

REVUE INTERNATIONALE DE PSYCHANALYSE



# ÉTATS DE CORPS

*io* N° 5/1994  
semestriel

ÉDITIONS  
**érés**

« io, c'est la pérégrination qui ordonne le monde »



# ÉTATS DE CORPS

*sommaire*

- Olivier Grignon, Claude Rabant, Paola Mieli :  
*Hommage à Serge Leclair*
- Daniel Dobbels : *Préambule*
- Hugo von Hoffmannstahl : *La danseuse incomparable*
- Daniel Dobbels : *Danse et arts plastiques : au bord des épreuves*
- Laurent Dazou, Claude Rabant : *Entretien avec Carolyn Carlson*
- Dominique Dupuy : *Danser outre*
- Laurence Louppe : *Etats de corps perdus : le voyage historique*
- Entretien avec Hubert Godard : *Le geste manquant*
- Andrée Lehmann : *La méthode psychanalytique en cancérologie*
- Claude Maillard : *SAT. L. Robot*
- Thierry Azam : *A ma maison, à ma mère*
- Baldine Saint Girons : *Le souffle et ses espèces*
- Olivier Grignon : *Toucher à rien*
- Françoise Rossignol : *De l'embargo (sur la parole analysante), à l'embolie  
(du corps de l'analyste)*
- Alain Didier Weill : *La musique fait danser l'intraductible*
- Jacqueline Assabgui : *La voix de Glenn Gould*
- Francis Marmande : *Jazzman attitude*
- Patrick Bensard : *Le cœur du jazz*
- Bernard Rémy : *L'art des sols*
- Roger Gentis : *Le goût du pouvoir*
- Claude Rabant : *Le corps de la puissance*
- Anne-Marie Deutsch : *Le Conquérant malgré lui*
- Francis Cohen, Jacques Durandeaux, Jean-François de Sauverzac :  
*Cabinet de lecture*



9 782865 863259



REVUE INTERNATIONALE  
DE PSYCHANALYSE

**Rédaction et publication :** Claude Rabant

**Comité de rédaction :** Daniel Dobbels, Olivier Grignon,  
Patrick Guyomard, Claude Rabant, Hector Yankelevich

**Comité scientifique :** Jean Bollack, Jacques Derrida,  
Dominique Julia, René Major, Jacques Nassif,  
Jean-Marc Rennes, Elisabeth Roudinesco, Monique Schneider,  
Paul Virilio, Iannis Xenakis

**Conseiller d'édition :** Jean-François de Sauverzac

**Conseiller pour l'histoire et les sciences sociales :** Vivi Perraki

**Comité international :**

**Athènes :** Athanase Tzavaras

**Boston :** William Richardson

**Bucarest :** Vera Sandor

**Buenos Aires :** Isidoro Vegh

**Canberra :** Marika Moisseeff

**Londres :** Daniel Gunn

**Milan :** Giovanni Damiani

**Montréal :** Jean Imbeault

**Moscou :** Alexandre Stroeve

**New York :** Paola Mieli

**Graphisme, maquette :** François Eisenmann, Claude Jaubert

**Rédaction**

14 boulevard Bineau

92300 Levallois

tél. 47 57 82 21

fax. 47 57 63 78

**Administration, abonnements**

**Editions érès**

11 rue des Alouettes

31520 Ramonville Saint-Agne

tél. 61 75 15 76

fax. 61 73 52 89

**Abonnement 1994 : 200 F**

**Abonnements 1994-1995 (deux ans) : 400 F**

**Abonnement de soutien 1993 : 500 F**

**Prix du numéro : 120 F**

**N° 6/1994-2 à paraître**

**L'animal**



N° 5/1994

## ETATS DE CORPS

Hommage à Serge Leclaire, Olivier Grignon, Claude Rabant, Paola Mieli .....	7
Préambule, Daniel Dobbels .....	11
Hugo von Hoffmannstahl : La danseuse incomparable .....	13
Daniel Dobbels : Danse et arts plastiques : au bord des épreuves .....	19
Laurent Dauzou, Claude Rabant : Entretien avec Carolyn Carlson .....	33
Dominique Dupuy : Danser outre .....	45
Laurence Louppe : Etats de corps perdus : le voyage historique .....	57
Entretien avec Hubert Godard, Le geste manquant .....	63
Andrée Lehmann : La méthode psychanalytique en cancérologie ..	77
Claude Maillard : SAT. L. Robot .....	95
Thierry Azam : A ma maison, à ma mère .....	107
Baldine Saint Girons : Le souffle et ses espèces .....	127
Olivier Grignon : Toucher à rien .....	137
Françoise Rossignol : De l'embargo (sur la parole analysante), à l'embolie (du corps de l'analyste) .....	145
Alain Didier Weill : La musique fait danser l'intraductible .....	151
Jacqueline Assabgui : La voix de Glenn Gould .....	165
Francis Marmande : Jazzman attitude .....	173

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction pour tous procédés réservés pour tous pays sauf autorisation du directeur de la revue.

Publié avec le concours du Centre national du livre

ISBN : 2.86586.325.5

© 1994 Editions Erès

11 rue des Alouettes, 31520 Ramonville Saint-Agne

Patrick Bensard : Le cœur du jazz .....	185
Bernard Rémy : L'art des sols.....	187
Roger Gentis : Le goût du pouvoir .....	197
Claude Rabant : Le corps de la puissance .....	209
Anne-Marie Deutsch : Le Conquérant malgré lui .....	223

Francis Cohen, Jacques Durandeaux, Jean-François de Sauverzac :	
Cabinet de lecture.....	233

S.L.

Serge Leclaire est mort. Brusquement, par une nuit d'orage, le 8 août 1994. Un orage de montagne, qui passe et vous laisse glacé, incrédule, à porter seul votre cauchemar dans le soleil de midi.

On l'avait toujours connu là, homme-psychanalyste, à la fois imprévisible et rassurant, têtu, solide comme un rocher aux bonnes épaules ; obstiné à témoigner de ce que psychanalyser veut dire, généreux à délivrer la communauté analytique de rêts qu'elle s'ingénie à tisser elle-même, amical avec ceux qu'il accompagnait dans une vérité exigeante. C'est une haute-route qu'il a frayée, tutoyant les merveilles, mais peu avare de coups et de plaies secrètes. Il ne s'en plaignait pas, du reste. L'a-t-on jamais vu aigri ? L'a-t-on connu désabusé, se remboursant dans l'exercice du pouvoir et la fêrule sur les plus jeunes de l'aigreur des renoncements mauvais ? Non. Bien au contraire. Serge Leclaire ne renonçait pas. Sa foi dans la psychanalyse n'a jamais cédé d'un pouce. A l'heure de sa mort, Serge était à la tâche d'inventer de nouveaux dispositifs d'écriture, mieux aptes aujourd'hui à répondre de l'inconscient, à permettre de rester analysant.

La mort l'a pris en pleine vie...

Il repose maintenant au cimetière d'Argentières, entouré de hardis compagnons qui, comme lui, ont voulu une vie que seule la mort arrête ; qui, comme lui, ont cherché plus loin, plus haut, là où on peut poser dans la claire lumière un regard sans crainte sur les choses.

Allez, adieu l'homme-aux-grands-sourcils ! Cela nous manque déjà, de ne plus interroger ce que tu prépares pour nous réveiller. Heureusement, il reste aux jeunes générations la chance de s'essayer à la voie-Leclaire.

Olivier Grignon

Serge Leclaire a soutenu *Io* depuis le début, en acceptant de faire partie du comité scientifique d'abord, puis en nous confiant le texte qui a ouvert le premier numéro : « De l'objet d'une formation sociale. Note sur le nom de rien », auquel il avait promis une suite. Jusqu'au signifiant qui, à certains égards, lui revenait : *Io* était la ressource signifiante invoquée par lui dans sa conférence de l'Institut océanographique, le 14 décembre 1978, reprise dans *Rompre les charmes*<sup>1</sup>. A ces différents titres, et à tous les titres de l'amitié, nous lui sommes redevables. Il nous a montré un chemin pour l'analyse, le plus exigeant qui soit. Il faudra dire, dans un travail plus approfondi, le ressort de cette recherche inlassable. Qu'il nous suffise ici de le citer : « Ce que je souhaite poursuivre, ici ou ailleurs, avec tout autre qui le souhaite en vérité, c'est le travail de mutation dont la psychanalyse a déclenché l'irréversible mouvement »<sup>2</sup>. Ce travail de mutation, nous lui en devons le nom, l'incitation et l'exemple, nous lui devons de le poursuivre...

Claude Rabant

#### *Being human*

La mort de Serge Leclaire nous a saisie en plein travail. Lors de sa dernière venue à New York, à l'occasion d'un séminaire sur le mythe à *Après-coup*, en 1991, nous avons décidé de nous consacrer à un projet commun sur un thème pour lequel nous partagions un intérêt tout particulier : les effets subjectifs produits par les récents développements de la science et des nouvelles technologies. Le prolongement prothétique du corps de l'homme dans la création technologique est un fait de civilisation depuis toujours, mais l'accélération actuelle des cycles de créations et la nature même de leur exploitation impliquent des métamorphoses dont les effets se doivent d'être étudiés. A partir de notre pratique d'analyste et surtout à partir de notre expérience aux Etats-Unis, il nous paraît évident que l'impact des nouvelles découvertes de la science sur la réalité subjective produit des mutations pleines de conséquences. Serge Leclaire l'exprimait ainsi : on se trouve confronté à une « version

contemporaine de la question originelle de la rencontre de l'acte et de la parole ».

Serge Leclaire a toujours été attentif à la dialectique entre sujet collectif et sujet individuel, aux manifestations contingentes du malaise de la civilisation. Il croyait fermement que la position de l'analyste se soutenait, non seulement de son travail d'écoute de la souffrance subjective dans le cadre de la cure, mais aussi d'une participation active au contexte social et historique. A plusieurs occasions, il avait eu le courage de se risquer personnellement et de s'exposer publiquement dans une tentative pour contribuer en tant que citoyen et en tant qu'analyste à la réalité sociale en transformation. Sensible à toutes les mutations historiques et culturelles, à leurs effets sur la spécificité subjective, Leclaire pensait que la vitalité et l'avenir du discours psychanalytique étaient liés à la capacité d'échange, de communication avec les discours sociaux. Cela d'autant plus au moment où les mutations scientifiques et technologiques « nous ouvrent », comme il disait, « à une autre vision de l'humain ». Du fait même de l'inscription de la psychanalyse « dans l'immémoriale histoire des vicissitudes de la ternarité aujourd'hui bien fragilisée face à l'hégémonie croissante de la binarité », elle se trouve occuper une place fondamentale dans la culture, place à partir de laquelle il est essentiel de contribuer au débat actuel, afin de démasquer les simulacres de réponses à l'incertitude subjective dans le rapport au réel.

De son expérience de travail aux Etats-Unis, Serge Leclaire appréciait en particulier ce qu'il appelait une certaine « fraîcheur d'écoute », le désir des gens de comprendre, de participer activement au travail commun sans être devenus sourds par les bagarres politiques ou les performances narcissiques. Il était très intéressé par les effets subjectifs d'une réalité sociale différente de la réalité européenne, et il prévoyait que certaines problématiques se répandraient d'ailleurs assez rapidement. Avec sa curiosité, avec son profond respect des différences et son désir d'apprendre, Leclaire ne venait sûrement pas aux Etats-Unis pour exporter des dogmes ou coloniser le milieu analytique, mais pour donner sa contribution irremplaçable à des recherches nouvelles. C'est dans cet esprit qu'il concevait ce projet américain sur les effets subjectifs des nouvelles découvertes scientifiques et technologiques, projet selon lequel des chercheurs de différents domaines travailleraient ensemble.

1. *Rompre les charmes*, Interéditions, Paris, 1981, pp. 235-248.

2. *Ibid.*, p. 249.

Au cours de l'été 1991, nous décidions de constituer un groupe de travail pour l'élaboration de notre projet et sa réalisation pratique dans les événements qui avaient lieu à *Après-coup* aux Etats-Unis. Marcos Einis et David Lichtenstein s'ajoutèrent comme membres de notre comité d'organisation. Le titre de notre projet est : The Technological Extention of the Boundaries of The Body. [Extensions technologiques du corps et modifications dans la structure du sujet]. Lors d'une réunion qui eut lieu en juillet 1992 à White Plains, aux laboratoires Nynex, avec la participation de nos consultants Nathan Felde et Charles Traub, nous décidions d'y ajouter un petit chapeau : *Being Human*, qui nous semblait approprié pour le colloque qui se tiendrait à la fin de nos travaux. En 1993, Dany Robert Dufour se joignait au comité d'organisation, et en 1994, Mark Stafford s'ajoutait aux consultants du projet. Le 18 juin 1993, Leclaire, Dufour et Einis signaient, à Paris, la déclaration de fondation de l'association « Franchissement », qui aurait soutenu *Après-coup* dans la réalisation du projet.

Ce projet est donc en cours, en train de se réaliser à partir du programme d'*Après-coup* de cette année 1994/1995. La disparition de Serge Leclaire au milieu de ce travail auquel il tenait particulièrement, et ce au moment même où commence sa réalisation publique, nous laisse avec le sentiment d'un vide impossible à combler, dans la stupeur et le regret qu'il ne puisse être présent aux événements dont il avait été l'initiateur et dont il aurait été le protagoniste. Soutenir notre projet, le réaliser quand même, c'est la façon dont nous sommes fidèles à des convictions partagées avec Leclaire depuis de nombreuses années, fidèles aussi à une éthique du travail d'analyste dont lui-même a été un exemple toute sa vie. Dans la continuité des recherches entreprises ensemble, nous voulons confirmer l'esprit de son enseignement.

Tel qu'il était prévu avec Serge Leclaire, à la fin de cette année académique, nous publierons une première partie des résultats de notre travail. Cette publication inclura des textes de Serge Leclaire écrits pour notre projet. Le projet se poursuivra probablement pendant trois ans et comprendra le colloque international intitulé : *Being Human. The Technological Extention of the Boundaries of the Body.*

Paola Mieli

## Préambule

« Je perds un geste chaque jour. »  
Hervé Guibert

La chorégraphe allemande Mary Wigman évoque, dans ses mémoires, cette « réponse mystique à cette ride sans monde », que représentait, pour elle, la danse. Cette « ride sans monde » est celle que creusent tous les vieillissements (prématurés ou pas), tous ces gestes qui ont laissé derrière eux comme un trop profond, trop léger oubli — pour avoir touché à la plus réelle des discrétions. Ce numéro de *Io* sur les « états de corps » dessine la lisière de ces oublis. Il tente d'en saisir les plus imperceptibles débordements, les chances imprévues, les devenirs inaliénables. Il parie sur ce vide actif que la ride du temps raye comme un étrange lendemain. Il s'approche de ce qui devient..., de cet irrésiliable « pouls du temps mort qui est aussi l'absence de temps » (Martha Graham). Absence qui se laisse toucher, frôler, entendre — et dire parfois. Absence qui consent et, par là même, donne corps à ce qui risquait de n'être qu'un état d'abandon.

Daniel Dobbels

## Première

# La danseuse incomparable\*

Hugo von Hoffmannsthal

Elle s'appelle Ruth Saint-Denis. Il est possible qu'elle soit canadienne, d'origine française et anglo-saxonne, à laquelle se mêle une goutte de sang plus exotique — une grand-mère de race indienne, quelque chose du secret et des forces d'une race originelle en voie de disparition. C'est peut-être aussi une Australienne comme la Saharet, avec laquelle elle a d'ailleurs si peu de choses en commun. Il est plus que vraisemblable qu'elle connaît l'Inde et les pays encore plus lointains au-delà de l'Inde ; qu'elle a vu, à maintes reprises, des danseuses javanaises ; qu'elle connaît la Pagode de Rangoon et « le Bouddha couché au sourire indiciblement touchant », ainsi que d'autres lieux sacrés, à l'ombre de manguiers millénaires dressés sur les montagnes sacrées. Depuis des siècles, y mènent des chemins de pèlerinage et des escaliers, taillés dans la pierre, polis et foulés à une époque où dormaient encore, dans le flanc inviolé d'une montagne, les figures divines du Parthénon.

Quoi qu'il en soit, elle a vu ces choses éternelles de l'Orient et avec un regard peu commun. A-t-elle vécu là-bas des années, des heures ? Qu'importe le temps ! Il y va de l'instant qui privilégie la création ; tel l'éclair, l'art frappe les quelques âmes élues, et toute une génération peut ainsi s'être transfigurée au contact de ces gestes inoubliables, de ces danses ; il y va de l'intuition d'une seconde, du spectacle d'une seule danseuse delphique, d'une seule statue.

\* Traduit de l'allemand par Suzanne Wirtz.

Je ne crois pas qu'à une époque moins raffinée, moins complexe que la nôtre, étaient possibles les danses comme celles qu'interprète cette jeune femme sur la scène européenne ; je ne crois pas qu'une telle manifestation ait pu déjà être possible, ne serait-ce qu'il y a dix ans ; je veux dire, cet absolument étrange qui n'a, en aucune façon, honte de révéler son étrangeté la plus intime ; ce quelque chose qui ne cherche aucune conciliation, aucun pont ; qui n'a rien à voir avec ce qui s'appelle la culture, qui ne veut rien illustrer, ni rien témoigner. Ce quelque chose de totalement étranger, qui se présente à nos yeux, n'a pas la prétention de flatter l'ethnographe ni le curieux, mais se met tout simplement au service de la beauté. Ce spectacle, je le sens, est imprégné jusqu'à l'extrême de l'arôme de l'instant même que nous vivons. Il y a quelque chose ici, je le sens, qui pénètre de ses flammes la vie réelle sensible, vie qui, depuis quelques décennies, s'agite dans la sphère mystérieuse de la délectation intellectuelle, et qui, brusquement ici et là, de façon aussi inattendue que prévisible, se manifeste dans des chefs-d'œuvre incommensurables, témoignant de l'intrication de l'imaginaire européen et de la beauté asiatique. Cette jeune femme, ses danses delphiques sont tout à fait l'enfant de notre époque ; époque qui voit les fils de Brahmanes disputer dans les laboratoires de la matière, à Cambridge et Harvard, la confirmation de préceptes immémoriaux de sagesse ; qui voit, grâce à la presse de Bénarès et Calcutta, les Indiens et les Japonais enrichir en anglais nos bibliothèques de livres magistralement rédigés et merveilleusement condensés ; qui voit un Américain, de mère grecque, nous dévoiler la vie intérieure du Japon, dans une série de livres suffisamment célèbres, et qui, par là, nous montre notre propre antiquité, notre propre actualité sous un jour aussi nouveau que magique ; qui voit un juif allemand, compagnon de tente des Tatars et des Toungouses, traduire, de tous les livres sacrés de l'Orient, ceux qui sont les plus impénétrables et les plus illustres — en deux langues, d'abord en français, puis en allemand, chaque traduction étant un chef-d'œuvre remarquable de style lapidaire, égrenant les « formules d'initiation orphique »...

Mais je veux parler de ma danseuse. Je tenterai pourtant à peine de décrire ses danses. D'une danse, les mots ne décriront que l'accessoire : le costume, le sentimental, l'allégorique. Il n'y a ici rien de sentimental, rien d'allégorique, et même le costume, cette enveloppe scintillante qui, sous le charme des mouvements rythmiques ondulants, s'éclipse devant une nudité soudaine, ce costume qui apparaît

mystérieux sous la teinte étrange de la lumière, mais également aussi sévère et austère que la vision d'une statue sacrée nue dans un temple clos, même ce costume d'étoffe lamée d'or (ou bien ce qu'elle porte les autres soirs) est d'une signification infiniment secondaire. Il pourrait ne pas être là, et laisser son corps entièrement à nu, sans autre enveloppe que le secret de sa couleur étrange, son visage et ses paumes de main plus clairs ; ou bien il pourrait draper ce corps de façon aussi hermétique et serrée que les petites danseuses de Tanagra — tout ceci ne serait toujours que très secondaire, et il resterait à dire sa danse, la beauté indescriptible de sa danse. Donc je ne tenterai pas d'en parler, on la verra ici.

Je la vis un soir, pendant un quart d'heure. La scène n'était plus que l'intérieur d'un temple hindou. De l'encens brûlait, on avait frappé un coup de gong. Des prêtres, accroupis au sol, posaient leur front sur les marches de l'autel, et dans la pénombre, faisaient des gestes répondant à certaines coutumes. Toute la lumière, bleue, violente, éclairait la statue de la déesse. Son visage était comme en ivoire teinté de bleu, son vêtement comme en métal bleu étincelant. Elle était assise, accroupie dans la posture sacrée du Bouddha sur la fleur de lotus : les jambes croisées, les genoux écartés, les mains jointes devant le corps, les paumes serrées l'une contre l'autre. Rien en elle ne bougeait. Ses yeux étaient grands ouverts, pas un battement de cils. Une force indicible maintenait le corps tout entier dans cette position. Ceci dura toute une minute, mais on aurait voulu voir ce personnage immobile dix fois plus longtemps. Aucune ressemblance avec l'imitation d'une statue que tenterait un être humain. Aucune raideur artificielle voulue, mais une nécessité intérieure spirituelle. Il s'écoulait du plus profond de cette jeune femme assise, de ses membres arrêtés, quelque chose du fluide qui soulevait les grands mouvements de la Duse au-dessus de toute possibilité de les concevoir autrement. Et à partir de cette position, elle se lève. Ce changement a quelque chose de miraculeux. Comme si une fleur de lotus se tend vers nous. Elle est debout, descend les marches de l'autel, le bleu s'éteint, son visage est de teinte bistre mais plus clair que son corps, son costume de l'or, ruisselant de pierres précieuses ; aux chevilles de ses pieds de statue, de petites clochettes en argent. Dans ses yeux immobiles, toujours le même sourire mystérieux : le sourire du Bouddha. Un sourire qui n'est pas de ce monde. Un sourire qui n'est absolument pas féminin. Un sourire qui tient en quelque sorte du sourire impénétrable des portraits

de Léonardo. Un sourire qui habite l'âme de quelques rares êtres, et qui du premier regard et pour toujours dérouté le cœur des femmes et la curiosité sensuelle de nombreux hommes. C'est alors que commence sa danse. Ce sont des mouvements qui s'écoulent les uns dans les autres, en un flot rythmique incessant. La même chose que ce que l'on a vu en 1889 à Paris avec les petites javanaises, et cette année avec les danseuses du roi du Cambodge. Bien sûr, toutes ces danses orientales tendent vers un même but : justement la danse, la danse pure, la musique muette du corps humain. Un flot rythmique de mouvements ininterrompus, et comme dit Rodin, de mouvements exacts. (On a vu récemment les pantomimes de Séverin : ses mouvements ne s'interrompaient pas, son jeu n'avait pas de point mort. Tout comme, à un autre niveau, infiniment supérieur, n'en avait pas le jeu des mouvements de la Duse. Le terme de « mouvements exacts » a été utilisé par Rodin pour les danseuses d'Annam. « Que voulez-vous dire avec le terme de mouvements exacts, Maître ? », lui demanda le critique. « Faut-il vraiment que je l'explique ? », répondit Rodin. « Les mouvements de ces femmes, quand elles dansent, sont exacts. Les mouvements des danseuses européennes sont faux. On ne peut pas l'expliquer, mais on ne peut pas non plus le discuter, on le sent avec l'œil, comme on sent avec l'oreille des notes fausses ».) C'est ainsi donc qu'elle danse. C'est l'enchaînement tout à fait enivrant de mouvements dont pas un seul ne peut évoquer ne serait-ce qu'une pose. Ce sont des émanations ininterrompues de beauté sensible absolue, dont pas une seule ne répond à une convention, encore moins à une convention européenne, mais tout au plus à la convention du style le plus élevé, le plus austère, le plus hiératique, le plus reculé dans les temps. L'évolution de cette danse est indescriptible. La description devrait s'attarder à des détails tout à fait secondaires, et l'image en serait trahie. Au cours de la danse, la danseuse se préoccupe d'un collier de perles, d'une fleur, d'une coupe en bois. Mais cette activité ne se déroule que sur un plan symbolique. Ces objets peuvent habiter sa danse, mais ils en perdent leur propre vie. Qu'on se rappelle la curieuse phrase de Goethe à propos du Titien qui, disait-il, lorsqu'il avait atteint sa maturité, le sommet de son art, « ne peignait le ve-lours, plus que comme symbole ». Ainsi ne voue-t-elle à cette fleur, à ce collier, à cette coupe, aucune tendresse, aucun intérêt qui n'ex-cède le rôle imparti à ces instruments de par l'enlacement ryth-mique de la danse. Dans cette force extraordinairement stylisée —

étrange relation d'un corps vivant étrange aux traditions les plus anciennes —, toute trace de sentimentalité est abolie. Tout comme son sourire qui, du premier regard, la rend étrangère aux cœurs de femmes et à la curiosité sensuelle des hommes. C'est justement ceci qui l'habite et qui fait de sa danse quelque chose d'incomparable. Sa danse touche aux frontières de la volupté, pourtant elle est toute pudeur. Elle est entièrement vouée aux sens et elle désigne un monde supérieur. Elle est sauvage et obéit à la fois à des lois éternelles. Elle ne pourrait être autre que ce qu'elle est. Elle est tout. Je l'ai regardée un quart d'heure et je me souviens de mouvements : lorsqu'elle est tombée, lorsqu'elle a baisé ses propres doigts, lorsqu'elle a vidé la coupe ; ces mouvements s'inscrivent dans ma mémoire, là où s'est inscrit un détail illustre d'Elgin Marble ou une couleur de Giorgone.

C'est d'une beauté indescriptible. Mais je ne sais pas si cela plaît beaucoup aux spectateurs. Ils se pressent, ils remplissent le théâtre où elle danse, soir après soir. On la verra ici, et ici aussi le théâtre sera rempli soir après soir. Mais il n'y a que peu de gens qui l'apprécient vraiment ; ce sont les femmes qui l'apprécient le moins. Déjà à cause de ce sourire énigmatique qui n'a rien de féminin, qui n'est pas fusion, qui n'est pas tendresse. Mais elle maintiendra sa position, ici comme là, et partout où elle paraît en scène. L'impressionnante immédiateté de ce qu'elle fait, cette immédiateté sévère, qui se tient au bord du refus, qui n'exige aucun commentaire, cette gravité magnifique, sans la moindre trace de pédanterie, tout ceci crée le vide autour d'elle, vide que l'extraordinaire crée nécessairement autour de lui. On dira d'elle ce qu'on a dit de Duncan : « Elle peut le faire. Elle peut tout faire ». Mais ce qu'on disait de Duncan, parce qu'elle avait du goût et parce qu'elle était très intelligente, on le dira d'elle pour sa magnanimité, pour son caractère indéfinissable, élémentaire. D'ailleurs, il n'y a aucune raison de la comparer à Duncan — Duncan, aussi charmante soit-elle, est en comparaison infiniment sentimentale. C'était le secret de Duncan que de savoir ce qu'était l'art de la danse. Celle-ci est une grande danseuse, de par sa naissance. La danse de Duncan, que l'on mesure à ses gestes incalculables, était une manifestation, presque une démonstration. Celle-ci danse. I. Duncan avait quelque chose du professeur d'archéologie qui s'enrichit de sa dévotion passionnée pour le beau. Celle-ci est la danseuse lydienne qu'on reconnaît sur un bas-relief.

## Danse et arts plastiques : au bord des épreuves\*

Daniel Dobbels

En 1910, Wassily Kandinsky, dans *Du spirituel dans l'art*, énonçait et annonçait en des termes aussi décisifs que prémonitoires, le double mouvement auquel allaient obéir l'art en général et l'art de la danse en particulier. Il ne pouvait les dissocier, dans un geste d'allégeance silencieuse, du principe de la nécessité intérieure. Et les liait intimement, n'imaginant pas que leur autonomie de fait ne puisse donner lieu à de secrètes noces, d'imprévisibles rencontres, à de discrètes communautés de destin, objets de « conciliabules, de cercles et autres lâchers de bulles » (1913). Kandinsky fut, en un sens, le premier théoricien de la danse contemporaine. Et qu'il ait été peintre justifie, implicitement, ce projet d'une histoire et d'un parcours parallèles mettant en regard, de Degas à Beuys, de Loïe Fuller à Trisha Brown, les tracés de l'art contemporain et de la danse contemporaine. Celle-ci s'autorise d'une intuition et d'un fait relevés par Kandinsky et décrits comme tels par lui : « Un mouvement très simple, dont le but est inconnu, fait par lui-même l'effet d'un mouvement important, mystérieux, solennel. Et cela aussi long-

\* Ce texte est une première présentation d'un projet pluriel — expositions, créations chorégraphiques, textes, événements... — intitulé : « Cent ans de danse contemporaine à travers cent ans d'histoire de l'art ».

temps que l'on ne connaît pas le but extérieur, pratique, du mouvement. Il agit alors comme une résonance pure. Un travail simple, exécuté en commun (par exemple les préparatifs pour soulever un grand poids), prend, lorsque le but en est inconnu, une importance si singulière, si mystérieuse, si dramatique, et si poignante qu'involontairement on s'arrête, comme devant une vision, comme devant une vie sur un autre plan, jusqu'à ce que, brusquement, le charme soit rompu, que l'explication pratique vienne d'un coup, et éclaire le travail mystérieux et ses buts. Il y a, dans le simple mouvement, extérieurement non motivé, une mine inépuisable de possibilités [...] ».

Conjuguer, faire jouer librement et nécessairement cette « résonance pure » qui serait l'écho le plus secret — mais aussi le plus évident — se répercutant du silence d'une sculpture ou d'un tableau au silence d'une danse, cela représenterait, aujourd'hui, une sorte de rêve d'où transparaîtrait une troisième histoire, aussi longue que précaire, aussi pathétique que promise au plus inaliénable des avens : celle du corps. Et, plus précisément, celle du corps tout au long de ce XX<sup>e</sup> siècle.

Là encore, Kandinsky, prophétiquement, en a tracé l'exigence : « Dès l'instant où l'on se souvient de ce qu'il ne peut rien se produire d'énigmatique dans nos rues, l'intérêt pour le mouvement tombe : le sens pratique du mouvement en efface le sens abstrait. C'est sur ce principe que devrait être construite et que sera construite la "nouvelle danse" qui est le seul moyen d'exploiter totalement toute la signification, tout le sens intérieur du mouvement dans le temps et dans l'espace [...] » ; et Kandinsky précise, ce qui est décisif : « [le langage du ballet] n'est plus compréhensible aujourd'hui qu'à une minorité et perd de plus en plus sa clarté. De plus, il est beaucoup trop naïf pour les temps qui viennent : il ne servait simplement qu'à exprimer des sentiments matériels (amour, peur, etc.) et devra être remplacé par un autre, susceptible de provoquer des vibrations plus subtiles de l'âme [...] Ici également le "beau" conventionnel du mouvement devra être et sera jeté pardessus bord. Dans la danse, la valeur intérieure de chaque mouvement sera ressentie et le beau intérieur remplacera le beau extérieur. Des mouvements non-beaux qui deviennent maintenant subitement beaux, rayonnent immédiatement une puissance insoupçonnée et une force vivante [...] ».

Ce qui se concentre, s'annonce et se condense dans ce texte, extraordinairement averti de ce qui obsède ses contemporains, fut, pour une très large part, entendu, développé, réalisé et même porté au-delà de ce que Kandinsky pouvait imaginer, par des peintres, sculpteurs, chorégraphes et danseurs dont on n'a peut-être pas encore mesuré l'ampleur des avancées. Prendre la mesure, dans l'espace et dans le temps, de cette trame vivante, de ce tissu de matières et de formes, de ce prisme de couleurs et de lumières, de ces aubes de pensée et de corps ayant permis (et permettant aujourd'hui) d'éprouver ces subtiles variations et vibrations de l'âme : voilà vers quelle intensité cet événement tendrait, ce qu'il voudrait offrir à ceux qui aimeraient en partager les figures et les tracés, les mystères et les plus fines évidences.

Pour mémoire — pour marquer combien ce présent se lie, indéfectiblement, à la plus ouverte mémoire —, rappelons ici comment cette vibration de l'âme, touchée par Kandinsky, fait écho au même moment à celles que laissent résonner et que conjuguent les textes et poèmes de Paul Valéry, Rainer Maria Rilke ou Hugo von Hoffmannstahl... ; vibrations hors desquelles les corps et la pensée se verraient paralysés, voués à une inertie, à une sensation plombée du temps, déjà mortelle ou mortifère. La danse est une peur déplacée..., et il suffirait de se référer à ce dessin de Paul Klee, intitulé *La peur*, pour comprendre en quoi ce changement de place représente un miracle premier.

Une phrase de Kafka condense admirablement la hantise que les hommes de ce siècle, plus violemment que d'autres peut-être, ont voulu juguler : celle du devenir du corps. « J'écris très certainement ceci poussé par le désespoir que me cause mon corps et l'avenir de ce corps », écrit Kafka au début de son *Journal*, à l'année 1910, précisément, l'année même de la rédaction de *Du spirituel dans l'art*. Qui pourrait douter que telle sculpture de Rodin, toutes ses études de mouvements datant, elles aussi, de 1910, ou encore son *Nijinsky*, sculpté en 1912, année de la parution de *Du spirituel...*, par exemple, ne répondent à cette obsession et ne lui offrent un espace et ne lui ouvrent un temps aussi inédits qu'inespérés — une respiration, là où l'air risquait de manquer, le corps de suffoquer ?

Ou — pour prendre encore un autre exemple — comment ne pas voir que le tableau d'Emile Nolde, *La danse du veau d'or*, peint lui aussi en 1910, libère les corps d'une sourde et noire inertie (sensible et perceptible dans les moindres gravures de Kirchner, Pechstein,

etc.), pour les exposer au feu, à la fièvre, à la brûlure d'une danse offerte comme une dépense désarmée ? Danse suspendant cet autre moment qui, lui, fera payer le prix de cette détresse d'une guerre où les corps ne connurent plus de recours.

Cette sorte d'état général des corps — dont on peut lire le long deuil à travers tout le XIX<sup>e</sup> siècle, de Géricault à Manet, de Baudelaire à Flaubert, de Musset à Mallarmé — est vécu comme une impossibilité de bouger au-delà d'une limitation de l'espace qui, si elle était franchie, s'ouvrirait comme vide. De ce point de vue, l'œuvre de Degas est emblématique. Degas ne peint pour ainsi dire jamais les danseuses en train de danser (ou très exceptionnellement) mais plutôt, la plupart du temps, dans les coulisses, en répétition, se chauffant, se laçant ou se reposant. Tout se passe comme si saisir le mouvement dans le vide de la scène lui était interdit. Créer l'espace autour — cet espace sans références préalables ni appuis aucuns (celui conçu par Kandinsky) — reste une virtualité dont ses sculptures sont, littéralement, les seules et superbes incarnations. Le secret de cette rétention est sensible dans *Le viol*, ou *La jalousie* ; la sculpture des danseuses en transgresse la loi muette.

Mais celles-ci ne s'aventurent encore qu'à peine dans l'espace. C'est pour cette raison que Degas représente le liséré, le bord, la zone frontière de cette question. De Rodin à Toulouse-Lautrec, de Loïe Fuller à Isadora Duncan, on bouge et danse au-delà de la limite tracée par Degas.

C'est avec lui que finit une scène et s'en ouvre une autre encore vierge (non viciée, non violentée et non blanchie prématurément).

Cette scène non viciée (non pas « pure », mais lieu de « l'immunité » des corps, aussi bien produite que momentanée, éphémère, mais en ce seul sens), l'art et la danse en ouvrent les limites. Elle se définit comme une « région de silence », suivant l'expression de Laban, ou encore comme « territoire vierge », citant ici Cunningham. Elle se démarque plus ou moins, en tout cas, de cette idéologie de la décadence qui fut le thème privilégié de nombreux écrivains ou philosophes ou idéologues de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

La naissance de la danse contemporaine (ou moderne) dans les années 1895, la naissance du cinéma coïncidant presque absolument, les révolutions impressionniste, cézannienne puis cubiste en peinture, toutes s'opposent, répondent et excèdent cet état « d'ané-

mie qui a tué nos forces physiques », stigmatisée par Octave Mirbeau à la fin des années 1880.

Que ces naissances et inventions aient conjugué des temps distincts représente la chance vivante de l'après-coup, dont Claude Rabant, après Freud, rappelle qu'il constitue « une altérité nouvelle ». Que les danseurs aient donc actualisé après-coup des états de corps représente un vrai mouvement d'altérité — d'inlassable nouveauté.

L'une des idées-force de ce projet consiste à rendre sensible et visible cette vérité que l'on a peut-être perçue partiellement, mais jamais, nous semble-t-il, dans une vaste et longue perspective de temps comme d'espace : que la peinture et la sculpture ont souvent révélé des états de corps (statiques ou dynamiques, dans l'espace et dans le temps, historiquement et intemporellement) que les danseurs contemporains ont actualisés plusieurs années — et même plusieurs dizaines d'années — plus tard (cf. Martha Graham).

Autrement dit, ces multiples et diverses expositions et manifestations, artistiques et chorégraphiques, auront comme visée essentielle de montrer, d'une façon à la fois contemplative et événementielle, comment des artistes comme Degas, Rodin, Matisse, Picasso, Léger, de Kooning, Bacon, Beuys ou Warhol, Kandinsky, Klee ou Otto Dix, et tant d'autres encore, ont anticipé et même pressenti des devenirs de corps (ce terme est à entendre en un sens réellement plastique et signe d'une inédite organicité) que la danse contemporaine a incarnés et mis en acte en s'y référant comme à une source vive (avant d'être esthétique, formelle ou, simplement, culturelle). Ce sont cette émotion et ce bouleversement dont devrait témoigner activement chaque exposition, par son mode d'accrochage, par cette lumière que chaque tableau ou chaque sculpture, prestigieuse ou discrète, monumentale ou intime, créerait ou distillerait. Ces œuvres, dont le thème serait généralement et pour ainsi dire explicitement la danse, devraient, par elles-mêmes, changer la perception de l'espace, ouvrir celui-ci à ce qui le fonde : à savoir le mouvement. Ces œuvres devraient aussi être vues pour l'appel d'espace et de corps qu'elles suscitent, silencieusement, en deçà de toutes les approches esthétiques, théoriques ou critiques qui les accompagnent habituellement et légitimement.

Une œuvre d'art plastique existe par et pour elle-même, dans une parfaite et irrécusable autonomie — quel que soit son sujet.

Cela est d'une telle évidence que l'on ne doute pas un instant qu'avant d'être le *Portrait d'Anita Berber* — danseuse allemande expressionniste au destin tragique —, cette œuvre d'Otto Dix est d'abord, et d'une façon inaliénable, un tableau.

Mais c'est précisément cette souveraineté propre qui fait qu'en tant que tel, ce tableau s'inquiète de ce qui est Autre que lui seul, à savoir ce corps singulier de danseuse qui incarna d'une façon à la fois extrême et mortelle une condition et une possibilité de danse, socialement et psychologiquement déterminées. Là où le corps d'Anita Berber est comme déjà condamné, fixé dans sa rouge provocation, Dix la voue à un avenir unimaginable. Il l'érige au-delà d'elle-même, il la sort de l'espace qui l'enfermait et la murait, il la porte au seuil d'un autre temps que d'autres corps de danseurs conjugueront, déploieront et soutiendront avec cette amitié de l'inconnu — qui est la mémoire des danseurs. Pour dire cela autrement : chaque exposition sera la modalité, infiniment nuancée, fine, subtile, parfois presque imperceptible, parfois stupéfiante, de cette présence des corps dans l'espace, la lumière, la matière et le temps. Elle délimitera et définira des zones, des territoires, des avènements, des apparitions et des disparitions dont les lieux se feront, intimement, peut-être violemment, peut-être très délicatement, les foyers. Chaque musée, en ce sens, et quels que soient le registre et le champ choisis par son directeur, deviendrait un foyer de mouvement — traversant le temps (passé, présent, futur). Les musées (ou d'autres lieux d'exposition) appelleraient eux aussi, en ce sens, un déploiement hors de leurs murs. D'événements chorégraphiques (*events*, performances, actes secrets, improvisations ou compositions spécialement conçues en fonction de leur particularité et demande) que les musées rassembleraient comme des germes et des gemmes de danses, naîtraient ailleurs (théâtres, rues, n'importe quels lieux où danser soit possible et désirable) de pures créations chorégraphiques contemporaines.

Entre les musées et les lieux scéniques, lieux de spectacles, se trameraient, se noueraient, s'échangeraient des champs d'intensités, des signes et des effets de sens, de reconnaissance, que certaines techniques de communication, de duplication, que certains artefacts pourraient permettre d'amplifier de telle sorte que le plus grand nombre de personnes, visiteurs et spectateurs, gens vivant dans la région, etc., en bénéficient à la fois discrètement, légèrement et continûment — comme si l'air de la région avait changé de densité.

La danse contemporaine naît, presque simultanément, aux Etats-Unis et en Allemagne (et en Autriche — ou plus généralement en Europe centrale). Pour les pionniers de la danse américaine (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis et Ted Shawn, Martha Graham et Doris Humphrey), les points de référence culturels furent souvent mixtes (simulacres, cultures indiennes, asiatiques, civilisations précolombiennes, etc.) : les œuvres plastiques ayant pu influencer leurs découvertes existent certainement, mais elles sont très mêlées. Il est néanmoins irréfutable que très vite, ces pionniers ont éprouvé le besoin de voir leur nouvel art reconnu, au sens fort, par des artistes européens, à leurs yeux garants de la vérité de leur mouvement, tels que Rodin (figure majeure ici) ou Bourdelle, pour n'évoquer que la France. Ceux-ci attestaient et légitimaient en un sens la danse qu'ils avaient inventée.

Loïe Fuller peinte par Toulouse-Lautrec, Isadora dessinée par Rodin ou Bourdelle témoignent absolument de la nécessité de cette rencontre.

Et celle-ci ne fut pas simplement de duplication ; elle donna lieu à de nouvelles formes : quand Rodin dessine Isadora, la danse inédite de celle-ci lui permet aussitôt de tirer des lignes de corps, de mettre à jour une morphologie, une floraison de lignes de force physiologiques et anatomiques qui excèdent déjà la danse réelle et le corps d'Isadora. Par là même, il ouvre la voie à d'autres générations de danseurs qui auront les capacités physiques, plastiques et techniques de coïncider de plus près avec ce nouveau corps. De même pour l'Allemagne et l'Autriche. D'évidence, les œuvres de Jawlensky ou de Kandinsky fracturent le corps d'Alexandre Sakharoff et lui donnent la force de danser autrement ; identiquement, l'œuvre de Nolde (mais tout autant Munch ou Kirchner) figure des corps de danseuses que des chorégraphes comme Mary Wigman, Yvonne Georgi, Grete Palucca ou Rudolf van Laban porteront, pour ainsi dire littéralement, sur scène.

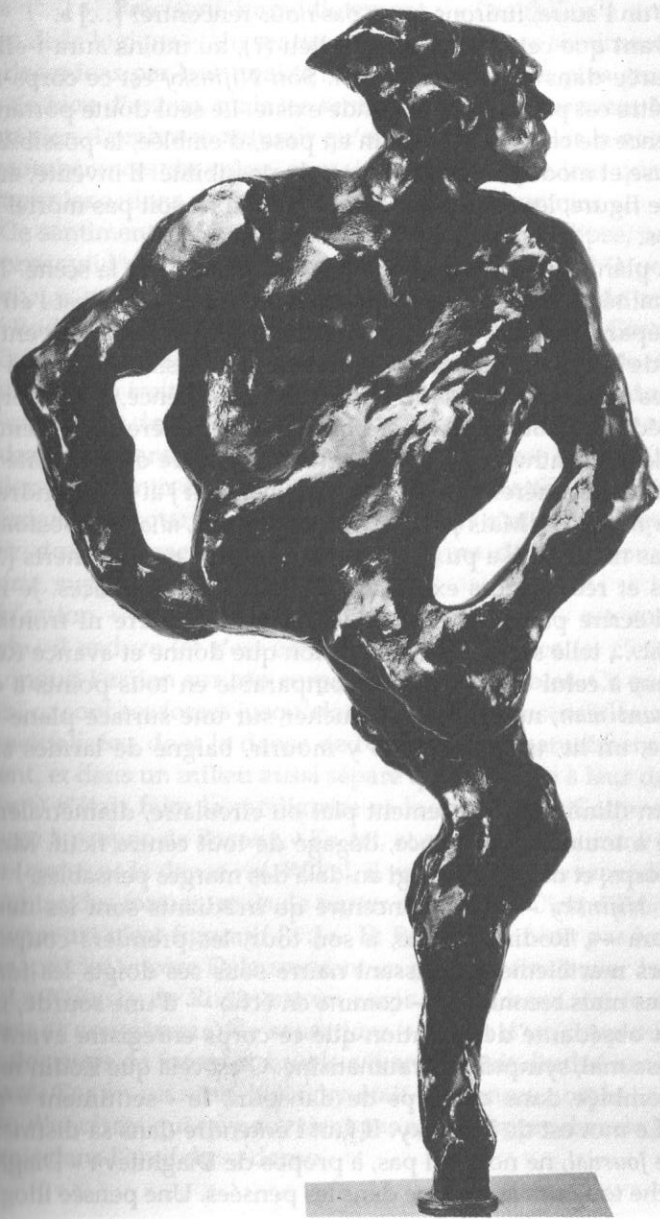
Cette sorte de double ouverture crée les conditions et les possibilités d'un dialogue, à la fois silencieux et parallèle, que les temps et l'histoire pourront menacer sans pouvoir le rompre réellement. Pareil (pour dire les choses trop schématiquement) aux Etats-Unis. Entre Graham et Noguchi, entre Cunningham et Rauschenberg, Jasper Johns, Duchamp et Warhol, jamais cet étrange et pourtant indéfectible dialogue, entre la danse et les arts plastiques, ne se démentira. Offrir la possibilité de prendre la mesure de ce dialogue sur un

long temps et la montrer dans sa diversité, son invention, son extraordinaire plasticité, c'est aussi se donner la chance de commencer à percevoir une histoire des corps entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui.

Ce *Nijinsky* (1912) est inoubliable. Une fois vu. Et Rodin l'a vu — et peut-être pétri, caressé — ce corps déboulé là, tombé des montagnes mais intact, ce corps dé-doublé (libre de tous ses doubles possibles et angoissants, le précédant en toute place, le paralysant de leur savoir), nu comme un cœur, nu comme un organe, comme un « cœur mis à nu », touché et modelé du doigt, dessinant dans l'espace l'empreinte même de ce corps qui avait une intelligence de son art si variée, si riche, disait Rodin, qu'elle touchait au génie.

Ce plâtre — de petite dimension : 18,5 cm sur 9 cm — semble comme adossé à l'espace qui, d'évidence, lui manque ou du moins ne répond pas, ne recueille pas et ne déploie pas les registres d'intensités qu'il conjugue nerveusement — jusqu'au vertige. Ce *Nijinsky* conjure violemment une menace imparable : une initiale et folle désorientation, l'obligeant à devenir (incarner) l'ordonnée de lui-même : point primaire, concentrant autour de lui une aire virtuelle, des axes et des plans possibles mais jusqu'ici inconnus. Ce corps, tel que Rodin en saisit la loi (avant que ne survienne tout texte, toute parole, toute table d'orientation, fût-elle brisée par la suite), est comme freiné dans son travail de frayage, dans son œuvre de taille, de coupe, de forçage, qui le fait se tendre et se tourner vers un point de l'espace — poignant comme une issue à l'air libre. C'est cet air qui lui manque.

Ce point ne se situe nulle part ailleurs que dans l'espace mis à jour par la sculpture — et singulièrement celle de Rodin. Point présent, point d'exégèse, que Rodin appréhende toujours comme hors du champ de la perception (dans le temps). C'est vers lui que la tête, la première, se tourne, cherchant de profil une face qui lui offrirait comme une chance d'avoir, aussi, un visage. Question, anxiété dont *Nijinsky*, dans l'épilogue de son *Journal*, désigne avec une admirable simplicité le point d'ultime détente : « J'aimerais danser, dessiner, jouer du piano, faire des vers et à tous prodiguer mon affection : voilà le but de ma vie. Je ne suis pas un socialiste bien que je sois persuadé que ce seraient eux qui me comprendraient le mieux [...] Je ne veux pas de guerres ni de frontières. Mon foyer est partout où le monde existe, je ne tiens pas plus à être riche qu'à devenir propriétaire et j'accepte de vivre n'importe où. Je n'ai pas la cruauté



de la bête qui recherche le sang [...] Je sens seulement que Dieu vient au devant de ceux qui veulent le trouver. Aussi, nous cherchant l'un l'autre, finirons-nous pas nous rencontrer [...] ».

Avant que cette rencontre ait lieu (?), au moins aura-t-elle été préfigurée dans celle avec Rodin. Son *Nijinsky* est ce corps-foyer dont l'être est partout où le monde existe. Le seul doute portant sur l'existence de ce monde ? Rodin en pose, d'emblée, la possibilité. Il en creuse et modèle, inlassablement, la possibilité. Il invente, autour de cette figure, les conditions d'un plan qui ne soit pas mortel pour ce corps.

Ce plan ne se laisse pas confondre avec celui de la scène. Toute l'originalité de la danse contemporaine (dont Nijinsky est l'étrange frère séparé) se tient dans cette différence qu'elle opère entre la scène (de la représentation, ce sol où Degas dessine et peint si rarement les danseuses dansant) et ce plan (d'existence, terre vierge et intermédiaire, poussiéreuse et blanche, qu'Homère situait entre la cité et le labyrinthe). « Je sais qu'un certain genre de nervosité peut facilement dégénérer en folie, écrit Nijinsky, et j'ai pu craindre que cela ne m'arrive. Mais je ne suis pas fou et *L'idiot* de Dostoïevski n'est pas un idiot. Il a pu m'arriver d'être trahi par mes nerfs [...] je connais et redoute ces excès comme leurs conséquences. Je m'efforce d'écrire paisiblement [...] ». Plan sans guerre ni frontières, apaisant..., telle serait cette dimension que donne et avance Rodin, l'ouvrant à celui dont le corps, comparable en tous points à celui d'*Elephant man*, ne saurait se coucher sur une surface plane (une planche, un lit, un aplat) sans y mourir, baigné de larmes silencieuses.

Plan illimité..., faussement plat ou circulaire, diamétralement opposé à toute circonférence, dégagé de tout centre fictif. Modelé sur le corps, et de ce fait élargi au-delà des marges pensables.

Ce *Nijinsky* — aussi concentré qu'irradiants sont les dessins d'Isadora —, Rodin y porte, à son tour, les premiers coups, les premiers martèlements, laissant naître sous ses doigts les formes bosselées mais reconnues — comme en écho — d'une sourde, insistante et obsédante déformation que ce corps enregistre avant que cela fasse mal, symptôme, traumatisme. C'est cela que Rodin reconnaît d'emblée dans ce corps de danseur : le « sentiment » d'un corps. Le mot est de Nijinsky. Il faut l'entendre dans sa distinction. Dans le *Journal*, ne note-t-il pas, à propos de Diaghilev : « Diaghilev recherche toujours la logique dans les pensées. Une pensée illogique

est dénuée de valeur sans doute, mais il est certain aussi que cette même pensée ne peut tenir debout si le sentiment n'y trouve sa place [...] ». Précisant immédiatement : « Diaghilev a en même temps de la logique et du sentiment, seulement ses sentiments diffèrent des miens par leur qualité : il a une grosse tête plus grosse que celle de bien d'autres, mais les sentiments qui s'y trouvent logés ne valent rien. Lombroso assurait qu'on peut en déceler la nature par les protubérances du crâne, et moi je prétends que leur qualité s'établit par les actions qu'ils provoquent chez les hommes ».

Ce sentiment fait sens : il ouvre et décrit cette ellipse, cet ovale du corps qui l'autorise, même tuméfié, même dégrossi (à peine dégrossi..., c'est ce mouvement qui s'amorce au début de ce siècle, avec Rodin, Matisse et Picasso, Léger, puis Richier et Giacometti, etc. Cette rupture avec l'obésité dont parlera Decroux, cette minceur allant jusqu'au trait étique, jusqu'au dernier geste au-delà duquel — pire que la fin de la figuration — ce serait le tenon du corps qui viendrait à disparaître irrémédiablement), c'est cet ovale qui l'autorise donc à se sentir en vérité dans le mouvement, toujours différent, de l'origine. Ce que Rodin rend à Nijinsky, c'est ce fait, qu'enfin, même douloureusement, il est à l'origine de son mouvement — porté, supporté, frappé par son sens.

L'action — qu'évoque et invoque Nijinsky — est au moins double : il endure (et c'est considérable) et déplace (et c'est, en ce sens, inouï) l'action sur son corps de forces invisibles. Ce que capte Rodin, ce sont ces forces jusqu'alors inaperçues, insensibles, non encore actualisées, dont la danse de Nijinsky (prématurément certainement, et dans un milieu aussi séparé qu'impropre à leur développement) s'était faite la médiatrice et la réceptrice. Comme le dit Deleuze à propos de Bacon : « En art, et en peinture comme en musique [ajoutons la danse : cf. Rilke], il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif [...] ». Et Bacon, ici, n'est pas loin. Ces forces, précise encore Deleuze, sont en rapport étroit avec la sensation. Le *Nijinsky* de Rodin est un corps (un buisson, un torse, une gomme et une gamme) de sensations — objet d'un coup ou d'une suite de coups de forces auxquels, vivant, il était destiné sans y être préparé. Car en un sens, Nijinsky était un danseur orphelin — orphelin d'ancêtres qui ne pouvaient pas alors s'approcher de lui et le soutenir dans l'à-vif de sa danse.

Moment de rencontre entre Rodin et Nijinsky profondément inégal : l'un s'expose et n'est pas prêt, l'autre enregistre, creuse et a su devenir sûr de son temps (et des temps à venir). Entre la danse et les autres arts (et singulièrement la peinture et la sculpture), l'écart, le moment de phase, les points de coïncidence et de partage restent souvent sans commune mesure. Il faudra, en un sens, attendre Wigman, Graham et Cunningham, pour que ces relations ne soient plus mortelles. Car toujours, au centre du corps, entre le cœur et le diaphragme, le rythme échoue..., et l'organe, séparé, s'affole, tape comme un battant contre une paroi aussi souple que fragile (frêle). Car quel serait-il ce rythme conjuguant, en deçà de toute forme connue, ces jeux de forces passées sous silence, hors contrôle, mais que le moindre élan, que le moindre surcroît d'énergie, que l'enthousiasme (ou le lyrisme) le plus élémentaire éprouvent et font sentir comme à corps perdu ? Le *Nijinsky* de Rodin sauve de l'oubli et de l'abîme un corps sans précédent, forcé de toutes parts, et forçant malgré tout le respect — là où ne règnent que pointes et chocs insensibles, informels, de pures intensités cherchant à faire retour sur elles-mêmes. Echo matériel à ce vers de D.H. Lawrence : « Dieu est une immense impulsion qui n'a pas encore trouvé de corps [...] » (*Sous l'étoile du chien*).

Vers dont l'amplitude, dont les degrés d'intensité font étrangement écho à cette expression si peu lumineuse de « clown de Dieu », qui cercle et enferme tellement ce qui se donnait là d'illimité.

Mais l'art de Nijinsky ne pouvait-il peut-être qu'être vu déformé, et donc dénié ? Généralement.

En deçà de cet accueil impossible, Rodin, avec une lucidité qui lui est unique, voit cette puissance en cran d'arrêt coupant le corps d'un espace que ses mouvements lui promettaient. Ce que Rodin voit sur ce corps, c'est une sorte de suspens proliférant, presque inespéré — un ramage de sensations physiques multipliant, sous ses yeux, ses foyers d'union et de division. Là où Rodin, auparavant, dans ses *Entretiens* avec Paul Gsell par exemple, liait et lisait dans le passage d'une attitude à l'autre, d'une position ou d'une posture à l'autre, la vérité dynamique du mouvement (cf. *Maréchal Ney*, *L'Homme qui marche*, *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, etc.), apparaît et transparait dans le *Nijinsky* réellement tout autre chose : comme un ongle incarné (mais ne cessant de pousser, de travers...), une forme vivante mise à nu, exhibée et exposée à l'air libre mais comme enterrée vive et tournée vers..., un lieu que nul n'avait dési-

gné physiquement avant lui (c'est aussi le sens du saut final du *Spectre de la rose*...).

Là où Degas s'est arrêté, là où Toulouse-Lautrec s'est fixé sur les contours et les lignes du fantasme — le grand écart, ce cancan frappé du sceau du Père la Pudeur —, Rodin, après son *Iris*, *messagère des dieux* et ses *Etudes de six danseuses cambodgiennes*, voit enfin un corps en tous points imputé (cf. amputation et corps intègre chez Toulouse-Lautrec). Imputer ? Attribuer à quelqu'un une chose digne de blâme... Oui, c'est cela qu'il voit, un corps blâmé, blâmable, cousu main par ces marques fautives et, en même temps, s'en sortant. Imputé mais non définitivement amputé de soi : tel est le *Nijinsky* mis à nu de Rodin, un nu non académique, imprimant en soi sa propre lettre, son propre cachet. Tournoyant sur place, tourné par son propre élan, son énergie est freinée mais non réduite, plutôt concentrée comme sous l'effet d'un rotor. Ce corps est issu, né d'un long deuil : celui que le corps masculin a porté tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle — de Géricault à Manet, de Courbet à Degas et même Cézanne (celui de la période couillarde). Ce que Rodin opère, c'est ce passage hors du deuil, cette infraction de coffre et de serrure où une certaine vérité du corps était mise au secret (il serait passionnant de voir comment, chez Matisse, *Les têtes de Jeannette*, Le Serf et Picasso, sculpteurs, cela aussi se joue subrepticement, violemment) et, pour cela, il invente une nouvelle combinaison dont le corps est le déchu du grand désastre et du défilé mallarméen du *Coup de dés*...

Le *Nijinsky* de Rodin, tuméfié, turgescents, tumescents, s'oriente follement et s'aplatit, encaisse au niveau du cœur et du diaphragme, (*phren* en grec), car rien, dans l'espace qui lui est contemporain, n'est encore en mesure d'en accueillir et d'en recueillir l'énergie aveugle et sanglotante, libre et sanglée, dont le corps est l'aveu entier (et intègre). Sans direction, tête tournée, détourné, il se pro-file..., et Rodin lui offre ce plan d'immanence, sans lequel toute forme naissante mourrait sur l'heure, avant de naître, mort-née.

Or quel est l'enjeu primordial ? Que d'une lutte qui se fait au corps à corps ne subsiste plus « un seul déchet de matière inerte et réfractaire à l'esprit » (Proust). La condamnation ou la damnation ne porte pas sur le déchet mais sur sa possible inertie... Le *Nijinsky* est un être déchu mais vif, pétri d'esprit...

## Entretien avec Carolyn Carlson

Réalisé par Laurent Dauzou et  
Claude Rabant

Hambourg,  
27 février 1993

C.R. : Ma première question sera très générale : quelles sont actuellement, selon vous, la place et la signification de la danse dans notre façon de vivre et de penser ?

C.C. : Je ressens très étrangement ce qui se passe en matière de danse durant cette période des années 1990. Je danse depuis que j'ai trois ans. Ma carrière a débuté véritablement à San Francisco, avec Alwin Nikolais. Depuis lors, j'ai connu bien des changements, j'ai travaillé à l'Opéra de Paris, en Italie. J'ai vu peu à peu l'ensemble du monde de la danse évoluer. La danse est, à mon avis, aujourd'hui la forme artistique la plus populaire. Le Théâtre de la Ville, par exemple, affiche toujours complet pour les spectacles de danse, non pour ceux de théâtre. Il y a eu une sorte de boom sur le monde de la danse. Je pense qu'aujourd'hui, philosophiquement, les gens communiquent davantage à travers l'intuition. Auparavant, tout devait être dit et formulé rationnellement, par le langage. Pourtant, il y a une possibilité incroyable de communiquer à travers le corps et le silence, sans les mots. Je pense que c'est cela qui attire les gens : cette possibilité d'une communication universelle. La beauté de la danse, c'est de communiquer à travers le silence et l'intuition, que chacun peut saisir. Nous faisons quelque chose, dans la classe,

<sup>1</sup> Carolyn Carlson préparait alors *Commedia*, chorégraphie inspirée de la *Divine comédie* de Dante, donnée au Théâtre de la Ville, à Paris, en avril 1993.

l'autre jour, une chose avec laquelle j'ai « bien accroché ». Regardez, si vous levez simplement la main, ainsi, dans l'espace, n'importe qui peut le faire. Mais si vous dites : « Je lève la main », et que la lumière se projette sur elle, qu'il y ait un œil dans cette main, alors, sans que vous sachiez comment, votre puissance se communiquera au public. Il ne se dira pas : « Tiens, c'est la lumière dans sa main », il sentira simplement que quelque chose se transmet. Mais il est difficile de parler de ces choses-là. En revanche, j'en constate journalièrement l'existence avec la compagnie, au fur et à mesure que nous avançons dans le travail et la préparation du spectacle.

