propre langue ? La traduction ne serait pas alors du côté de l'ajout, de l'addition, du plus, de l'excès (un texte *en plus* du texte original), mais bien du côté du manque à être : pour adapter et varier un texte (plus encore que pour le traduire), il faut alors reconnaître chez l'autre un manque, une absence, une impossibilité à être, et enrouler les mots autour de cette absence. Pour Artaud, « l'auteur » et son « traducteur » se rejoignent sur un point, la perversité : « C'est l'effort de tous les insensés en être, de se raccrocher à une réalité elle-même fuyante et condamnée, et à laquelle ils ne se raccrochent qu'en fonction de leur propre perversité[3]. » Cela a peut-être échappé, jusqu'à aujourd'hui, à beaucoup de théoriciens de la traduction (ou peut-être n'ont-ils pas encore eu le courage de le formuler distinctement) : traduire est une forme de perversion. C'est justement ce qui rend la traduction si voluptueuse. Celui qui se fait scripteur écrit en raison d'un manque à être, d'une béance – voire d'une fêlure. Il n'en va pas autrement du traducteur : il est celui qui écrit *(d')après* les textes d'un autre et demande la même *reconnaissance* que l'auteur. Perversion sublime. La traduction est une forme de perversion dans le sens où elle demande au traducteur *deux choses à la fois* (merveilles du *double-bind*) : la plus grande fidélité *et* la marge de liberté nécessaire pour pouvoir rendre accessible le texte de l'autre. *Il faut* – à la fois – être fidèle au texte de l'autre *et* le trahir. Aucun traducteur, dès lors, ne peut être sain d'esprit : la traduction est une pratique schizophrène, folle, double, versatile. Tout traducteur a deux têtes, mais surtout, *il entend des voix* : celle de l'auteur (dans la langue de l'auteur) et la sienne propre (celle dans laquelle il *doit* traduire un auteur).

Tant qu'il y aura des schizophrènes, la traduction aura l'avenir devant elle.

La traduction relève d'une forme de projection : ce que l'autre n'a pu être, je le serai encore moins. Équation (magique) de la traduction : Artaud rêve l'impuissant

2 *Ibid.*
3 *Ibid.*

Lewis Carroll en « émeutier-né[4] ». Artaud aurait rêvé être un émeutier (par ses textes, il l'est) ; toutefois, il est enfermé à Rodez. Un texte halluciné – aussi halluciné que lui – lui passe sous les yeux : l'auteur, un certain Lewis Carroll – dont Artaud a sans doute entendu parler du temps des surréalistes – lui apparaît *littéralement* sous les yeux. C'est le coup de foudre. Non, c'est le foudroiement : tout ce qu'Artaud n'a pu être (alors même qu'il était en passe de le devenir), celui qu'il est en train de traduire – en l'occurrence Lewis Carroll – le sera. La traduction est une pratique anti-narcissique : Artaud projette ainsi en Lewis Carroll une « émeute contre le moi[5] ». Le moi du traducteur doit se dissoudre dans le texte de l'autre et dans le flux de sa langue. Ou la traduction ne peut advenir. La traduction comme ad-venance de l'être du texte, de la lettre du texte, et comme dissolution de l'être du traducteur, comme seule ad-venance de la lettre du traducteur ? Peut-être. Pour Antonin Artaud, Lewis Carroll est un variateur – c'est-à-dire un poète : « Il a passé sa vie à exécuter des variations sur ce thème[6] », le thème en question est bien celui de l' « émeute contre le moi[7] ». Écrire, cela peut-être écrire contre quelqu'un ou contre quelque chose, contre des idées, mais tout commence par retourner l'écriture contre soi. Non : *retourner l'écriture contre son Moi*. Aucune conception de la traduction ou de l'écriture n'est aussi peu surmoïque que celle proposée par Antonin Artaud dans ses pages sur Lewis Carroll. Il livre en outre une clé de lecture : « Lire l'œuvre d'un poète c'est avant tout lire *au travers*. Car toute œuvre écrite est une glace où l'écrit fond devant le non-écrit[8]. »

Artaud finit par s'adresser directement à Lewis Carroll : « Les choses, Lewis Carroll, ne sont pas en effet tout ce qu'elles sont[9]. » Oui, Antonin Artaud, la traduction relève plus de l'adaptation et de la variation que de quoi que ce soit d'autre. Toutefois, il me faut prendre mes distances du délire d'Antonin en un point : en

4 *Ibid.*, p. 914.
5 *Ibid.*
6 *Ibid.*
7 *Ibid.*
8 *Ibid.*
9 *Ibid.*

traduisant, en lisant, en écrivant, nous ne serons, non, vraiment pas « *purs*, c'est-à-dire Vierges, au fond du miroir éternel[10] ». Au contraire. La traduction est *im*pureté, trahison, scorie, atavisme, parfois négligence, excédence, tout – sauf « pureté ». Le traducteur est un pervers. Oui, Antonin Artaud. Mais en aucun cas il ne cherchera à être *pur*. Cela, c'est un problème qui vous concerne, Monsieur le Mômo, pas nous, les traducteurs qui venons après vous, aussi schizo ou pervers que nous soyons. En écrivant, nous ne sommes que des variateurs-adaptateurs et il n'est d'autre vérité que l'intertextualité ? Oui, je le crains.

L'adaptation-variation d'Artaud est avant tout un délire verbal, un délire sur les mots. Seuls les mots eux-mêmes – en tant qu'ils peuvent être formés et *dé*formés – comptent pour Artaud en son exil de Rodez.

Depuis l'abîme au sein duquel il est enclos, Artaud affirme que Lewis Carroll l'avait plagié, renversant ainsi sa vie, celle de l'auteur anglais ainsi que toutes les courbes temporelles auxquelles nous sommes habitués.

Et si, justement, on renversait la situation : et si Artaud avait *réellement* été plagié par un logicien anglais ? Alors le texte d'Artaud qui peut nous sembler si déroutant – pour ne pas dire hermétique en certains points, clôt sur lui-même, ou au contraire trop ouvert, en tous les cas, l'intérieur et l'extérieur n'ont plus dans le cas d'Artaud le même sens que pour le reste du monde – serait *l'original*. Oui, je crois qu'il faut croire Antonin Artaud : Lewis Carroll était fourbe au point de lui avoir volé son texte et de l'avoir transcrit dans un anglais bien trop accessible qui trahissait les visées poétiques élaborées par Artaud. Ce n'est pas Artaud qui défigure les textes de Lewis Carroll, je crains que ce ne soit bien l'inverse : Lewis Carroll malmène les tentatives d'Antonin Artaud. Le traducteur n'est alors plus celui que l'on croyait. Beaucoup des trouvailles d'Artaud sont perdues dans la traduction qu'en a proposé Lewis Carroll – quelques années avant qu'Artaud n'écrive son texte, cela va de soi.

Revenons tout de même à la chronologie qui nous est plus familière : Lewis Carroll écrit ses textes à la fin du XIXe siècle ; alors qu'il est enfermé à Rodez,

10 *Ibid.*

Antonin Artaud tente une « adaptation-variation » de deux textes de l'écrivain anglais, « The Dear Gazelle »[11] et le Chapitre VI de *Through the Looking Glass* qui devient avec Antonin « L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll[12] ». Deux vertiges se rencontrent : celui du logicien et celui du schizo. Ne se rejoignent-ils pas d'ailleurs, comme le montre Artaud ? Difficile de dire s'il s'en rend pleinement compte. J'aimerais le penser. Deux vertiges, dis-je, se rencontrent : celui du logicien qui écrit la suite des aventures malicieuses d'Alice aux pays des merveilles (mathématiques ?) et celui du corps-sans-organes, d'Artaud le Mômo. Tous deux se rejoignent dans leurs délires si différemment « structurés » (ou construits ou élaborés) au moins en un point : ils font fuir la langue, ils la font délirer, vaciller, *vertiginer*.

Les « adaptations-variations » élaborées par Artaud font même voler en éclat toute notion de « belles infidèles ». Pas de demi-mesure : Artaud ne traduit pas Carroll. Il l'adapte, il le varie (il dérive ?). Artaud s'engouffre dans l'écart (ou la distance) qui sépare ses textes de ceux de Carroll. C'est toute la liberté – toute la folie furieuse – que s'est « autorisé » Artaud qui rend ces deux fragments sauvés de l'abîme si précieux – aucunement des notions comme la justesse, la précision, encore moins la fidélité. Et ils sont sauvés de justesse.

László

11 On peut lire « l'adaptation-variation » que donne Artaud à partir du poème de Carroll in *Œuvres*, op.cit., pp. 913-915.

12 De même, on peut lire la « L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll » in *Œuvres*, *op.cit.*, pp. 917-927.

répéter

Capucine Magy – « Schéma actantiel »

Angèle Lewis – « [Joie brisure colère amour etc. ou Comment briser le cercle] »

Schéma actantiel

7h30.
Junie s'avance devant son miroir, qui prenant tout le mur de sa chambre semble créer une dimension, une réalité infiniment semblable et infiniment différente. Son reflet s'y dépose chaque matin, avant de sortir au dehors. Un rituel réalisé précautionneusement par Junie, comme si tout irait bien si elle répétait des gestes quotidiens et corrigeait son attitude grâce au regard sévère du miroir.

Junie.

- Recouvrir les cils d'une parure outrageuse, mais ne pas laisser les jambes nues.
  Du rouge carmin pour teinter
  les lèvres, les joues et les dessous.
  Maquiller le corps comme Botticelli.
  Les cheveux de sorcière doivent se plier à la mode,
  lisses comme les photographies
  que tu scrutes dans les magazines.
  Poser comme une ingénue,
  savoir qu'ils te veulent nue.
  Éviter leurs regards insistants,
  apprendre à marcher lentement.
  Cacher sa peur dans des palettes flamboyantes.
  Déguiser sa honte avec des bijoux en toc.

Vides d'âme, accordés à la tienne.
Réviser les dialogues des situations à risque.
Respecter les limites de ton rôle.
Être victime mais savoir le prouver.
Changer de tenue s'ils peuvent dire
«Tu l'as bien cherché !".

Répéter devant le miroir. Chaque matin. Chaque matin. Devant le miroir.

"Non je ne suis pas intéressée."
"Je n'ai pas insta."
"Je ne veux pas que tu t'occupes de moi."
"Je ne veux pas que sans mon accord tu bandes en pensant à mon corps."
" Non, désolée je suis pressée."
" Non je ne veux pas te parler."
"Laisse-moi tranquille."
" Je ne veux pas ton avis sur mon cul ou ma tenue.»
NON.
NON.
NON.

Si tu sais le faire devant ton âme ; tu réussiras bien tout à l'heure, non?
Aller t'en fais pas tu as bien travaillé, c'était parfait tes répliques. On se voit demain.

Junie.

- Être polie. Surtout. Éviter les reproches. Changer de trottoir. Remettre ta jupe. Baisser le regard. Ignorer les insultes. Augmenter le volume. Se rendre sourd.e, à eux, à soi.

PUTE

- Ne rien entendre. Câliner son cœur. Ce n'est rien. Essayer de calmer ses pleurs. Les étouffer avec des mouchoirs. Se répéter que ce n'est rien. Il ne s'est rien passé. Se changer aux toilettes. Cacher les seins sous un pull. Cacher les larmes avec du fard.

SALOPE

- Alors, ne plus se maquiller. Disparaître dans le miroir. Livide. Se fondre dans la masse. Ne pas attirer leur attention. Avoir la couleur du ciel, des murs, de l'abri bus. Plus celle d'une femme. Se diluer.

  Ne plus porter ses couleurs préférées, trop voyantes, trop aguicheuses, trop. Trop. Trop. Remiser escarpins et cuissardes. S'il faut courir, les baskets seront plus utiles. Toujours envisager le pire et ses scénarios infinis.

  Encaisser les remarques. Leurs préférences. Leurs désirs. Sur ton corps. Le tien.

"Souris!"

"Souris bordel!"

"T'es plus jolie quand tu souris!"

Le reflet n'esquisse rien. Il ne bouge plus. Il ne veut plus. Tu faisais trop féminine. Mais maintenant tu as l'air éreinté. Personne ne veut voir ça. Toi. Et puis fais un effort on dirait un garçon. Prendre ça pour une insulte. Car on te l'a inculqué. Où sont passés tes décolletés, tes jupes trop courtes, ton rouge à lèvres, tes robes dénudées ? C'est ça qu'ils veulent ! C'est ça que le public demande ! Donne-leur ! Fais leur plaisir ! Ils te hurlent qu'ils te veulent. D'une certaine manière. Apprêtée pour EUX. Leurs YEUX. Leurs SEXES. Leurs ENVIES. Leur PLAISIR.

- Réviser ton personnage. Le corriger. Les dialogues, les critiques, les commentaires, les spectateurs. Apprendre tes répliques. Éviter l'improvisation écarte le danger.

  Respecter son habitude pour berner l'anxiété de briser le miroir. Déclamer

son texte par confort. Croire que le choix n'existe pas pour soi. Pour une femme. Se cloisonner dans la peur du dehors.

Ton reflet heurte le miroir. Il semble se mouvoir. Il s'échappe par la fenêtre. Il prend son indépendance.
"JE ME TIRE !" "J'EN AI MARRE !"
Il est parti. Plus rien dans le miroir. La répétition est finie. Les rideaux sont tirés. Le miroir prend la teinte du mur. Bientôt tu ne le verras plus. La mécanique est brisée. Tu ne peux plus te regarder, te juger, te déguiser. Tu as perdu ton reflet. Ton apparence. Ton corps.
Sans rôle, tu peux jeter ton manuscrit.
S'entêter à suivre un modèle et le voir s'enfuir. Ironie du miroir.

Alors.

À toi de jouer. La répétition ne sert à rien. Improvise. Invente. Ce que tu veux. Personnage, lieu, dialogue, tout est à écrire.
Tout est à créer.
Tout est page.
Tout est encre.
Laisse-toi vivre.

Capucine Magy

[Joie brisure colère amour etc. ou Comment briser le cercle]

> « Rompre, non pas avec celui ou celle que nous disons aimer, haïr, mais plus souterrainement avec ce pacte [...] qui fait de nous des obligés. »
>
> Anne Dufourmantelle, « Rompre », *Éloge du risque*

Joie
Joie
Joie
Désir chaleur

Un mot qui tombe
Brisure

Froid
Le poil qui se hérisse à l'intérieur
Silence
Silence
Silence
Distance fermeture

Colère
Dispute
Chut

Pause
Discussion
Mise au diapason

On se retrouve
Ouf

Amour vibrant
Ouf
Se tenir l'une dans l'autre
Dire
Tenir l'une à l'autre

Joie
Joie
Désir chaleur
Et puis
Un mot
Brisure froid
Hérisson
Distance
Distance
Fermeture
Colère
Dispute
Ouf
Diapason

Ouf

Se retrouver
Chaleur
Je vibre
Je te tiens
Je ne te lâche pas
Je ne te lâcherai pas

Jusqu'à
Ce que je me brise
Hérisson
Colère
Dispute
Diapason
Ouf

Je n'ai presque plus de colle mais
Ça va
Je n'ai presque plus de colle pour réparer les
Ça
Ne va plus

Brisure colère
Distance

Distance

J'ai des lignes sous la peau
Qui restent comme une carte
Que je sache

Quels chemins éviter quelles frontières ne pas franchir
Pour ne pas tomber dans
Les ravins
Les crevasses
Qui paysagent nos discussions

Et comme ces lignes
Ne sont pas les lignes dorées de certains objets japonais
Précieux plus que réparés
Et comme ces lignes
Font un filet de chalutier des grands fonds
Qui raclent sans distinction
Toutes
Les émotions
(même les plus fragiles même les plus denses)
Je décide de briser le cercle
Comme on achève un rituel

Je dis non
Tant pis
Zut
Je te quitte

Brisure
Tristesse
Les lignes se brouillent
Les mailles se relâchent fondent disparaissent

On brise le cercle

On parle à cœur ouvert
Pour n'être plus enfermées
C'est bon
De laisser les mots couler

Si bon
Qu'on a envie de continuer
De reprendre après un pas de côté
Casser
La répétition
Casser
La roue qui tourne autour de nous
Qui tournons nous-même en rond
Joie brisure colère amour

Je suis à vif
Je ne vois que ce cercle
Que je parcours de ma main comme
Une maison aux murs connus
Ou
Une prison aux murs nus
Mes émotions tournent en boucle
Mon cœur une lumière enfermée dans une boîte

C'est dur
De briser un rituel
De ne plus se faire hérisson
De laisser couler sa colère
Au rythme doux du diapason

D'avoir la peau souple
Élastique
Pour le grand saut dans l'inconnu
Tendre la main à un amour tendre
Plutôt que tendu

D'avoir la peau souple
Élastique
Pour n'être plus cassée
Pour n'être plus cassante

