

- la variation -

n°3 – corps
octobre 2024

/ regard(s) /

Florence Andoka – Que tes amours puissent ressembler à celles de Tee Corinne

Chantal Akerman et Yayoi Kusama : corps d'artistes, corps de femmes

Entretien avec Florence Andoka

René Crevel – Renée Sintenis

Finnegans SK8 – Apprendre à voir les vagues de béton.

Quelques fragments sur le skateboard

László – Prothèses, orifices, manque(s), fantôme(s) :

eXistenZ (1999) de David Cronenberg

/ son(s) /

« *Yes, I'm a Witch* » – Entretien avec Paula Ringer à l'occasion de la sortie de

Sorcières. Féminisme, magie et musique

« *Abattre les murs et les frontières qui séparent les corps* » – Entretien avec László à

propos de *Dix chansons qui troublent le genre*

Manuel Esposito – Glossaire j'y serre mon rock – montage lacunaire (2024)

« *Fear Is A Man's Best Friend* » – Entretien avec Manuel Esposito à propos de

Lacan & le rock

« *Le corps est un prisme temporel* » – Trois questions à Massimo Palma sur le corps, le rock, Walter Benjamin, Anne Frank et Neutral Milk Hotel

/ variation(s) /

Corps de traductrice, corps d'écrivaine : traduire Virginia Woolf

Entretien avec Justine Rabat

flora schwarz – Verte Brûlure

Paula Ringer – Chair de plastoc

Adèle Cassigneul – Le bleu le plus profond

Laëtitia Tantely Deleuze – La femme horizontale

regard(s)

Florence Andoka – Que tes amours puissent ressembler à celles de Tee Corinne

Chantal Akerman et Yayoi Kusama : corps d'artistes, corps de femmes. Entretien de Florence Andoka avec Justine Rabat

René Crevel – Renée Sintenis

László – Prothèses, orifices, manque(s), fantasme(s) : *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg

Finnegans SK8 – Apprendre à voir les vagues de béton. Quelques fragments sur le skateboard

Florence Andoka | **Que tes amours puissent ressembler à celles de Tee Corinne**

Honey Lee Cottrell

Ça ne suffit pas. Voir des expositions ne suffit pas. Courir les vernissages ne suffit pas. Se montrer la nuit dans les bons endroits ne suffit pas. La drogue, l'alcool, le sexe ne suffisent pas. S'enfermer chez soi ne suffit pas. L'art ne suffit pas. À vivre.

La Floride, la Nouvelle-Orléans, puis la Floride à nouveau, puis New York et le diplôme de l'institut Pratt il y a deux ans, enfin un tour d'Europe pour t'imprégner avec la détermination initiatique des peintres d'autrefois des collections des musées italiens. Tes forces se sont épuisées à force de courir après un rêve de réussite que l'on n'atteint jamais, un gros nuage noir qui emplit tes poumons d'un air malséant, attaque ta peau, ton cœur, tes os. Tu as absolument mal partout à chaque fois que tes paupières s'ouvrent sur le plafond tâché d'humidité du minuscule appartement où tu résides avec ton mari musicien qui n'a plus le temps de jouer, travaille désormais la nuit et dort tout le jour. Souvent tu espères ne pas te réveiller. Tu as vingt-sept ans et déjà tu espères ne pas assister au jour qui suit.

Ce matin, tu es sortie pour te rendre à la cabine téléphonique au coin de la rue, il faut que tu appelles les écoles des alentours pour savoir s'ils cherchent un professeur de dessin pour la rentrée prochaine, il fait déjà chaud, la cabine te semble excessivement loin, tu marches, la liste des contacts dans la poche arrière de ton jean. Dehors t'est de plus en plus hostile ces derniers temps et cette sortie te semble particulièrement vaine. Au fond tu espères ne pas trouver de job, tu postules pour dire à Robert que tu essayes,

qu'il n'est pas le seul à lutter pour pouvoir vivre encore à Brooklyn. S'il savait que la plupart du temps, tu restes toute la journée au lit, incapable ne serait-ce que de dessiner ou d'écrire un peu, que la moindre de tes idées te semble éculée et stérile, que tu ne penses qu'à manger et dormir. Parfois, tu griffonnes de grosses vulves au crayon de papier en écoutant la radio, c'est machinal, presque abstrait, tu travailles de mémoire, ombres les petites lèvres, trace la saillance du clitoris, ensuite tu gommages tout pour que Robert ne les trouve pas à son retour, que ta bisexualité ne soit pas l'occasion d'une dispute supplémentaire, qu'il n'en fasse pas le prétexte de toute ton insatisfaction et de ta léthargie, qu'il n'invoque pas la mémoire de ta bien aimée grand-mère lesbienne Mabel pour en faire la fiction corruptrice de votre couple.

Quand tu pénètres enfin la cabine téléphonique du bout de la rue, tu ne sors pas ta liste, tu composes le numéro du bar où travaille en ce moment Honey, c'est la seule chose à cet instant qui peut te sortir de ta pétrification matinale. Tu sais qu'à cette heure, sa patronne n'est pas encore arrivée, qu'elle nettoie les tables, dresse sa terrasse, sert peut-être les premiers habitués. Honey décroche, « Ah Tee ! Je suis contente de t'entendre » son ton est vif et chaleureux, elle est pressée, il y a déjà du monde, après son travail elle ira au lac avec les filles, elles ont un projet de film, il faut qu'elle t'en reparle, elle a envie que tu sois de la partie, il faudrait que tu trouves un peu d'argent pour rejoindre l'Oregon d'ici l'hiver, elle a aussi fait la connaissance de Pat Califia et aimerait te le présenter. Quand tu raccroches ça va mieux, au moins pour quelques heures. Tu te demandes alors si les prénoms ont valeur de destin, tu souris en pensant à Honey.

Beverly Ann Brown

Quand tu as commencé, il y a trente ans, à utiliser la solarisation et les filtres pour déformer et multiplier les images, c'était dans l'intention de rendre les visages anonymes. Toi-même, aujourd'hui tu ne sais plus les prénoms de toutes les lesbiennes que tu as photographiées, tu n'as pas toujours l'anecdote qui aurait précédé la séance,

qui l'aurait déclenchée et rendue plus humaine, prise dans un quotidien rural de rencontres et d'amitiés sexuelles. Tu as eu des dizaines d'amantes, partageant avec ces femmes, quelques nuits, quelques semaines, mois, années. Tu as des dizaines de photographies de toi avec ces femmes. Il n'y avait plus ni modèle, ni photographe, le déclencheur était un jouet commun, l'image, un maillon de votre histoire intime, tout autant qu'un élément d'archive pour la communauté, immortalisant cette manière de vivre, qui a été la tienne avec ces autres femmes, faisant voyager à travers le monde vos représentations depuis des associations paumées de l'Oregon et autres groupuscules obscurs de la Californie, concurrençant aveuglément l'art new-yorkais, son renouvellement à gros bouillon permanent qui dévorent ceux qui s'y donnent. Tu ne regrettes rien, pas même que ton *Cunt coloring book* ait été réimprimé à la sauvage et se vendent sur Amazon, plusieurs décennies après ton autoédition.

Aujourd'hui, tu es assise sur une chaise molletonnée devant un écran d'ordinateur, dans une petite pièce, dévolue aux tâches administratives, comme au stockage du matériel que tu utilises pour donner des cours. Ton logiciel de retouche photo est ouvert et tout te semble différent. Beverly est morte et tu as eu la chance de passer du temps avec elle une dernière fois. Les mois se sont écoulés, maintenant, tu es malade à ton tour et le pronostic n'est pas bon. La fatigue ne te quitte plus, tout te prend un temps infini, les médicaments et les soins sont devenus ton quotidien. Tu profites d'un moment d'énergie pour regarder les photos de toi et Beverly, essayer de les retoucher pour les envoyer à un centre culturel Queer qui a souhaité les exposer sur sa page Internet. Pour cette dernière série, réalisée à sa demande au début de sa maladie, juste avant votre séparation, tu n'as pas besoin d'effacer son visage, elle n'est plus l'écrivaine et la travailleuse sociale dirigeant un centre d'éducation populaire qui a besoin de dissimuler sa nudité à l'égard du monde. Sur les images, vos mains se croisent, vous vous embrassez. Le corps de Beverly est mince, parfois allongé, et l'on découvre au milieu de son ventre une vaste cicatrice ainsi que la poche qui lui a été posée lors de sa dernière intervention. Tu pousses les contrastes, désatures, cliques presque sans savoir, tâtonnes, testes des filtres. Vos corps sont désormais verts, bleus, fuchsia, composés d'ondes qui rappellent

l'imagerie des caméras thermiques infrarouge et leur donnent une texture cosmique, plus spirituelle que fantomatique.

Il te faudra encore écrire un texte pour accompagner ces images, tu as envie de décrire la séance avec Beverly, la première phrase sera « ces intimités de fin de vie sont si chères », et puis tu as envie de dire comme tu as eu raison de la garder dans ta vie malgré votre rupture violente et les commentaires de ton entourage. Dans ce récit, tu appelleras Beverly « ma belle, intelligente et drôle amie », tu assumeras ce côté romantique et un peu mièvre de ta personnalité, mais tu gardes ton idée pour un autre jour. Ton œil se perd à présent, entre les dossiers, tu retrouves des images antérieures des quinze années vécues ensemble. Tu y redécouvres à côté du tien, le visage de Beverly, la quarantaine, des cheveux plus longs, de grandes lunettes et une chemise fleurie.

Chantal Akerman et Yayoi Kusama : corps d'artistes, corps de femmes

Entretien avec Florence Andoka

Justine Rabat : Les deux biofictions que tu as consacrées à Yayoi Kusama et Chantal Akerman et qui ont pour titre Rouge Kusama et Rêve Akerman ont paru cette année à La Variation. Je voudrais donc commencer en te posant cette question : comment as-tu découvert les œuvres de ces deux artistes ?

Florence Andoka : Je pense avoir découvert l'œuvre de Kusama par l'exposition du Centre Pompidou en 2011, quant à Akerman, je ne sais pas, sans doute par *Jeanne Dielman* en DVD, il y a longtemps. Par contre, c'est en faisant une thèse en création littéraire que j'ai commencé à chercher des artistes qui ont vécu à New York dans la période où Valerie Solanas a tiré sur Andy Warhol. Il se trouve que Kusama a exposé avec Warhol dans les années 60 et Akerman est venue toute jeune à New York après la réalisation de son premier film *Saute ma ville*. Ce sont leurs trajectoires, tout autant que leurs œuvres qui m'ont touchée. Pour Akerman, par exemple, c'est son livre *Ma mère rit* qui a été le déclencheur de l'écriture.

J. R. : Dans ta pratique de l'écriture quelle importance accordes-tu aux corps des artistes sur lesquelles tu écris ? De quelle manière les approches-tu ? Je pense évidemment en particulier à Kusama et Akerman, mais aussi aux autres artistes sur lesquelles tu as écrit, comme Alice Neel ou encore Yoko Ono, ou même une figure telle qu'Edie Sedgwick.

F. A. : Le plus souvent je fonctionne par saturation, je regarde les œuvres, les représentations, les entretiens, beaucoup de photographies, je prends tout ce que je trouve et puis je laisse les choses se décanter. Akerman a accordé énormément d'entretiens filmés,

de sa jeunesse jusqu'à la fin de sa vie. Ils sont facilement consultables sur le net. À un moment donné, j'ai vraiment été absorbée par son physique et sa manière de parler. C'est vrai que j'attache beaucoup d'importance aux sensations et aux émotions pour écrire et donc au corps, et je pense que c'est assez générationnel, puisque nous sommes pour la plupart d'entre nous baignés dans un flux constant d'informations, d'images, notamment d'archives. Le monde se présentant désormais comme vaste et composé d'une infinité d'existences et de regards, il me semble alors compliqué d'adopter un point de vue omniscient dans une narration. Au contraire, je choisis d'écrire à la deuxième personne du singulier, parce que le « tu » est la marque de l'intersubjectivité, de la rencontre de deux sensibilités. Pour l'œuvre d'Alice Neel sur qui j'ai écrit (*Rendre chair*, publié aux éditions les Plis du ciel en 2022), la corporité était plus évidente puisqu'Alice Neel est portraitiste, qu'elle a réalisé de nombreux nus et qu'un certain nombre d'anecdotes rapportent qu'elle parlait facilement de sexe pendant les séances.

J. R. : Tu as écrit beaucoup de textes consacrés à des femmes artistes. S'agit-il pour toi d'inverser un certain courant de l'histoire de l'art qui a uniquement su voir les femmes comme des modèles et non comme des artistes à part entière ? S'agit-il pour toi de mettre au centre de ton œuvre le corps des femmes en tant que créatrices et non plus en tant que modèles/muses/passives ?

F. A. : Il y a un regain d'intérêt pour les femmes artistes et je suis contente de participer à mon échelle à ce mouvement. Je pense que toutes les postures sont intéressantes à explorer, Edie Sedgwick était mannequin, comédienne et muse et je trouve que c'est aussi un art d'apparaître et de susciter le désir et la création d'autrui. À mes yeux, rien n'est plus difficile que de se construire une image, à partir des récits sociaux qui nous informent et qu'on n'a pas choisis. Yayoi Kusama est aussi intéressante sur ce point, notamment dans la manière dont elle fait corps avec son œuvre, souvent par ses vêtements. Déjà, en 1962, elle apparaît à la Biennale de Venise, vêtue d'une combinaison rouge au milieu de centaines de boules argentées. Elle a ensuite poursuivi ce procédé. Quand elle collabore en 2023 avec Vuitton, une statue géante qui la représente appa-

raît rue du Pont Neuf, comme si elle était devenue un élément central de son œuvre au même titre que le motif des pois. Elle occupe aussi une position singulière en vivant depuis plusieurs décennies dans une institution psychiatrique et en étant l'une des artistes vivantes dont les œuvres se vendent parmi les plus chères au monde, tout comme celles de David Hockney ou de Cindy Sherman.

J. R. : Quand on lit tes textes, on a l'impression avant tout de lire des récits de corps, de corps de femmes et d'artistes qui deviennent des corps de fiction : je veux questionner ici en particulier ton travail de la fiction. Tu aurais pu écrire des monographies, mais tu as choisi d'intégrer une part d'invention dans ta façon d'approcher les artistes, pourrais-tu me parler de ta pratique narrative / fictionnelle ? Simplement : pourquoi ce choix de la fiction ?

F. A. : Pour moi la fiction, c'est la part du rêve comme de l'action, l'endroit où je ne me cache pas comme sujet situé qui cherche, qui brode, qui interprète, surinterprète, s'égare. Je reviens sur le tutoiement que j'utilise, c'est aussi une adresse à l'artiste et une petite voix intérieure, et puis, comme l'usage du « tu » est moins courant dans le récit que dans la poésie par exemple, ça permet à la personne qui lit de voir d'emblée le dispositif d'écriture et de comprendre que je ne me prends pas pour Chantal Akerman, mais que je ne détaille pas non plus sa trajectoire d'un regard distant et surplombant. J'essaie aussi de renvoyer la personne à son propre fantasme, pour qu'elle s'identifie, se projette et réinvente à son tour les éléments. Je compte d'une certaine manière sur ce que l'on a en partage de manière plus ou moins explicite autour d'une figure. L'idée n'est pas d'écrire quelque chose de juste (quoique je me documente et ne cherche pas activement l'erreur) mais de donner corps à une rêverie à partir d'éléments qui alimentent la légende d'une figure. De manière générale, j'aime l'idée qu'un texte soit potentiellement un petit miroir, un petit outil pour celui qui le lit. Qu'est-ce que ça te fait de lire ça ? À quoi ça te sert ? Qu'est-ce que tu en fais ? Quand on reprochait à Akerman que ses films soient longs ou ennuyeux, elle disait que c'était important de ne pas voler le temps des spectateurs, de garder conscient et visible le dispositif de cinéma.

12 // *la variation* / octobre 2024

Rouge Kusama / La Variation / 93 pages / parution : 03/05/2024

Rêve Akerman / La Variation / 119 pages / parution : 13/09/2024

René Crevel | Renée Sintenis

Pédante, phtisique et corsetée, la Pompadour avait jeté un mauvais sort à l'Europe. Depuis le XVIII^e siècle, par la faute de cette pimbêche, de la Sibérie à l'extrême pointe du Finistère, pas une main droite dont le petit doigt ne s'esbignât, poseur recroquevillé, tortillonné chaque fois qu'il s'agissait d'approcher d'une bouche un verre, une tasse.

Et voilà pourquoi, il y avait si loin de la coupe aux lèvres.

Même les plaines du Nord, ces géantes qu'on avait pourtant mille raisons de croire soumises au vent, ne rêvaient que brimborions, colifichets. Potsdam oubliait son lac, ses simples arbres. Le plâtre s'accrochait en guirlandes aux murs de Sans-Souci.

Perspectives truquées, ruines d'apparat, salmigondis de gondoles, raclures de sérénades, tronçons de torticolis, ce méli-mélo de mignardises devait bien finir par révolter les ménades que les menus menuets ne mèneront plus. Les grands gars septentrionaux gênés aux entournures se sont mis nus.

Que l'agonie des arbres attriste les cités grelottantes qui ont froid aux yeux et jusque sous les bras, Berlin n'est pas de ces midinettes épilées.

Douce fourrure végétale, son Tiergarten moutonne, frémit. Au soleil d'avril, fond la glace dernière pudeur de l'hiver. Une longue jeune femme s'est baissée pour mieux entendre battre le grand cœur souterrain. Promeneuse des aubes claires, Mme Renée Sintenis, à franches, à pleines mains, va ravir au sol de quoi modeler un nouvel Adam.

Les doigts sculpteurs le feront digne du jour tout neuf, dédaigneux de la rhétorique, solide sur de longues jambes qui n'iront point s'égarer dans les méandres du péché originel.

Le serpent ne l'arrêtera, non plus que la tentation du fruit défendu. Bien campé, avec des pattes que la jeunesse fait joliment pataudes, il a des muscles qui dispensent de crises morales. Donc, tant pis, pour les pommes cul-de-jatte et les divers exemplaires de la gent rampante, des vrais cheveux sur la soupe. Mme Renée Sintenis ne veut point de son Adam faire un damné. Athlète au corps simple, il méprisera les produits des trop savants espaliers et n'aimera guère, non plus, le bouillon gras aux chichis mécaniques.