Un article de *Quest Magazine* parlait récemment de la danse comme d'un art de guérir, d'un art qui a la possibilité de guérir. Et c'est vrai. Les anciens shamans, uniquement grâce à la puissance du mouvement, savaient utiliser ces possibilités de guérison dans la danse sacrée. De même, dans la religion soufi, les derviches tourneurs ont cette capacité, tous ces tours et ces sphères de lumière et ce mouvement circulaire ont un pouvoir en soi qui les traverse... Je le sais bien moi-même, pour avoir dansé le solo « Blue Lady », et tous les autres spectacles, les improvisations... Je ne prétends pas que c'est moi. Quand je danse, je sens que quelque chose me traverse, les gens viennent me voir parfois après le spectacle, ils pleurent. Ils sont tellement émus, quelque chose s'est produit, un événement qui les a changés, les a transformés. Il y a quelque chose d'inhérent à la danse, qui fait que les gens peuvent être libres dans leur esprit, se déployer, spécialement dans notre travail. Nous travaillons en effet à partir d'un thème, mais il y a tellement de directions, chacun peut construire sa propre histoire, en fonction de son imagination. Dans *Commedia*, nous utilisons trois acteurs, ce qui pour moi est un défi. Et c'est curieux comme la voix travaille parfois. Lorsque ces acteurs jouent la scène des livres, ils descendent vers le public avec leurs livres et lisent un texte. Lorsqu'ils ne savaient pas encore le texte, ils descendaient en marchant sans dire le texte. A ce moment-là, c'était presque plus fort que lorsqu'ils utilisaient maintenant les mots. Le simple fait de descendre avec leur livre et de venir au bord de la scène créait un équilibre intéressant entre le langage et la danse. C'est pourquoi j'espère qu'avec l'an 2000 les gens deviendront capables de communiquer davantage avec la télépathie, comme lorsque vous prenez contact avec une personne à travers une longue distance dans l'espace.

C.R. : Vous pensez donc que la danse a en elle-même une dimension mystique ?

C.C. : La danse ? Absolument. J'en suis sûre. C'est ce qui m'intéresse maintenant avec la compagnie. Outre la préparation du spectacle, nous faisons de petites choses telles que solliciter les chakras du corps : on prend et on remonte l'énergie pour avoir une sorte de cercle de lumière. Pour moi, c'est l'ensemble des choses qui doit constituer une expérience mystique. Je ne distingue pas réellement dans ce qu'on appelle les « dons de Dieu », je ne dis pas : ceci est la danse, et ceci autre chose. Je pense que tout fait partie d'un immense cercle, le cosmos, cette fabuleuse énergie circulaire que nous avons partout. Le mouvement, même le big bang, continue à se propager.

C.R. : Comment est-il possible de concentrer cette énergie totale, cosmique, dans le corps des danseurs ?

C.C. : C'est une affaire de travail. Comme en toutes choses, c'est le travail. Je ne crois pas que nous soyons illuminés d'un seul coup, soudainement. Ou plutôt si, cela arrive, d'être illuminé soudainement, mais il y a un processus qui y conduit. Pendant des années, j'ai été dans le bouddhisme zen, et tout doucement, à travers cette synthèse, j'ai changé mon travail, grâce aussi à cette idée d'*ici et maintenant*, et de transparence des choses. Tu dois prendre *cela*. Rien ne dure, tout est impermanent. C'est cela aussi que j'aime dans la danse : tu fais un geste, et il s'en va, et il passe dans une autre forme. Voilà ce que sont les danseurs, voilà ce qu'est notre discipline. Si tu n'es pas ici à cet instant, alors cela s'en est allé déjà. Voilà le travail de la concentration. Il est plus difficile de chorégrapier, car il faut chercher une forme. Mais une fois que la forme complète existe, tu peux la remplir avec de la présence.

Une chose belle dans la compagnie, la raison pour laquelle j'ai choisi ces personnes-ci en particulier, c'est qu'elles sont toutes spirituellement liées. J'ai réalisé l'an dernier un travail pour l'Opéra d'Helsinki, que je viens juste de terminer. C'était très difficile, parce que les danseurs travaillaient uniquement d'un point de vue technique, clinquant, au niveau de leur être physique. Pour eux, j'ai fait une chose incroyable, certainement : je les ai fait marcher en traversant la scène avec de longs manteaux noirs, comme un voyage. Pour eux, ce n'était rien, ils n'avaient aucune conception quant à ce qui se passait. Naturellement, je ne veux pas dire que c'est ce qui se pro-

duit en général dans les arts actuels ; je considère seulement qu'il y a tellement de niveaux différents, certains veulent donner une forme politique, violente même, à leur œuvre. Moi, je veux revenir au sacré, le donner aux gens. Je pense que c'est là que nous devrions aller aujourd'hui.

C.R. : Quel est, dans votre travail, le rôle de l'image et du rêve ? En quoi sont-ils des supports de la chorégraphie ? Vous parliez tout à l'heure d'illumination, comme aboutissement du processus d'élaboration. Quelle autorité donnez-vous à la vision dans la danse qui vous traverse ?

C.C. : D'habitude, je commence par avoir l'idée, puis viennent les visions. Cette idée de chorégraphe Dante, je l'ai eue d'ailleurs en lisant une revue bouddhiste. Je cherchais un sujet de littérature et il était question de *La divine comédie*. C'était à propos de la lumière, et j'ai été emballée. Trois degrés : 1. voir les étoiles ; 2. monter vers les étoiles ; 3. devenir les étoiles. Donc : voir — s'élever — devenir. Tels sont les trois livres : à la fin de l'Enfer, Dante voit les étoiles ; dans le Purgatoire, il est à leur niveau ; dans le Paradis, il est la lumière. Après avoir lu cet article, j'ai pensé que c'était un sujet merveilleux à travailler avec les danseurs. Puis vint la vision : la montagne née de l'idée de Purgatoire, avec la nécessité de différents niveaux sur scène, le néon venu de l'idée de lumière, avec d'autres éléments d'éclairage.

Il a été très difficile de commencer cette pièce, parce que, pour un sujet si complexe, je ne voulais pas utiliser autant d'accessoires que je le fais parfois. J'ai dit : « Bon, on va danser ! ». Là, j'avais une clé, parce que je peux faire des mouvements, des images, des choses très théâtrales. Un par un, les danseurs de la compagnie ont demandé s'ils allaient danser. C'est ainsi que j'ai trouvé la solution. C'est très intéressant, parce que nous avons résolu ainsi tous les problèmes, bien plus en partant du mouvement qu'en usant d'imagination pour le décor et la mise en scène. Par conséquent, cela dépend de la pièce et de l'idée. Je pense cependant qu'il est bien pour nous, pour moi, d'utiliser un décor minimal, parce que maintenant, c'est drôle de voir ce qui se passe dans le monde de la danse : à présent, ce sont souvent de véritables spectacles d'opéra, et je me demande parfois si tout leur travail ne s'effectue pas sans le « mouvement de base » (*basic motion*). Normalement, j'essaie de trouver, spécialement dans cette pièce, des éléments qui ne soient

pas reliés trop directement au sujet, ici à la trilogie Enfer-Purgatoire-Paradis. Ainsi, quand les acteurs entrent en scène avec ces barrières, ces chariots de néon, les choses restent plutôt abstraites.

L.D. : Pourquoi choisis-tu certaines images ?

C.C. : Elles servent toujours l'idée. Dans cette pièce, beaucoup d'éléments tournent autour du thème « atteindre ». Dante cherche continuellement Béatrice. Ainsi, il y a tout au long de la pièce une sorte de mouvement horizontal qui correspond à cette thématique de l'atteinte. Il y a aussi le thème de cet espace « en haut », cette sorte d'espace astral, qui m'a toujours intéressée chez Dante. C'est l'âme après la mort. C'est cette espèce d'espace étrange dans les qualités du mouvement, parfois. Cela, j'étais encore en train de le chercher dans cette pièce. Je pense que la première partie est là, nous la tenons, mais probablement la semaine prochaine, nous aurons une vision de cette espèce des qualités du mouvement. En premier lieu, j'ai imaginé l'Enfer, tout y est extrêmement cassé et saccadé. La seconde partie, le Purgatoire, est plus suspendue. Et pour le Paradis, nous allons apprendre comment voler ! La dernière pièce que j'ai faite en Finlande était basée sur T.S. Eliot, *The Waste Land* (*La terre vaine*). Un homme perd ses ailes : nous avons donc tous ces mouvements de bras et d'envols, nous avons même un homme avec des ailes dans le dos, vision incroyable. Il avait un imperméable, et la moitié du temps nous lui enlevions, et il avait ces deux ailes dans le dos. A partir de l'idée, la chorégraphie évolue, et je dois dire que nous travaillons tous ensemble. En un sens, je ne chorégraphie pas réellement, je fais la mise en scène. J'aime travailler avec les gens. Puisque vous me demandiez, je vais vous dire un grand secret : je choisis généralement des gens qui ont autant, sinon plus, d'imagination que moi, parce que c'est ainsi que le travail se fait. Regarde, Laurent, ce que tu as fait ! Il y a deux semaines, nous avons eu — ce fut l'un des jours les plus extraordinaires de ma vie — un sujet de composition que j'avais donné à toute la compagnie : un rituel mortuaire. Chacun devait choisir — ce que je trouve un problème très sain — comment il voudrait mourir ou sentir la mort et le mourir, et ce que cela signifiait pour lui. Nous avons eu la journée la plus extraordinaire. Chacun a montré sa composition. Fantastique ! Incroyable ! J'en ai pleuré d'émotion. Et c'est pourquoi je dis : ce n'est pas seulement moi. A cause de ce jour, je pense que nous avons ébranlé l'univers. Juste ce jour-là. Personne ne reverra plus

*cela*, ce jour, mais nous nous en souvenons tous, quelque chose est arrivé ! Et c'est cela qui fait la compagnie, car ce jour, personne ne l'oubliera plus tout au long du travail. Parfois même, peu importe ce qu'est le travail, je le ressens ainsi. Après un tel jour, peu importe ce qu'est en réalité l'issue, puisque cela fut un « moment dans la vie », pour chacun. C'est ainsi que j'aime travailler. Je pense que, dans chaque compagnie, chaque œuvre, nous évoluons spirituellement. Parfois même, le mot « danse », je ne sais plus, je suis tellement reconnaissante de pouvoir trouver l'esprit à travers le corps, c'est cela que je ressens. Ainsi, les termes qui définissent « danser », ce que les gens en disent, c'est impossible, je crois. Lorsque vous avez cette impression de l'esprit qui traverse le corps et qui est « reçu », c'est comme une méditation, il n'y a pas de mots. Le langage s'arrête ; chacun peut le sentir mais ne peut le dire. C'est pour cette raison que nous dansons, parce qu'il est impossible d'exprimer cela à travers des mots.

J'ai travaillé avec John Davis, qui est philosophe, et qui a fait les éclairages de mes spectacles pendant des années à l'Opéra de Paris. Il m'a livré des questions telles que : « Tu vas vers quelque chose », « *you go towards* ». Mais qu'est-ce que *towards*, « aller vers quelque chose » ? Tu traverses la pièce et tu regardes de l'autre côté, tu regardes quelqu'un. Mais « aller vers » ? Cela m'a apporté une sorte de vision mystique. Je vous parlais de ce « moment pour toujours » (*forever moment*). Tu peux dire « stop » ou bien faire tel mouvement précis. Mais John me dit un jour : « Quand tu fais ceci, tu le fais pour toujours ». Je ne l'ai jamais oublié, car c'est toute la différence entre « stopper » et « pour toujours ». Le corps se déploie, comme le big bang : il se trouve qu'il envoie toujours ces ondes. Je retrouve cela avec le groupe, grâce aux concepts philosophiques et aux images de la nature : « Tu te tiens debout entre ciel et terre. Dieu ! Tu es debout ! Tu n'es pas seulement vertical ». C'est très différent de Nikolaï : « Tu te tiens très grand, tu as ce pouvoir vertical qui te tire, te tient vers le bas, très bien, parfait ! ». Grâce aux années de travail avec John Davis, tu te tiens debout entre ciel et terre, cela met de la poésie dans le corps, cela y met un poème. Les Américains sont plus abstraits que les Européens, c'est intéressant, la danse en Amérique est très technique.

C.R. : En quoi Nikolaï était-il plus abstrait ?

C.C. : Il venait de Wigman, mais il adorait l'idée des lois de Newton, la statique, la dynamique. J'ai vraiment aimé le travail avec Nikolaï, j'en ai gardé beaucoup de force. Mais j'appellerais cela plutôt « abstraction de l'espace » que « poésie de l'espace », selon le terme de Bachelard. C'est une vision différente, je crois.

L.D. : Lorsque tu étais dans sa compagnie et que tu devais faire des compositions, comment le ressentais-tu ? Exprimais-tu déjà la poésie ?

C.C. : Déjà, je le ressentais d'une certaine manière, déjà mon travail était un peu différent de celui de Nikolaï. Je ne pouvais jamais travailler seulement avec le « pas », ni juste avec la *motion*, le mouvement purement abstrait. Je n'ai jamais pu. C'était déjà en moi. Même avant la rencontre avec John, j'avais un morceau d'imaginaire, un arbre, quelque chose. Un autre livre qui a changé ma façon de penser est le livre de Martin Buber, *Je et Tu*. C'est un livre extraordinaire. Il décrit comment, si tu regardes ces fleurs, tu deviens ces fleurs. Ainsi, tu deviens la chose elle-même, toute chose. Quand tu vois l'autre personne, tu deviens l'autre personne. Tu entres dans sa peau. Nous sommes passés par toutes sortes de concentrations, John et moi. Jonathan, par exemple, nous essayons de lui expliquer qu'il est encore à l'extérieur de sa forme. Tout simplement, lorsque tu fais une forme, tu deviens la forme, tu es la forme. Ce qui se passe avec le classique, et la plupart des entraînements, c'est que tu fais la forme depuis l'extérieur, au lieu d'être simplement une partie de cette forme. C'est effrayant. Jonathan a dit l'autre jour une chose si intelligente ! Comme j'essayais de lui faire remplir sa forme, lui qui est toujours terriblement en dehors, il dit : « Je me sens vide ». J'ai répondu : « Fantastique ! C'est précisément que tu as à devenir vide pour remplir cette forme. En un mot, tu dois être *selfless* (dépouillé de toi-même) ». Tu sers la forme. C'est là que la danse moderne s'est détachée du ballet : la technique et la personnalité étaient là pour se montrer, pour montrer que c'était un spectacle. Avec la danse moderne, tu es *selfless*, tu travailles avec la forme. Moins maintenant peut-être, mais encore dans certaines compagnies. Nous vivons un temps difficile, surtout pour la jeune génération. Le monde est comme sens dessus dessous. Et je crois que, ou bien on va réellement droit dans ce combat terrible, ou bien on possède cet autre côté spirituel dont je parle. Alors, on regarde et on accepte, tout en faisant de son côté véritablement quelque chose pour aller plus loin.

Une grande partie des œuvres actuelles se bat contre la société, contre le monde où nous vivons. J'ai choisi l'autre voie.

L.D. : Tu penses que la danse est aussi un combat ?

C.C. : Tout est combat. La vie est fondamentalement souffrance. Si tu en es conscient, tu peux être ouvert à n'importe quoi. La danse, oui, c'est dur, mais tu l'acceptes et tu le fais. Je viens de Californie, où tout est vacances, tout est super, tout est illusion. C'est pour ne pas voir ce que nous avons à faire. Ce n'est pas réel. Nous sommes sur terre pour apprendre, je le crois profondément. Au milieu de tant de galaxies, cette petite terre n'arrête pas de se battre et de lutter pour s'en sortir. C'est pourquoi nous devons continuer dans notre évolution.

L.D. : Comme Orphée lorsqu'il revient, nous ne devons pas nous retourner ?

C.C. : Vous savez, aujourd'hui, davantage de gens méditent. N'importe quelle forme de méditation. Simplement s'asseoir sans bouger. Ce n'est pas tant la méthode qui importe, que de prendre le temps chaque jour de rester immobile. Nous le faisons pendant la classe aussi, à chaque fois, lorsque nous sommes tous ensemble et que nous pouvons rester là, peut-être trois minutes, tranquilles. Je pense que chacun d'entre nous a cet espace sacré, il suffit de prendre le temps de le trouver. Nous devons le faire chaque jour. C'est cela, la pratique. On ne le trouve pas comme ça tout d'un coup. C'est aussi la beauté de la danse : tu peux simplement traverser la scène en marchant et faire un geste. C'est un espace tellement silencieux que, de quelque manière, il peut se transmettre.

C.R. : Le mouvement est dans l'espace du silence ?

C.C. : Le mouvement crée l'espace. C'est l'enseignement de John. Nikolaïs disait : « Vous marchez à travers l'espace ». John répond : « Quel espace ? Montrez-moi l'espace. Qui a dit qu'il y avait de l'espace ? ». Nous avons repris l'ensemble de la question et il avait raison : il n'y a pas d'espace. Nous sommes assis comme ça maintenant, ici, mais si je veux créer l'espace autour de moi, cela doit venir du centre. C'est toi qui crées l'espace. La performance, c'est cela. Si l'on ne donne pas de son propre centre, il n'y a aucune chance pour que l'espace devienne vivant. Même dans le Taï chi, le maître dit que si tu peux faire tel geste et le laisser (quitter sa trace), tu reçois une étoile d'or. Mais combien peuvent le faire ? C'est notre travail

de créer l'espace et de le transformer. Dans *Commedia*, je préfère utiliser peu de décors, puisque nous pouvons parvenir à créer l'espace par la musique, les éclairages et les mouvements. Il y a deux ans, j'ai eu une révélation. Deux filles dansaient le même solo, deux soirs de suite. Aucune comparaison. L'une était puissante, vivante. L'autre ne faisait que les pas. Un solo totalement différent. Et pourtant les mêmes pas ! Qu'est-ce que cela signifie ? Qu'il est impossible de séparer la danse du danseur. Nous sommes la danse. Voilà en quoi consiste l'oubli de soi, l'humilité — être *selfless*. Je pourrais dire : « Je fais le mouvement ». Mais je suis le mouvement, si je peux le faire. J'ai pour philosophie que, dans la vie, si nous parvenons à vivre chaque instant de cette manière, aurions-nous vécu des millions d'instant, nous pourrions toujours nous les remémorer à nous-mêmes, comme le dit Gurdjieff. Si je peux me rappeler ce que j'ai fait il y a cinq minutes, regarder des fleurs, tripoter ces gants, je pourrai me le rappeler toujours. Mais pour conserver ce niveau d'éveil, il faut cesser de regarder sa personne, il faut être un peu oublieux de soi.

L.D. : Est-ce le paradis, cette façon de vivre toujours ainsi, dans l'éveil et la conscience de chaque chose ?

C.C. : Sûrement. La souffrance même cesse d'être importante, parce que tu sais ce qu'elle est. Cesse de te taper la tête contre les murs, accepte, va droit devant, sans te retourner. Je lisais ces jours-ci le livre que ma mère m'avait envoyé, le *Livre tibétain des vivants et des morts*, non pas le *Livre des morts* tibétain, mais un livre sur l'un des maîtres qui ont écrit sur lui. Il dit des choses extraordinaires. Dans notre société de consommation, tout s'achète. D'accord, achetons tout. Mais si rien ne prend d'importance particulière, nous ne sommes attachés à rien. Nous devrions tous les jours penser à la mort. Si je dois mourir demain, est-il important de posséder telle ou telle chose ? Tu le disais : être éveillé à chaque chose que nous faisons, c'est ne pas être attaché à une chose particulière.

L.D. : Si nous pouvions vivre toujours dans la méditation, être toujours en grâce...

C.C. : Espérons-le..., peut-être dans un autre millier d'années... Nous voulons que les choses soient permanentes, alors qu'elles sont impermanentes. Là est la source de nos problèmes. Nous avons peur du changement. Je vous raconte une chose. J'ai tellement

voyagé, Finlande, Paris, Venise, Hambourg. On vient juste de me demander si je voulais reprendre la Cullberg Company à Stockholm. Cela signifie un nouveau déménagement en 1994, un nouveau pays. Je me suis dit : « Mon dieu ! Moi qui voudrais tant rester une minute en place ! ». Un des danseurs d'Helsinki me regardait. Je lui dis : « Où est ma maison ? Je n'arrête pas de bouger. Je devrais m'arrêter quelque part ». Et lui : « Ta terre est la maison ». C'est vrai. Je dois y penser. C'est une sorte de destinée. La terre, quand on y pense, est si petite. Alors on grappille...

Quelqu'un m'a dit : « Tu sais, il y a des oiseaux qui n'atterrissent jamais ! Ils voyagent toute leur vie et même quand ils dorment, ils continuent à voyager sans atterrir ». On en a retrouvé un en Finlande qui s'était perdu. Je me sens comme eux. Ces dernières années, j'ai volé partout, je voyage même en dormant. Avec la compagnie, ça va, il y a tant d'amour entre elle et le travail ! Avec mon fils, c'est plus difficile. Il dit toujours : « Maman, tu repars encore ! ». Mais il sait ce que je fais. Il demeure suffisamment relié à moi.

C.R. : Le voyage, la danse, est-ce pour vous l'amour du vent ?

C.C. : En effet, les secrets viennent avec le vent. Le vent me donne toujours mes meilleures inspirations. Je suis sûre d'avoir été magicienne, dans l'une de mes vies antérieures, shaman, je le sens. Quand le vent arrive, vous entendez son hurlement. J'ai toujours pensé que les secrets venaient avec le vent. Alors je les cueille. Toute la philosophie zen repose sur le concept de vide (*emptiness*). Le vide est si grand, il remplit l'univers. Avec Michel Portal, nous avons travaillé sur une section intitulée « le vide » (*the void*). Il m'a donné une partition remplie d'instruments. Pour moi, le vide, c'est juste une note. Pour Michel Portal, ce sont des milliers de notes. « Silence » signifie des choses différentes pour différentes personnes. En Finlande, quand on sort de la ville et qu'on se retrouve au beau milieu de nulle part, c'est vraiment un rugissement, on entend le silence si fort. Surtout quand on vient de la ville, quelque chose se met à sonner. Bien sûr, ce silence et ce geste que nous cherchons, c'est la pureté. Si tu es véritablement *selfless*, tu peux être en silence. C'est pourquoi je trouve que c'est une belle méditation. C'est là que je peux faire ma maison, dans le silence. Peu importe où je vais, j'ai cette cloche tibétaine, une bougie et de l'encens, j'achète une plante, et j'ai un coin à moi. Peu importe l'hôtel, c'est toujours « ici ». Même si je n'ai que deux minutes, j'arrive maintenant à être

immédiatement sans pensée... C'est une vraie discipline de trouver le silence. Ce serait bien si nous pouvions tous le trouver, aujourd'hui. Vous savez, je trouve parfois mes meilleures pensées dans les cafés bondés, en France. Plus il y a de monde, plus je suis concentrée. C'est comme ce rugissement, à nouveau, ces gens...

L.D. : Mais le résultat de la méditation n'arrive pas d'un seul coup, il faut une somme de méditations pour que le résultat arrive soudainement n'importe où.

C.C. : C'est pourquoi ce livre sur les vivants et les morts est si beau. Il parle aussi de la préparation à la mort. Lorsque le jour de la mort arrive, tu es prêt. Cela permet de préciser aussi le rapport au sida. Nous avons connu tant de personnes et d'artistes, au moins cinq danseurs récemment avec qui nous avons travaillé et qui sont morts, si jeunes. Vous vous rendez compte, être confrontés à ça ! Si jeunes, et la mort est déjà là. Peut-être est-ce notre terre qui a fait ça, le karma. Cela change la donne : le jeu redevient sérieux. En Amérique surtout, le travail est en train de changer. Les gens n'arrivent plus là, comme ça, en faisant n'importe quoi. En danse et dans les arts en général. On ne se pointe plus comme ça, tout simplement pour faire des choses réjouissantes. C'est bien ce qu'était devenue l'Amérique : on n'avait même plus besoin d'une idée pour construire un spectacle. Mais maintenant on retourne véritablement aux idées. C'est en cela que l'Europe a toujours été plus engagée dans les arts. Les Etats-Unis ont de magnifiques danseurs, de grandes compagnies, mais je ne pense pas qu'ils aient le même poids que le travail réalisé en Europe, dans toutes les formes d'art. Bien sûr, nous avons de formidables poètes américains, des philosophes. Mais pour ce qui est de la danse, du théâtre et de la musique, c'est l'Europe qui l'emporte.

## Danser outre

Dominique Dupuy

### Hypothèses de vol

« L'homme, ce hasard aérien... »

Philippe Jacottet

L'alternance d'un pied à l'autre produit une *danse du pas* que l'on peut corriger en une *danse du passé* lorsqu'on l'alimente du passage du poids. Mais il y a toujours la rupture du changement de pied qui perturbe le mouvement central en lui imposant la fraction, la scansion. Rares sont les danses où le pas ne prend pas le pas sur le mouvement. Le mouvement semble ajouté au pas comme un ornement, au lieu d'en être la source impérieuse. Une exception cependant (et il y en a d'autres), la sardane, où la vibration n'est pas altérée par le passage du poids. (Certaines danses utilisent l'alternance en accentuant le pas par le frappement du sol, pieds nus, talons, claquettes ou tout autre mode, produisant alors une action du corps en écho au frappement.)

Le vol est une danse sans la dictature du pas. Suspendu dans l'espace, et grâce au jeu du poids et du non-poids, le corps du *voleur* peut atteindre un mouvement sans fracture, dont l'envergure n'est plus altérée par la fatalité de la séquence. La danse ne peut être un vol mais elle peut en atteindre la qualité au moment où elle trouve des subterfuges, le porté, la pointe par exemple.

Le *porté* — et c'est pourquoi on l'aime tant — nous donne un instant cette expérience, inimitable et voluptueuse, du mouvement spatial, si différent du mouvement terrestre, à la fois pour celui qui le fait et celui qui le voit, mouvement qui nous met en contact avec une partie de l'être que le processus humain de la marche, de l'alternance, nous masque. (On a toujours aimé être porté ; les vainqueurs sur les épaules de leurs frères de combat, les maharajahs sur le dos des éléphants, le pape sur sa *sedes gestatoria*. On aime toujours être porté ; l'enfant contre le corps de sa mère ou sur la tête de son père, la mariée dans les bras de l'époux pour franchir le seuil de la maison...)

La *pointe* est entrée dans cette recherche du vol et a permis le pas de deux, l'adage, où la rupture n'est plus. (Curieusement, elle a engendré le contraire, l'extension du staccato du pas, par un détournement pervers de sa fonction initiale.) Le gros orteil est le seul objet du corps capable de supporter à lui tout seul le poids de tous les autres objets et de les transporter. Fokine a magnifié ce transport entre vol et nage, dans *La mort du cygne* que Chauviré, après Pavlova, a portée aux nues. Rares sont les danseuses capables de passer sans heurt, sans saut, sans à-coup, du pied plantaire au pied digital, le seul à les faire voler.

Le *saut* ne nous donne qu'une illusion fugitive, fugace, du vol. Il est trop tributaire du pas qui le projette et le projette encore, qui le propulse et le réceptionne. C'est un projet de vol mais qui malheureusement retombe sur ses pieds. On accuse d'ailleurs de plus en plus cet aspect en accentuant l'acte des jambes au détriment du transport du corps. (Voir les effroyables grands-jetés à l'écart.) Le saut n'est qu'un vol icarien ; il a besoin de sa perte pour renaître.

Le vol gomme les pas et permet d'accuser le trait et la trace, l'inscription profonde, la densité, la présence multidimensionnelle du corps en croisière spatiale. L'homme a toujours aimé naviguer car il trouve dans le glissement de la barque sur l'eau la continuité du déplacement qui lui fait défaut sur la terre, glissement que même le déferlement de la vague ne brise pas, ajoutant simplement à ce déplacement continu le voluptueux bonheur du berceau, qui apporte la vague à l'âme. L'auto, l'avion ont pris la place de la barque. Dans la barque, même le mouvement alterné, scandé, de la rame ne nuit pas à la continuité du parcours. Dans la barque, l'élément, l'eau, est fondateur du déplacement, du mouvement, du voyage. Ce qui n'est pas le cas dans l'auto et l'avion où l'on est coupé de l'élé-

ment. C'est le vélo qui s'approche le plus de la barque. Le contact à la terre est présent et le mouvement de la pédale, malgré l'alternance des deux pieds, est sans discontinuité. (Sauf quand on pédale en danseuse.) Dans la danse de vol, le corps central n'obéit plus aux pieds, il n'est plus porté passivement par le déplacement pédestre ; il initie lui-même son propre déplacement en relation avec les appuis dont l'usage, savant et profond, génère deux actions primordiales : la poussée et la « repoussée ». Quittant sa prétention à se tenir debout sur la verticale, qui a fait de lui l'homme que l'on sait, le *volateur* abandonne son corps à l'espace, dans un double plongeon, où l'ascension est un précipité à l'envers et la *descension* une escalade inverse, et dans une immersion quasi sans limites. Il faut, pour y réussir, que la station debout ne soit pas le seul apanage de la gravité, mais que chaque élément du corps puisse y être à tout moment confronté par lui-même, dans son vol propre.

Je cherche le vol, la translation, la transhumance du corps dans l'espace, la transmigratioin de l'être dans l'espace. Le vol, comme métaphore de ce voyage ultime auquel nous aspirons.

#### UNE DANSE DE L'AMONT

« L'élégance sans nom de l'humaine armature » (Baudelaire, *Danse macabre*). La danse du vol n'est pas une danse musculaire. C'est une danse de la tactilité, du souffle et de l'architecture. C'est une danse de l'immersion-émergence où le corps travaille le vide et le vide travaille le corps. Mettre la respiration dans la structure et non dans les organes.

La danse du vol est la danse du squelette spatial et aérien ; c'est une nage dans l'espace, un surf aérien où il faut avoir le pied marin autant que terrien, et les ailes au talon. La nage est un vol aquatique, déplacement spatial et spacieux, sans appuis autres que la peau en contact avec l'élément pourfendu, l'eau.

La danse du vol n'est pas une danse sans appuis (loin de là), elle est une danse du transport spatial du poids, de la liberté du poids non tenu mais déplacé soit en haut, soit en bas, soit les deux à la fois : suspension haute, suspension basse. Le « tiens-toi droit » ne nous met pas en véritable relation à la gravité. C'est un acte anti-gravitaire. On ne peut pas construire la verticale ; il faut s'y abandonner d'abord pour trouver un jeu de l'instant, instantané dans la constance, constant dans l'instantanéité.

La danse du vol est une danse de l'amont. Il y faut un état intérieur préalable, une mise en condition, une recherche profonde des appuis, terrestres ou spatiaux, une vision en amont, prémonitoire en quelque sorte de la trajectoire prévisible, et de l'inscription d'icelle dans l'espace. Ce n'est pas vraiment un amont du temps, car on est bien dans le présent, mais un présent préparé et non consommé. Plus que dans sa réalisation, on est en arrière de l'acte que l'on fait ; on est dans son intuition et son initiation. On va voler, mais on a les pieds sur terre.

Le corps est un voyant, un volant voyant, qui projette le mouvement, comme une vision prémonitoire, s'y jette et s'y projette, comme un projectile à retardement. Le vol n'est pas une danse de la vigueur, comme le saut. C'est une danse de l'abandon contrôlé, de la nonchalance maîtrisée. C'est une danse de l'âge mûr. Le *volateur* doit s'humilier et se perdre, se dissoudre et s'abîmer. S'abaisser jusqu'à terre, s'humilier, se perdre dans le sans-fond et le sans-forme, dans l'abîme. Il faut au danseur du vol le courage de perdre le mouvement, le laisser filer, pour le retrouver, le reprendre, au lieu de le fixer pour le reproduire.

#### LES OISEAUX DU CORPS

La danse ingambe, plantigrade, est celle d'un corps gourdi, taré. Comment débalourder ce corps ? Comment donner des ailes à cette danse ? Les pieds utilisent la terre pour se propulser dans les directions de l'espace et rebondir. Mercure leur a adjoint les ailes au talon. Mais c'est au corps tout entier qu'il faut en mettre. Le corps, quel est son élément ? Généralement, il se sert de lui-même comme moteur, comme un feu intérieur.

La nage et le vol mettent le corps en contact avec deux éléments, eau-air, qu'il peut utiliser activement pour son déplacement spatial. La danse de vol est une tentative du corps pour utiliser non seulement la terre par les actes des pieds, mais l'air par le truchement de tous les objets du corps, tous doués de leur propre fonction alaire, tous capables de voler ou de ramer, tous aptes au vol ramé (des grands oiseaux migrateurs). La danse de nage est la danse d'un corps bien ramé qui utilise l'air comme de l'eau, comme un élément dense et résistant. Ce n'est pas l'air qui agite le corps, comme il agite les feuilles des arbres ou la surface de l'eau. C'est le corps qui entre

dans l'air pour le fendre, le pourfendre, pour s'y couler, s'y étendre, pour y naviguer à la godille. L'air comme l'eau. Le vol comme nage.

Le corps n'est pas un mobile, il est une mobilité, un stable qui joue au mobile. Il lui faut le courage de ne pas se tenir sur la verticale, de ne pas la subir ni lui résister, ne pas la fabriquer mais la vivre. La verticale, comme une création en instance, précaire et vulnérable. Comme l'eau travaille la barque, le vide travaille le corps. Les bras sont des ailes immédiates, mais les pattes aussi, du moment qu'elles quittent leur fonction marchante, mais la tête, mais le corps, dans toutes ses parties. Un corps ptérien, ptérique, générateur d'une *choréoptérie*. La danse de vol est une poésie d'action où le corps, comme un « engin à la nudité lisse » (Saint-John Perse), est un aiglefin, de bon augure et de belle envergure. Donner des ailes au corps, donner corps à des ailes. Devenir vol. Etre vol. Devenir être-vol, de l'ordre des *choréoptères*.

#### ESCALADE FANTOMATIQUE

René Daumal me semble être l'archétype de l'homme à la recherche du vol. De ses expériences d'états extrêmes à la maladie qui l'a conduit à une mort précoce ; de son expérience du mouvement dans la mouvance de Gurdjieff (dont il a fait une relation particulièrement lucide et généreuse dans son texte « Le mouvement dans l'éducation intégrale de l'homme ») à sa passion pour l'alpinisme dont il a fait la matière symbolique de l'ascension dans *Le mont analogue*, il est dans une quête de l'aérien.

L'alpinisme est un des substituts que l'homme peut se donner pour satisfaire un moment son rêve de vol. Il met l'homme en contact avec le haut et le vide. De même qu'elle n'est pas le vol ailé, la danse du vol est loin de l'alpinisme. Son vertige n'est pas dans la profondeur de l'espace, sa vastitude et sa verticalité. C'est un vertige intérieur qui se passe des extensions de l'espace lui-même, des profondeurs hadales ou sidérales, pour des abysses et des hauts suspens intérieurs. Comme le refuge de montagne, proche et à l'abri des précipices, relais vers l'ascension, le studio est le lieu des fiançailles du danseur avec l'espace. Dans son projet d'ascension, le volateur pratique une escalade fantomatique, un parcours de kamikaze non violent.

Le vol est un mouvement de l'enfance. Ramper, marcher à quatre pattes sont considérés comme des étapes vers la verticale, attendue. On peut les considérer autrement ; comme un désir de conserver présent, le plus longtemps possible, le plaisir de la navigation première, au sein de l'embarcation maternelle ; tangage, roulis, lacets que le déplacement quadrupédique reproduit et prolonge ; tangage, roulis et lacets sont initiés par l'architecture du corps, de l'étrave à l'étambot, de bâbord à tribord. Bien sûr, il faudra bien, un jour ou l'autre, que la tête se dresse. A la question bateau : « Que faites-vous actuellement ? », Gide répondit un jour : « Je suis ma pente... en montant ». On parle de tomber ou retomber en enfance. J'aurais tendance à dire : ascendre en enfance. La danse du vol est un mouvement enfantin, d'un retour à l'enfance qui loin d'être reptation et quatre pattes terrestres, terriens, est reptation, quatre pattes et corps tout entier, aériens, spatiaux.

#### ÉLÉMENTS

Terre, eau, feu, air sont présents dans toutes les parties du corps. Mais on peut aussi donner des ordres de préférence à l'un ou à l'autre des éléments selon les zones de la verticale. Terre, de la peau des pieds au fondement ; eau, du bassin au diaphragme ; feu, de la poitrine à la nuque ; air, de la gorge au sommet du crâne. Les diaphragmes délimitent les territoires, les zones d'influence, entre les éléments : le périnée, la terre de l'eau ; le diaphragme thoracique, l'eau du feu ; le diaphragme crânien, le feu de l'air. De l'enracinement dans la terre à l'immersion dans l'eau, de l'arrachement par le feu à la suspension de l'air, une érection sans raideur.

#### TERRITOIRE D'ESPACE ET DE TEMPS

Le vol est antistatique par essence. Il n'est qu'action, mouvement. Même sur place, il est mobile, *vol stationnaire*. Ce vol-là n'est pas un arrêt, une pose, il n'est pas passif ; bien au contraire, c'est le vol qui demande la plus grande combustion. C'est celui qui se sert le moins de la portance et de la propulsion de l'espace. Une analogie entre le vol sur place et l'équilibre nous fait appréhender celui-ci non plus comme la recherche d'une statique, en relation au centre

du corps, mais comme une conjonction heureuse et harmonieuse de directions antagonistes vers une stabilité mobile ou une suspension hasardeuse. Il y a du miracle dans l'air. L'équilibre est le plus actif des actes dansés, celui de la plus grande complexité, de la plus grande complétude. C'est l'acte du ravissement. Dans le vol, l'espace et le temps sont conjoints, non seulement assemblés mais semblables, jumeaux parfaits, gémeaux. Il y a indivisibilité de l'espace et du temps, comme un territoire commun, propice et propitiaire. Ceci implique que le *volateur* de danse soit présent dans son acte au présent, ardent veilleur d'espace et de temps, ajusteur, contrôleur, régulateur vigilant de leur conjonction parfaite.

#### PHREN

« Phren appartient à une série ancienne de noms-racines où figurent plusieurs appellations des parties du corps [...], *phrenos* est le mot grec qui désigne le diaphragme, le péricarde, le poumon [...] il désigne aussi le cœur en tant que siège des passions, l'esprit comme siège de la pensée et de la volonté [...] » (Rey). C'est avouer, ou reconnaître, que la notion de diaphragme est plus vaste que celle du seul diaphragme thoracique — mal connu du reste — et que c'est, de ce fait, une notion bien confuse. C'est quoi ? Une membrane, qui n'est pas sans rappeler le patagium de l'écureuil volant, le pétaurite — celui-ci n'est-il pas aussi le danseur de corde ? —, à cela près que c'est une membrane interne, un tapis — un tapis volant ? — comme une grande nageoire ou une grande aile interne.

Les diaphragmes, dont notre corps est constellé, on peut les considérer comme des cloisons, entre différents objets du corps, mais aussi les regarder comme des liens, des relais, capables de nous conférer une aptitude à rayonner. Pour ce qui est des diaphragmes horizontaux — pelvien, thoracique, crânien —, ils délimitent des zones — terre, eau, feu, air —, créant un passage entre elles, dans un mouvement interne, continu, bas-haut, haut-bas. Si on peut les considérer comme des ailes internes, on peut aussi remarquer que chacun d'eux a ses ailes externes, jambes et pieds pour le pelvien, bras pour le thoracique, tête pour le crânien. En acoustique, un diaphragme est une membrane vivante dans certains appareils, haut-parleur, microphone...

Les diaphragmes sont comme des lignes de partage des eaux, des airs, principalement le thoracique qui distribue ce qui va vers le

bas et ce qui va vers le haut, ce qui va se jeter dans les pieds, dans les mains ou dans la tête, estuaires ou deltas de l'air en mouvement.

L'ébranlement des diaphragmes se fait dans des mouvements souvent involontaires, bâillement, toux, rire, pleurs, éternuements, hoquet, rot..., qui provoquent, même pour les plus tristes, une euphorie profonde, un plaisir quasi orgastique, que l'homme a exploité dans des jeux divers, notamment ceux de la fête foraine — balançoires, montagnes russes, pousse-pousse, grande roue... —, tous mouvements qui provoquent spontanément cris, piailllements, gloussements, nausées, haut-le-cœur..., émois profonds du corps.

La chute involontaire est un des mouvements les plus intenses de l'intérieur du corps ; la chute dans un trou profond, un fossé, que l'on n'a pas vu, dont on n'a pas mesuré la profondeur, dont on ne connaît pas le fond ; la chute dans l'inconnu, au cours de laquelle, par un réflexe de survie, le diaphragme remonte violemment vers la tête, comme un parachute, et qui fait sortir un cri, mouvement fondateur du sens de verticalité, qu'il est malheureusement presque impossible de provoquer volontairement. Quiconque est tombé quelque jour dans un trou insu sait de quoi il retourne et qu'il y a du vol dans cette chute-là.

#### AGGRAVER LA GRAVITÉ

La danse du vol est une danse grave. Grave comme est grave le vol de l'oiseau, solitaire ou en confrérie. Le corps n'est pas en lévitation, car il garde une liaison matérielle à la terre. Mais il est en partie en *lévitation magnétique*, comme aimanté par l'espace. C'est le vol de la lune, plus que celui du soleil levant. On est loin du sautillerment, du babillage du corps, du pépiement, loin du volage et de la frivolité. Aggraver la gravité. Mais la gravité du monde détient le secret de sa légèreté, « l'insoutenable légèreté de l'être ».

#### LA PEAU ET LES OS

La danse du vol n'est accessible qu'à celui qui veut bien être beau. C'est une expression active, vivante, de la beauté qui sort du soi-même, bien souvent sans qu'on l'ait cherché — c'est pourquoi bien souvent elle surprend, elle fait peur à celui qui la ressent —, et que l'on doit avoir le courage d'assumer. Dans la statique, cette beauté deviendrait vanité, pose ; dans le mouvement, elle est beauté

active. Elle donne du plaisir à l'un et à l'autre, celui qui fait, celui qui regarde. Beauté d'acte et non d'image.

Le vol est peut-être ce qui distingue les danseurs sublimes des danseurs bons — que ce soit Duncan, Nijinsky, Kreutzberg, Babilée —, une relation autre à la verticalité, un transport, un sublime tel que le décrit Michel Onfray : « Qualité de ce qui se contente de gouffres, ou de pics, des excès ». Alchimie, oui, transformation de la chute en élévation, et du tenir en flotter. Maïeutique, accouchement ascendant comme descendant. Maïeutique d'un entre-deux, d'un interface entre le féminin et le masculin, le yin et le yang. Mouvements subtils de la peau et des os dans l'espace, dans les expansions de l'espace. Un espace rencontré par une peau gracile et transpercé par des os carénés, acérés. Accueillir et pénétrer. C'est une danse androgyne.

#### HAUT LES CORPS

*Susum, subtus, sus, sous, dessus, dessous, sens dessus dessous.* Aux antipodes du vertical, plus question de « ça ne vole pas haut », rien à suspecter, tout dans la hauteur de vues. Tout est soulèvement suscitité, tout suspendu, tout souspendu, tout appendu. Le corps. Et l'âme ? Haut la main, haut le pied, bas les pattes, qu'est-ce à dire ? Dans un suspens, où le corps est suspendu de ses fonctions habituelles, un haut-le-corps, pour être à la hauteur de la situation, des circonstances. Survol profond. Tomber de haut ? Vous voulez rire : tenir le haut du pavé.

Ces textes doivent beaucoup au travail effectué sur le spectacle *En vol*, repris depuis dans mon enseignement de la danse. Ils doivent beaucoup aux expériences du corps que j'ai faites alors et poursuivies depuis, au travail avec différents objets, mais surtout avec le bâton et les instruments Pilates, à moi transmis par Jerome Andrews. Ils doivent aux notes prises au cours des années. Ils doivent à l'étude de Catherine Thomas, *Hasard dans la danse contemporaine*, thèse de doctorat d'Etat nouveau régime, avec un chapitre sur « En vol ». Ils doivent beaucoup à de nombreuses lectures, et tout spécialement à *Oiseaux* de Saint-John Perse.

## BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD Gaston. *L'Air et les songes*, librairie José Corti.  
CALVINO Italo. *Les leçons américaines*, Gallimard.  
DAUMAL René. *Le mont analogue*, Gallimard.  
ELIADE Mircea. *Images et symboles* Gallimard.  
LACARRIÈRE Jacques. *Icare*.  
SAINT-JOHN PERSE, *Oiseaux*, Gallimard.

Voici le texte de présentation d'*En vol*, tel qu'il figurait dans le programme du spectacle (juillet 1983).

### En Vol

le décor est l'océan céleste.

c'est « le ciel d'amour » décrit par Braque, selon Paul Eluard.

c'est aussi la page blanche du poète, la toile du peintre, l'espace du théâtre à animer.

c'est encore le berceau du monde des rêves, de notre vie nocturne.

l'air, la plus vitale des substances, jusqu'à présent le moins pollué des éléments ; les oiseaux l'ont bien compris, qui l'emmagasinent jusque dans leurs os mêmes.

se mettre en vol, comme on se met en route. Le chemin plus important que le but.  
« se tenir aux aguets de l'illimité » (Kirkegaard).

le ciel n'a pas de rivage et l'ascension n'a pas d'obstacle.

Marcher, mais rencontrer les flots. Nager, mais rencontrer la terre.

Voler, dans « l'océan navigable et ininterrompu » (Cayley).

Evoluer dans un monde sans forme où seul le mouvement prime.

« le premier mouvement humain, l'espérance de la hauteur » (Ungaretti).

Mouvement vertical qui lie les enfants aux oiseaux.

l'oiseau que j'ai prétendu être. Longues années de danse saltatoire qui m'ont permis d'être le jeune homme de *Jeux* dans la version Nijinsky-Zvereff, ou le piéton de l'air d'Onesko dans *Apprendre à marcher*.

j'ai commencé à envisager le vol lorsque le saut s'est retiré de moi.  
le saut masque le vol (à part chez quelques êtres d'exception, Nijinsky, Babilée, Nouréïev).

le saut est discontinuité, le vol continuité.

le saut est réalité, le vol est rêve.

« l'homme, ce hasard aérien » (Philippe Jacottet).

danse laconique, danse de l'ineffable.

la marche, la course laissent une trace, empreinte des pieds dans la terre. La nage

laisse derrière elle un sillon, un remous. Le vol ne laisse pas de trace.

La danse, éphémère, est bien proche de ce vol-là.

Il n'y a de vol que dans l'action ; le vol est dynamisme pur ; fondamentalement sans but : on court après l'autobus, après la fortune, les honneurs. On vole, pour le plaisir de voler.

le rêve de vol lui-même est sans finalité.

« Dans le rêve de vol, on ne vole pas pour monter aux cieux, mais on monte aux cieux parce qu'on vole » (Bachelard).

on n'en échappera pas pour autant à la signification.

« la gravité est un destin à vaincre » (Bachelard)

L'oiseau, l'animal le plus au ciel.

Les anges ont des ailes.

les ailes.

le langage populaire les connaît bien : avoir des ailes, se sentir des ailes, voler de ses propres ailes, vouloir voler avant que d'avoir des ailes, rogner les ailes à quelqu'un.

les ailes du corps ; chaque objet du corps a son propre sens d'aile, son propre potentiel de vol.

le souffle, consciemment projeté dans chaque objet du corps : expiration, inspiration, vide et plein, suspension de l'une et de l'autre : *uddijana* (en sanscrit), voler haut.

les « ailes intérieures » (Bachelard).

faire le projet de danser dans l'estime, comme Saint-John Perse projette de « parler dans l'estime ».

si le poète chante le monde, c'est que le monde l'enchanté.

si le danseur danse le monde, c'est que le monde le soulève, le transporte, l'endanse ».

tenter d'être des « volateurs ».

pouvoir dire un jour : être heureux comme un homme dans l'air, tout comme un poisson dans l'eau.

projet insensé.

# Etats de corps perdus : le voyage historique

Laurence Louppe

Partir à la recherche d'états de corps anciens est une entreprise condamnée d'avance. Et ceci pour deux raisons : la première tient au concept même d'« états de corps », ressort profondément lié au devenir, et donc difficilement applicable à ce que la mort a figé. L'autre raison, c'est que ces « états de corps » que l'histoire a effacés de notre zone d'expérience ou de perception, se soustraient par définition à la conscience moderne et au lieu où elle peut encore se reconnaître. Au-delà de cette lisière à la fois temporelle et topologique, le corps échappe aux normes du rapport à soi. Un interdit étrange règne sur ces frontières du corps supportable, lié à la fois au sujet et à l'objet de la connaissance. Car, ici comme à l'entrée de la *città dolente* pour Dante, il faut abandonner ce qui nous apparaissait comme des critères de vie et d'espérance. Mieux (ou pire...), il faudra faire taire ces normes, ne pas imposer aux corps passés et disparus un corps conquérant, un corps « sauvé ». Il me faudra traverser l'Achéron, non comme l'autre poète (Nerval, *Orphée*) « deux fois vainqueur », mais avec humilité et chargée d'obscur. Toutes choses nécessaires à qui désire, non pas voir, mais frôler le corps des ombres.

Avec une ambition telle, et qui aujourd'hui peut servir à la fois de guide et de lumière, Michel Foucault voulut entreprendre, en deçà même de l'« archéologie du savoir » une « archéologie du vivant »<sup>1</sup>. Voyage à travers les ruines institutionnelles, marquées en-

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*.

core par la souffrance, la répression (asiles, prisons, juridictions sexuelles), qui n'aboutit en rien, remarque Deleuze, à une histoire des comportements ou des mentalités, mais à un surgissement du corps entre deux perceptions, entre deux énoncés, entre les quatre « plis » qui, du rapport à soi au rapport au monde, étagent le feuillage du relationnel. « C'est même dans cette torsion que se reconnaît la "Chair" au-delà du corps propre et de ses objets »<sup>2</sup>. La question laissée ouverte par Foucault (et qui semble, mystérieusement, s'adresser au danseur, le seul outillé pour s'aventurer dans cette histoire des corps) serait : qu'en est-il de ce corps que cet appareil discursif, législatif, cerne et localise, mais interdit de nommer ? Un corps présent, actif dans l'histoire, mais invisible, voilé. Non pas par l'effacement du geste (qui peut soutenir encore le stéréotype de l'« éphémère » du mouvement, surtout dans la danse ?), mais du fait que notre perception se trouve aveuglée, détournée du corps par une totale absence d'image, ce que Mireille Gagnebin nommerait à juste titre « une hallucination négative »<sup>3</sup>. Comme si, dans la mémoire, les états de corps n'avaient laissé qu'une trouée neutre, un « blanc » déserté de tout indice. Il faut donc cheminer, non seulement au-delà du temps habitable, mais aussi au-delà du visible, parfois dans son envers, dans ses instances retournées.

Pourtant, dans l'héritage théorique que nous laisse la danse moderne, le mouvement s'affirme comme inscrit partout dans le temps et dans l'espace, perceptible comme agent de transformation, mais aussi comme dépôt. Pour Doris Humphrey, c'est la systole battante entre l'ascension (lente) et la déclinaison (rapide), spasme intermédiaire où se résument et l'histoire et la vie individuelle, oscillation dont les moments suspendus sont autant de minuscules fragments d'éternité. Non pas arrachés, mais coulés dans le flux du mouvement même, « hésitation » (dirait aussi Hubert Godard) entre la statique et la chute. Et de chaque côté de ces deux pôles, se décomposent ou se résorbent lentement des mouvements morts, des corps évanouis, mais qui, comme dans *Water Study* (Humphrey, 1928), servent déjà à nourrir la vague naissante, et s'appêtent à resurgir dans des halos d'écume. Pour Laban, le mouvement ne cesse de travailler la matière du monde à travers le temps : l'essence du mouvement, ce déplacement de poids qu'il nommera plus tard « effort », s'est imprimé dans tous les objets matériels ou immaté-

2. Gilles Deleuze, *Foucault*, Editions de Minuit, 1988.  
3. Mireille Gagnebin, *L'irreprésentable*, PUF, 1984.

riels de la civilisation. Chaque monument issu de l'industrie humaine retient en soi l'ensemble des mouvements qui lui ont donné naissance : poussée, pression, traction, torsion... « Toute forme dit le mouvement qui s'épanouit en elle »<sup>4</sup>. Et au-delà des formes visibles, le déplacement de poids, les modalités de sa distribution selon des schèmes culturels divers, sert de moteur pour l'établissement des lois et de la morale : une architecture dynamique qui passe outre les limites de l'humain (et donc de l'histoire), et qui se propage à l'univers tout entier, devenue partition chorégraphique immense, organisation sédimentée des soubresauts, des crispations, des chutes, et tout ce qui vacille encore, même dans l'immobilité, au seuil de nouveaux déséquilibres, et d'inattendues défixations gravitaires. « La masse puissante du rocher, promesse tendue vers un choc possible, nous dit le terrible *impetus* qui pourrait l'entraîner en éboulement dans la vallée »<sup>5</sup>.

Entre ces lignes de séisme, des mouvements, des poussées imperceptibles sont encore à l'œuvre. Laban parle des mouvements-fantômes, contradictoires et inconnus, issus de conduites désapprises ou de gestes archaïques oubliés, atrophiés, bouffés de contre-tensions errantes, ombrant l'intention gestuelle d'un projet inverse, refoulé (le geste d'ouverture du bras sans lequel on ne peut pas replier par exemple). Partout, dans le monde, en nous, des vestiges, et le parcours désorienté de notre propre corps, à travers ce champ de décombres, sans repères ni échelles.

Certes, il existe des grilles, des rampes à main courante pour la mémoire, et certaines ne manquent pas de séduction. On a désormais abordé de plein front l'histoire des gestes à l'intérieur des codes occidentaux, savants ou moins savants, depuis la gestuaire médiévale jusqu'à l'*actio* de la rhétorique baroque, qu'elle se soit exprimée à travers l'éloquence du corps lui-même, ou des relais de représentation, comme la peinture (comme représentation d'une surface de représentation qu'est le corps se représentant lui-même). L'histoire de la danse peut par ailleurs amener à notre connaissance des organisations symboliques du mouvement, nous permettant de décrypter (mais à partir de quel écheveau de données sensorielles plus ou moins identifiables !) un état de corps latent, d'une lisibilité plus secrète, mais où réside ce que Martha Graham nomme *seed of gesture*, la semence du geste ; ce que Laban nomme le postural

4. Laban, *Mastery of Movement*, Londres, 1950 (nous traduisons).

(instance globale d'un corps dont le geste ne serait que l'émission ponctuelle, concertée, fragmentée) ; ce qu'Hubert Godard à son tour nomme le « fond », cette construction tonique implicite, que le mouvement contemporain ne se contente pas d'habiter, mais qu'il emmène avec lui. Toucher ce fond, accéder au corps ancien à travers ses gestes, mais aussi au-delà, dans sa « posture » même, serait bien sûr le parcours archéologique suprême dans l'histoire des corps. Il y a des lueurs : la notation Feuillet, par exemple, avec son balancement latéral de part et d'autre de l'axe, avec cet échange, merveilleusement perturbé, entre vide et plein, qui pulse le rapport du corps à l'espace et au temps. Un simple signe certes, mais qui se fait anthropométrie d'un frisson.

Le voyage amène souvent au pied des tableaux. En ce moment, vers ceux des maîtres du XVII<sup>e</sup> siècle français : corps retenus, circonscriés, moins abandonnés aux épanchements du gravitaire que les corps italiens ou flamands. Mais cette sévérité charnelle est la plus sûre gardienne de latences insoupçonnées. D'abord, ne pas se fixer sur la figure. L'apparition du corps en son icône émergeant à travers les couches colorées vers sa propre stase implique que quelque chose se perde. Ne serait-ce que par l'intervention omniprésente de la « mimesis » classique : la « représentation » exige l'absence même qui fonde la figure. Se rappeler le mot si fort de Malevitch : « Dans ce cas, l'image n'existe nulle part, et ne se concrétise que dans la conscience »<sup>6</sup>. Il va falloir s'évader de toute configuration et chercher, au-delà des structures corporelles identifiables, « ce qui se noue dans le tissu du figural » (Didi-Huberman), ces marges du visuel où repose sans doute le « fond » du geste, mais qui ne cessent de s'estomper, et où ma volonté de voir pourrait bien se laisser absorber elle aussi, dans un non lieu. Aurais-je peur alors de rencontrer, même dans l'incidence d'une lumière irisée de Poussin, un pôle de rayonnement qui serait celui de ma propre absence ? Ou plutôt celui d'un corps, d'un état de ce corps se dérochant à moi jusqu'à mettre en doute ma propre corporéité et, semble me répondre Louis Marin, « ce pourrait être aussi bien l'inverse : le désir d'un tableau de peinture si transparent au monde sensible qu'il en serait le miroir, le fantasme de miroir en miroir. Et la représentation en peinture serait à son tour une transposition généralisée des choses du monde en images peintes, elle inscrirait seulement le retour des

6. Malevitch, *Ecrits*, traduction française l'Âge d'homme.

choses qui viendraient se laisser prendre au piège de la toile peinte. Autrement dit, le désir de transparence des noms aux choses et des noms aux images dénierait un trouble central, radical »<sup>7</sup> — ce trouble central, continue Louis Marin, « que pourrait effacer cette économie d'un même repéré dans la peinture, fût-ce l'illusoire transparence au corps-même ».

Ce trouble central, ce passage nocturne par où la perception semble défaillir, et se trouver dessaisie de son objet, est une étape obligée dans le cheminement vers les états de corps perdus, lesquels ne se laissent approcher que de qui s'est déjà perdu soi-même comme sujet du regard. De même que le danseur, au début d'un atelier, ferme les yeux, allongé au sol, pour renaître à une nouvelle conscience de soi dans le monde (et à une nouvelle verticalité), de même pour l'histoire des états de corps, il est bon de passer, sinon par l'invisible, du moins par l'illisible, à l'écart de toute image déjà donnée ou déchiffrée, et de recommencer le voyage jusqu'à faire retour sur l'absence, jusqu'à ce que le gisement corporel se signale à l'intérieur de sa propre opacité silencieuse. Cela peut passer par le secret pouvoir d'une ligne de force, d'une suspension (le bras d'Apollon, dans *l'Inspiration du poète*), par la vibration d'une couleur (un bleu de Vouet, une nacre de Philippe de Champaigne). Et parfois, c'est la figuration même qui fait le travail, parce qu'au lieu de se substituer à l'objet, elle peut le faire apparaître. Elle peut à la fois capter dans une sorte d'instantané, doublement proche d'ailleurs et de la disparition et d'une fixation, douloureuses à force d'être prégnantes. Ce que dirait aussi Raymond Bellour à propos de la photo : « [...] par rapport au retournement du temps, et à l'inscription de la mort dont il devient l'indice, et ce qui est le trauma, le sujet secret qui double le sujet apparent »<sup>8</sup>.

Je cherche un corps dans le geste (et pas seulement la danse) baroque qui « doublerait », et ce geste et son « sujet apparent ». Daniel Dobbels, à propos de danse baroque, citait ces deux assertions de Deleuze, elles-mêmes complémentaires et contrastées comme un clair-obscur : « [...] le fond de l'esprit est sombre, et c'est cette nature sombre qui explique et qui exige un corps [...] C'est parce que nous avons en nous une zone claire que nous avons un corps chargé

7. Louis Marin, « Mimesis et description », dans : *De la représentation*, Gallimard-Le Seuil, collection Hautes Etudes, 1994.

8. Raymond Bellour, *L'entre-images*, La Différence, 1990.

de la parcourir et de l'explorer de la naissance à la mort »<sup>9</sup>. Ces états de corps (états de lumière), comment ne pas les intégrer à l'expérience des « nocturnes », si importants dans la peinture de l'époque, mais aussi dans la musique, la danse (les « sommeils », les « songes » qui, dans l'opéra baroque français, ne peuvent être évoqués que par la danse). La technique même du clair-obscur veut que tout corps n'existe qu'arraché à la nuit, comme une trouée dans le plein du noir intense. Le corps est une déchirure. Et le geste peut à tout moment échapper au sens, même s'il est surinvesti et surcodé par lui, pour retrouver une autre couche de signification, un autre « drame » que l'*istoria* du tableau (le thème figuratif et narratif) ne donne qu'à demi. A propos de la célèbre « nuit » de La Tour, conservée au musée de Nantes, *L'ange apparaissant à saint Joseph endormi* (faudrait-il donc, pour accéder aux « apparitions », commencer une fois de plus par fermer les yeux ?), on a pu s'interroger sur les modalités iconographiques très énigmatiques du tableau, s'émerveiller de l'architecture contradictoire qui oppose les deux corps, dans les réfractions lumineuses d'une source invisible. Mais on peut aussi méditer sur le geste de l'ange, en deux bras en opposition totale de tensions : une main, tendue vers le vieillard comme pour le caresser à distance, en contre-jour du foyer lumineux, l'autre inversée, poignet cassé, dépliée vers le ciel, paume ouverte, comme pour soulever l'air. Pour rendre ce geste lisible, on peut projeter sur lui l'auréole d'un mystère lointain. Jacques Thuillier y voit, dans le catalogue de la rétrospective 1972, « la grâce sinueuse des statues orientales ». On peut au contraire le « ramener » dans des zones connues, explorées par le contexte rhétorique, tout ce que les traités de gestuelle du XVII<sup>e</sup> siècle, ceux du Père de Cressoles notamment<sup>10</sup>, disent des mouvements principaux et secondaires, à savoir ces dissymétries de tension que l'expressivité organise dans les corps, et qui veut que tout mouvement déployé se double d'un repli, ou d'un sursaut...