Pour partir
Se charger d'élan
Et revenir

Quelque chose comme un ressort
Qui se charge et se décharge
Qui fait le tour des émotions
Qui regarde chacune d'entre elle dans les yeux

Pour te regarder toi dans les yeux
Te dire entièrement oui
Te dire entièrement non
Changer la courbe en variation
Dans le désordre du désir
Te laisser caresser
Mon ventre doux de hérisson
Passer de ravins en crevasses

Par des ponts
Suspendus comme de nouvelles lignes
Au-dessus de nos grands-fonds
Pour dessiner des paysages
Crever les nuages
De nos plafonds
Pour agrandir la carte
Faire éclater nos horizons

Angèle Lewis

variations pérecquiennes

Sara Balbi di Bernardo – « Tentative d'épuisement d'un open space »

Karen Cayrat – « Bis »

Tentative d'épuisement d'un open space

//////// 9h30 //////// cliquetis de touches de clavier //////// lumière électrique //////// 4 appliques rectangulaires //////// température moyenne //////// odeur de papier & désinfectant évaporé //////// rond de café sur bureau lisse //////// smartphone mode silencieux //////// pot à crayons 3 stylos bleus surligneur jaune //////// 3 dossiers roses bloc de papier canard enchaîné //////// logo sur écran //////// bouton on //////// punkisnotDead1# //////// azertyuiop //////// esc–9 heures //////// 129 mails inbox //////// cliquetis de touches de clavier //////// 8 ordinateurs dont 3 fixes //////// 8 bureaux //////// 8 fauteuils pivotants à dossier rembourré //////// 4 murs coquille d'œuf //////// 2 cloisons blanc cassé //////// moquette omelette //////// cliquetis de touches de clavier //////// nausée //////// open space //////// fenêtre fermée près du bureau rectangulaire //////// lumière du jour sur écran blanc //////// quatre carreaux vitres fines //////// léger bruit de carrefour //////// poignée écaillée / bleu à la fenêtre / voix au téléphone //////// win-win //////// tache ovale sur dossier gris //////// cannette de coca de la veille //////// cliquetis de touches de clavier //////// mot+mot+mot+mot //////// disruptif //////// rires //////// replay to all //////// fronts baissés //////// cliquetis de touches de clavier //////// 121 mails inbox //////// 122 //////// 123 //////// kick-off //////// femme d'âge moyen veste bleu marine T-shirt blanc debout //////// parfum capiteux //////// voix sous masque bombé //////// gagnant-gagnant loose-loose //////// leadership //////// rire //////// tape sur épaule //////// cliquetis de touches de clavier /////// traces brunâtres sur mug I love my job oublié sur bureau non loin de main ongles rongés (reconnue comme mienne) / bleu à la fenêtre / rectangle alerte brainstorming

salle 12 10 minutes //////// cliquetis de touches de clavier //////// inbox //////// folder //////// tableur //////// abscisses bien ordonnées //////// 78 lignes //////// 12 colonnes //////// notice //////// astérisques //////// explication orientation standardisation //////// écran jus de citron //////// pupilles-pointe d'aiguille //////// trace de doigts sur verres progressifs //////// progression insuffisante issue hypothétique //////// cliquetis de touches de clavier //////// chaleur montante / bleu à la fenêtre / veste sur fauteuil pivotant à dossier rembourré //////// bouton de chemise dégrafé //////// coca tiède trop sucré //////// nausée //////// cliquetis de touches de clavier //////// femme d'âge moyen veste bleu marine T-shirt blanc debout //////// parfum capiteux //////// voix sous masque bombé //////// rire gorge déployée //////// cliquetis de touches de clavier //////// tasse dans main manucurée //////// tape sur épaule //////// hausse de température corporelle //////// sueur //////// masque collé //////// frange humidifiée //////// lunettes embuées //////// respiration saccadée //////// cliquetis de touches de clavier //////// tachycardie / bleu à la fenêtre / cliquetis de touches de clavier sur silence de moquette //////// tape sur épaule //////// rire forcé //////// femme d'âge moyen veste bleu marine T-shirt blanc debout //////// parfum capiteux //////// bond sur jambes dressées //////// cheveux serrés dans poing crispé //////// silence de touches de clavier //////// cris aigus mots superposés //////// fauteuil pivotant à dossier rembourré renversé //////// mains agrippées cheveux arrachés //////// veste froissée //////// bris de verre sur surface lisse & moquette omelette //////// rouge-ketchup sur bureau lisse //////// bruit de carrefour amplifié vociférations /////// rouge à la fenêtre

Sara Balbi Di Bernardo

BIS

Place Saint-Sulpice, il y a toujours une mairie, un hôtel des finances, un commissariat de police, un café, une église, un éditeur, un cabinet d'architecture, des agences immobilières et de voyages, un arrêt d'autobus, un hôtel, une fontaine que décorent les statues des quatre grands orateurs chrétiens, un kiosque à journaux, un marchand d'objets de piété, un parking, et bien d'autres choses encore. Certaines qu'on remarque et d'autres non.

2021

Je refais le parcours en repassant sur ses traces, pour actualiser leur marche en avant. Je ne suis pas sur site comme il l'aurait été. Je réalise l'expérience derrière l'écran de mon ordinateur. Divisé en deux. Ouverts sur l'éditeur de texte et sur *Street View*. Je regarde le monde par ces fenêtres. Je clique. Saisis Pegman. Déambule.

Temps sec. La matinée commence. 9 heures. Expresso. Départ : café de la mairie. L'endroit est clos. À l'intérieur, les chaises sont empilées les unes sur les autres. La lumière est éteinte. Une page A4 est placardée sur les baies vitrées. Elle est illisible. Une jeune femme au look sportswear poursuit son chemin, les mains serrées autour d'une boisson chaude achetée plus en amont. Deux autres personnes passent. Un cycliste tourne prudemment. Il transporte un sac en carton sur un siège bébé. Un bus numéro 86 quitte son arrêt. Les feux sont verts. Quatre voitures à l'arrêt repartent, suivies par un livreur *Deliveroo* en scooter. Pressé, il tourne rue Bonaparte puis disparaît au loin. Une éclaircie. Des passants attendent pour traverser. Des vélomoteurs verts sont garés à l'angle de la place. L'écriteau du parking indigo pré-

cise : ouvert 24/24. Deux personnes progressent devant l'accès piéton. Une bande d'amis prend un selfie devant la fontaine, une femme assise sur un banc barré par une banderole les regarde. À quoi songe-t-elle si ce n'est à son passé ? L'édifice est en marche. L'eau déferle. Son bruissement dit l'écoulement des secondes, rapides, versatiles, impalpables. C'est l'heure du déjeuner. Je n'ai pas faim mais bois un jus d'orange. Un couple sur un banc partage un repas. Lui est à gauche penché vers elle, jambes croisées l'une sur l'autre. Elle, ne le regarde pas, pas vraiment. Une canette de *Coca-Cola* les sépare. Et c'est peut-être leur rupture à venir qu'elle laisse entrevoir. Adossés aux bords de la fontaine, d'autres partagent un écran ou un instant. La complicité s'esquisse par le non-respect des gestes barrières. La proximité des corps qui ne peuvent s'empêcher de voguer l'un vers l'autre, jusqu'à se frôler. Assis en tailleur à même le béton froid, des étudiants se sont regroupés, installés en petits cercles. Discussions à deux. Discussions à trois. Discussions à plusieurs. Les minutes passent. Ils ne semblent pas le voir. Les voix se superposent.

Devant l'église une femme court. Les pigeons s'envolent. Un groupe de jeunes progresse rue Saint-Sulpice d'un pas souple, jetant des regards autour d'eux. À l'affût de qui ? De quoi ? Ils ont dans leurs mains : une bouteille *Cristaline*, une salade emballée, des repas à emporter enveloppés dans du papier blanc. Une des filles a les mains dans les poches arrière de son jean noir. Quand je me retourne ils sont déjà loin. Un homme regarde la vitrine *Saint Laurent* dont les lumières viennent de s'allumer. Devant la boutique du chocolatier *Patrick Roger*, un passant suivi de deux bicycles à panier, une femme avec un landau, un 63 passe, un fourgon bleu pendant qu'un employé de la ville, gilet jaune, doudoune, pantalon vert, répare un des parements du trottoir. Je suis seule à le regarder. Lui, ne voit personne.

Des véhicules s'éloignent. Les couleurs des voitures sont pour ainsi dire toujours les mêmes. Bleu. Noir. Gris. Argenté. Blanc. Une palette qui dit la monotonie des journées qui s'effacent dans ce décor. Jamais tout à fait identique ni tout à fait différent. Les heures s'égrènent. Tout semble plus lent. Défilement des images ralenti. Plus lent le traitement de l'information. Plus lente la saisie sur le clavier. Baisse d'at-

tention. Je fais une pause. J'allonge le pas devant l'église pour gagner l'autre côté.

Un livreur décharge sa camionnette. Concentré, il empile des cartons de feuilles A4 sur un chariot. Machinalement je jette un œil au nombre de pages que j'ai écrit aujourd'hui. Sur le parvis de l'hôtel Récamier, quatre trottinettes sont stationnées dont deux à trois roues. Un scooter. Une vespa noire. Un vélo blanc contre un poteau. Un vélo rouge devant une camionnette RDM. Un homme emprunte la rue à contresens. Il ne porte pas de masque. Je dérive rue Férou où se donne à lire *Le Bateau ivre* de Rimbaud. Mes pensées digressent. Je me perds, m'éloigne du tracé. Un café noir. Et je reviens sur mes pas. Le ciel comme le silence est un réservoir de sens qui s'épuise.

Trois personnes traversent la place. Lassitude des yeux. Par rapport à la veille qu'y a-t-il de changé ? Au premier abord, c'est vraiment pareil. Un parti pris de dire qu'il y a moins de gens moins de voitures. Beaucoup de choses n'ont apparemment pas bougé, pas changé. Il y a des points fixes. Les bâtiments. Les panneaux. Les lettres que l'on aperçoit. Les numéros des bus. Cela a quelque chose de rassurant. Je ne saurais dire si les gens qui passent sont les mêmes qu'hier. Ce qui change, c'est avant tout nous-mêmes.

Un fourgon *: A & B Charteau, déménagements* est arrêté. Sur le trottoir en face un homme descend du scooter qu'il vient de garer devant les finances publiques. Casque sur la tête, visière ouverte. Gant dans la bouche, un blouson noir et blanc. Il enchaîne son véhicule à un antivol. Une précaution que les autres deux roues n'ont pas prise. Une femme en survêtement gris, doudoune noire contemple les arbustes et les belles pierres du bâtiment. Un Jack Russell l'accompagne, en reniflant l'asphalte. Le portail qui barde l'entrée est ouvert. Devant un homme, son brassard précise : Sécurité. Autour, huit personnes, à bonne distance des unes des autres. Certaines fument. D'autres discutent ou ont une feuille, un vélo, un téléphone à la main. Ils s'impatientent. Un motard passe, à moitié effacée sur la photo d'après.

Deux hommes devant le seuil du centre de vaccination. Une mère tire sa fille par la main d'un geste vif pour les rejoindre. Une jeune femme portant un masque

chirurgical sort. D'un clic je zoome, mais les images sont mal enchevêtrées. Ce n'est déjà plus la même scène qui se présente. Un vieil homme traverse un parapluie à la main. Une femme renseigne un senior. Les images se dérobent à nouveau. D'autres gens se tiennent sur le seuil de l'entrée principale dont un couple. À l'intérieur une agente de la police municipale. Je poursuis. Le feu est rouge, un vélo est arrimé à son pilier. Des documents s'affichent dans les vitrines prévues le long du bâtiment. Un écriteau : « *Bientôt de nouveaux locaux pour la vie municipale et associative.* » Une adolescente et une femme plus âgée, marchent d'un même *rubato*. À côté d'une boîte aux lettres *La Poste*, une femme sur un banc fouille dans son sac en toile dont l'empoigne descend sur son épaule. Devant *La maison des thés*, un groupe de jeunes forment un cercle, ils discutent pendant que l'une des filles prend un selfie sur lequel ses amis n'apparaissent pas. En face, deux automobiles et une camionnette s'immobilisent, leurs feux de position sont au rouge. En bordure de route, tous les bancs sont pris sauf un. Sous l'efflorescence des marronniers, une femme jette des miettes de pain aux pigeons amassés devant elle. Je progresse. Lentement. Une file de taxis stationne le long du trottoir. En doudoune bleue, un passant se tient auprès de la fenêtre du premier. Main dans les poches. Un masque noir occulte son visage, remonte juste devant ses yeux. Dans un nouvel onglet, je reconstitue ses traits à l'aide d'une intelligence artificielle. Je télécharge puis enregistre l'image, convaincue qu'elle pourrait déclencher une histoire à elle seule. Des jeunes aux abords de la fontaine. Certains semblent pris dans l'instant qui s'enfuie. Une part d'eux voudrait peut-être déjà effacer ces souvenirs nébuleux de leurs mémoires. Un homme au téléphone attend pour traverser, une besace sous le bras. Deux jeunes femmes font de même. Un cycliste circule. Un bus direction champs de Mars passe.

2008

Des travaux. Une grue monumentale jaune et rouge. Un échafaudage sur l'une des deux tours de l'Église. Une camionnette taguée stationne au niveau de l'accès

pompier. Des brises vues ont été installés sur tous les pourtours de la place. Un homme téléphone à la main, pantalon noir, chemise blanche, manche courte. Il s'avance vers la rue Palatine, une *Clio* grise et une voiturette passent. Devant le panneau *Interdit sauf service de nettoiement*, deux véhicules sans conducteur, de marque *Mercedes*, un scooter. Il y a des bennes vertes et des vélos le long des rambardes en métal qui protègent l'accès souterrain au parking. Deux fourgonnettes l'une feux de position allumés l'autre avec des matériaux sur le toit sont garées à proximité. Un homme et une femme sont dans un break bleu devant les Finances publiques et s'apprêtent à repartir. L'automobiliste a sa fenêtre ouverte. Il fait chaud. Une dame vêtue de couleurs claires, paquets à la main, les dépasse côté route. Le soleil réchauffe ses traits tirés. D'autres passants marchent en longeant la file de voitures. Un cycliste arrive sans se précipiter au milieu de la rue. Derrière le portail des Finances publiques des personnes profitent de l'ombre ou patientent. Elles sont plusieurs à discuter dans la cour. Des seniors immobiles devant la porte ouverte hésitants à entrer. Ils ont des papiers dans les mains et sont habillés élégamment.

En sortant on en croise d'autres qui conversent sur le trottoir. Leurs ombres plongent devant elles comme pour rallier celle que projette la cime des marronniers. Les motos et scooters sont protégés par des barrières en métal. Un homme allonge le pas. Un autre prend la direction opposée. Une femme à vélo progresse lentement son panier en osier contient quelque chose que je ne distingue pas de là où je me trouve. Un passant juste à côté d'elle ne lui adresse aucun regard, concentré sur les courses qu'il vient de faire et qu'il transporte à bout de bras. L'effort est visible. Ils sortent de mon champ de vision. Une jeune femme traverse la rue sur le passage piéton. Blouson en cuir et *Levi's* neufs. Lunettes de soleil. Elle doit avoir chaud. Au loin de grandes affiches agrémentent l'entrée de l'hôtel de ville : *« La mairie du 6e présente Jinvko 31avril - 28 mai 2008 ».* Deux hommes à lunettes et blazers beiges ressortent de cette expo et s'enfoncent rue Bonaparte. Ils se tiennent par la main en évitant les grands pots verts contenant des *taxus baccata*. Une personne sort, un balai dans les mains. Un homme dans un costume trop large, cravate en tricot

fume. La fumée qui sort de sa bouche dessine des volutes. Il semble se demander s'il va traverser alors qu'il se trouve à quelques mètres du passage pour piéton. Peut-être a-t-il besoin de décompresser ou bien attend-il quelqu'un. Impossible à dire. Le soleil tape. Derrière lui, une autre affiche sur laquelle on peut lire *Totems*. Juste à côté une statue vient d'être positionnée. Des outils et reliquats d'une caisse en bois jonchent le sol tout autour. Un passant s'approche il la dévisage mais ne prête pas attention aux documents exposés sur le flanc du bâtiment porteurs d'informations sur le quartier. Il n'habite sans doute pas ici. Le feu est rouge pour les piétons. Trois personnes âgées cheminent en discutant. Les mots courent plus vite qu'ils n'avancent. Deux voitures stationnent devant la boîte postale. Une blanche, une grise. Des deux roues se croisent. Un événement à lieu sur la place. Des banderoles roses : *« Besoin de détente ? Alsacez-vous Paris »* retiennent l'attention. Il y a des chapiteaux. Des personnes amassées devant un stand. Elles font la queue, projettent d'acheter quelque chose. Une femme blouse jaune et pantalon grège hésite à entrer. Elle a une sacoche en cuir dans la main et rentre probablement du travail.