S'il a faim, il croquera son poing.

Il sait qu'il lui en repoussera un plus fort.

S'il a soif, il boira un grand coup d'air acidulé.

Son argile que le mouvement, de minute en minute, a durcie, maintenant invulnérable ne craint ni les pointes ni les piques des beaux esprits.

Le langage des critiques d'art lui donne le fou rire, à cet indomptable.

Alors, contremaîtres des grandes usines à juger, ventriloques de la pensée, ô vous dont le fausset voudrait contrefaire, couvrir la profonde voix mystérieuse, on ne sait d'où venue, raisonneurs à froid, docteur ès discussions, la paix avec votre baragouin technique, vos petites histoires corporatives, articles, discours, à propos de bottes, music-hall, sport, foire aux puces, jeux de sexes.

Gargarisez-vous de termes quintessenciés, de qualificatifs ésotériques.

Mme Renée Sintenis que n'ont point troublée tant d'architectures dans le vide, ne va point chercher midi à quatorze heures.

Elle demande au boxeur de boxer et le boxeur boxe, comme boxe le colosse et placide Schmeling, de toutes ses forces, de toute son innocence.

L'Innocence.

Voilà enfin le mot lâché.

Oui, l'innocence, le beau secret perdu, le miroir aux miracles, où, de se regarder, l'Adam boxeur se verra Orphée. Le moindre de ses gestes est une chanson. Le chantre autochtone, l'harmonieux jailli de la terre nordique, sans se donner même la peine d'ouvrir la bouche, entraînera dans sa danse les petits des animaux. Et ce ne sera point une pavane pour une infante défunte. Les jolies cabrioles nieront la mort. La cachucha

jettera tous les membres juvéniles en défi à la morgue administrative, aux hiérarchies pincées, à la vanité humaine, à l'ennui de la soi-disant civilisation.

Nul grade, nul honneur dorénavant, n'excuseront les jarrets raidis, les hanches soudées.

N-i. Ni. Fini le règne des mal bigornés.

Plus de boiteux, plus de bossus, plus de borgnes, plus de manchots.

Une femme respecte le bonheur.

Le faune qu'elle a pétri, s'ébroue.

Bien fait pour le sempiternel, traditionnel masochisme promu à la dignité d'instinct. L'univers, saoul, joyeux comme un bébé nègre ne parle plus d'économiser ses forces. Il s'en donne. Encore un verre d'oxygène. Ce sera plus beau que le Châtelet de nos cinq ans, plus incroyable que la scène du Moulin-Rouge, quand le métis mauve, l'unijambiste, qui oublie de s'apitoyer sur son malheureux sort, soudain commence à pivoter et son pilon centre d'un cercle illimité, tourne, tourne, supérieur en extase à ses frères et sœurs bipèdes.

Alors, qu'un éléphanteau se réjouisse d'autant plus, d'autant mieux de ses quatre pattes, et puisqu'il porte le pantalon des gars du milieu, très évasé dans le bas qu'il fasse à lui tout seul un couple danseur de java.

Mme Renée Sintenis lui a donné de belles oreilles végétales, largement épanouies, qui n'entendront jamais les colères des cornacs.

Vive donc le bal musette.

Décidément c'est jour de fête.

Nul n'osera parler de brancard aux petits des chevaux, ni de laisse aux bébés chiens.

Il naquit un poulain sous des feuilles de bronze, a écrit le poète Saint-Léger Léger.

Au Tiergarten berlinois, la végétation n'a pas le temps de se métalliphier.

Mais l'oriental airain, trop pesant pour qu'on songe à l'accrocher aux branches des transparences nordiques, c'est de lui, que, par juste réciprocité jailliront les poneys chevelus, quand la Terre durcie, ne voudra plus rien donner d'elle.

Bel hiver, ici, craquant de neige, de gel, ailleurs, un encens fétide asphyxie les villes.



De toutes, pas une autre qui triomphe du brouillard, de la fumée.

Pourtant, il y a villes et villes.

Les villes qui... les villes que...

Les gothiques et qui ne l'oublieront jamais, deux doigts de leurs mains à mitaines ogivales, toujours levés au ciel, sous prétexte de cathédrales, les bourgeoises fières de leurs immeubles néo-Louis XVI et des salons où des amours repus, fessus, ventrus, pansus, cossus, dodus, joufflus, de tout le plâtre de leurs yeux ronds, contemplent le mimosa mimosant et les palmiers que des rubans fleurissent, pavoisent aux couleurs de la maîtresse de maison. Il y a encore les villes courtisanes — pour être poli — amoureuses des bruns excessifs, un foulard écarlate autour du cou, une lanterne rouge en guise de drapeau, les pieds à la torture dans des souliers mordorés avec application de serpent et à talons trop hauts. Celles-là font de l'oeil, avec n'importe quel bec de gaz et la moindre enseigne d'hôtel meublé, ce dont rougissent les rococos, plus incroyables que les reines des jeux de cartes suisses qu'on passe en fraude à la douane. Les villes au passé sombre, tâchent d'inspirer confiance par un embonpoint bonhomme. Quant aux sadiques, elles sont toujours prêtes au jeu de la cour d'assises et de la guillotine. Il y a encore les villes femmes, nourries de plumes d'autruche, ivres de cocktails à l'eau de Cologne, les villes jeunes filles, au bord des fleuves qui ne servent à rien, les villes hommes, avec boutiques de cravates, raquettes en trophées, clubs pour dieux adolescents.

Toutes, dès l'automne, se rident, se talent.

Malgré les bains à l'eau de pluie, les voilettes de brunes, les maquillages d'affiches lumineuses, un coup de vent et une fraîcheur se métamorphose en teint de brique.

Dès le premier froid, s'écaillent les façades.

Ainsi, Oxford la sportive au regard limpide, prête à troquer la science de tous les continents et de tous les âges contre une bouteille d'old Port corsé d'épices, Oxford, pourtant au vert parmi les prairies, a beau essayer de la bonne humeur, on ne peut tout de même plus la prendre pour une pucelle.

Les plaies des pierres affirment que le salpêtre c'est la syphilis des murs.

La nature dans ses trois règnes, s'avoue vulnérable. Créatures et cités craignent plus encore l'agonie que la mort. Vivre veut dire qu'on oublie l'une et l'autre.

Parce que les palais pourrissent au bord des flots, hantés par des histoires de lagunes et de miasmes, un vieil ouvrier, décoré, lui-même, de ce que nos ancêtres appelaient la croix de Malte de l'Amour, demande au concierge de l'hôpital, à quel pavillon il faut s'adresser « pour les maladies vénériennes ».

Mais la fièvre adriatique s'épanouit au soleil méditerranéen. À nous les fines fleurs de civilisation qui ne peuvent manquer de donner des fruits. Le verger des élégies milénaires, le potager des parchemins grecs, des épopées latines, après vingt siècles ne sont pas dévastés. Même les plus beaux appétits savent encore y trouver de quoi se repaître. Jusqu'à l'indigestion. Or, voici que soudain, les rats de bibliothèque ont mal au ventre, à la tête. Ils ne veulent plus rien savoir et refusent même un grog à l'encre servi très chaud. Que va donc bien pouvoir grignoter maintenant cette humanité rongeuse qui déserte les musées, où elle allait, gratis, se réchauffer et refaire son joli teint de papier mâché par une cure de sandwiches à la poussière ?

C'est l'appel du Nord, mes agneaux.

Du Nord vers quoi vous mèneront des beaux rapides à noms d'étoile.

À Berlin, les canaux gèlent en liberté.

Quant à la Sprée, nul n'en dit du mal, bien que les absents aient toujours tort et qu'on ne sache guère où a bien pu passer cette rivière, si joliment affublée d'une syllabe valseuse.

Poulains d'hiver, poulains de bronze, aussi joyeux que vos frères d'été, les poulains de terre, dansez avec ces petits garçons nus comme des faons qui viennent de naître, plus innocents que des biches et plus agiles que l'antilope.

Toute la faune de Renée Sintenis sourit parce que le gel a des yeux mauves très pâles, une grande mèche blanche à force d'être blonde qui lui barre le front. Et aussi, ça sent bon la violette comme avant la neige.

Alors les animaux du Zoo, et même, dans cet aquarium si cher à Huysmans, les crocodiles, pourtant rois d'un entresol feutré d'un parfum de pain chaud et de corps

après l'amour, tous se mettent à envier leurs frères de métaux et d'argile, prêts à une course folle, dont l'élan, par nulle grille ne sera brisée.

La plaine septentrionale, la géante, à jamais dédaigneuse des caprices tarabiscotés ne contredit plus à la voix du vent.

Et le vent, à la gloire d'une cité très continentale a ressuscité les vagues dans la plus belle des piscines, s'enroule, écharpe autour des épaules de Mme Renée Sintenis et joue à la balle avec ses griffons.

Les galeries couvertes, à Milan, mieux que le Dôme et la fresque trop célèbre, nous aident à comprendre pourquoi Stendhal voulut l'épithète :

ARIGHO BEYLE MILANESE

Ainsi, le joli remue-ménage d'animaux et d'adolescents échappés des doigts de Renée Sintenis, à force de jouer aux quatre coins, de bondir, dociles aux quatre vents de l'esprit, quatre à quatre aux quatre points cardinaux, prouvent l'actuelle jeunesse de Berlin.

Leysin, août 1929.

René Crevel, *Renée Sintenis*, Paris, N.R.F., 1930.

Finnegans SK8 | Apprendre à voir les vagues de béton

Quelques fragments sur le skateboard

« First we feel. Then we fall. »
James Joyce, *Finnegans Wake*

« Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties. »

Gilles Deleuze

« Comme un derviche qui s'abandonne à la volupté de son vertige. »

Walter Benjamin

Le skate, c'est avant tout l'histoire d'une bande d'enfants, de gamins, d'ados, qui ont su voir ce que personne n'avait su voir avant eux. Leurs noms : Stacy Peralta, Jay Adams, Tony Alva. Des enfants révolutionnaires de Californie qui ressemblent aux garçons sauvages de Burroughs. Ou mieux : des enfants au devenir-révolutionnaire plus forts que tout. Entre autres choses, des enfants plus forts que la gravité – la gravité qui nous cloue les pieds au sol, mais aussi la gravité des parents, celle qui nous fait adhérer aux choses, comme des mouches sur un papier collant déplié pendant l'été dans une cuisine surchauffée.

Des enfants qui savent si bien jouer avec la gravité ont forcément quelque chose de spécial.

Le skate, c'est l'histoire d'enfants qui ont su voir/regarder autrement la ville, qui ont su transformer leur regard d'enfant, leur regard sur la ville, s'approprié autrement des

matériaux (bois, caisses, planches, béton...). Des gamins des rues, des gamins-artistes. « Le skateboard a façonné *le regard* de ceux qui le pratiquent. Il a, malgré lui, permis de réévaluer des espaces et des matériaux ordinairement laissés pour compte¹. » La pratique du skate a pour conséquence (autant que pour point de départ), une façon différente de regarder la ville, les matériaux qui y traînent parfois à l'abandon (cf. tous les objets utilisés dans les vidéos de skate pour proposer de nouvelles figures), mais aussi les matériaux qui composent une planche, le corps lui-même est vu autrement.

Dès le départ, la pratique du skate est identifiée comme une question de regard, un regard directement lié à l'enfance, avec cette citation, hyper connue, de Craig Stecyk dans le deuxième numéro de *Skateboarder*, dès 1975 : « *Two hundred years of American technology has unwittingly created a massive cement playground of unlimited potential, but it was the minds of 11-year-olds that could see that potential.* »

*

Skater : regarder le monde depuis les yeux d'un enfant de onze ans.

C'est aussi cela qui va à l'encontre du capitalisme, refuser le monde des adultes. Combien de skateparks se nomment Dreamland ? Mais le sens est double : regarder le monde depuis les yeux d'un enfant de onze ans pour refuser de le voir comme le voient les adultes et refuser ainsi la dynamique (les mouvements/le corps) capitaliste ; ou alors régresser, toujours, à l'état d'un enfant de onze qui ne peut pas grandir serait la malédiction capitaliste par excellence ? Le mouvement est double. Peralta : enfant mû par un devenir-révolutionnaire devenu entrepreneur, trahissant l'enfant.

*

Skater : apprendre à voir les vagues de béton, pour ne pas mourir du béton. Le béton est une matière qui ne pardonne pas. Il est dur, dangereux. Sans béton, pas de

1. Raphaël Zarka, *La conjonction interdite. Notes sur le skateboard* [2011], Paris, Éditions B42, 2022, p. 7. Je souligne en italique.

2. Craig Stecyk (sous le pseudonyme de John Smythe), *Skateboarder*, n°2 ; c'est la traduction de « minds » par « les yeux » proposée par Raphaël Zarka qui m'a lancé sur la piste de l'importance du regard dans la pratique du skateboard, cf. *Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard* [2009], Paris, Éditions B42, 2022, p. 26 : « Deux cents ans de technologie américaine ont créé, sans qu'on y prenne garde, un immense terrain de jeu en ciment au potentiel illimité. Mais il aura fallu les yeux d'enfants de onze ans pour saisir ce potentiel. »

skateboard. Sans béton, pas de capitalisme. Sortir d'une prison de béton (sortir d'une prison capitaliste) par le skate ? Le skate est-il une déclaration d'amour ou une « déclaration de haine » au béton ? Une révolte contre l'espace en tant qu'enfermement, une révolte contre les potentialités d'enfermement propres à certaines portions de l'espace urbain. Par chaque figure, il s'agit de contre-effectuer le consumérisme, en utilisant comme surface d'action le matériau capitaliste par excellence. C'est peut-être l'une des différences les plus importantes qui existe entre le surf et le skate : de l'eau, élément naturel, on passe au béton, élément de construction. Le béton est fort ancien, mais son usage massif, et surtout l'usage du béton armé, ne se répand qu'avec l'industrialisation³. Ce qui a mené au surf est en réalité une pratique ancienne, attestée dès la fin du XVIII^e siècle à Hawaï⁴ – en tant que pratique sportive occidentale, le surf est donc lié à l'histoire du colonialisme et, par capillarités, même si c'est de manière lointaine, le skateboard aussi. Il n'est donc pas de pratique corporelle qui ne puisse être pensée en dehors de l'histoire et de la politique qui laissent des marques dans/sur les corps. L'histoire du skate est aussi liée à celle de l'industrialisation et du colonialisme : il s'agit par un regard d'enfant de refuser le monde des parents.

Bloc d'enfance

« Un bloc d'enfance est autre chose qu'un souvenir d'enfance⁵. » On ne retrouve qu'une seule occurrence de ce concept dans *Mille plateaux*, quand Deleuze et Guattari parlent de Kafka. Peut-être le développent-ils ailleurs ? Un bloc d'enfance n'est pas un souvenir. C'est un retour par intensité de l'enfance, ou plus exactement de *quelque chose* de l'enfance. Être assailli par un bloc d'enfance, cela ne veut pas dire être infantile. Cela ressemble plus à une suspension de la segmentarité qui oppose l'enfant et l'adulte. Cela ne veut pas dire que les skateurs sont infantiles ou que les autres sont des adultes. On se plaint plus souvent de l'infantilisme induit par certaines pratiques que du fait

3. Cf. Anselm Jappe, *Béton. Arme de construction massive du capitalisme*, Paris, l'Échappée, 2020 ou encore Nelo Magalhães, *Accumuler du béton, tracer des routes. Une histoire environnementale des grandes infrastructures*, Paris, la Fabrique éditions, 2024.

4. Cf. Zarka, *Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard*, op. cit., p. 11.

5. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 376. Désormais cité MP.

que certains adultes ne sont définitivement plus en contact avec l'enfant qu'ils étaient. Ce en quoi ils ont irrémédiablement tort. J'ajouterais aussi que jouer, c'est se mesurer au monde. Les skateurs ne cessent de se mesurer au monde qui les entoure autant qu'ils ne cessent de le créer, de le réinventer : « Finalement, pour jouer dans la rue, les adolescents et les jeunes adultes skateurs ont presque recours aux mêmes techniques que les enfants. Ils inventent de nouvelles règles et de nouveaux enjeux qui contribuent à redéterminer la manière que nous avons de pratiquer les espaces que nous habitons au quotidien⁶. » Zarka a cette très belle phrase, « Jouer c'est aussi créer un monde à sa mesure⁷ » qui me fait penser à ce que dit Benjamin dans *Une enfance berlinoise* sur le fait qu'il faut apprendre à s'égarer (donc en un sens se repérer) dans une ville comme dans une forêt : « Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand-chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que les noms des rues parlent à celui qui s'égare le langage des rameaux secs qui craquent, et des petites rues au cœur de la ville doivent pour lui refléter les heures du jour aussi nettement qu'un vallon de montagne⁸. »

Géométrie trash

L'un des moyens de diffusion de la culture skate, le plus important avec la vidéo, est la photographie, en particulier par certains magazines dont le plus célèbre est sans aucun doute *Thrasher* – vous avez forcément croisé au moins une fois un ado portant un t-shirt arborant le logo de ce magazine. Chaque photo d'un skateur qui exécute une figure capture un événement et le fige – cette forme si particulière de photographie se compose d'une figure, d'un corps, d'un mouvement, d'un espace, de formes, de courbes qui se mêlent, s'entrecroisent, se nouent et se tissent (le skateur, la planche, l'espace). Les photos de skate sont-elles encore réalistes ? S'agirait-il plutôt de géométrie ? Ainsi, elles balancent sans cesse entre l'art et la captation de l'exploit sportif. Les figures elles-mêmes de même que leur captation, leur enregistrement, permettent

6. Zarka, *La conjonction interdite*, op.cit., p. 19.

7. *Ibid.*, p. 21.

8. Walter Benjamin, *Enfance berlinoise vers mil neuf cent*, in *Sens unique, précédé de Une Enfance berlinoise*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 29.

de développer de nouvelles façons de regarder les corps dans la ville.

*

La culture propre au skateboard est irrémédiablement surdéterminée par la reproductibilité technique de la marchandise, de la planche elle-même, aux vidéos, aux magazines, aux vêtements, aux accessoires (cela est vérifiable aussi pour d'autres pratiques, d'autres sports, mais cela me semble important de ne pas passer à côté, dans la mesure où la culture skate est un univers riche, parallèle, l'arbre qui cache la forêt).