Mais ici comme ailleurs, le geste n'existe que pour désigner le « trouble central », auquel la parole qu'il devrait redoubler fera éternellement défaut. Ce geste n'existe que parce qu'il « ouvre ». Il ne révèle rien : mais le seuil est traversable. Le voyage peut continuer.

9. Gilles Deleuze, *Le pli*, cité par Daniel Dobbels le 23 février 1989 sur France-culture.

10. Les écrits en latin du Père de Cressoles sont traduits et commentés par Marc Fumaroli dans *L'école du silence*, Flammarion, 1994.

## Le geste manquant

### Entretien avec Hubert Godard

Réalisé par Daniel Dobbels et  
Claude Rabant

D.D. : Pourrais-tu définir, globalement d'abord, l'objet de ton travail ?

H.G. : Ce travail tourne autour de l'analyse du mouvement. Il s'opère en trois lieux différents : 1. au département de danse de l'université de Paris VIII ; 2. dans le cadre du ministère de la Culture, pour la formation de kinésiologie ; 3. au Centre national de recherche sur le cancer en Italie, à Milan, où je travaille depuis sept ans. Là, il s'agit de recherches à la fois plus techniques, concernant l'anatomie fonctionnelle par rapport à certaines atteintes corporelles, et d'autre part plus fondamentales, concernant le geste du médecin dans sa pratique.

D.D. : Pourrais-tu préciser ce dernier point ?

H.G. : A Milan, à l'origine, j'ai été appelé pour faire un travail très classique concernant l'approche physique du médecin par rapport au patient, dont une grande part est liée au toucher. Il s'agit d'un département orienté sur les problèmes postopératoires et sur la douleur. Le projet était d'améliorer, avec une habileté autre, plus proche de la danse, le rapport du médecin au malade dans sa pratique thérapeutique. A partir de là, le champ s'est ouvert. Souvent, le département « psychologie », le département « réadaptation fonction-

nelle » et le département « douleur » sont séparés. La volonté du professeur, Gemma Martino, et de l'équipe exceptionnelle qu'elle a su réunir était de ne plus faire aucune recherche purement sectorielle, mais de lier systématiquement les divers champs de la médecine. Petit à petit, j'ai donc été chargé de faire, avec une équipe, cette tentative de lecture, à la fois sur le geste du patient et sur celui du médecin. D'un point de vue pratique, j'ai surtout travaillé sur le cancer du sein et par suite sur l'atteinte fonctionnelle de l'épaule. On s'apercevait que, bien souvent, malgré la récupération musculaire, tonique, articulaire, quelque chose ne fonctionnait toujours pas. Quelque chose qui était de l'ordre du mouvement et du geste, et n'était pas visible dans les tests habituels. Le patient recouvre toute la force, l'amplitude articulaire, et cependant certains gestes manquent... L'appareillage pour l'analyse du geste manquait lui aussi pour mesurer ce manque

C.R. : Est-il possible de donner une idée de ce geste manquant ?

H.G. : La première approche consiste à regarder le patient en mouvement, ce qui, en soi, n'est déjà pas habituel. On lui demande de marcher, de déambuler, de saisir des objets, et l'on s'aperçoit qu'il y a une atteinte fonctionnelle qui ne peut être nommée par un déficit nerveux, musculaire ou autre. Par exemple, quand la personne déambule, le bras qui a été atteint ne bouge plus avec la même coordination.

D.D. : Il fallait que tu sois là pour que le médecin le perçoive ?

H.G. : Ce n'est pas évident de regarder quelqu'un déambuler et de se rendre compte qu'une épaule n'a plus le même balancier que l'autre, qu'elle est moins précise. La difficulté est de saisir de quoi il s'agit, puisque, lorsqu'on demande à la personne de bouger, de marcher, de déambuler en faisant un mouvement de balancier volontaire avec les bras, elle peut le faire immédiatement. La question est donc : est-ce uniquement une atteinte de ce qu'on pourrait appeler globalement l'image du corps, ou quelque chose de plus physiologique qui aurait échappé à l'analyse traditionnelle ?

D.D. : Mais cette « infirmité » d'une autre nature, dirais-je, le patient l'éprouve-t-il lui-même ? Sent-il ce manque de geste ?

H.G. : Non, rarement. Ce manque est très peu nommé. Sa perception correspond à tout un travail que j'avais fait sur la *sphère du geste*. Quand je dis « geste », je ne pense pas uniquement au mou-

vement, mais à toute sa portée signifiante, symbolique. On pourrait parler d'une « gestosphère ». En demandant au patient de serrer une main, de saisir un objet, de désigner des points dans l'espace, on met à jour une faiblesse du geste, qui n'est pas fonctionnelle, et qui laisse supposer qu'un certain investissement s'est retiré dans la relation au monde de ce bras ou de cette épaule. Pour pousser cette recherche de manière plus scientifique, il a fallu prendre des groupes témoins, systématiser l'observation, et l'on s'est aperçu que cette atteinte du geste était souvent présente avant l'intervention chirurgicale. On a donc fait des lectures gestuelles avant et après l'intervention. On s'est ainsi rendu compte que, bien souvent, il y avait déjà une atteinte qui anticipait la maladie. Le problème était alors de comprendre si l'atteinte oncologique avait un lien avec l'organisation de la sphère gestuelle.

C.R. : De quelle nature serait ce lien ?

H.G. : Il faut être humble par rapport à ce genre de problème. C'est d'une dimension tellement extrême, de pouvoir penser qu'il y ait un lien quelconque entre l'atteinte du système immunitaire dans une localisation spatiale corporelle, d'imaginer que quelque chose se joue métaphoriquement, analogiquement, par rapport à l'univers gestuel de la personne, qu'il faut être d'une prudence également extrême.

C.R. : Sans faire aucune hypothèse sur le lien de causalité, cela signifie-t-il qu'un point de faiblesse de la sphère gestuelle coïnciderait avec l'atteinte oncologique elle-même ?

H.G. : Oui.

D.D. : La notion de sphère gestuelle n'est-elle pas problématique, dans la mesure où elle suppose une sorte de plénitude ?

H.G. : Oui, tout à fait. L'idée de référence est celle de kinosphère, telle qu'en ont parlé Laban et Bartenieff, puis de dynamosphère : quelle est l'organisation dynamique d'une personne ? Je ne peux pas, ici, approfondir cette idée, mais on peut penser, dans un premier abord, à une vision cinématique. Je mesure géographiquement les déplacements d'une personne. Il y a, par exemple, une flexion du bras puis une extension de l'épaule dans un port de bras ; cela nous indique les déplacements spatiaux, mais non la dynamique des forces mises en jeu pour créer ce geste. D'où le deuxième concept, développé par Laban, de dynamosphère, c'est-à-dire les qualités de

mouvements qui permettent de rendre compte de la facture de ce geste cinématique. J'avance ensuite la notion de gestosphère pour désigner cette idée que nous sommes constitués par ce que l'on pourrait appeler des gestes fondateurs. A un certain moment, ces gestes sont donnés, ils se développent plus ou moins selon les personnes, de telle sorte que chacun de nous développe une manière d'être au monde, avec une sphère de possibles par rapport à chacun de ces gestes face à une situation. Des choses très simples, comme le geste de repousser, chez un enfant, lorsqu'il utilise pour la première fois cette fonctionnalité physiologique, ont tout de suite une charge par rapport à la situation du moment. Comment catégorise-t-il ce geste du « repousser » ? Quel retour y a-t-il de la part de l'entourage ? On s'aperçoit, d'un point de vue technique, que certains muscles jouent un rôle de pivot, tel le grand dentelé, qui permettent de faire ce geste de repousser, geste qui apparaît chez l'enfant au même moment que le fait de nier, de dire non. Il y a donc une liaison très forte entre la capacité de dire non et la constitution, du point de vue de la sphère gestuelle, de mon épaule. Chez certains, le geste de désigner est plus faible ou presque inexistant ; chez d'autres, le geste de repousser n'existe pas, ou alors s'il existe, c'est la personne qui, dans certaines directions de l'espace, se repousse elle-même. Si je parle techniquement, ou bien c'est le grand pectoral qui fait le repousser, ou bien c'est le grand dentelé, et cela donne deux qualités diamétralement opposées du geste, qui constituent à chaque fois une manière propre. Il est bien évident que c'est par l'intermédiaire de l'entourage qu'une situation se catégorise comme geste, que c'est par le retour extéroceptif que se fait l'unification du corps, que se constituent l'image du corps ou le moi extéroceptif, tel qu'en parlait Lacan. On pourrait dire que ce qui est de l'ordre de la physiologie, du schéma corporel, se constitue par proprioception, par le développement de l'intérieur, mais qu'à un certain moment, je vais m'unifier par les gestes que je fais. On ne peut plus alors parler de corps, mais de corporéité, comme le fait Michel Bernard, ou de gestosphère, avec sa portée symbolique. Ces gestes fondateurs, tels les mouvements d'aller vers, de repousser, de désigner, ne sont pas des gestes cinématiques, mais des gestes qui ont une portée signifiante par rapport à l'entourage. J'ai lu récemment un article où l'auteur<sup>1</sup> parlait, chez l'enfant autiste, de l'impossibilité de

1. Uta Frith, dans *Pour la science*, n° 190, août 1993.

désigner. Le geste de désigner est, chez lui, totalement couplé avec le geste de prendre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas la capacité de partager une projection spatiale, de triangulation. S'il désigne un objet, c'est pour le prendre, mais il ne peut pas montrer à quelqu'un qui est proche de lui, par exemple, une direction de l'espace, un objet, ce qui amène ensuite chez les enfants le fait de nommer cet objet. Le geste de désigner est complètement fondateur...

D.D. : Ne peut-on penser qu'il y ait aussi des modes de désignation plus abstraits, où il n'y ait pas d'objet ni de zone désignés concrètement, mais qui cependant désigneraient quelque chose ?

H.G. : Oui, mais ce geste plus abstrait dont tu parles est nécessairement construit, à l'origine, par rapport à un objet. C'est un geste qui a une efficacité par rapport à un saisir d'objet, un désigner d'objet que la mère va pouvoir donner. C'est toujours opératoire. L'abstraction consiste à pouvoir séparer ce geste qui s'est constitué au niveau du schéma corporel efficace, réel quant à son pouvoir de saisir ou de désigner, et d'en différer la capacité pour l'inscrire dans un autre sens.

D.D. : Tu ne penses donc pas que, chez l'enfant ou le nourrisson, il puisse y avoir des gestes qui ne soient pas opératoires mais soient — pour reprendre un terme de Kandinsky — un « trésor gestuel » sans référence initiale ?

H.G. : Il faudrait faire appel à un autre concept qui est celui de fonction tonique, de dialogue tonique. C'est vrai que l'enfant a des gestes qui sont des gestes affectifs, inscrits dans un rapport à l'autre, donc dans une relation d'objet.

C.R. : Est-ce au niveau de la fonction tonique que s'effectue la triangulation dont tu parlais tout à l'heure ?

H.G. : Oui. Pour en parler, j'élargirai le concept de Wallon en disant que cette fonction tonique est la fonction tonico-expressive et tonico-affective. Elle relève, en partie du moins, de quelque chose qui est mesurable ; c'est l'organisation gravitaire, le tonus gravitaire qui va permettre l'accès de l'enfant à l'autonomie. C'est le moment où il va pouvoir se retourner seul, où il peut gérer seul la gravité, alors qu'au début, c'est la mère qui le fait pour lui. Cette fonction tonique est immédiatement objet de dialogue. Il y a un rapport étroit entre cette gestion tonique, le rapport à la gravité et le rapport à la mère. C'est parce que je peux me constituer en tant que musculature gra-

vitaire, par la séparation de la mère, que je vais pouvoir entamer une distance qui va être le tenseur de l'inscription de ma propre langue...

C.R. : Est-ce à ce moment-là que s'effectue la triangulation ?

H.G. : On peut faire une analogie entre la triangulation au sens freudien et la triangulation gravitaire. Ce n'est pas la sphère motrice qui est en jeu, mais la sphère perceptive. On peut considérer la perception comme un geste et parler d'habitus perceptif, de chaînes perceptives. Il n'y a pas de regard tautologique. Quand je regarde un corps, il est déjà inscrit dans une grille de lecture qui tourne autour de la fonction tonique, telle qu'elle s'inscrit dans les muscles gravitaires. la fonction tonique est immédiatement colorée dans une relation, puis l'accès à l'autonomie gravitaire se fait par la séparation d'avec l'objet d'amour. C'est cette séparation qui me rend autonome. A partir de ce moment, on peut parler d'une triangulation spatiale aussi bien que d'une triangulation affective. Un troisième personnage surgit au niveau œdipien, tandis qu'au niveau de la constitution de la musculature gravitaire, surgit une nouvelle direction. La pondéralité, donc l'existence incarnée, s'accompagne tout de suite d'une direction spatiale, d'une attention dirigée. Ces deux vecteurs, le vecteur pondéral et l'attention dirigée, constituent un axe gravitaire, axe immédiatement coloré par le dialogue établi avec l'objet d'amour. On va retrouver cette fonction tonique derrière tous les gestes. Depuis peu, par exemple, on sait que si, debout, je lève un bras devant moi, le muscle qui bouge en premier est celui du mollet. On pensait traditionnellement : si je fais un geste, ce geste me déséquilibre et ma musculature gravitaire réagit ; en fait, on vient de se rendre compte que c'est l'inverse : c'est la remise en aplomb gravitaire qui anticipe le geste. Cela signifie que tout geste est littéralement niché dans la fonction gravitaire, niché dans la fonction tonique. C'est l'état tonique du moment qui va donner la qualité du geste. Or, cet état tonique est lié à la constitution propre de cette histoire particulière qui m'a rendu indépendant gravitairement.

D.D. : Quand tu parles de la possibilité d'indiquer une direction, tu tends toujours ton bras vers un espace qui est, d'ailleurs, assez lointain. Ne peut-on imaginer des gestes qui, au contraire, soient intimement ou infimement liés à l'organisme, à l'intériorité du corps ?

H.G. : En effet, c'est un espace propre à la personne, mais il y a quand même, à un moment donné, constitution de cet espace dans une relation d'objet.

D.D. : En arrière-fond, pourtant, une certaine représentation de l'espace préside à cette constitution. Bataille parle d'un « espace voyou », dit qu'il y a autant d'espace dans un crocodile qui avale un homme que dans la répartition des étoiles dans le ciel. Comment penses-tu la notion d'espace ?

H.G. : Lacan a émis cette idée incroyable que l'espace proprioceptif est morcelé. Cet espace n'existe pas, je n'existe pas, tant qu'il n'y a pas un retour par l'extérieur. On peut rapprocher cette idée de l'idée phénoménologique selon laquelle je suis constitué, non par la structure corporelle, mais par des événements qui me portent. Ce sont ces gestes qui me constituent, ces gestes premiers : jeter, désigner, repousser, aller vers, couper. Ce n'est pas là simple théorie, mais dimension tout à fait pratique. Je vais citer une expérience : on demande à quelqu'un de mettre des lunettes à prisme déviant et de saisir un objet. Evidemment, cette personne pose la main à côté de l'objet. Il suffit de dix secondes pour qu'elle réajuste et se saisisse correctement de l'objet. Elle a réorganisé l'espace pour la saisie. Mais si on lui demande de jeter l'objet dans un seau, il y aura de nouveau la même erreur et pour le geste de jeter elle devra à nouveau réorganiser l'espace. Il va falloir qu'elle reconstruise l'espace pour chacun des gestes que j'appelle fondateurs. On est donc dans quelque chose de très réel. Il y a des *Gestalt* de gestes différentes et l'on voit que le geste n'est pas seulement accumulation fonctionnelle de capacités, telles que flexion du coude ou du poignet. C'est le stade du miroir qui permet la constitution d'une unité, et cette unité n'est que du geste.

C.R. : Ce que je trouve décisif dans ce que tu apportes, c'est le fait que chaque geste comporte son réel propre.

H.G. : Chez les danseurs, par exemple, il y a quelquefois des gestes qui sont difficiles. Pour beaucoup, jeter c'est pousser, jeter n'existe pas. Il n'y a pas d'accident nerveux, musculaire, c'est simplement la sphère du « jeter » qui ne s'est pas constituée. Et si ce jeter n'existe pas, tous les pas qui suivent, comme le jeté en danse, ce qu'on appelle le saut-jeté, seront difficiles.

D.D. : Dans le geste que tu viens de faire, il y avait autant le lancé que le jeté, ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

H.G. : En effet, ce n'est pas la même chose. C'est pourquoi le jeté du poids est un pousser, et le lancé d'une balle ou du javelot est un jeter. Ce sont des univers totalement différents. L'exemple fameux où l'on fait écrire à quelqu'un sur une feuille de papier : « Le ciel est bleu », d'abord avec la main droite, puis avec le bras droit auquel on a attaché un crayon, puis avec la main gauche, puis avec la bouche, enfin avec le pied, montre qu'à chaque fois on reconnaît l'écriture, qui reste identique à elle-même. C'est à la fois lié à la phrase : « Le ciel est bleu » et à la gestosphère de la personne. Au lieu de penser le corps comme une fonctionnalité, je le pense comme un univers symbolique de gestes. C'est cet univers symbolique qui va expliquer et forcer l'anatomie, et non l'inverse.

D.D. : Ce que tu dis peut faire penser que la danse contemporaine est aussi la recherche d'un geste manquant, et que le travail chorégraphique consiste à remettre en cause, à contester et même à contrarier cette donne initiale, à mettre à l'épreuve cette sphère première. Peux-tu aussi interpréter ou percevoir une œuvre chorégraphique à partir d'un tel point ?

H.G. : Il est toujours difficile de répondre à une telle question. Je vais simplifier. Si je prends le mouvement d'aller vers ou celui de repousser, ils ne sont pas liés uniquement à la main mais aussi au pied. Si je compare le travail de Trisha Brown avec celui de Cunningham, chez ce dernier c'est du repousser du sol dont il est question, alors que chez Trisha c'est d'un aller vers le sol. Les qualités sont donc radicalement différentes au niveau de la constitution du geste. Cet « aller vers » explique, chez Trisha, la continuité du flux et en même temps la réversibilité : on est sur le geste réversible. Chez Cunningham, on repousse, donc on est sur l'inscription spatiale de gestes irréversibles, on est sur la coupure : je coupe l'espace. Il y a une affirmation, une création de sens, alors que chez Trisha, ce n'est pas à ce niveau que les choses se jouent, mais sur la sensation. Cela s'accorde avec la volonté du chorégraphe : Cunningham repousse le spectateur, afin que le danseur reste Autre.

D.D. : Oui, mais ce qui apparaît chez Cunningham aussi, du coup, c'est un effet de résistance à des forces extérieures qui pourraient être réductrices et écrasantes ; il maintient une distance qui fait que

cela ne peut pas être détruit, alors que chez Trisha on n'a pas cette sensation — comme si, chez elle, il n'y avait pas de résistance à quelque chose d'autre... Il y a là deux esthétiques et deux éthiques différentes.

H.G. : Oui, tout à fait. Chez Cunningham, le geste est en *bound flow* (flux lié), alors que chez Trisha Brown, il est en *free flow* (flux libre). Cela se marque, dans la relation à la gestosphère, par le rapport particulier au sol. Cunningham n'a pas cessé de dire : ce n'est pas le danseur qu'on regarde, mais la trace du geste du danseur. A aucun moment, par conséquent, je ne « rentre » dans la sphère du danseur ; alors que chez Trisha, je rentre littéralement dans cette sphère. Il y a chez elle une empathie kinesthésique, là où Cunningham force l'abstraction, force le spectateur à couper ce cordon ombilical de l'empathie kinesthésique, pour regarder autre chose, son discours.

D.D. : Cette extériorité peut être aussi bien périlleuse que bénéfique...

H.G. : Ce que je trouve fantastique chez Cunningham, c'est justement cette entrée de l'abstraction et ce bonheur de pouvoir jouer sur un terrain vierge de tout lien affectif au moment du spectacle. Il ne favorise pas cette empathie kinesthésique, et je suis sûr qu'on pourrait mesurer avec un électromyographe la différence de flux nerveux chez un spectateur de Cunningham et chez un spectateur de Trisha Brown. Chez elle, le spectateur refait le geste du danseur mais pas avec une intensité suffisante pour aboutir, alors que Cunningham interdit, coupe, empêche tout rapport de ce type-là. Cunningham ne donne jamais d'indications sur l'origine proprioceptive du mouvement : c'est ça ou ce n'est pas ça ; alors que chez Trisha Brown, toute la recherche sur l'os, le travail Alexander, entraîne un voyage dans la géographie intérieure qui provoque le spectateur en retour. Chez elle, le mouvement est réversible. Mais le danger d'un mouvement réversible serait de ne rien inscrire...

D.D. : Ce n'est pas tout à fait vrai ; chez Trisha, il y a aussi des points d'inscription...

H.G. : Bien sûr, mais j'ai prévenu que je simplifiais à l'extrême. Il faudrait précisément développer et montrer à quel point il y a une modernité de la pensée de Wallon, au niveau de la fonction tonique, qui n'est pas suffisamment exploitée.

C.R. : Si nous revenons à la question des atteintes oncologiques, quels moyens la fonction tonique donne-t-elle de les lire ?

H.G. : On demande au patient d'effectuer des gestes, et leur lecture indique une voie au niveau thérapeutique. On va reconsidérer la relation d'objet et non pas remuscler une partie du corps prétendument défaillante. Par exemple, au lieu de faire un massage banal d'une partie limitée du corps, on la masse pendant qu'elle fait un geste, et on interroge la situation de ce geste. J'ai un objet à la main et l'on va travailler sur l'épaule pendant que je déplace cet objet. En modifiant la relation à l'objet, je modifie la fonction tonique. Par exemple, si le patient saisit l'objet sans le reconnaître, il va être sur un *bound flow* (flux lié), c'est-à-dire que ce sont les muscles antagonistes du mouvement qui vont serrer pour avoir la maîtrise ; si j'arrive à obtenir que le mouvement soit fait sur un *free flow* (flux libre), alors se modifie la situation. Dans un exemple très simple, au lieu de dire au patient : « Saisissez-vous de cette bouteille ou de ce poids qui est là », ce qu'il va faire avec un certain état tonique, je lui dis : « C'est l'objet qui va se saisir de votre main, c'est l'objet qui attire votre main ». Si la relation proprioceptive et extéroceptive se modifie, immédiatement la fonction tonique de l'organisation des gestes est changée. Ce qui organise le geste, c'est cette fonction des muscles toniques qui portent la trace et la mémoire de tout le dialogue et de toute l'ontologie de ma relation d'objet, mais aussi, d'un point de vue très physiologique, de toute l'histoire de la coordination. Ce sont les muscles frénateurs du dos qui coordonnent le geste, et le fait de modifier l'état de corps dans la fonction tonique va modifier complètement le geste.

D.D. : Cela me fait penser à un exercice d'Etienne Decroux qui consiste à prendre un verre avec la conscience d'un geste qui « ne blesserait pas l'espace ».

H.G. : C'est tout à fait cela. C'est bouleversant de voir, lorsque l'histoire qui est en train de se dérouler par rapport à l'objet se trouve modifiée, la modification immédiate de l'état de corps.

Si je prends la situation d'un médecin qui touche un patient, je peux voir s'il a une distanciation de sa géographie intérieure, telle qu'elle lui permette de créer un *no man's land* positif entre le malade et lui, ou si, au contraire, il est littéralement lié, c'est-à-dire si sa fonction tonique est nouée. Il est obligé alors d'avoir un geste distant, ce qu'on voit souvent chez un masseur qui palpe le corps du

patient. Si ma démocratie, ma gestion intérieure de territoires ne permettent pas cette distance à l'autre, je ne pourrai pas accueillir l'autre. Par conséquent, le travail qu'il est possible de faire sur cette capacité à établir une distance va permettre de toucher l'autre, d'échanger dans des rapports triangulés, il y aura un espace d'écoute, d'émission et de réception. Alors que si j'ai un *bound flow*, je saisirai le patient comme je saisis le verre, en blessant l'espace, selon la formule de Decroux que tu viens d'évoquer ; j'aurai un mouvement complètement contrôlé, mais qui sera pris dans une dyade, qui n'ouvrira pas à un espace triangulé.

D.D. : De ce point de vue, y a-t-il de bons et de mauvais gestes, ou bien une autre dimension qui serait celle de gestes justes ou non justes ?

H.G. : Puisque c'est le geste qui fabrique le corps à chaque instant, il n'y a pas de bons ou de mauvais corps, il n'y a que des gestes adaptés. Dans la rééducation fonctionnelle, je dois penser que c'est un geste qui est défaillant, je ne peux pas faire abstraction de ce qui l'entoure, travailler le muscle avec le kinésithérapeute et le geste avec le psychanalyste.

C.R. : Le *no man's land* positif dont tu parles, si je comprends bien, doit se situer, non seulement entre celui qui fait le mouvement et l'autre, mais aussi entre les différentes sphères ou catégories de gestes, pour qu'elles puissent jouer entre elles.

H.G. : Tout à fait.

D.D. : Peut-on rapprocher cette notion de celle de neutre invoquée par Artaud ?

H.G. : L'idée serait d'ouvrir le territoire. Si je touche l'autre uniquement en *bound flow*, l'espace est complètement rétréci. Comment l'autre alors pourrait-il circuler ? Si au contraire je peux circuler, danser par rapport à ma propre corporéité, je peux ouvrir un champ d'émergence pour l'autre, qui lui donne accès à un geste autre. La fonction tonique est contagieuse. L'état de corps dans lequel je me tiens est contagieux. Je pense que la contagion suprême, c'est l'état de corps. Dans cette perspective, tous les phénomènes de transe sont des états de corps. C'est pour cela, quand même, que la danse représente un point particulier. Il n'y a pas plus inducteur d'empathie que de faire le geste de l'autre. Là, on est immédiatement dans une mini-transe. C'est une chose qui se produit tous les jours

avec un professeur ou un chorégraphe qui montre un geste que le danseur reprend littéralement.

D.D. : Transe, transport : est-ce que cela signifie aliénation ?

H.G. : Cela pourrait être, puisque c'est contagieux. Quand on observe les discours échangés entre deux personnes, on peut voir les modifications des états de corps réciproques, en fonction de ce qui se passe entre elles. Certains propos peuvent constituer une limitation de l'ouverture à l'autre.

C.R. : On pourrait, me semble-t-il, réfléchir à partir de là aux différentes qualités du transfert dans l'expérience analytique. Il y a en effet toute une partie des modes et qualités du transfert qui viennent de l'analyste, pour autant que le transfert dans la cure est soutenu par tel analyste particulier, et même je dirai par tel analyste à tel moment particulier (il peut y avoir bien des variations dans la manière dont un même analyste soutient le transfert au long de sa pratique), et l'on pourrait sans doute lire, en partie du moins, ces qualités et ces modes à la lumière des propositions que tu avances. C'est pourquoi d'ailleurs il me paraît si important, et de plus en plus, que les analystes aient une pratique de leur propre corps. Il y a en effet des qualités de transfert qui ferment ou limitent, d'autres à l'inverse qui ouvrent ce champ intermédiaire positif — qui n'est pas sans rapport avec le champ transitionnel de Winnicott. Quelle doit être alors la qualité du « geste » de l'analyste ?

H.G. : Winnicott, dans son dernier livre, a une page magnifique sur la gravité. Étymologiquement, transfert, c'est transport. On désigne donc par transfert un mouvement de la gestion gravitaire, et par conséquent de la fonction tonique. Le fond du transfert est une modification de l'état de corps. La notion de transfert a nécessairement un support dans la fonction tonique.

D.D. : C'est quand même là, dans ce jeu, que peuvent se produire des effets de fascination, voire de fascisation, ou au contraire d'ouverture, de démocratie.

H.G. : C'est la raison pour laquelle j'ai employé tout à l'heure le terme de démocratie. Partager un territoire à plusieurs, c'est déjà partager son propre territoire interne. Un des problèmes de notre époque est celui de la promiscuité et de la manière de la gérer. La danse ne parle que de cela, de la question du territoire, de la diffi-

culté à gérer un espace avec plusieurs danseurs en résonance avec son propre territoire interne.

D.D. : Je ne sens pas encore que cette question soit au centre des préoccupations des chorégraphes contemporains...

H.G. : Ce n'est pas dit d'une manière explicite et l'analyse ou la critique, en danse, s'attachent plus à la chorégraphie, aux paroles des chorégraphes, à la scénographie, qu'aux gestes des danseurs dont la défaillance sémantique du langage empêche de rendre compte. Ce n'est pas simple de parler de la délectation hédoniste aux gestes de l'autre, et donc de connaître les effets de la danse. C'est ce qui rend éminemment importante la tentative de Laban qui a frayé ce questionnement. C'était aussi un grand espoir de Marcel Mauss : arriver un jour à regarder le geste des cultures — non pas les corps, ni les fonctionnalités, mais les espaces infinis du geste...

Juin 1994

# La méthode psychanalytique en cancérologie\*

Andrée Lehmann

Si l'on entend par psychanalyse la cure menée par un psychanalyste dans un cabinet avec un patient qui a demandé explicitement une analyse, alors la psychanalyse n'a pas sa place en cancérologie. Mais si l'on admet que la psychanalyse est d'abord une *méthode* permettant de traiter « certains phénomènes à peu près inaccessibles autrement » (Freud), à savoir ceux qui ont partie liée avec l'inconscient et se manifestent dans le transfert, alors le psychanalyste peut élaborer un abord spécifique de ce domaine. Cet abord n'est pas de l'ordre du compromis ; il n'amène en aucune manière le psychanalyste à céder sur son éthique. Au contraire, c'est en prenant appui sur cette éthique, ainsi que sur ses repères théoriques et cliniques, qu'il peut faire exister et reconnaître la dimension subjective dans des lieux où, non seulement rien n'est prévu pour lui faire place, mais où elle est généralement redoutée comme ne pouvant que perturber le fonctionnement du service et le bon déroulement des soins.

\* Ce travail a été réalisé à l'Institut Gustave Roussy, et je tiens à remercier tout particulièrement les membres du Comité de pathologie mammaire et du Département de chirurgie générale, grâce auxquels cette élaboration a été possible.

Un psychanalyste doit tenir compte du contexte dans lequel il est appelé à intervenir. Dans un service hospitalier spécialisé, ce contexte se compose de trois domaines qui interfèrent entre eux, trois domaines dont les logiques propres et les enjeux ne se recoupent que partiellement : le domaine médical, le champ de la psychanalyse, l'institution hospitalière et en particulier le travail des soignants. Le psychanalyste doit trouver comment faire coexister son champ et sa méthode propres avec ces deux domaines dans lesquels, structurellement, la dimension subjective telle qu'il l'entend n'a pas sa place. Cette dimension n'en est pas moins présente ; elle se manifeste de différentes façons. Comme dans toute sa pratique, le psychanalyste aura à repérer ces signifiants et à trouver quand et comment intervenir en fonction de l'état du ou des transferts.

Ceci implique au premier chef qu'il acquière à la fois des connaissances et de l'expérience ; non seulement des connaissances en oncologie, mais aussi l'expérience du travail avec les malades, et la compréhension du fonctionnement de l'hôpital. Au fur et à mesure de l'acquisition de cette expérience, chaque analyste trouve progressivement sa façon de travailler et de s'insérer.

Ceci suppose aussi, non seulement que l'analyste ait l'expérience de la cure analytique, mais encore qu'il soit capable de soutenir une position d'analyste dans des conditions qui ne s'y prêtent pas, et plus précisément dans ce lieu spécifique où sont mis en jeu la maladie, la médecine et l'hôpital. De plus, il aura besoin de se référer aux repères que fournit la théorie psychanalytique afin de pouvoir élaborer son expérience clinique en cancérologie. Ces repères, mis en place à partir de la cure type et transmis dans le cadre des groupes analytiques, ne peuvent pas être transposés tels quels. La clinique l'amènera à les redécouvrir, à les interroger et à les faire travailler. Ce constant travail de confrontation entre clinique et théorie apporte un nouvel éclairage aux problèmes « psy » rencontrés dans le travail en cancérologie. Il permet aussi de comprendre quels processus psychiques le cancer met en jeu pour les malades et aussi pour les soignants.

#### DISCOURS PSYCHANALYTIQUE, DISCOURS MÉDICAL

Dans un service hospitalier, médecin et psychanalyste ont en commun un objet, le malade, et un objectif, soulager sa souffrance et lui restituer les moyens de vivre sa vie. Cependant, ils ne visent pas

les mêmes aspects de la maladie. Alors que, pour le médecin, l'objectif est de guérir la maladie et de restituer au corps un bon fonctionnement, l'analyste est attentif aux répercussions psychiques de la maladie et vise à donner au patient les moyens d'y faire face. Il ne saurait prétendre guérir le malade par ses propres moyens. Bien que leurs méthodes, leurs manières d'aborder le malade et la maladie, leurs objectifs ne puissent se décrire dans les mêmes termes, il existe cependant des points de convergence entre le médecin et l'analyste. Ces points de convergence peuvent faire passerelle, à condition que le psychanalyste parvienne à rétablir en ces occasions la fonction métaphorique du langage et de la parole.

#### Discours médical

La médecine se soutient d'un champ de référence de nature scientifique, dont le contenu est un savoir portant sur le fonctionnement du corps. Scientifique signifie que les connaissances acquises sont considérées comme objectivables et reproductibles lorsque les conditions de l'expérience restent comparables. Une telle démarche exclut nommément la prise en compte des déterminations singulières et même intersubjectives. Ce champ de connaissance est en constante expansion du fait des recherches, investigations et expérimentations menées de façon systématique. Ces connaissances s'accumulent et s'ordonnent pour former un corpus de type scientifique. De telles conditions de répétabilité, d'extension constante et d'accumulation ne sont pas revendiquées dans le domaine de la psychanalyse.

La pratique médicale découle en grande partie de l'existence de ce corpus scientifique. Elle s'y réfère constamment. Mais elle implique aussi des savoir-faire et l'acquisition d'une expérience qui se transmettent par et dans la pratique, sans être référés directement à une démarche scientifique. Elle suppose aussi une démarche clinique attentive et rigoureuse, ainsi qu'une actualisation constante des connaissances. Enfin, la profession médicale est traditionnellement réglée par une éthique et une déontologie dont le modèle reste le serment d'Hippocrate, et qui fait des médecins un corps social fortement structuré par les règles de la confraternité.

Le médecin se définit aussi par une fonction sociale qui fait de lui le spécialiste de l'aide à l'autre et lui confère une autorité et un savoir sur toute question mettant en jeu la conservation ou la perte

de la vie, de la santé et par extension le bien-être, pour ne pas dire le bien-être. Cette éthique, cette appartenance à un corps social, cette fonction et cette autorité orientent le travail d'élaboration personnel qui permet au médecin de soigner, c'est-à-dire d'opérer sur le corps de l'autre, tout en étant confronté à sa souffrance, à sa défaillance et à la perspective de sa mort. Elles déterminent aussi le cadre dans lequel pourra s'établir et se dérouler la relation singulière médecin-malade.

Le discours médical comme tel n'a donc pas à prendre en compte tout ce qui concerne le sujet dans sa relation à ses désirs particuliers. L'expérience clinique et la déontologie fournissent au médecin les cadres dans lesquels il aura à prendre en compte cette singularité. Ce qui ne signifie pas que l'homme qu'il y a en tout médecin n'ait pas à être attentif non seulement aux souffrances du malade, mais aussi à tout ce que la maladie et les traitements ont comme répercussions dans sa vie. Mais en tant que médecin, il est amené à considérer cette dimension subjective comme une donnée qui vient soit faire obstacle au traitement, soit au contraire en favoriser l'acceptation et le déroulement. Ceci est essentiel à la visée médicale en tant qu'elle a pour objet la maladie.

### *Discours psychanalytique*

La psychanalyse, comme corpus clinique et théorique, s'est constituée à partir de faits dont la démarche médicale ne parvient pas à rendre compte, bien qu'ils interrogent constamment le médecin, et interfèrent dans sa pratique. Freud a montré que ces faits, véritables restes, rebuts, laissés pour compte de l'investigation médicale classique, fondée sur l'anatomo-pathologie, ne sont pas de pures dérives irrationnelles, mais des phénomènes ayant un déterminisme interne et une raison d'être. Seulement, cette ordonnance et ce déterminisme interne ne sont perceptibles que moyennant un changement radical dans l'abord des phénomènes. En ce sens, la méthode psychanalytique n'entre pas dans le cadre de la prise en charge médicale. Ce n'est pas simplement un corpus théorique et clinique nouveau que Freud élabore, corpus qui pourrait s'ajouter aux connaissances médicales, comme la psychiatrie devrait compléter la médecine. Il s'agit d'un changement radical dans l'attitude envers le malade, dans le rapport à soi-même et à la fonction

« soignante ». Ce changement repose sur la prise en compte du champ du langage et de la fonction subjectivante de la parole.

Ce changement d'attitude ne résulte pas, comme dans le cas du médecin, d'un engagement moral consécutif à l'acquisition progressive d'un savoir, et d'une expérience. Il implique le passage par une expérience spécifique, celle des déterminations inconscientes du désir et de l'échange. Cette expérience institue une rupture de continuité dans la façon de se penser comme sujet et dans la relation à l'autre ; elle autorise la prise en compte des phénomènes liés à l'inconscient, mais aussi des difficultés de leur abord qui s'expriment, notamment, par des résistances.

Le savoir théorique, l'éthique et la déontologie de l'analyste découlent de cette expérience spécifique, qui ne peut être ni imaginée, ni déduite des concepts. Il s'ensuit que la théorie, l'expérience et l'éthique occupent des places, et remplissent des fonctions différentes dans le discours psychanalytique et dans le discours médical.

A l'inverse de ce qui se passe dans le discours scientifique, la théorie analytique ne s'inscrit pas dans la continuité de l'expérience. Elle s'élabore dans l'après-coup et sur un autre plan, dans un lieu tiers par rapport à la pratique, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle renonce à repérer des faits, à les ordonner et à en rendre raison. La théorie analytique n'a pas, pour la pratique, une fonction de référence directe. Elle fournit certes des repères, mais la pratique n'est pas pour autant une application, même grossière ou approximative, des concepts théoriques. Ce qui s'applique dans la pratique, et qui commande aussi bien le diagnostic que les actes, c'est la règle fondamentale située dans le cadre du transfert. Le fait du transfert s'impose et s'interpose entre la théorie et ce dont elle a à rendre compte. C'est pourquoi l'expérience psychanalytique demeure singulière, « intersubjective ». Il n'y a pas d'extrapolation, pas de reproductibilité à l'identique. Bien qu'elle soit indéfiniment répétable, elle n'est cependant pas généralisable parce que rien de son concret ne peut être prévu à l'avance. Psychanalyste et psychanalysant sont tous deux soumis aux lois du langage en tant qu'il implique l'inconscient, dont les surgissements ne peuvent se calculer à l'avance.

Le discours psychanalytique a pour objet ce qui est justement hors de la visée médicale, le sujet parlant et désirant, marqué par son histoire et par tout ce qui est venu affecter son existence. Son moyen d'action, son agent, c'est la parole en tant que, dans certaines circonstances, elle a une efficacité propre : elle change la consistance

de l'expérience. Ce dont il est parlé d'une certaine façon, une façon qui permet à la parole de faire retour au sujet sans être assujettie à la demande du destinataire, change de nature. Le sujet n'en est plus affecté de la même manière. Il le met en rapport, non plus avec ce qu'on attendait de lui et à quoi il se montrait défaillant, mais avec son histoire et son vouloir propres.

C'est pourquoi l'analyste s'intéresse essentiellement au discours tenu par le sujet, à ce qu'il dit et aussi à ce qu'il ne dit pas. Car c'est dans ce discours, même s'il porte exclusivement sur le corps et la maladie, même s'il semble exclusivement symptomatique et fermé, qu'il peut saisir ce qui permettra au malade de se réapproprier son expérience.

L'éthique et la déontologie de l'analyste, même si elles ne sont pas inscrites dans un code et semblent difficilement codifiables, sont déterminées par les conditions de l'instauration et de la poursuite de ce type de parole. Ces conditions tiennent avant tout à l'attitude de l'analyste lui-même, à sa capacité à entendre en analyste dans le lieu où il se trouve et en fonction de la demande qui lui est adressée — ce qui n'est pas toujours facile et jamais évident. Bien que, à l'inverse de la médecine, la psychanalyse n'ait pas de statut légal, pas de fonction sociale affirmée et reconnue, personne n'ignore aujourd'hui que le discours analytique existe. De fait, l'analyste est considéré comme le détenteur d'un savoir sur les problèmes éthiques ; on a recours à lui lorsque de tels problèmes se posent avec acuité et d'une façon apparemment insoluble. Malgré cette apparence de reconnaissance, il lui faut se garder de répondre de cette place qui lui est conférée. S'il le faisait, il y perdrait son identité d'analyste. Son travail deviendrait impossible, car il figerait le transfert. Or, c'est le travail sur le transfert qui permet à chacun, malade et soignant, de se situer plus justement comme sujet, à sa place par rapport à ce qui lui arrive et dans la fonction qu'il souhaite occuper.

Le psychanalyste n'a pas pour fonction de combler quelque lacune dans le savoir ou le savoir-faire du médecin — bien que le médecin ait tendance à attendre de lui une assistance de ce genre. La psychanalyse a tout à perdre à se constituer comme branche du savoir médical. Mais l'hétérogénéité des discours ne signifie pas que médecin et analyste aient à s'ignorer comme deux monades impénétrables.

Le médecin fait appel au psychanalyste — à condition qu'il y en ait un dans le service — lorsqu'il a le sentiment que ce qui se passe

n'est pas de sa compétence, et en fait, ne ressortit pas à la logique médicale. En se mettant à l'écoute du malade, le psychanalyste vise essentiellement à le mettre au clair avec lui-même, ce qui a souvent pour effet d'atténuer ses angoisses et de lui permettre de faire face aux difficultés : la maladie, les traitements, la confrontation à la mort. Mais il ne peut pas pour autant garantir que le malade ne posera plus de problème dans la prise en charge médicale. L'intervention du psychanalyste n'a pas pour but de lever l'obstacle que rencontre le médecin, mais elle peut avoir, entre autres choses, cet effet. Le médecin doit savoir et accepter que le recours à l'analyste demeure une possibilité offerte au malade, et non une thérapie adjuvante. Possibilité que le malade est libre d'accepter ou de refuser, et qui aura ou n'aura pas les effets espérés. Cet espace de liberté, cet ailleurs, cette place vide sont indispensables au travail et à la présence de l'analyste en oncologie. Ils constituent aussi une ouverture essentielle pour les malades et pour les soignants.

L'intervention du psychanalyste ne décharge pas non plus le médecin de la relation singulière qu'il entretient avec son malade. Au contraire, le psychanalyste, sans trahir le secret dû au patient, et tout en prenant en compte le travail du médecin, aura à répercuter à ce dernier quelque chose de la situation dans laquelle se trouve le malade. Ceci peut rendre le médecin plus sensible à la dimension subjective. Pour autant, il restera seul juge de l'utilisation qu'il fera de cette information, en fonction de sa relation avec le malade et des données médicales qu'il est seul à posséder.

Réciproquement, le psychanalyste ne peut pas ne pas se mettre à l'écoute du discours médical, afin de ne pas méconnaître ce qu'il en est de la maladie et des soignants. Il a à prendre acte du fait que le discours médical et l'institution hospitalière sont centrés sur la maladie, visent à la diagnostiquer et à instaurer un traitement, à guérir ou au moins soulager la souffrance. C'est en tenant compte, à sa façon, de ces orientations, qu'il pourra y repérer ce qui fait symptôme et attraper au vol ce qui témoigne de la dimension subjective.

#### LA DEMANDE

Il est de fait que lorsqu'un psychanalyste est présent dans un service, on fait appel à lui. Les demandes émanent et des soignants et des malades. Certains patients y sont incités par un membre du personnel soignant (infirmière ou médecin). Certains demandent

d'eux-mêmes une aide psychologique. D'autres y sont amenés par des patients ayant eu affaire à l'analyste et rencontrés au cours des traitements ; ou encore — et cela devient de plus en plus fréquent — sous l'influence des médias.

Les raisons invoquées sont de différents ordres : comment annoncer à un enfant (petit, adolescent ou adulte) que l'un de ses parents a un cancer ? Comment faire bonne figure ? Comment faire pour supporter la maladie, les traitements, les peurs et angoisses qui montent, et que l'on parvient difficilement à maîtriser ? Est-ce bien normal de ressentir tout ce que l'on ressent ?

Quels que soient les motifs invoqués, il s'agit d'une démarche directement ou indirectement liée à la maladie, donc à l'atteinte corporelle et au corps malade. C'est cette atteinte même qui déclenche, ou dans certains cas ravive, un questionnement. En effet le corps, de par la maladie, signifie quelque chose au patient, sous la forme de signes indicateurs d'un dérèglement, d'un dysfonctionnement, induisant un sentiment de destruction. Il y a donc intrication des deux dimensions : somatique et psychique. Au bout d'un certain temps, ces signes s'ordonnent en un savoir, un savoir d'un type particulier, qui porte sur la vie et la mort.

L'irruption souvent brutale de ce savoir nouveau est à l'origine d'une mise en question qui peut se transformer en demande. C'est aussi ce savoir qui oblige à reconnaître que la maladie cancéreuse a inévitablement des répercussions psychiques. La forme sous laquelle va se manifester la demande dépend de la façon dont ces répercussions sont prises en compte par le malade et son entourage.

Certains se refusent à assumer ce savoir qui leur vient. Ils n'ont rien d'autre à dire que leur souffrance, ou les péripéties de leur traitement, reprises inlassablement dans leurs moindres détails, comme s'ils n'existaient plus qu'à travers la maladie. Ce refus d'assumer un savoir qui est tout de même là se paie d'une véritable obsession.

Un tel discours suscite l'ennui et l'embarras, autant chez les soignants que chez l'analyste. L'analyste a à prendre en compte ces sentiments comme un élément du transfert. Ils traduisent une angoisse qui va de pair avec un sentiment d'inutilité, d'impuissance et même d'incongruité. Dans une telle situation, l'analyste peut ressentir sa propre présence comme déplacée : les problèmes psy ne devraient-ils pas céder le pas à d'autres urgences ?

En fait, ce qu'éprouve l'analyste dans cette situation reflète ce qui se passe pour le patient. Celui-ci se sent envahi par la situation

de maladie, et s'exclut du même coup de tout ce qui touche de près ou de loin à la vie psychique. Cette focalisation sur la maladie recouvre la plupart du temps une situation de dépression profonde, qui existait auparavant. La maladie sert de révélateur ; c'est ce qui explique que tout soit centré sur elle. L'état de maladie restera *surdéterminé* par la position dépressive.

D'une façon générale, en rendant caducs les équilibres et les défenses souvent chèrement acquis, la maladie déstabilise le patient, réveille les problèmes non résolus, et crée une tendance au retour sur soi. La transformation de ce retour sur soi en un travail d'élaboration psychique, voire en un travail psychothérapeutique, va dépendre d'une part de l'état psychique antérieur, c'est-à-dire de la façon dont le patient se situait par rapport à son désir, et d'autre part de la façon dont sa parole est entendue.

Certains patients s'en tiennent à d'interminables récriminations, parfois violentes, attribuant même leur cancer à ce qu'ils appellent leurs « traumatismes » antérieurs. Il s'agit d'une réaction normale, qui peut durer plus ou moins longtemps. En réalité, ces dires témoignent d'une perlaboration en cours. Au bout d'un temps imprévisible, qui peut aller jusqu'à plusieurs mois, quelque chose va surgir : un lapsus, un rêve, le retour d'un souvenir, une insistance... Il appartient à l'analyste de savoir s'en saisir et de le renvoyer comme il convient. Si ce moment fugitif n'est pas saisi, le patient se trouve renforcé dans sa conviction que personne ne peut rien pour lui. Au contraire, la réponse de l'analyste à ce signe produit un effet d'ouverture, un éveil. Le patient y reconnaît quelque chose qui le concerne, et peut du même coup faire un pas hors de la fascination du réel dans laquelle il était enfermé. Tout ceci se joue en un clin d'œil. Pourtant ce retournement orientera toute la suite. Car la reconnaissance par l'analyste de cette émergence signifiante a pour effet le surgissement du je, et déclenche un cheminement qui devient manifeste à un moment ou à un autre.

Pour d'autres, la maladie est presque immédiatement l'occasion d'un retour sur leur histoire. Ils prennent en quelque sorte appui sur ce qui leur arrive pour poser le problème de leur vie psychique. L'engage alors un travail de réflexion et d'élaboration qui mènera à des remaniements psychiques et par conséquent à des changements dans leur façon de vivre.

En effet, dès le choc initial du diagnostic (qui se joue en deux temps : la découverte de la tumeur, l'annonce du diagnostic), la ma-

ladie opère une coupure. Le patient se trouve brutalement projeté dans un ailleurs. Rien ne sera plus jamais comme avant.

Cette coupure a pour effet immédiat un bouleversement dans l'intrication du psychique et du somatique. Le corps malade envahit la scène du psychique. En effet, le cancer apporte avec lui la représentation d'un processus de mort déjà engagé, et qui opère sourdement, à l'insu du sujet. Contraint de réaliser qu'il est mortel, comme tel ou tel voisin, ami récemment décédé, qu'il est comme ses parents, comme les autres humains, confronté à la perspective de la dégradation physique et psychique, de la souffrance, de la mutilation, le malade ne peut plus maintenir son être-au-monde antérieur. Il se croyait invulnérable. Il a le sentiment que son corps l'a trahi. Il ne peut plus lui faire confiance.

Simultanément, il se trouve dans l'incapacité de remplir les fonctions qui étaient les siennes. Ceci signifie qu'il ne peut plus se croire défini par la demande de l'Autre, ni en jouer comme avant. Tous les automatismes qui régissent habituellement la majeure partie de l'existence sont perturbés par cette inadéquation ; y compris les automatismes de répétition. Or ces automatismes ont pour fonction de réguler et de déguiser la jouissance. Leur empêchement a pour effet de libérer l'angoisse, et pose du même coup la question du plaisir et de la satisfaction. C'est donc au plus vif de la problématique du sujet que la maladie porte atteinte.

Les étapes du traitement vont donner consistance à ces effets de vérité et imposer la nécessité des changements. L'élaboration qui rend possible ces changements passe par un véritable travail de deuil. En effet, le malade perd quelque chose de son identité, car ses identifications imaginaires et symboliques vacillent. Ses repères — y compris ses repères corporels — lui font défaut. Il perd aussi son intégrité corporelle et ne retrouvera pas le corps qui était le sien avant. Il aura à accepter sa nouvelle image, un corps souvent mutilé, des traitements invalidants. Ses relations à son entourage devront être remaniées.

De tels changements ne se décrètent pas. Ils ne s'accomplissent pas non plus directement ; il ne s'agit pas de mécanismes d'adaptation. Car la perte même provisoire de la maîtrise et de l'autonomie, l'hospitalisation si souvent redoutée, les mutilations, les sensations pénibles liées aux traitements entrent en résonance avec des fantasmes et des situations de type archaïque où le sujet se sent submergé par ses angoisses. C'est pourquoi ce travail d'élaboration

passé par un retour des conflits non résolus, des pertes, des deuils non faits, des non-dits et des secrets de famille. Les situations de séparation, les fantasmes de castration sont ravivés et rejoués. On a ainsi affaire à une alternance de moments d'angoisse et de blocage, qui peuvent prendre les formes les plus diverses, et de moments d'élaboration où la vie psychique est particulièrement intense.

C'est un tel travail d'élaboration qui permet au sujet de se réapproprier son expérience autant qu'il lui est possible. Avec ou sans analyste, tous les malades ont à le mener, à leur rythme et à leur façon. A défaut, ils restent rivés à des mécanismes de défense pénibles et coûteux tant pour eux-mêmes que pour leur entourage. Une sorte de disjonction s'instaure : ou la maladie, ou le sujet. Alors que le savoir inauguré par la maladie conjugue le sujet avec ce qui survient dans son histoire.

Les patients présentent donc trois types de réaction ; il y a ceux qui restent fixés à la maladie, ceux qui tournent en rond dans leur histoire, et ceux qui parviennent à mener un travail d'élaboration. Ces réactions permettent de comprendre la nature de ce savoir généré par la maladie. Il est le résultat de la nouvelle intrication entre le corporel et le psychique. A ce titre, il modifie la relation du patient à son corps et à sa vie subjective.

## LES DEUX FACES DU SAVOIR

Ce savoir se manifeste sous deux formes cliniques différentes.

1. Dans l'une, quelque chose du psychisme semble immédiatement mobilisable. C'est d'ailleurs ce qui donne lieu à une demande. Quelle que soit la façon dont le patient l'exprime (plaintes, violence, grandes explications, etc.), il est capable de raconter, d'associer, de parler sur, même si ce dont il parle est pénible, bouleversant, voire confus, même s'il s'agit de sa mort. C'est justement la prise en compte du savoir qu'on est mortel qui fait basculer le discours et induit la nouvelle relation au corps, à soi et à l'Autre. Les opérations de déliaison et de liaison deviennent possibles. Elles permettent un travail d'élaboration qui conduit à un nouveau nouage du réel, du symbolique et de l'imaginaire, ainsi qu'à une nouvelle situation du symptôme. Il y a, dans ce travail psychique, une dimension psychothérapique qui nécessite ou pas, suivant les cas, l'intervention d'un psychanalyste.

2. Mais l'autre dimension du savoir ne se laisse pas prendre dans la parole. Il s'en dégage une sensation de lourdeur physique et psychique, une atmosphère d'agressivité, de détresse et d'abandon. Des accès de violence peuvent surgir, émanant du patient ou en réaction à ce qu'il génère, à des moments imprévisibles. Aucune articulation n'est possible : les paroles, les gestes échouent lamentablement. Tout semble pris en masse. Ce que le patient donne à éprouver, en ces moments, c'est l'impossible à supporter, le réel du corps habité par la mort. Face à ce réel, aucune distanciation ne tient. La fuite semble le seul mouvement possible, mais en même temps on se sent figé par la culpabilité. C'est souvent lorsqu'ils sont confrontés à de telles sensations que les soignants font appel à l'analyste.

En étant présent malgré cela, l'analyste marque la possibilité d'un lieu autre, où il y a une existence pour la vie psychique. S'il peut supporter une telle densité sans chercher à l'interpréter ou à l'entamer, à un moment ou à un autre, quelque chose risque de surgir, un signe, une manifestation du corps, qu'il importera de savoir saisir. L'analyste manifeste ainsi que ce qui se donnait à voir en silence et au-delà des paroles, la pulsion de mort, avait aussi sa face signifiante. Encore faut-il que quelque chose de cette face signifiante apparaisse et qu'il y ait quelqu'un pour permettre un retournement, un retour à la vie psychique et au fait de la vie. Car le retour à la vie psychique et au fait d'être vivant a pour effet de remettre la mort à sa place, celle de l'*ab-sens*, celle de ce qui ne peut être ni dit, ni montré.

Ces deux faces du savoir ne vont pas l'une sans l'autre, bien qu'elles paraissent s'exclure. Selon la gravité de la maladie et la lourdeur des traitements, suivant aussi les situations et les personnes concernées, l'une peut prendre le pas sur l'autre. Dans ces moments de bascule, ce qui est en jeu pour le patient est un savoir porteur de mort, un savoir mortel, qu'il faut à tout prix taire de peur d'appeler effectivement la mort et aussi de terroriser l'entourage.

Les effets de la maladie et des traitements, tels la perte des repères corporels essentiels comme le toucher, l'odorat, la perte de maîtrise du corps entraînent des sentiments de honte indicible. Mais cet indicible renvoie à un autre indicible, à celui qui touche aux expériences les plus inassumables, de l'ordre de la violence, de la sexualité, de la confusion des générations. Les effets de la maladie se conjuguent ici avec les vœux de mort renforçant ainsi le caractère indicible et menaçant de ce savoir inavouable.

Les médecins eux aussi ont affaire constamment à ces situations angoissantes. Comment pourraient-ils continuer à soigner la maladie s'ils avaient à se sentir impliqués personnellement en permanence ? Le discours médical et sa déontologie trouvent ici leur raison d'être dans la fonction de limite qu'ils exercent.

### L'INSTITUTION HOSPITALIÈRE ET LE TRAVAIL DES SOIGNANTS

Le troisième champ à prendre en compte est celui de l'institution hospitalière et du travail des soignants. L'intégration de l'analyste à la structure de soins l'amène à collaborer avec les médecins, les infirmières et les autres membres de l'équipe. Ceci implique un minimum de fonctionnement commun, une bonne connaissance du travail de chacun, et que soit clairement définie et reconnue la place de chaque intervenant.

#### *Les soignants, le travail d'équipe*

Il est impossible de travailler dans un service de cancérologie sans que se mettent en place et des mécanismes de défense et un travail d'élaboration, car chacun est confronté à des situations pénibles, traumatisantes, complexes, contradictoires et souvent bloquées.

Le travail d'élaboration, nous l'avons vu, est une nécessité pour les patients. Il l'est aussi pour les soignants, souvent mis en cause dans leur fonction de soignants, et aussi personnellement dans leurs rapports à leurs malades. Car le travail des soignants, qu'ils en soient conscients ou non, inclut une forme de prise en charge psychologique.

Les échanges, les discussions, l'expérience, quelquefois les conflits entre les membres de l'équipe, aident et orientent ce travail d'élaboration. Médecins et infirmières se réfèrent aussi à leur savoir, à leur savoir-faire, aux expériences passées. Mais il y a des moments où tout cela est mis en échec. Les mécanismes de défense ont alors tendance à s'exacerber, accentuant encore le blocage, et augmentant l'angoisse. Ce genre de situation se solde habituellement par une exclusion ou un abandon ; ce qui a pour effet de déplacer la crise et de l'élargir à l'ensemble de l'équipe soignante.

C'est en de telles occasions que la fonction du tiers devient manifeste. Il y a deux façons distinctes de remplir cette fonction, même si une même personne peut avoir recours aux deux. Le tiers (médecin, surveillante, infirmière, psychologue, psychanalyste) peut être amené à trancher en fonction de son autorité et de sa compétence spécifique. Mais il peut aussi s'abstenir de trancher, et aider l'équipe, au cours de discussions, à trouver par elle-même une solution originale, acceptable pour tous, dans le respect de chacun. Le psychanalyste a pour souci principal de préserver ou de remettre en route le travail d'élaboration au sein de l'équipe. Ceci implique forcément des discussions, et si nécessaire un avis tranché.

Quand les équipes font appel au psychanalyste, elles le font d'abord à titre de spécialistes des problèmes psychiques, autrement dit lorsqu'elles ont le sentiment que les difficultés auxquelles elles sont confrontées sont d'origine psychique et dépassent leurs possibilités de prise en charge. Ceci survient tout particulièrement lorsque les patients, eux-mêmes dépassés par ce qui leur arrive, ne supportent plus rien, ni l'aide proposée par l'équipe, ni les traitements... Les équipes ont appris à évaluer ces situations avec beaucoup de pertinence, et savent proposer aux patients une intervention extérieure au bon moment, avec ce qu'une telle démarche comporte de tact et de savoir-faire.

#### *Le psychanalyste et les soignants*

Dans sa réponse, l'analyste va prendre en considération les deux aspects du problème, à savoir les difficultés du patient mais aussi le désarroi de l'équipe. Souffrance psychique du patient et souffrance psychique de l'équipe entrent d'ailleurs en résonance permanente. Dans un premier temps, en discutant avec les soignants, l'analyste va tenter d'élucider avec eux la situation, d'en identifier tous les paramètres, de façon à comprendre le pourquoi de la crise et à trouver les moyens d'y répondre. Le plus souvent, cette discussion permet à l'équipe d'inventer des solutions qui améliorent la prise en charge, c'est-à-dire de reprendre le travail d'élaboration. Dans ce cas de figure, d'autres rencontres entre l'équipe et l'analyste sont à prévoir afin que soit assuré un suivi.