Au même moment une jeune femme passe avec un épagneul. Un homme à leur hauteur les dépasse. Un agent s'attelle à l'entretien de la Fontaine Wallace qui fait l'angle. Il se tient accroupi devant elle. De l'eau se déverse lentement jusqu'au caniveau. La camionnette de l'agent est à cheval sur celui-ci, ce n'est pas une zone de stationnement. Deux cônes de chantiers orange préviennent les autres véhicules de cette infraction. Un bus touristique *Gerdes Reisen* passe. Un taxi argenté passe. Suivi dans l'autre sens d'une *Renault* conduite à une main, d'un autre taxi et d'un cycliste. Les marronniers sont en fleurs. Plus loin, une femme immobilise une voiturette et se lance dans une discussion avec son conducteur. Un 68 passe. Un camion-citerne vert grille un feu rouge. Deux personnes attendent pour traverser la rue dont un homme qui vient d'enlever sa veste. Trois autres marchent le long de la rue Bonaparte dont un serveur qui vient de terminer son service. Les autres sont au téléphone. Une affiche rouge et noire : « *Le Festival Jazz à Saint-Germain des Prés du 4 au 23 mai 2008* » est accrochée à un lampadaire. Personne ne la regarde. En des-

sous, une femme et un homme descendent de moto, elle tient encore son casque en main, lui coupe le contact. Passent une *Peugeot* bleue, un scooter, une camionnette. Quatre piétons attendent entre les deux trottoirs que le dernier feu passe au vert. Un 96 vient est à son arrêt et s'apprête à redémarrer. Une *Mini* noire décapotable le double. Certains regardent les vitrines du *Comptoir des Cotonniers*.

Sous l'abribus trois personnes sont assises. Deux hommes en costume se serrent du côté gauche du banc à l'autre extrémité une femme tout en beige. Devant elle, une femme plus jeune, un homme avec une canne et un sac en cuir marron, une femme au long manteau noir et cheveux rouges. Travaux de réfection pour *La Pastorale*. Colonne Morris un film avec Jeanne Moreau et Sami Frey. Les visages des deux comédiens sont floutés. Peu de monde à la terrasse du café. Répétition des mêmes gestes. Lectures de journaux. Conversations croisées. Mouvements des lèvres. Mouvements des yeux. Boissons chaudes ou froides. Tasses vides. Allers et retours des serveurs. Devant les boutiques *Quinze* et *Lola*, vespas et scooters. Sur les grillages positionnés au niveau de l'Église en travaux des panneaux de signalisation Sortie de camions, stationnement interdit. Une pancarte explique la restauration et l'histoire de la tour nord. Une senior pantalon gris, t-shirt jaune, passe. Le parking indigo est ouvert. Son panneau clignote, une voiture entre dans le souterrain. Aucun taxi n'est stationné le long. Des vélos sont attachés aux barrières métalliques. Des personnes âgées descendent vers le parking en faisant attention de ne manquer aucune marche. De ce côté-ci de la place les spécialités alsaciennes n'attirent pas grand monde, il est encore tôt.

Karen Cayrat

son(s)

László – « Napa State Hospital, 13 juin 1978 ». Jacques Lacan écoute les Cramps.

Massimo Palma – « VU : le son de l'excès, le son en excès », entretien sur le Velvet Underground

Napa State Hospital, 13 juin 1978
Jacques Lacan écoute les Cramps

« Disons que c'est pour autant que je vous apprends à situer la place du désir par rapport à la fonction de l'homme en tant que sujet qui parle, que nous pouvons entrevoir que le désir vient habiter la place de la présence réelle, et la peupler de ses fantômes. »

Jacques Lacan – *Le transfert*

« What sphinx of cement and aluminum bashed open their skulls and ate up their brains and imagination? »

Allen Ginsberg – *Howl*

« I am the mad daddy. »

Lux Interior

Il manquera toujours un texte à l'histoire de la psychanalyse : un compte-rendu de la rencontre entre Jacques Lacan et les Cramps qui a eu lieu le 13 juin 1978 en Californie au Napa State Hospital.

Le 13 juin 1978, les Cramps donnent un concert au Napa State Hospital, dans le Comté de Napa, à environ 600 kilomètres de Los Angeles où Lacan a atterri quelques jours plus tôt. Jacques Lacan a accepté une invitation qui lui a été faite de se rendre dans cet hôpital psychiatrique. Après son échec de 1966 sur la côte Est (Lacan est incompréhensible en anglais), il décide de se rendre en Californie dans le plus grand secret. Et le hasard (pas forcément heureux) veut que lors de son passage dans l'obscure institution américaine, Jacques Lacan a assisté au concert donné par les Cramps.

En 1978, les Cramps n'ont enregistré que deux 45 tours pour Vengeance Records.

C'est un petit groupe de garage rock attardé qui accepte l'idée saugrenue de donner un concert pour les patients d'un hôpital psychiatrique californien – de toute façon, la Californie n'est-elle pas une grande prison, un grand hôpital psychiatrique à ciel ouvert ?

Lacan ne connaît pas les Cramps et de toute évidence, les Cramps ne connaissent pas Lacan.

Des deux côtés – pour une fois ? – l'ignorance.

Quelqu'un qui était sur les lieux m'a tout raconté. Je me contenterai de redire ce qui m'a été dit. Sans nécessairement y croire sans réserve. Je ne peux pas tout raconter (l'arrivée en catastrophe de Lacan à Los Angeles qui n'arrive toujours pas à se faire comprendre lorsqu'il parle anglais ; tous les problèmes que le psychanalyste parisien a rencontrés pour se rendre de Los Angeles à Napa ; son arrivée tardive à la rencontre qui est organisée en son honneur et qui l'empêche de prononcer le discours qu'il avait préparé – un moyen pour lui d'éviter une répétition de l'échec de 1966 à Boston ? Un acte manqué en quelque sorte ? ; sa surprise et sa consternation lorsqu'un psychiatre lui annonce qu'il va assister à un concert donné ce jour-là dans l'institution par un groupe de rock).

Je vais raconter ce que m'a raconté un ami qui était sur les lieux. Je redis une histoire, en quelque sorte. Pour mieux comprendre ce que m'avait dit cet ami, j'ai essayé de me documenter sur Lacan, sur la psychanalyse. Et je dois avouer que je n'y ai pas compris grand-chose. Quand mon ami m'en parlait, j'avais l'impression de comprendre quelque chose. Quand j'ai voulu me documenter par moi-même, je ne m'y retrouvais plus. J'ai essayé de lire les *Écrits*… qui peut comprendre de tels textes ? Et le séminaire ? Je dois avouer que les Cramps me sont plus accessibles. Pourtant, même si je n'ai rien compris à Lacan (ou pas grand-chose), je ne peux m'empêcher de penser qu'il existe un lien entre les deux, au moins un lien thématique (ils parlent de la même *chose*, mais de deux manières différentes). Et mon ami a été le témoin de cette rencontre entre eux. Le groupe le plus kitsch de l'histoire et l'intellectuel français le plus baroque du XXe (je me suis quand même assez ren-

seigné pour comprendre au moins cela). De cette rencontre, il existe une captation vidéo. On ne voit pas Lacan bien sûr. On voit les Cramps jouer au Napa State Hospital. Et quelque part, dans la salle, hors-champs, Lacan est là. Je suis l'une des rares personnes au monde à le savoir. Peut-être même la seule ?

Pour contourner toutes les difficultés théoriques que m'impose le récit de cette rencontre, je me contenterai de dire ceci : lorsque les Cramps commencent leur concert du 13 juin 1978 au Napa State Institue, Jacques Lacan est présent dans la salle.

Et c'est un bouleversement pour le psychanalyste qui a amorcé une théorisation de l'objet voix et de la pulsion invocante (oui, malgré ce que j'avance, même si je ne suis pas certain d'avoir vraiment compris quoi que ce soit, je ne peux pas nier que je me suis documenté ; disons aussi que j'ai une bonne mémoire, et que j'ai beaucoup écouté ce que me racontait mon ami ; selon certaines mauvaises langues qui me connaissent, il serait tout à fait possible que je me sois contenté d'enregistrer ces rencontres, entre mon ami et moi, et que je me contente de transcrire ces enregistrements. Ce qui ferait de moi un charlatan. Ce qui ne serait pas la plus mauvaise nouvelle de l'année ; en ce qui concerne la pulsion invocante, je ne suis pas certain d'avoir bien compris ce que voulait dire mon ami, je dirai seulement que cela me fait penser à un chaman, à une figure invocatrice, comme celle du (c)hanteur sur scène : je pense à la transe du chanteur sur scène. Mais *qui* invoque-t-il ? Je me pose cette question : le chanteur n'est-il pas, dès lors qu'il invoque quelqu'un, comme le patient sur le divan de l'analyste ? Mais à qui parle-t-il vraiment ce patient ? Qui appelle-t-il, ou même : qui invoque-t-il ?). Grâce à ce qui m'a été raconté, j'irai même jusqu'à dire que c'est un renversement.

Quelles chansons les Cramps jouent-ils ce jour-là ? Quelles chansons des Cramps Jacques Lacan a-t-il entendu, au fin fond de la Californie ?

Le 13 juin 1978, les Cramps jouent « Mystery Plane », « The Way I Walk », « What's Behind the Mask » « Human Fly », « Domino », leur set se termine sur « TV Set ».

Pendant tout ce temps, Jacques Lacan est quelque part dans la salle. Il écoute. Après tout, cela ne le change pas de ce qu'il fait habituellement, au 5 rue de Lille, dans le VIIe arrondissement. Là, il le fait dans des conditions tout à fait inhabituelles. Dans un premier temps, avant que les premiers sons ne surgissent des amplis, Lacan est consterné. Quelques secondes plus tard, il est ravi. D'un ravissement que même Lol V. Stein n'a pas connu.

Jacques Lacan regrette de ne pas avoir eu Lux Interior sous la main pour en faire une présentation de malade à Sainte-Anne. Il aurait sans doute voulu lui demander pourquoi lui, Erick Lee Purkhiser, avait choisi de forclore le nom de son père et pourquoi il s'était choisi ce nom invraisemblable, directement biblique : Lux Interior. Ce grand jeune homme à l'air maladif lui rappelle certains de ses patients, certains psychotiques qu'il a soignés à Sainte-Anne, bien loin de la Californie. Lacan sait qu'il écoute un délire, mais il ne l'écoute pas sous une forme habituelle : Lux prononce, chante, crie des mots, mais ils s'intègrent dans un contexte sonore inhabituel pour le psychanalyste. Surtout, Lacan ne comprend pas un mot des textes : c'est un vrai dialogue de sourds. La présence de la musique change tout. Contre toute attente, Lacan qui n'est plus un jeune homme, qui n'est certainement pas un habitué des nuits rocks de Paris, Londres ou New York, dont les cheveux sont déjà cendrés, marque le rythme avec sa tête. Ceux qui ont assisté à cette scène ne mesurent pas leur chance. La psychanalyse (par les oreilles grandes ouvertes[1] de Lacan) a rencontré le son reptilien des Cramps ce soir-là.

Très vite, pendant la plupart des chansons, une patiente chante avec Lux Interior : elle fait entendre sa voix, pendant l'espace d'un instant, ses cris de psychotique deviennent un chant, ou, plutôt, la musique des Cramps révèle de quelle manière ses cris ont toujours été un chant, le problème n'étant plus alors sa « folie » mais le fait

1 Car les oreilles sont les seuls orifices du corps humain qui ne se referment pas. Je ne peux m'empêcher de penser à ces mots de Sade que le narrateur d'*Une sale histoire* de Jean Eustache cite entre deux volutes de fumée, confortablement installé sur un sofa – qui pourrait d'ailleurs tout aussi bien faire office de divan – alors que les deux hommes et les trois femmes réunis autour de lui l'écoutent : « Les principaux organes de la jouissance sont l'ouïe, et puis ensuite la vue, et puis ensuite le reste, la machine qui répond à la commande. » Je cite de mémoire, peut-être inexactement, mais l'essentiel est là : « l'animal en proie au langage » dont est fait l'homme, jouit avant tout par les oreilles. Ou par ce qu'il entend.

que les autres ne parvenaient pas à les reconnaître en tant que tel jusqu'à cet instant d'exultation. Ce jour de 1978, dans ce contexte complètement fou – c'est le moins que l'on puisse dire – ce qui est remarquable, c'est que les Cramps jouent vraiment *pour* et *avec* leur public. La folle qui crie et danse maintenant avec Lux Interior, a environ le même âge que lui.

Qui est le plus fou ?

Même Lacan se trémousse. Les Cramps sont vraiment capables de tout.

Dans un article qu'il écrira pour le *New York Rocker*, le jeune journaliste Howie Klein affirmera qu'un patient est venu lui dire pendant le concert que les musiciens qui jouaient pour eux ressemblaient à des patients échappés de la « T-Unit », celle des « *lifters* », des « condamnés ». Le patient reconnaît dans les Cramps une bande de psychotiques.

Jacques Lacan, qui n'a pas loupé une miette du concert, s'il avait entendu ce qui se disait à quelques mètres de lui malgré le bruit aurait sans nul doute confirmé le diagnostic proposé par le patient du Napa State Hospital.

Avant tout, Lacan est fasciné par la voix de Lux Interior, par les cris, les halètements, les hululements.

Toutes les nuances de cris surgissent le 13 juin 1978 directement dans les oreilles de Lacan. Autant ceux de Lux, ceux que connaissent les amateurs des chansons des Cramps, que ceux des patients qui s'invitent sur les chansons des Cramps[2].

Et un vertige théorique envahit le psychanalyste. Il aurait voulu les entendre *plus tôt*. Avant que le moment de conclure ne soit arrivé.

Par les sons produits par Lux Interior au chant, Poison Ivy et Brian Gregory à la guitare, et Nick Knox à la batterie, mais aussi par tous les malades (et les soignants ?) qui les assaillent, c'est un espace dans le temps qui s'ouvre dans l'esprit de Lacan : le souvenir de son séminaire ressurgit, et il entend lui-même ses propositions d'un autre point de vue, ou plutôt d'un autre point de voix.

2 Je dois dire aussi que tout amateur des Cramps n'est, au fond, pas si surpris que cela que les cris des fous accompagnent si bien les chansons de Lux Interior et Poison Ivy. Cela semble même être la moindre des choses. Comme une évidence. Oui, seuls des fous peuvent accompagner les Cramps comme ils le méritent.

En écoutant les Cramps, Jacques Lacan jouit. Comme pendant des décennies, ses fidèles ont joui en écoutant le séminaire de Lacan.

Pendant la séance de son séminaire du 20 mai 1959, Jacques Lacan parle pour la première fois de l'objet voix – et c'est précisément ce dont il se souvient, là, le 13 juin 1978, en écoutant les Cramps en Californie. Aux seins, aux fèces, au regard, aux objets qui nous turlupinent, ce jour-là, en 1959, Lacan ajoute la voix.

Il était temps.

Depuis le début de la psychanalyse – qui déjà en 1959 n'est plus une jeune fille – les psychanalystes écoutent leurs patients (donc leurs voix ; souvent, ils écoutent non seulement leurs patients qui leur parlent avec leur voix mais ils écoutent aussi les voix qui les traversent), il était temps qu'un psychanalyste soit moins sourd que les autres.

L'objet voix jaillit pendant le séminaire intitulé *Le désir et son interprétation*. Et c'est une interprétation du désir que donnent – à leur manière, magmatique – les Cramps, le 13 juin 1978 au Napa State Hospital, devant un public composé – en plus de Jacques Lacan, redevenu (presque) anonyme dans la foule – de patients et de soignants, de psychotiques, de schizophrènes, d'hystériques, et d'infirmiers, de psychiatres. Et pendant toute la durée du concert, la frontière qui sépare les patients et les soignants n'a jamais été aussi mince.

Qui crie dans la salle ?

De quelle bouche jaillissent les bruits que l'on peut entendre ? *A priori*, on pourrait penser qu'ils jaillissent, par exemple, de la bouche d'un jeune patient sous médication, mais quelle preuve formelle en a-t-on ? Aucune.

Pendant le temps du concert, les soignants deviennent aussi fous que les patients et les patients aussi sains que les soignants. Même François Tosquelles n'aurait pas osé en rêver. La solution était logée dans les potentiomètres des amplis et dans les watts qui s'échappent des amplis.

20 mai 1959, 13 juin 1978. Presque vingt ans après la fin de son séminaire consacré au désir et à son interprétation, Jacques Lacan est en Californie (presque

personne ne sait qu'il est *là*, quelque part sur la côte Ouest[3], il est venu dans le plus grand secret, et se retrouve à écouter les Cramps par le plus grand des hasards) et il regrette de ne pas avoir entendu ce qu'il entend plus tôt dans sa vie : du bruit, des cris, des hurlements, des halètements qui forment quelque chose qui *ressemble* à de la musique. Lacan est fasciné par l'objet voix de Lux Interior, ses trémolos spectraux. Tout ce qui ressemble au brouhaha des mauvaises heures d'un hôpital psychiatrique est transformé par la musique.