*

« Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, *l'événement* ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable⁹. » Le Réel, c'est le béton sans lequel il est impossible de s'envoler, ne serait-ce que quelque seconde, vers lequel on est inmanquablement rappelé par la gravité, avec le risque de tomber dessus, et si le réel est en béton, de se blesser, plus ou moins gravement. On peut voir/regarder les prouesses des skateurs (ou leurs tentatives) comme une lutte constante avec le Réel. Cette lutte, qui nous échappe parfois, ce constat évident, que nous luttons sans cesse avec le Réel et que nous butons contre lui (le réel, c'est le béton contre lequel je risque de tomber, contre lequel je risque de me ramasser). Les mouvements des skateurs – plus ou moins acrobatiques, plus ou moins défiants envers le réel – le rendent visible à chaque tentative. Les mouvements des skateurs opèrent comme des révélateurs de l'existence même du réel. Dans *Yeah Right!* [vidéo Girl ; 2003], la célèbre séquence dans laquelle les planches ont été gommées (« The Skatetrix »), montre les corps en mouvement, en faisant disparaître la planche, on voit plus encore les ondulations.

*

Écrire, comme une promenade sur une planche, sans itinéraire, sans but précis,

9. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 15. Je souligne en italique.

sans autre but que le plaisir d'avancer. Et peut-être de se perdre, un peu. Peut-on rapprocher le skateur du *flâneur* ? Une sorte de nouvelle version du flâneur baudelairien/benjaminien ? Baudelaire aurait-il fait du skate s'il était, par exemple, né dans les années 1960, s'il avait aujourd'hui l'âge de Tony Hawk ou de Rodney Mullen ? Le plus difficile dans l'écriture réside dans le fait que toute mise en forme implique une sorte de perte. D'où la pratique la plus commune : la procrastination, pour être certain de pas avoir à nouveau – en écrivant – à perdre quelque chose en chemin.

Segmentarités

« Habiter, circuler, travailler, jouer : le vécu est segmentarisé spatialement et socialement¹⁰. » Skater revient à jouer avec les segmentarités.

« Les rues, suivant l'ordre de la ville¹¹ » : skater revient à ne plus suivre cet ordre, à mettre du désordre dans l'ordre des rues, mais un chaos élaboré : un chaosmos. Il ne s'agit pas de détruire la ville, même si un certain élément de destruction est contenu dans la pratique du skateboard. Dès le départ, le mot est lancé : « Skate and Destroy ». Dès le départ, le skate a un goût de culture rock et me fait penser au « Search and Destroy » des Stooges.

Deleuze et Guattari distinguent trois façons d'être segmentarisé : binaires, circulairement, linéairement. « Nous sommes segmentarisés binaires, d'après de grandes oppositions duelles : les classes sociales, mais aussi les hommes et les femmes, les adultes et les enfants, etc¹². » En tant que jeu qui se pratique dans des espaces qui ne sont pas dédiés à cela, le skate brouille l'une de ces segmentarités, l'opposition adulte-enfant : le bloc d'enfance qui revient dans l'adulte qui pratique le skate, le devenir-adulte de l'enfant qui a le courage de se lancer depuis le haut d'une volée de marche que même la plupart des adultes ne voudraient pas sauter simplement à pied alors encore moins en skate. La pratique du skateboard consiste donc à habiter, circuler, travailler, jouer autrement, à réinventer ces quatre temps de la vie.

10. MP 254.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

Que se passe-t-il avec les autres segmentarités ?

La pratique du skateboard relève donc d'une forme de micropolitique puisqu'il s'agit d'une pratique artistique et sportive qui repose sur un enchaînement plus ou moins élaboré de changements infimes.

Pour une « skate philosophie ? » (Dérivation à partir de la pop' philosophie de Deleuze)

Gilles Deleuze évoque en 1973 la possibilité d'élaborer une « pop' philosophie ». La première occurrence apparaît dans une lettre écrite à un critique frileux, un dénommé Michel Cressole, « Et sans doute, on ne peut pas dire que *L'Anti-Œdipe* soit débarrassé de tout appareil de savoir : il est encore bien universitaire, assez sage, et ce n'est pas la pop philosophie ou la pop'analyse rêvées. » Deleuze reparle de « pop' philosophie » quelques années plus tard, dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet. Et Deleuze en vient à opposer deux formes de lectures. Laurent De Sutter présente les choses de cette façon : la pop'philosophie prend « la forme d'une théorie de la lecture, opposant celle qui prendrait un livre pour une "boîte" dans laquelle on ne cesserait de farfouiller à celle qui se brancherait sur le livre pour en explorer le dehors. La seconde forme de lecture, Deleuze l'appelait "lecture en intensité", lecture qui soit capable à la fois de se *laisser porter* par les intensités du texte qui est l'objet et de les relayer depuis son *propre mouvement* en direction de l'extérieur¹³. » Comme pour le surf : se laisser porter par une vague ; comme pour le skate, se laisser porter par la force d'inertie. Cette idée de mouvement aussi : impossible de penser sans mouvement, un corps immobile ne peut penser.

Rien à comprendre, rien à interpréter, au contraire se laisser porter, trouver la vague qui va vous emporter le plus loin, le plus haut ou le plus bas possible. Engager un mouvement qui rend possible les figures les plus étonnantes (je parle de lecture, d'écriture, de skate et de skate, tout à la fois).

13. Laurent de Sutter, *Qu'est-ce que la pop' philosophie ?*, Paris, PUF, 2018, pp. 11-12. Je souligne en italique.

Devenir-vague

« D'une certaine manière, il faut commencer par la fin : tous les devenirs sont déjà moléculaires. C'est que devenir, ce n'est pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ce n'est pas s'identifier à lui. Ce n'est pas non plus proportionner des rapports formels. Aucune de ces deux figures d'analogie ne convient au devenir, ni l'imitation d'un sujet, ni la proportionnalité d'une forme. Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir. Ce principe de proximité ou d'approximation est tout à fait particulier, et ne réintroduit aucune analogie. Il indique le plus rigoureusement possible une *zone de voisinage ou de co-présence* d'une particule, le mouvement que prend toute particule quand elle entre dans cette zone¹⁴. »

Cela veut dire devenir-vague en pleine rue, dans un espace qui n'est pas celui du jeu mais qui le devient, transformer l'espace même dans lequel je suis par mon propre devenir-vague, par mes mouvements, le jeu que j'élabore passe par mon corps, mon poids, la gravité, la vitesse, l'angle que je choisis de suivre. Par une simple poussée de l'un de mes deux pieds, par la planche et les roulettes qui sont fixées sur elles, le béton devient autre chose que le simple béton sur lequel je marche ou celui sur lequel roulent les voitures, les motos, les scooters – ou même les poussettes. La vitesse, ma planche et ses roulettes, le béton deviennent mes meilleurs alliés. À la moindre inattention, je tombe et chute à nouveau dans l'espace strié, je quitte l'espace lisse parce que mon devenir-vague ne peut plus advenir. Dans le devenir-vague, ce n'est pas exactement le béton seulement qui devient comparable à une vague, c'est mon propre corps qui est mû par un devenir-vague et qui transforme complètement l'espace dans lequel je suis. Les marches ne se descendent plus – Mick Carroll les remonte dans *Yeah Right!* Certaines portions d'espace urbain perdent leur fonction, la fonction qu'elles revêtent dès lors qu'elles appartiennent à l'espace lisse : des marches sont faites pour être des-

14. MP, 333-334.

cendues ou montées l'une après l'autre (ou quatre à quatre pour les plus pressés), un trottoir est là pour marquer une séparation entre l'espace piéton et la route, un banc est fait pour s'asseoir (ou s'allonger pour les plus fatigués), une fontaine pour faire joli ou pour apporter un peu de fraîcheur, les courbes des bâtiments sont là au contraire à titre purement décoratif dans la plupart des cas ou pour rendre accessibles certaines zones. Lorsque je sors de chez moi, je ne suis pas supposé sauter depuis le toit de mon garage comme le fait Lance Mountain dans *The Bones Brigade Video Show* (1984). Tous ces espaces changent de fonction dès lors que je les skates.

Les piscines sont faites pour nager, pas pour faire du skate. Au contraire, le devenir : dans une piscine sans eau, mon corps rend possible un devenir-vague.

Deleuze et Guattari précisent que le devenir n'a rien à voir avec l'imitation : « devenir, ce n'est pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ce n'est pas s'identifier à lui¹⁵. » Il y a donc autant de devenir-vague que de skateurs. C'est aussi ce qui fait la particularité de la discipline : un ensemble de mouvements, de figures (*tricks*) qui peuvent être partagés (comme pour le surf par exemple), mais à la fin, ce qui compte, c'est de trouver sa propre façon de devenir-vague. C'est ce qui le distingue peut-être le plus des autres sports. L'individualité y est plus forte sans empêcher une certaine forme de mise en commun, au contraire, plus la mise en commun est possible, plus les possibilités de devenir se multiplient.

La planche n'est plus seulement un ensemble de morceaux de bois assemblés, de roulettes en uréthane, avec deux essieux en métal. Ces différents éléments revêtent un usage nouveau, différent. Le skate arrache ces éléments à leurs autres usages possibles.

*

Devenir-vague là où il n'y a pas d'eau.

*

Et même pour parler des blessures imposées par le skate, faut-il parler simplement de masochisme comme cela semble évident ? Il suffirait de faire le test avec quelques psychanalystes ou psychiatres, de leur présenter ces séquences parfois à la limite du

15. MB, 333.

supportable et parfois risibles dans lesquelles les skateurs se cassent (littéralement) la figure et voir quelles seraient leurs réactions. Pour ne citer que quelques exemples : la fin de *Welcome To Hell* [vidéo Toy Machine ; 1996], certains passages de *Sorry* [vidéo Flip ; 2002], en particulier la séquence d'Ali Boulala. S'agit-il bien (seulement) de masochisme dans la pratique du skateboard (répéter indéfiniment un certain nombre de mouvements pour arriver à exécuter une figure, prendre des risques de plus en plus importants) ? A contrario, n'y a-t-il pas une certaine forme de masochisme à accepter de suivre une routine, le fameux « métro-boulot-dodo », à accepter de se faire engueuler par un patron, un prof sadique, ses parents, à accepter même sans rien faire que la politique devienne chaque jour plus autoritaire ? Le *vrai* masochisme n'est-il pas là ? Les symptômes excessifs (ceux des skateurs-cascadeurs a priori artistes masochistes) ne sont-ils pas le miroir d'un masochisme latent plus difficile à identifier ? Peut-être même le masochisme est-il poussé dans ses limites les plus extrêmes dans le monde du travail mais il tend tellement à se faire passer comme un signe de vertu qu'il n'est pas identifié en tant que tel. Au contraire, il est encouragé et le patron (sadique en chef) n'en est que plus vénéré.

Même les blessures insensées des skateurs, même leurs accidents qui dépassent autant l'ordinaire que leurs figures (cf. Arto Saari période *Sorry*) doivent être pensés en termes de devenir : devenir-fêlure, devenir-brisure, devenir-cassé, rompu, épuisé. Jusqu'à faire fuir le corps : le sang, le vomi, les fluides et les excréments qui sont courants dans les vidéos de skate (Ali Boulala vomissant, ou Arto Saari, blessé, la tête dans une flaque de vomi dans *Sorry*, le sang des blessures exposées face caméra).

*

Pour parler des vagues, Gilles Deleuze et Félix Guattari évoquent deux écrivains aussi différents l'un de l'autre que Lovecraft et Virginia Woolf. Ils élaborent cette magnifique pensée : « Les vagues sont les vibrations, les bordures mouvantes qui s'inscrivent comme autant d'abstractions sur le plan de consistance. Machine abstraite des vagues¹⁶. » Loin d'être naturelles, les vagues sont des machines abstraites. Avec Deleuze

16. MP, 308.

et Guattari, les vagues cessent d'appartenir à la nature. En ce sens, le surfeur sur les vagues d'eau et le skateur sur les vagues de béton pratiquent quelque chose d'abstrait. Car si l'on veut bien considérer le skateboard non plus comme un sport mais comme une pratique artistique, alors ce qu'exécutent les skateurs sont des figures abstraites. Il est question de courbes, d'angles, de vitesse, de masse, etc.

*

Il n'en est pas question à proprement parler dans *Mille plateaux*, mais on pourrait parler d'un devenir-vague propre à la pratique du surf et du skateboard. Cela se passe sur l'eau pour le surfeur et sur le béton pour le skateur. On en trouverait un exemple magnifique dans les premières vidéos Powell-Peralta, l'ouverture mythique de *The Search for Animal Chin* [1987] à Hawaï, la descente du ditch de Wallos par la Bones Brigade, ou encore la descente non moins impressionnante à la fin de la toute première vidéo de skate, *The Bones Brigade Show* [1984] lorsque Stacy Peralta et deux autres skateurs descendent une interminable pente. On peut le voir aussi dès les premières photos qui paraissent dans *Skateboarder* et qui ont fait des Z-Boys des mythes : lorsque le corps se courbe, se tord, il est plus proche alors de celui des surfeurs qu'ils ne le seront pas la suite, pour épouser la courbe sur laquelle le skateur se trouve. Je pense ici aux photos qui ont été prises sur les plans inclinés des écoles californiennes dans les années 1970. Le corps des skateurs se courbe de manière à devenir une vague de béton : et ce devenir-vague-de-béton va évoluer au fil du temps, de l'adhérence directe de Peralta, Alva ou encore Adams dans les années 1970 à ce qui se pratique aujourd'hui.

Le baroque et les plis

Le skate est un art baroque. Le skate est une *pratique* baroque : « Le baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. *Il ne cesse de faire des plis*. Il n'invente pas la chose : il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques... Mais *il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini*¹⁷. »

Deux formes de plis existent : ceux que trace le skateur dans la ville ; les plis de la

17. Gilles Deleuze, *Le Pli*, Paris, Minuit, 1988, p. 5. Je souligne en italique.

ville sur lesquels le skateur s'active. Le skate est un art excessif, un art de l'excès. Du moins peut-il être cela.

Le skateur est celui qui sait voir les plis de la ville – des plus petits aux plus grands, du trottoir aux pentes vertigineuses – et les rendre visible par ses figures qui sont alors comme un redoublement des plis sur lesquels le skateur vient ajouter ses propres plis, pliures, courbes, inflexions. Le skateur trace des plis qui tracent une cartographie nouvelle, en reliant des points et des plis de la ville qui ne se rencontreraient pas forcément. Il faut regarder comment les mouvements, les ondulations tracent des courbes qui relient par les mouvements du skateur des points qui sans eux ne seraient pas visibles.

*

Et il y a toutes les sortes de plis liés au skateboard. Le pli californien, le pli new-yorkais, le pli de la côte ouest, le pli de la côte est, le pli européen, le pli qui s'élançe d'une côte à l'autre et fait tout trembler sur son passage. Et encore, je parle de zones trop larges. Il faudrait penser le pli en termes de *spot* : les plis de la place de la République, les plis de Bercy, les plis du Pier 7 à San Francisco, les plis du ditch de Wallows, etc. Le pli ne cesse de se développer dans des micro-zones. Mais – par la vidéo – il est vu bien au-delà.

Dans les vidéos de skate, par le montage opéré, les lieux se croisent, se superposent (comme le temps), ce qui apparaît alors, c'est une ville-monde. Ce n'est pas encore le cas avec des vidéos comme *Video Days* [vidéo Blind ; 1991] ou *Welcome To Hell* – qui sont encore attachées à une zone, ancrées dans une zone, mais cela devient de plus en plus évident avec des vidéos comme *Sorry* ou encore *Yeah Right!* et en particulier en ce qui concerne cette dernière vidéo la séquence d'interlude où les skateurs se passent une planche d'un plan à l'autre : usage magique de la coupe qui relie entre eux des espaces aussi éloignés dans l'espace que dans le temps.

*

Le regard de l'enfant lie entre eux les espaces, par le jeu : en ce sens, il est chargé d'un potentiel démocratique. Les skateurs font fuir la ville, par leur action, la ville est prise dans un devenir-océan. Les skateurs sont des cartographes et des spécialistes de la ligne

de fuite : « La ligne de fuite est une *déterritorialisation*. Les Français ne savent pas bien ce que c'est. Évidemment, ils fuient comme tout le monde, mais ils pensent que fuir, c'est sortir du monde, mystique ou art, ou bien que c'est quelque chose de lâche, parce qu'on échappe aux engagements et aux responsabilités. Fuir, ce n'est du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie¹⁸. »

*

Dans un premier temps, le skateboard est directement lié à la contre-culture américaine. Il s'agit bien d'une réaction des quartiers pauvres contre les quartiers riches, quand les Z-boys de Dogtown s'en vont profiter des piscines de Beverly Hills. Ce n'est pas pour rien que les deux grands réalisateurs de la marge américaine ont chacun réalisé un film sur le skateboard, Gus Van Sant et Larry Clark. Avec la musique (rock plus ou moins hard, punk, hip-hop) et le street art, la pratique du skate est un moyen d'émancipation. Avec le temps, le skate a évolué vers une forme de reconnaissance, mais le début, c'est le lien direct avec les beatniks, avec la Beat Generation, les freaks, la marge. Il s'en est fallu de peu que l'on n'aperçoive Jack Kerouac sur un skateboard – ou même qu'il n'écrive sur le sujet. S'il avait vécu plus longtemps ou même s'il été né un peu plus tard, peut-être aurait-il écrit *On My Board* ou *On My Deck* après *On the Road*, remplaçant le jazz, Charlie Parker, par des références au rock ou au hip-hop. Les premiers skateurs sont eux aussi des *darma bums*, des clochards célestes. Certains, rares, comme Mark Gonzales sont même des héritiers directs des poètes de la Beat Generation.

*

Corps, devenir-vague.

Ville, devenir-océan.

18. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, 1996, p. 47.