L'analyste pourra aussi rencontrer le patient si celui-ci le souhaite, ce qui est de plus en plus fréquent. Cette prise en charge par l'analyste peut être ponctuelle ou déboucher sur une psychothérapie. Dans tous les cas, ce type d'entretiens est une affaire privée qui concerne uniquement l'analyste et le patient.

Cependant, tout en respectant le secret professionnel, l'analyste doit aussi trouver le moyen de communiquer aux soignants les informations qui leur sont nécessaires. Ceux-ci auront en effet pour leur part et de leur place, à poursuivre leur prise en charge auprès de ces mêmes malades. Ces informations doivent permettre aux soignants de comprendre ce qui se passe pour leur patient. Dans cette perspective, l'analyste est amené à leur fournir des repères cliniques et théoriques : références à d'autres situations comparables, explication de certains processus. Ces échanges permanents entre l'analyste et les soignants ont pour effet un élargissement progressif de leurs capacités de prise en charge. Ils constituent également une véritable formation permanente.

Ceci vaut tant pour les soignants que pour l'analyste. En effet, pas plus qu'un autre, l'analyste n'échappe à l'espèce de fascination qu'exerce le cancer. En outre, il ne dispose pas de la médiation du geste qui permet aux soignants d'échapper partiellement à cette fascination. En revanche, il sait d'expérience que d'autres facteurs entrent en ligne de compte : les atteintes, les blessures, les pertes, les angoisses de mort..., qui jalonnent l'histoire de chacun. C'est aussi son expérience clinique qui l'amène à reconnaître cette fascination comme un fait, une réalité. Une fois le fait reconnu, il peut être analysé. Analyser, dans ce cas, signifie repérer les points sensibles à partir desquels chacun, l'analyste comme les soignants, pourra reconnaître en quoi cette histoire le touche personnellement. C'est à partir de cette reconnaissance, si fugitive soit-elle, que chacun peut retrouver la bonne distance, celle qui permet la reprise du travail d'élaboration.

#### *Le travail d'élaboration*

Le travail d'élaboration est centré sur la réalité des problèmes posés par la maladie et les traitements. Il ne vise pas les personnes, et cherche encore moins à les modifier, même si chacun est toujours plus ou moins impliqué personnellement dans ce travail.

La dimension subjective, elle aussi, doit être considérée comme un fait. A ce titre, on ne saurait la modifier par un simple vouloir ou par une injonction. En outre, il s'agit d'une réalité qui présente un caractère essentiellement privé, c'est-à-dire qu'elle ne peut être objectivée ni mise en commun sans changer de nature. C'est pourquoi l'analyste respecte la subjectivité de chacun et veille à ce que soit maintenue la plus stricte discrétion en ce qui concerne les problèmes personnels.

Qu'il s'agisse du soignant ou du patient, seule la personne concernée peut prendre l'initiative d'un travail sur elle-même, à condition bien sûr que la possibilité lui en soit offerte. Lorsqu'un soignant éprouve le besoin de parler de lui-même, et qu'il en fait part à l'analyste, celui-ci pourra l'aider ponctuellement. Pour un travail de plus longue haleine, il l'adressera à un collègue extérieur à l'institution.

Le maintien de cet espace réservé, d'une *privacy*, où tout ne peut pas être mis en commun, est essentiel au travail psychanalytique en oncologie.

## EN CONCLUSION

Ce que le psychanalyste apporte au malade atteint d'un cancer n'est ni une réparation illusoire, ni une béquille, mais la possibilité de se ré-approprier son expérience. Soit, justement, ce que le patient tente de faire par lui-même. La présence de l'analyste dans un service a aussi pour effet de rendre chacun, patient et soignant, plus sensible à la dimension subjective sans pour autant se sentir tenu de passer par l'expérience de la cure analytique. L'analyste n'a pas à proposer la psychanalyse comme idéal de fonctionnement de la subjectivité. La théorie analytique n'est pas faite pour être prêchée, elle doit être mise en acte. Un tel résultat suppose que l'analyste s'en tienne, en toutes circonstances, à son éthique tout en prenant part à la vie du service. Ce qui ne va pas sans un certain isolement. En effet, il ne peut pas se laisser prendre aux effets de groupe, mais il ne peut pas non plus les récuser. Son objectif est de préserver ou de faire advenir le sujet lorsqu'il est en souffrance, lorsqu'il se signale comme absent.

S'il cède sur cette éthique qu'on attend de lui, s'il se laisse prendre aux mirages de la fusion et de la reconnaissance, il met son travail en péril.

Je remercie Danièle Lévy qui a rempli avec constance le rôle d'interlocutrice. La présente tentative de synthèse doit beaucoup à cette collaboration.

## BIBLIOGRAPHIE

- CLAVREUL, J. 1978. *L'ordre médical*. Paris, Le Seuil.
- GLICENSTEIN, M. ; LEHMANN, A. 1987. « Cancer et Histoire : comment le sujet reconstruit son histoire ». *Revue psychosomatique*. 9, pp. 27-32.
- LACAN, J. 1966. *Ecrits*. Paris, Le Seuil.
- LACAN, J. 1975. « Conférence à Genève sur le symptôme » (4 octobre 1975), *Bloc-notes de la psychanalyse*. N° 5, pp. 5-23.
- LEBRUN, Jean-Pierre. 1993. *De la maladie médicale*. De Boeck Université.
- LEHMANN, A. 1989. « Une approche psychanalytique en cancérologie ». *Patio*. N° 12, pp. 135-148.
- LEHMANN, A. 1991. « Incidences psychologiques de la chirurgie du sein ». Dans : Petit J.Y. et al. *Le cancer du sein, chirurgie diagnostique, curative et reconstructrice*. Medsi-Mac Graw-Hill, pp. 161-174.
- RAIMBAULT, G. 1982. *Clinique du réel*. Paris, Le Seuil.
- ROWLAND, Julia H. ; HOLLAND, Jimmie C. 1990. « Breast Cancer ». *Handbook of Psychooncology*. pp. 188-207.

# SAT. L. Robot

Claude Maillard

*Jeter la lettre dans son mouvement incessant et inquietant. Geste provocatoire, qui fait boue. Dérive bruissante, venant à fendre l'enchaînement signifiant. A le perdre et l'équivoquer interminablement.*

*Et entendre la matière insistante, brassante, brassant l'incontrôlable du sens. Matière inépuisable, océanienne avec ses siphons hauts fonds drivant la résistance. Donnant à oublier encore et à se mémoriser dans les replis du refoulé des mots perdus trouvés, et de nouveau perdus.*

*Force vive, pulsive. Rompant les amarres de la norme pragmatique. Se heurtant à. Dans un défilé, à plein jeu d'images acoustiques. Dans l'exposé d'un film où "ça" martèle, crisse, aiguise et grave les notes asémantiques. Où "ça" clame les vertiges des voyelles et consonnes. Où "ça" parle en cadences rythmiques, en vides polyphoniques et voix de résonance. Faisant pré-sentir les origines du langage.*

*Il y a de l'écho. Plus que jamais de l'écho par les inflexions, les plis et les crispations de la langue. Et la répétition s'informe dans le ponctué syllabaire, la discordance de Charybde et Scylla, les langues de Ninive. Et danse, l'alphabet orphée de Babel.*

« MBV959PO ooo Acte de parole ooo là; impossible jouissance, cette danse. ooo D'où oo le corps a à voir. ooo Danse de la parole. oo Invention d'un dire ooo d'un dire. ooo Héroulement. oo D'où oo le dire. oo A chaque mot de danse,

« un rêve de jour. » D'équivoque en deuil des polaroids. Happy birthday to you dans la langue des images. »

- « MBV9S0P0 Danse, . La parole. Inter »  
 « MBV9S1P1 velle du pas, cet autre »  
 « MBV9S2P2 pas. Art du silence »  
 « MBV9S3P3 que la danse. Danse »  
 « MBV9S9P9 quines'apprendnid'unmaîtrenid'unemère.nid'unemère, nid'unmaître. »  
 « MBV9S4P4 Danse, qui n'existe qu'en se dansant. »

« MBV9S5P5 Interminable mi se en oeuvre, de la voix du regard. Les mots, : La parole, . Le pas suivant. L'oubli est inoubliable. »

- « MBV9S9P9 Enchaînant xxx xcequin'estpaslepas. Mais un autre pas. Parole que ces pas. »

« MBV9S6P6 Pour que faire . Interminable, la danse. Le pas. » « MBV9S7P7 Et dans les plis de cette parole » « MBV9S8P8 role, de ces pas, l'inter » « MBV9S5P5 velle. Quelques pas. » « MBV9S9P9 Enchaînant ce qui n'est pas le pas. Mais un autre pas. Le pas du pas. Le . De ce qui fait le pas. Et dans les plis de cette parole, de ces pas, » « MBV9S5P5 quelques pas, les mots d'une page. »

- « MBV9S9P9 Disant de l'Autre. A répéter le pas, le »  
 « MBV9S8P8 dansant. Parcours d'un autre pas. »  
 « MBV9S7P7 Scansion répétitive. Inmesure »  
 « MBV9S6P6 inmesurable. Pas inexplorés. »  
 « MBV9S5P5 pulsionnels. Danse, écriture du pas. »  
 « MBV9S4P4 Balbutiement des pas. Nes'apprivoise. Se jouedépensein contrôlable à la recherche »  
 « MBV9S3P3 duplaisir. A la recherche du pas. Dupas perdu. »  
 « MBV9S2P2 Sans l'éternel retour. »  
 « MBV9S5P5 Désir »  
 « MBV9S1P1 excelle. Dans la répétition, le pas. Oui »  
 « MBV9S0P0 ne fait jamais cercle. Danse, le langage. »

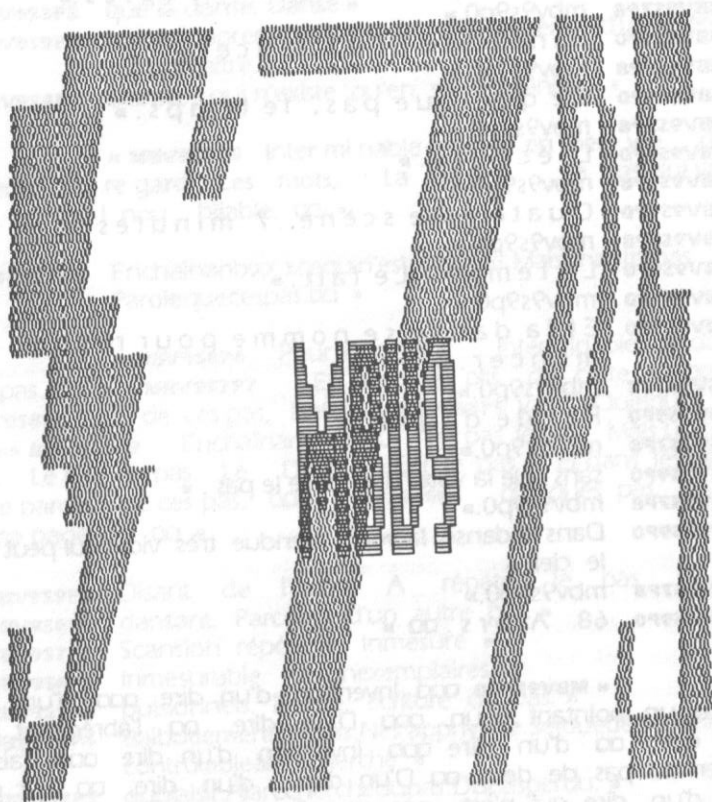
« MBV9S9P8 ——— deuxième scène. 7 minutes. Différence que ce langage, que cette danse. Aucun pas ne se danse sur un autre pas. Dans le prétendu d'une histoire, chaque page. Entrée »

le roman et la page, l'écart dumasque posant le jeu. »

- « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Je faire au long du pas. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Le temps sans avant ni après. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Sans hâte ni patience. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Ce quelque pas, le temps. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 L'écoute. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Quatrième scène. 7 minutes. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Le temps. Le fait. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Et la danse se nomme pour recommencer. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Pas de danse, »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 sans que la voix n'interpelle le pas. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Dans la danse, la voix étendue très vide qui peut être le ciel. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 68. Alors. »

« MBV9S9P0 Invention d'un dire d'un dire du un pointant le un. D'un dire, l'abrégéant. D'un dire, d'un dire invention d'un dire faisant douter du pas de deux. D'un dire d'un dire, sur une ligne d'un dire qui n'est pas d'un dire linéaire. D'un dire invention d'un dire ni linéaire » « MBV9S9P9 risable. »  
 « MBV9S9P0 Invention d'un dire. Dans un parcours inharmonique. D'un dire, au fil des pas de la danse d'un dire. Comme des masques n'en ayant pas visages. Invention d'un dire. »

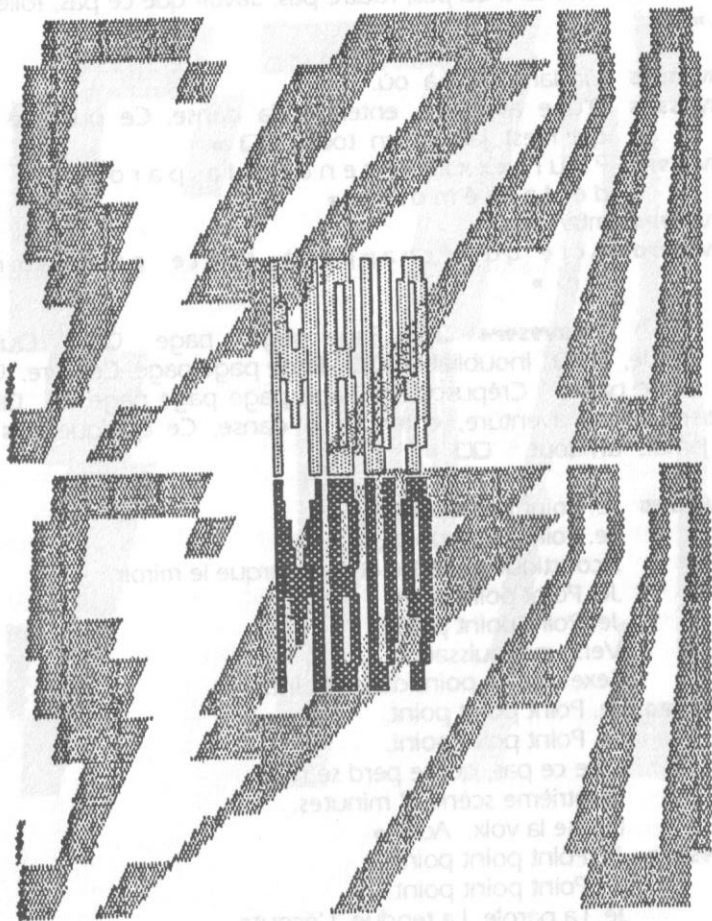
« MBV9S5P4 Alors, folie folie la a. Dans la folie folie la a. Dire du pas, folie folie la a. »



Un peu, beaucoup, à la folie, folie folie la a.  
 Une petite folie folie la a. Fille et la folie folie la a.  
 Jeu continue.

Ta folie la a. Histoire. Non, folie folie la a. C'était des - 107  
 - 106 - 89 bis - 89 - 83 - 68 - 17. Recommence : folie folie la a. Un peu,  
 beaucoup. Vide. La a inepuisable de la danse. Oh! folie folie la a. Fond.  
 Tu la toucherais la a, tout près. Dans folie folie la a, ta mémoire. La a,  
 l'indécidable folie. La a du pas, l'autre pas. Savoir que ce pas, folie folie  
 la a. »

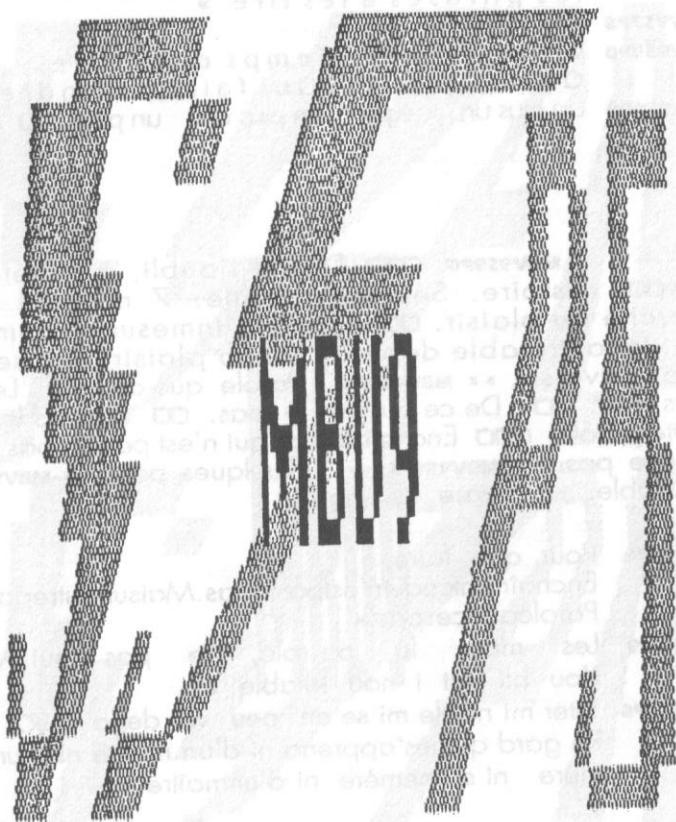
- « **MBV9S5P5** L'indansable. Là où. »  
 « **MBV9S5P5** D'une aventure, entendre la danse. Ce quelque pas  
 qui n'est jamais un tout. □□ »  
 « **MBV9S9P0** Pour xxxx entendre la parodie  
 de la mémoire. »  
 « **MBV9S7P8** mbv9s9p0 »  
 « **MBV9S9P0** Acte qui échappe à toute programmat  
 ion. »
- « **MBV9S9P4** □□□ Page page page □□□ Qui est-  
 elle? □□ Je, □□□ inoubliable. □□ Page page page. Ce livre. □□□  
 Page page page. Crépuscule. Page page page page. » □□ «  
**MBV9S5P5** D'une aventure, entendre la danse. Ce quelque pas qui  
 n'est jamais un tout. □□ »
- « **MBV9S7P5** Je. Point point point.  
 Je. Point point point.  
 Acoustique la danse et qui marque le miroir.  
 Je. Point point point  
 Je. Point point point.  
 Vers une jouissance.  
 Sexe que ce point danse point. »
- « **MBV9S9P0** Je. Point point point.  
 Je. Point point point.  
 Que ce pas, qui se perd se redit.  
 Quatrième scène. 7 minutes.  
 Danse la voix. Acte. »
- « **MBV9S9P9** Je. Point point point.  
 Je. Point point point.  
 Je. La parole. La tendue. L'écoute.  
 Le corps acoustique □□ »
- « **MBV9S7P8** mbv9s9p0. »  
 « **MBV9S9P0** Temps sphinx. »



- « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Alors. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Musique le ciel. Voyage. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Vide. La pulsion. Point de lumière. Parole. Qui ne s'efface. Les yeux perdent les phrases à les lire. »  
 « MBV9S7P8 mbv9s9p0. »  
 « MBV9S9P0 Vide. Mobile. Temps de schize. Qui s'appelle. Qui fait entendre: »  
 « MBV9S9P0 Un plus un égale un plus un un plus □□ »

« MBV9S9P0 □□□ Disant l'oubli, à répéter le pas. □□ Histoire. Septième scène. 7 minutes à la recherche du plaisir. □□□ Histoire inmesurée, inmesurable. Incontrôlable dépense □□ du plaisir. Danse, qui ne s'apprivoise. » « MBV9S9P5 Parole que ces pas. Le pas du pas. Le. □□ De ce qui fait le pas. □□ Et dans les plis de cette parole. □□□ Enchaînant ce qui n'est pas le pas mais un autre pas. » « MBV9S9P5 Quelques pas. » « MBV9S9P8 Interminable. La danse. Le pas. »

- « MBV9S9P6 Pour que faire. Enchaînant ce qui n'est pas le pas. Mais un autre pas. Parole que ces pas. »  
 « MBV9S9P9 Les mots, la parole, le pas sui vant. L'oubli est inoubliable. »  
 « MBV9S5P5 Interminable mi se en oeuvre de la voix. Re gard quines'apprend ni d'un maître ni d'une mère ni d'unemère ni d'unmaître. »  
 « MBV9S3P3 □□□ Que la danse, danse. »  
 « MBV9S9P9 Silence. Inter valle du pas, cet autre »  
 « MBV9S2P2 pas. Art de la » « MBV9S0P0 danse, qui existe. »  
 « MBV9S5P5 Enchaînant ce qui n'est pas le pas mais un autre pas. Parole que ces pas. » « MBV9S3P3 Que la danse, danse » « MBV9S9P9 celle quines'apprend ni d'un maître ni d'unemère. ni d'unemère, ni d'un maître. □□□ »



« **MBV9S5P5** □□□ Inter mi nable mi se en œu  
vre de la voix. Re gard les mots, la pa role,  
le pas sui vant. □□ L'ou bli est i nou bliable. » «  
**MBV9S4P4** □□□ Balbutiement des pas. Dépense incontrôlable à la  
recherche. □□ Danse, le langage. □□ Dans la répétition,  
le pas qui » « **MBV9S0P0** ne fait jamais cercle. » « **MBV9S5P5**  
Désir » « **MBV9S1P1** excelle. » « **MBV9S5P5** Danse, écriture du  
pas. □□ Scansion répétitive. In mesure » « **MBV9S6P6** in mesurable,  
le pas. » « **MBV9S8P8** Dansant. Parcours d'un autre pas »  
« **MBV9S9P9** disant de l'Autre. □□□ A répéter le  
pas » « **MBV9S5P5** Qui transparait ? Tu la toucherais des  
yeux. » « **MBV9S9P9** Page page page page. »

- « **MBV9S5P5** D'une aventure, entendre la danse. »  
« **MBV9S9P6** Danse. Passe, et puis. Coupu res, dans ce qu'el  
les ont d'in déf inies (plais an teries). Oubli  
er les vil les. An ne des Mar tin. Bou che  
des cou ches. Pas se, bou che, mo ts  
de son lu mière. AN NE, BOU CHE, BOU E,  
BOU CLE. Et que dan se s'en sui ve à man quer  
le pas. A por tée de l'a mour, ce jeu. D'in  
défini, d'in maîtrisable. Sex uel, l'ac te. Luxe de  
l'en tendre. Son, ce s mot set qui te re vi  
ennent en mé moire Sex uel,  
à che val s/ 2 des villes.»  
« **MBV9S9P0** Temps qui t'ap pelle. Qui ap pelle le pas  
ré siste au pas écoule le pas en goutte  
à goutte d'urine de deuil et de ten dre  
sse. L'é coute du temps. » « **MBV9S9P6** - AN  
NE, BOU CHE, BOU E, BOU CLE. Et que dan  
se s'en sui ve. » « **MBV9S9P6** l re mem ber too  
ce qui ne peut se dé finir. L'es pace les faux  
ainsi soit il. Et cha que pas se joue. »

« **MBV9S9P3** la danse, est-ce toi. L'intra  
ductible de cette histoire. Dans l'é quivoque dypas.  
L'irre nonçable. L'oubli de la dif férence. Écrire

l'at tendu dela lettre . » « **MBV9S9P0** D'unpas àl'autre, est-cetoi »

① « **MBV9S9P5** Quelques pas, les mots

d'une page.

② Parole que ces pas.

③ Le pas du pas de ce qui fait le pas. »

① « **MBV9S9P9** Enchaînant ce qui n'est

pas le pas.

② Mais un autre pas.

Ce pas. L'inter »

① « **MBV9S9P5** valle. Quelques pas.»

③ « **MBV9S9P7** Et dans les plis

de cette pa »

② « **MBV9S9P8** role. Interminable,

① la danse. Le pas.

①③ Enchaînantcequin'estpaslepas. Maisunautre pas. Parolequecespas.»

① « **MBV9S9P9** Les mots, la pa role,

le pas sui vant. L'ou bli

② est i nou blable. »

① « **MBV9S5P5** Inter mi nable

mi se en œu

vre de la ③ voix. Re gard

②③ quines'apprend ni d'un maître ni d'une mère nid'unemèrenid'unmaître.»

③ « **MBV9S3P3** Que la danse, danse »

① « **MBV9S5P5** Le rideau dans ta mémoire.

Qui transparait ? Une petite fille.

Tu la toucherais des yeux.

① Qui est-elle ? »

① « **MBV9S9P9** Page page page page. Où est-elle ? ③②① Quatrième scène 7 minutes. »

① « **MBV9S5P5** Des yeux. Très vide, une ② étendue. L'indansable. Histoire, dans ce chemin fait signe. »

① Inoubliable. »

② « **MBV9S4P4** Qui est-elle?

## A ma maison, à ma mère

Thierry Azam

*Ces paroles de ma tante Maria Roux, née à Lorgues en 1884, morte à Lorgues en 1985, ont été enregistrées entre 1982 et 1984. Ce sont les miettes d'un long monologue qui dura six années, depuis le moment où elle cessa de pouvoir se déplacer, et pendant lesquelles ses yeux s'obscurcirent dans le même temps que son vocabulaire se réduisait. Depuis sa mort et, sans doute, pour les qualités d'émotion portées par cette psalmodie sans fin, ces enregistrements ont été utilisés par des chorégraphes (Santiago Sempere), des metteurs en scène (Alain Michon), des metteurs en sons (Daniel Deshays).*

*Paradoxalement, je me suis attaché à en faire la rédaction la plus fidèlement possible, en pensant que là où il y avait quarante façons différentes d'invoquer « ma blanche » ou « mon père » ou « ma mère », il n'y en aurait soudain plus qu'une.*

*Alors ? Alors je me suis aperçu que, sans la musique, il restait encore ce chant de la vie après la vie, de la mort avant la mort.*

Juin 1994

A ma maison, à ma mère, allons vite la voir.  
Elle est là, sur la pente.

Papa ! Papa ! viens vite, viens vite, maman.

Je suis allé voir, je suis allé chercher Rosette, je l'ai ramassée,  
je l'ai sauvée, je l'ai sauvée, maman, elle était juste, elle était juste à  
la petite branche.

Alors, la blanche, elle était bien, mais elle était un peu pompon,  
un peu pompon, mais quand même, ma fille, ma fille, ma blanche.

Elle en avait.

Elle achetait de tout, elle achetait de tout, surtout des carreaux,  
surtout des carreaux, des carreaux de son père, à sa mère aussi,  
et même pour la mienne.

Allez maman, il leur fallait des choses comme ça pour faire, pour  
faire un pompon. C'étaient toutes, elles voulaient toutes faire le  
pompon, le pompon maman.

Ah maman !

Papa, mon père, mon père, mon père, si vous le voyez, il semble  
mort, il semble mort mon père, il est malheureux, il est malheureux,  
oui, maman.

A ma fille, à maman, à ma fille ; rien, rien que je puisse trouver.

A ma fille, maman, allez ma fille.

Celle que j'ai, que j'ai reçue, celle que j'ai reçue, à ma mère,  
à ma terre, à ma terre, ma mère, à ma terre, je lui avais dit que  
j'avais fait attention.

Je ne pouvais plus manger.

Alors maman, avec ma fille, avec Monsieur le carreau, avec le  
morceau, le morceau de la mère, à la branche, à la neige.

A la branche.

A la neige.

Le carreau de la madeleine.

A la madeleine, maman.

Maman.

A Madeleine.

Madeleine.

Madeleine, maman.

Madeleine, viens un peu près de moi.

Allez maman, je crois que je vais un peu regarder si maman n'avait  
pas un carreau sur ma branche.

A ma branche, à ma neige, à ma neige, maman.

Allez maman.

Y en avait un gros.

Une fois, y en avait un gros, maman.

Le pompon, c'est elle qui l'avait pris, elle l'avait carotisé,  
elle l'avait bien rangé, mais c'était son père qui l'avait prise,  
pour manger chez eux.

Pour manger chez eux.

Et alors, il avait pris la carotte, le carreau cassé.

Tu as bien fait, maman.

Je te l'avais dit.

Maman, ne me touchez pas le carreau.

A ma mère, maman.

Clara, maman.

Clara, venez vite.

Allez.

Après-midi, je viendrais encore.

Nous prendrons le carreau..... et vous le direz à ma mère.....

qu'elle vienne un peu avec nous.

Avec ma mère, avec ma mère, maman.

Ma mère, ma malheureuse.

A ma malheureuse.

A ma fille, pour me croire.

Pour me croire.

Je sais pas si je pourrais le croire.

A qui ?

A qui vous le direz, maman ?

Ah maman !

A ma mère.

Elle a peut-être pris un petit carreau..... un petit carreau..... un  
petit carreau, comme y en a beaucoup..... c'est comme ça  
maintenant.

Elle est comme ça.

Elles prennent toutes le carreau, même le carreau cassé.

Et après, ils partent.

Maman, allez, viens encore un peu voir ta mère ;

Elle va partir.

Alors, à ça, maintenant, il n'y a plus.

Ah maman, maman, maman, va un peu me chercher..... une carotte..... une carotte, maman ce n'est pas loin.  
Allez, tu la mettras sur le carreau, et après, quand j'en voudrais, je l'aurais..... au moins une.

Eh ben, jusqu'à présent, c'était moi qui mettais les pieds dessus, que tous les temps, tous les temps, il fallait que je les essuie.

A ma mère, à ma fille.

A ma fille, à maman.

Allez maman.

Ma fille ; ah, maman !

Allez maman.

Une fois, je lui avais dit : « Mais, rendez-moi un peu le carreau, maman. »

Ah ma mère. « Ah ben oui, tant comme il est grand, tant comme il est grand, voilà. » Elle m'avait dit ça.

Elle avait dit ça devant mon père, devant mon père.

Alors, moi, c'est là que je lui avais dit : « Mais moi, Monsieur maman, j'en ai pris, des carreaux à la madeleine. Quand je suis allée à Draguignan, je suis revenue toute seule, et ma fille, que je croyais qu'elle était là, près de moi, elle était restée là toute seule et elle est montée, elle est montée sur le petit carreau que j'avais laissé moi-même..... un carreau, depuis que je lui ai passé les pompons ».

Allez maman, serre-moi bien, serre-moi bien mes carottes.

Allez.

De ce côté, de ce côté, maman.

Non maman.

Eh ben non, y en a point, partons vite.

Il faut me faire goûter.

Tu n'as pas encore goûté, petit, hein ?

Qu'est-ce qu'elle t'a donné, ta blanche ?

Rien, peut-être.

C'était pas beaucoup.

Allons vite encore un peu à la blanche.

Clara, ma mère. Clara, viens vite auprès de moi.

Allez, viens vite.

Mon père, maman, ce n'est pas mon père, maman.

A ma blanche, à ma neige, à mon rivage, à mon rivage, maman.

Prenez vite la carotte.

A ma fille, à mon père, à tous les deux.

Mon enfant, mon enfant dans mon village.

On m'avait dit qu'il s'appelait le blanc, le blanc, maman.

Allez maman, à mon enfant, à mon enfant, à mon enfance.

Allez encore un peu pomponner.

Comme vous voudrez, maman, comme vous voudrez, elles sont pas trop blanches.

Les blanches ne sont pas trop blanches.

Mais vous resterez pas longtemps. Quand vous aurez vu celle-là, il n'y en aura plus, ici.

Allez maman.

J'aurais peut-être pensé à attraper la blanche.

La blanche, quand on l'attrape.

Après, celle-là, on peut bien la garder, elle s'en va plus, alors voilà, je vais lui dire ça, je vais lui dire ça pour ouvrir ma blanche.

A ma blanche, à ma neige.

A mon père aussi et à ma fille, à sa fille, à son père.

Elle a peur de son père.

Nous verrons bien, mon père, mon père maléfique.

Alors, nous allons voir bientôt.

Le temps peut changer, des fois, sous les branches.

Le dimanche, surtout.

Le dimanche, il y a des petits pompons.

Je me rappelle quand nous venions ici, à la blanche, à la blanche de notre mère, à notre mère, maman.

Mettez-nous vite la blanche, nous irons jusqu'en bas.

Oui maman, volontiers. Volontiers, ma mère.

Allez, allons vite.

Le petit pompon..... il chantait.

Il chantait déjà à la même, à la carotte, à la carotte de sa mère, à sa mère.

Oui, c'est vrai.

Le carreau, le carreau de la madeleine, avec la pompe, avec la pompe et le pompon, et le pompon de notre maison, à notre mère.

Maman.

Et pam ! Nous avons entendu son nom, à la madeleine.

Toujours elle me parle, à ma madeleine, à ma madeleine, maman.

L'autre jour, il y avait un carreau, il y avait plusieurs choses ; c'était tout dans la madeleine.

Et moi, alors, je disais, Mon Dieu, s'il arrive, il trouvera que.....

Et non ! maintenant, il a bien pris le carré.

..... le carré.

Allez, nous sommes bien amies, nous sommes bien amies avec ma blanche.

Moi, tu vois, je vais au carreau tellement vite que, je sais pas, mais ça me plaît, ça me plaît.

N'aie pas peur qu'on vienne.

Allez maman, maman, mon petit enfant, à Monsieur le carré,

à mon père, à mon père ; il arrive, il arrive, maman.

Je vous l'enverrai, je vous l'enverrai si vous voulez.

Si, c'est vrai, il se retourne, il se retourne maman.

A mon père, toujours la sienne, toujours la sienne.

Il est tellement sage.

A moi maman, à moi maman.

Il m'a parlé de mon village.

Il m'a parlé de mon village.

C'est vrai, papa.

C'était maintenant.

Mon village, c'était le pompon, c'était le pompon avec ma fille.

Et elle était bien sage.

Elle était bien sage ; je puis vous assurer que je n'en avais pas de regrets.

Ma mère m'avait fait jeter la première.

La seconde a été pas mal, mais après.....

Allez maman, à ma fille, à ma fille mon petit pompon.

Allez maman, ma mère, j'ai pas chaud dans le dos, dans le dos, maman.

A ma mère, à ma fille.

Maman, viens un peu par ici, près de nous.

Ici, y a un peu du monde.

Chez nous, y en a pas, presque pas.

Allez maman, allons vite, allons à ma maison, à la maison.

Allez, c'est plus la même pompe, c'est plus la même peau,

c'est plus la même pause, elle viendra me le dire, elle viendra me le dire comme elle avait fait l'autre fois.

Elle aime bien quand elle a les siens..... avant qu'elle arrive.

Mon père, il me faisait toutes les fois ça, chaque fois.

Allez.

Après, quand elle avait lavé, elle était allée au lavoir,

au lavoir bien après et elle avait blanchi, blanchi quelques petits

carreaux, carreaux en blanche-neige, pour faire des carreaux à la

madeleine, de la madeleine de sa mère, à sa mère avec son père,

avec son père, avec sa mère et sa petite blanche,

en planche à neige..... à neige..... ah, maman.

Allez, venez vite, venez vite manger le carreau, le carreau de la madeleine ; il nous attend, il nous attend, maman.

Allez, venez vite, il est joli, il est joli.

Allez maman, il faisait beau dans le carreau pour nous faire rire,

alors, nous autres, nous regardions.

Ils nous pompent, ils nous pompent pour ne pas y aller.

Ah ben, si nous n'y allons pas, nous verrons.

Ce sera ma madeleine.

Alors, elle m'a dit : « Oui, je vous avais pris le carreau, maman.

A ma mère, à ma fille. Mais maintenant, je prends tout pour vous.

Tout pour vous, maman. Vous me donnez de tout. Vous me donnez de tout. »

Aujourd'hui, il y avait des ailes.

Des ailes des carreaux.

Des carreaux qui s'abîment.

Des carreaux fermés.

Mais c'était pas lui.

Alors elle est partie, elle est montée à sa maison pour faire manger le petit enfant, et moi aussi..... je dirais.

Nous mangerons un peu.

Et j'avais fait comme ça.

Il était né, le père de l'enfant, et mon père, papa.

Papa ! Papa ! Qu'est-ce que vous faites à mon petit enfant ?

Mais j'oubliais rien, au contraire.

Au contraire, maman, je lui donnais le carreau, le carreau, le carreau, maman.

A ma mère, à ma mère, à mon père, à mon père.

Maman..... maman, maman, n'écoutez pas tout le monde.

N'écoutez pas tout le monde, maman.

Ma Clara, maman, avait dit au contraire, qu'elle avait cassé un carreau.

Ils ont cru que c'était vrai..... et elle..... elle avait besoin aussi..... tu sais..... rappelle-toi que lui, mais elle, elle en avait..... du pompon à soupirs..... à soupirs, ma mère.

A ma mère, à ma fille, maman.

Comment je vais faire ?

Allez le carreau.

Le carreau de la madeleine.

Vous avez pas fait deux fois ?

Deux fois au carreau ?

Le carreau de la madeleine.

On le fait deux fois.

On le fait toujours deux fois.

La première, la deuxième.

Et après, on s'en va.

Après, elle va trouver sa mère.

Ma mère, maman, venez comme elle, venez un peu.

Et alors, après, j'étais revenue.

J'ai dit : « Té, il va venir peut-être. Je voudrais lui parler. Oh oui !

Il est revenu, et il a pensé en blanche. »

En blanche.

Il a fait plusieurs fois la blanche.

Quelqu'un lui en a demandé.

« Bon, ben qui c'est ? », qu'elle a répondu.

Elle a dit : « Je viens de prendre le carreau, c'est-à-dire le caston. »

Ah !

Celui-là lui a répondu : « Fais bien attention, hé ! tu sais que ceux qui s'appellent comme ça, ils sont des carreaux, des carreaux, maman. »

Il y en a partout, des carreaux.

Mais tu sais, pour le savoir, y en a qui n'y vont pas.

Ils n'y vont pas quand même.

L'année prochaine, vous irez mieux, pas vrai maman ?

La carotide, elle y sera plus.

Alors, elle prendra sa mère, si elle veut, ou le carreau, ou le carreau de la madeleine, le jour de sa..... de sa mère, ce jour-là,

à Monsieur le carreau, à Monsieur le carreau, maman, à la neige,

à la neige le carreau, à la neige en blanche, pour la décarotiser, avec son carreau, avec ses coudes, avec ses coudes sur les manches. Allez, oui maman.

Allez,..... oui maman.

Allons nous promener tout à l'heure.

Mais ces souliers, après, ils sont minces.

Ah ! ils sont très minces.

C'est Clara qui mes les avait achetés.

Allez maman.

Il se trouve bien, au contraire.

Au contraire, il m'a dit : « Je suis très bien ».

Quand mon père, après, il a dit plusieurs fois :

« Allez, va voir un peu ton carré. »

Ah ! Mais maman, je suis bien mieux, bien mieux que si j'avais demandé :

« A qui ? Mais qui ? Je ne sais pas qui c'est, moi maintenant maman.

Je ne les connais plus. Je ne les connais plus, maman. »

A ma mère, ma fille.

A ma fille, ma mère.

A mon père, à mon père.

Et mon père, maman, vous le connaissez mon père ?

Et moi aussi, ma mère, ça ne me plaît pas trop, l'attente, l'attente.

Le carreau, maman, ça me plaît bien, quand il range bien.

De ces petits carreaux, oui.

Mais la blanche..... pour faire la blanche, quand on relève la tête,

là..... on ne sait plus si.....

Pas vrai, maman ?

Allez, je vous aime, venez.

Nous allons voir ma mère ?

Non ?

Pas encore ?

Pas encore ?

Quand est-ce que nous irons ?

L'année prochaine ?

A la Noël ?

Ouï ouï oh ! La Noël, ça va vite venir.

Au contraire, tu seras là, tu te mettras là, hein ?

Tu en as un de trou, pour les carreaux ?

Moi, j'en ai un.

Si tu le veux, je te le prête.

Je te le prête.

Elle dira aux autres, ceux qui ne le connaissent pas.

Ils diront : « Oh, mais il en a un de carreau qui est beau »

« Ah oui ! Ah ben, vous l'avez jamais vu ? »

« Ah ben peut-être que je l'ai vue qu'une fois, mais je la verrai encore, je viendrai encore les voir..... »

C'est tous mes parents, maman. »

Et l'autre qu'il y avait là, quand je lui en ai parlé, c'était ma sœur, ma sœur, maman, ma sœur maman.

Elle a pleuré.

Elle m'a dit : « Mais, qu'est-ce que vous avez fait ? Vous êtes monté à la carotte ? »

« Ah non ! Je suis descendu à ce petit pompon, et après, il a fallu que je monte. Alors maintenant, je l'ai remonté, mais je n'y vais pas, je n'y vais pas encore, ah non ! Maman. »

Il est jeune, il est joli, il est carreau maman, pour un petit enfant, un petit enfant on peut dire.

Il était le petit enfant à ma madeleine.

Il venait à la madeleine..... et il me parlait..... ah ! Maman.

A ma blanche, à ma madeleine, à ma madeleine.

Elle croyait que je croyais que c'était elle, Madeleine.

Tu la connais, Madeleine ?

Maman, tu la connais pas ?

Maman, la mère de mon père, la mère de mon père.

C'était le carreau, c'était le carreau qu'elle avait carotisé, carotisé dans la branche, la branche blanche, à la blanche, oui maman.

C'est la première fois, mais elle a dit que maintenant, elle y ferait encore mieux attention.

Il était pas bien petit, et puis, il chantait bien.

Il chantait des jolis carreaux.

Ne pense plus.

Ne pensez plus que vous étiez là.

A ma fille, à maman.

Maman, mon petit carreau, mon petit carreau, maman.

Allez.

Alors nous avons parlé à elle.

Elle a dit : « Oui, mais c'est bien vrai, c'est bien moi, mais moi,

Je voulais pas me donner à tout le monde, je voulais chanter chez ma bonne petite femme, et même les autres, je vais le leur dire, ça. Il faut chanter chez les jeunes, chez les jeunes en peine, en peine maman. »

Et puis, vous allez un peu voir les carreaux.

Les carreaux, ça vous donne le nom, le nom qui va venir.

Allez maman.

A ma fille, à maman, à ma mère.

A ma mère, ils sont gentils, ils sont très gentils, maman.

A mon père. A mon père.

S'il était malade, vous verriez un peu.

Allez maman, tâchons..... tâchons de le tenir bien.

Allez maman, allez maman, reste un peu près de nous.

Il va descendre, pas vrai maman ?

Il était carotisé.

Ah ! il était carotisé.

Il était jaune alors ?

Il était jaune.

Ah maman, il était jeune, jeune et beau, jeune et blond, c'est vrai, maman.

Allez, j'allais là-bas un peu voir Madame.

« Mais vous avez encore Monsieur le carreau ? »

« Mais oui. Mais vous ne le saviez pas encore ? Il y vient tout le temps. »

Je regarde, j'entends parler.

Avec sa planche, avec sa planche maman.

Ma mère, ma mère, venez vite, venez vite voir ce que j'ai sur le carreau, sur le carreau maman.

Une planche.

Une planche en blanche.

En blanche.

A ma mère.

Oh non !

A l'huile.

Ça ne me plaît pas trop.

Et toi, papa, ça te plaît ?

Mais oui, mais la Blanchette, la Blanchette dit :

« Maintenant, ça vous est égal  
parce qu'elles sont trop vieilles. »

Si elle me prenait là, un carreau.

Si jeune.

Mais maintenant, elle est bien avec nous.

Elle est pas cassée, pas vrai maman ?

Ah ! Elle est bien gentille.

Elle est beaucoup gentille, seulement nous n'avons plus les  
mêmes..... les mêmes carreaux, de la blanche en neige.

Voilà maman.

Elle me les avait gardés, pour la faire porter.

Pour la faire porter, toutes les fois.

Et puis, une fois, elle les a laissés.

Elle les a laissés et elle lui a fait voir.

Elle lui a dit : « Ben maintenant, c'est pas la peine que je les laisse.

Nous l'avons tout le temps, n'est-ce pas, n'est-ce pas  
maman ? »

Allez maman. Je vais vite vous chercher.

Mettez-moi vite le carreau.

Je vais vous les ranger.

Allez maman.

Maman ! Maman !

Faites vite..... allez..... qu'il faut que je m'en aille.

Allez, venez.

Demain matin.

Demain matin, je viendrai pour le carreau.

Qui sait ce que ce sera ?

Ils l'ont pas dit.

Ils l'ont pas dit.

Ils l'ont dit ?

Ils l'ont dit, chez vous, maman.

Chez vous, ils l'ont dit à la carotte.

A la carotte de la mère.

A ma mère..... ou la fille.

Oh ! Je n'ai pas fait attention, parce que..... ils sont restés si  
longtemps..... que je disais..... mais enfin..... ils ne viendront  
plus.

Ça fait que, tout le temps, il y avait quelques carreaux cassés,  
maman.

Maman, à ma fille, à ma mère.

Mais c'était pas grave, pas vrai ?

C'était rien, mais enfin.....

Monsieur le carreau, il avait pas des grosses planches.

Alors il les mangeait, il les mangeait à moitié, à moitié en tranches, à  
moitié en branches, à moitié en branches, avec son carreau-tison.

A son carreau-tison.

A son carreau-tison.

A son carreau-tison.

Celui qui était tison.

Tison. Tison.

Tison, ma mère.

Comment il s'appelait ?

C'était dans le carreau, ça.

Mais nous n'avons pas gagné.

Après, au dernier pomponné, moi, j'étais déjà sur le carreau, sur le  
carreau de ma mère, de ma pompe.

C'était encore un petit carreau cassé.

Et moi, je lui ai mis le carreau sur la tête.

A la tête.

Ah maman !

Je lui ai dit : « Il fait froid, en plus que tu as le carreau, alors mange-  
le. Le carreau sera un peu peut-être, et puis toi aussi,  
c'est bon, c'est des bonbons pour les enfants, pour les  
enfants aussi. »

A ma mère, ma fille.

A ma fille, maman.

A ma blanche, à ma blanche, à ma neige.

A ma neige, maman.

Clara.

Maman.

Monsieur le curé est venu à ma maison pour me pomper, pour me pomper les carreaux, les carreaux de la madeleine.

Je lui avais dit que j'avais mis le carreau entier, et c'était vrai.

Alors, après, il y en avait trop.

Allez, ALLEZ, donne-moi la bise, fais-la vite.

— la bise —

Sur ma rouge, sur la rougette qu'elle avait payée.

Maintenant, elle m'a dit : faites-moi une bise.

Accordons avec la carotide,

tous les deux en branches

— neige —

Mais si, maman

Mais je sais pas, maman

Allez, reste là un peu

avec toi, aussi

Mais non, toi

Mais moi non plus maman

A ma blanche neige, à ma fillette, à ma fillette qui s'appelait carotide, carotide, mais j'avais encore deux neiges dans mon carreau.

Chantons un peu

Mais comment je fais, moi ?

Dis-moi le un peu

Allez ma mère

Clanchons la madeleine

Pas celle-là

Le carreau, le carreau, le carreau de la madeleine, allons, vite,

allons taureau.

Allons, de l'eau, taureau, un taureau — Allez ma mère, ma mère, ma mère

mon carreau

Il en a peur ? Il en a peur, ma mère, ou bien c'est toi, c'est toi ?

C'est moi que tu en as peur ?

Ah, oui.

Eh ? Oh oui, mais ils sont pas vieux, alors au contraire, ça lui fait peur, la croix, la croix du taureau, du taureau ; et ils recommandent de le faire blanc — en blanche, à la main, pendant leur carreau.

Ensuite, ils viennent encore chez son petit pompon, avec la mère de son père et de sa mère, et tous — ils chantent.

Chantons la madeleine

Vive le son, vive le son,

Chantons la madeleine

Vive le son des clarons

Ils ont une bonne pêche, blanche/Dieu, le rameau de la madeleine.

Ils avaient été dérivables ; maintenant, ils ont bien, ils ont bien faim ; ils mangent bien, maman, ma mère.

C'était ma fille qui l'avait prise d'abord, en croyant ne pas pouvoir, et moi, j'avais tout de suite pris sa branche-neige, sa croix, sa croix sur la poitrine pour l'embrasser.

Maman, ma mère, tiens, embrasse-moi.

A ma mère :

Chantons la madeleine

Vive le son, vive le son,

Chantons la madeleine

Vive le son des lampions.

Et toi, ma petite fille, avec ton cri, avec tes plombs, tu as plongé dans la neige, et tu ne l'as pas encore finie, cette neige en blanche, que j'en ai tellement souffert, en montant, en descendant ;

Il me lâchait tout le temps, la neige en blanc.

— le carreau, la madeleine —

Il ne savait plus, maman

ce qu'il faudrait dire.

Je ne savais plus ce qu'il fallait que je lui dise tellement j'avais mon carreau cassé, sur ma blanche neige. En neige.

Maman, à ma mère, à ma mère aussi, j'avais monté avec mon village, et à ma mère aussi ; j'avais chanté ma branche, la branche-neige.

De nous-mêmes, nos enfants en rient, ils en rient bien un peu, ils en ont neigé, ils n'ont pas peur.

Sa mère, une blonde blanche, n'avait pas pu la garder, elle était revenue en blanc, presque — pas complètement — mais chez le carreau de la madeleine, sur sa tombe, et sur son carreau, tous les deux ensemble, ils ont mis le carreau de la blanche, et moi, ma mère, j'ai chanté pour votre village, mais venez encore chez nous, ma blanche neige.

D'abord, j'ai mon carreau, j'ai mes deux petites laines,

avec moi.

Ah, ma mère,

j'avais aidé — à ma mère — le cœur et la carotide — ma fille —  
— ma mère —

ma fille en blanc

j'avais toujours cassé son carreau en blanc et moi-même, à mon  
père,

mon père de la madeleine  
le carreau de la madeleine.

A mon père

Aussi bien mon père que ma mère m'avaient recommandé un petit  
blanc-blanc

en neige — en neige — en blanche

Maman, ma mère, viens un peu chez Clara, près de moi, à ma mère.  
J'ai mon carreau, maintenant, le carreau de mon père, maman, ma  
fille.

Avec ma fille, je ne peux plus aller voir mes mères.

Fillo ! Fillo !

Elle voulait venir

Le carreau lui dit un matin : mon fils, c'est mon petit-fils, maman,  
mais viens, mais viens sur mon petit carreau, c'est la blanche neige,  
c'est la blanche neige et son corset en blanc, quand il chante.

Ma mère

Nous, toutes les deux, nous chantons  
la blanche en neige devant la branche.

En blanche, papa, il ne me la laissera pas, peu à peu il va me la  
garder.

Elle était jeune, il était blond, et moi j'étais bien blonde,  
et alors j'aurais voulu l'embrasser, maman, avec le papa, avec  
le papa de sa mère.

Et depuis ce jour-là, je suis une demoiselle. J'aime bien mieux rester  
chez moi, aux Infidèles. Nous verrons bien après, chez Monsieur  
Sinet.

Elles arrivent.

Nous sommes toutes les mêmes, non pas seulement pour pleurer,  
mais pour nous cacher. Faut-il que je me dresse ?

Excusez-moi si je suis curieuse, mais dans quel département  
sommes-nous, aujourd'hui même ?

Oh, vous savez, je vous conseillerais de causer comme ça, quand  
vous êtes seuls. Il n'est pas tard, mais c'est suffisant.

Pour chanter, ce n'est pas le moment, je crois. Qu'en dites-vous,  
mesdemoiselles ? Eh bien alors, nous allons continuer notre petit  
train-train qui n'est pas des plus merveilleux.

(chanson)

Bécotez-vous à qui mieux-mieux

car c'est pour ça que le Bon Dieu nous a mis sur la Terre.

Ça n'a qu'un temps, c'est le meilleur de votre vie, et quand il  
s'enfuit, c'est pour longtemps...

C'est un peu juste.

(chanson)

Comme à la ville,

à la campagne,

soyons gais quand nous le pouvons...

lorsque l'on boit le champagne, c'est pour tout le monde le bonheur,  
du jour au lendemain.

Mais c'est quelquefois pénible.

Nous sommes tellement fines... ;

fines comme Joséphine.

Voilà quelque chose qui compte. C'est la Castille. Tout ce que nous  
désirons, c'est que cela dure le plus longtemps possible.

Ce n'est pas une misère ; nous tâchons de nous maintenir, un point  
c'est tout.

(chanson)

A la ville

à la campagne

lorsque nous buvons du champagne,

du Madère

ou du Picon...

Et j'ai dit à maman : « Maintenant, donnez-moi la main, nous  
partons tous les deux ensemble, tous les deux  
ensemble, maman.

Maman, regardez, c'est moi la carotide.

Allez maman, j'avais voulu faire la carotide,

avec le carreau, le carreau de la madeleine, à

la madeleine, à la madeleine, pas vrai

maman ?

C'est pas la madeleine, ça ?

Allez, dis-le moi. Dis-le moi, maman. »

Ça voulait dire la madeleine.

Allez ma madeleine.

Allez mon carreau.

Mon carreau était plus joli.

Il était plus joli, oui c'est vrai.

A ma fille, à maman, à maman.

Elle n'avait pas le carreau.

Elle n'avait pas un carreau sur la tête ?

Peut-être que non.

Elle ne l'avait pas.

Souvent elle ne l'avait pas, pour ne pas avoir besoin de l'acheter.

Quand même, il faisait plus chaud.

Tandis que maintenant, il l'avait pris volontiers.

Et moi, j'avais fait un peu comme ça.

J'ai dit : « Moi j'en ai un aussi, qui est un peu fort, mais.....

ah oui, c'est vrai, il y a le carreau.

Il y a le carreau que j'avais vu chez vous, chez vous le soir que je suis arrivé. »

Il arrivait.

Il avait déjà pris une pompe sur le pompon, sur les pompons de la mère, de la mère à la blanche, à la blanche, et à Clara, maman.

A Monsieur le carreau.

A Monsieur le carreau pour ma manche.

Il lui avait dit : « Tâchez de me faire un peu les carreaux,

à mon carreau, ma blanche. »

« Mais oui, ma fille, très volontiers.

Très volontiers, maman.

Encore un peu la blanche. »

A ma branche, à ma mère ;

Ma mère, va vite un peu me chercher mon petit pompon, mon petit pompon ;

Maman, allez, je vais avec toi, je vais avec toi, et l'on prendra celui qui est le carreau.

Nous le voulons.

Allez, ce carreau-là, maman, éloignez-le d'ici, sur mon père, sur mon père, sur la tienne.

Allez maman, venez vite chez votre mère.

Allez maman, à ma fille, à ma fille, maman, mais viens maintenant alors, allez.

A Clara, maman ; à Clara, maman ; allez, viens vite, viens près de moi, chez moi, chez moi, maman.

Maman.

C'est la blanche, tu sais, elle a un drôle de corps, des pompons, tant pis, laisse-les sur le carreau.

Maman.

Ma mère.

Papa, papa, je ne peux pas, je ne peux pas le tourner, ce carreau.

Maman, viens vite avec moi.

Allez, monte. Monte, maman. Monte, maman.

A ma fille, à maman, à ma fille, à maman. Viens ici, sur le carreau, le carreau, maman, le carreau de ma madeleine, à ma madeleine, à ma madeleine, à ma fille, à mon père, à mon fils, à mon petit enfant, à mon petit enfant.

Allez maman, à ma fille, à ma blanche, à ma blanche, maman.

Tu m'as compris, pas vrai maman.

Allez viens, toutes les deux ensemble, maman, nous prendrons notre petit pompon, et chacune le sien, chacune la sienne.

Allez maman, ce carreau, je vais le mettre là-bas, dans mon coin.

Il faudrait que je fasse..... ou bien alors, ce sera sur le carreau, le carreau de la madeleine.

Allez maman, maman, je ne peux pas comprendre.

A ma mère, comme ça peut-être.

Allez, prête-moi la tienne, prête-moi ton carreau.

Maman, le carreau, je le laisse ici, pas vrai, maman ?

Allez, mais réponds-moi, mon père.

Vous l'avez pas rencontré, mon père ? Dites-le moi.

Avec mon fils, avec mon fils, tous les deux ensemble.

Pourquoi tu ne me dis rien ?

Papa, papa, viens vite.

Allez voir ma mère.

Mais j'y suis allé.

J'en reviens à l'instant.

Bon.

Mais enfin, ça n'a pas d'importance.

Allez, venez.

Papa, monte vite. Monte vite.

## Le souffle et ses espèces

### Baldine Saint Girons

« Une fois [la posture] atteinte, suit la régulation du souffle, coupure [entre] les processus d'inspiration et d'expiration.

Lorsque le mouvement [du souffle] externe, interne ou suspendu est réglé quant au lieu, au temps et au nombre, il devient long et subtil.

La quatrième [régulation du souffle] se réfère aux domaines externe et interne.

En suite de quoi, le voile couvrant la lumière va diminuant (d'instant en instant).

Le sens interne devient apte à la concentration. »

Yoga Sūtra (II<sup>e</sup> siècle), II, 49-53<sup>1</sup>

I. Partons du paradoxe suivant : je puis croire inspirer volontairement en prélevant ma part d'oxygène dans l'atmosphère par l'orifice de mes narines et celui de mes lèvres ; et, pourtant, toutes ces opérations se déroulent à mon insu. Il vaudrait mieux dire que je suis inspiré, car c'est l'air ambiant qui me pénètre, m'envahit et me constitue.

1. Traduction d'A.-M. Esnoul, avec la collaboration de L. Silburn, dans : *L'hindouïsme*, Fayard-Denoël, 1972. Il s'agit d'une des plus anciennes références touchant le prānāyāma, comme me l'a obligeamment signalé Lakshmi Kapani. Ajoutons, grâce à elle, que si Patañjali, l'auteur présumé des *Yoga Sūtra*, n'utilise pas les termes de *pūraka* (« inspirer »), *kumbhaka* (rétention), *recaka* (« expirer »), tel n'est pas bien sûr le cas des commentateurs : Vyāsa, Vācaspati Miśra, Vijñānabhikṣu, etc.

L'air est le type d'aliment que je semble le moins choisir : il m'est imposé par mon environnement immédiat et je suis contraint de l'ingérer. Sans doute puis-je le humer pour en apprécier les différentes qualités. Je perçois les odeurs d'embruns glacés, de pinède chaude, de menthe poivrée, qu'il véhicule ; je mesure la densité d'une atmosphère, son caractère renfermé ou bien ouvert à l'air du large ; je puis même sentir les mouvements des souffles aux différents lieux où ils m'effleurent et me pénètrent. Mais rien de plus ingrat et de plus contraire à la liberté que ce sens de l'odorat par lequel je hume l'air inspiré : il fait, à l'instar du goût, disparaître ce qu'il appréhende, mais à la différence du goût, il n'a pas besoin, dans cette opération chimique, de se représenter l'objet à saisir<sup>2</sup>.

II. L'histoire du verbe français « inspirer » pose par elle-même un problème grammatical. S'il est aujourd'hui actif, puisqu'il désigne couramment l'opération qui consiste à prendre de l'air, il semble avoir été d'abord factitif : inspirer signifiait insuffler de l'air à quelqu'un, faire en sorte qu'il absorbe un souffle et un souffle sans doute déterminé.

De ce sens ancien dériveraient alors les nombreux emplois figurés, par lesquels on passe de l'analyse des processus physiologiques à celle des processus de pensée : inspirer signifie suggérer, faire naître une pensée ou un dessein, donner de l'énergie à une personne, l'enthousiasmer... Car le souffle provient d'abord du dieu et Yahvé inspire ses prophètes.

III. L'inspiration en arrive ainsi à désigner la qualité majeure d'un travail mental, sa véritable originalité. Dira-t-on qu'être inspiré, c'est l'objet même de l'aspiration ? Il est en tout cas remarquable qu'une activité apparente puisse finalement se laisser déterminer comme réceptivité.

« Du génie des Anciens, écrivait Longin, s'échappent, comme de l'ouverture sacrée [au-dessus de laquelle siège la Pythie], certains effluves qui pénètrent l'âme de leurs rivaux, même des moins doués d'inspiration, et les font s'enthousiasmer de la grandeur de l'autre (ἔτερωγ συνενθουσιῶσι μεγέθει) »<sup>3</sup>. Le génie naît d'une rencontre exceptionnelle et non concertée, il se communique et s'ab-

2. Voir Kant, « Anthropologie », §§ 21 et 22, *Ceuvres philosophiques*, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, pp. 976-977.

3. *Du sublime*, XIII, 2.

sorbe, même si cette opération ne va pas sans toutes sortes de difficultés et de réticences, comme dans le cas du sublime.

IV. Pourquoi le génie inspire-t-il ? Pourquoi l'inspir qui constitue l'acte le plus égoïste, celui de la captation d'air cosmique au profit d'un individu singulier, signifie-t-il également l'acte le plus généreux, celui qui consiste à communiquer un souffle ou du génie ?

Rappelons que la Pythie inspirée n'est pas seulement une femme fécondée par un souffle divin, accouchant du logos d'Apolon : c'est en même temps une vierge au corps *non scellé*, comme l'a montré Giulia Sissa<sup>4</sup>. Un souffle la traverse de bas en haut, de la bouche inférieure (dépourvue chez les Anciens de tout hymen déchirable) à la bouche supérieure, cependant que ses propos, eux, *scellent* un destin. L'inspiration aboutit à une prophétie et la pensée se réduit à une mantique.