Le rock est la ritournelle des enfants flingués, par leurs parents, par les psychiatres, les professeurs, les institutions, qui ne savent pas *entendre leur voix*. Ils sortent alors un micro, branchent leurs guitares et leurs basses, frappent comme des sourds sur des fûts, pour être certains d'être entendus.

Pour une fois, Lux Interior est habillé. Enfin, disons plus simplement qu'il garde ses vêtements plus longtemps que d'habitude.

Comme je le disais plus tôt, comme me l'a fait remarquer mon ami qui était présent ce jour-là, sur la vidéo qui a été tournée de la prestation des Cramps, Jacques Lacan est hors champs. Aucun psychanalyste n'a sans doute jamais regardé cette vidéo : pourtant, Jacques Lacan *est* dans l'audience. Mais on ne peut pas le voir. Il est en quelque sorte dans la position de l'analyste pendant une séance : c'est une présence. Cette présence-absence fait de cette captation vidéo un artefact lacanien hors norme, ignoré pourtant des lacaniens eux-mêmes. Le film n'a pas conservé d'image de Lacan, mais il a capté sa présence.

Pour aider les lacaniens qui tomberaient sur cette captation du concert des Cramps au Napa State Institue, je me dois de souligner un élément déterminant : la musique des Cramps est une musique de spectres, c'est une musique hantée. Les Cramps font surgir la musique de la mort du Père : Elvis Presley, le King, est mort

3 D'ailleurs, aucun voyage de Lacan sur la côte Ouest n'est attesté – ou connu jusqu'à aujourd'hui ? – il suffit pour s'en rendre compte de consulter la magistrale biographie de Lacan écrite par Élisabeth Roudinesco : ce voyage de Lacan n'est mentionné nulle part. Il est donc possible d'en conclure que le psychanalyste a su préserver le secret le plus total sur sa visite de 1978 en Californie. Le séminaire de l'année 1977-1978, *Le moment de conclure*, se termine le 16 mai 1978. Dans ce lapse de temps, une zone d'ombre persiste dans la biographie de Lacan, c'est dans cet écart que ce situe son voyage aux États-Unis, totalement inconnu jusqu'à ce jour, qui le mène le 13 juin 1978 au Napa State Mental Hospital. C'est du moins ce que m'a raconté mon ami.

le 16 août 1977. À partir de cette date, le rock – et toute la musique populaire – entrent dans le temps de la revenance. Les Cramps n'entrent en scène qu'une fois advenue la mort du Père. Ils en sont l'ultime jaculation.

Mais Lacan, alors qu'il est en Californie et qu'il écoute les Cramps, par le plus miraculeux (?) des hasards, sait-il qu'Elvis est mort ? Jacques Lacan pense-t-il à Elvis ? Sait-il que le pelvis a fini de remuer ? Les chansons des Cramps sont des chansons qui produisent une version spectrale des classiques du Rock'n'Roll des années 1950. Les cris, les hoquets, les halètements, les tremolos de Lux Interior font entendre les spectres qui habitent la musique populaire américaine.

En 1978, comme je le disais plus tôt, les Cramps n'ont pas encore sorti d'album, ils sont absolument inconnus. Ils sont à peu près aussi connus que Lacan un soir de juillet au CBGB. Pour se faire une idée de l'époque, de cette année 1978, il suffit de penser à Rome, à la mort de Moro, le 10 mai 1978 via Michelangelo Caetani. Ou encore remonter un peu plus tôt le 19 octobre 1977 : le corps de Hans Martin Schleyer ancien (?) nazi et membre du Conseil d'Administration de Daimler-Benz est retrouvé dans le coffre d'une voiture, rue Charles Péguy à Mulhouse. Les Brigades rouges en Italie et la Fraction Armée rouge en Allemagne. Rien de « Flower Power » non plus en Californie le 13 juin 1978 au Napa State Hospital. La fin des utopies en Europe est définitive. Aux États-Unis, le King est mort. Les uns après les autres, les pères abusifs disparaissent, dans des conditions toutes plus sordides les unes que les autres.

La mort du père est lisible des deux côtés de l'Atlantique dans ce réseau halluciné de dates.

Si Greil Marcus construit tout *Lipstick Traces* à partir du rire sardonique de Johnny Rotten qui ouvre « Anarchy in the U.K. » se demandant alors si l'album des Sex Pistols, *Nevermind the Bollocks* – sorti en 1977, année apocalyptique, peut être considéré comme un événement historique, il faudrait se demander aussi si les cris – toutes les nuances de cris – qui ponctuent les enregistrements des Cramps ne constituent pas un point de rupture dans l'histoire de la musique populaire et

surtout de quelle manière ces sons, qui ne sont donc pas des notes, bouleversent la musique et peuvent permettre de penser l'objet voix et la pulsion invocante selon de toutes nouvelles perspectives. Car il y a une histoire du cri, en particulier du cri dans la musique, qui reste à écrire. Cette histoire partirait du cri dans un opéra d'Alban Berg[4] et irait jusqu'aux Cramps et à ce jour de 1978 où Lacan les écoute. Ou devrais-je écrire qu'il les *entend* ? Ou que Lacan est submergé par le son des Cramps et les cris de Lux Interior ? Dans tous les cas, il s'agit là d'un matériel qui ne peut qu'être intéressant pour offrir à la psychanalyse de nouveaux objets à penser. On pourrait même aller plus loin en proposant un parcours parallèle entre l'histoire de la musique et le séminaire de Lacan, des années 1950 à 1980, soit de l'émergence du Rock'n'Roll au Post-Punk et à la New Wave pour la musique populaire. Il y a peut-être intérêt à penser les bruits aussi. La musique dite sérieuse change radicalement en même temps que change la psychanalyse, il suffit de penser à Arnold Schönberg et Alban Berg pour la période viennoise, ou encore à l'essai de Theodor Reik sur Gustav Mahler[5] et (de manière très schématique) Benjamin Britten, Steve Reich, La Monte Young, John Cage, Philip Glass, Pierre Boulez, Pierre Henry au-delà de 1945. Mais à côté de cela, il y a le bruit du rock, et de toutes ses variantes, à partir de 1954 jusqu'à aujourd'hui. J'irais mêmes jusqu'à inclure le hip-hop (je me contente ici de transcrire les enregistrements de ce que me disait mon ami, afin que ces propositions ne soient pas définitivement perdues, après tout, peut-être y a-t-il des pistes intéressantes dans son délire).

Les cris de Lux Interior sont les restes du capitalisme mourant.

Peut-être est-ce ce que pense Lacan, le 13 juin 1978, alors que les Cramps sont sur le point d'attaquer la dernière chanson de leur concert, « TV Set ». Du moins est-ce ce que m'a dit mon ami, j'entends encore ses mots, qui résonnent dans mon oreille, « Les cris de Lux Interior sont les restes du capitalisme mourant. » Avec ces

4 Je n'arrive plus à me souvenir s'il s'agit de *Wozzeck* ou de *Lulu*. Je sais aussi que Jacques Lacan a écrit quelque part quelque chose sur Alban Berg (ou peut-être, plus exactement en a-t-il parlé dans son séminaire ?), mais décidément, je ne me souviens plus où. Ma mémoire me fait défaut, j'oublie de plus en plus. Un autre réseau d'idées que je ne suis pas capable d'explorer à cause de ma mémoire défaillante.

5 Essai dont le titre m'échappe aussi.

mots, mon ami m'a transmis une énigme que je ne suis pas en mesure de déchiffrer. D'un côté, l'objet voix, qui en fait est un objet a, comme les fèces (ce qui est le plus simple pour comprendre la notion de reste).

Je ne peux qu'essayer de deviner ce mystère légué par mon ami : les cris de Lux Interior viennent après ceux d'Elvis, père du rock, mais aussi figure du capitalisme « glorieux », avant que tout ne se casse la figure, disons à partir de 1969, à Altamont.

Et pour Elvis, à partir de 1977, au plus tard. Les connaisseurs savent que la vie d'Elvis n'est qu'une descente : il enregistre une belle chanson pour sa maman en 1954, une autre, « Heartbreak Hotel », qui change tout, et à partir de là, tout n'arrête pas de se casser la figure, jusqu'au moment où il meurt, obèse, sur ses toilettes, après avoir mangé trop de sandwichs au beurre de cacahuète, à la banane, et au bacon. Quelle mort est plus représentative du capitalisme et de sa morbidité que celle d'Elvis ? Mourir en bouffant trop. Sur ses toilettes. Et les Cramps sont la résurrection spectrale du rock des années 1950. Ils ne font pas du rock, ou encore moins du rockabilly : ils incarnent la fin du capitalisme. Ils en sont les spectres remuants.

Je prends le risque de me répéter, pas tant pour insister que pour essayer de comprendre : les Cramps sont les spectres remuants du capitalisme finissant.

Il existe de la part de Lux Interior un travail singulier, à nulle autre pareil dans l'histoire de la musique populaire de l'objet voix. Et surtout tout un jeu avec son micro, un jeu de succion, une tentative de le prendre dans sa bouche, de se l'enfoncer jusqu'au fond de la gorge (en vue de régurgiter la culture *straight* imposée depuis l'enfance à tout adolescent américain ?). Le 13 juin 1978, à Napa, Lux sait se tempérer. Mais il faut le voir faire en d'autres occasions, avaler son micro à s'en étouffer, par exemple la version de « Tear it Up ! » enregistré en 1980 par Derek Burbidge dans *Urgh! A Music War*. Lacan n'a pas vu les manipulations luxinterioriennes du micro, de l'objet-micro, mais il aurait eu de quoi alimenter, au moins, une séance de son séminaire – sinon un séminaire tout entier.

Pour le moment, en 1978, le concert n'est pas encore tout à fait terminé. Il n'en finit pas de finir pour Lacan qui découvre, sur le tard, le spectre du rock.

Si certains sujets mobilisent toute leur énergie pour refouler leurs pulsions, il en va tout autrement des Cramps : au contraire, *ils défoulent* leurs pulsions. Leurs chansons ne connaissent que deux sujets : le sexe et la mort. Autant de sujets qui ne peuvent que les rapprocher d'un traitement analytique. Ou alors, si l'on considère les choses autrement : autant de sujets qui ne cessent de révéler de quelle manière les Cramps auraient eu un besoin urgent de faire une tranche d'analyse.

La vérité est que Jacques Lacan n'a sans doute jamais entendu parler des Cramps avant le 13 juin 1978 et que les Cramps n'ont jamais entendu parler de Jacques Lacan. Le renversement est du côté de l'analyste. Pour changer.

Il y a une volonté chez les Cramps de parcourir un certain nombre de fantasmes, avec la volonté sans doute commune à nombre de représentants de la culture populaire de choquer, sans souci du politiquement correct, ce qui a l'effet intéressant de rendre audible un certain nombre de choses qui seraient tues. Évidemment, les Cramps est l'un des groupes les plus tordus (*twisted*) de la culture populaire. Ce qui est intéressant chez eux, c'est qu'à aucun moment la volonté de se soigner, de se normaliser, n'est manifestée, mais, au contraire, une certaine complaisance dans l'anormalité, leur album de 1990 aura ainsi pour titre *Stay Sick*. Si seulement Lacan avait eu assez de temps, il aurait pu constater, 33 tours à l'appui, que chez eux, la psychose revient partout. Chassez la psychose par la porte, elle revient par la fenêtre. Non ?

Il manquera toujours à l'histoire de la psychanalyse un compte rendu digne de ce nom de la rencontre entre Lacan et les Cramps (ce que je ne peux prétendre un instant être en train de faire) pour la simple et bonne raison que la pulsion invocante est ce que Lacan a travaillé pendant les presque trente années de son séminaire. Pour s'en convaincre, il suffit d'écouter un enregistrement du séminaire de Lacan. La voix de Lacan est à nulle autre pareille. Aussi saugrenue que paraîtra la formulation de cette idée, autant aux lacaniens qu'aux crampologues, des deux côtés le travail de l'objet voix est comparable. Pendant presque trente ans, Lacan se sert de son objet voix pour ravir son auditoire, pour montrer de quelle manière

le désir est lié au savoir (et inversement). L'enseignement de Lacan est particulier en ce sens qu'il est *oral*. Si Freud écrit surtout, s'il parle à ses patients dans le secret de son cabinet, au numéro 19 de la Berggasse, Lacan vocifère son enseignement, il le *dit*, il le prononce, le ponctuant d'une manière particulière ; au moins aussi étrange que Lux Interior secouant les chansons des Cramps par ses innombrables nuances de cris. Lux Interior crie, hurle, feule, laisse traîner une vocalise spectrale. Lacan parle bas, chuchote, s'emporte, vitupère, apostrophe son auditoire. Pendant tout le temps de son séminaire, il se fait présence fantasmée et fantasmatique. Sans doute est-il en ce sens le plus grand acteur tragicomique et baroque du XXe siècle. Pour le dire autrement : Jacques Lacan et Lux Interior ont en commun un certain jeu avec l'objet voix et un certain travail de la pulsion invocante. Ce qui fascine, ravit, et effraie tout à la fois le psychanalyste français alors qu'il entend les Cramps en Californie, c'est qu'il se reconnaît, défiguré, dans cet immense ahuri qui brâme devant lui depuis bientôt une vingtaine de minutes. Lacan repasse par le stade du miroir, à des milliers de kilomètres du lieu où cet événement initial a été théorisé. Lacan est décentré.

Aux États-Unis, à la fin des années 1970, le retour du refoulé a une voix : celle de Lux Interior. Les Cramps font leur musique en pleine crise économique, en plein choc pétrolier. Les utopies des années 1960 ont définitivement pris fin. Rien n'est plus étranger aux années 1980 que la musique des Cramps : leur son est une anomalie. Le concert du 13 juin 1978 a lieu en plein pendant les années de plomb. C'est l'heure du train fantôme. Les Cramps sont l'envers de la musique des années 1950, ils ne la continuent pas : ils en prennent les *restes*, ils composent leur musique à partir des *déchets* de la musique populaire par leur travail de citation perpétuel.

Et Lacan *entend* ce refoulé. L'habitude de l'analyste, sans aucun doute. Il ne sait pas exactement de quoi est fait ce refoulé (Elvis n'occupe pas ses pensées, c'est le moins qu'on puisse dire, il n'a jamais entendu parler des Seeds, de Sun Records, ou encore de Count Five, il ignore tout des films de séries B américains) et pourtant, son oreille reconnaît que quelque chose revient dans la musique des Cramps. Son

oreille d'analyste vieillissant, après des années d'écoute reconnaît immédiatement que les chansons des Cramps constituent une forme de retour. Elles bouclent une boucle, en quelque sorte.

On peut seulement penser que Lacan aurait gagné à connaître la chanson « Psychotic Reactions » de Count Five reprise plus tard par les Cramps, que l'on peut entendre sur leur album live dont le titre révèle toute l'envergure de leur goût douteux : *Smell of Female*.

Je ne peux nommer ma source d'information, évidemment, cet ami dont je parle parfois, depuis le début de mon récit de la rencontre entre Lacan et les Cramps. Je peux seulement dire que Lacan n'a pas cherché à parler aux Cramps. En les entendant jouer, il en avait sans doute assez entendu.

Le 13 juin 1978, Jacques Lacan a soixante-dix-sept ans. Plus rien ne lui fait peur. Certainement pas une bande d'ahuris américains qui seraient sans doute bien en peine d'expliquer ce qu'ils essaient de faire avec leur musique. Ou simplement d'écrire leur nom.

Jacques Lacan se demande quel est le nom du père que Lux a bien pu forclore pour crier comme il le fait.

Malgré tout, Lux tente de se faire entendre, il crie.

Je ne sais pas ce qu'en penserait un psychanalyste – je n'ai jamais rien compris à toutes ces histoires – mais je *sais* que le nom du père que Lux a forclos n'est pas le nom de *son* père, c'est celui d'un roi, mort quelques mois plus tôt, sur ses toilettes, son nom tient en cinq lettres : Elvis. Lux est investi, il en tremble, par la mort du père. Lacan reconnaît les symptômes, mais il est trop tard pour lui, pour essayer de prendre un patient comme Lux. Comment ferait-il de toute façon ? Le ramener à Paris ? Lui apprendre le français ? Ou alors apprendre – enfin – l'anglais ? Non. Il est trop tard. Si le moment de conclure est venu, c'est qu'il est trop tard pour essayer d'entendre complètement Lux. D'ailleurs, Lacan ne connaît pas le nom du jeune homme sur scène. Je reconstitue la scène, j'essaie maladroitement de la raconter telle qu'elle m'a été racontée par quelqu'un qui a assisté à la scène. Je ne peux pas

donner de nom. Je ne le veux pas non plus. Je peux seulement dire que c'était un étudiant de Berkeley. Du moins est-ce ce qu'il m'a dit (il se pourrait tout aussi bien qu'il ne soit pas américain, qu'il n'ait jamais mis un pied à Berkeley, qu'il n'ait pas assisté au concert de 1978, je n'ai aucune certitude, je me fie seulement à sa voix). Je peux croire ce que je raconte, comme j'ai cru ce que mon ami m'a raconté. Mais cela ne va pas plus loin. Peut-être suis-je moi-même en train d'invoquer Lacan et Lux ? Il y a un lien entre les deux : le L. Le psychanalyste et le chanteur, unis par la lettre. Mais ni l'un ni l'autre ne le sait. Il faut que quelqu'un soit là, pour le raconter, pour établir les corrélations. Pour les *entendre* ?