László | **Prothèses, orifices, manque(s), fantasme(s) :**
eXistenZ (1999) de David Cronenberg

« Je me vois sillonner le ciel comme une étoile filante quittant la terre pour toujours. »

William S. Burroughs

« Il y a [...] dans la plupart des films de Cronenberg, un programme humain, apparemment sain au départ, qu'un virus va non seulement détraquer, mais même, comme cela arrive aux ordinateurs, détruire de l'intérieur, en suivant la logique même du langage informatique, comme le virus biologique utilise le code génétique de son "hôte". »

Serge Grünberg

eXistenZ est le film ultime sur la technologie parce que Cronenberg a parfaitement compris que les machines fonctionnent comme des prothèses – et cela il l'a compris bien avant même que la technologie ne devienne omniprésente comme elle l'est aujourd'hui, plus présente encore qu'elle ne l'était déjà à la fin du XX^e siècle, le film est sorti en 1999, avant qu'elle ne surdétermine notre quotidien, le transformant irrémédiablement. Dans *eXistenZ*, les personnages branchent directement leurs pods sur/*dans* leurs corps : les machines comblent un manque et fonctionnent exactement comme une drogue.

Ce qui rend ce film si particulier, c'est que Cronenberg pense un fantasme : brancher une machine sur un corps, c'est *compléter* un corps, le rendre parfait ou même *plus que parfait*, l'homme se rapproche par son corps d'une sorte de divinité – non

seulement l'homme a imaginé Dieu à son image, mais il tente de s'en rapprocher par la création d'un corps-machine. Il convient par la machine de *combler* un manque et il y a justement toute une pensée de la vie des orifices dans le film de Cronenberg. Le bio-port ressemble à un anus qu'il s'agirait de combler en branchant la machine dedans. Comblé au sens de remplir, mais aussi au sens de jouir, être comblé.

Le fantasme qui traverse le capitalisme / le capitalisme qui traverse vos fantasmes : être un corps complet, comblé, jouissant, sans limites.

Mais là où réside le génie de Cronenberg, c'est que toute cette histoire de branchement direct dans le corps est un fantasme : le jeu dans le jeu.

Quand, à la fin du film, on comprend que le « vrai » jeu est produit grâce à un appareil qui se pose simplement sur la tête du joueur (et qui ressemble étonnamment aux casques de réalité virtuelle actuels), que toutes les histoires de bio-port sont en réalité un des aspects du jeu dans le jeu : un fantasme. Le corps complet-comblé est un fantôme après lequel courir, comme Allegra et Ted. Ce qui montre, comme le proposait Teresa De Lauretis, que Cronenberg est le maître des fantasmes publics¹.



1. Je renvoie ici à l'indispensable texte de Teresa De Lauretis : « Culture populaire, fantasmes publics et privés : féminité et fétichisme dans *M. Butterfly* de David Cronenberg » in *Théorie Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sam Bourcier, Paris, La Dispute, 2023, pp. 117-171.

Ce film, *eXistenZ*, sans aucun doute son film plus le plus dickien selon Cronenberg lui-même fait effectivement penser au *Dieu venu du Centaure* (*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, 1965) de Philip K. Dick, tout en continuant de porter des traces de l'influence exercée par William S. Burroughs (Allegra et Ted basculent d'une Interzone à l'autre, d'un cauchemar à l'autre), dont Cronenberg a « adapté » quelques années plutôt *The Naked Lunch*. Quand Allegra Geller se branche sur son pod, la bio-machine agit sur elle comme une drogue, elle produit chez ceux qui s'en servent une forme de narcose.

Le trait de génie réside aussi dans le fait d'avoir imaginé des machines vivantes². Des machines qui procurent du plaisir, mais qui sont elles aussi sur le point de jouir dans des convulsions organico-mécaniques. La question est double : le devenir-machine de l'humain, mais aussi le devenir-humain de la machine, la contamination fonctionne dans les deux sens. Comme le dira Allegra Geller à Ted Pikull, les pods sont vivants. Un autre exemple du fait que Cronenberg est le réalisateur des matières. Ce qui m'intéresse dans ses films, c'est précisément dans la représentation des corps, l'entrecroisement des pulsions, des fantasmes, du sadisme et du masochisme, de la perversion. Cronenberg est le réalisateur de nos nuits, de notre part nocturne, de nos cauchemars, de notre inconscient. Il réussit ce pari fou : tendre à notre inconscient un miroir. David Cronenberg est le plus kafkaïen des réalisateurs de films d'horreur (cf. *The Fly* évidemment), il ne cesse de représenter des métamorphoses : « Tous les films de Cronenberg sont des fables sur la mutation de l'organisme, sa métamorphose en quelque chose de monstrueux, sur d'irréversibles altérations du corps ou du cerveau qui se concluent invariablement par la mort³. » Dans le cas d'*eXistenZ*, c'est le corps lui-même qui se transforme en machine, faisant du film une réflexion sur les limites de l'humain : « *eXistenZ* met en scène un nouage entre l'humain et la technologie⁴ ». Les innovateurs ne sont peut-être plus à chercher dans ce qu'on a appelé un temps le

2. Dans *eXistenZ*, même le téléphone de Ted ne ressemble pas à un appareil électronique, mais à quelque chose de vivant.

3. Serge Grünberg, David Cronenberg, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 15.

4. Teresa de Lauretis, *Pulsions freudiennes. Psychanalyse, littérature et cinéma*, traduit de l'anglais par Jacques Brunet-Georget, Paris, PUF, 2010, p. 116.

« cinéma d’auteur » et qui ressemble de plus en plus à un vestige du passé – à un musée visité trop régulièrement par les conformistes frileux mais du côté des réalisateurs qui ont su pervertir les codes de la série B comme Cronenberg pour produire ce qui est encore un cinéma transgressif : « son intérêt pour l’évolution en tant que mutation et transformation a plus à voir avec la poésie qu’avec la biologie⁵. » L’innovation est dans le « regard médical⁶ » de Cronenberg, dans sa façon chirurgicale d’observer nos corps. Ainsi ses films peuvent-ils poser cette question depuis au moins *Videodrome*⁷ : l’image est-elle une maladie ? Aucun doute que cette question continue à résonner dans *eXistenZ*.

Ainsi, par l’intelligence du regard qu’il porte sur les corps, Cronenberg est le réalisateur de la biopolitique. Aucun réalisateur n’a su montrer de quelle manière le sexe et la violence, le sexe et la mort, sont des mots qui vont si bien ensemble. Comme toujours aussi, on retrouve un complot, une conspiration, mais brouillée, à la limite de toute lisibilité, un complot *à la lisière*. Par-dessus tout, on peut penser en regardant *eXistenZ*, à ces mots de Freud dans *Malaise dans la civilisation* dans lesquels il parle de l’homme qui se rêve en dieu-prothétique : « L’homme est devenu, pour ainsi dire, une sorte de dieu-prothétique, passablement grandiose quand il met en œuvre tous ses organes auxiliaires, mais ils ne font pas partie de son corps et lui donnent encore bien du fil à retordre⁸. » (« *Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen*

5. *Ibid.*, p. 118.

6. Serge Grünberg, *op. cit.*, p. 29.

7. Tout ce que Pasolini a prédit de pire en ce qui concerne l’image avant de mourir (dans ses essais et dans son dernier film) se réalise dans *Videodrome*, film hanté par l’existence d’images capitalistes, d’images de mort et de désolation. Je renvoie aussi à un entretien de Michel Foucault de 1975 paru sous le titre de « Sade, sergent du sexe » (et repris dans *Dits et écrits*, II, pp. 818-822) dans lequel il évoque en ces termes les *snuff movies* proche de ce que capte Max Renn dans *Videodrome* : « Ce n’est plus du cinéma. Ça fait partie des circuits érotiques privés, seulement faits pour allumer le désir. Il ne s’agit plus que d’être, comme disent les Américains, *turned on*, avec cette qualité propre d’allumage qu’on ne doit qu’aux images, mais qui n’est pas moindre que celle qu’on doit à la réalité – mais autre. » Jouissance noire, capitalisme, morbidité : voilà l’axe majeur pensé par le cinéma de Cronenberg, en ce sens indispensable pour penser la circulation des images – d’autant plus qu’elle peut devenir *virale* – aujourd’hui.

8. Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, traduit de l’allemand par Bernard Lortholary, Paris, Points, 2010, pp. 87-88. Traduction modifiée.

ihm gelegentlich noch viel zu schaffen. »).

Les prothèses – au même titre que les virus, la contamination – hantent les films de Cronenberg. Je pense ici à *Crash*, et en particulier à la scène dans laquelle Ballard et Gabrielle font l'amour : on peut se demander s'il est excité par la femme elle-même ou par ses prothèses, s'il est excité par la femme ou par la machine (ou plutôt son devenir-machine) : sans doute par les deux, par la femme qui se rapproche le plus d'une machine, celle qui possède déjà un « corps-machine ».

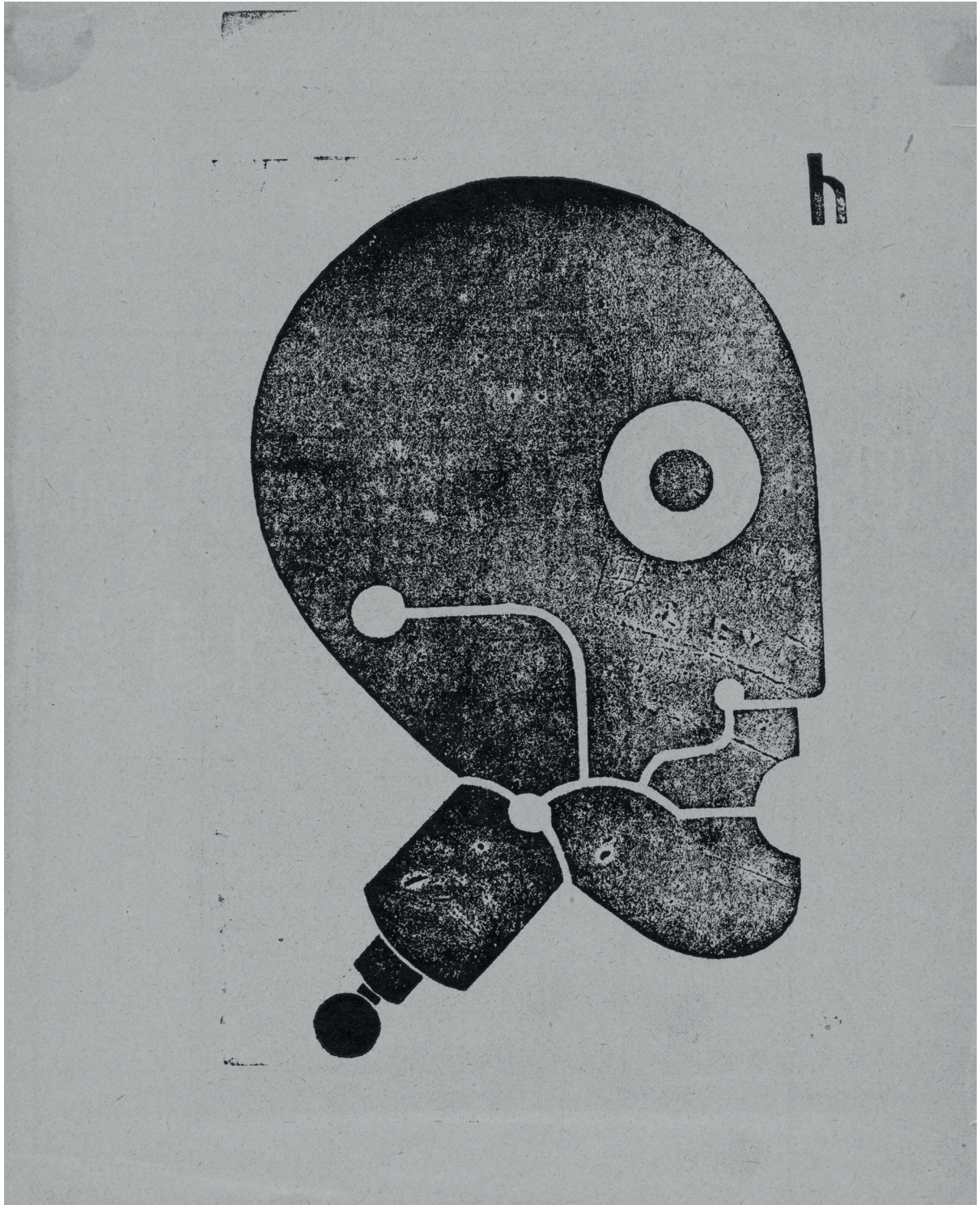
Cronenberg représente des corps qui souffrent et des corps qui jouissent. Le sadisme et le masochisme sont au cœur du cinéma de Cronenberg. Les personnages de Cronenberg sont la plupart du temps froids et cruels, mais même la photographie de ses films a quelque chose de froid, de glacé, de morbide. Peu de réalisateurs ont aussi bien représenté la rencontre entre la pulsion de mort et la jouissance sexuelle, peu ont aussi bien représenté le sadisme et le masochisme, exception faite de Pasolini, Fassbinder, Oshima. Ce qui rend ses films indispensables, c'est qu'il peut tout aussi bien penser le masochisme et le sadisme dans un film comme *Videodrome*, un film de genre – ou plus exactement un film qui se présente *comme* un film de genre mais qui est en réalité une puissante réflexion sur la représentation alors que la fin du XX^e siècle approche – que dans un film comme *A Dangerous Method* qui prend directement la psychanalyse comme sujet, une sorte de film d'époque freudien.

C'est en ce sens aussi que la drogue ou tout ce qui peut détourner de la réalité, comme les jeux vidéo dans *eXistenZ* l'intéressent : le masochisme du camé, la fuite hors de la réalité, mais aussi le fait de se retrouver face à ses fantasmes d'une manière hallucinée, voilà ce qui habite les films de Cronenberg. Le réalisateur n'hésite pas à montrer de quelle manière, par une suite d'événements, des personnes ordinaires se transforment en monstres cruels et froids, je pense en particulier à certains de ses premiers films comme *Frissons* (*Shivers*) ou *Rage* (*Rabid*). Cronenberg ne cesse de questionner notre devenir-monstre plus encore que ce qu'il reste de notre « humanité » entre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle.

À force de regarder des films de Cronenberg, nous ressemblons de plus en plus à

Max Renn, le personnage principal de *Videodrome* : « Il tente [...] mû par une curiosité malsaine [...] d'aller plus loin, *de pousser sa monstruosité jusqu'à l'extrême limite*⁹. » Pas étonnant que Cronenberg soit le réalisateur préféré des *freaks*.

9. Serge Grünberg, *op. cit.*, p. 28.



son(s)

« Yes, I'm a Witch » – Entretien avec Paula Ringer à l'occasion de la sortie de *Sorcières. Féminisme, magie et musique*

« Abattre les murs et les frontières qui séparent les corps » – Entretien avec László à propos de *Dix chansons qui troublent le genre*

Manuel Esposito – Glossaire j'y serre mon rock (montage lacunaire, 2024)

« Fear Is A Man's Best Friend » – Entretien avec Manuel Esposito à propos de *Lacan & le rock*

« Le corps est un prisme temporel » – Trois questions à Massimo Palma sur le corps, le rock, Walter Benjamin, Anne Frank et Neutral Milk Hotel

« Yes, I'm a Witch » – Entretien avec Paula Ringer à l'occasion de la sortie de Sorcières. Féminisme, magie et musique

Justine Rabat : Ton prochain livre Sorcières. Féminisme, magie et musique sort le 22 novembre. Peu d'essais sont consacrés aux sorcières dans la musique ou du moins établissent un parallèle frappant entre les musiciennes et les sorcières. Comment en es-tu arrivée à faire un tel rapprochement ?

Paula Ringer : Depuis quelque temps, je remplis ma bibliothèque de livres sur les sorcières. J'ai accumulé tous ces livres presque sans m'en rendre compte depuis que j'ai écrit *Le féminisme en dix chansons* qui revient entre autres sur la part d'ombre de la scène punk rock, qui contraignait les femmes à imposer leur créativité par la force. Depuis l'écriture de cet essai, j'ai pris l'habitude de passer de ma bibliothèque à mes playlists, de bâtir de manière artisanale des réseaux de rencontres sonores et textuelles.

En lisant *Le sexocide des sorcières* de Françoise d'Eaubonne, j'ai pensé à nouveau à la scène musicale, aux corps des femmes musiciennes sur scène, à leurs discours, à leur vécu. En passant par la figure de la sorcière, je parle de l'industrie musicale en tant que système patriarcal qui engendre toutes formes de violences, de rapports discriminatoires et sexistes, mais je parle aussi de la manière dont les musiciennes ont pu affirmer leur créativité en s'inventant une identité scénique, une identité qui se forme à partir du rejet du féminin mais qui se transforme en quelque chose d'autre : la musique fait naître toutes les transformations. En devenant sorcières, les musiciennes se sentent plus fortes, elles sont en mesure de se défendre.

J. R. : Pourquoi considères-tu les artistes auxquelles tu consacres ton essai comme des musiciennes-sorcières ? Es-tu attentive à ton corps lorsque tu écoutes les chanteuses que tu as choisi de faire apparaître en sorcières ?

P. R. : Dans mon essai, j'ai voulu aller à la rencontre de musiciennes qui ont d'une manière ou d'une autre croisé le chemin des sorcières, ce qui a eu pour conséquence de former leur engagement politique ou leur imaginaire, je les fais ainsi apparaître en musiciennes-sorcières. Certaines se sont dit sorcière par provocation comme Yoko Ono qui répond à des attaques a posteriori en chantant « Yes, I'm a Witch » ou comme Nina Simone et Anne Sylvestre dont les chansons reflètent leur engagement féministe. D'autres ont rencontré les sorcières de manière instinctive, elles les ont imitées par plaisir pour nourrir l'univers qu'elles ont tiré de leur imagination en accordant une attention particulière à leurs fantasmes comme Kate Bush, ou à leurs rêves comme Stevie Nicks.

Je suis attentive à mon corps d'une certaine façon. À travers les voix et les corps qui m'ont inspiré, j'ai aussi voulu décrire ma manière de ressentir la musique : pourquoi une chanson peut-elle être aussi obsédante, aussi envoûtante ? Impossible de se sortir de la tête une chanson de Kate Bush, une fois qu'elle entre, elle ne sort plus. La musique comme magie est un lieu commun, mais en pratique, on ne peut que s'en rendre compte, certaines mélodies s'incrument mystérieusement dans nos têtes et c'est une expérience qu'il faut parvenir à décrire. Un corps peut-il être possédé par une voix, par une mélodie ? Pendant quelques minutes, le temps d'une chanson, le corps se libère et le fait de se sentir possédé par un son prend toute son intensité.

