

Écriture performative

Baudouin Woehl



dessin : Camille Ulrich

L'Atlas dramaturgique – Baudouin Woehl

Les journées PREAC ont été pour moi l'occasion de présenter un outil avec lequel je travaille comme dramaturge pour la danse : l'Atlas dramaturgique. Cet outil est lié à ma manière d'aborder un projet chorégraphique et de transmettre une recherche à des danseur·euses alors que je ne suis pas moi-même danseur.

Que transmet-on lorsque l'on travaille sur une pièce de danse ? Comment la danse se partage-t-elle ? Comment s'écrit-elle depuis une place extérieure au plateau ? L'Atlas est né de ces interrogations.

Il est un outil de travail que j'ai élaboré à l'occasion de différentes collaborations, notamment en mars 2022 pour *tumulus* de François Chaignaud et Geoffroy Jourdain – dont vous trouverez le dossier plus bas.

En tant que dramaturge, et depuis une place volontairement décalée, celle d'un non-danseur, j'ai éprouvé la nécessité de construire un espace intermédiaire : ni commentaire, ni discours surplombant, mais un territoire, une cartographie commune.

Pour transmettre la danse, on peut passer par des formes très diverses. Parfois une définition éclaire un geste. Parfois c'est un clip, une image, un texte philosophique, un document historique. Ces matériaux, mis en relation, créent des fils qui se tissent entre eux et ouvrent des manières nouvelles de penser le mouvement - et donc d'écrire de nouvelles danses.

Dans ce travail, je suis notamment influencé par la méthode de l'historien d'art Aby Warburg. Sa façon de regrouper des images entre elles à partir de ce qu'il appelait les « figures du pathos », en créant des correspondances entre des documents a priori éloignés, m'inspire beaucoup. L'Atlas fonctionne ainsi comme un espace de montage : les éléments ne sont pas là pour illustrer une idée, mais pour produire des liens, des tensions, des résonances.

L'Atlas dramaturgique est une cartographie organisée, faite de repères sensibles, intellectuels et organiques. On y trouve donc des textes, des images, des musiques, des extraits de films, des documents historiques, des fragments plus personnels aussi - des pas de côté qui témoignent de mon propre rapport à la pièce en cours. Les documents sont nombreux. Ils sont

agencés selon un ordre pensé, permettant de les relier entre eux, parfois comme des causes et des effets, parfois comme des échos. Je propose de le parcourir dans cette continuité, tout en laissant la liberté d'inventer d'autres chemins de lecture. Volontairement, les œuvres et leurs auteur·rices n'y sont pas d'abord nommés. Ce choix vise à permettre une réception naïve, dégagée de l'autorité des références. Les sources sont transmises ultérieurement sous la forme d'un index.

L'Atlas est avant tout une manière de repenser le « travail à la table » et le partage de la dramaturgie. Il permet que chacun·e prenne connaissance des matériaux en amont des répétitions, afin que le temps du studio ne devienne pas un moment d'exposé magistral, mais un espace d'échange vivant, où les références circulent déjà. Il ne s'agit pas de tout lire d'un bloc. On peut y revenir, le traverser à plusieurs reprises. Il accompagne le temps de création, s'étire avec lui.

Dans le cadre des PREAC, l'Atlas a ouvert une réflexion plus large sur les outils de transmission en danse, et sur la place du travail dramaturgique dans le processus de création.

Baudouin Woehl, février 2026

t u m u l u s

François Chaignaud / Geoffroy Jourdain

Dossier dramaturgique / Atlas

Baudouin Woehl, mars 2022

Chères Tumerelles, Chers Tumerels,

Je suis heureux de vous transmettre l'Atlas de t u m u l u s, avec lequel j'ai proposé à François de vous partager mes recherches liées à la création de la pièce. Il s'agit d'une cartographie organisée, donnant des repères sensibles, intellectuels et organiques. J'y ai rassemblé textes, images, musiques, extraits de films, etc. Vous verrez, il comporte beaucoup de pas de côté, de choses plus personnelles sur mon rapport à la pièce. Nous en parlerons volontiers. Il est surtout pour moi une façon de repenser le "travail à la table", le partage de la dramaturgie. L'idée est que cet outil permette à toutes et tous d'avoir connaissance des documents en amont des répétitions, afin d'en parler simplement le temps venu, sans que les répétitions ne deviennent un moment de présentation magistrale. Ne vous inquiétez pas pour son volume, prenez le temps, revenez-y plusieurs fois. Ce partage parcourra les deux mois que nous aurons ensemble.