Si seulement Jacques Lacan avait pu vivre assez longtemps pour entendre les autres chansons des Cramps. Il aurait pu faire le lien dans un séminaire séminal entre le cas du Président Schreber qui se demandait « Qu'est-ce qu'une femme ? » et Lux Interior qui se demande « What's Inside A Girl ? ». Avec les Cramps, après le Président Schreber, Lacan aurait révolutionné l'approche de la psychose une deuxième fois. Il aurait pu penser le reste, en passant de la chanson « Garbageman » à « People Ain't No Good ». Cette dernière chanson aurait même pu lui permettre de lier l'œuvre crampsienne à celle d'Antonin Artaud, autour de ces mots de Lux Interior : « people are just a waste », qui ne sont pas sans rappeler ceux d'Artaud : « l'être, c'est du caca ». Ce que je dis, ce n'est pas vraiment moi qui le raconte. Je le tiens de mon ami qui étudiait à Berkley. Je le répète en essayant de me l'approprier. Je me souviens de l'étudiant de Berkeley. De sa *voix*. Il n'était pas vraiment possible de voir son visage, derrière ses longs cheveux, derrière ses lunettes de soleil. Je me souviens de sa voix de nuit. Je veux dire par là que sa voix avait une qualité nocturne, comme j'aurais pu dire « sa voix de velours », je dis « sa voix de nuit ».

Certains racontent – mais là, on touche vraiment à la légende – qu'ils ont aperçu Jacques Lacan, à la fin de sa vie, errant d'un disquaire à l'autre dans Paris, à la recherche de toutes les raretés des Cramps. Lui qui avait collectionné les choses les plus étonnantes pendant toute sa vie, avait recherché cela aussi, les quelques 45 tours et 33 tours signés par les Cramps entre le début de leur activité et sa mort

en 1981. Son amour pour les Cramps avait quelque chose d'aussi illégal que celui d'Humbert Humbert pour Lolita. Sans doute Lacan s'est-il même rendu dans la boutique de Marc Zermati, près des Halles, pour mettre la main sur une rareté absolue. Ou alors chez d'autres disquaires obscurs. Certains sont même allés jusqu'à imaginer une deuxième vie à Lacan. Le label sur lequel les Cramps ont enregistré leurs premiers albums se nomme IRS, Jacques Lacan serait devenu producteur de musique spectrale aux États-Unis – en conséquence de quoi il ne serait pas mort en 1981 – chamboulant son RSI, devenant, Outre-Atlantique l'IRS, avec pour objet avoué l'enregistrement de l'objet voix. Mais là, même moi, je dois avouer que je n'en crois pas un mot.

Je ne veux pas dire le nom de mon ami de Berkeley, qui lui aussi s'est retrouvé à écouter les Cramps, et savait que Lacan était dans le public. Et qui m'a raconté tout cela, quelques décennies plus tard. Avant de disparaître. Je ne veux pas dire le nom de cet ami, plus âgé que moi.

Moi aussi, je forclos un nom. Celui de cet ami.

La psychose, immense, s'ouvre alors à moi.

László

VU : le son de l'excès – le son en excès
Entretien avec Massimo Palma sur le Velvet Underground

la variation *: Écrire sur le rock, ce n'est pas une chose ordinaire pour un philosophe – de quelle manière la philosophie forme-t-elle l'oreille à écouter la musique, ou plutôt, comment décrirais-tu ce que peut avoir de spécifique la manière dont un philosophe écoute la musique ? D'une manière plus générale, dans quelle mesure pourrait-on considérer la philosophie comme un art de l'écoute ?*

Massimo Palma : La philosophie est véritablement une discipline de l'écoute. Elle naît en tant qu'attention, non pas à ce qui est dit, mais au non-dit, à ce qui est censé être impossible à dire, ou en tant qu'attention à ce qui ne pourra être dit que dans l'avenir. Dans ce cas, il faut admettre qu'une portion énorme de non-dit existe dans n'importe quel tube, dans n'importe quelle chanson. Il y a répétition, litanie, capacité d'attraction rituelle et dionysiaque pour les masses – souvent tout tient en une formule extrêmement banale. Alors, un regard « philosophique » (mais je pourrais tout aussi bien dire anthropologique, sociologique, philologique) doit fournir des points d'accès sur ce que la musique veut exprimer, avec ses mots, sans le communiquer directement. Il s'agit d'un phénomène social, de masse, qui possède une apparence vulgaire, brute, mais qui n'est pas sans posséder en même temps un secret, imperceptible. Il s'agit de décrypter le secret, de trouver ses modes d'expression, ses modes d'influence. Le cas du Velvet est, en ce sens-là, monstrueux : un groupe de *freaks* qui exerce une influence colossale sur des masses hétérogènes en parlant du « mal » alors que tout le monde, à la fin des années 1960, disait « Peace and Love ». Voilà le secret.

Tu as organisé ton texte, The Velvet Underground. Le son de l'excès, *qui paraîtra en français au début de l'année 2023 aux Éditions de la variation, autour de cinq mots : travail, contrat, épopée, fête, responsabilité. Peux-tu nous expliquer ton choix ?*

J'ai essayé de retrouver un noyau de sens – une sorte de boîte noire – dans un parcours musical. Face à l'expérience du Velvet Underground – un demi-siècle après, ou encore plus – on est comme étouffé par la musique, par le bruit aussi. Ou plus souvent par le mécanisme de la célébrité – c'est à dire la stratégie-Warhol de concentrer une lumière étourdissante pendant un temps limité sur quelqu'un, puis sur une autre personne. Afin de rendre le mécanisme transparent et, justement parce qu'il est transparent et « loyal », incontestable, totalisant. La victime et le bourreau sont la même personne et ils reflètent la lumière. J'ai voulu trouver des concepts qui font partie de l'histoire du Velvet, mais qui ne sont pas liés directement à leur apparence ou à leur « son ». Le « travail » est l'incroyable mot-clé d'une relation presque wébérienne (je pense à l'un de mes auteurs, le Max Weber de l'*Éthique protestante*) que le Velvet a eu avec Andy Warhol en tant que producteur. Travailler, tout le temps, seulement travailler. De cette façon, tout devient travail : même les expériences de l'excès deviennent travail – et, en définitive, ils deviennent une valeur. Le mot « contrat » est lié à la célébration du masochisme : le froid contenu dans la formule des deux volontés qui sont réunies par le document écrit. Un paysage capitaliste, commercial – tout dans la célébration de l'outrage qu'est la musique de Velvet donne la sensation d'une indifférence profonde. C'est la consistance même du terrain où le contrat prend forme. L'accord entre les deux parties est formel : c'est lui qui s'impose en tant que loi, génératrice de plaisir, et il repose sur le lien de causalité qui unit l'illicite et la sanction. L'épopée, le troisième mot, est un essai de description du mode d'expression choisi par Lou Reed, qui n'est pas le roman, pas même la poésie. Mais une sorte d'enregistrement narratif qui a un fort écho épique actualisé. Il s'agit de « chronique » – Reed part d'une volonté d'objectivité. La fête, le quatrième concept, est anthropologiquement plus clair – mais le Velvet l'a surtout vue dans la perspective de sa disparition, de sa fusion avec l'activité du

travail : il y a du travail dans la fête. Et enfin, la responsabilité : « *In Dreams Begin Responsibilities* », « Dans les rêves commence la responsabilité ». C'est une formule bizarre qui a inspiré Lou Reed d'abord, puis U2[1]. Mais à l'origine il y a une nouvelle de Delmore Schwartz, disons même un conte, dans lequel le lien imprévisible entre le domaine du rêve et celui de la prise en compte des conséquences est explicité à travers l'image éblouissante de l'acrobate.

Comment décrirais-tu les liens entre la philosophie et la musique ? Si l'on fait cette association entre philosophie et musique, le premier nom qui vient à l'esprit est évidemment celui d'Adorno. Avant lui, Schopenhauer et Nietzsche. Plus proche de nous Peter Szendy. Ma question serait donc : y a-t-il un philosophe en particulier qui t'aide à penser la musique ?

Effectivement, je n'aime pas Adorno pour ses écrits musicaux. C'était un véritable connaisseur en matière de musique, mais il possédait une approche très *high-brow*. Je suppose qu'il aurait compris le rock comme une expression de l'industrie culturelle. En général, je crois qu'il ne faut pas chercher des philosophes qui connaissent la musique, mais plutôt des philosophes qui ne craignent pas l'expression de la masse. Qui veulent la comprendre. Et donc, je dirais plus Benjamin que Adorno, plus Canetti que Nietzsche.

Tu cites, par exemple, Gilles Deleuze dans ton texte sur le VU, très précisément sa Présentation de Sacher-Masoch *de 1967, qui est donc publiée la même année que le premier album du Velvet, comme tu le précises dans ton essai. Pourrais-tu nous expliquer de quelle manière ce texte en particulier te permet d'élaborer ton approche des chansons du VU ?*

Je crois que dans ce texte, Deleuze fournit une clé d'accès pour comprendre l'attitude glaciale, froide, objectivante du style narratif de Lou Reed. Mais je crois qu'il

1. Cf. « Acrobat » de U2 sur l'album *Achtung Baby* (1991). Quand Bono reprend ce vers, « In Dreams Begin Responsabilities », c'est une boucle qui est bouclée : Delmore Schwartz reprend par le titre de sa nouvelle un vers cité en exergue d'un recueil de poèmes de William Butler Yeats.

explique aussi la contradiction immanente du rapport du Velvet avec Andy Warhol, avec la Factory. Et la contradiction réside dans la frustration perpétuelle de l'attente du plaisir transformée en son, transgression, exposition de l'excès. L'étude d'une formule juridique comme le contrat est une sorte de révélation. Deux volontés qui se rencontrent, se lient, deviennent se contraignent l'une et l'autre réciproquement – tout a lieu sans plaisir, sans « satisfaction réciproque », dans le froid de la formule. Il s'agit d'une explication de la « fusion à froid » qu'est le premier album du Velvet, avec toutes les célébrités qui y font leur apparition pour célébrer le fait que le son, la drogue, l'excès deviennent marchandise.

De quelle manière as-tu découvert le Velvet Underground ?

La découverte a eu lieu quand j'étais adolescent – j'avais remarqué pendant le « Zoo TV Tour » la présence étrange, en première partie d'un concert de U2, d'un groupe terriblement « vieux[2] » : à l'époque, j'avais acheté une compilation qui réunissait tous leurs hits. Quelques années après, j'ai compris la valeur musicale et culturelle du phénomène-Velvet : la possibilité d'avoir des intensités extrêmes d'une douceur extraordinaire (« Stephanie Says », « The Ocean », « I'm Sticking with You ») mélangées avec l'impossibilité phonique et lyrique de « Sister Ray », ou « The Nothing Song ». Ou les deux éléments ensemble, la douceur et l'impossibilité. Non pas l'apollinien et le dionysiaque, mais plutôt un couple hölderlinien : l'organique et l'a-orgiaque. Il y a quelque chose d'informe dans le VU et cela devient évident seulement après de nombreuses écoutes.

Quel est pour toi le meilleur album du VU ? Ou plutôt, si tu ne devais emporter qu'un seul album du Velvet sur une île déserte, ce serait lequel ?

Le meilleur album du Velvet est sans aucun doute le premier, *The Velvet Underground and Nico*. Il repose entièrement sur une harmonie des deux élément créatifs

2. Le Velvet Underground (dans sa formation d'origine avec Lou Reed, John Cale, Moe Tucker et Sterling Morrison) a joué en première partie de U2 pendant quatre dates lors du Zoo TV Tour, dont le 23 juin 1993 au Stade de la Meinau à Strasbourg et le 26 juin 1993 à l'Hippodrome de Vincennes.

– Reed & Cale – ce qui n'est pas le cas pour le deuxième album. Si on peut dire du premier album qu'il est le son de l'excès, le deuxième, *White Light/White Heat*, est du son en excès, vraiment. Ce sont les amphétamines mises en chansons. Alors que l'album avec la « banane » présente une concentration de tous les éléments qui formaient le chaos créé et autorisé par Warhol. Le troisième album, *The Velvet Underground*, est adorable. C'est un album qui rassemble des chansons magnifiques, mais l'absence de John Cale est évidente, et prive le groupe de la teneur musicale que seul Cale pouvait lui donner, dans la mesure où il avait reçu une formation tout à fait « classique ».

Passons à une question inévitable : quelle est ta chanson préférée du VU ? Ou : quel est ton agencement idéal de chansons du VU ?

Je dirais toute de suite « Heroin ». Il s'agit d'une chanson qui possède un équilibre monstrueux entre expérimentation et lyrisme. Elle concentre tout l'esprit de chronique typique de l'instance narrative sur laquelle reposent les chansons de Lou Reed qui se focalisent sur un objet insaisissable – le contraire de la chronique. Elle associe le rythme avec le bruit, le silence avec l'excès. Naturellement, j'adore d'autres chansons (« Venus in Furs », « Pale Blue Eyes », « Stephanie Says », ainsi que les trois chansons chantées par Nico), mais « Heroin » est une démonstration de créativité insupportable, une sorte de « A Day in the Life » des Beatles, sombre, sans aucun sourire.

Longtemps, le rock a été considéré comme un art mineur – peut-être même comme quelque chose d'inférieur à une forme d'art. Au contraire, la philosophie appartient, disons, à la partie « haute » de la culture. Comment décrirais-tu ce mouvement propre à ton texte qui revient donc à aborder depuis la culture philosophique une production musicale pour le moins suspecte, ou au moins louche ?

À mon avis l'insistance sur la fracture haut-bas dans la culture n'a pas une grande capacité de pénétration interprétative. Au niveau des "forces de production", au-

jourd'hui la coupure est plutôt entre ceux qui sont dépendants sur le plan de la production et de la distribution et ceux qui ne le sont pas, d'un côté ceux qui expérimentent et de l'autre ceux qui cherchent, varient, anticipent (et produisent dans) les automatismes du marché. J'ajouterais que la culture philosophique n'est jamais haute par définition, qu'elle ne s'occupe pas de la partie « haute » de la culture ou même de la société, mais des principes – et les principes sont en bas. Il s'agit des éléments. L'appartenance de la culture philosophique à une sphère « élevée » n'existe qu'au sein d'un certain élitisme social propre aux groupements philosophiques, on peut identifier la cause de ce mouvement dès Platon, et même plus tôt encore, ce qui engendre des effets de séparation, un langage formalisé et tout ce qui a contribué à la caricature de la philosophie depuis sa naissance.

Y a-t-il d'après toi des groupes ou des musiciens qui se prêtent particulièrement à la rencontre entre la musique et la philosophie ? À l'inverse que dirais-tu de reparcourir l'histoire de la philosophie en prenant comme point d'appui la musique populaire.

Je ne crois pas qu'il y ait une spécificité d'un groupe par rapport à d'autres sur le plan d'une rencontre possible. Naturellement, il est facile de trouver des significations dans des textes musicaux écrits par des *songwriters* qui ont des références explicites dans la littérature ou dans la pensée (des gens de culture), mais très prosaïquement, c'est le « pop-rock » en tant que phénomène social – en tant qu'expression d'une culture de masse – qui est pertinent en soi pour développer un regard « philosophique », ce qui veut dire être attentif aux contrecoups expressifs, aux expressions normales et excentriques – les deux adjectifs se mélangent justement dans le rock – de cette chose bizarre qu'est la société. Quant à l'idée d'une histoire de la philosophie qui prend appui sur l'histoire de la pop : très simplement, j'ai toujours eu cette idée, comme une blague. Quand j'ai écrit *Berlin Zoo Station*[3], il y a dix ans, je considérais U2 comme le moment-Hegel de l'histoire du pop. Mais maintenant je ne m'intéresse plus aux fresques historiques. Je procède plus en partant de petits

3. Massimo Palma, *Berlino Zoo Station*, Rome, Cooper, 2012.

tableaux.

Y a-t-il un critique rock qui compte particulièrement pour toi ? Il y a bien sûr l'inénarrable Lester Bangs, Simon Reynolds… de quel critique te sens-tu le plus proche ?