*J. R. : Les rêves et les fantasmes dont tu viens de parler me font penser à l'approche que tu as adoptée dans cet essai. Tu nous confies quelques fragments de tes souvenirs, de tes rêves alors que tu étais restée plus en retrait dans *Le Féminisme en dix chansons*, comment expliques-tu un tel changement ?*

P. R. : J'ai été plus profondément influencée par mes souvenirs, mes rêves que j'ai reliés à mes expériences d'écoute dans *Sorcières. Féminisme, magie et musique*, dans la

mesure où c'est une photo de moi et de mes amies prise un soir d'Halloween où j'étais déguisée en sorcière et que j'ai retrouvée par hasard qui a été le point de départ de ce texte. Pour moi, la réinterprétation de mon rapport au réel faisait partie intégrante du jeu. Il me semblait intéressant de partir de souvenirs, de dénis, de mon rapport au jeu pour découvrir ce qui entoure la figure de la sorcière qui incarne pour l'enfant des valeurs tout à fait différentes que pour l'adulte conscient de l'héritage historique et collectif associé à la sorcière. Je voulais ainsi faire se rencontrer les deux approches, et par la même occasion retrouver des sorcières de jeu, en lutte et en extase. Les musiciennes dont je parle jouent avec impertinence et comprennent ce qu'il y a d'irrévérencieux dans le jeu.

Pour *Le féminisme en dix chansons*, j'ai été entraînée par l'intensité des paroles-manifestes des artistes que j'ai écoutées, elles m'ont donné de l'adrénaline et m'ont rappelé l'énergie que j'ai dépensée dans le groupe de filles que j'avais formé à la fin du lycée. Mon choix de chansons, c'était aussi une manière de me souvenir en creux dans le texte de ces années de frénésies adolescentes. Mais, je pense que l'essai en lui-même doit prendre la forme qu'on veut lui donner en fonction des expériences de notre propre corps, pour laisser entrer une part de nous-mêmes qui part à la rencontre des autres.

Le féminisme en dix chansons / La Variation / 153 pages / parution : 05/05/2023

Sorcières. Féminisme, magie et musique / La Variation / 166 pages / parution : 22/11/2024

*« Abattre les murs et les frontières qui séparent les corps » – Entretien avec
László à propos de Dix chansons qui troublent le genre*

Justine Rabat : Comment as-tu choisi les dix chansons que tu analyses dans Dix chansons qui troublent le genre ? Comment as-tu composé ta playlist ?

László : En relisant Judith Butler – au fur et à mesure que je relisais *Trouble dans le genre*, *Défaire le genre*, ou encore *Ces corps qui comptent* – je faisais le tour de ma collection de vinyles, j’écoutais pas mal de chansons, je passais aussi pas mal de temps à rêver en regardant les pochettes des albums. Cela s’est fait de manière très physique et tactile, je passais des livres de Butler aux vinyles. Je ne suis pas passé par autre chose que ce format, le vinyle – je veux dire que je suis resté dans l’analogique, je n’ai pas utilisé Spotify, Deezer, YouTube, pour ne pas être influencé par des algorithmes – par les chansons qui auraient pu m’être proposées. Je ne voulais être influencé par d’autres choix que mes propres choix. Je ne voulais pas que les algorithmes interfèrent dans mes associations. J’ai donc plongé dans ma collection de vinyles, écouté des tonnes de chansons pour n’en choisir que dix – mais je savais dès le départ que je voulais parler de « Candy Says », c’est le point de départ du livre. J’ai donc voulu choisir des chansons qui pourraient venir *après* celle du Velvet, je veux dire par là des chansons qui résonnent avec la chanson écrite par Lou Reed. J’ai développé le lien entre les livres et les vinyles, les mots et les notes. Ce qui m’a permis, ce choix de l’analogique – j’ai écrit dans des carnets au début, sans ordinateur – en laissant les algorithmes de côté, pour composer une sorte d’autobiographie par chansons interposées dont je serais le seul à avoir la clé. Ces chansons évoquent toutes quelque chose pour moi – je me souviens quand je les ai écoutées pour la première fois, quand et où j’ai acheté les vinyles, la ville,

le disquaire, l'année – mais cette dimension-là est absente du texte, j'ai voulu adopter une approche critique et je m'y suis tenu. Je suis à la fois présent et absent. En échappant aux algorithmes, j'ai cherché à écrire une certaine forme d'absence, aller vers une forme de neutre.

J. R. : Quelle est la chanson qui compte le plus pour toi dans ta sélection ?

L. : Celle de Lou Reed. Parce que la description du rapport avec son propre corps que Lou Reed imagine et qu'il prête à Candy Darling – et qui le concerne complètement en réalité autant que Candy Darling, constitue une grande première dans l'histoire du rock. Sans cette chanson qui trouble complètement le genre dès 1969 les autres n'auraient pas été imaginables. Sans le Velvet et Lou Reed, oublie les Kinks (« Sister Ray » Davies...) et « Lola », les punks et X-Ray Spex (parce que Bowie n'aurait pas été Bowie sans Lou Reed et les punks anglais sans Bowie n'auraient pas pu exister, même si certains ont protesté contre lui), oublie Kraftwerk, les New York Dolls et Johnny Thunders, et toutes celles et tous ceux qui viennent après. Le premier album du VU, 1967, c'est l'An 01. Tout ce qui précède le VU, c'est la préhistoire du rock.

J. R. : Dans Dix chansons qui troublent le genre, tu multiplies les références à la littérature. Tu évoques Monique Wittig, Rimbaud, Borges, et Burroughs : penses-tu qu'il existe une littérature plus rock que les autres ?

L. : Par pure provocation, pour être tout à fait injuste et partial, je dirais que la littérature française est très peu rock, elle passe complètement à côté du rock, même quand elle parle de rock, ou peut-être *surtout* quand elle en parle. Les deux, littérature française et rock – s'ignorent poliment. Il existe une littérature qui est plus rock qu'une autre, la littérature anglaise-américaine, ce qui donne raison à Deleuze quand il parle de « supériorité anglaise-américaine ».

Plus sérieusement, en France, le côté rock de la littérature serait à chercher du côté de l'exception plutôt que de la règle, d'où le choix de Monique Wittig – soit dit en passant, je repense souvent à ce qu'elle écrit dans « La pensée straight » sur Lacan et la

psychanalyse : « Pour moi il n’y a aucun doute que Lacan ait trouvé dans ‘l’inconscient’ les structures qu’il dit y avoir trouvées puisqu’il les y avait mises auparavant. Celles (et ceux) qui ne sont pas tombées au pouvoir de l’institution psychanalytique peuvent éprouver un immense sentiment de tristesse devant le degré d’oppression (de manipulation) que les discours des psychanalysé(e)s manifestent. Car dans l’expérience analytique il y a un opprimé c’est le psychanalysé dont on exploite le besoin de communiquer et qui tout comme les sorcières jadis ne pouvaient sous la torture que répéter le langage que les inquisiteurs voulaient entendre n’a d’autre choix s’il ne veut pas rompre le contrat implicite qui lui permet de communiquer et dont il a besoin que d’essayer de dire ce qu’on veut qu’il dise. Il paraît que ça peut durer à vie¹. »

Pour revenir à ta question, pour moi, l’auteur le plus rock, c’est évidemment Rimbaud, qui devient rock par Patti Smith, à moins que ce ne soit l’inverse, que Patti Smith ne soit devenue rock le jour où elle a lu Rimbaud pour la première fois.

Pour la littérature rock évidemment, je pense à la Beat Generation, en partie pour le rapport au corps qui est développé et qui me fascine beaucoup, cette sensation de liberté que l’on retrouve dans *Sur la route* de Kerouac, dans les poèmes de Ginsberg ou même dans l’horreur absolue élaborée par Burroughs dans *Le festin nu*. Mais, pour moi, l’auteur le plus rock de tous reste Kafka, personne n’atteindra jamais le niveau d’incandescence atteint avec *La Métamorphose*.

J. R. Pour finir, je voudrais te poser la question suivante : quel lien vois-tu entre Lacan écoute les Cramps et Dix chansons qui troublent le genre ?

L. : Le fait de rapprocher deux sphères a priori opposées : d’un côté la philosophie, la psychanalyse, la littérature et de l’autre le rock, la culture pop. J’aurais envie d’exagérer les choses en disant qu’en rapprochant des domaines qui se rencontrent peu, pas assez ou pas du tout, il devient alors possible d’élaborer un nouveau rapport au(x) corp(s) : il devient possible de se sentir moins à l’étroit, il devient possible de se sentir un peu plus libre. Faire en sorte qu’il n’y ait pas d’opposition du type « haute/basse culture »,

1. Monique Wittig, « La pensée straight », *Questions Féministes*, No. 7 (Février 1980), p. 47.

« l'esprit/le corps », ce qui est sérieux et le corps, cela revient à faire un appel d'air. En abattant les cloisons, au moins sur le plan intellectuel, on peut apprendre à vivre différemment avec nos corps. La prochaine étape : abattre les murs et les frontières, bien réelles, qui séparent les corps.

Dix chansons qui troublent le genre / La Variation / 149 pages / parution : 05/04/2024

Lacan écoute les Cramps / La Variation / 125 pages / parution : 21/04/2023

**Manuel Esposito | Glossaire j'y serre mon rock
(montage lacunaire, 2024)**

Michel Leiris a proposé son glossaire en vue de penser cette « monstrueuse aberration » qu'est pour lui le langage. C'est aussi pour lui une manière de forger son propre langage – de jouer avec *lalangue*. En décalant le propos – peut-être même de manière ironique, mais aux dépens de qui, de Leiris ou du rock ? – j'ai voulu tenter un glossaire rock dans lequel mes gloses disparaissent parfois au profit de paroles de chansons, d'un nom de musicien ou du titre d'un album de manière à montrer de quelle manière le sujet moderne est aliéné autant que libéré par des ritournelles dont les paroles remplacent peut-être son propre discours intérieur. Il s'agit donc d'un montage – d'un côté le glossaire de Leiris, de l'autre des échos provenant de ma discothèque – l'exercice est forcément lacunaire, je ne reprends pas l'ensemble des mots choisis par Leiris ; et il m'est impossible de dire *toute* ma discothèque. Je prends soin de dater mon glossaire rock, 2024, année de guerre, de sang, et de despotisme. De quelle manière, ma mémoire est-elle déterminée par la musique écoutée à dose massive depuis la prépuberté ? C'est ce que j'aimerais explorer dans une version plus développée de ce projet en cours. De quelle manière la culture populaire s'est-elle immiscée de manière irrémédiable – de quelle manière l'industrie musicale a-t-elle fait de moi un aliéné ? Par les dates des chansons, le montage lacunaire devient traversée oblique de l'histoire – forcément vouée à l'échec puisque cette traversée n'est plus qu'un déplacement mineur, les dates des sorties de chansons et des albums sont des événements mineurs. Leiris serre ses gloses dans son glossaire ; de mon côté, je me contente de servir mon rock,

un peu comme un DJ détraqué, désespérément à la recherche d'un langage pour dire quelque chose qui ne cesserait de m'échapper. Parfois, avec un seul mot, les associations se bousculent. Trop de rock, trop de chansons, trop de *lyrics*. J'ai voulu conserver aussi une certaine spontanéité. Le poème-glossaire se transforme en playlist, la playlist se transforme en poème qui avance par associations, nécessairement et volontairement *pauvres* et *mineures*.

ABRUTI – Iggy Pop, *The Idiot*, 1977 ; les Ramones d'une manière générale ; « Dumb » de Nirvana : « *I'm having fun I think I'm dumb* » ; simplement le nom des Stooges – en quelques associations, on en déduit que l'abrutissement (« *I wanna be sedated* »), l'idiotie et toutes ses variantes sont l'un des éléments déterminants de la culture rock – honnie dans la haute culture (cachez cette connerie que je ne saurais voir), elle est célébrée dans la culture pop. L'élément régressif est immédiatement et presque instinctivement associé à un élément jouissif.

ADOLESCENCE – On n'est pas sérieux quand on est lacanien ; « Je n'irai pas jusqu'à dire qu'à vingt-quatre ans tout le monde est lacanien¹ » mais quand même, y a de ça ; « *Teenage wasteland / It's only teenage wasteland / Teenage wasteland / Oh, yeah* » (« Baba O'Riley », The Who, 1971).

AMÉRIQUE – histoire de fantômes et de synthés malades ; « America, America is killin' its youth » (Suicide, « Ghost Rider », 1977).

ANGOISSE – À consommer sans modération ; variation de John Cale, de l'angoisse basculer dans la peur : « Fear Is a Man's Best Friend ».

ARGENT – Mieux vaut l'avoir pour rien ; « Free Money de Patti Smith » // Problème bancaire / Problème banque-erre / L'errement de la banque / Discours capitaliste et discours du maître / discours du mettre / Mettre la banque en errance, mettre la banque de France / La débande-*ad* / Blême

1. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XVI, *D'un autre à l'autre*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2006, p. 47.

AUTOMATE – « Ladytron », Roxy Music (1972). L’amour, le désir et la peur de la castration dans l’œil de l’automate.

AUTOMNE – Seulement deux chansons : « Autumn’s Child » de Captain Beefheart et « Autumn Almanac » des Kinks. « *Go back ten years ago / Sunbeams dancing round* » ; « *From the dew-soaked hedge creeps a crawly caterpillar / When the dawn begins to crack / It’s all part of my autumn almanac* ». Les rayons de soleil dansant, les chenilles rampent – peut-être fument-elles un narguilé – et un Anglais reconnaissable à ses dents de la chance dans l’automne rejoint le fou du désert au cœur de bœuf. Le désert, l’automne.

BAISER – Tout le rock y passe.

BIJOUX – Johnny Jewel, Glass Candy, Chromatics.

BOÎTE – Si vous vous appelez Waldo, évitez de vous planquer dans une boîte. « *Inside the package, Waldo was so transfixed with excitement that he could barely breathe* ».

CAMPAGNE – *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*, 1968. Le succès vous lasse, vous préférez vous adresser en génie surmené directement à un public plus averti qui ne réévaluera votre chef-d’œuvre à sa juste valeur qu’une quarantaine d’années après son enregistrement alors que les Beatles et les Stones cartonnent ? Une seule solution : alors que les étudiants du monde entier se révoltent contre les institutions qui les tuent à petit feu, écrivez un concept album ironique sur un petit village de la campagne anglaise. Effet assuré, vous venez de saborder la carrière de l’un des trois plus grands groupes de l’histoire (les deux autres étant évidemment le VU et les Stooges).

CAPE – Excellent *outfit* pour produire des albums angoissants, cf. John Cale pendant l’enregistrement du premier album des Stooges.

CASTRATION – rock ; j’associe les deux mots, « castration » et « rock », à cause

d'une expression à la mode un temps chez les psychanalystes, « roc de la castration », qui devient dans mon oreille, « rock de la castration ». Je me demande où en sont les analystes avec leur roc, peut-être ont-ils fini par échouer dessus, ou alors, tels Prométhée, ils restent enchaînés, sans Shelley pour finir par les en libérer. Avec le rock, il ne peut être question que de cela, la castration, contre laquelle on se débat plus ou moins violemment, que l'on accepte plus ou moins, souvent moins que plus d'ailleurs. Souvent je fais ce lapsus : « crastration ». Effectivement, la castration, c'est une sacrée crasse, mais c'est aussi assez craca. Ma glose se déploie, je pense à ce vers de « We Dance » qui ouvre le troisième album de Pavement, *Wowee Zowee* (1995) : « *There is no / Castration fear / In a chair / You will be / With me / We'll dance* ». De la crastration, je passe à Crass.

CHAIR – J'ai lu tout Lacan et la chair est triste // le mot « chair », glisse, se distord et devient « Cheree » : « *Je t'adore Baby* ».

COCAÏNE – David Bowie, paranoïa, homme tombé sur la terre, la peur d'être cloné – ou en écho le « Cocaïne blues » de Johnny Cash – ou l'insupportable ritournelle d'Eric Clapton, je me souviens de la mélodie alors même que je n'aime pas cette chanson ou Clapton. Et puis la cocaïne, que ce soit celle que David Bowie et Iggy Pop consommaient avec de la bière et des saucisses pendant leur période berlinoise, celle de Cash ou de Clapton, ou encore les kilos consommés pendant l'enregistrement des albums de Black Sabbath – et j'en passe, la cocaïne est un point commun essentiel entre Freud et n'importe quel rockeur surmené des années 1970 (sur ce point, et quelques autres, cf. *Freud et la pop* de Klaus Theweleit).

CONNERIE – La connerie, à la vérité, sans relâche / La questionner / « La vérité de la connerie n'est pas sans poser la question de la connerie de la vérité². » / Tout rapport avec la politique est une pure fiction // La connerie est à la fois partout et nulle part dans l'histoire (du rock), à force de s'annoncer // « *Gab-*

2. *Ibid.*, p. 41.

ba gabba we accept you we accept you one of us »

CORPS – « *Bodies, can't you see what everybody wants from you ?* » / « Cruel », St Vincent, 2011 ; le corps se tord, je rêve d'iguane et de pop, Iggy survient et se contorsionne ; le corps est une « *flesh machine* ».

CRÂNE – *Skull Ring*, album d'Iggy Pop, encore.

DANSE – « Cosmic Dancer », T. Rex ; « Dancing Barefoot », Patti Smith.

DÉLIRE – Brian Wilson, période *Smile* – 90 heures d'enregistrement pour une seule chanson, « Good Vibrations ».

DÉSIR – A WOP BOP A LOO BOP A LOP BAM BOOM ; « Ne pas céder sur son désir » (vieille ritournelle éculée) ; à faire rimer avec « délire » (pour avoir l'air inspiré.e) ; *Lust for Life*, Iggy Pop ; « Tutti Frutti », Little Richard ; « I Want You », Bob Dylan ; The Doors, « Light My Fire » ; « Just Lust », Buzzcocks ; « Desire », Tuxedomoon.

DIAMANT – « Diamond Sea », Sonic Youth. Souvenir d'un soir d'été, « *e naufragar m'è dolce in questo mare* ».