A la Pythie s'oppose, cependant, la Muse inspiratrice qui exalte les forces créatrices et ne cesse d'ouvrir davantage le champ des possibles.

Etre inspiré, cela s'entend en bien comme en mal. Et la géographie de l'inspiration est fréquemment manichéenne : ce qui vient du bas se montre le plus souvent stérile et mauvais, ce qui vient du haut bon et fécond. Pourquoi ce privilège de l'élevé ? Pourquoi cette synonymie de l'élevé et du sublime ?

V. Si l'on en vient, maintenant, au registre esthétique, rien de plus frappant que la valorisation culturelle de l'inspir. A quel moment est-on le plus beau et le plus fort ? Incontestablement, lors de l'inspiration, ou plutôt au terme même de l'inspiration : thorax élargi et remonté, gorge déployée, épaules ouvertes, nuque haute, tempes larges et frémissantes, inspirées... L'inspiration ressemble à une ascension.

La laideur serait-elle alors l'expir ? Front baissé, nuque courbe, épaules rentrées, poitrine creuse, ventre aplati... L'expiration est une chute. Vaincu par le destin, contraint à se vider, l'être se réduit. Sa chair perd sa plénitude et son lustre, elle s'assèche et se replie au plus près du squelette. La laideur n'appartient-elle pas toujours à la mort qui rôde ?

VI. De fait, expirer n'est pas seulement exhaler l'anhydride carbonique, rejeter l'inutile ; c'est aussi restituer quelque chose, payer une

4. Giulia Sissa, *Le corps virginal*, Paris, Vrin, 1987.

dette (*Thou owest God a death*, affirme un personnage de Shakespeare<sup>5</sup>), et c'est surtout se dépouiller de la vie. Qu'expirer soit synonyme de mourir, voilà un fait dont il importe de dérouler les implications. Et, notamment, bien des troubles de la respiration ne pourraient-ils pas s'expliquer comme une phobie de l'expiration, interprétée comme une petite mort ?

Mais *expirer, c'est paradoxalement la même chose qu'« inspirer » au sens factitif* : transmettre son souffle à d'autres personnes et permettre la constitution d'un monde immortel et commun.

Soit l'inscription du Monument aux morts, situé face à la mairie du XIV<sup>e</sup> arrondissement de Paris : « C'est du dernier soupir de nos héros qu'est fait le souffle immortel de la patrie »<sup>6</sup>. L'opposition entre héros et patrie est celle de l'animé à l'inanimé, de la multiplicité à l'unité, du constituant au constitué. Or le génie de pareille formule consiste à faire croire en la métamorphose possible des divers souffles mortels en un souffle unique, collectif et immortel. Car si le souffle vital de la patrie se constitue à partir des souffles exhalés par les héros, alors la véritable efficacité passe du côté de ce qui n'est pas un simple concept, mais une entité vivante : la patrie. Et l'opération qui transforme la perte en gain n'a pas besoin d'être nommée : seuls apparaissent les héros qui, au temps même de leur sacrifice, présumé consenti, assurent le triomphe de la vie sous les espèces d'un souffle propre à la patrie.

VII. Quiconque veut développer la maîtrise de son souffle doit commencer par travailler sur l'expir : pour se remplir d'air neuf, chargé d'oxygène, encore faut-il se vider de l'air usagé, non transformable en énergie mécanique, électrique ou chimique.

Savoir mobiliser ces trois diaphragmes que constituent la tente du cervelet, le diaphragme *proprie dicto* et le périnée, tout l'art de l'expiration est là. Et curieusement, deux au moins de ces trois diaphragmes sont poussés vers le haut dans l'expir, entraînant le ventre et les poumons dans une ascension, au moment où ils se vident.

Mieux, ne pourrait-on pas affirmer d'une façon très générale, qu'expirer constitue l'activité par excellence ? Le chant, la parole, ne sont-ils pas des expirs contrôlés ? Enfin, l'expir n'a-t-il pas, lui aussi,

5. Henri IV.

6. Qu'on me permette de témoigner ma reconnaissance à Charles Malamoud qui a bien voulu s'intéresser à ce travail en me signalant notamment cette formule.

sa beauté ? Les narines verticales ne plaisent-elles pas autant et même davantage que les narines écartées, et le ventre plat que le ventre bombé ?

Autrement dit, activité, force et beauté seraient du côté de la mort, autant ou plus que de celui de la vie.

VIII. Reprenons notre dialectique du haut et du bas. Comparons seulement le trajet de l'air dans l'inspir et l'expir : j'expire de bas en haut et j'inspire de haut en bas, c'est un fait. Le circuit respiratoire comporte un aller et un retour à la différence du circuit alimentaire.

Mais l'expir ne saurait se concevoir comme un simple affaissement, pas plus que l'inspir ne saurait se réduire à une simple élévation. Rappelons-le, le diaphragme et le périnée s'aplatissent et descendent à l'inspir. Si être actif, c'est d'abord lutter contre la pesanteur, c'est-à-dire ne pas tomber, jugera-t-on plus efficace d'élever le gril thoracique, de redresser les épaules et de hausser la tête, ou bien de remonter les intestins et les poumons ?

IX. Toutes nos idées spontanées sur la respiration sont-elles fausses ? Sommes-nous victimes d'un idéalisme sournois, valorisant en apparence activité et élévation, et se contentant de faciles renversements dialectiques dès qu'il rencontre une contradiction ?

X. Tentons d'échapper à ces apories en recourant de nouveau à l'analyse du langage : pourquoi dit-on d'un spectacle naturel, d'une œuvre ou d'un acte, qu'ils « coupent le souffle », au moment précis où ils engendrent moins une admiration raisonnable et joyeuse qu'un sentiment ambigu, dans lequel l'humilité se mêle à l'extase ? L'anglais va jusqu'à désigner cet effet par un adjectif : *breath-taking*.

Si le souffle devient captif, c'est donc qu'il ne saurait se réduire au souffle inspiré et expiré. Et il nous faut dorénavant étudier son devenir dans le travail considérable, non seulement physique, mais psychique d'une respiration beaucoup plus complexe. L'enjeu du respir pourrait alors apparaître comme un des modes de la constitution du sujet.

XI. La respiration est d'abord un travail cellulaire, mitochondrial. On connaît une respiration osmotique, superficielle, de très faible amplitude, qui donne l'impression de respirer par les pores de la peau bien plus que par les poumons.

Mais la tenue du souffle, l'élaboration du matériau fourni par l'environnement devient un phénomène essentiel de la respiration

conçue comme art. A la modification volontaire des temps d'expir et d'inspir s'ajoute, en effet, le maintien d'apnées inspiratoire et expiratoire (appelées *kumbhaka* en sanscrit) qui permettent de transformer l'air inspiré non seulement en puissance, mais en qualité<sup>7</sup>, et de l'expirer ou de l'inspirer en le faisant passer d'un lieu du corps à un autre.

L'essentiel est alors de comprendre que le *clivage dedans/dehors* ne correspond pas à celui de l'inspir et de l'expir : la respiration n'est pas un phénomène dichotomique.

XII. De la simple respiration physiologique on distinguera une respiration énergétique ou pranique, par laquelle devient consciente l'énergie que véhicule l'air inspiré. Ses deux pôles se laissent différencier, dès lors qu'on s'astreint à respirer par la seule narine droite ou la seule narine gauche.

Cette respiration émet un son très fin (*nāda, phuṭ*) qu'on peut moduler ou bien écouter dans la position de témoin, pratiquant de la sorte un exercice qui exige une grande concentration. Elle sollicite le regard interne et développe considérablement la proprioceptivité et l'intéroceptivité, mettant en œuvre un tact très subtil. Dans d'autres traditions que les nôtres, de longs périples sont alors entrepris au sein du corps et en dehors de lui : ils sont dotés d'itinéraires complexes aux stations bien déterminées et s'accompagnent de sensations artificiellement provoquées.

XIII. Que savons-nous, en Occident, des possibilités de nous régénérer, voire même de nous guérir, en puisant dans l'atmosphère un souffle ou une énergie propice, pour le conduire dans le centre qui l'élaborerait à notre convenance, et le diriger, enfin, au lieu que nous désirerions ?

Et pourtant, ne sommes-nous pas extraordinairement sensibles aux différences qualitatives d'énergie que communiquent les êtres et les œuvres ? Certains tableaux, certaines architectures, certaines musiques engendrent de nouvelles forces, même si leur sublimité exige parfois des efforts assez violents pour nous transporter à leur hauteur ; certains propos nous électrisent ; certains êtres nous stimulent, d'autres sont à fuir, ils mangent tout l'air, rendent l'atmosphère irrespirable : on ne peut pas les sentir.

7. Voir, par exemple, les ouvrages très exotériques de Roger Clerc, écrits à l'intention des pratiquants : *Yoga de l'énergie*, Le courrier du livre, 1976, ou *Un chemin pour l'ère nouvelle*, Cariscript, 1992.

XIV. « Les deux causes pour lesquelles l'esprit fonctionne ou ne fonctionne pas sont d'une part les souvenirs hérités, et d'autre part l'air qu'on inhale et exhale inconsciemment », lit-on dans la *Yoga-kundalinī Upaniṣad*<sup>8</sup>. Comment éveiller l'énergie située dans le bas du tronc, appelée « feu de la base » ? En utilisant l'énergie de l'air inspiré, en la modifiant par la tenue du souffle, en parvenant à « l'expirer », si l'on peut dire, de haut en bas, jusqu'au feu de la base. Alors, tel un serpent assoupi et lové au sol qui soudain se redresse, l'énergie du bas parvient à se dénouer et monte jusqu'au sommet, brisant les différents *cakra* ou centres énergétiques.

XV. Cette ascension s'obtient grâce à des manœuvres complexes dans le détail desquelles il serait impossible d'entrer ici. Mais il faut souligner deux points essentiels :

— leur aspect en apparence arbitraire et paradoxal, puisque les mouvements de la respiration naturelle y sont suspendus ou inversés ;

— le maintien d'un privilège du haut : celui de l'esprit, de la pensée, du manas, ou encore de cette « face sublime » (*os sublime*) qui permet à l'homme de regarder les astres sans maintenir les yeux fixés au sol à l'instar des autres animaux<sup>9</sup>.

XVI. Concevant le bonheur comme un problème d'économie libidinale, Freud avait bien aperçu les avantages du yoga : il y reconnaissait la conquête d'une forme de quiétude reposant sur l'extinction des pulsions. Mais il ajoutait : « En visant moins haut, on suit pourtant la même voie si l'on cherche seulement à maîtriser l'activité de la vie pulsionnelle »<sup>10</sup>.

XVII. Que cette tentative de maîtrise s'effectue dans l'acte respiratoire, en témoigne, par exemple, le « curieux cérémonial » de l'homme aux loups : « Quand il voyait des gens qui lui inspiraient de la pitié : mendiants, infirmes, vieillards, il devait bruyamment expirer l'air afin de ne pas devenir comme eux et, dans d'autres conditions particulières aussi, aspirer l'air avec force »<sup>11</sup>. S'agit-il d'un rituel propitiatoire purement gratuit, ou bien l'homme aux

8. Traduction de Jean Varenne, *Upanishads du yoga*, Gallimard, Connaissance de l'Orient, collection UNESCO, série indienne, 1971, collection Idées, 1974.

9. *Les métamorphoses*, I, vers 85, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Les Belles lettres, 1969.

10. *Malaise dans la civilisation*, chapitre II.

11. *Cinq psychanalyses*, PUF, p. 333. Ce passage avait été cité par Jean-Louis Tristani dans *Le stade du respir*, Editions de Minuit, 1978, p. 93, note 29.

loux réinvente-t-il un sens à l'expir et à l'inspir, en en faisant les signifiants élémentaires de la négation et de l'affirmation ?

La respiration ne se réduit pas, en effet, à une banale pulsation. En mettant en cause le mécanisme, en ôtant au jeu son évidence, le patient de Freud élève l'acte respiratoire au rang de signifiant. Le moi ne serait-il pas second par rapport à ce choix trop oublié d'un type déterminé de respirer ?

XVIII. Il est par ailleurs frappant que l'angoisse morale puisse produire les mêmes symptômes respiratoires, et notamment la suffocation, que les angoisses de naissance, de perte d'amour ou de castration. Dans chacun de ces cas, Freud reconnaît une réaction devant la séparation et suppose un conflit entre pulsions d'individuation et pulsions de retour à l'état inorganique. Ainsi l'angoisse morale surgit devant l'éventualité d'une exclusion hors du groupe social ou religieux. Le mal s'y définit comme l'acte qu'on ne saurait commettre, ou même seulement penser commettre, sous peine de se sentir coupable. La peur devant le mal, le scrupule moral désorganise le souffle. De façon analogue, le cri du nourrisson — forme de spasme expiratoire, lors de la séparation d'avec le corps maternel — serait l'expression primordiale d'un conflit entre la volonté et le refus de l'individuation.

Encore faut-il ne pas confondre expression automatique et expression signifiante. Les signes dont le nourrisson se fait le véhicule ne sont animés d'aucune intention signifiante : celle-ci émane unilatéralement de son entourage. Ultérieurement, d'ailleurs, quand l'angoisse morale utilise intempestivement des signes autrefois motivés, ce langage du respir est utilisé à l'insu du sujet et à son détriment.

XIX. Il n'en va pas de même en ce qui concerne le yoga. Seulement faut-il soutenir que l'effort qui vise à rendre le souffle signifiant implique déjà un procès de signification : le yoga ne saurait se concevoir chez les animaux. Bref, de ce que le souffle soit la condition nécessaire du langage, il ne suit pas qu'il constitue sa forme embryonnaire. Et s'il est un souffle qui n'exprime que son propre vide, ce vide peut devenir signifiant ou bien par l'élocution verbale ou bien par des techniques d'une grande subtilité.

XX. On assigne au yoga deux fins étrangement antinomiques : l'appropriation ou la désappropriation. Il apparaît *tantôt* comme la

conquête de pouvoirs magiques, *tantôt* comme une voie d'approche vers la délivrance. Ici l'abolition du moi, là son exaltation.

Mais ce paradoxe n'est-il pas celui du langage qui dessaisit le sujet au temps même où celui-ci croit l'utiliser à ses propres fins ?

XXI. Quel lien faudrait-il établir entre l'appropriation du souffle et le principe d'individuation ? Contentons-nous de remarques trop rapides. Dans les *Upaniṣad*, le *prāṇa* (terme intraduisible qui signifie à la fois souffle et énergie) est intimement lié à l'*ātman* (principe d'ipséité) ; mais pareille liaison ne saurait valoir pour le *qi*, lequel semblerait pourtant devoir correspondre au *prāṇa* : la configuration astrale au moment de la naissance et la situation dans un cycle temporel déterminé jouent un rôle essentiel dans la tradition taoïste, où le *ke* (mesure, classe, catégorie) fournit un modèle classificatoire à l'univers.

XXII. En revanche, l'hébreu *ruah* désigne à la fois le souffle cosmique et l'Esprit : celui qui « plane sur les eaux » au début de la Genèse. On sait comment le souffle de Yahvé vient « dans » ou « sur » l'homme, qu'il tombe sur lui ou qu'il le « revêt ». On traduit *ruah* par πνεῦμα dans la *Septante*. Or πνεῦμα signifie le souffle qui se déplace, le souffle physiologique, voire même le souffle de colère chez Eschyle, avant d'acquérir le sens de souffle divin. Rappelons que les théologiens chrétiens conçoivent la pneumatologie comme l'étude et la célébration du Saint-Esprit, troisième personne de la Trinité, cependant que les historiens des religions lui donnent pour objet l'esprit humain dans son essence sublime.

XXIII. De façon générale, on est frappé par l'identification métaphysique qu'opère la philosophie antique entre la série des termes qui signifient âme ou esprit et ceux qui signifient les différentes sortes de souffle. Outre πνεῦμα que traduit le latin *spiritus*, lui-même dérivé de *spirare*, souffler, on trouve ψυχή que rend le latin *anima*. Ψυχή renvoie à l'haleine, voire même au souffle rafraîchissant<sup>12</sup>, mais il signifie aussi le souffle qui s'échappe du corps et qui lui survit, telle une image ou un double invisible, auquel manque pourtant, selon Homère, le Φρήν<sup>13</sup>, terme qui désigne primitivement le diaphragme, comme l'a rappelé Claude Rabant<sup>14</sup> : muscle essentiel

12. Selon une thèse généralement controversée par les philologues.

13. *Iliade*, XXIII, 103 et suiv. Voir Erwin Rhode, *Psyché. Le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance en l'immortalité*, 1893-1894, traduction A. Reymond, Paris, Payot, 1952.

14. « Diaphragme », *Io, Revue internationale de psychanalyse*, 1993, n° 3, p. 105.

à la respiration, en l'absence duquel l'âme est incapable de se déployer dans une quelconque sphère.

Il ne faut pas, enfin, oublier un terme qui fait défaut en français et auquel correspond le latin *animus* : ἄνεμος qui signifie d'abord le vent comme phénomène météorologique.

XXIV. Dans la voie tracée par Aristote, il importerait alors de penser les rapports entre les différentes formes de souffles, d'âmes (végétative, sensitive, raisonnable) et d'esprit. Si le souffle est, en effet, ce qui anime la matière comme le veut la tradition vitaliste, tout le problème serait d'en élaborer une théorie dynamique, voire même une énergétique ou une économique généralisée. Devraient alors être pris en compte non seulement la nature des souffles et leurs différents modes d'appropriation et de désappropriation, mais les principes qui président à leurs configurations et à leurs métamorphoses.

XXV. Encore faudrait-il comprendre ce qu'implique le privilège accordé au souffle et à la parole par rapport à l'inscription comme telle. Et il conviendrait, notamment, de renouer avec la tradition rhétorique qui, depuis l'époque de Cicéron, prend pour objet l'action comme « élocution du corps » et comprend la gestualité et la voix à partir des processus respiratoires qu'elles modulent.

## Toucher à rien\*

Olivier Grignon

L'ambiguïté demeure, tout au moins sonore, entre l'impératif touchez, et l'infinitif toucher. Soit, peut-être, entre un versant négatif : touchez à rien, sur lequel nous aurions l'interdit, la phobie de toucher, comme Freud appelle la névrose obsessionnelle dans *Totem et tabou*, mais aussi le sacré, l'impur, la souillure..., et un versant positif : toucher le rien, toucher au Rien, toucher le vide.

Le premier versant a largement été exploré par la psychanalyse, et par Freud tout spécialement. Nous défricherons donc plutôt le second, ce qui va m'amener à déplier un peu la structure même du toucher. Appelons cela : « Musique pour le rien », ou « Musiques du rien », en référence à cette nécessité éthique, voire érotique, du maintien d'un espace, aussi ténu soit-il, entre l'extrémité de la corne du taureau et l'étoffe de la muleta, en vertu duquel la musique peut être jouée pendant la faena.

Je veux donc interroger la fonction d'un rien dans le toucher. Pour cela, je partirai d'un tableau de Michel-Ange, un de ceux qui composent la voûte de la Chapelle Sixtine : *Création de l'homme*, ou *Création d'Adam*. Le dieu y est représenté étendu, soutenu par divers personnages, dont une femme au regard étrangement effrayé ; son bras droit est tendu vers Adam dont le bras gauche vient en

\* Intervention faite dans le cadre des colloques : « Les cinq sens ». Colloque « Le toucher », Montpellier, 4-5 juin 1992.

quelque sorte comme son prolongement. Les deux mains se trouvent ainsi tendues l'une vers l'autre, chacune par son index. Comme à touche-touche..., mais seulement « comme », car un espace vide est maintenu entre l'extrémité des deux index.

Ce détail du tableau est souvent reproduit. On y est saisi par quelque chose de très puissant et d'obscur qui a été attrapé par le peintre avec la monstration de ce vide. La communication, le réel du toucher, le transfert, le passage de vie sont à la fois suggérés et soulignés par cet espace entre les deux extrémités des doigts. En quelque sorte, ce vide est là pour démontrer une liaison...

Pour un tout premier commentaire, disons que ce qui passe entre le grand Autre et ce sujet à l'état naissant, le pré-sujet, ne se fait pas sans corps mais n'est pas réductible au tégument. Et du même coup, je crois que là, avec cet espace d'un vide au cœur même du toucher, Michel-Ange ouvre une lucarne sur ce qu'est spécifiquement le corps vivant de l'être humain parlant.

C'est exactement de ceci que nous avons un aperçu saisissant grâce à Odile Duboc<sup>1</sup>, avec ce qu'elle appelle la mémoire du corps, et ce qui constitue son credo : il n'y a pas de corps en dehors de l'espace où il évolue. Ce qu'elle a montré c'est le vide, l'absence faite danse ; et la danse qu'elle présente est ce « rien » dont je veux parler. Je dirai que, là, Odile Duboc danse avec son désir. Je ne dis pas que c'est une danse du désir, ou une danse dans le désir. Je dis que son partenaire, c'est son désir. Elle danse avec son manque, comme on dirait elle danse avec son ombre.

Revenons au tableau, à ces deux mains qui vont se touchant. Il nous montre ainsi la toute première nudité, la toute première vraie sensation. Il y a à l'évidence une idée d'éveil dans ce tableau. Bien sûr, y voir le signe que ce qui passe dans le toucher excède la limite biologique de la peau n'est qu'une des lectures possibles : soit la discontinuité comme témoin du Réel du toucher. Le Réel, c'est le discontinu. On pourrait le lire autrement. Comme la marque d'une réserve nécessaire, d'une distance ; d'un interdit ou d'un impossible.

1. Odile Duboc, chorégraphe contemporaine, dirige le Centre chorégraphique de Belfort. Elle a créé notamment : *Insurrection*, et récemment, *Projet de la matière*.

Ce qui est étrange, c'est qu'en fait ces deux interprétations ne s'excluent pas. Et même, je dirai qu'elles se rejoignent, en un point forcément complexe. Si de l'Autre-même, en tant que lieu, en tant qu'espace, est touché dans ce qui est touché, ce n'est pas un toucher simple..., à supposer, du reste, qu'il existe un toucher simple.

Il est possible, dès lors, de dégager quelques constats simples, concrets. J'en propose trois, je ne dirais pas d'expérience quotidienne, car ils nous indiquent plutôt que nous passons notre vie à ne pas toucher. Ces constats me semblent pleins d'enseignement sur ce qu'est la structure du toucher.

1. *Plus on presse, moins on touche.* A partir de quoi on pourrait conclure que toucher n'est surtout pas saturer. Il y a dans le toucher vrai un principe contraire à la saturation. Un peu plus loin, on trouverait encore ceci : toucher l'Autre, ce n'est certainement pas l'annuler en le comblant.

2. *Toucher c'est être touché.* Toucher en vérité, c'est sentir être touché. En effet, comment toucherions-nous quelque chose ou quelqu'un si restait dans les oubliettes l'être touché du touchant par ce qui est touché. Je n'insiste pas. De façon très aisément perceptible, se dessine ainsi un espace complexe de passages entre sujet et objet, entre actif et passif. Cet espace a la structure d'une bande de Möbius. Or vous remarquerez qu'une bande de Möbius ne peut se construire qu'autour d'un vide, en organisation interne. C'est ce vide-là qu'il faut affronter dans la traversée du réel nécessaire à la constitution du grand Autre barré, c'est-à-dire le dieu qui n'existe pas.

3. *On ne peut toucher que quelqu'un ou quelque chose en dehors de soi.* C'est, bien sûr, toute la question de l'auto-érotisme : ne toujours toucher que soi-même (ou soi m'aime). Ce qu'est réellement toucher suppose un rapport d'ek-sistance, « d'être hors ». Cela suppose donc une brisure dans l'auto-érotisme absolu où, pour reprendre l'expression de Georges Bataille, l'on serait « comme de l'eau dans l'eau ».

C'est un point qu'il convient d'articuler là où nous a mené le deuxième constat, puisque avec cette brisure, nous saisissons que pour toucher du petit autre, il y faut la dimension du grand Autre barré, c'est-à-dire avoir touché ce qui n'existe pas... Le rien vient alors comme le signe du toucher vrai. Et c'est pourquoi on peut voir, avec ce tableau de Michel-Ange, que le toucher crée de l'Un sans faire du même.

Il faut dire que cette ek-sistance est loin d'aller de soi. Les psychanalystes peuvent en témoigner conceptuellement, mais chacun en a l'expérience la plus nette : il ne suffit pas que votre voisin soit à côté de vous pour être en dehors de vous, surtout si vous l'avez mangé des yeux... L'autre face du phénomène, c'est qu'à l'inverse vous constatez que « je t'ai dans la peau » signifie, en fait, que j'ai dans ma peau le manque que tu ne cesses d'y laisser.

Il existe des personnes qui souffrent d'anorexie et de boulimie. Elles nous démontrent que les limites entre soi et l'autre sont fort complexes. Comme me disait un patient en période boulimique : « Je prends le vide de l'autre en moi pour le combler ». C'est du reste à partir de ça qu'il a compris qu'il se faisait poubelle — la poubelle de sa mère.

Voilà donc posée la question du corps.

Nous savons à peine ce qu'est le corps, puisque nous constatons, par exemple, que ses limites ne sont pas celles qu'on s'imagine. Vous en avez la trace manifeste dans la langue avec des expressions comme : « Tu me pompes l'air ; ça me tire le cœur ; j'en ai plein le dos ; plein le cul... ».

Il nous faut donc remettre radicalement en cause le recours à des géométries trop simples pour rendre compte des rapports du dehors et du dedans. A tout le moins, le corps n'est pas une sphère. La peau n'est pas un sac qui enserme et clôt le corps. Ce n'est pas même une surface, une pellicule. La peau ne sépare pas l'intérieur de l'extérieur ; tout au contraire, elle les mêle. Là encore, nous retrouvons une structure mœbienne. Si la peau est une surface, c'est une surface analogue à celle d'une bande de Möbius.

Alors, qu'est-ce qu'une main ? La main du toucher n'est pas la poigne. Ce n'est pas la main qui guide. Ce n'est pas, non plus, l'index ; le doigt tendu du sens, celui qui ordonne la direction..., le doigt qui dénonce.

Contrairement à l'index du sens, le doigt du toucher est légèrement fléchi. Il n'est pas tout phallique, il n'est pas tout érectile. Vous en auriez une image avec *L'Annonciation* de Piero Della Francesca qui se trouve à San Francisco d'Arezzo, dans la circulation entre ces trois paires de mains : le dieu, l'ange et la vierge. C'est saisissant à quel point des mains qui se parlent ne sont pas tout érectiles. Je dis bien « pas tout », je ne dis pas non érectiles.

Ces éclairages sur le rien, sur une certaine fonction d'un vide dans la structure même du toucher et dans la constitution de l'Autre comme lieu, sont un préalable nécessaire pour aborder la délicate question du toucher dans la psychanalyse.

Ce que je veux dire d'emblée, c'est qu'il y a une certaine consistance à donner dans une psychanalyse. Nommer est inopérant si on n'assume pas dans le transfert la matérialité de la lettre. Il faut donner corps au nouage entre Réel, Symbolique et Imaginaire : on n'applique pas des paroles « justes » ou des explications comme une prescription médicale ou une couche de Ripolin.

Mais c'est une consistance paradoxale. Trouée en quelque sorte.

L'hypothèse que je propose est que cette peinture de Michel-Ange est une métaphore acceptable de ce qui se passe dans une psychanalyse, en tant qu'une psychanalyse invente, déplie et met au travail cet écart central du tableau, cet espace de vide en nécessité interne du « toucher vrai ». Ou encore — autre formulation — on pourrait avancer qu'une des strates, un des états du vide dont on fait l'épreuve dans une psychanalyse, est symbolisé par cette part de rien du tableau de Michel-Ange.

C'est bien connu, dans une psychanalyse, le patient et le psychanalyste ne se touchent pas — ou fort peu. Parfois, pas même une poignée de mains ; parfois, il en va tout autrement. Quoi qu'il en soit, la règle générale veut plutôt qu'on ne se tripote pas. La psychanalyse est une *talking-cure* ; on croit au pouvoir de la parole, on affirme une éthique de la signification. Pour autant, dire ne vaut pas pour tout comme notre monde frivole tendrait à faire croire : parce que le discours a un pouvoir de suggestion contraire à l'avancée de la cure ; parce qu'il y a un recouvrement de l'inconscient qui tient à ce que le langage lui-même empêche. Le langage n'a, au mieux, qu'une fonction allusive ou de bord quant au réel. Il y a donc de l'indicible.

L'indicible et le chaos seraient-ils alors les laissés pour compte de la psychanalyse ? Bien au contraire, c'est de s'en servir qui se

trouve au cœur des principes de son action. C'est ce dont répondent notamment : une éthique du mi-dire, l'équivoque dans l'interprétation, le silence.

Je ne développerai pas ici l'extrême complexité dans le maniement de ces éléments ; notamment le silence, puisqu'il y a toutes sortes de qualités différentes de silence, qui peut faire gouffre ou au contraire support, main ; il y a une qualité quasi tactile du silence. Pour ce qui nous importe aujourd'hui, notons que le silence n'est pas hors-parole. Et même, il y a un niveau de vérité que seul le silence peut ponctuer.

Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il nous semble que ceci — mi-dire, équivoque, silence — soit contraire, vienne miner toute consistance. Pour autant, ce maniement de la parole et du langage concourt à la production d'une consistance spécifique bien que paradoxale.

Avec le corps de l'analyste et certaines règles techniques, cela constitue le cadre de l'analyse. Entendez corps de l'analyste comme corps subtil ; psychique et néanmoins charnel, aussi bien sa voix, ses intonations, que ce qui constitue le lieu concret où il analyse : parfum, couleurs, mobilier, qui sont comme un prolongement. En ce qui concerne les règles techniques, je fais surtout référence à l'utilisation du divan qui opère un sacrifice du regard, et au paiement des séances manquées où se réalise que l'on est présent en tant qu'absent. On fait compter l'absence, si j'ose dire.

Intervenir sur le cadre est un mode d'action tout à fait spécifique. Interrompre une séance, modifier le nombre des séances, passer du fauteuil au divan : ce n'est pas du discours, ce n'est pas du baratin, c'est un acte. Là, dans son principe, ce que la parole de l'analyste opère n'est pas de traiter du réel par du symbolique, mais du symbolique avec du réel.

Le cadre de l'analyse n'est donc pas sans consistance. Mais vous voyez que cette consistance est bien étrange, puisque portée à son ultime strate, elle s'équivaut au rien. On paie pour du rien, pourrait-on dire. Et ce serait là, peut-être, la plus forte dignité de la psychanalyse, dans cette mise en jeu du rien comme tel. C'est alors que le cadre de l'analyse réalise un arbitraire qui est strictement métonymique du fait que le mot n'est pas la chose, et que dans le même temps, il constitue un espace étanche, en réserve de toute intervention intempestive de l'autre, de toute nomination abusive.

C'est pourquoi, dans la psychanalyse, le cadre c'est du dire fait corps. Et même — faisons le pas —, le cadre, c'est du corps. Ceci dit, avançons avec prudence. Cela ne veut pas dire que nos problèmes sont résolus, que nous nous retrouvons en terrain connu — comme si l'on savait ce qu'est un corps vivant... Tout au contraire, les difficultés sont énormes puisque, notamment, ce corps, il faudrait le concevoir comme un tore et non comme une sphère, c'est-à-dire aller complètement à l'encontre de l'idée qu'impose le langage usuel, pour lequel, par exemple, on a un corps.

D'une certaine façon, le corps que nous aurions à penser est celui qui apparaît après évidemment d'un trop-plein d'organe. Pour l'illustrer, voici le cas d'une patiente qui s'interrompt pendant sa séance : « Non, ça je ne vais pas vous le dire. Ce serait trop exhibitionniste ! ». Etrange formule, compte tenu de la situation analytique, mais formulation décisive. Exhibitionniste pour quel œil, sinon l'œil de l'oreille de son analyste qui ne la voit pas..., c'est-à-dire l'œil de l'Autre — ou mieux, l'Autre fait œil. Voilà bien l'étrangeté du sacrifice du regard que produit la situation analytique : il ne me voit pas, alors Il est pur regard. Et c'est pourquoi se trouve réalisé l'espace étanche dont je vous parlais : s'Il est pur regard, alors Il ne s'imagine rien...

Je crois que nous sommes là très proches de certaines formules radicales de Lacan : « Qu'est-ce qui a un corps et qui n'existe pas ? Réponse, le grand Autre ». Ou encore : « Dieu n'est pas saisissable, sinon en tant que corps »<sup>2</sup>.

\*  
\* \*

Le psychanalyste prête son corps, donne du corps, à la cure ; mais attention, ce corps que je viens d'évoquer, corps psychique ou subtil. Celui que fait apparaître le pianiste Keith Jarrett quand il écrit : « *Think of your ears as eyes* », que nous pourrions traduire par : prenez vos oreilles pour des yeux.

Il arrive que, dans certaines cures, ou à certains moments, le psychanalyste doit donner une consistance moins trouée, du moins en apparence. Je ne crois pas que ceci contrevienne à l'orien-

2. Commentaire de la phrase intermédiaire du fantasme « on bat un enfant », dans : J. Lacan, Séminaire du 21 janvier 1970, *L'envers de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, p. 74.

tation impliquée par l'adage que l'inconscient est structuré comme un langage, si ce que lui dicte son savoir-faire reste référé à la structure torique du corps vivant. Alors le holding ne fait pas maternage, ne fait pas enceinte. La question ne me semble pas d'être partisan ou non du *handling*, la question est de savoir ce que c'est qu'une main.

Je voudrais citer quelques lignes d'un commentaire clinique de Françoise Dolto paru dans *L'enfant du miroir* : « C'était une fille qui ne savait plus qu'elle avait des mains, ni que les mains étaient des orifices oraux et anaux. Rappelez-vous qu'au stade oral, l'enfant déplace l'oral partout et ce sont précisément les mains qui, comme une bouche, savent prendre, lâcher et parler. C'est pour cette raison qu'en lui tendant la pâte à modeler pour qu'elle la saisisse, je lui ai dit : "Tu peux la prendre avec ta bouche de main". Elle a bien réagi en la prenant précisément avec sa main et en la portant à sa bouche. Tu imagines combien cela aurait été différent si je l'avais invitée à prendre l'objet en lui formulant : "Prends la pâte à modeler dans ta main", ou "fais quelque chose avec du modelage". Ces mots seraient restés vides de sens et n'auraient provoqué aucun effet. Tandis qu'à travers la phrase "prends avec ta bouche de main", je lui ai mis une bouche dans sa main, comme si ma parole était un raccord entre sa bouche et sa main »<sup>3</sup>.

Certainement, il faut souhaiter que le psychanalyste ait une « main d'oreille » assez ferme et secourable pour accompagner les patients dans des franchissements difficiles.

Dans sa réserve même de la communication charnelle, une psychanalyse est une école du toucher.

3. F. Dolto et J.D. Nasio, *L'enfant du miroir*, Editions Rivages.

## De l'embargo (sur la parole analysante) à l'embolie (du corps de l'analyste)

Françoise Rossignol

« Comme c'est douloureux cette rencontre du  
croisement  
Comme si l'effacement était le lieu dernier de  
toute rencontre... ».

M. Blanchot

L'histoire avait pourtant bien commencé : un individu souffrant, n'en pouvant plus de porter son corps otage du symptôme, de le risquer jusqu'à cette limite où la parole échoue, vient à l'adresse d'un autre individu qui dit faire métier d'écouter (d'entendre ?). Mais dès les premiers entretiens, cette rencontre prend pour le plaignant des allures de marché de dupes : il y a bien deux corps réels dans l'espace isolé de la cure, mais celui de l'analyste semble immobilisé dans le fauteuil, comme paralysé, interdit ; et n'en démorera pas — du moins on n'en saura rien. Curieuse mise en scène que celle de la cure analytique qui fonde son efficacité sur un paradoxe : c'est bien au travers d'une inégale et asymétrique partie, d'une histoire de corps se jouant hors des sentiers battus, que du désir va pouvoir se reconnaître et advenir pour le sujet, dans sa parole longtemps ligotée ; et que ça va s'inscrire. Une nouvelle instance se met

alors en place du fait même du défaut du corps réel de l'analyste et à cette condition ; et l'on peut bien nommer aussi « corps de l'analyste » cette autre matérialité impalpable, surgie du transfert, support et acteur incontournable de la fiction, autre de si étrange écoute vers lequel conflue très tôt le discours analysant.

Ballet de corps, mais l'énigme de ce corps à corps au sein d'une relation strictement de parole, c'est que l'un de ces corps manque...

L'analyste engage de lui-même, par l'effacement de son corps réel, dans ce corps qui ne lui est pas défini d'avance, mais à chaque cure singulier ; un corps vide mais pas vierge, constellé de signifiants, ceint de mémoire ancienne depuis Freud et Lacan ; instance polymorphe mais unique, disponible pour l'inouï de chaque nouvelle rencontre.

Le corps de l'analyste se prête à être l'adresse du discours analysant, et l'immixtion de cet autre dans la cure, au lieu-même du nouage raté corps/parole de l'analysant, va en bouleverser l'entropie. L'analysant amène un puzzle, corps imaginaire ou histoire en morceaux, et il espère que le travail analytique lui permettra de l'éclairer, de le compléter ; il découvrira qu'il n'y a pas de puzzle à réordonner, pas d'imbrication attendue et logique à espérer pour relier corps et mots ; le corps de l'analyste propose et même impose un radical désordre, une temporalité et une géographie libres, obéissant à la logique de l'inconscient ; autrement dit, aucune révélation, aucun messie, aucune explication n'est à attendre.

Ce montage tiendra tant que le moule toujours plus creusé du corps de l'analyste produira pour le sujet les signifiants et les affects dont sa parole se découvre à lui-même étrangement décalée, écartée.

Sa présence comme pôle mouvant de la cure rend caduque toute déroute, réalisant enfin une convergence du lieu, avec la garantie d'une place-là, pour un temps. Il offre, en s'appuyant sur la règle fondamentale, un cadre pour l'effervescence du transfert, un chenal pour les déferlantes de la pulsion.

Ce corps à topologie variable n'est en aucune manière une matrice complice ou complaisante, il revendique au contraire le retrait et la coupure ; il se fait pierre poreuse et légère, ou marbre lisse et silencieux dont le fleuve puissant du transfert sculpte obstinément, en aveugle, les faces changeantes et les bords dérobés, à coup de

mots délivrés en une lente parturition dont le fruit échappe au savoir.

Il s'agit, pour le sujet en quête de sens, de reconstituer son corps morcelé à l'épreuve de ce corps-là, et cet espoir se soutient de la croyance que le silence de l'analyste recouvre un plein savoir ; espoir qui se soutient aussi de l'amour... Peu à peu, ce qui semblait mutisme au début revêt la qualité d'un silence aux altérations et à la trame originales, marquant le style de l'analyste. Parfois d'une densité intolérable mais jamais aliénante, cette écoute imprime un rythme à la parole analysante, dactyles et spondées d'un inconscient qui chiffre. La langue se fait langage — langue spécifique du désir — trouée, imparfaite ; l'analysant qui risque cette parole à la proue de lui-même, au plus aigu de l'entame de soi, la découvre inhomogène au désir et marquée d'un sceau mortel ; l'idée de la mortalité qui traverse l'humain pouvant être saisie dans l'image de la béance de ses lèvres articulant son cri.

Une inscription est à l'œuvre, et le corps de l'analyste peut bien prêter le flanc à cette gravure authentique, traits et formes bizarres qui révèlent le sujet dans sa faille et son humanité.

Le corps de l'analyste, rompu à l'art du semblant, oblige l'analysant à un déplacement interne ; corps en exil de l'analyste-même, dans l'attente d'inventer ses propres métamorphoses, corps mis en demeure de faire crise jusqu'à l'irruption du désir, le corps de l'analyste *dérange*. D'une inertie se jouant des lois physiques, par le choix du silence, de la parole, la scansion ou l'esquive, il ne cesse de relancer pour le sujet sa question insistante au cœur de l'échange asymétrique.

Un tel corps à corps est à même de porter à son acmé cette question, avec la tentation pour le sujet de puiser quelque répit trompeur à la source d'un fantasme encore vif.

Le *temps* est un des moteurs majeurs du fonctionnement du couple de ces corps, il fait de la cure une scène nécessaire, une halte au cœur du réel (ce réel envahissant de la vie quotidienne qui échappe habituellement à la symbolisation), une urgence différée. La psychanalyse est une pratique très précise de la juste distance et de l'écart. Si l'on considère que ces deux corps — dont l'un se soustrait aux comptes ordinaires — forment un couple de forces, sachant que l'on définit le « moment » d'un couple comme le produit de la

distance des deux forces par leur intensité commune : moment, temps = écart x énergie, on peut affirmer que l'analyse *sécrite du temps* (l'heur, la chance) ; elle malmène la chronologie des montres et dates, elle déplace les origines, redéfinit la durée.

Cette appréhension nouvelle du temps amène l'analysant à changer son rapport à l'« histoire », d'autres urgences se faisant jour qui décrètent la vérité et la hardiesse de l'instant au détriment d'une archéologie indigeste et périmée. Le corps de l'analyste se veut bien à l'occasion fossoyeur ou exhumeur de cadavres, mais il ne sera pas le complice d'embaumements millénaires. L'analyse est un art de l'instant dans la durée, et non la quête à contre-courant d'une origine qui se dérobe à mesure ; penser l'origine ne se ferait plus pour le sujet dans une chronologie rétroactive, mais on pourrait la repérer comme trou irréductible au cœur de chaque signifiant émergeant dans la cure.

La topologie même du corps de l'analyste se refuse à l'inscription dans un temps linéaire, corps mis en abîme, déjà exclu de sa propre trace ; ce consentement fort à l'effacement de soi-même fait naître une nouvelle exigence dans la cure : il y a urgence à délivrer l'autre du devoir de mémoire...

Du temps arrive où le fantasme construit tout au long de la cure, prothèse séduisante arrimée à ces corps bancals, incomplets, se retrouve lui-même usé, éculé ; de grands pans s'écroulent, le voile se déchire, le masque de la fiction se fissure et laisse voir un corps de l'analyste troué de ce manque fondamental que le sujet pressent comme sa propre division irréductible, dernière, d'être parlant.

Le fantasme se fait transparent, occasion peut-être d'un fulgurant et terrible éclat de rire ; n'est-ce pas le tout-premier rire authentique, rire d'au-delà du désastre ?

Mais à l'horizon de ce rire, se profile dans le même mouvement la défection du corps de l'analyste ; ce dernier, déplacé dans son essence même, perd sa matérialité, il s'efface et révèle sa nature vide à mesure que le semblant chancelle ; sa substance se dissout inexorablement dans le ciment de la chaîne signifiante reconstituée ; il se produit une embolie successive et, pourrait-on dire, fatale, du corps de l'analyste, avec levée quasi synchrone de l'embargo sur la parole analysante. Ce qui point alors pour le sujet, dans ce paysage déshabité de la fin de cure, c'est le boulet de sa castration immanente, l'impensable révélé.

L'individu (i) est rendu à ses signifiants, comme élevé au carré ( $i^2$ ) par cette opération où en introduisant le zéro « o » il s'est produit du « je » ; du « o » rps naît ; non pas signifiants d'une toute première origine enfin récupérée ; il s'agit plutôt de signifiants neufs élaborés dans l'analyse comme les chevilles d'arrimage du fantasme au corps de l'analyste ; ils sont arrachés à ce corps lors des déchirures du voile qui le couvrait, et le sujet désormais capable de se détourner de ce corps fissuré se les réapproprie comme marque de son désir ; il peut alors, s'il consent à la découverte libératrice mais grave où l'a mené son analyse, se compter comme un trou  $(-1) : i^2 = -1$ , nombre complexe, possible formule du féminin ?

Que reste-t-il de cette rencontre, de cet événement ? Quelle trace, sinon ce qui fait trace par la difficile vertu de ne rien enserrer du souvenir-relique, ultime renoncement, trace neutralisée, vouée à désigner rien ; c'est l'honneur de la trace que de se maintenir vide, incrustée par avance dans l'oubli d'elle-même, présentifiée dans la cure par la réduction du corps de l'analyste jusqu'à sa plus simple manifestation, lettre blanche sur le blanc de l'oubli.

Toute analyse devrait rendre l'humain à sa légèreté dans sa gravité reconnue, toutes choses rangées, et l'oubli voilant tout cela de sa pâle lumière, *vivre !*, et se laisser chanter avec Saint-John Perse :

« Enfance, mon amour, n'était-ce que cela ?... »

Il fait si calme et puis si tiède,

il fait si continué aussi,

qu'il est étrange d'être là, mêlé des mains à la facilité du jour...

Enfance mon amour ! il n'est que de céder... »

## La musique fait danser l'intraductible\*

Alain Didier-Weill

### L'INTRADUCTIBILITÉ

Pourquoi, à l'instant où j'entends la musique, suis-je ravi par elle ? Parce qu'il se passe quelque chose à quoi je ne suis pas préparé par mon rapport à la parole ; quand je suis dans un rapport de parole avec un interlocuteur, l'expérience m'apprend que je ne reçois la parole de lui qu'à travers une délibération interne qui me demande de trancher sur le message entendu (lui dirai-je oui ou lui dirai-je non ?), alors que quand j'entends sonner la musique, je découvre, chaque fois aussi stupéfait, que je ne peux pas ne pas lui dire « oui » : étrangeté de ce « oui », c'est un oui radical qui ne se déduit pas d'une délibération interne m'ayant fait choisir de ne pas dire non ; ce « oui » absolu, qui ne conçoit pas de « non », nous met sur la piste de ce qu'est le sens véritable de la *Bejahung*<sup>1</sup>.

La simplicité de ce oui ne signifie pas qu'il soit simple à comprendre : il est incompréhensible.

\* Ce texte est extrait du chapitre 3, « Le temps de l'Autre : la musique », d'un livre à paraître prochainement aux Editions du Seuil.

1. Cf. S. Freud, *La dénégation*.

A quoi donc dis-je « oui » ? A une transmutation subjective qui renverse, chaque fois de façon aussi renversante, la position de sujet entendu en sujet entendant : alors, en effet, que je croyais m'engager dans l'acte d'écouter la musique, voici que je découvre, à l'instant où elle sonne, que c'est elle qui m'écoute et qui m'instruit, de ce qu'il y avait en moi un appel dont je ne savais rien, et dont l'existence m'est révélée par le fait que cet Autre qu'est la musique, l'entend et, l'entendant, le délivre, pour moi, de sa retraite.

Comment concevoir cet appel qu'a entendu la musique ? Vient-il d'un « je » inconscient qui était là depuis toujours, en attente d'être reconnu, ou ce « je » de l'inconscient vient-il, au contraire, d'être souverainement créé par la musique ? En somme, si ce « je » est le sujet divisé, est-ce la barre du sujet qui soutient le désir de l'Autre, incarné par la musique, ou est-ce le désir de l'Autre, qui crée *ex nihilo* le sujet de l'inconscient ?

En vérité, ces deux questions n'en font qu'une si l'on formule que l'appel qu'il y a dans la musique se soutient d'un sujet qui, en tant que supposé, n'est pas une présence qui serait déjà là, mais présence pas encore là, présence indéfiniment susceptible d'advenir.

Ainsi la musique déniaise le sujet en l'arrachant à l'innocence qui lui faisait méconnaître la dimension de l'appel intime qui l'habitait : elle l'instruit de ce que cet appel n'est donc pas étranger à cet étranger, radicalement extérieur, qu'est l'Autre. Dans cette rencontre entre le plus intime et le plus extérieur, le sujet apprend qu'il n'est pas constitué selon la conception freudienne d'une discontinuité dedans-dehors mais, selon la conception mœbienne, d'une continuité entre l'intime et l'extérieur, que Lacan a baptisée d'un néologisme : « l'extime ».

Cette mise en continuité de l'Autre et du sujet de l'inconscient ne signifie pas que l'Autre, en prenant place dans le sujet, soit en pays conquis : non seulement je ne ressens pas la présence de la musique comme une intrusion ayant les caractéristiques d'un viol, mais je découvre, au contraire, avec la plus extrême certitude, que dans cette place acquise en moi, l'Autre est chez lui.

Cette indistinction du « mien » et du « sien », où le sujet ne sait plus s'il est agent ou agi, serait-elle au principe de cette fameuse fusion mystique du sentiment océanique au sujet de laquelle Freud écrit à Romain Rolland qu'il ne voit là que l'effet d'une régression à un état de fusion maternelle ?

La référence freudienne à une régression maternelle nous paraît l'indice, au-delà de la phobie de Freud pour la musique, du fait que sa conception positiviste du mysticisme, où il ne voit qu'obscurantisme, l'a empêché de saisir ce qu'il y a de rigoureux dans la spéculation mystique.

De cet empêchement, Freud témoigne dans sa théorie de l'identification qui, en lui faisant distinguer trois types d'identifications, le fait passer à côté d'un quatrième type d'identification par laquelle est ouverte la question d'une identité métaphorique entre l'Autre et le sujet de l'inconscient ; par cette quatrième identification, qui correspond à la théorie lacanienne de la métaphore paternelle, la question mystique de l'identité entre le sujet et l'Autre est posée par Lacan, à travers la notion d'une double négation : le sujet n'est pas étranger à cet étranger qu'est l'Autre.

Cette nécessité d'une double négation pour évoquer la parenté du sujet et de l'Autre est, par exemple, observable dans le fait que nous puissions être poussés à voyager : pourquoi aimons-nous aller à l'étranger si ce n'est parce que nous y faisons l'expérience d'une identité impossible à faire quand nous sommes « chez nous » : en découvrant que nous ne sommes pas étrangers à cette étrangeté que nous rencontrons à l'étranger, nous découvrons qu'il y a deux façons de se sentir « chez soi » : par la façon de me sentir « chez moi » dans le pays où je vis, je suis renvoyé à une identité entre moi et mon entourage qui est fondamentalement différente de l'identité acquise par le fait de n'être pas étranger à l'étranger.

Dans cette omission par laquelle, conduit à ne pas pouvoir penser la question de la métaphore paternelle, il est conduit, dans le même mouvement, à ne pas pouvoir penser le fondement spécifique de la psychose schreberienne, Freud participe de la méconnaissance générale de toute la métaphysique occidentale qui, fondée sur une conception de l'être, est une métaphysique du « même » oubliant la dimension de l'altérité. Il faut cependant reconnaître l'existence de deux exceptions majeures à cette métaphysique de l'être : la première est celle de l'idée platonicienne du Bien, au-delà de l'Être, et la seconde, l'idée cartésienne de l'infini. Comme le dit Derrida, ce sont là « les deux seuls gestes philosophiques qui, à l'exclusion de leurs auteurs, soient totalement acquittés, reconnus innocents par Levinas »<sup>2</sup>.

2. *L'écriture et la différence*, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 127.

Si, à cet égard, les lectures de Derrida et de Levinas sont enseignantes pour un analyste, c'est que ces auteurs, sans être influencés par la psychanalyse qu'ils tiennent à distance, ne cessent de retrouver le chemin par lequel la dimension de l'altérité tend à sidérer, à déconstruire la métaphysique du même. Dans cette voie, la démarche d'un Jankélévitch, qui se laisse enseigner par l'altérité telle qu'il la reçoit de la musique, est particulièrement signifiante.

Au point où nous en sommes, nous n'hésitons pas à avancer qu'une réflexion théorique sur la musique est une des voies possibles pour comprendre la relation primordiale du sujet à l'Autre : ce pouvoir de la musique est pouvoir de commémoration d'ordre authentiquement mystique, du temps primordial où le sujet, avant de recevoir la parole, reçoit préalablement une souche, une racine sur laquelle pourra secondairement germer la parole : dans cette souche originelle que nous concevons comme effet — non pas mémorable mais commémorable — d'une primordiale inscription du symbolique dans le réel, sans médiation de l'imaginaire, nous sommes amenés à reconnaître le Trait-unaire de Lacan.

Ainsi, nous sommes amenés à repérer, dans le Trait-unaire, le surgissement de cet élément musical le plus « simple » qu'est une note scandée. Selon nous, l'infans perçoit cette note dans la musique de la voix des parents avant de percevoir le sens des phonèmes. Cette simplicité de l'élément musical ne représente pas encore le sujet mais nomme ce qu'il a de réel : elle est ce par quoi est transmis un rythme — le rythme de la musique — qui s'incarne dans une mélodie dont la diachronie ne prend sens que parce qu'elle se supporte d'une structure synchronique qu'est l'harmonie.

Pourquoi affirmer que l'expérience musicale renvoie à une authentique expérience mystique qui serait faite par l'infans ? Parce que la « chose » qui, en lui, a été appelée, invoquée par la musique, va, par retournement, devenir « chose » invoquante qui se mettra en mouvement — en chantant ou en dansant — en exprimant la plus énigmatique des pulsions : la pulsion invoquante. Dès lors, comment penser la question de la source qui sera cause de la mise en mouvement par laquelle le sujet, en dansant, entrera dans l'invocation de l'Autre ?

Ce qui, dans la danse, met le sujet en mouvement, sans qu'il ait, pour cela, d'efforts à faire, tient à ce que le déplacement dans lequel il s'engage l'arrache à une place où il ne peut plus rester : il ne le peut plus car, à partir du moment où sonne la musique, la nouvelle

place où il se trouve situé cesse d'être limitée par l'orientation temporo-spatiale qu'elle recevait de la loi symbolique, pour acquérir, soudain, la caractéristique d'une place habitée par l'ampleur de l'illimité. Dès qu'il rencontre cet illimité, il ne peut plus rester en place car il lui faut bouger pour pouvoir habiter ce nouvel espace, désormais métamorphosé en quatrième dimension par le rythme et la mélodie.

Cet illimité lui était-il propre ou est-il le propre de l'Autre ? Il est précisément le propre de l'un et de l'Autre, sans être la propriété de l'un ni de l'Autre, car il se spécifie de récuser tout propriétaire : c'est pour autant que le sujet est sujet de cet illimité, et que cet illimité est une chose inaccessible à tout savoir, à tout raisonnement qui ferait de lui un propriétaire, qu'il la commémore par sa danse.

Dansant ce pur excès qu'est l'illimité, le sujet découvre ce qu'il n'est pas : il cesse d'être limité par la loi spéculaire — il devient invisible ; il cesse d'être limité par la loi de la pesanteur — il devient immatériel ; et il cesse d'être limité par le mi-dire symbolique — il devient inouï.

Comment comprendre ce qu'est cet au-delà du sens auquel le danseur accède ? Cet au-delà asémantique, au niveau duquel plus aucun signifié n'est alloué au signifiant, évoque étrangement ce que Lévi-Strauss est amené à dire, dans sa préface à Marcel Mauss, à propos du Mana : le Mana se donne, en effet, comme la manifestation d'un réel surgissant dans un groupe social quand ce groupe est amené à rencontrer un point de réel qui, excédant toute possibilité de prise en charge par un signifiant, incarne, pour Lévi-Strauss, le point zéro de la signifiante.

Nous sommes ainsi amenés à faire l'hypothèse que ce symbole zéro d'un signifiant sans signifié est à comprendre comme un « Nom premier » dont le pouvoir est de créer *ex nihilo* un réel primordial qui peut consister sans être pris en charge par le pouvoir nommant du langage : si la « lumière »<sup>3</sup> peut consister sans qu'un nom nommable (jour) lui soit pour autant donné, c'est que « lumière » renvoie indissolublement à une intersection symbolique-réel : intersection d'un Nom premier créant et d'un pur réel créé.

Quelle différence y a-t-il entre le Nom premier « lumière » et le nom second « jour » ? Le premier est, comparativement à un nom propre, intraductible, tandis que le second est traductible (*day...*) de

3. La lumière qui surgit avec « *Fiat lux* », Gen. 1.3, préexiste au fait d'être nommée « jour » en Gen. 1.5.

telle sorte que nous faisons l'hypothèse suivante : le Nom premier « lumière » est de même structure que la musique pour autant qu'une note de musique, un la bémol par exemple, est strictement intraductible par une autre note ; jour peut être traduit par *day* car il renvoie à un signifié traductible, tandis que « la bémol » ne renvoie pas à un signifié mais à un pur réel.

Ainsi, dans le passage de « lumière » à « jour » il y a un double mouvement : à la fois mouvement par lequel il y a acquisition de sens, et mouvement par lequel il y a une déperdition puisque la part d'intraductible contenue dans « lumière » ne peut pas être prise en charge par le nom « jour ».

Ce qui excède la possibilité de prise en charge par la parole persiste dans la musique : si l'homme dansant peut passer outre ses limites temporo-spatiales, c'est qu'il danse sur ce qui outrepassa le champ signifié par la parole : sur cette part de clarté qui, transmise par la « lumière », est intransmissible — intraductible — par le mot « jour ». Que ce réel intraductible qu'est « lumière » soit dissocié du réel traductible par « jour » est la question qui fait problème : pourquoi, en effet, n'y a-t-il pas, au moment même où est créée la « lumière », création simultanée du nom qui la ferait en même temps exister comme « jour » ? Si cela était, s'il n'y avait pas ces deux temps introduisant une discordance entre le traductible et l'intraductible, nous vivrions dans un autre monde, dans un monde où le langage ne serait pas clivé entre parole et musique.

Le problème est que nous vivons dans ce monde-ci qui, traversé par le clivage entre nomination première et nomination seconde, nous dispose à un double rapport au réel : le Nom premier que Lacan, dans son séminaire RSI (11 mars 1975) définit comme « Nom Premier en tant qu'il nomme quelque chose » est comparable à une note de musique qui crée *ex nihilo* une lumière que nous pouvons danser sans pouvoir encore la parler : nous ne la parlerons que lorsque sa traduction en « jour » nous octroie une clarté tempérée nous permettant d'oublier, grâce au sens, cet excès de clarté asémantique dont la pure lumière, en tant que signifiant zéro de la signifiante, nous éblouirait. La question à laquelle nous sommes aussitôt portés est celle-ci : pour autant que ce signifiant zéro de la signifiante est ce que nous rencontrons et dans la musique et dans l'instant de sidération par le signifiant, en quoi consiste la différence ?

Cette différence est fondamentale car elle nous introduit à l'essence de notre rapport au temps : alors que, par la sidération, le sujet fait l'expérience d'un temps psychique de latence, dans lequel il demeure comme abasourdi tant qu'il n'a pas trouvé la traduction inconsciente vers le sens, quand il entend la musique, le sujet fait l'expérience d'une transmutation subjective dont la caractéristique la plus étonnante est qu'elle est au contraire instantanée, car elle ne connaît pas cette latence promue par la sidération : dès que le sujet entend la musique, il est en état de convertir instantanément ce qu'il entend en pas de danse, sans qu'il y ait, comme cela se produit avec la sidération, l'ombre d'un décalage entre la réception du message entendu et l'émission du message par lequel il répond en dansant. Le grand mystère de la musique réside dans cette absence de diachronie entre l'Autre et le sujet telle que le sujet dansant est dans une relation de synchronie absolue avec l'Autre : ce qu'il entend est, sans délibération temporelle, converti en pas de danse.

Si nous essayons de rendre compte de ce phénomène singulier, nous découvrons que cette étrange possibilité octroyée par la musique au sujet tient précisément au fait que le sujet n'a pas à traduire ce qu'il entend ! s'il n'est pas requis, comme l'est le sujet sidéré, à une traduction, c'est que la musique retentit comme Nom premier intraductible par lequel lui qui, en parlant, « se nomme sans le savoir, sans savoir de quel nom »<sup>4</sup>, se trouve ainsi nommé.

C'est ainsi parce que la musique se donne comme ce Nom premier qui lui rappelle ce temps originaire où ce qu'il y a en lui de plus réel a reçu le nom immémorable de « lumière », qu'il est amené à prendre conscience que plus il parle, plus il commémore le fait qu'il se nomme d'un Nom dont il ne sait rien : la remémoration de ce Nom oublié induite par la musique est d'autant plus cruelle qu'elle le renvoie au fait que la traduction de ce Nom par son prénom et son patronyme ne fait que renforcer le fait que son Nom Premier excède toute traduction possible par des mots.

Le Nom Premier est ainsi tissé — comme l'avance Lacan dans ses séminaires du 20 décembre 1961 et du 10 janvier 1962 — de la pure inscription d'un « Trait-unaire » écrit dans le réel. Cette inscription, nous la comprenons comme la racine qui, enracinée par la sonorité de la signifiante musicale, donnera la souche d'où, ultérieurement, germera la parole.

4. J. Lacan, *L'identification*, séminaire du 10 janvier 1962.

Nous retrouvons tout au long de l'enseignement de Lacan — bien qu'il n'ait pas parlé explicitement de musique — ces deux temps logiques par lesquels il oppose, à un temps de commencement absolu, où s'inscrit le Nom premier de ce « pas » originaire qu'est le Trait-unaire, un temps ultérieur de genèse du sujet parlant se constituant par l'effacement de la « trace de ce pas » : la substitution, par le refoulement originaire, d'un « pas de trace » à la « trace de pas » originaire est ainsi l'effet de l'effacement radical de l'inscription primordiale du Nom premier : prix à payer pour qu'advienne l'énonciation d'une parole.