Les deux critiques que tu viens de citer sont certes les autorités indiscutables d'une façon complexe, multifocale dirais-je, de parler du rock. Il y en a d'autres aussi, je pense à Paul Morley – qui fait un discours proprement philosophique sur Kylie Minogue[4] – ou en Italie à Valerio Mattioli avec son récent *Exmachina*[5] sur la « déviation électronique » fin de siècle. En particulier, je dois bien l'avouer, j'admire Simon Reynolds, qui n'a aucune autocensure, aucun *understatement* : il assume que son discours – sur la techno, le glam[6], soit le post-punk[7], ou encore la « rétromanie[8] » – constitue un portrait profond et fidèle de l'époque sur laquelle il écrit. La lecture de ses textes m'a aidé à sortir de tout sorte de complexe d'infériorité qui serait lié à l'élaboration d'un discours sur le rock, idéalement, par rapport aux discours académiques sur la société. Il prend le rock au sérieux, et ça change. Et puis, il faut écrire sur le sujet sérieusement. Et c'est là que la forme a toute son importance : pour moi, la forme de l'essai bref peut bien être contaminée par d'autres genres, par la réinvention littéraire, le conte fantastique.

Paris-Rome, printemps 2022

4. Paul Morley, *Words and Music. A History of Pop in the Shape of a City*, Londres, Bloomsbury, 2004.
5. Valerio Mattioli, *Exmachina. Storia musicale della nostra estinzione 1992 →∞*, Rome, minimum fax, 2022
6. Simon Reynolds, *Le choc du glam*, traduit de l'anglais par Hervé Loncan, Toulouse, Audimat, 2020.
7. Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again. Post-punk 1978-1984*, traduit de l'anglais par Aude de Hesdin et Étienne Menu, Paris, Allia, 2007.
8. Simon Reynolds, *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, traduit de l'anglais par Jean-François Caro, Marseille, Le mot et le reste, 2012.

cinéma(s)

comédie / répétition

Antonin Artaud – Les Marx Brothers

Justine Rabat et Manuel Esposito – Éternel retour d'un hiver – hiver d'un éternel retour ? Différence et répétition dans *Un jour sans fin* de Harold Ramis

László - Notule sur le nonsense (Deux ou trois choses que je sais des Monty Python)

Les Marx Brothers[1]

Le premier film des *Marx Brothers* que nous ayons vu ici : *Animal Crackers*, m'est apparu, et il a été regardé par tout le monde comme une chose extraordinaire, comme la libération par le moyen de l'écran d'une magie particulière que les rapports coutumiers des mots et des images ne révèlent d'habitude pas, et s'il est un état caractérisé, un degré poétique distinct de l'esprit qui se puisse appeler *surréalisme*, *Animal Crackers* y participait entièrement.

Dire en quoi cette sorte de magie consiste est difficile, c'est en tout cas quelque chose qui n'est pas spécifiquement cinématographique peut-être, mais qui n'appartient pas non plus au théâtre et dont seuls certains poèmes surréalistes réussis, *s'il en était*, pourraient donner une idée. La qualité poétique d'un film comme *Animal Crackers* pourrait répondre à la définition de l'humour, si ce mot n'avait depuis longtemps perdu son sens de libération intégrale, de déchirement de toute réalité dans l'esprit.

Pour comprendre l'originalité puissante, totale, définitive, absolue (je n'exagère pas, j'essaie simplement de définir, et tant pis si l'enthousiasme m'entraîne) d'un film comme *Animal Crackers*, et par moments, (en tout cas dans toute la partie de la fin), comme *Monkey Business*, il faudrait ajouter à l'humour la notion d'un quelque chose d'inquiétant et de tragique, d'une fatalité (ni heureuse ni malheureuse, mais pénible à formuler) qui se glisserait derrière lui comme la révélation d'une maladie atroce sur un profil d'une absolue beauté.

Nous retrouvons dans *Monkey Business* les frères Marx, chacun avec son type à

1 Publié pour la première fois le 1er janvier 1932 sous le titre « Les Frères Marx au cinéma du Panthéon » dans le n° 220 de *la Nouvelle Revue Française*, repris ensuite dans *Le Théâtre et son double*.

lui, sûrs d'eux et prêts, on le sent, à se colleter avec les circonstances, mais là où dans *Animal Crackers*, et dès le début, chaque personnage perdait la face, on assiste ici et pendant les trois quarts du film à des ébats de clowns qui s'amusent et font des blagues, quelques-unes d'ailleurs très réussies, et ce n'est qu'à la fin que les choses se corsent, que les objets, les animaux, les sons, le maître et ses domestiques, l'hôte et ses invités, que tout cela s'exaspère, rue et entre en révolte, sous les commentaires à la fois extasiés et lucides de l'un des frères Marx, soulevé par l'esprit qu'il a pu enfin déchaîner et dont il semble le commentaire stupéfié et passager. Rien n'est à la fois hallucinant et terrible comme cette espèce de chasse à l'homme, comme cette bataille de rivaux, comme cette poursuite dans les ténèbres d'une étable à bœufs, d'une grange où de toutes parts les toiles d'araignées pendent, tandis qu'hommes, femmes et bêtes dénouent leur ronde et se retrouvent au milieu d'un amoncellement d'objets hétéroclites dont le *mouvement* où dont le *bruit* serviront chacun à leur tour.

Que dans *Animal Crackers* une femme se renverse tout à coup, les jambes en l'air, sur un divan, et montre, l'espace d'un instant, tout ce que nous aurions voulu voir, qu'un homme se jette brusquement dans un salon sur une femme, fasse avec elle quelques pas de danse et la fesse ensuite en cadence, il y a là comme l'exercice d'une sorte de liberté intellectuelle où l'inconscient de chacun des personnages, comprimé par les conventions et les usages, se venge, et venge le nôtre en même temps, mais que dans *Monkey Business* un homme traqué se jette sur une belle femme qu'il rencontre et danse avec elle, poétiquement, dans une sorte de recherche du charme et de la grâce des attitudes, ici la revendication spirituelle apparaît double, et montre tout ce qu'il y a de poétique et peut-être de révolutionnaire dans les blagues des Marx Brothers.

Mais que la musique sur laquelle danse le couple de l'homme traqué et de la belle femme soit une musique de nostalgie et d'évasion, *une musique de délivrance*, indique assez le côté dangereux de toutes ces blagues humoristiques, et que l'esprit poétique quand il s'exerce tend toujours à une espèce d'anarchie bouillante, à une

désagrégation intégrale du réel par la poésie.

Si les Américains, à l'esprit de qui ce genre de films appartient, ne veulent entendre ces films qu'humoristiquement, et en matière d'humour ne se tiennent jamais que sur les marges faciles et comiques de la signification de ce mot, c'est tant pis pour eux, mais cela ne nous empêchera pas de considérer la fin de *Monkey Business* comme un hymne à l'anarchie et à la révolte intégrale, cette fin qui met le braiement d'un veau au même rang intellectuel et lui attribue la même qualité de douleur lucide qu'au cri d'une femme qui a peur, cette fin où dans les ténèbres d'une grange sale, deux valets ravisseurs triturent comme il leur plaît les épaules nues de la fille de leur maître, et traitent d'égal à égal avec le maître désemparé, tout cela au milieu de l'ébriété, intellectuelle elle aussi, des pirouettes des Marx Brothers. Et le triomphe de tout cela est dans la sorte d'exaltation à la fois visuelle et sonore que tous ces événements prennent dans les ténèbres, dans le degré de vibration auquel ils atteignent, et dans la sorte d'inquiétude puissante que leur rassemblement finit par projeter dans l'esprit.

Antonin Artaud

Éternel retour d'un hiver – hiver d'un éternel retour ? Différence et répétition dans *Un jour sans fin* de Harold Ramis

Harold Ramis a peut-être réalisé l'un des films les plus deleuziens de toute l'histoire du cinéma : *Un jour sans fin* [*Groundhog Day,* 1993]. Le titre français du film nous permet de commencer à entrevoir le point d'accroche avec la pensée de Deleuze. Tout commence par une tempête en pleine hiver. Phil Connors (Bill Murray) devra – au moins en apparence – revivre indéfiniment le même jour, un 2 février. La tempête qui bloque Phil à Punxsutawney, PA, fait figure d'événement. Le film de Harold Ramis modélise au moins trois des concepts deleuziens parmi les plus important : l'événement, la différence et la répétition.

D'ailleurs, qu'est-ce qui constitue l'événement dans *Un jour sans fin* ? S'agit-il de la tempête qui bloque Phil, ou au contraire, après une succession de répétitions (ce fameux « jour sans fin »), le moment où Phil change radicalement ? Ce changement apparaît comme l'inscription d'une différence dans une série de répétitions. Comme nous l'avons dit d'entrée de jeu, la vie de Phil reste bloquée un jour précis : un 2 février.

Ainsi, la question à laquelle il nous faut répondre concerne la représentation de la répétition autant que la répétition de la représentation : de quelle manière Harold Ramis rend-il supportable, pour son spectateur, ce qui semble bien être insupportable à vivre pour son personnage principal, la répétition inéluctable d'un même jour ? Par quels procédés esthétiques Harold Ramis parvient-il à *représenter* la répétition ? Comment parvient-il à donner envie au spectateur de traverser cette journée d'hiver qui a tous les airs d'un éternel retour ? Et surtout, le choix en lui-

même de l'hiver pour représenter une série de répétitions ne doit-il pas nous renseigner directement sur un certain type de répétition ? Jusqu'à quel point *Un jour sans fin* est-il la représentation de l'éternel retour d'un jour d'hiver ? Et l'idée même de la possibilité de l'éternel retour n'a-t-elle pas quelque chose d'aussi glaçant qu'un jour d'hiver ?

L'événement et la saison : un hiver sans fin

> « Les contes doivent comporter des heccéités qui ne sont pas simplement des mises en place, mais des individuations concrètes valant pour elles-mêmes et commandant la métamorphose des choses et des sujets. Dans les types de civilisation, l'Orient a beaucoup plus d'individuations par heccéité que par subjectivité et substantialité : ainsi le haïku se doit de comporter des indicateurs comme autant de lignes flottantes constituant un individu complexe. Chez Charlotte Brontë, tout est en termes de vent, les choses, les personnes, les visages, les amours, les mots. Le "cinq heures du soir" de Lorca, quand l'amour tombe et le fascisme se lève. Quel terrible cinq heures du soir ! On dit : quelle histoire, quelle chaleur, quelle vie !, pour désigner une individuation très particulière. Les heures de la journée chez Lawrence, chez Faulkner. Un degré de chaleur, une intensité de blanc sont de parfaites individualités ; et un degré de chaleur peut se composer en latitude avec un autre degré pour former un nouvel individu, comme dans un corps qui a froid ici et chaud là d'après sa longitude. Omelette norvégienne. Un degré de chaleur peut se composer avec une intensité de blanc, comme dans certaines atmosphères blanches d'un été chaud[1]. »

Un jour sans fin possède bien dans sa structure même quelque chose de comparable avec le haïku : nous pensons ici au mot de saison, le kigo, indispensable à la composition d'un haïku. Le fait même que Phil doive revivre un jour d'hiver est déterminant. Il y a bien une ligne de fuite qui se matérialise dans *Un jour sans fin* : comme dans les exemples proposés par Deleuze et Guattari (Brontë, Lorca, Lawrence et Faulkner), c'est une intensité qui transforme de manière irrévocable Phil

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 319.

et c'est peut-être bien cela l'événement représenté dans le film : les conditions de possibilité d'actualiser une différence au sein même de la répétition, différence qui deviendra même sortie de la répétition. La ligne de fuite qui transforme Phil serait ainsi composée du froid de l'hiver au fin fond de la Pennsylvanie, de la présence de Rita (Andie MacDowell), de l'heure à laquelle Phil se réveille inévitablement tous les jours (6h) et du jour, de la date, qu'il ne cesse de se répéter – ou qui ne cesse de se répéter à travers lui – un 2 février, et de tous les gestes que Phil va répéter pour rendre vivable sa condition (lecture, apprentissage du piano...). La transformation de Phil serait alors une parfaite illustration de ce qu'affirme Deleuze dans Différence et répétition : « Si la répétition nous rend malades, c'est elle aussi qui nous guérit ; si elle nous enchaîne et nous détruit, c'est elle encore qui nous libère, témoignant dans les deux cas de sa puissance "démoniaque[2]". » Comme le remarque Jacques Morice, Phil « passe par différentes phases : le découragement […], la transgression (vol, kidnapping), l'assistance à personnes en danger, etc. Il s'agit […] d'un apprentissage, d'une quête effrénée pour retrouver un semblant d'humanité[3]. »

Le concept d'heccéité, tel qu'il est développé par Deleuze et Guattari dans Mille plateaux, peut nous permettre de comprendre de quelle manière l'hiver, c'est-à-dire la saison, est lié à la nature même de l'événement, « la chose la plus délicate du monde[4] », qui bouleverse la vie de Phil et surtout ses certitudes, ce qui est peut-être le véritable événement du film.

Dans *Un jour sans fin*, la saison est un élément structurant, opérant non seulement sur le plan thématique mais aussi sur le plan formel. Comme l'affirme Deleuze dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet, il y a bien une certaine forme d'identité entre l'heccéité et l'événement : « HECCEITE = EVENEMENT[5] ». Dans le film d'Harold Ramis, *la saison en elle-même, l'hiver, est indissociable de l'événementialité représentée*, comme le souligne Yann Tobien : « Thématiquement, le film se tient :

2 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 30 (désormais cité DR).
3 Jacques Morice, « Un jour sans fin », *Cahiers du cinéma*, n°470, juillet-août 1993, p. 78.
4 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 81.
5 Jacques Morice, *op.cit.*, p. 78.

la météorologie, science de la prévision, sans cesse dévoyée, est un cadre idéal pour cette fable de l'aléatoire défait[6]. » La saison sur le plan thématique rassemble l'ensemble des différents éléments du récit, constituant ainsi un motif récurrent, autant que le moteur même du film : du fait même que Phil présente la météo sur une chaîne régionale, le motif de la saison est déterminant dans *Un jour sans fin*, avant même de penser que le film lui-même est basé sur la répétition d'un jour d'hiver. Tous les éléments sont réunis pour créer un cadre qui mettra en avant le motif de la saison. Comme le souligne Mireille Buydens : « L'heccéité désigne un mode d'individuation par composition d'hétérogènes, qui s'oppose à l'individuation "classique" des personnes et des choses. L'heccéité est ce qui résulte de la connexion, de la "participation contre nature" entre deux éléments[7]. » Dans *Un jour sans fin*, il est donc bien question d'individuation, puisque l'événement en lui-même, c'est la transformation de Phil *par la répétition d'un jour d'hiver* qui se forme à partir de la tempête qui vient inscrire une différence, justement parce qu'elle n'était pas prévu. La saison en elle-même devient donc un élément qui détermine l'individuation de Phil. La saison, parce qu'elle semble interminable et rude, transforme Phil.

Le mouvement général du film est donc le suivant : Phil, parce qu'il présente la météo pense pouvoir « prédire » le temps, et nous pouvons autant entendre ce mot comme « le temps qu'il fait », la météo, que le temps chronologique. Il a en quelque sorte trop confiance en ce qu'il croit être un « savoir », mais qui n'est en réalité qu'un simulacre : dès le début du film, la séquence pendant laquelle Phil présente la météo devant un fond bleu le prouve. En réalité, sa profession elle-même est basée sur un certain type de répétition : il doit tous les jours présenter la météo, donc faire semblant qu'il sait quelque chose, et il en vient à croire qu'il sait véritablement quelque chose et qu'il peut maîtriser le temps. Il ne peut pourtant prévoir l'événement qui va bouleverser son quotidien : le blizzard. Phil est prisonnier d'un simulacre qui l'empêchera, dans un premier temps, de saisir l'événement.