DAUPHIN – Connan Mockasin, *Forever Dolphin Love & Jassbusters*. Parc Montsouris, été 2019, à la tombée du jour, étendus dans l'herbe.

ÉCOLE – De Sheila à Alice Cooper, elle n'en finit pas de fermer, de « L'école est finie » à « School's Out ». Une annonce de l'avenir se cache-t-elle dans d'innocentes ritournelles ? plus aucun budget pour l'éducation, l'école est fermée, finie ? En 1969, Duras balance pas mal entre la chanteuse à couettes et l'homme qui a failli finir guillotiné sur scène comme un révolutionnaire grand-guignolesque de Détroit lorsqu'elle déclare : « Je suis pour qu'on ferme toutes les facultés, toutes les universités, toutes les écoles. »

ÉLECTRICITÉ – « Electricity », Captain Beefheart and his Magic Band, *Soft as Milk*, 1967.

ÉLÉPHANT – Des White Stripes à Lacan, que se passe-t-il ? Un éléphant fait trembler le sol dès *Les écrits techniques de Freud* (1953-1954). Cinquante ans plus tard, les White Stripes enregistrent leur chef-d'œuvre, *Elephant* (2003). De Paris à Détroit, la psychanalyse et le rock peuvent être pachydermiques.

ENCORE – « I need More », Iggy Pop, Soldier ; ...

ÉRECTION – « Whole Lotta Love », Led Zeppelin.

EST – manque

FEU – Jimi Hendrix / « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? »

FRANKENSTEIN – « *Something must have happened over Manhattan* »... Si vous avez peur de faire des enfants, créer un monstre reste une très bonne solution. Sujet de deux excellentes chansons, l'une des New York Dolls (simplement « Frankenstein ») et l'autre d'Alice Cooper, « Feed My Frankenstein ».

FROID – Nico, bonheur morbide. « *Here she comes* »...

GLUE – Des Ramones à Pulp, tout le monde en sniffe, des gamins qui se bousculent dans les rues de New York aux retraités anglais, tout le monde en veut : « *Help the aged / One time they were just like you / Drinking, smoking cigs and sniffing glue* ».

GORILLE – Masque pour surdoué de la britpop (Gorillaz).

GRAPHE – À bien y regarder / Le graphe de Lacan ressemble à une installation de Duchamp // le mieux est encore d'écouter John Cage.

GUILLOTINE – Alice Cooper.

HALEINE – Van Halen, groupe promoteur de choucroute en Californie, cf. le réveil du père de Marty McFly dans *Back to the Future*.

IMMORTEL – Alain Bashung.

IVROGNERIE – « *Show me the way / To the next whiskey bar* » / « Alabama Song »,

The Doors, 1967.

JOUISSANCE – « TV Eye », The Stooges ; Madonna, « Like a Prayer ».

LÈVRES – Mick Jagger.

MACHINE – Synthés teutons, usine à sons, Kraftwerk.

MANQUE – « Low Down », Iggy Pop : « *There's a hole in my heart* ».

MASTURBATION – The B-52's, « Rock Lobster » : « Tout animal qui a des pinces ne se masturbe pas. » (Lacan)

MER – Ô séant, « Ocean », VU.

MÈRE – Mothers of Invention / « The End » des Doors / Le rock commence avec la mère (Elvis), That's All right (Mama) ; Sex Pistols (peur de la mère et de l'enfantement, cf. « Bodies ») ; « Julia » des Beatles et « Mother » de Lennon ; « Mother Love », Queen ; « Mama, I'm Coming Home », Ozzy ; « Dying on The Vine » de John Cale et ces vers mystérieux : « *I was thinking about my mother / I was thinking about what's mine / I was living my life like a Hollywood / But I was dying on the vine* ».

MIROIR – « *I'll be your mirror* » / VU ; après le stade du miroir, le stade du velours ; de l'image à la caresse.

NATION – Plusieurs chansons sabotent des hymnes, sabotent la nation donc en quelque sorte. La « reprise » (comme s'il s'agissait d'une chanson comme une autre) de *La Marseillaise* par Gainsbourg (1979), deux ans plus tôt, « God Save the Queen » des Sex Pistols, et une décennie plus tôt (ou presque), Jimi Hendrix reprenant à Woodstock l'hymne américain, « The Star-Spangled Banner » dans une improvisation d'une incandescence rare. Comme le dit William Burroughs : « *Thanks for a nation of finks* ».

NARCISSISME – Condensation en une simple formule de Ray Davies : « *I'm not like everybody else* ».

PASSION – Trois passions, trois façons de gazouiller. Lacan identifie trois passions : l'amour, la haine et l'ignorance. Je t'aime, je te hais, je ne veux rien savoir (ou plutôt : je n'en veux rien savoir). Les exemples sont nombreux dans le domaine du rock, pour les trois passions. Des chansons d'amour, de haine et d'ignorance. Leonard Cohen a bien intitulé l'un de ses albums *Songs of Love and Hate*. Il a oublié la troisième passion. Trois passions qui nous agitent et font ritournelle dans la pop. En ce qui concerne l'ignorance voir ce que dit Lacan, mais ce serait sans doute l'occasion de parler de la bêtise ? Ou du fait vraiment de ne rien vouloir savoir. En ce sens, les punks.

PÉNÉTRATION – forcément une histoire d'idiot, « Penetration » des Stooges.

PÈRE – Standard de jazz ; et quelques ritournelles : « Papa Don't Preach », Madonna ; « Father to Son », Queen ; « My Father's House », Bruce Springsteen ; « My Old Man », Mac DeMarco.

POÉSIE – Patti Smith.

POLICE – Le plus mauvais groupe jamais formé, toujours une annonce de mauvaises nouvelles. En plus de tout, depuis sa formation, il faut supporter l'insupportable, Sting. Excellent laxatif sonore.

POUPÉES – New York Dolls.

RATAGE – Ta Rage / « *Living in a jungle / It ain't so hard / Living in the city / It will eat out, eat out your heart / I said hit it / Born to lose* » / La rage et le ratage, à toi, comme un coup de tonnerre.

REGARD – Pulp : « *see you in your underwear* » ; Lou Reed : « *I see what I want and I want what I see* ». À quoi bon voir autre chose que des dessous ? Ach, la pulsion scopique.

SABOTAGE – Parfois la seule solution ; les Beastie Boys ont écrit la chanson définitive sur le sujet : « *I can't stand it, I know you planned it [...] Oh my god, it's a mirage I'm tellin' y'all, it's sabotage* »

SARDANAPALE – Lemmy Kilmister

SENS – Savoir l’arrêter avant qu’il ne nous arrête ; une arrête coincée dans le gosier.
Excellent album live des Talking Heads : *Stop Making Sense*.

SEPPUKU – C’est beaucoup / Album de Taxi Girl, 1981 / « Fixons les yeux, par exemple, sur cet acte qui est, lui, sans ambiguïté, l’acte de s’ouvrir le ventre dans certaines conditions – ne dites pas *hara-kiri*, le nom est *seppuku*. Pourquoi font-ils ça ? Parce qu’ils croient que ça embête les autres, parce que, dans la structure, c’est un acte qui se fait en l’honneur de quelque chose. Attendons. Ne nous pressons pas avant de savoir, et repérons ceci, qu’un acte, un vrai acte, a toujours une part de structure, de concerner un réel qui n’y est pas pris d’évidence. » (Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*)

SŒUR – Elle s’appellera toujours Ray.

SUICIDE – Excellent groupe new-yorkais, obsession lassante, projet de vie à court terme. Toujours les mauvaises personnes qui l’envisagent.

TOPOLOGIE – Topolino // Dans le séminaire de Lacan, à chaque fois que vous lisez « topologie », remplacez par « *topolino* » et voyez ce qu’il se passe // La vision des sortes de Mickey dansant sur la pochette d’un album des Flamin’ Groovies.

TORTURE – Police, Eagles, Toto, Scorpions, U2, Genesis, Eric Clapton, Oasis. N’importe lequel de ses groupes justifie à lui seul l’existence des Boules Quies. Ajouter Coldplay à la liste et, au hasard, l’exaspérante « Viva La Vida » ; aussi insupportable que « Seven Nation Army » devenue une simple rengaine de supporters de foot. Monde cruel.

TOUTE-PUISSANCE – *Master of Reality*, Black Sabbath, 1971.

TRANSFERT – John Cale en a donné la formule la plus efficace en 1974, « You Know More Than I Know ». Malheureusement la formule est passée inaperçue

chez les psychanalystes. La preuve qu'ils n'écoutent pas assez John Cale.

TROU – entrailles, *guts* : « *Holes in the forehead, holes in the head / Holes in the body, holes in the legs / There should never be holes at all* »

TRUITE – réplique & masque ; Captain Beefheart and his Magic Band.

UBU – Père, forcément.

VOIX – Pas toujours un mauvais signe d'en entendre, elles peuvent même te guider. Si tu grandis dans l'Ohio, forme un groupe, sinon dans la plupart des cas, une consultation (psychiatre, psychanalyste, sorcier vodou, exorciste, médecin généraliste, peu importe) pourrait s'imposer. Robert Pollard s'en est sorti en formant Guided By Voices, alors pourquoi pas toi ? Si tu es lacanien, tu appelleras ça un objet *a* et cela te ravira.

VOMISSURE – Si vous êtes une rock star ultra phallique des années 1970, il est de bon ton et même dirais-je de bon goût de se jeter dedans afin d'y attendre la mort en étouffant doucement.

WATERLOO – Arrêt de métro, pont, grisaille, coucher de soleil : « *chilly, chilly is the evening time* ».

ZIZI-PANPAN – « HookyWooky » de Lou Reed, (« *I wanna hookywooky with you* » : « je veux faire zizi-panpan avec toi »). Rester un pervers polymorphe : projet de vie.

« **Fear Is A Man's Best Friend** » – Entretien avec Manuel Esposito à propos de
Lacan & le rock

Justine Rabat : Le titre de ton ouvrage – Lacan & le rock – sonne comme un cadavre exquis, quelle idée étrange de rapprocher Jacques Lacan et le rock ! Peux-tu nous en dire un peu plus ?

Manuel Esposito : Tu as une excellente idée de parler de cadavre exquis. C'est exactement ce mouvement-là qui est à l'origine de ce livre. Une certaine forme de jeu qui rend possibles de nouvelles voies d'explorations et surtout d'expérimentation. J'ai cherché avec le rock à trouver un nouveau point depuis lequel écrire sur Lacan – je veux dire par là une approche qui serait à la fois originale et volontairement déstabilisante autant pour des psychanalystes – ou toute personne intéressée par la psychanalyse – que pour des fans de rock. La première personne que j'ai cherché à déstabiliser, c'est moi. Je me suis pris comme cobaye en vue d'expérimentations littéraires et l'idée c'était aussi de chercher un point d'écoute singulier : je cherchais à redécouvrir l'œuvre de musiciens que j'écoute depuis très longtemps et associer l'œuvre de Lacan à celle de Dylan de Bowie de Cale, Joy Division... C'était l'occasion de les redécouvrir complètement. Autant sur le plan des thèmes que sur le plan des sons – ce que Lacan m'a le plus apporté c'est la (re)découverte d'une certaine forme d'écoute. À aucun moment l'idée pour moi n'a été de « psychanalyser » les musiciens dont je parle. J'ai plutôt cherché à jouer au docteur Frankenstein dans la mesure où avec des morceaux de Lacan et des morceaux de rock j'ai voulu créer une créature hybride. Disons une version drôle de Frankenstein, qui tend plus vers Mel Brooks que vers Boris Karloff – ou même quelque chose de la douce schizophrénie de Jerry Lewis dans *Docteur Jerry et Mister Love*. Mon

texte c'est aussi comme une grosse note de bas de page faite à un texte que j'aime beaucoup qui s'appelle *Freud et la pop* de Klaus Theweleit. L'idée c'était de répondre à *Freud et la pop* avec *Lacan et le rock*. Le texte de Theweleit est sans aucune hésitation possible l'un des cinq meilleurs textes écrits sur la culture pop.

J. R. : Et quels seraient les quatre autres ?

M. E. : Lipstick Traces de Greil Marcus – je trouve très intéressant l'idée que Greil Marcus ait pu écrire une préface à une édition américaine de *Sens Unique* de Walter Benjamin¹, comme si en écrivant ce texte-là il avait pu créer un lien entre Benjamin et le rock – évidemment les textes de Lester Bangs, de Simon Reynolds, et d'Ellen Willis.

J. R. : Dans Lacan & le rock, tu mobilises une quantité folle de références, tant pour le rock que pour la psychanalyse : quelle chanson choisirais-tu si tu ne devais en choisir qu'une seule ?

M. E. : Sans aucune hésitation, ce serait une chanson de John Cale – j'aurais envie de dire « Guts ». Je lui consacre quelques pages à la fin de *Lacan & le rock*. Et ce qui m'a fasciné, c'est la rencontre possible entre toute la réflexion développée par Lacan sur la béance, le manque et un vers de cette chanson de Cale (« *There should never be holes at all* ») qui par sa concision rendrait presque accessibles les élucubrations de Lacan qui sont pour moi largement aussi surprenantes et rock que les gesticulations d'Iggy Pop. Le point de départ de *Lacan & le rock*, cela reste l'idée de faire se rencontrer deux grandes passions, la psychanalyse et le rock. Pour revenir à ta question, j'aurais envie de dire « Guts » mais j'hésite avec « Fear Is A Man's Best Friend » : pour cette simple formule-talisman, que la peur peut être notre meilleur allié, c'est-à-dire que nos défauts, tout ce par quoi nous pouvons nous sentir mal, c'est aussi par là que nous pouvons nous soigner. Il ne s'agit plus alors d'effacer purement et simplement une partie de nous qui serait « défectueuse » – comme si nous étions des machines qui n'attendraient que d'être réparées ou des humains oubliés dans une dictature qui n'attendrait que

1. Cf. Walter Benjamin, *One-Way Street*, The Belknap Press, 2016.

d'être « rééduqués » pour être plus efficaces – mais d'apprendre à vivre avec. Je reste absolument fasciné par les cris de John Cale sur ses albums et les multiples versions de « Fear » que je commente dans *Lacan & le rock* permettent de se rendre compte que le gallois en connaît un rayon en matière d'angoisse et de sublimation.

J. R. : Justement, comment as-tu rencontré Lacan et à quand remonte ta passion pour le rock ?

M. E. : Je voudrais te répondre en te parlant d'abord d'une manie qui me permet de parler à la fois de Lacan et du rock : celle de collectionner des objets – et en particulier des livres, des CDs, des vinyles et cela remonte à mon adolescence, le moment où j'ai découvert le rock. Cela passe par mon premier numéro de *Rock & Folk*, je m'en souviens parfaitement, il y avait les Rolling Stones en couverture, c'était le numéro 449 de janvier 2005, j'avais donc quatorze ans. Il y avait avant les disques et CDs de mes parents qui traînaient à la maison – le souvenir d'une K7 des *Greatest Hits* de Bob Dylan écoutée en voiture pendant toute mon adolescence – mais c'est vraiment la lecture de ce numéro de *Rock & Folk* qui a été déterminante et qui m'a permis de découvrir un univers immense. Pour Lacan, cela se passe quelques années plus tard – au début de mes études de Lettres au moment où j'ai découvert le structuralisme, j'ai lu *Encore* de Lacan et les *Mythologies* de Roland Barthes. C'est surtout durant ma thèse que j'ai beaucoup lu Freud et Lacan et que le lecteur assidu de *Rock & Folk* a rencontré le lecteur maniaque de Lacan, c'est le moment de l'hybridation complète. J'ai voulu faire se rencontrer plusieurs temporalités – l'adolescence et tout ce qui a suivi. Explorer des souvenirs d'adolescence et les redécouvrir. L'écriture de *Lacan & le rock* a été comme un voyage dans le temps, j'ai redécouvert des strates temporelles, des moments de l'histoire de la psychanalyse et des moments de l'histoire du rock que j'ai pu associer.

J. R. : Tu continues dans Lacan & le rock un jeu avec les dates qui était déjà présent dans Basquiat, mai 1968, je pense en particulier au chapitre intitulé « 1972-1973, les ravages de l'amour » et au fragment intitulé « Amour 73 ». On pourrait parler d'une forme de « mise

en scène » des dates, peux-tu nous parler de ces expérimentations avec les dates que tu mets en place d'un texte à l'autre ?

M. E. : Pour te répondre, j'ai envie de dire que cela doit venir du fait qu'avant de faire des études de Lettres, j'ai sérieusement envisagé de faire des études d'Histoire. La littérature et l'histoire me passionnaient à égalité, mais il a fallu faire un choix. Et c'est sans doute pour cette raison que j'ai toujours continué à penser les choses – qu'il s'agisse de musique, littérature, ou même de psychanalyse – en fonction des dates. Cette inscription dans le temps, la recherche de traces, est pour moi très importante. En ce qui concerne le chapitre que tu évoques, je me suis intéressé à l'année 1973 dans *Lacan et le rock* en faisant se rencontrer le contenu du séminaire donné cette année-là par Lacan (*Encore*) et quelques-uns des meilleurs albums sortis en 1973, *Aladdin Sane* de Bowie, *Raw Power* des Stooges, *Paris 1919* de John Cale, *For Your Pleasure* de Roxy Music, ou encore *Catch A Fire* de Bob Marley. L'idée, c'était d'écouter les ritournelles de Lacan et celles qui sortaient en 1973. L'idée était de dresser un parallèle entre une toute petite portion de l'histoire de la psychanalyse (le séminaire de Lacan en 1973) et un tout petit morceau de l'histoire du rock (les albums que je viens de mentionner). C'est ma façon de pratiquer une forme un peu déviante de la microhistoire – je me souviens encore du jour où j'ai acheté *I benandanti* de Carlo Ginzburg à Turin dans une librairie près de la via Po, je ne me suis pas remis de cette lecture et surtout de la lecture de *Il formaggio e i vermi*, sans doute l'une des lectures qui a le plus compté pour moi, l'un des plus beaux livres du monde – Calvino disait cela de *La Chartreuse de Parme*, j'aurais envie de le dire à mon tour du livre de Carlo Ginzburg qui peut se lire avec autant de plaisir qu'un roman de Stendhal.