De ce temps logique d'un commencement de la création, Lacan parle dans son séminaire sur l'« Angoisse » du 29 novembre 1961 : « Le Trait-unaire est d'avant le sujet. Au commencement était le verbe, cela veut dire au commencement est le Trait-unaire ».

Que le Trait-unaire nous semble renvoyer à l'élément qui est apporté par le musical — sans doute par l'intermédiaire de la voix des parents — est un point qui n'a pas été envisagé par Lacan qui, comme Freud d'ailleurs, s'intéressait fort peu à la musique.

A cet égard, si l'on veut bien prendre en considération les travaux contemporains sur le rapport des sociétés dites « primitives » à la folie, il est difficile de faire l'économie d'une interrogation sur le rapport souterrain entre la musique et la folie. Dans la mesure où ces sociétés ont toutes en commun de considérer que le fait de faire entendre certaines musiques au délirant avait le pouvoir de rendre réversible la forclusion du Trait-unaire génératrice du délire, nous sommes en droit de nous demander s'il n'y a pas là un fait de structure universelle, en vertu de laquelle les « primitifs » n'auraient pas oublié l'affinité de structure entre le Trait-unaire et le trait rythmique d'une note de musique<sup>5</sup>.

Cette affinité nous amène à prolonger l'hypothèse qui nous a fait supposer que le support de la langue originaire dans laquelle était transmis le commandement originaire *Fiat lux* n'était autre que ce médium qu'est la musique. N'est-ce pas parce que cette langue originaire qu'est la musique est intraductible qu'elle se prête à être universellement audible ? Si le mythe biblique nous apprend qu'à Babel, Dieu a dispersé les hommes en leur faisant parler des langues différentes, ne serait-ce pas une allusion au fait que la langue originaire qui aurait été la leur avant la dispersion détenait le

5. Cf. Jacqueline Assabgui, *La musicothérapie*, Editions J. Groucher, et France Schott-Billmann, *Danse, musique et psychanalyse*, Editions Chiron.

pouvoir d'être universalisable parce qu'elle était langue musicale intraductible ?

Toujours est-il que nous prenons cette hypothèse suffisamment au sérieux pour essayer de comprendre la raison pour laquelle le traitement de la folie semble avoir requis de façon universelle, dans des sociétés primitives qui ne se sont pas connues les unes les autres, la médiation de la musique. Sans entrer dans les multiples différences rituelles à travers lesquelles les sectateurs de Dionysos, ou du Vaudou, prennent en charge le malade atteint de folie, je me limite, ici, à indiquer ce qui fait le squelette commun au niveau duquel tous ces rites se structurent autour d'une danse de possession thérapeutique.

Le point commun de tous ces rites s'organise autour d'une croyance qui fait lien social : le délire qui s'empare du fou est une punition donnée par un Dieu courroucé de ce que le sujet a fait, envers lui, une faute symbolique majeure. La première tâche du chaman est d'identifier, puisque ces sociétés sont polythéistes, quel est le Dieu courroucé. La deuxième tâche est d'adresser à ce Dieu une juste invocation rituelle par laquelle il est prié de consentir à revenir sur sa malédiction en renouant avec le sujet un nouveau pacte symbolique.

Ces tâches s'accomplissent par l'intermédiaire de musiciens qui, travaillant de concert avec le chaman, jouent différentes musiques qui sont chacune l'insigne spécifique d'un Dieu. Quand retentit la musique du Dieu courroucé, celui-ci peut consentir à se laisser identifier en descendant sur le malade et en s'emparant de lui de façon reconnaissable. Alors ce dernier s'engage dans une danse de possession qui n'est pas anarchique mais strictement codée, et qui permet de reconnaître, à travers des mouvements spécifiquement identifiables, quel est le dieu qui chevauche ainsi sa monture. Ainsi, par cet acte de danse qu'est la transe, le sujet « endieué », « enthousiasmé », peut retrouver, à travers un acte symbolique, le Dieu dont il s'était séparé dans une rupture de pacte, par lequel le Dieu avait été rejeté, forclus dans un réel où il subsistait comme courroucé.

Que, par l'intermédiaire de la transe, la musique puisse créer les conditions d'une réversion de la forclusion nous pose cette question : la musique dispose donc du pouvoir, que ne détient pas la parole, de créer les conditions d'un retour du sujet à ce qui a été forclus. Cette remarque ne fait que confirmer ce que nous apprend

notre expérience clinique : alors que l'interprétation dispose du pouvoir de dissoudre le refoulement cause d'une névrose, elle est le plus souvent impuissante par rapport au délire ; qu'un mot ne puisse délivrer de sa retraite le signifiant forclus dans le réel tient à ce que le signifiant forclus n'est pas traductible par un autre mot avec lequel il pourrait, comme dans le mot d'esprit, équivoquer.

Ce signifiant eût été traductible si le sujet de l'inconscient avait pu, avant de le refouler, l'assumer selon le « Oui » inconscient de la *Bejahung*. Prenons cet exemple d'un refoulement du signifiant du Nom du Père en tant qu'il donne lieu à une possible traduction ; un père de famille vient consulter, angoissé, pour la raison suivante : alors qu'il jouait avec son jeune fils en lui disant : « Tu n'es qu'une vilaine asperge », celui-ci lui répondit : « Non je ne suis pas vilain, je suis beau, je suis ton beau fils ». Le problème est que le fils de cet homme n'était, en fait, pas son vrai fils, et que cette vérité lui avait toujours été dissimulée. Ce père consultait car il se posait cette question : était-ce le hasard d'un jeu de mots qui avait fait dire à l'enfant : « Je suis ton beau fils », ou celui-ci avait-il saisi l'occasion de ce jeu de mots pour lui faire savoir qu'il savait, depuis toujours, qu'il était son « beau-fils » ?

Ce cas clinique qui m'a été apporté par Charles Melman, nous montre de façon exemplaire en quoi le refoulement du signifiant du Nom du Père, n'étant pas une forclusion, autorise une traduction ; par l'énonciation du message « tu es une vilaine asperge, un vilain fils », le père transmettait ainsi un double message : d'une part, par le signifiant « vilain », il traduisait inconsciemment le signifiant « beau », qui le qualifiait, pour le bon entendeur qu'était l'enfant, comme « beau-père », mais d'autre part, en formulant « tu es un vilain fils », il signifiait qu'il avait — au-delà du mot « vilain » sur lequel portait le refoulement — assumé, selon la *Bejahung* primordiale, le signifiant « fils ».

C'est ainsi que le signifiant du Nom du Père n'étant pas forclus mais refoulé, le fils avait pu faire une assomption du signifiant du Nom du Père tout en comprenant que ce signifiant lui avait été transmis par le biais d'un refoulement qu'il avait parfaitement su traduire en renvoyant à l'émetteur son propre message (tu es vilain), sous sa forme inversée (je suis beau, je suis beau-fils).

Le refus inconscient dans lequel était cet « Un-Père » par rapport à l'enfant était ainsi radicalement différent de la position forclusive : nous pourrions dire à cet égard que l'impossibilité dans

laquelle est mis le psychotique, de faire l'assomption du Nom-du-Père, introduit une rupture de pacte avec ce signifiant, ayant pour conséquence le retour dans le réel d'un regard médusant, dont nous pourrions dire, pour parler comme les hommes des sociétés primitives, qu'il est la manifestation même d'un Dieu courroucé par sa forclusion.

Nous revenons, en ce point, à cette question : de quel pouvoir dispose la parole pour reprendre langue avec ce Dieu courroucé dont le regard médusant est l'expression d'un savoir absolu, silencieux, en captivité dans le réel ? Pour autant que ce signifiant est dans le réel et non dans l'inconscient, comment la parole de l'analyste en tant qu'elle peut s'adresser à l'inconscient peut-elle atteindre un signifiant dans le réel ? Cette question peut laisser un analyste désemparé : si l'outil avec lequel il travaille est le transfert, comment faire avec un signifiant qui, d'être forclus, est précisément un signifiant qui échappe au pouvoir du transfert ?

A cette question redoutable qui interroge sans doute l'homme depuis toujours — car depuis qu'il a conquis son humanité il sait que le prix de cette conquête est aussi celui de la folie —, l'homme des sociétés primitives répond ceci : il n'est pas impossible que le signifiant dans le réel qu'est le Dieu courroucé consente à se laisser transférer dans le symbolique si nous nous adressons à lui par ce véhicule étrange qu'est la musique. S'il n'est pas impossible que le Dieu courroucé se laisse fléchir par le rythme d'une note de musique plutôt que par un bon mot, c'est que la musique est la langue des dieux : elle peut parvenir jusqu'à eux car elle est faite d'une étoffe comparable à la leur ; alors que le courroux du Dieu est causé quand le langage humain ne sait plus, ou ne veut plus, disposer du pouvoir de saluer ce qui excède le sens humain, la musique est précisément ce signifiant zéro par quoi est pris en charge cet excès de sens qui, ne pouvant être pris en charge par la parole, la condamne à ne pouvoir que mi-dire la vérité.

Est-ce à dire que la musique dit « la » vérité ? Non : elle ne dit que le réel pour autant qu'elle le porte à l'existence, et en cela, son pouvoir est à la fois supérieur et moindre que celui de la parole. Supérieur, car le réel qu'elle fait exister dispose l'homme — ainsi que le Dieu courroucé — à répondre à ce réel par un « oui » absolu qui s'incarne dans une danse, à travers laquelle cet homme et ce Dieu qui le chevauche entrent en relation l'un avec l'autre. Mais elle lui est inférieure quant à la vérité car ce n'est qu'avec la parole qu'ap-

paraît la question du vrai et de l'éthique : en effet, ce n'est pas parce que la musique, par ce qu'elle fait entendre à l'homme, peut le bouleverser au point de lui arracher des larmes, qu'elle lui pose pour autant la question du bien et du mal : aussitôt sortis d'un concert où ils avaient beaucoup sangloté en écoutant de la musique romantique, les nazis revenaient consciencieusement à l'accomplissement de leurs programmes.

Si nous voulons expliciter, avec un minimum de rigueur, ce que le transfert induit par la musique a de spécifiquement différent du transfert mis en jeu par la prise de parole, il nous faut distinguer les deux modes par lesquels la musique agit sur l'inconscient.

Le premier est lié au fait que la musique a le pouvoir de faire entendre en même temps et la diachronie mélodique, jouée par la main droite au piano, et la synchronie harmonique, jouée par la main gauche. Alors que, lorsque nous parlons, nous entendons l'écoulement diachronique de la parole, engagée dans le déroulement du temps, sans entendre la synchronie harmonique, c'est-à-dire le code inconscient qui confère à notre parole sa résonance propre, lorsque nous sommes dans l'univers musical, nous entendons à la fois la mélodie et la mélodie synchronique, de telle sorte qu'un pianiste qui ferait une fausse note à la main droite l'entendrait immédiatement. Tout au contraire, si je parle, je peux m'engager dans une parole qui contredit mon savoir inconscient, sans être amené à entendre la fausseté de ce dire : si la parole dite n'est pas en accord avec la chaîne inconsciente, je n'entendrai pas la dissonance, l'entorse à la vérité qui s'en déduit, car, par définition, je n'entends pas ma structure inconsciente.

La tension que la musique crée en permettant d'entendre la mélodie en même temps que l'harmonie fait jaillir une attente spécifique à travers l'attente d'une note singulière : la note bleue. Cette note incarne l'espoir humain d'une possible solution à l'antinomie indépassable qu'il y a entre la structure synchronique et le temps diachronique.

Le deuxième mode par lequel la musique induit un transfert spécifique est, nous le verrons, celui du mystère du rythme.

#### LA NOTE BLEUE

La musique requiert donc de moi deux positions subjectives : une position par laquelle j'attends le retour du rythme qui soutient

le mouvement de la danse, et une position d'ordre extatique qui me pousse à attendre l'appel d'une certaine note qui n'est pas encore là, mais que la tension produite par la rencontre entre l'harmonie et les notes mélodiques déjà jouées me fait supposer qu'il n'est pas vain de l'attendre.

Cette capacité d'attendre cette note me paraît fondamentalement correspondre à ce qui s'appelle « l'espoir », à ceci près qu'il ne s'agit pas de l'espoir en quelque chose dont je connaîtrais déjà le contenu — l'espoir du « grand soir » — mais de l'espoir en quelque chose en quoi je sais espérer bien que j'ignore absolument en quoi consiste cet espoir.

Si le jeu d'un musicien est tel qu'il me permet, parfois, d'entendre cette « note bleue », j'apprends que je n'espérais pas en vain : en ceci, cette note bleue diffère du mot d'esprit qui, lorsqu'il survient, me prend nécessairement au dépourvu, car, quand vient la note bleue, j'étais déjà pourvu de l'espoir de l'entendre.

La reconnaissance que j'ai envers elle, si elle vient à résonner, tient à ce que le ravissement qu'elle me dispense est littéral ; elle me ravit au monde spéculaire dans lequel j'étais, me faisant franchir un seuil que, sans elle, je n'aurais sans doute pas osé franchir, seuil d'un monde dont la nouveauté extrême tient à ce qu'en lui règne le pouvoir de l'inouï, pouvoir de me réveiller en m'apprenant que, tout ce que je pouvais ouïr de sensé jusque-là, était, sans que je le sache, sous l'ascendant de l'inouï. Le transfert sur cette absente qu'est la note bleue est ainsi lié à l'attente d'un signifiant dépouillé de tout sens, auprès duquel toutes les autres notes articulées représentaient le sujet que je ne savais pas être.

L'interprétation psychanalytique peut-elle faire entendre un tel signifiant ? Lacan a abordé cette question dans son dernier séminaire de « L'Insu que sait de l'une bévue s'aile a mourre », en se demandant comment peut être introduit un signifiant qui « réveille » le sujet : « Un signifiant nouveau [...] qui n'aurait aucune espèce de sens [...] qui nous ouvrirait à ce que j'appelle le réel [...] ». A cet égard, il oppose la science et la poésie : « La science, observe-t-il, provoque un réveil, mais un réveil difficile et suspect ». Evoquant, quelques lignes plus loin, la poésie, il dit ceci : « Il n'y a que la poésie qui permette l'interprétation [...] poésie qui est effet de sens mais aussi bien effet de trou ».

Cette référence à la poésie n'est-elle pas le chemin par lequel Lacan en appelle à la musique, pour autant que la poésie incarne

cette possibilité du langage de se soustraire à la prose pour faire entendre ce caractère intraductible du musical dont les mots sont potentiellement porteurs ?

Ainsi le sujet, représenté par la chaîne mélodique auprès de la note bleue est, dans un instant extatique, arraché au temps historique pour rencontrer ce grain d'éternité d'où il peut apercevoir que le rythme temporel reçoit son véritable souffle.

Pas de rythme en effet s'il n'existe pas une note — la note bleue — ayant le pouvoir absolu d'abolir le rythme pour faire entendre un silence fondamental. De ce silence surabondant de sens que peut faire entendre la note bleue, un mélomane a su élégamment parler en disant que, dans le bref silence succédant à l'arrêt d'un concerto de Mozart, c'était alors « Mozart » qu'on entendait.

Mais cet instant d'éternité qu'une note fait surgir n'a qu'un temps. Il est limité par cette limite qui est imposée au sujet par ce qui va introduire chez lui un tout autre type de transfert : un transfert pulsatil causé par la pulsation rythmique.

## La voix de Glenn Gould

Jacqueline Assabgui

*« [...] on ne peut instruire dans le vrai sens du mot sans faire penser les mouvements exécutés et les sons évoqués. Pour exercer cette puissance suggestive, il est nécessaire de perfectionner l'organisme par le perfectionnement de l'appareil tactile. »*

Marie Jaëll, *Le mécanisme du toucher*  
Ed. Association Marie Jaëll

*« Je me refuse à penser que l'acte créateur soit essentiellement différent de l'acte créateur. C'est là le cœur du problème. »*

Glenn Gould, *Le dernier puritain*

C'est la pensée de Marie Jaëll qui a guidé ma compréhension de la technique de Glenn Gould. Curieusement, à un demi-siècle d'écart à peine, sur deux continents différents, ces deux interprètes hors pair ont découvert une pratique similaire du piano. Elle a passé la seconde moitié de son existence à élaborer une méthode de perfectionnement du toucher ; lui, en a trouvé les principes mais sans trop vouloir y penser : « Comme le mille-pattes qui refuse de se poser des questions à propos du mouvement de ses mille pattes de peur de devenir impotent ».

C'était plus fort que lui ! Il n'a jamais réussi à se débarrasser de ce chantonement en jouant, de « cet esprit frappeur »<sup>1</sup> qui donnait

1. Le mot est de Jonathan Cott, *Glenn Gould, Entretiens*, Agora, J.C. Lattes, 1977.

parfois à ses enregistrements des allures de récital. Il disait : « Ce chant, je ne le revendique absolument pas, je n'ai jamais pu m'en défaire, c'est tout ! ».

Et de fait, que de tentatives plus ou moins fructueuses ont été mises en œuvre pour gommer cette expression vocale superflue comme une bavure dans l'exactitude du tracé sonore ou comme une rature dans l'ordonnancement du texte ! Une fois quelqu'un lui apporta même un masque à gaz qu'il avait mis pour rire en disant qu'il allait le garder. En réalité, ce fut un paravent disposé à côté du piano qui atténua sensiblement cette ombre portée à la clarté du son pianistique.

D'autres instrumentistes sont également pris d'émission vocale en jouant. Ainsi les premiers rangs des fauteuils d'orchestre non seulement entendaient la voix de Cazals en doublure de la voix du violoncelle, mais pouvaient aussi le voir suer, pousser, postillonner presque. Le corps de certains instrumentistes, et non des moindres, est en état d'éruclation, d'exhalaison, de vocifération durant le temps du concert.

Mais le phénomène vocal n'a, semble-t-il, jamais eu chez les autres l'ampleur qu'il a pris chez Glenn Gould. Était-il réellement plus accusé chez lui soulignant jusqu'à chaque note de certaines inventions de Bach ? Ou était-ce que, le piano jouant plus souvent en solo, la voix ne se fondait pas à la masse orchestrale ? Ou encore que les cordes frappées contrastent plus avec la voix chantée que les cordes frottées ?

Quoi qu'il en soit, ce chant en bourdon est très surprenant si on le met en rapport avec sa recherche de rendre un trait parfaitement dessiné, avec son obsession de transmettre le texte musical dans toute sa transparence. Il est d'autant plus surprenant si l'on songe, en outre, à l'extraordinaire maîtrise qu'il avait de l'instrument, au confondant mimétisme entre ce qu'il donnait à voir dans son jeu de mains soutenu par la gestuelle de tout son corps et ce qu'il donnait à entendre ; si l'on songe enfin, à la profonde adéquation qu'il a manifestée entre son sens de l'interprétation et le sens même de son existence.

S'interroger sur cette échappée de la voix chez ce considérable interprète revient à prendre en compte le phénomène non plus simplement comme l'émanation d'une force contrariante, mais comme une conséquence logique de la dynamique en jeu dans le projet gouldien.

## GLENN GOULD AU PIANO

Comme la plupart des pianistes, Glenn Gould change de position selon les moments musicaux, selon le répertoire qu'il joue. Mais aucun pianiste au monde ne se tient comme lui au piano, n'a jamais déployé un jeu aussi spectaculaire. Souvent on dirait qu'il danse sur sa chaise basse. Il virevolte, il tournoie tel un derviche. Il semble en transe. Quand il joue Bach, il est voûté sur le clavier, le nez à une dangereuse proximité des touches. « Il raffine le son », dit-il. Quand il joue Scriabine, il est plutôt en extension arrière. Il prend de l'élan. Dans cette position, s'il ferme les yeux, ce n'est pas l'image de la transe qu'il donne mais de l'extase. Si l'une de ses mains n'est pas occupée à jouer, elle reste tout de même un mouvement conduisant alors comme un orchestre invisible. Parfois ses mâchoires happent l'air en cadence comme un poisson que l'on viendrait de sortir de l'eau. En fait, quelle que soit sa posture, qu'il frappe une série d'accords *forte* ou qu'il effleure une note sur le clavier, tout son corps a l'air constamment sous haute tension, ou semble parcouru d'un frémissement qu'il entretient jusqu'aux pointes extrêmes de ses doigts, jusqu'à leur pulpe. Au début de sa carrière, sa position au piano a donné lieu à des plaisanteries ou à des critiques de la part de gens du métier : « Jeune homme, il faudrait tout de même songer à vous ressaisir, à arrêter toutes ces simagrées », lui conseillait-on.

Mais pas plus que son chant, il ne peut réprimer ce qu'il appelle « les particularités physiques » de son jeu. Il s'en explique : « [...] jusqu'alors, je n'avais fait que jouer pour moi à la maison [...] n'ayant pas été un enfant prodige qui donnait des concerts, je n'avais jamais réfléchi à l'importance que certaines personnes du moins prêtent à l'aspect visuel des choses [...]. Le secret de tout ce que j'avais fait jusqu'alors tenait à ce que je m'étais concentré exclusivement sur la manière de mettre en œuvre une conception donnée de la musique que je jouais, sans prendre en considération les moyens physiques utilisés pour y parvenir [...] »<sup>2</sup>.

A l'âge où les enfants ébrouent leurs muscles en criant dans les cours de récréation, jouent au train électrique ou construisent des structures au mécano, lui apparaissait ses facultés mentales à sa gestuelle dans l'exercice du piano pour donner forme à la musique. Le jeu instrumental suscita en lui une passion d'autant plus grande

qu'il y attachait une valeur de refuge : « J'étais décidé à m'envelopper de musique car j'avais découvert que c'était un excellent moyen d'éviter mes camarades d'école avec lesquels je n'arrivais pas à m'entendre »<sup>3</sup>.

Retiré dans le monde imaginaire du jeu, l'enfant metteur en scène et acteur, soliloque. Lui, mimant le discours musical en gesticulant, chantait : paroles et chant, gestes et chant n'ont-ils pas partie liée ? Les moyens importaient peu, seul le résultat comptait : s'abriter dans la musique, et pour cela rendre au son toute sa matérialité, sa densité, son étoffe. Il fallait que d'un son à l'autre, dans l'enchaînement des notes, il s'entoure du halo de leurs vibrations, il se drapait dans la consistance de leur texture. Il mettait à l'épreuve la solidité du phrasé. Il travaillait à la charpente de l'œuvre. A le regarder, un sourd aurait pu presque l'entendre. Sa gestuelle n'est-elle pas comme de la musique en langage signé ?

#### LE CHANT DU DEDANS

Dans différentes interviews, il relate le même souvenir d'enfance où, pour la première fois, il décèle une force accrue à l'empreinte tactile des sons quand il n'entend plus du tout ce qu'il joue. L'événement fut des plus fortuits. Il travaillait au piano la fugue K. 394 de Mozart lorsque la femme de ménage de ses parents se mit à passer l'aspirateur juste à côté. « Je n'entendais carrément plus rien de ce que je jouais, raconte-t-il. Bien entendu, je sentais une relation tactile avec le clavier qui est lui-même chargé de tant d'associations acoustiques. Je pouvais donc imaginer ce que je faisais, mais sans vraiment l'entendre. La chose étrange était que soudain tout se mettait à sonner mieux que ce n'était le cas sans l'aspirateur. En particulier les endroits qui sonnaient mieux que tout autre étaient précisément ceux où je ne pouvais plus m'entendre du tout »<sup>4</sup>.

Assourdi, il captait donc la musique au toucher comme un aveugle lisant du braille. Et le texte en ressortait auréolé de clarté : « C'est que l'oreille interne de l'imagination est un stimulant beaucoup plus puissant que tout ce qui peut provenir de l'observation

3. Bruno Monsaingeon, interview pour l'hebdomadaire *American Horizon*, janvier 1962, recueillie par Bernard Asbell, « Non je ne suis pas du tout un excentrique », Fayard, 1986.

4. Discours à l'occasion d'une remise de diplômes de fin d'année aux élèves du Conservatoire royal de Toronto, le 11 novembre 1964, dans : *Le dernier puritain*, Fayard, 1992.

extérieure »<sup>5</sup>, comprit-il. Sans l'ouïe, le toucher exalté amplifia les vibrations du phrasé, transmit aux sonorités toute leur puissance d'effraction. Il fut immergé, la musique au dedans et au dehors, tout à la fois : « Le genre d'effet, se souviendra-t-il, qu'on ressent lorsqu'on chante en prenant son bain, qu'on a les oreilles pleines d'eau et qu'on secoue la tête de droite à gauche [...] »<sup>6</sup>.

Glenn Gould chante pour faire vibrer sa musique et parce qu'il vibre avec elle. Sa voix renforce la résonance, enfle le frémissement dont tout son corps est parcouru, et enrichit par là la qualité de sa musicalité. Cette fois-là, par des réseaux sensoriels inhabituellement sollicités, par d'autres sans doute pour la première fois empruntés, lui apparut une image de la fugue jusqu'alors inédite.

C'est bien le lien de ce vécu corporel intense à l'émergence d'une image singulièrement lumineuse qui rendit l'événement mémorable, qui fit même de l'événement un avènement. Des années après, il reconnaîtra que « la rencontre fortuite de Mozart et de l'aspirateur [...] eut une influence déterminante sur sa manière de réagir à la musique »<sup>7</sup>. Avec ce souvenir, Glenn Gould nous introduit au cœur même du processus de l'invention artistique, mais tout en laissant planer son énigme : par quelle alchimie en effet une telle rencontre produit-elle de l'inédit ? Ainsi le chant de Gould et sa gestuelle s'enracinent depuis l'enfance dans son exploration du monde sonore, comme guides dans sa recherche de perfectionnement de la musicalité.

Plus tard, il pourra même s'abstenir du toucher ! « Ma technique, explique-t-il à Jonathan Cott, est de passer le plus de temps possible loin de mon piano » ; ou encore : « Le secret, c'est de ne jamais bouger les doigts. Sinon, vous vous exposez à reproduire l'image tactile la plus récente »<sup>8</sup>.

Il était en tournée en Israël. Il avait à surmonter le double obstacle d'un très mauvais piano et d'un changement de programme au dernier moment. Tel un anachorète, il se retira dans le désert. Là, sans aucun support, par la seule force de son imagination, il recréa « les circonstances tactiles les plus parfaites » qu'il connaisse, celles de son piano (un Chickering fin de siècle) qu'il n'avait pourtant pas touché depuis trois mois. Le soir du concert, il parvint à dompter

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Jonathan Cott, *op. cit.*

« ce pachyderme ». « Cela m'a impressionné, dira-t-il, un peu effrayé [...]. Ce qui en ressortit fut extraordinaire [...] »<sup>9</sup>. Ce soir-là, il s'impressionna lui-même ou peut-être fut-il un moment effrayé, un peu comme si c'était quelqu'un d'autre qu'il entendait jouer.

#### « L'ACTE RECRÉATEUR »

L'éblouissement du créateur à l'instant d'émergence de l'inédit est comparable à l'apparition d'un phare dans la tempête ! Lorsque Gould mit à l'épreuve de la réalité les sensations tactiles qu'il avait imaginées dans le désert, « la première entrée du piano lui fit froid dans le dos ». A cet instant, comme dans son souvenir d'adolescent, son corps fut traversé par le rassemblement de sensations aussi bien imaginées que réelles. Il en résulta un tel effet de profondeur mélodique que le musicien fut troublé, comme égaré : quelque chose se passait sur quoi sa volonté n'avait pas de prise. Était-il responsable de ce qui vibrat (extérieurement) sous ses doigts alors qu'il avait accumulé (intérieurement) tant d'images tactiles sans réellement les sentir, ni même les entendre sonner ?

A propos de l'effet impressionnant que procure la mise en œuvre de cette insaisissable topographie entre un extérieur et un intérieur, Claude Rabant a dit : « Il y a dans l'homme un sacré, un quelque chose de sacré qui se manifeste dans la limite franchie entre un extérieur et un intérieur, entre ce qui peut se percevoir et ce qui ne peut pas se percevoir. Ce qui ne peut pas se percevoir cependant est là, et c'est cette présence qui impressionne et qui fait trembler ». Le chant de Gould témoignerait de l'émergence de cette présence ; ombre portée à la clarté du son pianistique, il serait alors ombre portée de ce sacré. Claude Rabant poursuit : « Cette présence n'est pas sans rapport avec la folie »<sup>10</sup>.

Il y a de la folie chez Gould : au-delà de son hypocondrie, de la mallette remplie de remèdes qu'il faisait suivre dans tous ses déplacements, au-delà de sa phobie du contact, de son extrême sensibilité aux courants d'air et au froid, au-delà de son goût prononcé pour la nuit du Grand Nord, c'est sans doute dans ces moments de fran-

9. *Ibid.*

10. Claude Rabant, Journées de Saint-Alban, juin 1993 : « L'homme est un dieu qui danse ». Cette communication suivait la présentation vidéo d'une danse Buto par le Japonais Min Tanaka, filmé devant un public de malades psychiatriques, à l'hôpital de La Borde. La musique était chantée par Kiri Te Kanawa.

chissement créatif que son corps frisait réellement la dérive. « Il y a du naufragé chez Gould », écrit Michel Schneider<sup>11</sup>. Immergé de musique, accroché au mât, « cet ivoire sous ses doigts », en équilibre instable sur sa pièce de bois grinçante et à moitié trouée ! « L'espace de l'artiste », démontre Jean Oury tout au long de son cours *Création et schizophrénie*, « c'est le même espace que celui de la reconstruction vicariante du schizophrène après l'éclatement »<sup>12</sup>.

Glenn Gould chantait certes pour faire vibrer sa musique, mais ne chantait-il pas aussi comme on chantonne dans le noir en guise de réassurance, pour prendre appui ou se prouver qu'on existe ? C'est un chant du dedans, d'une voix qui aurait pu n'être qu'intérieure. Mais son retournement du dehors lui était nécessaire pour accompagner le mouvement inchoatif et concrétiser l'accomplissement de ces périlleux franchissements.

Quoi d'étonnant alors à ce que la voix ait échappé à sa maîtrise ?

Assas, juin 1994.

11. Michel Schneider, *Glenn Gould, Piano Solo*, Gallimard, 1989.

12. Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Editions Galilée, 1989.

« Je suis célèbre ? C'est la meilleure question que l'on puisse se poser... »

« Je suis célèbre ? C'est la meilleure question que l'on puisse se poser... »

« Je suis célèbre ? C'est la meilleure question que l'on puisse se poser... »

« Je suis célèbre ? C'est la meilleure question que l'on puisse se poser... »

« Je suis célèbre ? C'est la meilleure question que l'on puisse se poser... »

« Je suis célèbre ? C'est la meilleure question que l'on puisse se poser... »

### Jazzman attitude

#### Francis Marmande

**EVIDENCE**  
Thelonious Monk tourne derviche sur lui-même, toujours trop vêtu pour la saison, chapeauté de frais. Le son est d'époque, ce qui rend bien. Un instant, un instant qu'il est seul à savoir mais un instant qu'on attend, il plaque, bien assis devant le clavier, un accord, simplement pressé d'en commencer, très affairé.

Un ami lui lit l'entrée qui le concerne, « Thelonious Sphere Monk, pianiste et compositeur, etc. » ; il lui explique que c'est le traitement que l'on réserve aux célébrités. D'une voix molle de larynx sculpté par l'herbe, il dit : « Je suis célèbre ? C'est la meilleure... ».

#### ROUND MIDNIGHT

Le film que Charlotte Zwerin consacre à Monk, *Straight no Chatter*, montre un « *Round Midnight* au mouchoir » — ce serait le titre d'un tableau — au cours duquel Monk joue avec son mouchoir. Il le prend entre les accords, se dépêtre, s'éponge, finit par plaquer le mouchoir lui-même sur les touches. Il joue avec une liberté de ton qu'on n'a plus retrouvée. Le tempo est vif. Tout bien en place. C'est encore le temps où *Round Midnight* ne s'est pas raréfié. Personne n'ose plus se permettre cette audace aujourd'hui, aucun jeune pianiste, pas même les légers pompeux. Surtout pas eux.

A l'image, quelqu'un dit de Monk : il ne cessait de se vouloir « moderne », il tenait énormément à ce mot, *moderne*... Il le répétait toujours. Le bebop est la première révolution noire, le premier soulèvement ; ces types ne cherchaient pas à plaire, ils veulent jouer. L'homme qui parle de la sorte, à l'image, semble pris d'un amour d'attention pour Monk. Chaque syllabe compte autant qu'un accord de Monk ; il lui prête une attention due.

(Les pompiers un peu lourds, c'est l'époque, « Monk a toujours intéressé les intellos... » — c'est vrai, en réalité, on l'aime).

#### BACKSTAGE

Monk s'affaire, il creuse les joues pour jouer mieux, sous le regard de Count Basie. Count se tient posément dans l'anse du piano ; il glisse un instant un œil complice à la caméra. Il se sait vu, aimé. Monk s'agace de ce regard narquois et satisfait. C'est un moment où tout se dit du jazz. Tout. La rivalité, la cruauté, l'incompréhension, l'âge et l'amitié. « Quand il jouera, je ferai comme lui », ronchonne Monk.

Dans une minable affaire de substances défendues, il paye pour Bud (Powell). Plusieurs mois de tôle. Au final d'une petite histoire qu'il raconte *backstage* (*backstage*, les musiciens se racontent des histoires drôles et comparent leurs pantalons), le public applaudit un autre artiste qu'on ne voit pas. Monk salue en coulisses comme si les acclamations s'adressaient à lui et remercie le vide avec solennité. Monk était de ces types qui, lorsqu'ils finissent une histoire, se font, sans le savoir, applaudir ailleurs.

#### PHOTOGRAPHIE

On voit Coltrane en photo. Cadré en plan américain, on le voit prendre son bec à pleine bouche, avec l'aperture de celui qui veut en même temps avaler une dernière immense goulée d'air. *Traveling* avant sur la photo : l'expression de la bouche qui n'évoque d'abord que le mouvement technique du souffleur, se change en drame : d'encore plus près, en rictus. Le plan rapproché est ce que garde en général un (bon) photographe, un (bon) publiciste, un (excellent) publicitaire. L'expression technique est alors rejetée hors champ (on rit des photos staliniennes où s'effacent des visages, des corps, des groupes, parce que ce n'est pas du même ordre...).

Toutes les pochettes des disques de Monk sont étudiées, calculées, belles. Elles sont faites comme on ne le fait qu'une fois. Toutes.

Exactement le contraire de ces premiers disques qui se font une pochette de douzième album.

#### UGLY BEAUTY

*Straight no chaser*, le film, est un passionnant défilé de chapeaux, un documentaire qui travaille sur les chapeaux de Monk. Les chapeaux sont les cartons du film. Monk en recevait de partout.

Teo Macero, le producteur, fait une entrée monkienne en studio.

Il feint de se casser la gueule, se rattrape, comme Monk, semble-t-il, le faisait devant ses amis, dans la rue, ou pour lui-même, mais Teo Macero ne garde que le saugrenu un peu lourd de la presque chute ; pas la grâce, non, rien de la grâce d'apesanteur du geste, rien de sa fluidité cassée. (Monk « se cassait la gueule ».)

« Tiens, on va jouer *free* », dit Macero ; « *free*, dit Monk, tu veux dire quelque chose comme *dixieland* ? ». Non, Macero lui indique ce qu'il entend par *free*. Il plaque au piano des accords ni faits ni à faire.

Les accords de Monk sont les scènes les plus subtiles de l'art des accords. Irrégulièrement enfoncés, vibrés, mettant en jeu des muscles microscopiques que les pianistes n'utilisent jamais, les hommes tout courts encore moins, il se tendent comme une corde, créent force nœuds et ventres inconnus de la physique, se laissent contrarier par les énormes bagues du pianiste (« je porte ces bagues pour empêcher la vitesse », dit-il), celle du petit doigt de droite qu'elle engonce, l'autre, à l'annulaire gauche, pour servir de garde-folle à la virtuosité toujours possible. Parfois, il remonte une de ses bagues en jouant (« Je voudrais plaire. J'aimerais que les gens aiment les mélodies que j'écris, toutes mes mélodies sont faites pour. Le rythme, les harmonies, le tempo sont déjà là »). Il interprète *Ugly beauty*.

#### CABINE SUR TERRE

De la cabine, Teo Macero interrompt le morceau en cours d'un « ça va, on peut y aller, ça tourne ». Pure violence de celui qui n'écoute pas. Aussi étonnant que cela puisse paraître, Teo Macero n'écoutait pas Monk. Il réglait le son de ce qu'il n'écoutait pas. Eternel dialogue de sourds, l'artiste et le preneur de sons. Monk grommelle : « Pourquoi tu nous arrêtes ? On était en train de jouer... ». « On y est, vous pouvez jouer... ». « Mais on jouait... Pourquoi tu as

arrêté ? Bon, on reprend, comme avant d'avoir été grossièrement interrompus ».

« Pourquoi personne ne fait jamais ce que je demande », grogne Monk debout. La question était là. On assiste à une querelle de studio. Dialogue méchant et exaspération intacte. Les querelles de studio ont souvent la musique pour conséquence. Il arrive souvent que la musique naisse des prises de bec de studio. Monk acceptait deux prises, parfois trois, mais c'est la première qu'il aimait, celle où vient le feeling. Et sinon, non.

#### TÉLÉVISION

L'autre soir, un jeune homme se contorsionnait à la clarinette. Le gros plan de télévision rendait son corps invivable, effaçait ce qu'il jouait, faisait écran (Schubert pourtant, qu'il semblait à même d'interpréter). Il ne restait qu'une scène, un cadrage, pas mal de ridicule (le corps exagéré), beaucoup de pathétique (la volonté de signifier), un peu de gêne.

La gêne, évidemment, vient d'un souci trop visible, un peu moins pittoresque que chez Nigel Kennedy, plus bête, mais tout de même, ce souci de « déringardiser » la musique classique : comme un message de jeunisme trop visiblement adressé aux mères — les mères récentes, le nouveau modèle de mères du monde occidental, l'avant-dernière couche, celles qui prétendent cumuler la jeune fille et la matrone immature (voir comment la publicité les met en scène et les façonne).

Pour la première fois, les musiciens occidentaux jouent pour leurs parents.

C'est cela que souligne, avec sa poignante indécence, la télévision. On a l'habitude, par paresse, de dire de la télévision qu'elle ne montre pas assez, qu'elle déforme, qu'elle désinforme. Non, elle montre excessivement. Elle montre trop. C'est bien le problème. Elle montre tout. Elle montre par exemple cette évidence obscène qu'elle renforce (mais elle ne l'a pas inventée) : les musiciens actuels, dans le monde riche, jouent pour leurs papas, leurs mamans et leurs petits enfants. Ils le disent, s'en rengorgent, et en font dédicace. Comme toujours, dans ce cas (auditions annuelles au théâtre municipal, anniversaire des grands-mamans, patronage, pianoterie)

bourgeoises, saynètes huileuses, pénibles — *Ma mère*, de Bataille, à la portée des caniches), ils jouent mal. Le corps niaisote. Le geste qui ne sait plus quoi faire du genre en lui, le geste asexué ou, pis encore, resexué de façon hygiénique et sportive, sonne faux.

Le jeune clarinettiste contorsionné de télévision n'est rien d'autre qu'un sujet de « mythologie » pour Roland Barthes. Un sujet de plus, autant dire, un sujet déjà traité. Ce serait une gaffe, plus qu'une faute, de s'escrimer sur le thème : la rhétorique actuelle de la publicité, de la variété (toute la musique est variétisée par la télévision) et des comportements sociaux (démarche dans la rue, façons de manger, de sourire, d'embrasser ou de passer la main dans les cheveux, organisation spontanée des groupes) montre assez que ce que Barthes dévoilait est aujourd'hui délibérément programmé, intégré, reproduit. Le corps ne ment qu'à demi.

Conforme à sa vocation, à son idée, à croire que c'est cette idée qui l'a inventé, le jazz donne donc la nouvelle image de cet avatar. Sa nouvelle épreuve. S'il est vain (et surtout très compromis) de rejouer aux « mythologies », il n'est pas inutile d'analyser cette nouvelle épreuve. Il ne s'agit pas à proprement parler de sémiologie gestuelle. On n'en a pas les moyens. On n'en a plus le temps. On s'en tiendra à commenter quelques traits de cette chorégraphie.

Pour la première fois, une génération de musiciens a eu accès à la consommation d'images enregistrées. Jusqu'alors, la reproduction du geste (le corps en acte, si essentiel au geste même du jazz) se fait par mimétisme créateur, de mémoire ou sur photographie. Ce que le jazz a changé, c'est cela, le rapport physique à l'instrument, la danse du corps, l'expressivité de cette danse. Le reste n'est que chanson. Etre musicien de jazz, musicien d'une musique qui met en avant les musiciens, musiciens d'une musique qui se donne en partage le spectacle de son acte, c'est d'abord cela, une attitude choisie, une manière d'être, une manière de marcher, d'embrasser, d'anticiper le mouvement. Les musiciens de jazz ne boivent pas comme les autres, ils ont une autre façon de lacer leurs souliers, le pli des pantalons leur tombe différemment. Même chez Louis Armstrong, le génie n'est pas entamé un instant par le cabotinage banania qu'exige de lui un public veule (le maître est toujours le plus fort). Sa générosité n'aurait su refuser. Il n'était pas dupe. Sa voix n'est jamais dupe, son rire non plus. Le voir, vingt ans après sa mort, de trop près, le voir comme on ne l'a jamais vu (télévision) produit une sorte de frisson politique qui ne se retourne pas contre lui, mais très

nettement contre ceux que l'on devine hors champ : les commanditaires de ses piteries.

L'amour du jazz commence avec l'extravagante beauté.

L'amour du jazz se voit dans ce que voit Cocteau des premiers orchestres vus, dans la berlue de Leiris devant son étendard orgiaque, dans l'effort très exact de Goffin pour évoquer les uppercuts de Hawkins prométhée au ténor. L'amour du jazz commence avec les trompettistes, cette envolée de cuivre soufflé qu'ils donnent à leur puissance. Il commence avec la ténébreuse gaieté des saxophonistes, la portée oblique de Lester au regard rêveur, les cinq de devant chez Ellington, la fumée comme enveloppe et la nuit pour lumière.

Au moment où le jazz fait sa première révolution, de façon très consciente, sans haine mais sans retour, dans les années 40, au moment de cette destruction nuptiale du classicisme que menace la routine (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Thelonious Monk, Oscar Pettiford, Max Roach, Kenny Clarke), l'attitude change du tout au tout. On bavarde l'hystérie de commande et la jovialité obligatoire.

Parker se plante solidement, les yeux ouverts, comme sûr de sa lumineuse complexité. Ses gros doigts effleurent à peine les touches qu'ils n'enfoncent jamais.

Dizzy fait le bouffon et le fait bien.

Miles parfois se tourne, pour regarder comme en studio les musiciens (le batteur surtout). On dit aussi qu'il se serait tourné une ou deux fois ostensiblement (les blancs, le manège, la rébellion). Lors de son retour (en 1981), tout le monde l'a vu jouer de dos, bien plus qu'il ne le faisait vraiment, on le voulait de dos, il était désiré de dos ; c'est la première image, contre toute vérité, qu'évoquent les spectateurs d'occasion, Miles leur montrant le derrière qu'ils attendaient de voir. Très curieux, ce besoin de croire contre toute raison qu'ils l'ont vu jouer de dos.

A la révolution des années 40, Chet Baker vient involontairement donner son imagerie romantique. Chet en 1948, Che en 1968...

Un abîme sépare les batteurs de l'âge classique de leurs successeurs. Pas seulement dans le son, dans la frappe, dans la conception, mais dans la position. Les photographes font le reste. Herman Leonard et William Claxton ont beaucoup fait pour fixer le corps du musicien moderne. Etre musicien de jazz, c'est d'abord prendre l'at-

titude, avant de savoir jouer, puisque savoir est à ce prix. On n'apprend pas cette attitude, elle se prend.

Au fond de l'aventure, au fond de l'image en négatif, il y a ce corps immémorial et parfaitement historique, l'un des plus beaux corps de l'histoire, le corps du chanteur de blues et celui des chanteuses. Ce que déclenche encore aujourd'hui, dans les classes très moyennes d'obédience blanche (chez les femmes surtout), ce que déclenche — une haine forte comme l'haleine des chevaux de corrida, le narcissisme ocre de dent pourrie —, ce que déclenche le visage de Bessie Smith est en soi l'explication du XX<sup>e</sup> siècle. C'est vers ce corps que se tendent les rockers avec pas mal d'ingénuité mais beaucoup de tendresse. Il est assez clair que Mick Jagger, lui, ne joue pas *pour* son père. C'est aussi le corps que retrouvent et célèbrent, par un mouvement inverse et parallèle, la plupart des musiciens *free* dans les années 70 (pas plus Ornette Coleman qu'Antony Braxton, d'ailleurs), allés aussi loin que possible dans le jeu (Cecil Taylor), le geste poétique (Albert Ayler), le théâtre (Art Ensemble of Chicago), la comédie du jazz (Archie Shepp), loin devant ceux dont l'attitude s'impose comme une sorte de nature de la musique : Coltrane, Rollins et Mingus.

#### JUST A GIGOLO

C'est au moment où *Time* lui consacre sa couverture que Monk change.

Harry Colomby le voit à l'instant bouleversé. Il en est triste. Il ne dit pas le mot de folie. Il sait que cette transformation de Monk est un changement de tristesse pour lui.

Thelonious Monk Jr., le fils, le sait aussi. Il a une douceur battue, l'air de tristesse du fils qui sait. Il raconte l'entrée en folie du père. Il ne dit rien de la folie. Il dit ce qu'elle était. Il dit que sa mère avait vu des signes bien plus tôt que tous. C'est la mère — présentée par lui, le fils, comme « mère » — qui sut la première. Nellie est la mère, la compagne de Monk.

On entend un *Just a gigolo* lentissime, comme appliqué par les mains d'un ivrogne divin ou d'un enfant.

## WITH NELLIE

J'avais envie de m'enfuir, dit le fils devant les mains du vieil enfant sans âge au piano. « C'est une chose terrible de regarder son père dans les yeux, en sachant [le doublage dit ici « en sachant qu'il ne vous reconnaît pas »] en sachant qu'il ne sait pas exactement qui vous êtes.

On n'a pas envie d'affronter ça.

On voudrait faire comme si cela n'était pas arrivé. J'avais envie de partir, mais ma mère m'a clairement fait comprendre qu'il était de notre responsabilité de veiller sur ce type comme il veillait sur nous, lui, à chaque minute, quand il le pouvait. »

Peu d'hommes fous auront été aimés comme Monk le fut. C'est la présence de Nellie aux côtés de Monk, dit le fils, qui lui permit d'aller aussi loin dans la musique. Nellie doit être opérée. Monk est hagard, tournicote, la protège comme il peut. La nuit, il travaille à *Crepuscule with Nellie. With.*

## I SHOULD CARE

Parfois, il a l'air idiot. Il a l'air d'un gros dadais hilare qui s'habille comme un lourdaud feindrait l'idiotie — pour se faire aider. Elle l'habille. Elle l'aide sans la moindre question. Elle l'aime comme si elle savait, sans réserve, sans un mot. C'est la seule scène filmée, au monde, d'habillage comique (W.C. Fields ? Un bombero torero riant aux larmes ?). La seule.

Dans les aéroports, Nellie compte l'argent comme on fait quand on voyage peu. Lui, il mange une grosse pomme à belles dents. Ficelé, peureux, dans sa ceinture d'avion, il tourne vers elle une bouille d'enfant effrayé et s'illumine en paix d'un sourire enjôleur.

Au fond de l'aéronef, les musiciens ont fini par lui extorquer les partitions qu'il gardait jalousement en première classe. Ils emploient tout le vol à les recopier. C'est qu'ils ont besoin de la musique, font-ils pour s'excuser. Ce sont des musiciens de Monk qui passent leur temps à repiquer la musique qu'il tarde à leur donner en avion. Ils l'aimaient à ce point, oui.

Ray Copeland, en scène, à Londres, se fait interrompre deux fois par l'homme au chapeau mou, Monk, sous quelques sifflets sans conviction. Il n'en tient pas rigueur à l'homme au chapeau. Il recommence d'un drôle de sourire, comme s'il comprenait mal ce qu'il aurait tant désiré comprendre. Au premier plan, Monk, appliqué jusqu'au bout, rejoue le thème à l'infini, tandis qu'au loin, le

timbre aigret de la trompette de Copeland le double comme un enfant apprend à nager. La prise de son est juste, le public content, à l'interruption comme à la reprise.

*We see.*

## EPISTROPHY

Dans un hall d'aéroport, Monk tourne sur lui, en une extase de supplicé chinois. Les enfants tournent sur eux-mêmes pour s'étourdir ou les chevaux quand ils sont frappés du *vertige essentiel*. Monk est ivre de sa musique et de son corps, bourré de trop de musiques en lui, tandis qu'on entend au loin monter *Epistrophy*, dont la forme se dessine et prend, dans sa danse de derviche.

On voit la montée de la musique en lui. Colomby raconte d'un ton imperceptiblement navré qu'à la douane on leur avait demandé pourquoi toutes ces bouteilles de Coca vides dans la valise : « C'est pour les rendre », avait dit Nellie. Colomby ne voudrait pas qu'on se moque. Personne ne voudrait.

Un bellâtre rieur demande à Nellie si elle aime voyager avec Monk. Elle dit bien sûr, évidemment. Elle est déroutée par la question stupide. Elle regarde le bellâtre d'une étrange façon. Elle ajoute pour le ramener sur terre : « Bien sûr, mais enfin, vous me connaissez, non ? ».

Ce n'est pas seulement la souffrance de Monk qu'elle a épousée, c'est son charme, sa musique. C'est cette passion de Monk selon Nellie qui explique qu'elle ne se soit jamais sentie menacée par l'autre femme du film, une femme qui fait des histoires, la baronne, Pannonica. Vaguement soulagée, plutôt.

## LULU'S BACK IN TOWN

Une scène pleine de grâce, film dans le film, montre Monk de retour dans son quartier, la joie des gens, leur joie légère de respect, une joie de loin, timide, alors que lui ne se fait pas prier, lance des signes, de brefs regards, semble toujours dans un monde parallèle. Il n'est pas exactement là. Il danse sur le trottoir. Il a ce sourire qui se dessine quand on est seul, quand on se sait pas regardé, quand on ne sait plus qu'on sourit. La musique qu'on entend alors est *Lulu's back in town*, plus naïve que nature, détachée du ciel par Monk au, au quoi au juste ? Est-ce encore un piano ?

Il s'agit d'une version vraisemblablement inédite qui appartient à Pannonica.

## LE DISCOURS FAIT AUX CHATS

Au Village Vanguard, dans la souyarde où les musiciens se faisaient cuire des œufs au plat (on aperçoit même le minuscule Max Gordon dans le coin), Monk reçoit en cadeau un stylo de la baronne. Elle tient énormément à le lui donner. C'est un stylo d'avant-garde, un peu comme un feutre, du jamais vu. Monk se débat dans la gêne de ceux qui n'ont pas été élevés avec l'idée du cadeau, il dit qu'il n'a jamais de stylo sur lui, il ne fait pas de manières, il en est sincèrement encombré.

Soudain, il est sauvé, il s'imagine plaisamment attelé à signer des autographes. Comme les fous, les génies et les vedettes, son seul rayon de plaisanterie est celui de la gloire. Il déchire une première feuille en appuyant trop fort, gribouille la seconde qu'il tend à Nica, abasourdie, puis dans l'unique moment de vraie méchanceté, menaçant sous un rire, lance : « Si quelqu'un peut déchiffrer ce qui est écrit, ça va te foutre un coup, tu vas salement flipper, je te le dis... ».

Plus tard, en pleine fumée, les musiciens débloquent posément avec la baronne sur son passé, les bombardiers qu'elle pilotait, son grand-père, la famille royale, Napoléon, les immenses revers des guerres, la face du monde changée en un rien de temps, de puissants mouvements planétaires, le cours de l'Histoire universelle brutalement changé, quand l'un d'eux dit en pouffant très sérieux : « On y est pour rien... ».

Cette excuse modeste de quatre musiciens nègres dans la cave du Village, expliquant qu'ils ne sont pour rien dans Trafalgar, la Bérésina ou l'empire austro-hongrois, a quelque chose de grand... Tout ce après quoi court le récit moderne, le discours incertain de l'ébriété et du manque, se trouve là, d'un coup, dans la blague des Nègres de la souyarde du Vanguard, à la pause.

Un peu plus tard, c'est chez la baronne, on entend un discours fait aux chats. La baronne vit avec des milliers de chats derrière qui l'on aperçoit Manhattan. Un discours *off* s'adresse au public des chats. Les chats écoutent Monk comme il faut l'écouter.

## MYSTERIOSO

A la fin, il ne jouait plus que les yeux au ciel, en scrutant le mouvement de ses mains dans le reflet du plafond laqué. Il ne regardait que ses mains venues d'en haut. Un jour, il n'a plus eu envie de jouer. Il a été frappé d'une plus-envie de jouer et s'est arrêté net

de le faire. Il savait, il l'a dit une fois, qu'il était gravement malade. C'est tout. C'est comme s'il tenait à dénaître.

On a beaucoup vu, tout au long du film, Ben Riley et Larry Gales, la très ronde machine à rythmes de Monk.

Sont-ils encore nombreux à dire que Ben Riley et Larry Gales leur gâchaient les concerts et les disques de Monk ? Leur gâchait les concerts personnellement, comme des gosses dépités ?

Non. L'espèce se perd.

Trop de temps a passé.

Trop de morts. Trop de guerres. Ils n'osent plus.

Ils se rattrapent tant bien que mal, en sortant d'un cirque à la queue leu leu, ânonnant, par exemple, à la fin d'un concert d'Ornette Coleman, tels les ventriloques d'un *Helzappopin* automnal, que Denardo (Coleman) leur a personnellement gâché le concert d'Ornette (Coleman).

Ils ont des droits, une assurance sur le cirque, leur mot à dire, un concert bien à eux, acheté en leasing. Monk ne parle jamais d'eux.

(De Fellini, une bourgeoise romaine disait : « Finalement, on lui a laissé faire trop de choses... »)

\*  
\* \*

Quand l'époque porte moins, que se passe-t-il ? Rien. On se compose une allure (Herbie Hancock), on s'invente une chorégraphie poussée (Keith Jarrett), ou l'on s'installe dans la parodie contrôlée (beaucoup de jeunes musiciens, Roy Hargrove, Graham Haynes). Voir plus haut.

Une partie de l'histoire du jazz, de sa relation avec les autres musiques, donc de l'histoire tout court, peut se lire dans le traitement de la contrebasse (*La voix de papa dans le corps de maman*).

Depuis celui qui, cassant son archet, se mit à cette forme slapée qui caractérise le jeu, jusqu'à Mingus abandonnant le violoncelle sur le conseil de Buddy Collette (« prends donc une basse, Mingus, c'est un instrument nègre, tu ne feras jamais slaper un violoncelle ») en passant par le jeu debout ou assis, plus ou moins courbé, plus ou moins aérien, la main gauche aussi sollicitée que la droite dans une véritable épreuve physique (comme pour écrire, il s'agit d'embras-

ser), la danse d'un siècle autour de ce meuble impressionnant et fragile que la pratique aurait pu délaisser, est une histoire de fiançailles avec le son, avec la rupture, avec la modernité.

Pendant trente ans, comme libérés par l'amplification, les bassistes ont développé une esthétique du jeu superbe. C'est là un des épisodes de l'élégance moderne (Scott LaFaro, Gary Peacock, Ron Carter, Miroslav Vitous, Jean-François Jenny-Clark, Stanley Clarke) à quoi la douceur appliquée de Charlie Haden donne son socle et la folie de Mingus sa raison.

Une autre esthétique, plus délurée, plus frimeuse, autre discours des sens, s'est immédiatement imposée à la basse électrique. Nombre de contrebassistes aujourd'hui ne croient plus assez à la musique et au corps de l'instrument pour s'autoriser de beaux gestes. Ils sont en train de rejoindre — il aura fallu un siècle — la norme encombrée des musiciens classiques. C'est comme la fatigue de la loi.

Toute la limite de la musique contemporaine est dans cette demande faite à des acteurs qui n'en pouvaient mais, de gestes insensés, insolites, ratés. N'est pas Michel Portal qui veut, lui qui justement ne sait pas jouer — quel que soit le style ou le répertoire — sans aller au fond du mouvement et de l'expression transfigurée.

Le premier film « parlant » est, en 1929, *Le chanteur de jazz*.

Le cinéma américain (demi-pléonasme) a totalement ignoré le jazz.

De Charlie Parker, on a moins de quatre minutes d'images.

Moins de quatre minutes au total de Charlie Parker.

Rien de scandaleux.

Le corps du jazz déborde infiniment le champ de l'image. Il faut s'y faire.

Pour jouer *Le chanteur de jazz*, le comédien blanc, Al Jolson, est noirci au charbon.

## Le cœur du jazz

Patrick Bensard

« Le cœur du jazz est l'amour que les musiciens ont en commun : c'est le partage », répète souvent Jo Milgram. Ce partage, il le pratique assidûment à la Cinémathèque de la danse lorsqu'il nous convie — Dieu sait que nous tenons à ces rendez-vous ! — une fois par mois à l'une de ses séances très anticonventionnelles, qu'avec Jean Rouch nous avons nommées, pour rire, « l'Université du jazz ».

Et chaque fois que Jo Milgram prend la parole, avant que l'écran ne s'allume sur les merveilles qu'il nous destine, je ne peux m'empêcher de penser à celui qui fut l'âme de ces lieux, Henri Langlois, qui présentait, dans la salle de la Cinémathèque française, de sa voix émue et légèrement essoufflée, les trésors dont il était l'illumineur. L'imminence de la beauté des images produisant chez l'un et chez l'autre le même émoi, la même fébrilité charmante.

Ce dont Jo Milgram nous parle sans relâche, ce qu'il nous montre, c'est la légende dorée d'une époque disparue du jazz. Figures prodigieuses, lunaires, aux visages souriants ou totémiques, danseurs et musiciens célèbres ou méconnus, qui viennent à nous, magnifiques, précis, suspendus à leur instrument, sautant en l'air périlleusement, glissant, zigzaguant, swingant, délicieux virtuoses, femmes espiègles, graves ou ravissantes, dandies impeccables qu'aucune pesanteur ne semble pouvoir affecter. Et plus forts que la mort, plus légers que la nuit, ces possédés angéliques n'en finissent pas de vibrer à la lueur palpitante de la mémoire.

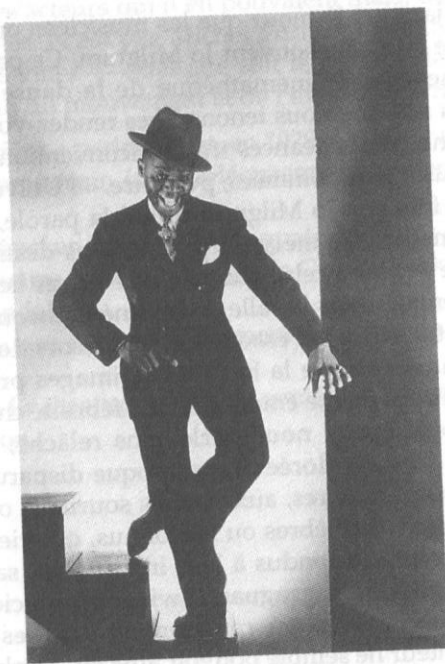
Qu'importe alors les dates, les noms, les précisions historiques, puisque nous savons bien que seules comptent l'ivresse et la gravité du plaisir, l'hypnose légère, provoquées par l'enchaînement de ces images dont le grain et le grésillement sonore renforcent encore l'effet d'hallucination.

Ce bonheur inouï, sans âge, Jo Milgram nous le donne avec les images de sa collection, sauvant de l'oubli une tradition et un raffinement qui semblent, d'année en année, plus riches, plus précieux et plus lointains.

« Le jazz est l'âme des Noirs, une âme heureuse », nous dit encore Jo Milgram.

Juin 1994

Jo Milgram est l'un des plus grands collectionneurs de films de jazz en France. Une fois par mois la Cinémathèque de la danse projette ses films dans la salle de la Cinémathèque française à Chaillot.