On peut dire que dans la deuxième partie du film, Phil va tenter de contre-

6 Yann Tobian, « Un jour sans fin », Positif, n°392, octobre 1993, p. 52.

7 Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 31.

effectuer l'événement et de se libérer *par* la répétition : « Arriver à cette volonté que nous fait l'événement, devenir la quasi-cause de ce qui se produit en nous[8] » puisque l'événement transforme aussi (et peut-être surtout) le corps. « Ou bien la morale n'a aucun sens, comme l'écrit Deleuze, ou bien c'est cela qu'elle veut dire, elle n'a rien d'autre à dire : ne pas être indigne de ce qui nous arrive[9]. » En quelque sorte, on pourrait dire de Phil qu'il devient un personnage stoïcien. Le parcours de Phil, c'est celui d'un « changement de volonté, une sorte de saut sur place de tout le corps, […] qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose dans ce qui arrive, suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Événement[10]. » Tout le problème de Phil semble bien être celui de devenir un homme libre au sein même de la répétition. Il devient acteur du temps qui se répète, puisqu'il en vient à savoir à l'avance tout ce qui va se passer dans la journée qui ne cesse de se répéter, il peut jouer un rôle différent à chaque fois ou au contraire parfaire son jeu (comme c'est le cas dans les scènes où il tente de séduire Rita) :

> « L'acteur effectue l'événement, mais d'une tout autre manière que l'événement s'effectue dans la profondeur des choses. Ou plutôt cette effectuation […] physique, il la double d'une autre, à sa façon, singulièrement superficielle, d'autant plus nette, tranchante et pure pour cela, qui vient délimiter la première, en dégage une ligne abstraite et ne garde de l'événement que le contour ou la splendeur : devenir le comédien de ses propres événements, contre-effectuation[11]. »

À mesure qu'il y a répétition, Phil quitte ses illusions, puisqu'au départ, il vit dans un monde de simulacres (l'écran bleu) : « L'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend ». L'événement ce n'est pas la tempête qui bloque Phil, qui n'est qu'un accident, ce sont les répétitions qui le transforment et la différence finale qui met fin à la série de

8 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 174 (désormais cité LS).
9 *Ibid.*
10 *Ibid.*, p. 175.
11 *Ibid.*, p. 176.

répétitions : c'est-à-dire ce qu'il a voulu faire de la répétition. L'événement devient donc la contre-effectuation de l'accident.

Le *nonsense* et la répétition : « *What if there is no tomorrow ?* »

> « L'art n'imite pas, mais c'est d'abord parce qu'il répète, et répète toutes les répétitions, de par une puissance intérieure (l'imitation est une copie, mais l'art est simulacre, il renverse les copies en simulacres). Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours déplacée par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions. Car, il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher une petite différence que joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition[12] […]. »

On peut rattacher le dispositif qui régit *Un jour sans fin* à la tradition du *nonsense*, tel qu'il a pu être défini, par exemple, par Gérard Genette : « [...] c'est le négatif d'un dialogue parfaitement sensé. Ça relève de l'humour logique[13]. » En ce sens on peut aussi rapprocher le dispositif qui structure le film de Harold Ramis d'une forme de paradoxe[14] . *Un jour sans fin* met bien en scène un paradoxe temporel et spatial : tous les matins, Phil se réveille à 6h le 2 février, quoi qu'il ait pu faire, non pas le jour d'avant, la veille, mais dans la répétition précédente de ce même jour. La définition de la boucle temporelle entraîne aussi des conséquences spatiales : en raison du blizzard qui l'empêche de quitter Punxsutawney, il ne peut aller au-delà des limites de la ville. Phil est donc bloqué dans le temps mais aussi dans l'espace. Ainsi, il est aussi possible de parler de *séries*, pour reprendre un autre concept dé-

12 Gilles Deleuze, DR, p. 375.
13 Gérard Genette, « Morts de rire », *Figure V*, Paris, Seuil, 2002, p. 217.
14 Voir sur ce point LS de Deleuze, «12e série, sur le paradoxe», p. 92-100.

veloppé par Deleuze dans *Logique du sens* : les mêmes séquences dans la journée de Phil sont répétées, dans leur représentation, mais c'est aussi la réaction de Phil qui change à chaque fois et intègre la différence au sein des séries de répétitions.

Le découpage du film rend visible une représentation de la répétition qui intègre la différence : des séquences précises, dont le découpage sera – au moins lors des premières répétitions – identique, se répètent un certain nombre de fois (le réveil de Phil, la rencontre avec Ned, le reportage sur la marmotte, etc). Seul Phil est en mesure d'apporter la différence par ses paroles et par ses actions lorsqu'il se trouve confronté à des situations répétées. Toutefois, ce sont les coupes de plus en plus fréquentent qui vont rythmer les séquences et intégrer des différences au sein des répétitions : les répétitions n'étant pas restituées dans leur totalité, les ellipses et les coupes vont permettre au spectateur d'échapper à une lassitude de la répétition. On pourrait dire que le film de Harold Ramis permet de produire un méta-discours sur le montage *cut* propre à la comédie hollywoodienne : jouant ainsi de manière ironique avec le surdécoupage, ce qui entraîne la complicité du spectateur, puisque Ramis joue avec ses habitudes. L'expérience de la répétition est plus supportable pour le spectateur que pour le personnage : plus la répétition est insupportable pour Phil, plus elle provoque le rire. *Un jour sans fin* propose un catalogue de situations comiques qui mettent en avant le renouvellement constant de la performance de l'acteur face à la répétition : « L'efficacité de cette comédie tient justement à ça : un travail de sape, de recyclage burlesque, qui convertit chaque acte et signe de normalité (le monde standard, le décor standard […]) en grande manifestation de l'absurde[15]. » Les séquences répétées qui intègrent la différence vont participer à la mise en forme d'un comique de répétition porté à ses conséquences extrêmes. Les situations comiques s'accumulent face à l'épreuve de la saison, le choix de l'hiver a des conséquences sur les événements vécus par le personnage. Comme le souligne Deleuze : « [...] l'humour est l'art des surfaces et des doublures[16]. » La neige peut être envisagée en tant que surface, de même que la doublure indique une notion de

15 Jacques Morice, op.cit., p. 78.
16 Gilles Deleuze, LS, p. 176.

répétition : les mêmes situations sont au moins doublées puisqu'elles sont répétées tout au long du film.

Le temps de la répétition et la répétition du temps

> « Toutes les répétitions, n'est-ce pas ce qui s'ordonne dans la forme pure du Temps ? Cette forme pure, la ligne droite, se définit en effet par un ordre qui distribue un *avant*, un *pendant* et un *après*, par un ensemble qui les recueille tous trois dans la simultanéité de sa synthèse *a priori*, et une par une série qui fait correspondre à chacun un type de répétition[17]. »

Les situations comiques dans *Un jour sans fin* ne sont pas seulement centrées autour de la saison mais aussi du Temps : « Harold Ramis [...] s'amuse à bouleverser l'ordre de la temporalité[18]. » En multipliant des formules proches du non-sens, le film questionne le rapport au temps et au langage : le temps devient illisible. Phil tente par tous les moyens d'échapper à la répétition d'une même journée en quittant l'espace où il se trouve. Le jeu sur le temps a aussi des conséquences sur l'espace (il ne peut aller à Pittsburg), et ne peut même pas envisager le futur (il ne peut entreprendre une analyse comme lui suggère le psychanalyste qui lui propose de revenir le lendemain). Sa tentative de lutter contre la répétition produit du non-sens: « *What if there is no tomorrow ? There wasn't one today !* », « *My years are not advancing as fast as you think* ». Le langage dans le film ne peut traduire le réel qu'en ayant recours à l'illogique, notamment parce que les limites de l'espace et du temps contribuent à la création de ce langage du non-sens.

Sans doute y a-t-il un lien particulier qui unit la répétition, l'humour, le *nonsense* et la comédie, au-delà même de la notion de comique de répétition. Faisons un détour par *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* de Marx pour nous en convaincre. Pour Marx, l'Histoire se répète toujours deux fois : « Hegel remarque quelque part que

17 Gilles Deleuze, DR, p. 376.
18 Jacques Morice, *op.cit.*, p. 78.

tous les grands faits et les grands personnages de l'histoire universelle adviennent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce[19] [...]. » Certes, il n'est nullement question d'Histoire dans *Un jour sans fin* (on pourrait même être tenté de parler d'une mise en fiction d'une sortie de l'Histoire et questionner cette absence de l'Histoire au sein même de l'espace fictionnel), mais le mouvement de la répétition est bien celui-ci : de la tragédie vers la farce, voire même de la tragédie vers la comédie. Comme si l'idée même de répétition pouvait renvoyer à une dimension comique, comme si tout ce qui se répète invitait au rire plutôt qu'aux larmes.

La répétition annulerait donc la tragédie et permettrait de rire de situations douloureuses. Ainsi, plusieurs scènes de suicides se répètent mais le personnage introduit la différence dans la répétition en tentant différentes formes de suicides : ces tentatives de suicides sont « hilarante[s] parce que forcément vouée[s] à l'échec[20]. » Le thème du suicide, qui n'est pas extrêmement développé dans le cinéma *mainstream* américain, n'est pas envisagé avec sérieux et provoque le rire du spectateur dans la mesure où les scènes successives de tentative de suicide ressemblent davantage à des parodies de scènes tragiques. *Un jour sans fin* joue avec les codes de la comédie en déconstruisant des scènes habituellement présentes dans des films dramatiques. Tout est mis en œuvre pour que le spectateur questionne son rapport à la comédie : Vincent Ostria voit même dans *Un jour sans fin* l'exemple d'un film faisant preuve d'une « audace nouvelle, une ouverture dans le cinéma "commercial", et propos[a]nt ni plus ni moins au spectateur qu'une réappropriation de la fiction, ou en tout cas une possibilité de partager le jeu des cinéastes sur le récit[21]. » Cette question se pose aussi dans *L'Incroyable Destin de Harold Crick* [*Stranger than Fiction*, 2006] de Marc Forster, autre film comparable à *Un jour sans fin* qui joue avec les codes de la comédie, lorsque le personnage principal, Harold Crick veut savoir s'il se

19 Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, traduit de l'allemand par G. Chamayou, Paris, Flammarion, 2010, p. 93.

20 Jacques Morice, *op.cit.*, p. 78.

21 Vincent Ostria, «Glissements progressifs du plaisir interactif», *Cahiers du cinéma*, n° 476, p. 66.

trouve dans une comédie ou une tragédie[22]. Ces deux comédies méta-discursives reviennent sur la fabrication d'une comédie (comédie au carré, comédie sur la comédie). Les deux personnages sont confrontés à la répétition dans le quotidien, il y a bien quelque chose dans la répétition qui relève du quotidien, de l'infra-ordinaire.

Comme Harold Crick, qui est piégé dans son quotidien et dans sa condition de personnage de roman, Phil provoque le rire en raison de son emprisonnement spatio-temporel et ce sont ses réactions qui vont accentuer l'effet comique du film[23] : « L'humour est inséparable d'une force sélective : dans ce qui arrive (accident) il sélectionne l'événement pur[24]. » Ce n'est pas la tempête en elle-même et le fait que Phil est emprisonné dans un espace et un temps délimité qui provoquent le rire, mais *le sens* qu'il va donner aux répétitions : ses réactions face à l'événement.

La répétition devient pour lui un soulagement, lorsqu'elle lui permet d'échapper à la punition (lorsqu'il se fait arrêter par la police). À partir du moment où il prend conscience de la répétition du quotidien, d'un emprisonnement dans la répétition, Phil provoque ce qui va lui permettre de supporter la répétition, l'infraction de la Loi. Sa première réaction va être la prise de conscience que ses actes seront sans conséquences : alors que Phil est au volant avec ses compagnons de boisson, il répète à nouveau cette question « *What if there were no tomorrow ?* » Ce à quoi répond l'un des deux compères : « *No tomorrow ? That means there'd be no consequences, no hangovers. We could do whatever we wanted.* » Et Phil en arrive à cette conclusion : « *I'm not gonna live by their rules anymore !* » La loi elle-même est normalement basée sur la répétition : il faut effectuer un certain nombre d'actes pour être dans la loi. Elle est l'interdiction de la différence. Le temps est aussi lié à la loi : la loi a besoin du temps, autant que le temps s'impose comme loi pour ce qui est humain. Phil est soumis à une autre temporalité, en dehors de la loi, et en faisant l'expérience de

22 On peut penser à *Melinda and Melinda* (2004) de Woody Allen dans la mesure où la même histoire est répétée deux fois : une fois en comédie et une fois en tragédie.

23 Phil Connors et Harold Crick sont tous les deux bloqués dans l'espace et le temps, on peut parler de deux films reposant sur un dispositif en forme de paradoxe: Harold Crick est bloqué dans l'espace et le temps du roman dont il se découvre être le personnage principal, tout comme Phil Connors est bloqué à Punxsutawney un 2 février sans pouvoir dépasser ni ce lieu ni cette date.

24 Gilles Deleuze, LS, p. 177.

la répétition, il se trouve confronté à sa propre solitude. Mais peut-être était-il déjà confronté à sa propre solitude, avant de subir la répétition d'une même journée d'hiver, et l'épreuve de l'hiver et du Temps va l'amener à partager son expérience du temps avec Rita.

En finir avec la norme ? Un jeu sans fin...

Malgré un dispositif formel original, qui provient notamment d'un traitement thématique de la saison particulièrement cohérent dans la mesure où l'hiver fournit un réservoir de situations comiques, on peut retrouver dans *Un jour sans fin* une dimension fortement moraliste : la répétition ne s'arrête que lorsque Phil découvre le « vrai » sens de l'amour. Tout le film tend vers la recherche d'une forme de « vérité » comme c'est souvent le cas dans le cinéma *mainstream* américain. Ce qui apparaissait comme une comédie originale en arrive à une conclusion conformiste et attendue. Toute son originalité réside donc dans son dispositif. Le personnage le plus conformiste est sans aucun doute Rita (« *I guess I want what everybody wants. You know, career, love, marriage, children* »). Dans le fait même que le personnage principal féminin soit l'incarnation de la norme, il y aurait quelque chose à analyser. *Un jour sans fin* propose donc une version stéréotypée des rapports hommes/femmes, avec des genres précisément déterminés : l'objet du désir de Rita est déterminé à l'avance et parfaitement normé. On peut se demander si la comédie porte sur la norme qu'elle met en scène, ce qui ferait d'elle une remise en question de cette norme ou si au contraire *Un jour sans fin* ne se contente pas de respecter les codes du genre de la comédie romantique hollywoodienne, contribuant à les renforcer autant qu'à renforcer la représentation de rapports hétéronormés. On peut donc se demander si le méta-discours évoqué plus tôt porte aussi sur les rapports hommes/femmes ou si cette dimension lui échappe. On peut même parler de la représentation d'un délire névrotique à vouloir être « normal », « normé », basé sur la répétition des mêmes gestes jusqu'à atteindre la représentation de la norme autant

que son incarnation.

Un jour sans fin propose donc un modèle de vie conservateur, basé sur l'idée de rédemption, de rachat, voire de salut, comme seule possibilité pour sortir de la répétition, ce qui est parfaitement ironique. En quelque sorte, Phil sort de son éternel hiver, mais pour mieux retourner dans un autre schéma répétitif : le conformisme. Le conformisme étant répétitif par essence dans la mesure où il rejette la différence : il propose un modèle qui doit être adopté par tous. Il s'agit d'un schéma récurrent dans les comédies romantiques hollywoodiennes : comme si elles servaient à modeler les rapports hommes/femmes et donc proposer *un modèle à répéter*. La comédie romantique apparaît alors en tant qu'instrument de normalisation de masse. On pourrait parler même d'une culture du déni propre à la comédie américaine, au sein de laquelle justement tout l'enjeu est de proposer un rapport au désir parfaitement normé.

Justine Rabat et Manuel Esposito

Notule sur le *nonsense*
(Deux ou trois choses que je sais des Monty Python)

« Goo goo g›joob »
John Lennon – « I Am The Walrus »

« From one moment to the next
Reading in the papers to know what's best
Sometimes you don't know yourself
Eating lots of vitamins for your health
And from one moment to the next
Red negativity in the street
Maybe it's the dirt, maybe it's the heat
A baby on the bus smiled at me so easy »

Animal Collective – « For Reverend Green »

Les Monty Python sont les Beatles du *nonsense*. La religion – et quelques autres formes de pensées rétrogrades – se donnent pour tâche de *donner un sens*, à la vie, par exemple. Tout l'humour des Monty Python repose sur une forme de retrait : leur humour n'ajoute rien (l'humour qui fonctionne par ajout de sens, c'est l'humour lourd de certains « humoristes »), il enlève. Et ce qu'il enlève avant tout, ce sont toutes les couches de sens superflues, dans lesquelles chacun peut être tenté de s'enrouler pour se protéger. Deux points d'entrée pour penser l'humour des Monty Python (je n'envisage pas « d'analyser » leurs films : ne serait-ce pas, justement, ajouter du sens ? Je veux dire par-là : toute analyse n'est-elle pas, après tout, qu'une mauvaise plaisanterie ?) s'offrent à moi : *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* de Freud et les pages de Deleuze dans *Logique du sens* sur l'humour et le non-sens. Il est évident que les Monty Python sont les héritiers (à la manière de Lennon ?) des

aventures d'Alice, et de toute la pratique anglaise du nonsense. Ce qui m'intéresse dans l'humour – ou le mot d'esprit, spécialité incontestée des Monty Python – c'est que l'humour peut sauver une vie. Un mot d'esprit, sur un divan, peut changer une vie. Un bon *trait*, un bon mot, peut sauver une vie. Là où la religion est flagellation (voire autoflagellation), détestation de soi, l'humour instaure un autre rapport au monde. *Pas n'importe quel humour*. Les Monty Python sont des artistes du mot d'esprit, au même titre que Sigmund Freud[1] et Lewis Carroll. L'humour est un renversement du non-sens : un geste d'agression du sens. Le sens nous est imposé, nous assaille, nous tiraille. Par un mot d'esprit, il est renversé, mis à terre, et, parfois, achevé.