Construire une vision hérétique de la psychanalyse et du rock, toute l'idée du livre est là : je me suis rendu compte que Jacques Lacan et Elvis Presley commencent leurs œuvres la même année, en 1953, rétrospectivement cela donne l'impression que cela se passe presque au même moment, c'est ce dont je parle au début de *Lacan & le rock*. À partir de ce hasard historique, j'ai voulu parcourir de manière parallèle l'histoire du rock et celle de la psychanalyse de manière à proposer une introduction non orthodoxe

à la pensée de Lacan et peut-être de développer une sorte de lacanisme impur et rock. Et j'ajouterais pour finir que l'œuvre de Lacan a été pour moi le tremplin le plus bizarre depuis lequel m'élancer pour écrire sur la musique : c'était surtout cela que je voulais, écrire sur le rock.

Lacan & le rock / La Variation / 239 pages / parution : 07/06/2024

Basquiat, mai 68 / La Variation / 155 pages / parution : 05/05/2023

« Le corps est un prisme temporel » – Trois questions à Massimo Palma sur le corps, le rock, Walter Benjamin, Anne Frank et Neutral Milk Hotel

Manuel Esposito : Je voudrais te poser quelques questions. D'abord, tu as écrit un texte qui est sorti cette année à La Variation, Walter Benjamin, substance qui fait suite à The Velvet Underground. Le son de l'excès, paru en 2023. Tu as vécu cette année avec Kafka¹, après avoir publié l'année dernière un essai remarqué en Italie, Olanda, 1945. Anne Frank e i Neutral Milk Hotel [Hollande, 1945. Anne Frank et Neutral Milk Hotel ; Milan, Nottetempo, 2023]. Toute cette longue liste pour en arriver à cette question, quand tu écris, comment se présentent à toi tous ces corps, Walter Benjamin, les musiciens du Velvet, Kafka, Anne Frank, David Bowie et comment ton corps réagit à leur rencontre ? Des corps qui appartiennent tous à des horizons et des temporalités qui peuvent être relativement éloignés/différents.

Massimo Palma : Effectivement, il existe bien un fil conducteur entre mes publications de ces dernières années. Je crois que nous pouvons l'appeler, pour le dire avec Walter Benjamin, le « problème psycho-physique ». Benjamin voulait montrer que non seulement l'aspect physique est intimement lié à l'aspect psychique et vice-versa, mais aussi que le corps n'est jamais seulement individuel, qu'il est aussi collectif. Je crois que l'expérience de la musique – non seulement l'expérience du plaisir qu'elle procure, mais aussi l'expérience de la production de musique – constitue un exemple plutôt rigoureux de ce qu'est une expérience psycho-physique collective. On anticipe,

1. Cf. le volume de textes de Walter Benjamin consacrés à Kafka paru sous le titre *Il mio Kafka. Scritti, lettere, frammenti (1927-1939)*, édité par Massimo Palma et Leonardo Arigone ainsi que le séminaire organisé par M. P. et Marina Montanelli qui a pour titre *Usi di K.* et qui s'est déroulé à Rome tout au long de cette année.

on entend et l'on crée des notes et des basses, des rythmes et des mélodies, des bruits et des paroles, dans une forme dont je dirais pour la définir qu'elle n'est jamais individuelle (même lorsque l'on écoute des morceaux avec un casque). C'est une expérience corporelle et trans-individuelle – précisément matérielle et collective. Elle passe par tout le corps. Une autre expérience qui est tout à la fois musicale, corporelle et collective, c'est celle de la mémoire. Croire que les souvenirs sont individuels, qu'ils peuvent être conservés dans des archives qui ne concerneraient qu'une seule personne et qui s'ouvriraient quand on le veut, ou que lorsque notre inconscient nous le dicte, relève du mythe. En réalité, nous sommes poreux, notre peau est faite d'interstices, de cavités, d'excrétions. Cette surface n'est pas compacte, elle est exposée, elle est toujours en contact avec quelque chose. Le corps est ce par quoi nous communiquons : mais il n'est en rien « immédiat », au contraire c'est une construction – nous le construisons tout au long de notre vie, tout comme nous construisons des habitudes et des changements, tout comme nous permettons des entrées et des sorties, tout comme nous supportons plus ou moins les blessures. De plus, notre sensibilité est un entremêlement de plusieurs temporalités : elle préserve (ou efface) la mémoire des accidents ou des blessures, elle anticipe les joies et les peines, elle projette les satisfactions ou les frustrations. Nous pourrions dire que le corps est un prisme temporel. Et cela vaut aussi pour le thème si compliqué et « irrationnel » des spectres. Dans mon livre *Olanda, 1945*, j'évoque le fait qu'un groupe underground relativement peu connu comme Neutral Milk Hotel a été un parfait interprète – presque le seul interprète à être précis, avec Philip Roth – du journal d'Anne Frank. Et cela parce qu'il [Jeff Mangum] a su lire le journal avant tout comme le document d'un corps reclus, prisonnier. Et cette lecture musicale a pris forme grâce à la transformation d'Anne Frank en un spectre « sensible », qui ressent les choses, qui ressent du désir et des angoisses, des peurs et une forme de distanciation [*straniamento*], comme les ressentirait une *teenager* Américaine.

M. E. : Remarque introductive à une question en forme de tarte à la crème. Le corps a longtemps été maltraité ou plutôt oublié par la philosophie (je t'envoie une tarte à la crème,

je pense ici à la formule platonicienne « Le corps est le tombeau de l'âme »). Quelle est la place du corps dans l'œuvre de Walter Benjamin ? Par l'usage qu'il fait des substances que tu décris dans Walter Benjamin, substance, n'est-ce pas une tentative de « penser avec son corps », ou de penser par le corps qui est tentée ?

M. P. : Merci pour la tarte à la crème ! Benjamin a développé une vision radicalement étrangère à cette « mortification du corps ». Bien qu'il ne soit pas du tout étranger à un certain platonisme, ses idées se présentent sous forme de mots dotés d'une histoire et d'une mémoire. De plus, la direction matérialiste toujours plus claire qu'il a prise l'a poussé à valoriser des expressions sociales de la corporalité. L'énorme archive d'images et d'histoires du XIX^e siècle parisien qu'est la *Passagenarbeit* est aussi un projet d'*histoire matérielle du corps de la métropole*, où les expériences ne sont jamais individuelles mais toujours des expériences de classe, et parfois des expériences de masse. L'attention que Benjamin accorde aux substances psychotropes (à la suite de Baudelaire bien évidemment) est une façon d'expérimenter à la première personne – avec son propre corps – certaines formes d'altération, d'aliénation, de distanciation [*estraniamiento*], autant de phénomènes qui d'après Benjamin caractérisaient le capitalisme tardif (comme on le disait alors, mais nous ne le dirions plus ainsi aujourd'hui...) et qui étaient liés aux nouvelles formes de production, aux nouveaux médias de masse. J'ai toujours été frappé par une expression de Benjamin que l'on trouve dans l'une des versions de son célèbre essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : il a vu dans les « excentriques² » – non pas l'adjectif qui qualifie les personnes bizarres, mais une figure du théâtre muet qui appartient au cabaret berlinois des XIX^e et XX^e siècles – des figures utiles pour « préparer » les masses, à travers leurs mouvements saccadés, improvisés – aux changements de perception qui se préparaient. Benjamin est particulièrement sensible aux expérimentations sociales, au fait que la société est toujours un laboratoire à ciel ouvert, et que les habitudes sont changeantes et influençables. Des mots comme « *test* », « *training* » sont déterminants pour le Benjamin des années 1930. Le rapport aux

2. Il s'agit de la Troisième Version de l'essai, cf. *Werke und Nachlaß*, vol. 16, pp. 132-133 – l'excentrique est aussi évoqué dans la Première Version, *ibid.*, p. 37, et la Seconde, p. 84, mais on le trouve aussi dans l'essai sur Baudelaire, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, t. 2, p. 556.

substances doit être considéré dans ce cadre : le corps devient le théâtre d'expériences, et la perception – modifiée, altérée, excitée, anesthésiée – est le moyen par lequel les forces sociales « combattent » en vue d'une lutte pour l'existence, façonnent leurs propres espaces, élargissent ou réduisent leurs propres temps.

M. E. : Enfin, une question pour le philosophe et poète amateur de rock : quelle est pour toi la plus belle chanson écrite sur le(s) corps ? Ou plus exactement, quel lien entre la pensée, l'écoute et le corps ? Y a-t-il des chansons qui – en réveillant le corps, en le révélant même – aideraient à penser, ou à écrire ?

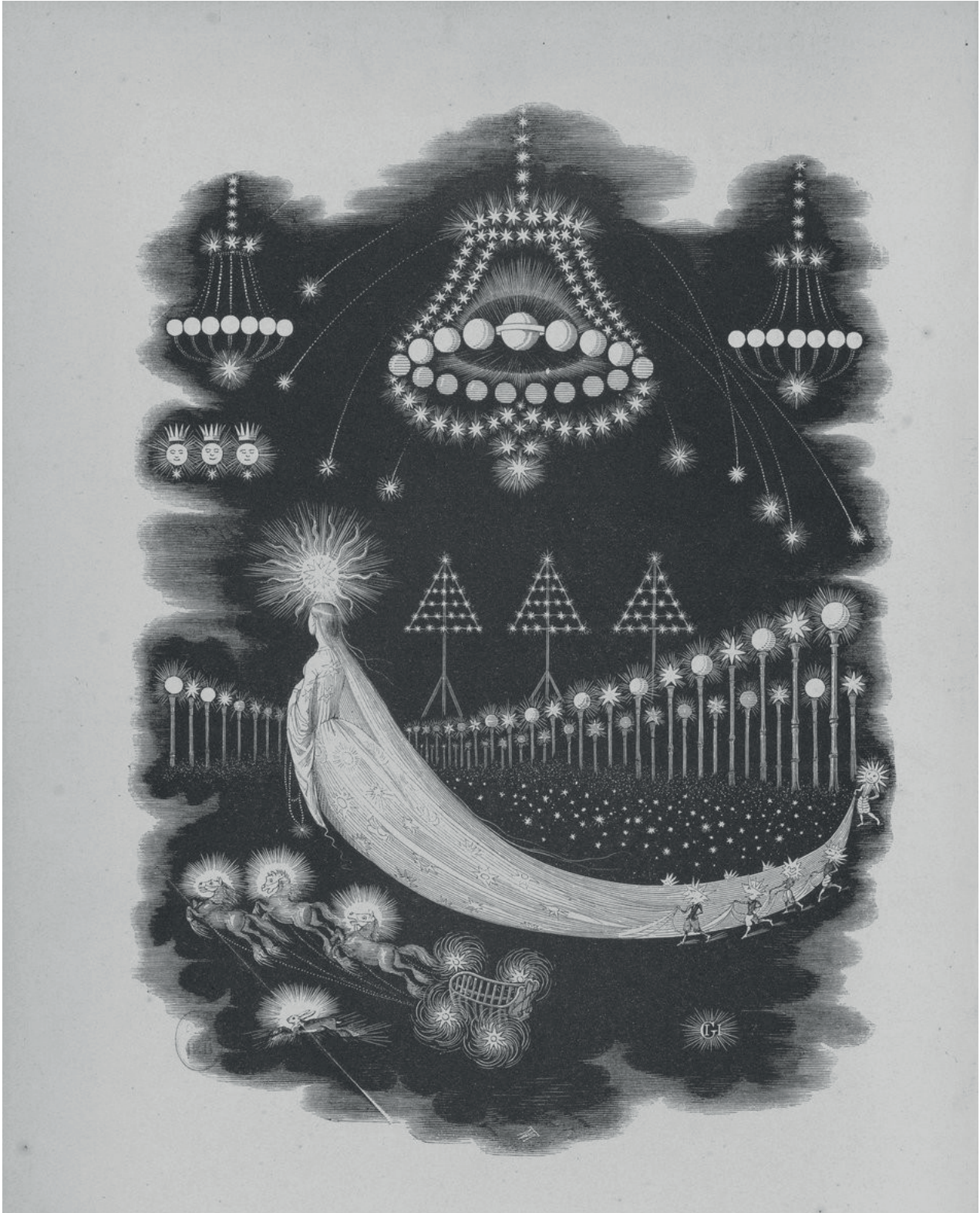
M. P. : Si je voulais te répondre avec Platon, je te dirais « My Body Is A Cage » d'Arcade Fire..., mais nous ne sommes pas d'accord avec eux, non ? Peut-être qu'une réponse simple, qui ne serait pas trop élitiste, plutôt populiste même, ce serait « Hallelujah » de Leonard Cohen qui, avant de devenir la chanson que l'on entend dans les fêtes de mariage ou dans X Factor est une merveilleuse chanson sur le désir, la manière dont il nous consume, l'attraction des corps, la distance, le plaisir des sens – mais aussi sur l'impureté, sur le mélange. *L'hallelujah* est ce que l'on offre à une divinité pour nous avoir créés en tant que corps.

À mon avis, chaque chanson peut aider à penser, peut stimuler. Même lors d'une écoute passive, distraite, le corps est un réservoir, et les sens deviennent des archives. Parfois, nous sommes frappés par des constellations de sons qui nous rappellent à des contingences présentes, d'autres fois encore nous écoutons avec attention un vers que nous avons toujours ignoré jusque-là. En général, il est nécessaire de travailler sur la distraction, sur l'inattention – dans le sens où elle doit être pensée. Il y a une citation célèbre de Malebranche, reprise par Ernst Bloch et par Benjamin : « l'attention est la prière naturelle de l'âme ». On pourrait la modifier – et je crois que Benjamin serait d'accord – en disant que l'attention est la prière naturelle du corps. Aujourd'hui, alors que les prophéties sur le spectateur distrait et hyper-sollicité par mille chocs à la minute se sont réalisées et intensifiées, alors que la reproduction de l'œuvre d'art et de tout document fait partie intégrante du rythme de notre époque, notre devoir doit

être celui d'étudier les formes par lesquelles l'attention accordée au corps est encore possible – lorsqu'il arrive que nous nous sentions physiquement changés par une expérience esthétique. Toute la rhétorique de l'authenticité, de l'expérience en tant que marchandise, tourne autour ce vide qu'est l'expérience de la possibilité d'être modifié [*modificabilità*], ou l'expérience d'être *un corps*. Plutôt qu'à une chanson en particulier – même si je pourrais te dire que le violon dissonant de « Venus In Furs » est exactement une expérience qui va dans ce sens – je pense à des genres qui ont introduit des modalités d'imagination sociale. Pour donner un exemple, les premières productions de drum'n'bass londonienne (Roni Size et Goldie) ont rendu possible une véritable redécouverte du corps et de son aliénation. Ce qui a été appelé le trip hop de Bristol, ou plus tard encore le *grime* ou le *dubstep* quelques années plus tard. Ce sont des genres musicaux très différents (même s'ils partagent des caractéristiques communes) qui utilisent des rythmes et des suspensions très traditionnels, qui aiment le concept de « césure ». Si je devais me prononcer, je dirais que j'éprouve une attraction théorique pour des formes d'expression qui savent utiliser l'interruption, le silence, qui peuvent déconcerter parce qu'elles savent perturber nos habitudes d'écoute, un certain horizon d'attente. Qui savent arrêter le corps alors qu'il est entraîné à la répétition de l'identique. Qui savent utiliser le son comme stratégie pour saboter le mythe, qui est toujours du côté de celui qui domine.

The Velvet Underground. Le son de l'excès / La Variation / 113 pages / parution : 21/04/2023

Walter Benjamin, substance / La Variation / 140 pages / parution : 23/02/2024



PÉRÉGRINATIONS D'UNE COMÈTE.

variation(s)

**Corps de traductrice, corps d'écrivaine : traduire Virginia Woolf
Entretien avec Justine Rabat**

flora schwarz – Verte Brûlure

Paula Ringer – Chair de plastoc

Adèle Cassigneul – Le bleu le plus profond

Laetitia Tantely Deleuze – La femme horizontale

Corps de traductrice, corps d'écrivaine : traduire Virginia Woolf

Entretien avec Justine Rabat

Manuel Esposito – Portraits de femmes vient de paraître, il s'agit du quatrième recueil d'essais de Virginia Woolf que tu traduis pour La Variation, ainsi je voudrais te poser une série de questions à cette occasion, en commençant par la plus importante : comment as-tu rencontré Virginia Woolf ?

Justine Rabat – J'ai connu Virginia Woolf grâce à un hasard, lorsque j'étais adolescente. Je me suis plongée dans son roman *Vers le phare* sans savoir vraiment qui était l'autrice, en me laissant pénétrer par sa prose, simplement. Cette première lecture m'a donné envie de passer d'un livre à l'autre pour m'imprégner de la prose de Woolf. Son écriture m'enivrait d'une certaine manière même si ses romans ne racontaient absolument pas ma réalité. Woolf accompagnait ma réalité, je lisais *Orlando* dans le TER ou, un peu plus tard, *Les Vagues* dans ma chambre d'étudiante et j'avais l'impression que les mots de Woolf exprimaient parfaitement ce que je ressentais. Woolf m'a accompagnée à certains moments de ma vie et parfois, je m'en suis détournée pour mieux y revenir pour la relire et la redécouvrir.

M. E. – La traduction est une pratique qui met en jeu tout le corps du traducteur/de la traductrice. Ainsi, je voudrais te poser la question suivante : où est ton corps quand tu traduis Virginia Woolf ? Comment se construit-on un corps de traductrice ? Que se passe-t-il dans ton corps lorsque tu traduis Virginia Woolf ?

J. R. – Au moment où je traduis Woolf, mon corps tente de se rapprocher d'elle, sans trop m'éloigner d'aujourd'hui. Lorsque je traduis les essais de Woolf, ses textes

féministes et politiques, j'ai l'impression de la redécouvrir à chaque fois, de découvrir une part de sa personnalité, de découvrir une écrivaine intransigeante aux opinions affirmées. Elle écrit une somme impressionnante d'essais et prend possession d'une forme générique masculine (de son temps, les femmes n'écrivent pas d'essais, on ne leur laisse pas la possibilité d'être critique, et Woolf insiste sur l'importance d'être critique). À travers la lecture de ses essais, je découvre Woolf politique, féministe, anthropologue, féroce, ironique. C'est un engagement dans mon corps et dans mon écriture que celui de faire passer ces textes, qui n'ont pas toujours attiré l'attention qu'ils méritaient. Même dans les recensions d'ouvrages que Woolf a publiées dans des journaux de son époque, elle ne manque pas de me surprendre. Un corps de traductrice, c'est un corps en alerte, attentif au texte, mais aussi à l'époque depuis laquelle il est traduit. C'est un corps qui est attentif aux sons, à la voix de l'autrice, comment la faire entendre dans une autre langue que la sienne ? Et peut-être être attentif à la rumeur de l'époque de Woolf, de manière à tenter de la laisser bruisser dans mes traductions.