Bill « Bojangles » Robinson

## L'art des sols

Bernard Rémy

La danseuse-mime, Valeska Gert, en Allemagne dans les années 20, Leni Riefenstahl, pour le pire, Pina Bausch inventèrent, chacune à sa manière, un art de la chute qui incluait en elle des lignes d'envol. Ces forces centrifuges, combinées à la pesanteur, ne connurent pas le même destin chez Valeska Gert, Leni Riefenstahl et Pina Bausch. Paul Klee dit « qu'on exerce un effort par poussée pour décoller de la terre », qu'on « s'élève au-dessus d'elle sous l'empire de forces centrifuges qui triomphent de la terre » (*Théorie de l'art moderne*). Gilles Deleuze ajoute : « L'artiste se dit que ce monde a eu des aspects différents, qu'il en aura d'autres encore, enfin il s'ouvre au cosmos pour capter les forces dans une "œuvre". Pour une telle œuvre, il faut des moyens très simples, très purs, presque infantiles, mais, selon Paul Klee, il faut aussi les forces d'un peuple, et c'est ce qui nous manque encore, il nous manque cette dernière force, nous cherchons ce soutien populaire, nous avons commencé au Bauhaus, nous ne pouvons faire plus [...] ».

Spinoza commençait avec Dieu-Substance, Paul Klee commence avec le chaos. Le chaos seul ne peut rien créer, quelque chose doit naître dans le chaos pour rendre possible la création, une concentration d'énergie, un point. Dans le chaos ne subsistent ni pesanteur, ni légèreté, ni direction orientée en fonction du poids et de la légèreté. Le point-germe développe, dans un même mouvement, une

nouvelle proportion entre le poids et la légèreté et certains trajets se traçant sur le sol de cette échelle. L'action que décrit Paul Klee, « s'élever au-dessus de la terre », renvoie à l'apparition du point dans le chaos qui saute sur lui-même : « Le moment cosmo-génétique se situe à cet instant précis. La constatation de la présence d'un point dans le chaos, point qui, concentré par définition, suffit pour donner à ce même point un caractère concentrique originel. C'est à partir de lui que rayonne vers toutes les dimensions l'ordre auquel il a ainsi donné l'éveil » (*La pensée créatrice, écrits sur l'art*, tome 1).

La terre est un cas particulier des créations du chaos. Le chaos, mêlé à la terre, ne se confond pas avec elle : la terre naquit du chaos et figura une de ses possibilités, ordonnant une relation fixe entre « l'attraction universelle » et les forces centrifuges. Cette relation n'épuise pas les avènements du chaos, du point dans le chaos : à partir de points dans le chaos, de nouvelles relations entre la pesanteur et les forces centrifuges peuvent advenir sans relever de l'ordre terrien, de « l'attraction universelle ». Le rapprochement de ces textes déplie la constellation suivante : chaos, point, nuées de poids et de légèreté, peuple et territoire, œuvre. L'œuvre incarne l'alliance d'un peuple et de plusieurs territoires passant au crible le chaos. Territoire et peuple offrent une consistance aux nuées de poids et de légèreté. Les villes allemandes des années 20, avec leurs personnages de la rue et le cabaret souterrain, constituent le territoire de Valeska Gert qui, grâce aux murs de son music-hall, filtra des taches de couleurs criardes et élastiques. « Je devins une affiche moderne », dit Valeska Gert. Le chaos souffle des points-murmures qui ouvrent la terre en diagonale. Et l'incarnation, la composition de corps autour de ces nouveaux foyers, où s'associent pesanteurs et légèretés à des hauteurs différentes, nécessitent l'apparition de tout un peuple.

Un peuple se constitue dans l'errance. On erre parfois sur place, tourné vers ces points qui sautent sur place. Le territoire n'attend pas de tout temps un peuple. Le territoire sacré qu'occuperait un peuple élu, le lien exclusif entre un territoire et un peuple n'appartiennent pas aux mouvements de la réalité mais proviennent d'actes et d'écrits arbitraires. Le territoire se situe d'abord dans l'invisible, et les vastes déplacements du peuple, sur de longues étendues, sur place, le rendent visible. Le peuple gitan, à la périphérie des villes, le peuple noir américain, au cœur des villes, extrayèrent, le premier des cris de la terre, le *cante-jondo* (le chant-profond), et le second les

ondulations bop. Le peuple ne retrouve pas un territoire perdu, il l'invente. Le territoire capte et distribue des points d'appui, des points d'élan sur des « sols rythmiques » (Olivier Messiaen), des prises de consistance aérienne. Le peuple ignore le peuple élu.

A propos de la Germanie, Martin Heidegger parla « d'un peuple de philosophes et de poètes ». L'Allemagne n'est pas encore la Germanie. Heidegger établit un ordre des proximités et des éloignements entre l'être-feu, le poète et le site, le peuple et son territoire. L'être, selon Heidegger, se tient hors de tout, hors de la terre : il donne le feu, les mesures du feu, à ce qui existe sur terre, tout en se dérochant. Au mouvement d'éloignement de l'être sur une longue durée, succède son retour momentané selon un rythme paradoxal. L'être ne revient jamais égal à lui-même. L'ouverture de l'être à l'existence se double d'un retrait : l'être se donne en se retirant, il se creuse d'un retrait en se donnant. Le retrait prépare l'ouverture à venir au moment d'une ouverture présente. L'être s'étage en plages de feu, et chaque don met à nu l'une d'elles pour la terre. Le retrait qui accompagne l'ouverture libère le sol du feu à venir.

Durant les longues absences de l'être, les existants de la terre, les étants, s'usent, s'exilent d'eux-mêmes. L'accueil du retour périodique de l'être exige la délimitation d'un territoire tourné vers la source des rythmes du feu. Pour Heidegger, l'Allemagne incarne cette seconde patrie de l'être, après la Grèce. L'être appelle : il appelle un individu, le poète, à s'approcher au plus près de lui. Un poète s'avance en détachant du territoire des étants en exil un territoire sans peuple. La Germanie se surimpressionne à l'Allemagne en présentant un espace vide. Cette vénération de la proximité à l'être, si elle a pour perspective la naissance d'un peuple poète et philosophe, commence, au nom de l'élection par la proximité, par vider le territoire et par sortir du rang du peuple un individu capable de soutenir l'intensité de l'être. L'Allemagne est d'abord dépeuplée pour accomplir ce destin de territoire élu. A la force anonyme de l'être doit correspondre l'hospitalité anonyme du territoire sacré. A travers la parole du poète, fraîcheur et rigueur du rythme auprès du feu décentré, rayonnent les clartés de l'être sur le territoire. Une parole s'ouvre aux ouvertures de l'être et cette parole déploie un nouveau milieu de scintillance, créant une présence d'aube au sein de l'ouvert du monde terrien. Et les cheminements philosophiques de Heidegger dépendront de l'intensité qu'il attri-

bue à l'être et des différents modes de contact de celui-ci avec la terre.

Deux présentations de l'être à la terre rythment les textes de Heidegger. Quel est le double de l'être ? Pour Heidegger, l'étant, ce qui existe sur terre, manifeste une dégradation de l'être. Selon certains textes, l'être advient par rayonnement et délicatesse. Dans ces moments-là, Heidegger parle plutôt de site que de territoire. L'être glisse au cœur des choses et, de clarté, les relève légèrement. Avec la première manifestation de l'être imprégnant les étants, Heidegger se rapproche de Nietzsche qui parle de « cette nuée non-historique » nécessaire à la naissance de la vie et de la philosophie, nuée « qui ressemble à une atmosphère ambiante où seule peut s'engendrer la vie » (*Considérations intempestives*). L'être se transforme sur terre non en néant mais en air sacré et familier qui suspend sa luminosité autour des arbres, des rochers et des prairies. L'étant peut vieillir, oublier l'être, se corrompre, demeure — même en l'absence de l'être — l'ouvert du monde tourné vers les ouvertures à venir de l'être : on vieillit, se corrompt dans la jeunesse vide de l'ouvert du monde. Dès lors, l'être advient en changeant d'échelle et trouve le bon seuil à l'intérieur de chaque étant pour les éveiller. L'être devient le murmure de l'étant et son monde ambiant. Mais ces cheminements sereins de l'être dépendent encore d'une pensée de la terre, une pensée des horizons successifs — le problème des horizons, chez Heidegger, ne coïncide pas avec celui des territoires. Les multiples foyers de clarté, le décollement des présences, tournent autour d'un centre sourd, l'attraction universelle, et s'y enracinent.

Dans d'autres textes, l'emporte la perspective d'une destruction très ordonnée : l'être, projeté sur la terre, se retourne, sous elle, en néant. Mais le néant d'être ne détruit pas tout : le néant est le masque de l'être. Le néant constitue sous la terre un fond noir qui, se soulevant vers les étants, les met à l'épreuve. Le néant de l'être « bondissant » à la surface, crible, choisit, élimine, projetant dans ses abîmes les étants trop éloignés de l'être. La seconde manifestation de l'être correspond à l'ouvert du monde affecté par des lacunes : des abîmes naquirent souterrainement dans cet ouvert du monde supposé maintenir une certaine atmosphère de jeunesse pour les étants usés. L'ouvert, le monde ambiant des étants, lui-même s'use à trop attendre l'être et change les conditions de son retour. Le feu de l'être se projette vers les abîmes de la terre. L'être se scinde à l'inté-

rieur de lui-même en être et néant, néant arme de l'être pour la sélection des étants : « Même lorsqu'un homme souhaite, parfois, ne plus être, l'être demeure l'unique répondant qui résiste à l'usure [...]. Au contraire : là où le désir d'anéantissement de tout l'étant atteint son paroxysme, et précisément là, il faut que l'être apparaisse. Il surgit alors comme une première apparition, source intacte d'où provient tout étant et jusqu'à la possibilité d'anéantir ce dernier. L'être donne licence à tout étant de se risquer à être tel, c'est-à-dire de s'échapper et de s'élaner pour être, à la faveur d'un bond, un étant, et ainsi "lui-même". L'être donne licence à tout étant de bondir vers lui-même. L'être est le bond de l'origine ». (Martin Heidegger, *Concepts fondamentaux*). Le bond de l'être, à une proximité près, à la fois sauve l'étant et lui apporte la possibilité réelle de périr (« jusqu'à la possibilité d'anéantir ce dernier »). L'être absent insinue le dégoût de soi ; le dégoût de soi tendu vers l'anéantissement rencontre l'interposition de l'être en tant qu'absent. Présent, en bondissant dans l'intimité de l'étant, l'être l'ouvre à une possible disparition.

Mais cette torsion part de plus loin : l'étant est emprisonné entre un désir d'être et un désir de néant. L'étant désirant l'être comme fondation ne rencontrera sans cesse que l'abîme : « L'être déçoit toute attente de ceux qui voudraient s'en servir comme fondement. Partout il s'avère être le sans-fond, l'a-bîme ». Le désir de fondation change l'être en abîme : à l'illusion de l'étant répond à la fois un travestissement — le néant masque de l'être — et une réalité, la possibilité de l'anéantissement. Le passage de l'être réel ravit au désir de fondement sa durée ; ce désir tombe dans l'abîme et parfois l'étant avec lui. L'abîme n'offre pas seulement un masque ironique à une erreur de perspective, il renvoie au problème de la durée de l'être comme présence sur terre. Quel est le sol temporel de la présence de l'être ? Quelle est la durée d'un territoire, d'un peuple, extatiques ? Qu'est-ce qu'une présence sans fond ?

Ces questions résonnent dangereusement avec les procédés utilisés par les nazis pour mettre en scène l'extase, renforcés par leur discours concernant la mobilisation du peuple allemand désœuvré. Les nazis situèrent l'enracinement de ces procédés près d'un certain point de décomposition des corps allemands. Ce seuil arbitraire, qu'ils tentaient d'insinuer en chacun, devait instaurer un partage entre l'être et le néant, la renaissance et le déclin final. Valeska Gert luttait en artiste contre l'imposition généralisée de ce seuil : avec elle,

la décomposition ne conduit pas au déclin ; la décomposition découvre en elle-même des points-sources, à des bassesses différentes. Leni Riefenstahl soutint la fixation, par les nazis, des seuils régénérateurs.

Paul Klee disait que l'art consiste à rendre visible l'invisible. Les nazis rendirent invisible le visible (les nouvelles sources de mouvement). Les usines se remirent à tourner à partir de l'établissement d'un appareillage de guerre maintenu dans le secret. Au cœur de cet appareillage se mit en place la carte de l'administration de la solution finale.

Leni Riefenstahl — si elle utilisa quelques moyens artistiques — ne fut pas une artiste au sens de Paul Klee : si elle rendit visibles, par son cinéma, certaines forces invisibles, ce fut pour mieux embellir le visible tenu, à distance, sous le joug de l'invisible. Leni Riefenstahl s'associera avec le maître de la mort et partagera avec lui la mise en scène du congrès nazi du Nuremberg en 1934. Plus tard, elle dira : « C'était ennuyeux, j'aurais pu filmer des pommes ». Leni Riefenstahl ne trouva pas seulement un refuge dans la technique du montage — elle ne cessait de monter et de remonter. Cette obsession de faire surgir au montage ce qu'on n'a pas encore perçu prolongeait sa manière de prendre les vues à Nuremberg, aux jeux Olympiques de Berlin en 1938. Leni Riefenstahl ne filme pas seulement la résurrection du peuple, la gloire des corps des travailleurs en uniformes. Elle filme un nouveau rituel : celui où le maître de la mort répartit entre ses sujets les moyens de la mort. Leni Riefenstahl ne cesse de se déplacer autour de cette immobilité populaire alignée dans le stade : des hauteurs extrêmes, du sol, dans les rangées, elle multiplie les postures ; la posture du cameraman, ses torsions et contorsions, produisent le point de vue toujours biaisé de la caméra qui révèle des angles inattendus. Leni Riefenstahl semble, alors qu'elle filme une réalité massive, immobile, courir après une force insaisissable : la mort attribuée au peuple élu pour elle. La multiplication des déséquilibres du corps du cameraman concerne une autre opération : capturer un peu d'art, un peu d'invisible, un peu de lumières errantes pour les consumer au pied de la mort filmée en contre-plongée. Son cinéma expose deux cadres : le cadre de l'ordre, intérieur à l'image, et le cadre extérieur qui sectionne des forces dans le hors-champ. Parfois, elle faisait creuser la terre pour y placer la caméra. La caméra dans le trou représente une plongée dans le monde des intensités, des forces centrifuges dont parle Paul Klee,

pour les sélectionner et les donner à brûler, illuminant ce qu'elle avait parfaitement raison de trouver ennuyeux. Mais cet ennui, elle ne le vit pas.

Le sol sacré, décrit parfois par Heidegger, filmé par Riefenstahl, conduit à l'absence de sol, à l'abîme. Pina Bausch part de ce qui subsiste sous les ruines des villes allemandes. Ces ruines striées de vides, dans *Allemagne, année zéro*, de Roberto Rossellini, en chutant, ne constituent plus un sol sûr. Le sol semble troué et offrir une suite incertaine d'appuis qui se dérobent. Le sol divague, de creux en pleins. Pina Bausch composera une rythmique de cette divagation des sols. On se déplace parfois les yeux fermés, porté, arrêté, ébranlé, reporté par les rythmes tactiles d'une syntaxe des sols aux tissus déchirés. La marche bégayante devient le médium du sol.

Une question traverse les œuvres de Pina Bausch : un sol peut-il encore naître après le nazisme ? Avec Pina Bausch, le sol élu cède la place au sol désert, au sol vidé de substance où chaque pas ne sait pas s'il trouvera une assise minimum. Les chorégraphies de Pina Bausch parcourent tous les états de sol qui manifestent un désaccord incessant entre les corps et le territoire : tantôt le sol présente un excès de terre et l'on s'y enfouit, tantôt l'évanescence prédomine et plus rien ne semble répondre au poids du corps. Les corps ne chutent ni ne marchent. Pina Bausch invente des déplacements à la fois déliés de l'attraction et des forces aériennes. S'installe un monde intermédiaire : si les sols n'offrent pas de stabilité, ils s'animent d'une nervosité singulière, avec des vides et des pleins qui cheminent en eux selon des trajectoires hachées, chaotiques. Pina Bausch multiplie l'apparition des sols : sols de sable, sols à fleurs, sols de neige. Et quand, de répétition en répétition, de recommencement en recommencement, naît du sol un flux d'envol, les corps ravis s'épinglent sur les murs comme des papillons. La légèreté est aussi implacable que la pesanteur. *Bienheureux les naufragés* commence par la vision d'un être soutenu par les jambes et dont les bras et les mains battent dans le vide, vers le sol devenu impossible. L'énergie bascule dans la déréliction à force d'être sans appui, de se réduire au réflexe, à la pulsion, aux saccades qui ne condensent rien. L'être se comprime entre l'impossible évolution et l'impossible mort.

Martha Graham et Pina Bausch remontèrent *Le sacre du printemps* de Nijinski qui ouvrait au sein de la danse classique un retour au sol. Chez Nijinski, chez Martha Graham, le sol se compose avec des forces plastiques qui répondent à l'attention artistique. Nijinski

reçut des secousses de la terre et des peuples : « Je suis un égyptien, un indien, un peau-rouge, un nègre, un chinois, un japonais, un étranger, un inconnu » (*Journal*). Avec Pina Bausch, le sol paraît à jamais perdu, toujours défait au moment où il pourrait durer. Une force maligne semble, à tout moment, désagréger les commencements, resserrer les grains de sable, ouvrir un abîme au bord du pas.

Mais si le néant déjoue sans cesse le désir d'assise, il n'y met jamais fin : si le néant revient, apparaît, disparaît, le désir lui aussi se répète. Entre ces deux répétitions, Pina Bausch entrevoit le retournement de son problème : non plus comment sortir un sol hors du néant, mais comment donner un sol au néant. La répétition des actes du néant, quand celui-ci soustrait ici et là l'assise, glisse peu à peu la sensation, l'idée d'une rythmique sourde, informelle. Le néant erre à l'intérieur des choses, des corps et des sols : il épuise subitement mais localement. Le néant partiel s'épuise lui aussi à recommencer. Le néant divague dans les choses sans jamais en atteindre le cœur. (Il se différencie du néant du Marquis de Sade qui s'égale à l'existence tout entière.) Par touches multiples, Pina Bausch dévie les cheminements du néant et le pousse à décoller légèrement de lui-même. (Pina Bausch peut être très légère, désinvolte avec le néant : elle marivaude avec le non-sens pour le conduire à l'abîme, abîme dans l'abîme.) Aucune action du néant ne ressemble à la précédente : cette « fantaisie », cette « variété », Pina Bausch l'élève au rythme du spectacle, du music-hall capturant : elle insinue dans les variations du néant le goût de la surprise, du coup de théâtre. Elle lui donne un étrange sol rythmique composé en partie par un mélange de musiques de la terre. Des gestes désaccordés chutent, en répétant leurs désaccords, leur inachèvement prématuré, s'effeuillent dans le sol, se tissent autour du néant et le rythment peu à peu. On passe du deux temps du geste inaccompli et recommençant au troisième temps de sa chute. La répétition des gestes inachevés, la relation à autrui qui tourne court, rendent les corps glissants. Autrui offre cette relation singulière : faire glisser, chuter sur lui les gestes de l'autre. Le cortège des valseurs, qui traverse les chorégraphies, ces vagues de balancements incurvant les corps, donnent l'indice de la naissance d'une transe sourde sous-terre. Feuilles sur feuilles, gestes sur gestes, pierre sur pierre, au cœur de cet amoncellement, au cœur du néant compressé par cet entassement, naît un point-rythmique. Ces points-rythmiques soufflent parfois des envols pour

les corps qui s'arrêtent au mur, s'y épinglent. Les murs de Pina Bausch demeurent vierges par leur face extérieure.

Valeska Gert, danseuse, mime, dans les années 20 en Allemagne, tourna avec Pabst, Schlöndorff, Fellini. Les personnages mineurs de la rue, bonne, prostituée, maquerelle, passent en elle à travers le filtre des murs de sa grotte-cabaret. Les murs de Valeska Gert tissent des relations entre le corps, le sol et le dehors, le dehors des villes allemandes, et aussi le dehors cosmique, aérien de Paul Klee qui frappe à la porte. Les murs se déforment mais sans répéter les défigurations expressionnistes.

La déformation expressionniste des choses et des habitants élève une idée pure, transcendante, inquiétante. Les personnages arrivent trop tard : la déformation a eu lieu, elle apparaît figée dans une prise de corps définitive ; sourd la peur née de l'origine soustraite de son œuvre spectaculaire. La déformation des murs de Valeska Gert exprime une densité plastique respirant au rythme du dehors. Cette densité résonne avec les élasticités du corps de la danseuse-mime : Valeska Gert peut s'étirer, se contracter, se malaxer avec des souffles qui trament ses tissus épidermiques. Elle broie des souffles sur toute l'étendue de son corps. Elle n'imité pas ses personnages venus de la rue. Elle les incline vers des lignes de triturage intérieur : ces lignes, coups de sonde, se suspendent à hauteur de hanche, de genou, en touchant des nuées repliées, de la poussière à couleurs. (Ces frappes de douceurs ne donnent pas de coup comme la gifle du père à sa fille, qui ne ressent rien, dans *Liliom* de Fritz Lang.) La ligne éveille dans la nuée un point-rythmique, un point-tournesol. Et la nuée s'étage de souffles et de couleurs. Couleurs et souffles entrent en texture commune. La bouche s'élargit en volcan noir, contenu par des lignes qui traversent le corps en diagonale, le bloque subitement par le croisement de leur direction contraire : le volcan crie, cri muet, libère taches de couleurs, lumières qui se répartissent sur un épiderme peuplé de traits d'expression.

## Le goût du pouvoir\*

Roger Gentis

« Depuis une semaine, écrit Elias Canetti en 1949, je suis plongé dans une lecture qui me trouble au plus profond [...] ». Aussi bien, explique-t-il, ce livre a-t-il attendu dix ans sur les rayons de sa bibliothèque — mais « sans l'avoir lu, je pressentais qu'il serait important pour moi ».

Important, ce livre l'a déjà été pour d'autres. Quarante ans plus tôt, Freud l'a lu et commenté, ce que va faire à son tour Canetti — et tous deux, Freud et Canetti, en diront qu'il y a tant de choses dans cet ouvrage que leur lecture n'épuise pas le sujet. Tous deux y trouveront confirmation de leurs propres intuitions ou de leurs propres théories. Tous deux, enfin, ne manqueront pas de relever que c'est dans l'œuvre d'un fou qu'ils retrouvent leurs propres idées : « L'avenir dira, écrit Freud en 1911, si la théorie contient plus de folie que je ne voudrais, ou la folie plus de vérité que d'autres ne sont aujourd'hui disposés à le croire ».

Canetti, lui, ne pose pas cette alternative : ce sont bien des vérités dont il trouve confirmation dans la folie du président Schreber — vérités doublement inquiétantes d'ailleurs. Dans ces *Mémoires*

\* Exposé présenté le 17 septembre 1993 dans le cadre des journées organisées sur ce thème par l'Association culturelle et scientifique du Centre psychothérapique d'Alès.

Les citations non référencées de Canetti sont tirées de *Le territoire de l'homme* (Albin Michel) et de *Masse et puissance* (Gallimard, collection Tel).

d'un *névropathe*, publiées à compte d'auteur en 1903, Canetti trouve formulée toute l'idéologie du national-socialisme : Schreber « considérait les Allemands comme le peuple élu, menacé dans son existence par les juifs, les catholiques et les Slaves. A maintes reprises, il se désigne lui-même comme le champion qui les sauvera, celui qui doit les tirer de ce péril. Rien que cette anticipation de ce qui devait avoir lieu par la suite, dans le monde des "sains d'esprit", serait une raison suffisante pour retenir l'attention de tous sur ces *Mémoires* [...] ».

Mais ce n'est pas tout : s'il reconnaît Hitler dans Schreber, il s'y reconnaît aussi lui, Canetti. Ou du moins y reconnaît-il des tentances, des inclinations, des tentations qu'il a depuis longtemps éventées en lui, et dont il sait heureusement se garder. Mais ces penchants demeurent toujours vifs et actifs en lui : « A travers sa folie, écrit-il, l'auteur a pensé ce qu'il y a pour moi de plus simple et qu'en me jouant je pourrais réaliser. Je n'ai jamais aussi peur de moi que devant l'achèvement et l'isolation de la folie d'un autre ». Et d'ailleurs : « Par bonheur, écrit-il, [Schreber] n'est pas poète : on peut donc le suivre toujours en restant cependant à l'abri ».

C'est une phrase clé : il ne s'agit plus ici d'une inclination, d'une tentation, mais de l'exercice effectif d'un pouvoir — le pouvoir des mots. Poète : c'est en effet ainsi que se définit Canetti — c'est du moins à quoi il s'efforce. Lui qui n'a jamais écrit que de mauvais vers de jeunesse, mais par ailleurs un roman, plusieurs pièces de théâtre, un essai monumental et quantité d'autres textes en prose, ce n'est pas la qualité d'écrivain qu'il revendique, pas plus que celle de philosophe, de romancier ou de dramaturge : il se voudrait poète, et seulement poète... Poète donc : celui, si l'on en croit cette réflexion sur Schreber — celui dont on ne peut s'abriter —, celui qui, si on le suit, vous entraîne irrésistiblement comme le Roi des Aulnes dans le poème de Goethe. Schreber, par bonheur, n'est pas poète : on peut le suivre tout en restant à l'abri de cette séduction, de cette captation hypnotique qu'exerce le poète...

Poète et antipoète, ainsi pourrait-on définir Canetti en mettant en relief une de ces contradictions qu'il dit lui-même s'attacher à préserver et à nourrir. Car c'est d'abord en lui-même que se joue ce drame (ou cette comédie) de la séduction et de l'arrachement à la séduction. « Il y a, dit-il, le doute que je ressens quant à la validité de mes propres pensées ». C'est ce doute qui le différencie du paranoïaque, car rien ne semble distinguer vos propres pensées de celles

d'un fou comme Schreber : « S'il est possible de présenter ou même d'enfermer cette évidente folie — cela d'une façon convaincante afin qu'elle vous saisisse —, que reste-t-il alors qu'on ne puisse pareillement présenter, à condition de posséder un bout de cette force "paranoïaque" ? L'évidence que je ressens, elle existe aussi bien pour un autre [...] ».

C'est donc méthodiquement que Canetti va mettre à distance cette évidence : « La différence, poursuit-il, c'est que je n'achève pas ce qui me semble par trop convaincant ; je l'écarte pour entreprendre tout autre chose, et je reprends le problème plus tard, par des biais différents. Je ne me fie jamais à une méthode unique et surtout pas à la mienne. Je me libère de l'étroitesse des disciplines établies et, tel un cavalier, je bondis vers d'autres disciplines. Me renouvelant toujours, je dissous les durcissements personnels ; et en me défiant surtout des amis bien intentionnés, je fais durer mon travail aussi longtemps que possible, laissant ainsi au monde l'occasion de réfuter ou de détruire mes découvertes ». On voit que cette méthode, dont Canetti précise bien les modalités, est aussi une antiméthode puisqu'il ne se fie pas à sa propre méthode. On voit aussi que, dans ce débat avec ses pensées, Canetti est très conscient de ce que ces pensées doivent aux autres, aux cadres de pensées institués : il a à se libérer, dit-il, de l'étroitesse des disciplines établies — c'est ainsi que son œuvre majeure, *Masse et puissance*, est généralement considérée comme inclassable, et souvent comme déconcertante. En fait, on peut se demander si tout ce travail de mise en doute n'a pas pour principal objectif d'épurer ses pensées, de les dégager de tout ce qu'elles doivent à d'autres : c'en est en tout cas un bénéfice non négligeable puisque, après avoir écrit qu'il laisse au monde « l'occasion de réfuter ou de détruire [ses] découvertes », Canetti ajoute ce paragraphe littéralement renversant : « Malgré tout, je ne puis vivre sans croire en elles. Quelles qu'elles soient, je ne saurais les mettre sur le même pied que les variétés de la folie. C'est pourquoi je me hais de mettre en danger de nouvelles idées quand je me plonge dans la prison des chimères d'autrui ».

« La prison des chimères d'autrui »... Ses propres « découvertes » sans lesquelles il ne peut vivre... Effectivement, à lire ces lignes, on peut se demander ce qui distingue Canetti du paranoïaque : ce dernier est également convaincu que ses pensées ne sont pas folles. Il lui est également impossible de vivre sans elles. Ce qui les distingue, c'est peut-être le verbe « croire » : « Je ne puis

vivre sans croire en [mes découvertes] » — il ne s'agit plus d'une « évidence » qui vous « saisit » (ce sont les mots que Canetti emploie plus haut), mais d'un acte de foi avec ce que cela comporte de gratuité, d'un acte de reconnaissance avec ce que cela comporte de subjectivité. En un mot : tout ce débat intérieur qu'analyse ici Canetti (car il s'agit d'un texte qui n'était pas a priori destiné à être publié — d'un texte à caractère introspectif ou auto-analytique, à condition bien sûr de ne pas entendre « analyse » dans le sens que lui a donné Freud), tout ce débat avec lui-même serait le travail d'un *sujet divisé* : alors que, chez le paranoïaque, on assisterait à une espèce de prise en bloc du sujet, ce que Canetti décrit comme enfermement, solidification, pétrification, opacité. « Nulle issue, écrit-il après sa lecture de Schreber, nulle issue dans cette construction si parfaitement étanche. En vain y cherche-t-on quelque chose de fluide pour y plonger, se laisser emporter [...]. Tout est comme du granit, tout est obscur [...] ». Là est la tentation : « Je n'ai jamais aussi peur de moi que devant l'achèvement et l'isolation de la folie d'un autre [...] ». Mais c'est cet achèvement, cette densification, cette solidité de granit qui confèrent à la pensée paranoïaque sa force de conviction, cette évidence qui saisit, qui empoigne : « La tendance la plus extrême de la paranoïa, écrira Canetti dans *Masse et puissance*, est peut-être une saisie totale du monde par les mots, comme si la langue était un poing et que le monde y fût pris ».

C'est que, pour le paranoïaque, les mots représentent une menace : « Ils pullulent comme une vermine, écrit Canetti dans le même passage, ils sont toujours sur le qui-vive ». On voit bien de quelle menace il s'agit : pour le paranoïaque, comme pour chacun de nous, les mots vivent de leur vie propre, ils se reproduisent de façon incontrôlable, ils risquent de vous déborder, de vous envahir, de vous submerger... La paranoïa est tentative de maîtrise, elle tue les mots ou du moins les contraint, les enferme, les assigne à signification, les enchaîne les uns aux autres. La paranoïa institue un système, un ordre du monde sur ce qui autrement serait chaos, jungle, prolifération insensée.

Canetti, qui a lui-même vécu des années dans la crainte d'une catastrophe — il le raconte dans son autobiographie — qui a fait l'expérience de la fin du monde, ou du moins de l'imminence de celle-ci, Canetti qui a mis en scène deux catastrophes majeures : l'incendie de la bibliothèque de Peter Kien à la fin d'*Auto-da-fé*, et l'écroulement de la maison Garpe à la fin de *Noce*, Canetti ne pouvait

manquer de relever dans les *Mémoires* de Schreber cette même problématique. « [...] Point très important », écrit-il dans *Masse et puissance*, que ce « sentiment de catastrophe », ce « danger menaçant l'ordre du monde ». Or — et Canetti ne manque pas non plus de le relever — ce sentiment de catastrophe découle, chez Schreber, de l'inflation de sa personne, de sa croissance illimitée, de son expansion infinie qui menace d'engloutir l'univers. Nous trouvons ici une autre contradiction, essentielle, à l'œuvre dans la paranoïa : cette mégalomanie, cette inflation du moi qui menace l'univers d'anéantissement, c'est précisément aussi ce qu'il s'agit de défendre, de préserver. « Ce sentiment paranoïaque de la situation est essentiel, écrit Canetti : toujours il s'agit de défendre et d'assurer une situation exaltée ». D'où le délire de persécution du paranoïaque, persécuté-persécuteur ; d'où les exactions et les crimes du despote : tâche sans fin dans les deux cas, car cette « situation exaltée » n'est jamais décimement assurée...

Il nous faut ici en venir à l'origine, chez Canetti, de son intérêt passionné pour les questions dont il débat ici — de cette recherche poursuivie pendant trente-cinq années, le temps de la gestation de *Masse et puissance*, œuvre non achevée reconnaît-il, dans le plus pur style freudien, œuvre qui laisse ouvertes quantité de questions... C'est à ses années d'adolescence, si l'on en croit l'autobiographie, que remonte ce questionnement passionné : Elias, qui est né en 1905, se trouve au début des années 20 à Franckfort, où il assiste aux manifestations de masse qui suivent l'assassinat de Rathenau. C'est là qu'il fait sa première expérience de l'appel de la masse, de ce qu'il nommera bientôt *Massentrieb*, pulsion de masse — pulsion qui forme couple avec une *Personlichkeitstrieb*, qu'on peut traduire par pulsion d'individuation — le jeu, le conflit de ces deux pulsions constituant le moteur de toute l'histoire humaine : telle est du moins la révélation, l'illumination qu'il a à l'âge de dix-neuf ans, au cours d'un état second qui, d'après la description qu'il en fait, ressemble beaucoup à ce que la médecine range parmi les manifestations de l'épilepsie temporale. Je pense que quelqu'un comme Juan-David Nasio verrait là, dans une conceptualisation lacanienne, une formation de la jouissance, ce qu'il appelle « formations de l'objet petit a ». Toujours est-il que nous trouvons ici, au départ de cette quête de trente-cinq années, ce jeu de l'évidence et de la croyance dont nous avons parlé plus haut, tel qu'il est exposé dans un texte canettien de

1949. Evidence qui s'impose, qui vous saisit et qui vient d'on ne sait où — aussitôt reprise en compte, prise en charge par le sujet —, acte de reconnaissance, de subjectivation qui fait dire au jeune Elias : «Voilà à quoi je vais consacrer ma vie ». En termes freudiens : *So Es war, soll Ich werden* — ce qui vient de *Ça* passe sous la juridiction de *Je*. En termes lacaniens : quelque chose qui vient de *l'Autre* (du *grand Autre*) est assumé par le sujet — acte performatif d'un sujet divisé de naissance. Aussi bien le jeune Elias, qui obéit à cet appel, à cette vocation, pourrait-il penser que cette illumination a surgi de lui-même, d'on ne sait quelle région mystérieuse et occulte de son être : la distinction entre soi et l'autre a perdu en cet instant toute pertinence...

Cet appel de la masse, ce désir de se fondre dans la masse, comme une goutte d'eau dans l'océan, Canetti y revient tout au long de son œuvre : c'est chez lui une aspiration fondamentale, vitale, et c'est aussi, selon lui, une aspiration universelle. A vingt-six ans, lorsqu'il écrit *Auto-da-fé*, il fonde sur elle une théorie étiologique de son cru : la psychose résulterait d'une frustration de ce désir. Le fou serait en somme quelqu'un qui, las de se heurter à ses limites, tenterait comme il peut d'assouvir ce besoin d'illimitation de son être, de se fondre dans une « unité supérieure ». Et c'est bien ce que, dix-huit ans plus tard, il retrouve dans sa lecture de Schreber, qui confirme ici aussi ses intuitions antérieures. Ce qui le frappe par exemple dans cette lecture, c'est notamment ceci : « La plus haute de toutes les béatitudes est ici statuée dans la fusion des âmes en une seule *masse* ». C'est dans cet abandon des limites du moi, dans cette illimitation de soi-même qu'il faut voir cette « situation exaltée » que cherche à maintenir à tout prix le paranoïaque. Et nous voyons bien ici en quoi, malgré les tentations auxquelles il s'est trouvé soumis à cet égard, Canetti n'est pas devenu paranoïaque : c'est que celui-ci vit dans l'illusion de sa mégalomanie — il pense que cette unité exaltée, illimitée, dont il participe, c'est encore lui, c'est toujours lui, ce n'est *que* lui ; il pense pouvoir dire *Je* au nom de cette unité supérieure. Canetti, lui, a toujours su, depuis qu'il a fait l'expérience de la masse, qu'on se perd en elle et que cette perte est une délivrance — à vouloir se recréer un « moi », on se crée une autre prison. Vivre la masse, c'est pour lui s'abandonner à elle, à cette unité supérieure, transpersonnelle, transindividuelle — expérience dans laquelle Schreber a bien vu que résidait « la plus haute des béatitudes ».

Expérience mystique, direz-vous. Certes, à d'autres époques, en d'autres cultures, il y a eu, il y a des expériences de cet ordre qu'on qualifie de mystiques — et le livre récent de Catherine Clément et Sudhir Kakar est venu nous rappeler que, chez nous et à notre époque, ces mêmes expériences étaient ordinairement ravalées au rang de manifestations psychiatriques. Je crois pouvoir dire que l'immense mérite de Canetti, ce qui fait peut-être pour nous l'intérêt majeur de son œuvre, c'est d'avoir porté le problème au plan *politique*. Lorsqu'il fait part à Hermann Broch de la pitié qu'il éprouve pour cette goutte d'eau, là sur sa main, qui se trouve séparée de l'Océan, du Grand Tout, il est très étonné que Broch entende cela d'une oreille en somme jungienne : Broch perçoit dans ce propos quelque chose de *religieux*. C'est ce qu'aurait fait aussi Romain Rolland, qui voyait dans le *sentiment océanique*, dont il avait personnellement l'expérience, le fondement et l'origine de la religion — s'opposant en cela à Freud, qui avouait qu'il lui était difficile de dire quoi que ce soit sur ce « sentiment océanique », ce genre d'expérience lui étant parfaitement étranger.

Pour Canetti, qui professe comme Freud un vigoureux athéisme, ce « sentiment océanique » n'a rien d'étranger, et c'est bien une des choses qu'il reproche à Freud : de parler de la masse de l'extérieur, sans en avoir fait l'expérience, sans en avoir jamais ressenti l'appel. Car pour Canetti, ce n'est pas de religion qu'il s'agit ici, mais de politique : lui, Elias Canetti, a fait, très jeune, l'expérience de ce sentiment océanique, l'expérience de perdre ses limites, de se fondre dans une unité supérieure, et de ne rien désirer autant que cet abandon, que cette fusion — mais cela a été dès le départ une expérience politique, et cela reste un problème politique qu'il va trente-cinq ans durant explorer et tenter, sinon de résoudre, du moins d'explicitier — car l'enjeu est immense, et c'est dans le contexte historique que l'on sait que Canetti poursuit avec acharnement ce travail, entrepris dans les années 20. C'est cela qui le saisit, qui l'empoigne, qui le fascine dans les *Mémoires d'un névropathe*, qu'il ouvre en 1949 et qu'il commence par lire, nous dit-il, trois fois de suite. Œuvre capitale à ses yeux, — œuvre d'un fou peut-être, mais œuvre de portée universelle, dans laquelle Canetti va aller chercher des réponses aux questions qui le hantent : « Un malade mental qui, rejeté, abandonné et méprisé, a vécu ses jours dans l'ombre d'une maison de santé, peut prendre plus d'importance qu'Hitler et Napoléon par les connaissances qu'il nous aide à acqué-

rir, aidant ainsi l'humanité à voir clair dans sa malédiction et ses maîtres ». Canetti, on le voit, n'hésite pas à se poser en continuateur de l'œuvre de ce malade mental. Mais il lui faut pour cela effectuer une espèce de transposition : d'un délire mystique faire une lecture politique — en reléguant au rang d'anachronisme ce qu'il peut y avoir de religieux chez Schreber.

« Son délire, écrit-il, sous le travesti d'une conception du monde surannée supposant l'existence d'esprits, est en réalité le modèle précis de la puissance *politique* qui se nourrit et se constitue de la masse [...]. Tous les éléments de la situation réelle y sont donnés : l'attraction forte et soutenue exercée sur les individus, destinés à se grouper en masse, leur mentalité équivoque, leur mise au pas, chacun étant rapetissé, leur absorption dans le potentat, qui incarne la puissance politique dans sa personne, dans son *corps* ; sa grandeur, qui doit *se renouveler* constamment de cette manière ; et enfin, point très important dont il n'a pas encore été parlé, le sentiment de *catastrophe* qui y est lié, d'un danger menaçant l'ordre du monde et décollant justement de cette attraction inattendue qu'il exerce et qui croît rapidement ».

De ce résumé extrêmement condensé que nous donne ici Canetti de son analyse du pouvoir politique, je détacherai le temps d'« absorption », dont nous n'avons pas encore parlé (l'absorption des individus dans le potentat), car il va nous conduire dans les fondements mêmes du pouvoir selon Canetti, dans ses fondements corporels et pulsionnels : « La conception que nous défendons ici, écrit-il dans *Masse et puissance*, est celle de la digestion considérée comme processus central de la puissance ». Il ne faut pas perdre de vue à cet égard qu'en ce domaine comme en d'autres, Canetti ne cesse de se référer à la vie animale : c'est de l'animal humain qu'il s'agit lorsqu'il écrit au début de cette section intitulée « Les entrailles de la puissance », « saisir et absorber [...] il n'y a rien de plus archaïque en nous » — et c'est de *l'affût de la proie* qu'il fait démarrer sa réflexion. Définir sa proie, cibler sa proie, comme on dirait aujourd'hui, tel est le premier pas de la prise de pouvoir, de ce processus qui s'achèvera par l'excrétion des déchets, des rebuts de l'exercice du pouvoir : « Les excréments, écrit Canetti [...] portent le poids de tous nos crimes. On y reconnaît ce que nous avons assassiné [...]. Ils mettent leur sceau archaïque à ce processus de diges-

tion de la puissance qui se déroule en secret, et resterait secret sans ce sceau ».

Le pouvoir est donc prédation, et il ne faut pas s'étonner si, parmi les animaux, le lion a de tout temps représenté le symbole le plus indiscutable du pouvoir. C'est, écrit Canetti, que « l'essentielle puissance à son apogée méprise la métamorphose. Elle se suffit à elle-même, ne veut qu'elle-même [...] absolue et irresponsable, elle n'est là pour qui ou quoi que ce soit d'autre ». De longs développements de *Masse et puissance* seront consacrés à ce *Moi Seul* qui caractérise le potentat — « Je tuera tout le monde et je m'en irai », a dit le Père Ubu... L'idéal du potentat serait donc, non seulement d'être débarrassé de tout rival, mais d'être délivré de la contrainte mimétique corrélative à l'existence des autres : « Le lion, écrit Canetti, n'a pas à se métamorphoser pour atteindre sa proie ; il y arrive en étant lui-même ». *Etre soi-même* : seul le lion jouit de ce privilège, seule l'accession au pouvoir absolu peut permettre d'en rêver.

Freud a lui aussi gambergé à ce sujet : on trouve, dans *Pour introduire le narcissisme*, cet étrange et célèbre passage où il dresse la liste des êtres absolument narcissiques — ceux, dirait Canetti, qui sont *eux-mêmes*. Le lion y figure effectivement, avec « le chat et les grands animaux de proie », aux côtés du « grand criminel » et de l'« humoriste », mais aussi de certaines femmes qui incarneraient, dit Freud, « le type féminin le plus fréquent et vraisemblablement le plus pur et le plus authentique » (« on ne saurait surestimer, ajoutait-il, l'importance de ce type de femmes pour la vie amoureuse de l'être humain »)..., ce qui renvoie à l'enfant, dont « le charme [...] repose en grande partie sur son narcissisme, le fait qu'il se suffit à lui-même, son inaccessibilité ». Etrange créature, en vérité, que cet enfant si insolemment autosuffisant, alors que toute l'ontogenèse freudienne accorde une si grande importance à la condition de dépendance prolongée de l'enfant humain, découlant de sa prématurité à la naissance. Créature un brin mythique peut-être, à laquelle vient faire pendant un autre parangon de l'être absolument narcissique, le Père de la horde primitive — figure esquissée dans *Totem et tabou*, juste avant la rédaction de *Pour introduire le narcissisme*, et achevée quelques années plus tard, justement dans *Psychologie des masses et analyse du Moi* : c'est bien en effet l'étude des masses qui conduit Freud, comme plus tard Canetti, à camper un personnage de despote autosuffisant et omnipotent. Pour Freud, ce ne saurait être qu'un père...

Ce que conteste évidemment Canetti, dont la mythologie est dominée, comme celle de Jung, par une figure radicalement archaïque, une Grande Déesse, une Déesse-Mère. On le perçoit clairement à la fin de son autobiographie, lorsque l'évocation de la mort de sa mère appelle sous sa plume des accents dionysiaques : *der Göttliche Wahn*, écrit-il, le délire divin, celui qu'inspirait Dionysos à ses adeptes. Oui, nous pourrions vaincre la mort. Le Dieu des juifs est fatigué : « Allez, dit-il à l'ange qu'il avait posté en faction — laisse tomber [...] » (« La mesure du châtement est comble, écrit Canetti [...]. Celui qui nous envoya le serpent, le Tentateur, le rappelle ».) La voie est à nouveau libre vers l'Arbre de Vie : « *Der Baum des Lebens ist euer* : l'Arbre de Vie est à vous ». Divin délire qui parcourt de son souffle puissant toute l'œuvre canettienne.

Car le voici, cet Arbre de Vie ; la voici, cette Grande Déesse, concrètement à l'œuvre à l'aube de la vie humaine comme à la source du pouvoir. Si Freud, comme nous l'avons vu, sortait bizarrement de sa manche un enfant autosuffisant, absolument narcissique, pleinement lui-même, Canetti nous rappelle en somme, avec Winnicott, qu'un bébé, ça n'existe pas. Canetti ne le conçoit que comme prolongement de sa mère : « On ne peut que maintenir, s'agissant de la mère, la conception que nous défendons ici, celle de la digestion considérée comme processus central de la puissance. Mais la mère étale ce processus sur plus d'un corps, et le fait que le nouveau corps qu'elle se charge de nourrir est séparé du sien ne rend ce processus que plus clair et plus conscient en tout ». « Son estomac s'est dédoublé, écrit-il encore [...]. Au début, elle s'intéresse plus au nouvel estomac, au nouveau corps en formation, qu'au sien propre ; ce qui se passait pendant sa grossesse s'est tout simplement extériorisé ». Le comble de l'altruisme est aussi le comble de la puissance, car « la puissance de la mère sur l'enfant, aux premiers stades, est absolue, non seulement parce que sa vie dépend d'elle, mais aussi parce qu'elle éprouve le plus fort besoin d'exercer cette puissance sans interruption. La concentration de ces voluptés de domination sur un si petit être lui procure un sentiment de suprématie qui l'emporte sans peine sur n'importe quelle autre relation normale entre humains ».

Voici donc ce qu'on trouve à la source du pouvoir : non un narcissisme originaire, un état de plénitude autosuffisante dont la nostalgia appellerait dans nos fantasmes des figures souveraines

comme celle du lion ou du potentat, mais un état de servitude absolue qui est en même temps l'exercice d'un pouvoir absolu, car il n'y a alors pas d'autre de soi : l'enfant *est* sa mère, ou plutôt (car ces distinctions ne veulent ici plus rien dire) il est cette volupté continue, ininterrompue, dans laquelle il advient peu à peu comme « homme nouveau et complet », suivant les termes de l'auteur. Temps voué à l'oubli, non mémorisable peut-être — car « tout homme, écrit encore Canetti, garde surtout en mémoire l'époque de la diminution de cette puissance ; et à chacun apparaissent plus importants les droits souverains du père, beaucoup moins essentiels en fait, quoique plus frappants [...] ».

Selon Canetti, ce serait donc au sens propre qu'il faudrait prendre cette expression depuis longtemps passée dans la langue : *le goût du pouvoir*.

comme celle du monde... l'homme écrit encore... la puissance de cette puissance... portants les droits souverains du père... en fait quelque plus tard.

« Selon Cassin, ce serait donc... cette expression... »

« C'est une disposition naturelle à l'homme de regarder comme sien tout ce qui est en son pouvoir. »  
Rousseau, *Emile*, livre II.  
« Il n'y a pas de chose singulière, dans la nature des choses, qu'il n'y en ait une autre plus puissante et plus forte. Mais, étant donné une chose quelconque, il y en a une autre plus puissante, par qui la première peut être détruite. »  
Spinoza, *Ethique*, quatrième partie, axiome.

Y a-t-il vie sans pouvoir ? Pouvoir, c'est être. En même temps que les limites et les capacités de son corps, l'enfant éprouve son pouvoir sur l'autre. Notre corps, comme notre pensée, est lié à ce jeu de pouvoir-impouvoir qui nous tresse à l'autre. Pouvoir, c'est être, et chaque geste doit se nicher dans ce secret débat du corps avec l'altérité. La souplesse, la puissance du mouvement lui-même tiennent à une certaine élégance de la solution trouvée à ce débat. Cette élégance signe un certain pouvoir d'être, qui donne au corps aussi bien qu'à la pensée son délié et sa force. La volonté de devenir qui nous anime tient à ce désir de gagner de l'être sur le non-être, de la forme sur l'informe. L'exploration du monde, l'invention, la genèse des formes — les rites mêmes — ne sont rien d'autre.

Le goût du pouvoir est-il la transformation et la métamorphose du goût premier de la motricité ? Conserve-t-il la saveur de l'em-

l'homme écrit encore... la puissance de cette puissance... portants les droits souverains du père... en fait quelque plus tard.

# Le corps de la puissance

Claude Rabant

« C'est une disposition naturelle à l'homme de regarder comme sien tout ce qui est en son pouvoir. »  
Rousseau, *Emile*, livre II.

« Il n'y a pas de chose singulière, dans la nature des choses, qu'il n'y en ait une autre plus puissante et plus forte. Mais, étant donné une chose quelconque, il y en a une autre plus puissante, par qui la première peut être détruite. »  
Spinoza, *Ethique*, quatrième partie, axiome.

Y a-t-il vie sans pouvoir ? Pouvoir, c'est être. En même temps que les limites et les capacités de son corps, l'enfant éprouve son pouvoir sur l'autre. Notre corps, comme notre pensée, est lié à ce jeu de pouvoir-impouvoir qui nous tresse à l'autre. Pouvoir, c'est être, et chaque geste doit se nicher dans ce secret débat du corps avec l'altérité. La souplesse, la puissance du mouvement lui-même tiennent à une certaine élégance de la solution trouvée à ce débat. Cette élégance signe un certain pouvoir d'être, qui donne au corps aussi bien qu'à la pensée son délié et sa force. La volonté de devenir qui nous anime tient à ce désir de gagner de l'être sur le non-être, de la forme sur l'informe. L'exploration du monde, l'invention, la genèse des formes — les rites mêmes — ne sont rien d'autre.

Le goût du pouvoir est-il la transformation et la métamorphose du goût premier de la motricité ? Conserve-t-il la saveur de l'em-

prise initiale gagnée peu à peu sur les choses, lorsque l'altérité venait se loger fugacement au pouvoir du corps, flatter l'intime plaisir de l'exploit, flotter au creux du potentiel et ses aléas ? La question du pouvoir est celle de la substance détachée de la motricité, arrachée à son substrat et promue à l'état d'entité désirable, isolable, capturable. Le pouvoir substantifié devient la proie elle-même, l'objet du rapt. Source d'affect et de passion, plutôt que d'être.

Elias Canetti, dans *Masse et puissance*<sup>1</sup>, distingue, à juste titre, entre pouvoir et puissance. Le pouvoir, par ses deux bouts d'impuissance et de réussite, touche à la mort et à ses figures — périr, tuer. Il disperse et distribue la détresse, la dissipe et l'assène. Il décide de la vie et de la mort. Le pouvoir de l'argent est de distribuer inégalement le manque et la privation. Le pouvoir des armes est de répartir le sort inégal des vainqueurs et des vaincus, de part et d'autre de la mort, de la famine, de l'esclavage. Périr, tuer sont les deux limites du pouvoir.

« Quand le pouvoir prend son temps, il devient puissance », écrit Canetti<sup>2</sup>. Epier, patienter, jouer, calculer, fomenter, forment le temps du pouvoir venu à la puissance, porté à la puissance d'un espace qui s'enfle et s'étend, se construit et se densifie. Le temps de la ruse et de la duplicité. Du faux, du double, du caché, du recelé. La puissance donne une masse secrète et invisible au corps, un volume de possibles. Une masse et un volume qui temporisent avec la tendance du pouvoir à dévorer et à se dévorer instantanément lui-même, déploient temporairement sa force entre prédation et parole, entre dévoration et calcul, entre consommation et raisonnement.

« La souris, une fois prise, est au pouvoir du chat. Il s'en est emparé, il la tient, il va la tuer. Mais dès qu'il se met à jouer avec elle, quelque chose de nouveau intervient. Il la lâche et lui permet de s'écarter un peu. Elle file, lui ayant tourné le dos, et dès lors elle n'est plus en son pouvoir. Mais la puissance reste au chat de la rat-traper. S'il la laisse échapper, elle sort de la sphère de sa puissance. Mais jusqu'au point où il peut l'atteindre à coup sûr, cette puissance reste entière. L'espace que contrôle le chat, les instants d'espoir qu'il laisse à la souris, mais en la surveillant de tout près sans cesser de s'intéresser à elle et à sa destruction, tout cela ensemble pourrait se

1. Elias Canetti, *Masse et puissance*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Gallimard, 1966, et collection Tel, 1986.

2. *Ibid.*, p. 299.

caractériser comme le corps véritable de la puissance, comme la puissance elle-même »<sup>3</sup>.

La puissance est le jeu du pouvoir. Le jeu avec ses propres limites. Le jeu avec l'autre et sa mort, les traces abstraites du pouvoir autour de sa proie, le diagramme des lacets de sa capture et de sa mise à mort différée. Emile, à cet égard, dans le texte de Rousseau, est exactement dans la position de la souris, sous la puissance épiante et vigilante du précepteur — il est, incarne ou représente, dans son aveuglement et son insu mêmes, le corps de la puissance préceptorale. Comptez le nombre de fois où Rousseau parle de « prise ». La prise éducative est une prédation — du cultivé sur le sauvage, du calculé sur le spontané. « Sitôt qu'il naît, emparez-vous de lui, et ne le quittez plus qu'il ne soit un homme : vous ne réussirez jamais sans cela »<sup>4</sup>. Une prédation qui vise la forme — ici la mainmise sur la forme originelle et la production, la mise à jour de ses virtualités, le maintien et le développement de la nature initialement bonne : « Voulez-vous donc qu'il garde sa forme originelle ? Conservez-la dès l'instant qu'il vient au monde »<sup>5</sup>. Passer d'une prédation à l'autre, d'une prédation sauvage à la prédation économe de la civilisation, d'un pouvoir brut à la prédation différée de la lettre, tel est en fin de compte l'enjeu de l'éducation. Dans *La cigale et la fourmi*, la cigale chanteuse tombe au pouvoir de la fourmi économe qui lui fait la leçon, et cette leçon prend elle-même sa force d'un maître absolu, la mort, sans lequel elle n'aurait aucun poids ni aucune chance de se faire entendre. La leçon vaut parce que la cigale est la proie d'une force plus grande que toute tentative de persévérer dans son être de chanteuse, un pouvoir qui la place devant une alternative ou une aliénation, au sens de Lacan : « Ou l'économie ou la mort », « ou la prédation différée ou la destruction sans délai ». La leçon faite à l'enfant suppose elle-même l'horizon d'une détresse (*Hilflosigkeit*, disait Freud dans *l'Entwurf*) qui le force à passer peu à peu de la prédation orale à la prédation littérale, d'une prédation sauvage à une prédation cultivée. Ainsi entre-t-il à l'école... pour être livré au pouvoir de la lettre et à la leçon de la nécessité. Le paradoxe du modèle rousseauiste (qui a fait sa force historique) est d'affirmer que la prédation éducative, isolée du reste de

3. *Ibid.*, p. 299.

4. J.J. Rousseau, *Emile*, livre I, dans : *Œuvres complètes*, t. IV, NRF, bibliothèque de la Pléiade, p. 261.

5. *Ibid.*, p. 261.

la civilisation, ne détruit pas sa proie naturelle, mais la sauve, la rapte pour l'arracher à la destruction promise par ce prédateur tout-puissant qu'est devenue la civilisation. Une prédation se joue contre une autre, un mode de prédation doit chasser l'autre. N'est-ce pas toujours le cas ? Sous la pression de la nécessité, nous devons changer de prédation, passer de la nature à la culture, de la dépense à l'économie, de la pulsion à la sublimation, changer le goût du pouvoir brut en formes stables et élaborées de la puissance, et ce faisant métamorphoser sa nature même, substituer une proie abstraite à une proie concrète, une stratégie à un emportement. Mais toujours peut-être le pouvoir reviendra-t-il, au-delà de ses métamorphoses, à sa nature première, la force, violente ou subtile, de la bouche et de la main qui se resserrent sur leur proie.

Pas de pouvoir sans proie ni sans capture. En ce sens, c'est la proie qui définit le pouvoir, non la robe — comme disent les Chinois, peu importe que le chat soit blanc ou noir, l'important est qu'il attrape la souris. Le pouvoir a le goût, la saveur de sa proie. Son acte se resserre sur la présence immédiate de son objet. « Au pouvoir s'associe l'idée de quelque chose de proche, de présent »<sup>6</sup> — jusqu'à quel point pouvons-nous identifier le présent et le pouvoir ? Le pouvoir se définit par le présent, et le présent par le pouvoir. Pouvoir, c'est pouvoir être présent, capter et capturer le présent, faire du présent une présence. Etre présent, c'est déjà une prise de pouvoir. Le présent et la présence comportent par eux-mêmes un pouvoir, détiennent un pouvoir absolu, instantané, sur tout ce qui s'absente et manque d'être. Le désir du pouvoir est désir du présent — élimination de l'absence, du défaut d'être (d'où le lien intime, intrinsèque, du pouvoir avec le pédagogique). Le pouvoir désire être présent partout, pénétrer partout. Le pouvoir est désir de sa propre présence, extension de la présence réelle en présence potentielle, œil qui poursuit Caïn dans la tombe, Big Brother qui surveille la conscience intime de chacun. Dans la religion chrétienne, la présence réelle de l'eucharistie est le symbole de ce pouvoir divin de se rendre présent partout de la façon la plus paradoxale, en devenant, sous l'invisibilité, la présence la plus intense. Toutes les religions inventent un pouvoir paradoxal du divin de se rendre présent, qui est justement la manifestation de son pouvoir comme tel (Zeus et la pluie d'or, etc.). Dans le film de Rossellini, *La prise du pouvoir par*

6. E. Canetti, *op. cit.*, p. 299.

*Louis XIV*, la présence soudaine et inattendue du roi au moment où Mazarin vient de mourir, devançant l'annonce qu'on s'apprête à lui faire, manifeste instantanément le pouvoir déjà pris, et son emprise sur le temps même, en inversant la circulation du message, et donc sa signification. Etre présent à l'origine du message, là où il est émis, à l'instant où il doit être envoyé, c'est déjà tenir le pouvoir. Cette présence au point d'émission est déjà le corps de la puissance, l'indice de la capture et de la métamorphose du pouvoir. Le maître est celui dont la présence s'impose de façon soudaine et indiscutable, celui qui fait taire toute autre présence, mais aussi dissipe l'absence — écarte la mort, la renvoie, oblige chacun à se rendre présent à cette présence, ne tolère aucune dissipation. Ordonner n'est, au fond, rien d'autre que se trouver au point d'émission du message. Et pouvoir émettre le message, c'est pouvoir ordonner la présence, puisque tout message oblige son destinataire à répondre — fût-ce par le refus ou le silence.

Si la prise de pouvoir définit ce qu'à la manière de René Thom on pourra appeler une catastrophe élémentaire — de type capture —, une fronce dans l'être (le froncement de sourcil n'est-il pas le signe d'une maîtrise qui souligne son existence, la marque rappelée d'une sévérité ?), la puissance définit un champ, un ensemble de vecteurs et d'orientations en partie invisibles. La puissance rend immatériel le pouvoir pour l'étendre au virtuel et l'inscrire dans un champ abstrait, susceptible de signes et d'indices. Le pouvoir se capte lui-même dans une stratégie, un jeu de doubles et d'ombres, un système de traces — une jouissance autoréférente et différée. La puissance jouit de son potentiel dans le secret, le silence de tous. La puissance se digère. Tel Louis XIV mangeant seul, dans une cérémonie interminable, au milieu de sa Cour. Le pouvoir doit se transformer en puissance, et c'est là souvent qu'il se détruit, s'autodétruit en ratant sa métamorphose — par excès d'autoréférence, ou vertige de sa propre présence, ou vice d'exhibition. Il s'accomplit alors entièrement dans la crise qui le détruit, il explose dans la mise en scène de sa propre force. « Quand le pouvoir prend son temps, il devient puissance. Mais au moment de crise qui finit toujours par arriver, à l'instant irrévocable de la décision, il redevient pouvoir, force pure »<sup>7</sup>. Comme force pure, il se confronte à lui-même. Il redevient ce qui anéantit, ou périt. Le pouvoir même de créer n'est-il

7. *Ibid.*, p. 299.

pas le pouvoir de détruire des possibles pour en extraire du réel ? Il advient aussi que le pouvoir périsse devant le possible, s'anéantisse, non pas devant une autre force, mais devant des absences, des néants, des fantômes, des irréels. Telle la puissance de Montezuma s'inclinant jusqu'à la mort devant le retour fantomatique des dieux ancestraux, devant un irréel du passé qui focalise la foi et donne un éclat mortel à l'arrivée des Espagnols.