Les documents sont nombreux, j'ai construit un ordre permettant de les lire et de les lier. Il y a entre eux comme des liens de cause à effet. Je vous propose donc de consulter cet Atlas dans l'ordre, mais sentez-vous libre de faire autrement si d'autres chemins de lectures venaient à se faire ! Volontairement, je n'ai pas mis les titres des œuvres, les noms des autrices et auteurs. Ce choix a pour but de vous permettre d'apprécier naïvement les documents, sans les considérer – précisément - comme des "références". Je vous les transmettrai plus tard, d'ici quelques jours sous forme d'index numéroté.

N'hésitez surtout pas à m'écrire si vous avez des interrogations. Je vous embrasse toutes et tous bien fort. Bonne lecture !

Baudouin

Dear Tumerelles and Tumerels,

I'm glad to share with you t u m u l u s Atlas, which is my way to assemble all my researches, as I suggest François to do so. You will find texts, pictures, music, clip, and so on. More or less close to the point, more or less personal, according to the way I relate to the piece. We will talk about it. The most important for me, was to find an easy way to share with you the dramaturgy, as we won't be "à la table". Considering you will be familiar with the documents, there is no need and no wish to do a masterclass, but simply speak about the sources with you. I know there is a lot, don't panic, take your time, go back and forth with it. We have two months to explore it together.

I have organized it like a reading, to give you a ride, but feel free to do your thing. There are for sure other links understated. My apologies for all the texts in French, we will find the way to share the meaning ! You won't find any captions, I wanted you to be naïve with the materials, to not handle it like references. I will send you the index later.

Tell me if you have any questions.

Best regards and bonne lecture !

Baudouin

Bas-relief

Le bas-relief est un type de sculpture ayant pour particularité de ne présenter qu'un faible relief, aux figures très peu saillantes. Le sujet représenté ne se détache que faiblement du fond, étant le plus souvent sculpté dans la masse.

On parle de demi-ronde-bosse ou de haut-relief si une partie du relief se détache du fond.

Ce type de sculpture se retrouve aussi bien dans des médaillons à l'exemple des camées ou des pièces de monnaie, qu'en architecture sous forme de frise.

Les premiers bas-reliefs sont des gravures approfondies sur les roches. Des bas-reliefs ont ensuite orné des façades, plafonds, grottes, meubles, coffres ou objets divers. On les trouve nombreux sur les monuments et lieux de cultes.