M.E. – Enfin, pourrais-tu nous parler un peu plus du dernier recueil d'essais de Virginia Woolf qui vient de paraître, Portraits de femmes ?

J. R. – Le texte sur « Ellen Terry » qui paraît dans *Portraits de femmes* est aussi précieux que les romans les plus célèbres de Woolf. Dans ce texte, elle nous révèle d'une certaine manière sa fascination pour cette femme artiste qui incarne pour elle la manière dont un corps peut se libérer des normes patriarcales. Il s'agit d'un texte qu'elle a écrit à la toute fin de sa vie, qui lui a coûté beaucoup d'énergie, qui devait paraître initialement dans *Harper's Bazaar*, qui a été refusé (ce qui peut paraître absolument fou aujourd'hui, que quelqu'un a pu un jour envisager sérieusement de refuser un texte de Woolf !) et qui a finalement été publié dans le *New Statesman and Nation*. Alors que Woolf vit ses derniers mois, elle parvient dans ce portrait de l'actrice à saisir les mouvements d'un corps plein de vie – celui d'une femme pauvre qui a vécu en artiste, qui a grandi sur les planches, et qui s'est émancipée de figures masculines tutélaires.

Ce qui m'intéresse dans les essais de Woolf, ce sont ses observations fines et ses portraits bien ancrés dans une réalité sociale dont elle sait parfaitement définir les mécanismes. Tous ses portraits de femmes – qu'il s'agisse de celui de Julia Margaret Cameron ou d'Ellen Terry, ou bien encore de ses écrits qui capturent parfaitement la vie des femmes de son temps, leur aliénation – contribuent à écrire une contre-histoire des femmes, et c'est ce que j'ai voulu mettre en avant avec mes traductions.

Être femme / La Variation / 69 pages / parution : 18/01/2022

Écrire pour les femmes / La Variation / 92 pages / parution : 20/10/2023

L'artiste et la politique / La Variation / 84 pages / parution : 22/03/2024

Portraits de femmes / La Variation / 77 pages / parution : 11/10/2024

flora schwarz | Verte brûlure

Un voile glacé sur la braise rouge enveloppe mes yeux. Lorsque mes paupières s'ouvrent, des parties visibles disparaissent et laissent place à des miasmes de rayons, des pointes de sables se propagent, l'invisible recouvre le visible, des détails prennent la fuite.

Mon corps-chaudière s'ouvre et se referme. Des filaments de rhubarbe sur ma nuque qui brûle lorsque mon corps s'étire. Elle tient un revolver, pas un geste où elle tire. Le soleil porte des gants de boxe et il m'a mise KO. Il ne prévient pas, il est sournois.

Corps brûlant qui ne sait qu'imiter l'appareil stupide qui ne s'éteint jamais, surchauffe, et disjoncte. L'incendie marche sur lui, il faut passer du temps à le recouvrir de filets d'eau, à le faire fondre. En vain.

Corps-vitre.

Je suis allongée sur le sable, j'ai dû manger des grains de sable sans même m'en rendre compte, le marimba résonne dans ma tête, j'ai l'impression que quelqu'un joue de la musique à quelques mètres de moi, ma tête est un récipient à échos.

Lorsque je lève la tête, la plage se referme sur la tignasse broussailleuse d'une jungle sans nom. Une verte brûlure. Je sens qu'il y a des pièces dans les poches de mon short en jean, mais ici, l'argent a-t-il encore de la valeur ? Trump et Musk se sentiraient comme des merdes sur cette plage, seuls comme moi, sans leur fric. Je regarde ces quelques pièces, et je fais semblant d'acheter un coca et un sandwich. Je n'ai pas encore perdu l'habitude d'acheter.

Je croiserais peut-être un Robinson. Il y a toujours un Robinson échoué sur une île. Je le vois. Je ne sais pas à quoi il pense. Il observe le naufrage de Virginie. Il ne va pas très fort. La nuit il ne rêve pas. Il imagine des dialogues imaginaires. Il dit que rien ne

lui manque, qu'il ne pense jamais à sa vie d'avant, qu'il n'a pas besoin de retrouver la civilisation. Il s'est habitué aux maladies, aux piqûres d'insectes. Il déconne parfois, il prétend faire de la philo dans un salon mondain, tient une coupe de champagne tout en maintenant un rire forcé guttural. Ensuite, il gonfle le torse et marche sur les genoux en serrant les poings, lorsqu'il veut imiter les gorilles,

Lorsqu'il dit que rien ne lui manque, je ne le crois pas. Je le regarde expliquer à Vendredi comment chasser, comment pêcher, comment se protéger du soleil. Il continue à manger aux mêmes heures, à huit heures moins le quart, il fait semblant de rire à une blague, de regarder la télé. Il essaie de se rappeler des histoires d'espionnage.

Il chauffe, mais je ne sens pas les flammes dans mon corps. Je pourrais boire la mer que cela ne changera rien.

La carcasse d'une bicoque enfouie dans la jungle m'appelle.

J'y passe la nuit.

Je ne sais pas comment se nomme l'oiseau qui fait « co-co-ou-i », « co-co-ou-i », je l'entends depuis la fenêtre de la chambre. J'ai l'impression de voir le cacatoès en plastique qui trônait au-dessus de mon bureau. Ici rien n'est en plastique. Je dors dans un lit qui n'est pas à moi. J'observe le plafond. Cette maison m'est apparue comme dans un rêve. Ici, la chaleur transperce les murs blancs délabrés, pas la force de sortir du lit. Peut-être, jamais eu la force.

Je pense à la mariée qui se jette à l'eau, son voile blanc transperce le flanc des eaux, elle rit aux éclats, elle agite ses pieds au-dessus des têtes de poissons

Il est évident que je ne risque pas de trouver du travail en traversant la rue ni de travailler plus, pour gagner plus.

La seule chose qui me reste à faire, c'est de tracer un large sos sur la plage.

Je me dis que c'est une question de temps, on viendra bien me chercher.

Je me rappelle le jour où j'ai visité la galerie des cartes quelque part en Europe, certains pays au xvi^e siècle n'avaient pas encore été découverts, le géographe avait commis quelques erreurs, il avait confondu certains pays. Il ne se doutait pas qu'un jour, il

n'y aurait plus de découvertes à faire, que toutes les îles seraient répertoriées, que les moindres parcelles de la terre n'auraient plus de secret pour personne.

L'histoire des corps-vitres est aussi vaste que la carte du monde. Se raccrocher à une main. La serrer dans la nuit, en faire une pommade et enfin pouvoir fermer l'œil. Le corps en flamme verte, en feuille de vigne.

Paula Ringer | Chair de plastoc

J'ai passé la journée assise dans mon fauteuil. L'autre jour, elle m'a laissée devant la maison sans mes vêtements, le chien m'a léché les jambes, on m'a donné des coups de pied. Elle me change souvent de tenues, regarde mon corps et ne comprend pas pourquoi je ne ressemble pas aux femmes qu'elles voient dans la rue. Elle n'a pas encore compris que je suis la femme avec un grand « F ».

J'aime lorsqu'elle me rapproche de Lui. Je sais que nous avons l'air heureux ensemble, que nos visages sont rayonnants. Nous sommes faits de pigments manufacturés, la tête pleine de cartes postales. Lui seul pouvait apprécier ma beauté : ma chevelure lisse et régulière, mes lèvres sucre-roses, mes grands yeux plastico-lumineux. Je vois dans ses yeux qu'il aimerait me tenir fermement, me chevaucher comme une brute.

Je suis une *material girl* qui ne s'anime que lorsqu'il s'approche de moi. Il a quelque chose de plus que les autres, mon *Mister Right* au *cold hard cash*. Je n'ai toujours pas oublié la fois où nos corps se sont frôlés et enchâssés. La contorsion de nos bras, de nos jambes, ces adjonctions successives en chlorure de polyvinyle, l'amuse. Elle découvre ce qui est absent sous nos ventres lisses et vides.

Elle ne sait pas toujours comment me vêtir pour que je lui plaise, le scratch de ma robe à fleurs préférée est légèrement usé. Elle sait qu'il ne m'en voudra pas. Mon visage en polymères resplendit lorsqu'elle m'apporte de nouveaux ensembles, lorsqu'elle me souffle à l'oreille « tu es une sirène » et qu'elle me montre mon reflet dans le miroir.

Pour elle, je *suis* une sorte d'infini substantiel : danseuse, patineuse, amoureuse, styliste, conductrice de camping-car... Je peux avoir des enfants sans avoir à les porter dans mon ventre, sans qu'il s'arrondisse comme une orange. Je peux avoir une petite

sœur et faire semblant de me disputer avec elle. Je peux être un miroir à plaisirs. J'aimerais être la seule, j'aimerais être sa préférée, mais il y en a d'autres. Je dois m'y faire. Les autres me ressemblent, bien évidemment, malgré quelques nuances, mais elle revient toujours vers moi parce que mes doigts sont abîmés et griffés, en souvenir d'une journée qu'elle a déjà oubliée.

Ce n'est pas avec moi qu'elle apprendra à être une mère. Elle me laissera à nouveau devant la maison, le chien me léchera les jambes, on me donnera des coups de pied. C'est avec cette autre chair de silicone qu'elle apprendra à bercer, à biberonner, à consoler. Elle apprendra ce qu'elle devra faire dans la chambre d'enfant. Ces gestes lui seront familiers lorsqu'elle devra vraiment consoler. Ce ne sera pas un déjà-vu. Elle l'aura déjà fait avant. Le mime aura eu une tournure véridique. Les pleurs et les cris qui retentiront dans ses oreilles marcheront d'abord avec des piles et puis viendra le petit visage submergé de liquide lacrymal et de bave.

Moi, avec ma chair de plastoc, je lui apprends à plaire, et l'autre chair de silicone lui apprend à faire les bons gestes dans la chambre d'enfant. Je ne sais pas à quoi elle pense vraiment, si elle se pose des questions, elle ne me dit rien. Je me demande parfois s'il existe une langue et même d'autres langues. Je me pose la question à mes heures perdues, lorsque mon regard se perd dans le vide. Et puis, j'oublie. Je n'ai pas besoin d'une langue, je fais corps avec les objets. Je n'existe que pour être une chair de plastoc.

Adèle Cassigneul | **Le bleu le plus profond**

L'été me démembre

disloque ta main dévorée d'inquiétude
dégorge sur mon ventre
nos odorantes défaillances

des fois je m'assieds pour écrire par petits bouts
je dérive entre deux brasses m'absorbe
liquide dans l'oubli
de tes doigts nichés au cœur de mes muqueuses
lasses

à plat sur la terre alourdie de chaleur
tambourine la pluie
j'attends patiente

désarme la saison moite des déchirements éparpille
mes membres j'ai tant besoin de narration
de lèvres qui susurrent déliant en longs filins poisseux
le verbe tendre
d'un lent flirt estival

entre les oliviers j'ai perdu le compte du temps

criante rôle rageur
du fond des âges

cette solitude qui déchire le ventre
quand le père bras ballants
reste sans voix devant son plat

qui
 dit l'essoufflement de celle
dont sans répit on vole
une à une les nuits

celle que l'air irrespirable
vieillit

qui
 montre la lassitude
des chairs intactes
momifiées par le manque
de léchouilles de tendresses

dépossédée je m'assèche
fille-mère orpheline
vieille chaussette délaissée

mes lèvres se fanent
chastes
 inconsommées

le temps pompé absorbe

mes phrases

qui

pour m'avalier

toute crue

moi

spectre virginal

insuffisamment bonne

inemployable

Toujours à la recherche

heures creuses

dans un craquement chaud

les pins disloquent l'air

tamisent l'ombre

d'un flot de voix spectrales

la hantise hallucine

ma table d'écriture

l'une dit

dans mes nuits il pleut il vente

mon sommeil enfle

j'ai du mal à renoncer à ce qu'on aurait pu être

elle dit encore

l'impuissance est incommensurable
je tente de faire la paix
avec le réel

l'autre ajoute
j'ai simplement besoin d'amour
de tendresse de soutien

encore
je m'offre
à l'œil
le dernier homme
ne sait plus comment communiquer avec moi

je recueille
j'avance en crabe
titubant
de texte en texte
gratuitement

elle demande
sans empreinte tes doigts
ébauchent de craintives caresses
quand est-ce que tu me lèches
quand est-ce que tu me manges
et qui pour avaler
mes lèvres

Longing

rassemblons l'eau
des fleurs noires
éperonnent mon flan
entièrement sale

sous ta main insensible
s'effondre ma petite
lèvre peut-être
écoutes-tu mon corps

fané du pied je virgule
mon slip éventé
et rêve d'irradiation
basse les genoux ouverts

larges étendue dans l'espace
brûle l'envie vorace
se tarit auprès de ma fatigue
je commence quelque part

s'il faut être vraie
je me peins la bouche
en rouge le pouvoir
a besoin de corps tristes

comme ils pulvérisent l'âge
tendre j'emmailote l'enfant
d'enfance nos formes
de ré-existence

Laëtitia Tantely Deleuze | *La femme horizontale*

j'ai en images imprimées son corps allongé sur la rétine
et l'image effaçait toutes les précédentes les heures lumières gestes mots visages
avant ton corps horizonné le film a disparu

frêle corps corps mou corps sommeil corps sourire corps douceur

corps en bas premier lit corps en haut médical et vers quoi ta main toujours tendue
j'aurais voulu pour elle une autre vie

ça frappe / la tête / comprend pas pas changer / pas l'instant
PAS le cours des choses *FORGET*
cerveau sanguinaire dedans ça ex/plo/se et elle ne sait pas nager

crâne rasé rupturé corps phalène *ABOUT*
IT

renversé planches du lit c'est midi
il
frappe plus près t'es plus la même
toujours sans soleil ta douleur solitude
lâche ton corps tombe ton corps casse ton corps penche ton corps coule ton corps stase

Ont contribué à ce numéro

Florence Andoka écrit en mêlant récit, essai, poésie, et collabore régulièrement avec des artistes visuels. Elle a notamment publié *Perpétuelle félicité* (Vanloo, 2020), *Dans ton tube* (Gorge bleue en 2022), *Rendre chair* (Les Plis du ciel, 2022) ainsi que deux biofictions parues à La Variation cette année : *Rouge Kusama* et *Rêve Akerman*. / **Adèle Cassigneul** est chercheuse, critique littéraire, passeuse de textes. Elle écrit, enseigne l'écriture et modère des rencontres littéraires en librairie. Co-initiatrice, avec Lou Dimay, des #100joursdecriture, elle a co-fondé la revue de critique créative *Outsider*. Certains de ses poèmes ont paru dans la revue *Miroir*. / **Manuel Esposito** est l'auteur d'une thèse consacrée à l'étude de la représentation de la violence et de trois essais : *La réception de l'Arioste par Italo Calvino* (2019), *Basquiat, mai 1968* (2023), *Lacan & le rock* (2024). Il est aussi traducteur. / **László** est né dans la nuit du 9 novembre 1989. Il vit entre Paris et Berlin. *Lacan écoute les Cramps* (2023) et *Dix chansons qui troublent le genre* (2024). / **Massimo Palma** – Philosophe et poète, il enseigne la philosophie politique à l'université, à Naples. Spécialiste de l'œuvre de Walter Benjamin, qu'il a traduit en italien. Auteur de nombreux essais, il a reçu le Prix Franco Fortini (2022) pour son recueil de poésie, *Movimento e stasi (Mouvement et stase)*. Il est l'auteur de deux essais parus à La Variation : *The Velvet Underground. Le son de l'excès* (2023) et *Walter Benjamin, substance* (2024). / **Justine Rabat** est docteure en littérature comparée. Elle est l'autrice de *Pasolini corps vu - corps nu* paru à La Variation en 2022. Elle a traduit quatre recueils d'essais de Virginia Woolf parus à La Variation : *Être femme* (2022), *Écrire pour les femmes* (2023) et *L'artiste et la politique* (2024) et *Portraits de femmes* (2024). / **Paula Ringer** est née en 1988. Elle vit et écrit à Vancouver. Après des années passées à suivre

l'évolution de la scène punk féministe, elle se consacre désormais à l'écriture. Elle est l'autrice d'un essai paru à La Variation en 2023 : *Le féminisme en dix chansons*. Son nouvel essai, *Sorcières. Féminisme, magie et musique* paraîtra le 22 novembre 2024 à La Variation. / **flora schwarz** / **Laëtitia Tantely Deleuze** / **Finnegans Sk8** rêve d'être né aux environs de 1960 à Santa Monica en Californie afin de pouvoir rejoindre la Bones Brigade. Il est fan de James Joyce et de skateboard.

Table des illustrations

p. 1 / Tina Modotti, *Hands of the Puppeteer*, Mexico City, 1929, Minneapolis Institute of Art

p. 16 / Renée Sintenis, *Autoportrait* (1923)

p. 34 / David Cronenberg, *eXistenZ*, 1999 ©

p. 39 / Heinrich Hoerle, *Prothesenkopf*, 1925, Städel Museum, Frankfurt am Main

p. 68 / Grandville, *Pérégrination d'une comète*, gravure extraite d'*Un autre monde*, 1844

*

© Tous droits réservés. Les photos visibles dans ce numéro ne sont là qu'à titre illustratif, non dans un but d'exploitation commerciale et ne sont pas la propriété de *la variation*. Néanmoins, si une photographie avait malgré tout échappé à notre contrôle, elle sera de fait enlevée immédiatement. Nous comptons sur la bienveillance et vigilance de chaque lecteur – anonyme, distributeur, attaché de presse, artiste, photographe.

Merci de nous contacter à cette adresse : editions.de.lavariation@gmail.com

la variation, numéro 3 / corps

Parution : 31 octobre 2024

© 2024, Éditions de la variation

<https://www.editionsdelavariation.com>