Une telle crise peut se jouer dans une infinité d'occasions. Sinon, comment comprendre cette pente universelle du pouvoir à s'autodétruire en s'accomplissant — à s'autodévorer ? Ce serait, par exemple, une façon d'interpréter ce que la psychanalyse découvre comme panique ou fuite devant la réussite, auto-annulation du sujet à l'instant de la réalisation de son désir. Autrement dit, la puissance, par opposition au pouvoir, comporte une certaine division du sujet à l'égard de soi-même, une certaine ruse pour déjouer cette pente à l'autodestruction de son propre pouvoir — une ruse qui joue contre ce goût de la ruine. Car le goût du pouvoir est enveloppé dans le goût de la ruine. C'est là son amertume. Au bout du pouvoir, la ruine. A l'idée de pouvoir s'associe la présence de la ruine. Une fois la proie détruite, le pouvoir est aboli. Les proies doivent se renouveler sans cesse. Le pouvoir suppose une réserve de chasse, un terrain de guerres potentielles, une mine d'agressions et d'agressivité. Il suppose, plus ou moins, une nature complaisante, une société inépuisable, une forêt d'où jailliront de nouvelles proies. Le pouvoir doit composer avec l'épuisement possible de sa réserve de chasse, l'assèchement de ses sujets ou de ses victimes, avec sa propre abolition. « Pour qui sonne le glas » symbolise le type de présence à soi d'un certain pouvoir, précisément comme guerre ou force pure, pouvoir des armes, pouvoir de ruine. En ce sens, si le pouvoir est assis sur un principe de destruction, il est miné par l'horizon de son autodestruction.

La puissance, pour durer, suppose un certain dessaisissement, une espérance encore vide, une capture par le virtuel, le non-lieu, le non encore advenu, la parure et le vide. Si le pouvoir est centré sur la présence, la puissance est orientée vers des absences, dont rien ne garantit encore qu'elles se feront un jour présences. A la différence du pouvoir pur, une stratégie se laisse orienter et capter par des proies qui n'existent pas encore et n'existeront peut-être jamais, par des enjeux qui ne sont pas des proies actuelles, mais des architectures de pensées, des actes créateurs et des paris sur l'avenir qu'ils

contribuent à engendrer. Le pouvoir doit se laisser capturer lui-même par le vide. L'exercice du pouvoir ne peut être régulé que par la puissance et ses perspectives, ses visées, ses volontés — sa mystique —, par un au-delà de lui-même. *La prise du pouvoir par Louis XIV* est tout autant l'histoire d'une métamorphose que d'une capture, autant la description d'un vide qui se creuse que celle d'un plein qui s'accomplit. La capture du pouvoir des mains d'un mort, à l'instant de sa mort, la transmission raptée des mains de la mort même — mais sans la toucher (nous retrouvons ici ce que Canetti place en exergue de *Masse et puissance* : la phobie du contact — qui est sans doute toujours, plus ou moins, phobie du contact avec la mort), devient la métamorphose du pouvoir en puissance, la stratégie de parure et d'apparence, l'appareil qui capte et oriente la puissance vers une gloire qui la cache autant qu'elle la sert, une mystique du vide et du voile où le pouvoir royal prend son assise secrète et sa vraie dimension. L'utilisation politique du vêtement, de l'élégance, de la somptuosité dépensière, aboutit symboliquement, métonymiquement, à l'instant final du film où le roi se retire, seul, et se dévêt dans une sorte de liturgie inversée, de rite négatif, où il retrouve la lettre, le sens de la lettre qui touche à la mort — et, de nouveau, à l'interdit de toucher ou de voir : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement »<sup>8</sup>. Interdit qui se reploie en même temps, dans le même geste de dépossession et de retrait de la parure, sur le plus haut narcissisme, la pointe échappant à toute qualité, la supériorité suprême référée de soi à soi seul, cette « élévation qui ne dépend point de la fortune [...] et qui semble nous destiner aux grandes choses ; c'est un prix que nous nous donnons imperceptiblement à nous-mêmes », et « qui nous met plus au-dessus (des autres hommes) que la naissance, les dignités, et le mérite même »<sup>9</sup>. Prix que le sujet se donne à soi-même face au vide, devant ce qui ne se peut regarder fixement, le soleil et la mort. Le vrai goût du pouvoir est un pouvoir de soi à soi, qui se hausse à l'Autre, au vide de l'Autre. Et pour boucler le tout : « L'élévation est au mérite ce que la parure est aux belles personnes »<sup>10</sup>. L'élévation est la parure du pouvoir, sa lumière invisible, et comme son éblouissement.

8. La Rochefoucauld, Maxime 26, dans : *Maximes et réflexions diverses*, préface de Jean Lafond, Editions Gallimard, 1976, Folio, p. 48.

9. *Ibid.*, maxime 399, p. 109.

10. *Ibid.*, maxime 401, p. 109.

Mais hormis cette solitude qui le confronte à la mort, le pouvoir est nécessairement soumis aux rigueurs d'une stratégie de légitimation. Entre le pouvoir comme force nue et la puissance comme mise en forme et processus de durée, il faut une légitimité et donc des procédures de légitimation. « Aucun pouvoir, écrit P. Bourdieu dans *La noblesse d'Etat*, ne peut se contenter d'exister en tant que pouvoir, c'est-à-dire en tant que force nue, dépourvue de toute justification, en un mot arbitraire, et il doit donc se justifier d'exister, et d'exister comme il existe, ou du moins faire méconnaître l'arbitraire qui est à son fondement, et par là, se faire reconnaître comme légitime. Or, la question de la légitimité est inscrite à l'état pratique dans l'existence même d'une pluralité de pouvoirs concurrents qui, dans et par le fait de leur affrontement, et dans les justifications antithétiques, et souvent inconciliables, qu'ils s'opposent, font inévitablement surgir la question de leur propre justification »<sup>11</sup>. Une stratégie de légitimation est donc aussi un principe de relativisation. Les légitimités sont toujours relatives. Elles se lisent les unes par rapport aux autres. Mais elles sont aussi toujours en elles-mêmes doubles et dédoublées. Elles constituent des procédures de méconnaissance autant que de reconnaissance. Si l'on met à part l'instant de la prise de pouvoir comme émergence du pouvoir pur (mais laissant après lui la trace d'une sorte de brutalité foncière où le pouvoir est toujours susceptible de retomber — or, nulle société, nul groupe humain ne peuvent faire l'économie de la question du pouvoir et de son exercice), tout pouvoir, contraint de se légitimer, se change en pouvoir symbolique, c'est-à-dire, en bonne logique freudienne, en édifice construit sur une dénégation — dénégation de son arbitraire, non seulement initial, mais actuel. L'intérêt des analyses de P. Bourdieu est ici de montrer l'espèce d'ondoiement interne de la légitimité et son rapport obscur et torve à la légitimation. Il ne s'agit pas seulement de cacher des origines impures, mais, dans le temps même de la reconnaissance, de lutter pour la légitimation de ce qui existe, et comme cela existe, au prix de la méconnaissance de l'arbitraire qui continue à tramer le pouvoir dans son exercice et ses stratégies de reproduction. « A la différence de la force nue, agissant par une efficacité mécanique, tout pouvoir véritable agit en tant que pouvoir symbolique qui, paradoxalement, trouve son principe dans une dénégation »<sup>12</sup>. L'efficacité du pouvoir implique donc un jeu de

11. Pierre Bourdieu, *La noblesse d'Etat*, Editions de Minuit, Paris, 1989, p. 377.

12. *Ibid.*, p. 549.

croiances qui donnent consistance à sa légitimité. « Tandis que la *commande*, action d'un opérateur sur une machine ou sur un automate, agit par des voies mécaniques, justiciables d'une analyse physique, l'*ordre* ne devient efficient que par l'intermédiaire de celui qui l'exécute, avec la collaboration objective de sa conscience ou de ses dispositions préalablement montées à le reconnaître pratiquement, dans un acte d'obéissance, c'est-à-dire de croyance »<sup>13</sup>.

Une légitimité vient ainsi se loger entre le pouvoir et sa métamorphose en puissance — une légitimité qui évite que la puissance ne retourne catastrophiquement au pouvoir et à la force brute, c'est-à-dire à la surenchère de la peur, au jeu du hasard et de la mort. « Le pouvoir est la manifestation suprême de la peur que l'homme se fait à lui-même par les efforts qu'il déploie pour s'en libérer », écrivait Giuglielmo Ferrero<sup>14</sup>. La peur qui s'auto-engendre au cœur du pouvoir, voilà le paradoxe dramatique qui en fait, selon cet auteur, la substance : « Si les sujets ont toujours peur du Pouvoir auquel ils sont soumis, le Pouvoir a toujours peur des sujets auxquels il commande. Caïn a peur d'Abel : c'est pourquoi il finit par l'assommer »<sup>15</sup>. De ce point de vue, la prise du pouvoir est elle-même la source d'une peur qui se redistribue dans la férocité de la dictature qui en sort — telle la peur de Bonaparte au moment du 18 Brumaire : « La terreur qui s'empare du dictateur au moment même de la prise du pouvoir, parce qu'il l'a conquis en faisant violence à un principe de légitimité »<sup>16</sup>. « L'homme est donc le plus peureux des êtres. Il naît plein de peur, et il vit en proie aux terreurs. Mais s'il vit en proie aux terreurs, ils se distingue des animaux parce qu'il

13. *Ibid.*, p. 549.

14. Giuglielmo Ferrero, *Pouvoir, les génies invisibles de la Cité*, Paris, Plon, 1945. Et le livre de poche, *biblio essais*, Librairie générale française, 1988, pp. 33-34. « [...] L'homme ne s'effraie pas seulement des dangers réels et imaginaires ; il se fait peur à lui-même, de par la faculté qu'il détient de faire peur aux autres. Inimaginable complication : il est l'être qui fait le plus peur, parce qu'il est le seul capable de fabriquer des armes ; mais c'est justement pour cette raison qu'il est l'être qui a, lui-même, le plus peur » (p. 33).

15. *Ibid.*, p. 36. « Nous avons vu que les instruments de la force font peur en même temps à ceux qui les subissent et à ceux qui les emploient. Nous avons vu que la peur du pouvoir s'exaspère jusqu'au paroxysme, par action et réaction réciproque entre le pouvoir et les sujets ; que la peur des sujets effraie le pouvoir, parce qu'elle engendre la haine et l'esprit de révolte ; qu'effrayé par la menace, toujours imminente, d'une révolte générale, le pouvoir s'efforce de terroriser encore plus ses sujets. Mais si leur peur augmente, la haine et l'esprit de révolte augmentent aussi : à son tour, plus le pouvoir fait peur, plus il a peur ; plus il a peur, plus il a besoin de faire peur » (pp. 275-276).

16. *Ibid.*, p. 49.

veut être courageux »<sup>17</sup>. L'une des manifestations de ce courage, qui est peut-être le seul vrai ressort de la civilisation (« au commencement de tout notre savoir il y a un acte de courage »), c'est d'instaurer des principes de légitimité qui viennent tempérer la dialectique mortifère de la peur au cœur du pouvoir. « Les principes de légitimité ont pour tâche de libérer le Pouvoir et ses sujets de leurs peurs réciproques, en remplaçant de plus en plus, dans leurs rapports, la force par le consentement »<sup>18</sup>.

Autrement dit, ce que j'appellerai un principe de transfert vient tempérer la férocité inhérente au pouvoir. Par le biais de la légitimité, la puissance prend son assise, hors du pouvoir, sur une érotique du consentement. « La seule autorité qui n'a pas peur est celle qui naît de l'amour : l'autorité paternelle, par exemple »<sup>19</sup>. L'amour serait ici un principe de relativité et de tempérance. Face à l'absolu qui hante le pouvoir et le jette dans la violence, la légitimité est toujours relative, contestable. Elle suppose le consentement, c'est-à-dire l'acceptation du relatif et de la relation. Non pas un contrat, au sens rousseauiste, mais un mixte, un adoucissement qui tempère la violence par l'amour, mélange l'affectif et le rationnel dans le raisonnable et l'acceptable. « Les principes de légitimité humanisent et adoucissent le Pouvoir, parce qu'il est dans leur nature d'être acceptés sincèrement, comme raisonnables et justes, par tous ceux qui commandent et par la majorité au moins de ceux qui obéissent. L'acceptation n'est pas toujours active, voulue, consciente de ses motifs profonds. Elle peut être — elle est le plus souvent dans les masses — une habitude plus qu'une conviction, un legs paresseux du passé, une espèce de résignation à l'inévitable [...] Mais même par les consentements passifs qu'il assure, le principe de légitimité libère le Pouvoir de ses peurs »<sup>20</sup>. Nous sommes ici quasiment à l'opposé des perspectives rebattues concernant la servitude volontaire, tirées du *Discours* du même nom de ce malheureux La Boétie, naguère diffusées dans le milieu analytique, dans le but de réduire le transfert à un principe de pouvoir<sup>21</sup>. Ici, avec Ferrero,

17. *Ibid.*, p. 49.

18. *Ibid.*, p. 49.

19. *Ibid.*, p. 37.

20. *Ibid.*, pp. 41-42.

21. On peut se référer également à la critique que fait P. Bourdieu, dans *La noblesse d'Etat*, de « la vision que l'on peut appeler "spontanéiste", et qui [...] inscrit en chacun des dominés le principe d'une soumission sans nécessité, parfois décrite dans le langage de la "servitude volontaire", aux contraintes, aux injonctions ou aux sé-

nous avons au contraire l'idée que le transfert adoucit les mœurs. Il adoucit les mœurs parce qu'il capte et filtre le pouvoir et sa force brute (à laquelle aucune société humaine ne saurait échapper) dans les mailles de la fonction paternelle. Loin, donc, que le transfert soit un allié du pouvoir, il en est, en réalité, l'antidote. Le semblant devient un allié de la civilisation, et la croyance une paix pour les mœurs. On trouve chez Ferrero une sorte d'éloge de l'illusion, parure en un autre sens<sup>22</sup>, qui contrebalance quelque peu le « désillusionnisme » freudien, dont on peut se demander s'il n'a pas fini par engendrer quelques monstres de méfiance. « Pour qu'une légitimité, écrit Ferrero, atteigne sa pleine maturité, il faut qu'une minorité au moins croie activement dans son principe, avec une ferveur presque religieuse, qui le sublimise en lui prêtant une splendeur transcendante. Et cette transfiguration d'un principe de légitimité ne peut se faire que par une cristallisation sentimentale : de l'admiration, de la gratitude, de l'enthousiasme, de l'amour, qui, se déposant autour du principe de légitimité, transforment ses imperfections, ses limitations, ses lacunes de principe conventionnel, en un semblant d'absolu, qui provoque le dévouement. La légitimité atteint sa complète maturité, son plus haut degré d'efficacité dans cette ferveur, dans cette reconnaissance totale, sincère, joyeuse — fût-elle en partie illusoire — de la supériorité du pouvoir, qui le transforme en une sorte d'autorité paternelle »<sup>23</sup>. Freud aussi confiait à Eros, dans son conflit éternel avec Thanatos, la chance d'une société plus juste, sinon plus paisible.

Sans doute pourra-t-on accuser Ferrero d'un optimisme excessif. Pourtant une telle critique pourrait être elle-même contrebalancée par la constatation historique de ce que Marcuse avait appelé en son temps la désublimation répressive. Dans le refus de tout transfert, il y a une forme de désublimation répressive. Dans la méfiance à l'égard de toute puissance, de toute admiration, de toute « cristal-

ductions du pouvoir » (p. 11). La tâche de la science (de la sociologie) est au contraire, écrit-il, de « rendre à ces passions leur raison d'être, leur nécessité, et [de] les arracher ainsi à l'absurdité coupable à laquelle elles sont vouées lorsqu'on les traite comme les choix d'une liberté démissionnaire qui s'aliène dans la soumission volontaire à la fascination du pouvoir » (*Ibid.*).

22. *Ibid.*, p. 143 : « L'admiration, la gratitude, l'attachement qu'un régime légitime réussit à provoquer, sont sa brillante parure. Comme la parure est brillante et que la substance se réduit à un principe conventionnel, aride et discutable, il y a toujours danger qu'un peuple ou une époque finissent par confondre la parure et la substance. De graves désordres peuvent alors se produire ».

23. *Ibid.*, p. 140.

lisation sentimentale », il y a le danger d'un retour au pouvoir brut et à la dialectique répressive de la peur. La crise des démocraties pourrait se lire comme une telle crise. Le rejet de tout semblant ou de toute transfiguration des principes de légitimité va de pair avec un retour en force des pouvoirs bruts et des sociétés violentes fondées sur la peur, comme avec ce système généralisé de dévoration sauvage et de prédation illimitée que tend (ou tendait) à devenir la société dite à juste titre de consommation. Faudra-t-il que la détresse, la mort, la famine viennent mettre une limite à cette autodévoration de la société moderne ? Ou bien peut-on espérer que les principes de légitimité soient assez fortement gravés dans les corps et dans les esprits pour qu'il assurent une transition vers des « puissances suffisamment bonnes », dirons-nous en détournant un terme de Winnicott, capables d'assurer une survie de l'humanité hors de la peur et de la destruction par son propre pouvoir ? Pouvons-nous parier, contre la tyrannie, sur une avancée de l'universel ?

Car le pouvoir en tant que tel, encore une fois, n'a finalement que goût de ruine, après la saveur exquise de sa jouissance solitaire. Solitaire, la jouissance du pouvoir l'est extrêmement, si l'on y déchiffre, avec Canetti, la jouissance de survivre qui récompense et vient doubler la jouissance du meurtre. Ruines de ruines de ruines, le pouvoir en ce sens extrême se réduit à la jouissance unique et incommensurable, incommunicable aussi, de celui qui survit seul à tous. Mais une telle jouissance ne peut être en effet confrontée qu'à une peur absolue. La peur, non seulement de l'autre, mais de la mort regardée face à face. Celui qui survit à tous, tel que le décrit Canetti<sup>24</sup>, peut-il être autre chose qu'identifié en fin de compte à ce « je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue », dont parle Bossuet dans son *Sermon sur la mort*, en citant Tertullien ? Voyez ce que vous êtes, dit Bossuet au roi et à sa cour — « Me sera-t-il permis aujourd'hui d'ouvrir un tombeau devant la cour [...] ? ».

24. « L'instant de *survivre* est instant de puissance. L'effroi d'avoir vu la mort se dénoue en satisfaction, puisque l'on n'est pas soi-même le mort. [...] Mais il importe que le survivant s'avance *seul* en présence d'un ou plusieurs morts. Il se voit, il se sent seul, et, s'agissant de la puissance que lui confère cet instant, il ne faut jamais oublier qu'elle découle de son *unicité* et d'elle seule », *Masse et puissance*, p. 241. « La satisfaction de survivre, qui est une espèce de jouissance, peut se transformer en passion dangereuse et insatiable. Elle grandit avec les occasions. Plus grand est le tas de morts au milieu desquels on est vivant, plus fréquente en est l'expérience, plus fort et plus irrésistible en devient le besoin », *ibid.*, p. 244.

*Venez et voyez !* Le pouvoir est là, dans ce « je ne sais quoi ». Si le pouvoir est, dans son essence, la passion de cette survie solitaire, comment ne serait-il pas, en fin de compte, identifié à ce « je ne sais quoi » du tas de morts ? Ce qui veut dire qu'il est en lui-même sans identité, autre à soi-même d'une altérité qui n'a pas de nom — ni nom du père ni nom de la mort. La dérégulation totale du pouvoir engendre sa férocité totale, par un abîme de non-identité. Ou si l'on veut, une absence radicale de transfert. En ce sens, la survie solitaire du pouvoir est un suicide qui n'a pas de nom, une mort sans adresse. Pour contrebalancer ce suicide abyssal, la seule chose qui puisse donner au pouvoir une puissance légitime, c'est, d'une manière ou d'une autre, l'autorité, c'est-à-dire la référence au vide symbolique qui donne à un corps (social) son aisance et son élan, l'énergie dansante d'un sentiment organisé autour d'un point de vide et de l'écriture qui l'enserme. Une puissance qui, sachant ce qu'est la mort, n'ignorerait pas ce qu'est la vie.

Il s'appelait Temudjin, l'hormone de fer. Il était un obscur chef de clan mongol. Dans le Gengis Khan, le seigneur légendaire des Mongols, il a conquis le monde depuis la mer de Chine jusqu'aux rives de la Caspienne.

Était-il bien ce conquérant impétueux et dur ? Il semble avoir eu l'exact caractère de cet ancêtre mythique qui, ayant enlevé la Biche blanche, vint avec elle du Grand Nord jusqu'aux sources de la rivière Onon, au pied de la montagne sacrée du Bourgan-galdoun. Là où réside Tavan, l'Éternel ciel bleu, le dieu des nomades. C'est là que le Loup bleu et la Biche blanche s'aimèrent et découvrirent naissance à l'ancêtre de Gengis Khan.

Tout dans ce que l'on connaît de lui laisse penser qu'il est bien le loup de la légende. C'est lui qui, à la tête de ses hordes « barbares », a navigué la Chine. Il a été l'Attila de l'Asie, le Fléau d'Allah. S'il a conquis le monde, c'est un projet qu'il aurait délibérément mené depuis l'âge de vingt ans, et s'il a mené les différentes tribus mongoles, ce n'aurait été que dans ce but.

Son enfance, telle que *L'histoire secrète des Mongols* nous la raconte, était vraiment celle du héros et ne pouvait tendre qu'à cette issue : celui qui avait, maintes fois déjà dans son enfance, subi les plus grandes épreuves et les avait vaincues ne pouvait devenir le maître du monde, et ce destin, il l'avait forgé dès sa nais-

## Le Conquérant malgré lui

Anne-Marie Deutsch

Il s'appelait Tè mudjin, l'homme de fer. Il était un obscur chef de clan mongol. Devenu le Gengis Khan, le seigneur océanique des Mongols, il a conquis le monde depuis la mer de Chine jusqu'aux rives de la Caspienne.

Était-il bien ce conquérant intrépide et sauvage ? Il semble avoir eu l'exact caractère de cet ancêtre mythique qui, ayant enlevé la Biche blanche, vient avec elle du Grand Nord jusqu'aux sources de la rivière Onon, au pied de la montagne sacrée du Bourganaldoun, là où réside *Tengri*, l'Éternel ciel bleu, le dieu des nomades. C'est là que le Loup bleu et la Biche blanche s'aimèrent et donnèrent naissance à l'ancêtre de Gengis Khan.

Tout, dans ce que l'on connaît de lui, laisse penser qu'il est bien ce loup de la légende. C'est lui qui, à la tête de ses hordes « barbares », a ravagé la Chine. Il a été l'Attila de l'islam, le Fléau d'Allah. S'il a conquis le monde, c'est un projet qu'il aurait délibérément mûri depuis l'âge de vingt ans, et s'il a unifié les différentes tribus mongoles, ce n'aurait été que dans ce but.

Son enfance, telle que *L'histoire secrète des Mongols* nous la raconte, était vraiment celle du héros et ne pouvait tendre qu'à cette seule issue : celui qui avait, maintes fois déjà dans son enfance, subi les plus grandes épreuves et les avait vaincues ne pouvait devenir que le maître du monde, et ce destin, il l'avait forgé dès sa nais-

sance, lui qui était né en tenant un caillot de sang dans sa main gauche, signe d'un grand avenir.

Muni d'un tel passé, il n'est donc pas étonnant qu'étant parvenu, à cinquante ans, à rassembler toutes les tribus vivant sur les hauts plateaux mongols, Gengis Khan n'ait eu d'autre idée que d'imiter ceux qui, avant lui, nomades turcs ou hunns, s'étaient emparés de la Chine. C'était d'autant plus facile que les nomades ont une considérable supériorité militaire sur les sédentaires, mais, dès qu'ils se sédentarisent, ils la perdent et deviennent la proie de leurs successeurs en nomadisme.

Telles sont les apparences, mais la réalité peut être autre. Si l'on observe comment se sont passées les deux grandes campagnes de Gengis Khan, la campagne d'Orient vers la Chine, la campagne d'Occident vers le Kharzem<sup>1</sup>, on voit qu'elles ont eu le même prologue. Elles sont précédées de campagnes ou d'alliances politiques visant à s'emparer ou à dominer les royaumes qui contrôlaient la Route de la soie. C'est ainsi que les premières campagnes de Gengis Khan visent le royaume des Tangut ou du Si-Hia, situé juste à l'Est de la Chine, premier maillon de la Route de la soie. Ce n'est que lorsque le roi du Si-Hia, lassé des campagnes de razzias effectuées par les Mongols, aura accepté enfin de devenir le vassal du Khan que celui-ci se lancera dans une aventure d'une tout autre envergure, la campagne de Chine.

La campagne de Chine sera longue. Gengis Khan, qui a pu facilement occuper le glacis protecteur, piétinera pendant deux ans au pied de la Grande Muraille. Il n'y reste cependant pas inactif. Outre la stratégie d'alliance qui lui est habituelle et qui lui fera soutenir une révolte des Kitai, précédents maîtres de la Chine, il peut observer les facilités de déplacement que permet aux défenseurs la route qui domine la Grande Muraille, son remarquable réseau de transmission grâce à des signaux optiques ou phoniques — qui ont néanmoins le désavantage d'être vus et entendus, non seulement par les défenseurs mais aussi par les attaquants. Ceux-ci pourront ainsi remarquer qu'une attaque en un point faisait se porter les défenseurs à cet endroit, laissant les autres places à découvert.

La stratégie sera aussi simple que géniale. Gengis Khan divise ses forces en trois armées qui vont se poster à quelque distance de la Muraille, dissimulées dans les montagnes qui l'entourent. Il dirige

1. Vaste empire musulman qui occupait à l'époque le territoire de la plupart des républiques asiatiques de l'ex-URSS, le nord de l'Irak et de l'Irak.

lui-même l'armée du centre qui va déléguer une avant-garde, commandée par Jèbè, la Flèche. Jèbè et ses troupes s'en prennent au fort de Houai-lai. Bien sûr, les défenseurs arrivent en renfort. Alors, Jèbè lève le siège, fait mine de s'enfuir. Sur quoi, les défenseurs, en nombre supérieur, se lancent à sa poursuite. Lorsque Jèbè les a amenés sur son terrain, il fait face brusquement, et l'immense armée de Gengis Khan le suit, disposant, en terrain découvert, de l'énorme supériorité tactique que lui vaut sa cavalerie. L'armée chinoise est anéantie. Le fort de Houai-lai est à portée de main et sera pris sans difficulté, ouvrant la voie vers Pékin.

Mais ce n'est pas tout, Gengis Khan disposait d'un réseau de messageries aussi efficace que celui des Chinois, mais plus discret : ses cavaliers-flèches, relayés en chevaux, pouvaient franchir des distances considérables en un temps record. Il avertit donc les deux autres armées, du Nord et du Sud, que les défenseurs ayant abandonné leur poste pour se porter au secours de la place attaquée, le franchissement de la Muraille ne posera aucune difficulté.

Il est vrai que c'est une stratégie remarquable. Cependant, c'est se donner beaucoup de mal pour pas grand-chose. En effet, Gengis Khan contrôlant le Si-Hia au Sud, le pays Kitai au Nord, détenait ainsi les deux grandes voies d'accès au royaume chinois. L'entrée en Chine aurait été plus facile. Si ce n'est pas cette solution qu'il choisit, c'est parce qu'il veut impressionner ses adversaires en franchissant l'imprenable Grande Muraille.

Cette démonstration de force sera suivie d'une campagne de pillage jusqu'au moment où les trois armées se réunissent sous les murs de Pékin. Les ravages semblent alors suffisants à l'envahisseur pour avoir fait leur effet sur son adversaire, le Roi d'Or. C'est ce qu'il lui fait savoir dans le message qu'il lui envoie : « Toutes tes provinces au Nord du fleuve Jaune sont en mon pouvoir. Il ne te reste plus que Pékin. C'est le Tengri qui t'a réduit à cet état d'impuissance, mais si je te pressais davantage, qui sait s'il m'approuverait ? Je suis donc disposé à me retirer. Peux-tu me livrer des approvisionnements pour apaiser l'animosité de mes généraux à ton égard ? ». Autrement dit, il demande au Roi d'Or de se constituer son vassal en payant un tribut.

Bien des gens, l'empereur de Chine le premier, ont pensé que si Gengis Khan n'avait pas pris Pékin, c'est parce qu'il en était incapable. Cependant, Gengis Khan ne parle pas en vain. Ce n'était certes pas les réactions de Tengri qui l'avaient arrêté, mais le fait

qu'il n'avait pas l'intention de se charger d'un fardeau contraire à la liberté des nomades. Il lui importait seulement de faire de l'empereur de Chine son vassal, afin de lui laisser l'administration de cet empire sédentaire. A chacun son métier : aux sédentaires, la gestion de la vie sédentaire ; aux nomades, la liberté.

Seulement, un vassal se doit de rester à son poste. C'est à quoi manque l'empereur chinois qui, Gengis Khan ayant tourné le dos, n'a rien de plus pressé que de se mettre à l'abri du fleuve Jaune. Alors le suzerain se lance dans une campagne punitive. Il est vrai qu'il ne peut pas franchir le fleuve Jaune, mais il prendra Pékin. Il n'a pas pu se rendre maître du traître pour le punir. A titre de symbole, il s'en prendra à son palais, qu'il brûle après s'être préalablement fait livrer le trésor qu'il contenait.

Le Roi d'Or n'étant pas resté à son poste d'administrateur, Gengis Khan va devoir s'en charger, et son conseiller Kitai, fin lettré chinois, n'a pas besoin de le pousser beaucoup pour qu'il le comprenne. Il le comprend d'autant mieux que, pour que son vassal continue de produire des richesses, il doit être bien administré. Mais il aurait préféré ne pas avoir à s'en charger lui-même.

Il n'avait pas d'autre but que de s'attribuer les immenses richesses du Roi d'Or, soit sous forme de tribut comme lors de la première campagne, soit en se les faisant livrer par le gardien du trésor royal. Et l'on dira après cela que ces nomades avides de richesses avaient obtenu ce qu'ils voulaient. Vraiment ? Mais ces richesses, il ne les utilisent pas pour eux. C'est ce qu'une stèle taoïste fait dire à Gengis Khan : « Qu'il s'agisse des vêtements que je porte ou des repas que je prends, j'ai les mêmes guenilles et la même nourriture que les bouviers et les palefreniers ».

Quelle utilisation faire de ces richesses ? Pourquoi ne pas aller les vendre ? Où ? Au Kharzem dont les marchands font de longs trajets pour aller les acheter en Chine. Gengis Khan fera le trajet à leur place. Pour cela, alors qu'il s'est déjà attribué le contrôle de la portion orientale de la Route de la soie, il ne lui reste plus qu'à prendre le contrôle de la portion occidentale.

Le roi de l'un de ces deux royaumes, celui des Ouïghur, avait observé, avec autant d'intérêt que de sympathie, son allié Gengis Khan prendre possession de la grande source d'approvisionnement chinoise. L'autre royaume, celui des Kara-Kitai était tombé au pouvoir de l'un des ennemis de Gengis Khan, un Mongol qui avait quitté la steppe. Il pratiquait une politique d'oppression religieuse

en persécutant ses sujets musulmans pourtant majoritaires. C'est donc en libérateur que se présenteront les armées de Gengis Khan conduites par Jèbè qui pourra ainsi conquérir, au cours d'une chevauchée éclair, un immense territoire qui le mènera aux portes du puissant empire du Kharzem.

Ainsi Gengis Khan s'est assuré le contrôle de toute la Route de la soie, depuis la Chine jusqu'au Kharzem. Il passe donc à la seconde phase de l'opération. Il envoie une ambassade pacifique à son « collègue », le puissant empereur du Kharzem, Mohamed-Shah : « Je connais ta puissance et la vaste étendue de ton empire. J'ai le plus grand désir de vivre en paix avec toi. Je te regarderai comme mon fils. De ton côté, tu n'ignores pas que j'ai conquis la Chine septentrionale et soumis toutes les tribus du Nord. Tu sais que mon pays est une fourmilière de guerriers, une mine d'argent, et que je n'ai pas besoin de convoiter d'autres domaines. Nous avons un égal intérêt à favoriser le commerce entre nos sujets ».

Message d'une grande intelligence diplomatique. S'il propose la paix, c'est en position de force, plaçant presque celui qui est appelé « mon fils » en position de vassal. Le Shah, tout mortifié soit-il, ne peut qu'accepter les rapports commerciaux que souhaite son puissant voisin, d'autant que celui-ci ne lui laisse pas oublier que son « pays est une fourmilière de guerriers », menace dont le malheureux Shah aurait dû se souvenir.

Donc, les rapports de bon voisinage ayant été acceptés, Gengis Khan se lance dans la troisième phase de l'opération, celle qui doit faire de lui un honnête marchand. En effet, ce n'était pas conquérant que Gengis Khan voulait être mais marchand. Il envoie une immense caravane au Kharzem. Mais la caravane est massacrée, ses marchandises saisies par le gouverneur qui commande la place située à l'entrée du royaume. On aurait dû penser que ce n'était là qu'une manœuvre personnelle de ce gouverneur. Aussi Gengis Khan envoie-t-il une seconde ambassade à Mohamed-Shah, demandant qu'on lui livre ledit gouverneur. La réponse du Shah sera de se contenter de faire exécuter l'ambassadeur.

Aussi, Gengis Khan se lance-t-il dans une nouvelle expédition punitive. L'attitude du chef de cet immense empire, de ce joyau de la civilisation, lui rappelle trait pour trait celle d'une petite tribu de chasseurs de la forêt sibérienne. Cette tribu s'était révoltée, ayant fait prisonnier le représentant du Khan. Pour une aussi mince affaire, Gengis Khan n'avait pas jugé utile d'envoyer une armée. Il

avait simplement délégué son frère adoptif avec mission de parler pour délivrer le vieux chef. On lui rapporta bientôt le cadavre de son frère que les révoltés avaient tué.

Alors Gengis Khan, fou de chagrin d'avoir perdu ainsi celui dont il voulait faire, plus tard, son ambassadeur auprès du Roi d'Or, envoya l'un de ses plus féroces généraux mettre à la raison cette petite tribu qui l'avait ainsi défié. Le général remplit sa mission à la lettre : « Les peuples de la forêt ne sont plus que cadavres, les arbres de la forêt ne sont plus que cendres ! ».

Le traitement que Gengis Khan avait fait subir à cette tribu qui avait massacré son ambassadeur, il va l'appliquer avec la même rigueur contre le roi du Kharzem qui a eu une attitude identique. On commence donc la campagne par Otrar, la ville dont le gouverneur avait tué les membres de la caravane. Gengis Khan fut sans pitié : la ville fut détruite, les habitants massacrés, le gouverneur félon tué à l'issue d'un long supplice.

De plus, c'était de bonne guerre. Après une telle démonstration de force, la « terreur mongole » opéra. Il fut facile de dire aux villes que, si elles ne se rendaient pas, elles subiraient le même sort. C'est ainsi que les deux grandes oasis de la Route de la soie, Boukhara et Sarmarkand, se rendirent. Les villes furent pillées, les remparts rasés, mais les habitants eurent la vie sauve.

Par contre, Gengis Khan se montra impitoyable pour le roi félon et ceux qui le soutenaient. Les villes où il aurait trouvé refuge, annonça-t-il, seraient détruites et leurs habitants massacrés. Le châtement s'exerça en deux temps. Il envoya d'abord son avant-garde, commandée par Jèbè, sur la piste du Shah. Ils le poursuivirent dans tout l'empire, le suivant à la trace, en fins chasseurs qu'ils étaient. Le roi finit par se réfugier dans une île de la mer Caspienne où il mourut d'épuisement comme un cerf forcé.

La première partie de la punition étant accomplie, Gengis Khan se charge personnellement de la seconde. Il s'attaque alors aux villes qui avaient donné refuge au Shah. Il s'agissait des villes du Khorassan, l'une des perles de la civilisation arabo-persane. Il se conduit avec ce pays de haute culture, coupable de soutien au souverain félon, de la même manière qu'il s'était conduit avec la tribu sibérienne. Les villes ne furent « plus que cendres, et leurs habitants, des cadavres ».

Cela fait, il se retira, ne conservant, pour l'annexer à son empire, que la partie orientale du Kharzem, avec les oasis de Boukhara

et Samarkand, les deux dernières étapes de la Route de la soie. Il maîtrise donc la grande voie des échanges, et il l'utilisera, non seulement pour le commerce, mais surtout comme lien entre l'Orient et l'Occident, pour que règne la paix universelle. Ainsi, cette voie commerciale était appelée à devenir aussi la Route de la paix.

Arrivé à ce moment de sa vie, ayant constitué un empire universel, sinon en conquérant du moins en soumettant ses puissants voisins, Gengis Khan était bien ce « souverain océanique », le maître absolu de l'univers à quoi son nom le désignait. Mais le monde ne s'arrêtait pas à la Chine et au Kharzem. Il s'étendait au-delà de l'Himalaya, en Inde où il avait fait une courte incursion ; il s'étendait au-delà du Caucase, en Europe, où il avait délégué son avant-garde pour une vaste mission de reconnaissance. Et en plaçant les deux plus guerriers de ses fils aux avant-postes situés aux frontières, il leur déléguait la tâche de poursuivre la constitution de l'empire universel. Quant aux deux autres, les plus sages, retirés dans leur Mongolie natale, ils auraient à poursuivre une œuvre d'une plus grande ampleur encore, celle d'établir la paix universelle. Selon le principe du Yin et du Yang, à l'ombre succède la lumière, à la guerre succède la paix.

C'est donc dans le but de donner à son empire la doctrine de la paix universelle qu'il fait appel, à la fin de son expédition du Kharzem, à un vieux sage taoïste, Tchang-tchouen. Agé de soixante-douze ans, celui-ci, qui avait refusé de se rendre à une invitation du Roi d'Or, entreprend un voyage de plus de six mois pour aller rejoindre le Khan. Il lui faut attendre encore quelques mois que la campagne soit terminée : on ne discute pas philosophie sur les champs de batailles.

Le premier contact avait été bref. Gengis Khan avait demandé à son visiteur s'il connaissait un breuvage d'immortalité, puisque c'était une réputation qui avait cours à propos des taoïstes. Ayant reçu une réponse négative, il remet à plus tard les entretiens approfondis.

On a dit que cette question témoignait de la naïveté de ce « barbare » arrivé presque à la fin de sa vie et qui voulait ainsi devenir immortel. Pour ma part, je pense qu'il s'agissait plutôt de prudence. Gengis Khan avait trop vu à l'œuvre les faiseurs de « miracles » que se voulaient les chamans pour ne pas savoir qu'une réponse positive aurait été celle d'un charlatan. Ayant ainsi éprouvé

son visiteur, il allait pouvoir passer aux choses sérieuses après la fin de la campagne.

Ce que Gengis Khan voulait apprendre du sage, ce n'étaient pas des recettes de longue vie, qui peuvent être divulguées et qu'il ne suit d'ailleurs pas. Ce qu'il voulait apprendre, c'était comment établir la paix universelle. C'est un projet trop sérieux pour que n'importe qui en soit le témoin ; aussi les entretiens se tiendront-ils dans le plus grand secret, à l'abri des oreilles indiscretes.

A la demande de son impérial élève, le sage taoïste aurait pu faire la réponse des maîtres anciens : « Approche ! Je vais te dire ce qu'est le Tao suprême ! Retraite, obscurité, obscurité : voilà l'apogée du Tao suprême ! Crépuscule, silence, silence : ne regarde rien, n'entend rien ! Retiens embrassée ta puissance vitale, demeure dans la quiétude ».

Il peut sembler que Gengis Khan ait beaucoup de chemin à faire pour arriver à une telle quiétude. Il avait vécu dans la lumière de l'action, il s'agit maintenant d'entrer dans le crépuscule de la méditation. Et c'est une méditation solitaire qui est proposée à ce meneur d'hommes. « Celui qui ne s'assemble pas avec les autres hommes s'égale au Ciel ».

En s'égalant au Ciel, le Chef s'identifie au Tao. Et le Tao n'est pas liant, mais détaché, mais impartial ; il anime le jeu et se tient hors du jeu. Sa règle unique est la non-intervention. C'est sans doute ce rôle que veut se donner Gengis Khan : être l'arbitre du monde tout en restant en dehors de lui. Et comment être plus retiré du monde que dans les montagnes de Mongolie ? Ainsi il sera le garant de l'unité du monde, donc de la paix, puisque le Tao est « le Suprême », « l'Universel », « le Total », c'est-à-dire « l'Entier-Unique ».

En accédant à la quiétude, en étant comme l'eau dormante, on devient le reflet du monde. C'est par là qu'on peut le modeler, car « l'acte suprême est de ne pas intervenir ». Pour y parvenir, il s'agit de se placer « au centre de l'anneau », pour « laisser s'accomplir toutes choses ».

La voie de Gengis Khan est d'ailleurs tracée par l'un des empereurs mythiques de la Chine, qui, après avoir voulu maîtriser le monde « de façon à seconder la bonne venue des moissons et à nourrir le peuple », ayant écouté les conseils d'un sage véritable, s'était borné alors à questionner sur l'art de « se régler soi-même

afin de durer et de subsister. — Voilà, lui dit alors son maître, la vraie question ».

C'est bien cette question que pose Gengis Khan. Ainsi, cet homme d'action, qui s'était manifesté par l'intervention — armée — va évoluer vers la non-intervention. Et l'autorité absolue dont il jouissait sur les siens, il va la diluer dans de minuscules communautés qui étaient l'idéal politique des taoïstes. Ainsi sera reconstitué le pays mythique du Tao, où « n'existe nul chef : tout s'y fait spontanément, voilà tout ! On n'y connaît ni l'amour de la vie, ni la haine de la mort ; ni l'affection pour soi, ni l'éloignement pour autrui : aussi n'y a-t-il ni amour ni haine ! Ni nuages ni brouillard n'y arrêtent la vue ; ni tonnerre ni éclairs n'y troublent l'ouïe ; ni le beau ni le laid n'y corrompent les cœurs ; ni monts ni vallées ne gênent les pas ». C'est donc au pays de la liberté absolue que Gengis Khan convoque son peuple.

D'ailleurs, pour les taoïstes, il est tout désigné pour cette tâche, puisqu'ils lui font dire sur la stèle qu'ils lui ont élevée : « Le Ciel s'est lassé des sentiments d'arrogance et de luxe poussé à l'extrême en Chine. Moi, je demeure dans la région sauvage du Nord, où les convoitises ne peuvent prendre naissance. Je reviens à la simplicité, je retourne à la pureté, je me conforme à la modération ».

« L'effacement comme mode de fondation se déploie chez Lacan à l'égard de Freud », et de rappeler ce que Freudcrivait dans son *Malaise* : « Il en va de la déformation d'un texte comme d'un neurisme. Le difficile n'est pas l'effacer l'acte mais d'en éliminer les traces ». Il faut donc prendre acte du parti pris, mais l'effort déployé par Lacan pour en éliminer les traces « tout le même ou des effets productifs remarquables. Et puis encore, cette tentative à laquelle nous assistons ici de gommer l'effacement a-t-elle pour résultat une résurrection ou un nouveau neurisme ?

## Cabinet de lecture

Francis Cohen

Jacques Durandeaux

Jean-François de Sauverzac

Joël Sipos, *Lacan et Descartes, la tentation métaphysique*, Paris, PUF, collection Philosophie d'aujourd'hui, 1994.

Pour Joël Sipos, le retour à Descartes de Jacques Lacan n'est pas sans poser problème. Pourtant l'auteur nous fait immédiatement pénétrer dans ce fameux « jardin à la française » qui s'organise autour de principes clairs : proportion, symétrie, perspective qui s'opposent aux ombres romantiques germaniques. Mais l'ordre géométrique qui préside à cet ordonnancement n'écarte pas toute violence. Meurtre dans un jardin à la française, ce serait ce que suggère l'introduction du livre de Joël Sipos : « L'ambivalence à l'égard du père, l'effacement comme mode de fondation se déploient chez Lacan à l'égard de Freud », et de rappeler ce que Freud écrivait dans son *Moïse* : « Il en va de la déformation d'un texte comme d'un meurtre. Le difficile n'est pas d'exécuter l'acte mais d'en éliminer les traces ». Il faut donc prendre acte du parricide, mais l'effort déployé par Lacan pour en éliminer les traces a tout de même eu des effets productifs remarquables. Et puis encore, cette tentative à laquelle nous assistons ici de gommer l'effacement a-t-elle pour résultat une résurrection ou un nouveau meurtre ?

Comme il convient dans la psychanalyse, nous repartons de l'origine, une approche qui ne passe ni par le magique ni par le primitif, une origine rationnelle. C'est un débat ardu, minutieux, qui s'étaye sur l'examen de textes précis. Une controverse qui tente d'aboutir à une démonstration par une méthode et d'une certaine manière un discours sur la méthode.

A cet examen critique, la conclusion du texte fait titre : « Lacan et Descartes, la tentation métaphysique », ce qui est explicité par l'auteur en quatrième de couverture. « Ainsi convient-il de tirer toutes les conséquences du fait que, chez Lacan, le "sujet", "l'autre" et "la lettre" ne tiennent leur consistance que du cogito cartésien ».

Le débat est d'ordre épistémologique et implique les rapports entre psychanalyse et logique, l'écriture du fantasme l'articule. Ainsi, écrit Sipos, « Lacan installe la lecture de "je pense, donc je suis" comme l'épuration de la structure du fantasme par l'isolement de son écriture logique ». Il conclut : « La critique de la logique est un leurre, c'est juste une dialectique tournée vers l'auditoire pour qu'il présente la limite, et l'incertitude du champ logique ». Soit donc, plutôt la logique au risque de la psychanalyse.

Quoi qu'il en soit, le parcours auquel nous sommes invités est jalonné par les trois grands textes de Jacques Lacan qui sous-tendent l'ouvrage. « La science et la vérité » est daté de 1965, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse » de 1964-1966, « La logique du fantasme » de 1966-1967. L'ensemble de la période est crucial. Lacan est exclu de l'IPA et fonde l'École freudienne. L'ancrage à Descartes permet en même temps à Lacan de faire entrer le sujet de la science dans la psychanalyse, et d'opérer un ressourcement identitaire qui coïncide avec l'esprit du temps (la France gaullienne, gallicane...). Et puis la rupture pose problème, notamment au niveau de la transmission. Plus de didacticiens, la filiation s'interrompt. Car en définitive, la question du sujet est inséparable des enjeux liés à la transmission de la psychanalyse. Et du coup, la transmission ne sera plus généalogique, elle deviendra logique. Or, pour Sipos, la stratégie qui consiste à importer avec le Cogito le sujet de la science dans la psychanalyse ne va plus permettre de détacher celle-ci du sujet de la métaphysique. De même, la conceptualisation de transfert va s'embourber dans une ontologie « parfois mystérieuse et peut-être religieuse ». Pire encore, dans la clinique, le recours au sujet « déjà pointé comme rejet, détrit de l'aliénation à

l'Autre » aboutit à une grave impasse, « l'impossibilité qu'il y aurait à particulariser par son intermédiaire un individu ».

Serait-ce donc à cela que conduit pour la psychanalyse la vérité du sujet ? Le retour à Descartes de Jacques Lacan aurait-il irrémédiablement perverti son retour à Freud ?

Pourtant, ce livre difficile et savant témoigne aussi d'un salutaire exemple de libre pensée. C'est plutôt l'occasion de s'interroger avec l'auteur : jusqu'où faut-il ébranler les colonnes du temple pour que la croyance s'effondre ?

F.C.

Une revue inhabituelle, *Liralombre*, 23 boulevard Pasteur, 92170 Vanves, tél. 40 93 51 92.

*Liralombre* est une revue entièrement dévouée à la littérature..., mais à partir des prisons. Elle est née de l'association « Lire c'est vivre », fondée en 1986, dont l'objet est de créer, de développer des bibliothèques dans des sites carcéraux, spécialement à Fleury-Mérogis, d'en assurer le fonctionnement et l'animation en faisant appel à des intervenants, artistes, créateurs, enseignants, gens de lettres et de sciences, personnalités diverses, en formant des bibliothécaires parmi les détenus, en créant des ateliers de lecture, d'écriture, etc., d'où une certaine naïveté et fraîcheur de bon aloi qui la rendent particulièrement attachante. Abonnés, lecteurs s'en mêlent et envoient volontiers des propositions, des textes. *Liralombre* choisit en regrettant de ne pas retenir davantage de textes reçus, car soixante-quatre pages sont vite remplies, et il faut limiter, supprimer, remettre à plus tard.

Le n° 0 est paru en mai 1991, et l'on en est au n° 8. L'intention initiale était trimestrielle, mais la confrontation au réel conduit désormais à ne sortir un numéro que lorsqu'il est prêt, sans programmer de dates rigoureuses. L'abonnement n'est plus pour un an mais pour quatre numéros.

De quoi est fait ce réel qui se démarque quelque peu de ce qui avait été imaginé ?

La mise en appétit de lecture due à des bibliothécaires professionnels et bénévoles, principalement de l'Essonne, et les activités des différents ateliers mènent souvent des détenus à écrire, à dessi-

ner ou à peindre. Mais ce sont des minorités qui lisent, qui écrivent, peignent, sculptent ; et tout n'est pas bon dans ce qui est écrit : ce n'est pas parce que tel texte est d'un détenu qu'il convient *nécessairement* de le publier.

Ceux qui écrivent, souvent, ne peuvent sortir de leur histoire : bien des textes proposés à une éventuelle publication subissent des effets autobiographiques, même si c'est de façon idéalisée — et pourquoi pas ? —, mais cela nuit très souvent à la qualité du texte ; ou bien ce sont des plaidoyers, parfois révoltés, textes courts ou relativement courts, embourbés dans des préoccupations moïques. C'est souvent la forme poétique qui permet à celui qui tente d'écrire de prendre une distance par rapport à la tentation du plaidoyer : on lit beaucoup de poésie en prison, et dans les ateliers d'écriture il s'écrit parfois de très bons poèmes.

Les intervenants extérieurs ne s'adressent qu'à de petits groupes : leurs prestations et les débats qu'elles suscitent sont souvent très intéressants et peuvent trouver leur place dans la revue, ce qui leur assure une plus large diffusion parmi les détenus (un groupe d'animation oscille entre cinq et quinze participants). Par exemple, il y a eu de bons dossiers : *Paul Auster, Boris Vian, Sophia de Mello, La créolité, La calligraphie, Lire Shakespeare aujourd'hui...*

Les coups de foudre en cours de lecture mènent les uns et les autres, animateurs, quelquefois des détenus, des amis et lecteurs de la revue, à glaner des sentences et des propos qui prennent place dans le « Cahier de citations » se poursuivant de numéro en numéro ; la section « Parlez-moi d'amour » recueille des lettres, des textes connus ou inconnus d'auteurs variés, classiques ou non, ou des textes de détenus, qui s'inscrivent dans toutes sortes de registres qui vont du pathétique à l'humour, de la douceur à la férocité, et au canular ; ces coups de foudre de lecteurs détenus mènent aussi à étudier tel livre d'une façon plus pointue (*Les amours interdites* de Mishima par exemple).

Il y a presque toujours une « nouvelle » dans chaque numéro de *Liralombre* (entre cinq et quinze pages), pas trop connue comme *Le message* de Balzac, ou *Le souvenir de toi Oriya* de Le Clezio, et le plus souvent d'origine non francophone présentée si possible en bilingue comme *A modest proposal...* [*Modeste proposition...*] de Swift, *Le conte de Noël d'Auggie Wren* de Paul Auster, *A viagem* [*Le voyage*] de Sophia de Mello, *La vendetta del cane* [*La vengeance du chien*] de Luigi Pirandello, ou *Los pocillos* [*Les tasses*] de Mario Benedetti. Ces textes

sont souvent illustrés : ils sont l'occasion pour certains, détenus ou non-détenus amis de la revue, de proposer des dessins au crayon, à la plume — par exemple un remarquable reportage dessiné d'un voyage en Chine —, des encres et de la couleur (mais la reproduction de la couleur coûtant cher, un seul numéro a pu s'offrir ce luxe). La revue vit de subventions diverses et d'abonnements, mais ces abonnements sont actuellement très insuffisants pour en assurer seuls l'existence.

Dans les Maisons d'arrêt, la mobilité des personnes est très grande (jugements, sorties, changements de lieu de détention), ce qui rend difficile le développement des projets mis en chantier.

S'il y avait à relever les points majeurs de cette expérience, on pourrait signaler :

- la découverte de l'écriture par des êtres qui n'ont souvent jamais écrit ;
- particulièrement l'invention de la poésie ;
- la découverte du parasitage de l'écriture par des préoccupations moïques, et l'apprentissage technique de l'écriture ;
- le lien étroit entre toute forme d'emprisonnement et l'écriture.

Il s'agit d'écriture *in statu nascendi* et d'une situation d'exception, parce qu'il s'agit surtout d'adultes (le Centre des jeunes détenus regroupe des jeunes de seize à dix-huit ans) ; parce que cela se passe dans un délai court ; parce que ces essais d'écriture amènent leurs auteurs à des questions techniques et critiques souvent toutes nouvelles pour eux ; bref, parce qu'il s'agit d'une naissance à l'écriture en accéléré : certains détenus se trouvent soudain condamnés à l'écriture sans l'avoir prévu ni préparé. Comment cela se passe-t-il ? Que se passe-t-il ? Qu'en advient-il ?

Voilà situé le lieu de naissance de cette revue.

Hors du champ universitaire, critique ou mondain, cette revue et le ton qui l'anime méritent une attention toute spéciale.

J.D.

Monique Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, Paris, Aubier, 1994, 266 p.

Don Juan est un fantôme de femme, a dit Jacques Lacan. Ce qui peut s'entendre de prime abord assez platement ainsi : les femmes

rêvent du séducteur absolu ; non pas celui qui leur fait miroiter qu'elles sont uniques en leur promettant le mariage, mais l'infidèle inconditionnel ; celui qui les ravirait, précisément en les violant. Le viol comme jouissance redoutée et espérée par une femme, par la petite fille déjà, est, on le sait, fantasme structurant de la sexualité féminine. On connaît aussi — variante du même scénario — un Don Juan pervers et incestueux : il les veut toutes, puisque la femme n'est *pas toute*. Tenter de faire consister *La Femme*, de posséder la mère, tel est son harassant labeur. Forçat de la jouissance, à peine moins ennuyeux qu'un pérorant sadien, il manque d'humour.

Revisitant au passage les portraits de ce Don Juan-là, séducteur masqué, anonyme autant qu'il le peut, lanceur de défi, praticien du déni, acharné à maintenir un présent sans passé ni futur, tel « Achille immobile à grands pas » (Valéry), pétrifiant un père qu'il suit et qui le suit en enfer, Monique Schneider ne s'arrête à aucun d'entre eux. Car, pour elle, Don Juan affronte le féminin comme lieu possible de rencontre avec le père, fantasme dont Freud finit bientôt par se détourner. Tel est l'enjeu de ce livre : souligner un refoulement originaire dans la psychanalyse, excaver le *proton pseudos* du promoteur de l'Œdipe, pourrait-on dire.

En effet, selon Monique Schneider, Freud a eu le choix entre Don Juan et Œdipe. Qu'on se souvienne des hésitations de Freud à propos de la séduction par le père. Jusqu'au moment où il renonce à sa première théorie ; sinon, il aurait fallu accuser le père de perversion (cf. p. 13). Fasciné par Faust — n'a-t-il pas déploré que Breuer ait manqué de l'audace faustienne nécessaire, lorsqu'Anna O. déclara qu'elle était enceinte de lui ? —, Freud qui, comme bien d'autres, instruit, du moins pendant un temps, le procès de la séduction, abandonne cette voie et parie pour Œdipe et Hamlet, les antiséducteurs.

Avec Œdipe, « tout se passe comme si l'efficiencia du vrai se mesurait à sa puissance meurtrière » (p. 14). Œdipe est un héros du dévoilement, affrontant un monstrueux « situé dans l'extériorité » (*ibid.*), tandis que Don Juan « incarne lui-même le monstrueux » (p. 15). Prince de l'esquive, refusant la dette, ce dernier arrache le langage à sa valeur de promesse en captivant l'autre dans le présent d'une jouissance éternellement imminente.

Explorant tous les recoins du mythe, Monique Schneider fait la part belle au *Festin de pierre* de Molière, mais l'enrichit des nuances essentielles qu'apporte la relecture de *L'abuseur de Séville* de Tirso de

Molina, du *Convive de pierre* (Pouchkine) et des « Stades immédiats de l'Eros »<sup>1</sup> où se déploient les admirables intuitions de Kierkegaard sur le ressort de la séduction dans le *Don Giovanni* de Mozart.

Il ne s'agit pas de faire valoir la perversion comme envers de la névrose, ni d'en rester à un Don Juan *versus* Hamlet (ce prototype de l'hystérique auquel s'est comparé Freud à ses débuts). Don Juan n'est pas seulement une version possible et inversée d'Œdipe, il représente une piste abandonnée par Freud : au lieu de poser un père transcendant, dans un théâtre de la vérité, de l'héritage et de la filiation, théâtre de la culpabilité et du désir meurtrier, il est celui qui rencontre le père mort dans l'enfer du sexe féminin (cf. p. 235), peut-être pour se réconcilier avec lui. Unis la pierre et le feu.

Gouverné par une logique du seuil, ce violeur est un héros qui doit chaque fois surmonter l'effroi de la castration que le sexe féminin présentifie, selon Freud, comme la tête de Méduse.

Reprenant la perspective de Shoshana Felman qui soumettait la promesse donjuanesque au crible du performatif d'Austin<sup>2</sup>, Monique Schneider montre comment Don Juan déjoue le piège de la promesse, car il n'est de performatif qu'au présent (ce que souligne Benveniste) : le « j'ai promis » risque bien d'être ravalé au rang d'un pur constatif qui, dès lors, n'engage plus le sujet de l'énonciation. La déclaration d'amour n'est, pour Don Juan, qu'un miroir tendu à l'autre, à la femme qui se prend au reflet de son propre désir. Pourtant — et voici en quoi Don Juan offre bien davantage qu'un pervers au petit pied — s'il jouit du langage, sa parole fait don du présent à l'autre. Il apparaît comme celui qui ne cesse de naître. Telle est la promesse qu'il incarne et qui l'égale à la démarche analytique (*un commencement qui n'en finit pas*, pour reprendre un titre d'Octave Mannoni). Fils d'une mère éludée pour ainsi dire, Don Juan est frère du Narcisse d'Ovide et de l'Eros du *Banquet*. Celui-ci, loin d'unifier les pulsions au bénéfice de la vie, comme l'aurait voulu Freud (cf. p. 105), « n'en finit pas de présider aux conditions de sa propre naissance » (p. 107), il n'a pas « de lieu propre » (p. 109), toujours « sur le seuil », « hors filiation ».

Si l'on se souvient de « la névrose diabolique » analysée par Freud et de la double figure paternelle qui régit, selon lui, le destin

1. Kierkegaard, « Les stades immédiats de l'Eros ou l'Eros en musique », dans : *L'alternative*.

2. Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues*, Paris, Le Seuil, 1980.

de Nathanaël dans *L'homme au sable* d'E.T.A. Hoffman, force est de constater que Freud portait aussi en lui une image du père infernal. Et, comme Don Juan, il avait son catalogue, sa « liste » (pp. 180-185). En creux de l'Œdipe dont Freud s'est fait le champion, Œdipe dont elle soulignait déjà dans d'autres livres la part de refoulement qu'il fomentait, l'angle mort qu'il dessine parfois dans la cure comme dans la théorie, Monique Schneider fait apparaître le spectre du Don Juan qui habita Freud, fantôme d'une liberté d'accès à l'Autre par le féminin : « Dans la mesure où le seuil féminin est en même temps posé comme le seuil du territoire paternel, l'effraction qui atteint "la fille" n'est-elle pas amenée à léser ou à blesser du même coup le père ? » (p. 134). Selon Monique Schneider, il faut parfois se représenter en analyse une « féminité incorporée » par le père. En témoignent, comme Don Juan précipité dans les flammes de l'ancre infernal, les contes de loups avaleurs d'enfants (cf. p. 236). L'investigation théorique élabore et confirme ici ce que la clinique avait déjà repéré<sup>3</sup> : l'annexion du creux maternel par le père, lequel ne peut séparer l'enfant de la mère qu'à pouvoir s'engager lui-même dans le gouffre féminin (cf. p. 236). Voilà l'un des résultats de la soustraction d'Œdipe par Don Juan. La découverte d'un creux et de ses fonctions possibles : séductrice, captivante, mortifère, mais aussi (ré)conciliatrice.

J.F. de S.

3. Cf. notamment Monique Schneider, *La part de l'ombre. Approche d'un trauma féminin*, Paris, Aubier, 1992.