Pour penser la pratique du mot d'esprit dans les films des Monty Python, je *voudrais* commencer – en annonçant tout de suite que je n'ai aucune intention de conclure, je me contente de commencer, pour laisser, à la fin, le sens, ou la recherche du sens, suspendue – en citant Deleuze : « […] si l'ironie est la coextensivité de l'être avec l'individu, ou du Je avec la représentation, l'humour est celle du sens et du non-sens ; l'humour est l'art des surfaces et des doublures, des singularités nomades et du point aléatoire toujours remplacé, l'art de la genèse statique, le savoir-faire de l'événement pur ou la "quatrième personne du singulier" – toute signification, désignation et manifestation suspendues, toute profondeur et hauteur abolies[2]. » Autant de choses à la recherche desquelles je *voudrais* partir en traversant les films des Monty Python, avant tout *Monty Python : Sacré Graal !* (*Monty Python and the Holy Grail*) [1975], *Monty Python : La Vie de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*) [1979] et *Monty Python : Le sens de la vie* (*Monty Python's The Meaning of Life*) [1983]. Je *voudrais* parcourir aussi quelques points précis du *Flying Circus*. Sans savoir, encore, jusqu'où je porterai cette esquisse d'analyse : vers l'acceptation d'un sens *ajouté* aux œuvres ou au contraire, le refus de la formulation de toute analyse. Ce texte devenant alors plus encore qu'une approche de l'œuvre des Monty

1 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 90 : « Nous ne cherchons pas en Freud un explorateur de la profondeur humaine et du sens originaire, mais le prodigieux découvreur de la machinerie de l'inconscient par lequel le sens est produit, toujours produit en fonction du non-sens. »

2 *Ibid.*, p. 166.

Python, l'esquisse d'un refus d'ajouter du sens à quoi que ce soit.

Pour Deleuze, l'humour est l'art des *doublures* : une piste réside dans la distribution si particulière des rôles dans les films des Monty Python, chaque acteur y joue une quantité hallucinante de rôles, chaque acteur n'est pas attaché à *un* rôle, mais incarne une *multitude* de personnages, sans que le moindre effort ne soit fait pour masquer ce choix, j'aurais envie de parler d'une distribution schizophrénique des rôles dans les films des Monty Python. Chacun des membres de la troupe se *multiplie*, le personnage qu'il incarne n'est pas un double, ou un autre, mais une étape de ses multiples métamorphoses. Je *voudrais* parler aussi du « scandale » provoqué par la sortie de *Life of Brian*. Je *voudrais* aussi discuter un choix fait par les Monty Python : le lien au passé, si particulier, qu'ils élaborent dans leurs chefs-d'œuvre, *The Holy Grail* et *Life of Brian*. Dans ces deux films, les Monty Python passent par le passé (ils bouclent le passé ?), l'Empire Romain au moment de la naissance du Christ (relégué en apparition, en « guest star », voire en figurant plus exactement), et l'Angleterre médiévale, par le cycle arthurien. Le mouvement dialectique de ce dispositif me fait inévitablement (pourquoi inévitablement d'ailleurs ?) penser (est-ce vraiment cela ?) à la *Trilogie de la vie* de Pier Paolo Pasolini[3] dans la mesure où Pasolini en passe par le Moyen-Âge italien (Boccace) et anglais (Chaucer), mais aussi par *Les Mille et une nuits* pour parler de l'Italie des années 1970. L'une des *surfaces* de réflexion est à trouver là : le passé comme *surface*. *The Holy* Grail et *Life of* Brian sont des films sur l'Angleterre des années 1970. Ce sont peut-être les deux films qui ont su le mieux capter la politique anglaise des années 1970, non pas par une représentation réaliste, ou directe, de la société anglaise, par un ajout de sens (toute esthétique réaliste cherche à s'ajouter au réel, en ce sens, elle court la plupart du temps à sa perte) mais par un retrait ou un déplacement de leur prise de position. Les Monty Python s'attaquent à deux mythes : la naissance et la vie du Christ, après avoir traité des mythes arthuriens. Assez directement, c'est l'Angleterre elle-même, dans ses mythes nationaux, qui est attaquée dans *The Holy Grail*. Je pense

3 Sur Pasolini, je renvoie à Justine Rabat, « Transgression de la norme dans *La Trilogie de la vie* de Pier Paolo Pasolini », in *Normes et Transgressions*, Université de Toulon, Laboratoire Babel, septembre 2016, pp. 215-234.

en particulier aux dialogues dans lesquels le roi Arthur se présente comme le « King of the Britons » et que personne n'en a rien à faire : je pense surtout à ce moment où Michael Palin répond au roi déclinant son identité en récitant des poncifs sur la lutte des classes (en plein Moyen-Âge donc) et que sa femme, incarnée par Terry Jones, ne sait pas qui sont les *Britons*. Ni pour l'un ni pour l'autre la figure du roi n'a le moindre sens. Les deux gueux expriment une fin de non-recevoir : pour eux, l'identité du roi n'a aucun sens, tout comme la leur propre. Ils flottent dans une suspension du sens du mot qui les désigne pourtant. Tout l'art du non-sens réside dans le fait de refuser de reconnaître le roi, celui qui gouverne. Le non-sens est l'une des formes d'art les plus politiques qui soit : il permet de refuser toute forme d'autorité, et ainsi, de se libérer du sens qu'elle tente de nous imposer. Ainsi, toutes les pistes d'analyses lancées, esquissées, je fais le choix de les laisser en suspens, se recroiser dans la potentialité de « disjonctions multiples[4] ».

László

4 Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 83.

regard(s) /

Justine Rabat – Filmer / montrer / regarder le(s) corps, entretien sur *La Trilogie de la vie de* Pier Paolo Pasolini

« Filmer / montrer / regarder le(s) corps »
Entretien avec Justine Rabat sur la *Trilogie de la vie* de Pier Paolo Pasolini

la variation : *Je vais commencer par la question la plus évidente, qui n'en est pas pour autant la moins importante : comment as-tu découvert les films de Pasolini ?*

Justine Rabat : Je l'ai découvert progressivement. Je le connaissais sans avoir vu ses films et sans avoir lu ses écrits : je savais qu'il avait eu une vie controversée et une mort tragique. J'ai d'abord vu ses premiers films des années 60 (*Accattone* et *Mamma Roma*), au moment où j'ai découvert les films de Fellini. La manière dont ces deux réalisateurs transmettent leur propre « vision » et la manière dont ils sont témoin des transformations de leur société m'a profondément marquée. Je suis ensuite tombée par hasard sur le coffret de *La Trilogie de la vie* avec ses corps nus sous un filtre rose et j'ai découvert encore une autre facette des films de Pasolini.

Dans ton essai qui paraîtra aux Éditions de la variation cet automne, Pasolini, corps vu - corps nu*, tu as choisi d'écrire sur les films qui composent* La Trilogie de la vie. *Pourrais-tu nous expliquer ton choix ? Il me semble que ce ne sont pas les films les mieux connus de Pasolini, par rapport à* Théorème *ou* Salò *par exemple. Pourrais-tu aussi nous parler de ce titre d'ensemble :* La Trilogie de la vie *?*

La question du corps m'a toujours particulièrement intéressée : le corps porte les traces de ce qu'il subit, et en contrepartie, lorsqu'il s'épanouit, il exprime quelque chose de poétique, d'unique. Aussi, le langage du corps en dit beaucoup sur la société dans laquelle nous vivons. Je crois que Pasolini l'avait compris et c'est pour cette raison qu'il a tourné *La Trilogie de la vie* : trois films sur la vie des corps (*Le*

Décaméron, *Les Contes de Canterbury* et *Les Mille et Une Nuits*). Je crois que les films entièrement consacrés à l'histoire des corps ne sont pas si nombreux, d'un point de vue artistique et politique. Ainsi, je pense que ces trois films sont singuliers et ne contiennent pas de représentations réductrices du corps, mais toute la multiplicité de la vie des corps.

Pourrais-tu nous parler des textes que Pasolini « adapte », Le Décaméron de Boccace, Les Contes de Canterburry de Chaucer, Les Mille et Une Nuits ? N'est-ce pas un peu particulier d'adapter dans les années 1970 des textes aussi anciens ?

Dans les années 60-70, la société de consommation se réapproprie la culture, c'est l'émergence d'un nouveau rapport aux icônes populaires, des pop stars, et l'aura des stars de cinéma devient toujours plus importante. L'Italie est d'ailleurs le pays européen qui produit le plus de films à cette période. Certaines femmes deviennent du jour au lendemain des vedettes admirées et adulées (Loren, Mangano, Lollobrigida). Aussi, la télévision occupe une place importante dans les foyers, change les coutumes, et impose des modèles de vie. Pasolini assiste à ces changements et choisit à partir des années 60 de faire du cinéma, et propose un contre-modèle avec ses films : alors que la plupart de ses contemporains sont dans le présentisme, il filme les mythes (Œdipe, Médée), adapte des textes littéraires en choisissant des acteurs non professionnels, et filme des documentaires pour trouver des contre-modèles (sur l'Afrique avec *Carnet de notes pour une Orestie Africaine*, sur l'Inde avec *Notes pour un film sur l'Inde*). Il est profondément à contre-courant puisqu'il raconte le passé dans une démarche dialectique pour comprendre son présent et les conséquences du consumérisme sur les corps et la sexualité.

D'ailleurs, pourrais-tu nous parler de la réception des films au moment de leur sortie ? Il me semble que Pasolini a pris un parti assez radical par rapport à eux dans son texte qu'il a appelé « l'abjuration de la Trilogie de la vie ». Qu'y a-t-il de particulièrement pasolinien dans le fait de réaliser trois films pour en définitive les « abjurer » : s'agit-il

d'une renonciation de la part de Pasolini ou d'une forme d'autocritique ?

Ces trois films sont les plus controversés. Pasolini doit comparaître à plusieurs reprises devant les tribunaux : ces trois films sont considérés comme « immoraux » et pornographiques. La critique, elle aussi, est divisée : les journaux de droite comme de gauche ne sont pas convaincus par ces trois films considérés comme « vulgaires », « grotesques ». Mais, je ne pense pas que ce soit pour ces raisons que Pasolini ait choisi d'« abjurer » *la Trilogie de la vie*. Même si ces films lui valent des procès et sont dénigrés par la critique, ils sont extrêmement populaires pour la raison suivante : tout ce que la société interdit, à l'époque, se trouve dans ces trois films. Son *Décaméron* inspire d'autres films de seconde zone[1] qui reprennent les thèmes de l'adultère et le cadre religieux et sulfureux. Son film devient une recette commerciale[2]. Ainsi, comme il le dit lui-même, il ne regrette pas de les avoir faits, mais les abjure pour ce qu'ils représentent : ils deviennent des films de consommation et par extension les corps représentés le deviennent aussi. Ce qui constitue une contradiction avec son rapport utopiste et artistique au corps.

Que représente Pasolini pour toi aujourd'hui ? Et d'une manière générale, que peuvent nous apporter aujourd'hui encore les films de Pasolini ? Précisément sur la question du corps, mais de manière plus générale, sur le plan politique ?

Je retiens Pasolini comme une figure courageuse qui s'est toujours battu pour imposer ses idées, même s'il devait rencontrer des obstacles, être confronté au rejet et à la solitude. Ses écrits excessifs renferment une spontanéité stimulante, encore contemporaine. Ses films ont encore beaucoup à nous apporter notamment parce qu'ils transmettent à la fois une sensibilité poétique et esthétique unique et une pensée politique anticapitaliste et antifasciste. Sa manière de filmer les corps reflète ses convictions politiques et sont pour lui une manière de réagir face au consumérisme qui transforme le rapport au corps et exclut les plus pauvres. Contrairement

1 Par exemple *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda* (1972) de Mariano Laurenti, sorti en France sous le titre *Fais vite, monseigneur revient !*, de Mariano Laurenti.

2 Avec ce genre de films très particulier qui est désigné par le terme « Decamerotico ».

au cinéma *mainstream*, le cinéma de Pasolini n'est pas celui de l'exclusion : en transmettant sa sensibilité artistique et sa pensée politique, il contribue à démocratiser la culture. Et c'est ce qui m'intéresse le plus chez lui.

Paris, printemps 2022

Ont contribué à ce numéro

Sara Balbi Di Bernardo née à Gênes en 1972. Diplômée de Sciences Po Paris, elle a longtemps travaillé en tant que consultante. Depuis 2021, ses textes sont publiés dans des revues littéraires : *Dissonances* (#41 et #42 - hiver 2021, printemps 2022), *Poétisthme* (#10 - automne 2021), *Miroir*, *Cavale* (#14 - février 2022) et *Point de Chute* (#4 - printemps 2022). Sara a également participé à plusieurs épisodes du podcast poétique *Mange tes mots* (épisodes 6, 8, 9, 10, 11 - juin, octobre, novembre, décembre 2021, janvier 2022).

Ivan Berquiez a 32 ans. Psychiatre à l'hôpital public et dans un centre de santé LGBTQ+, il habite à Paris. Il écrit de la fiction, des essais et de l'autofiction sur les thèmes de l'amitié, de la perte, de l'identité et des luttes queer et intersectionnelles. Il a récemment publié des textes dans la revue en ligne *Réticule*, le fanzine *Divine*, ainsi que dans le numéro 4 de *PD La Revue*.

Karen Cayrat est traductrice/interprète. Fondatrice et directrice de publication du bimestriel littéraire *Pro/p(r)ose Magazine*, elle pratique l'écriture depuis de nombreuses années. Ses créations naviguent entre approches expérimentale, poétique, et engagée. Elles font régulièrement l'objet de parutions dans des revues tandis que d'autres se découvrent sur son site-atelier, *Dérivations*.

Manuel Esposito est né en 1990. Il est l'auteur d'une thèse sur l'étude de la représentation de la violence. Il a aussi écrit un essai sur Italo Calvino, ainsi que plusieurs articles sur la littérature et le cinéma italiens, et la littérature américaine. Il a traduit *Herman Melville* (2022) de Cesare Pavese pour les Éditions de la variation.

László est né dans la nuit du 9 novembre 1989. Il vit entre Paris et Berlin.

Angèle Lewis est une poétesse féministe. Elle a co-fondé le collectif lillois *poé-·Z·ine* qui invite les personnes subissant le sexisme à prendre la parole à travers des ateliers d'écriture et des scènes ouvertes. Le reste du temps, elle milite à l'association féministe Chez Violette et contribue au podcast intersectionnel « Violettes sur les ondes ». Son blog : write.tedomum.net/angele-lewis/

Née à Paris en 2001, **Capucine Magy** est une poétesse et artiste féministe. Elle se passionne pour l'art pluridisciplinaire et engagé. Elle a étudié la littérature comparée et les langues à l'Université de Bordeaux. Son premier recueil *L'Envol*, a été publié fin 2021. Elle a participé au Printemps de la poésie et se concentre maintenant sur un nouveau recueil et des performances poétiques.

Massimo Palma (né à Rome en 1978) écrit, traduit, recherche. Il enseigne la philosophie politique à l'université, à Naples. Il étudie la pensée et la littérature allemande et française du XXe siècle. Il est l'auteur de plusieurs essais parus en Italie sur la philosophie et la musique. Il a aussi traduit et édité des œuvres de Walter Benjamin, Max Weber, Georg Heym et Georges Bataille. *The Velvet Underground. Le son de l'excès* paraîtra aux Éditions de la variation en 2023 dans la collection « la ritournelle ».

Justine Rabat est née en 1989. Elle vit à Paris. Elle est docteure en littérature comparée. Elle a écrit des articles sur le cinéma (Pier Paolo Pasolini, Miguel Gomes, Nanni Moretti) et la littérature (Virginia Woolf, Italo Calvino, Georges Perec). Elle a traduit Être femme de Virginia Woolf pour les Éditions de la variation.

Paula Ringer est née en 1991. Elle vit à Malakoff.

Au cœur d'une Provence d'adoption, **Perle Vallens** écrit et photographie. Écrire c'est explorer l'intime et le monde, porter sa voix pour toucher, à travers des récits et poèmes publiés dans des revues littéraires et recueils collectifs. Lauréate du Prix de la Nouvelle Érotique 2021 (Au diable vauvert) et autrice d'un

livre de photographie sur l'enfance, *Que jeunesse se passe* (éd. Jacques Flament).

la variation, numéro 1 / répétition(s)
Parution : 30 juin 2022
© 2022, Éditions de la variation
https://www.editionsdelavariation.com