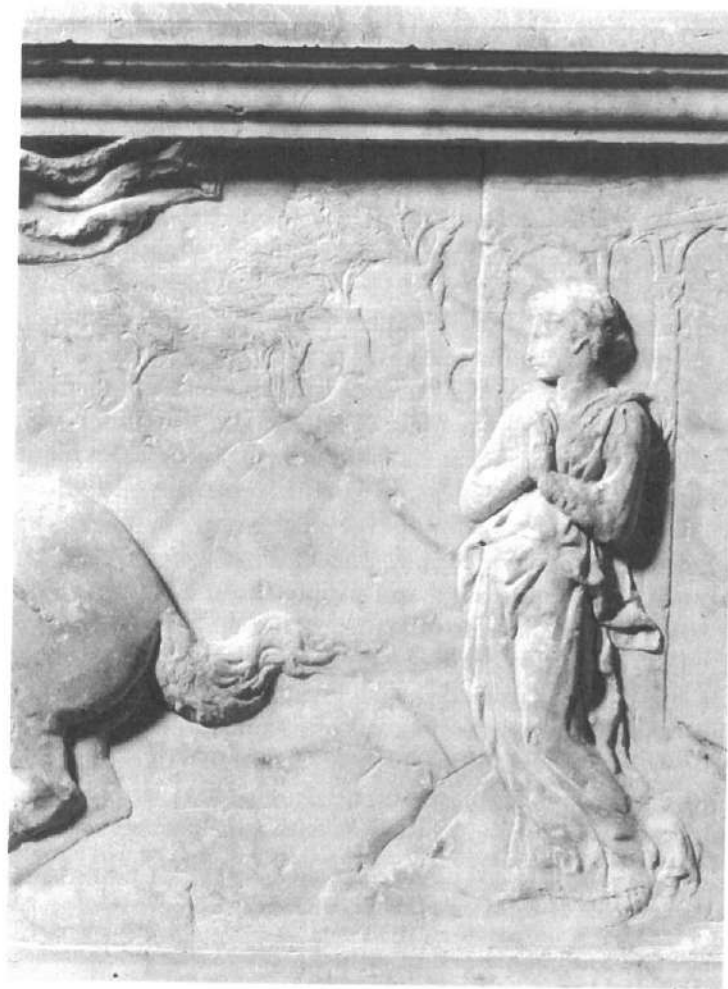




[Cliquez ici](#)

La matière des images ? C'est l'improbable conjonction de matériaux que tout aurait dû opposer. Ainsi, air et pierre savent parfaitement se rencontrer dans l'image. Il suffit de regarder les bas-reliefs de Donatello : par exemple (fig. 1) quand l'espace entre la princesse et saint Georges se grave et se module à même la pierre en feuillages tremblants, en crinières et en chevelures au vent, en draperies légèrement soulevées (le *bewegtes Beiwerk*, comme disait Warburg), en volutes d'air ; même les veines du

113. P. Fédida, « Rêve, visage et parole », art. cit., p. 131.



1. Donatello, *Saint Georges et le dragon*, 1417 (détail). Marbre. Florence, Museo nazionale del Bargello. Photo G. D.-H.

marbre, ces traces géologiques par excellence, auront été mises à profit par le sculpteur pour figurer l'air en mouvement (le *bewegtes Luft*, comme disait Freud).

Lorsque Alberti expose, dans son *De pictura*, l'« œuvre majeure du peintre », il procède à une sorte d'enchaînement dialectique généralement réduit par les commentateurs à sa section centrale : les « surfaces » (*superficies*) s'agencent pour former des « membres » (*membri*) et ceux-ci à leur tour forment des « corps » (*corpora*), c'est-à-dire les acteurs de l'« histoire peinte »¹¹⁴. Mais il est clair – pour Alberti comme pour les peintres de son temps, tels Botticelli ou Léonard – que les « surfaces » ne vont jamais sans l'air (*aria*) qui les ploie et les déploie ; de même que les « corps » ne vont jamais sans l'âme (*anima*) qui les meut et les émeut. Or, l'*aria* est, au Quattrocento, un outil théorique fondamental pour établir ce lien entre le milieu des gestes, si je puis dire, et la *visualité des âmes* : c'est un concept chorégraphique qui suppose tout à la fois le suspens et l'intensification de la forme corporelle par « grâce » (*grazia*) et fluidification (*ondeggiare*). Il a son destin dans ce que les théoriciens de la danse nomment à cette époque les « fantasmata » (*fantasmata*) qui font de l'être dansant une véritable entité psychique. Comme j'exposais ces idées¹¹⁵ lors de ce qui fut notre dernier séminaire commun

114. L. B. Alberti, *De pictura* (1435), II, 33 et 35. Trad. J. L. Schefer, *De la peinture*, Paris, Macula-Dédale, 1992, p. 153 et 159.

115. Liées à un travail en cours intitulé *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-tourmente*. Thème esquissé dans « La dialectique peut-elle se danser ? », *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 45-48. Pour une métapsychologie du geste inspirée par la pensée de Pierre Fédida, cf. C. Cyssau, *Au lieu du geste*, Paris, PUF, 1995.

à Jussieu (c'était en juin 2002, je crois), Pierre développa une notion qu'il prêtait à Freud mais qui était intensément sienne, la notion d'« écoute visuelle ».

*

Air et pierre se rencontrent dans l'image parce que, dans beaucoup d'images fortes, se rencontrent une grâce superlative et un deuil immense, un geste et un suspens du geste, un désir et un renoncement, une presque consolation et une perte inconsolable. J'ai souvent parlé à Pierre de ma fascination pour la peinture en grisaille¹¹⁶ et, en sculpture, d'une œuvre en particulier qui me touche plus que de raison : c'est un grand mausolée que se fit construire à Xanthos, vers 400 ou 380 avant Jésus-Christ, un Grec d'Asie mineure dont le nom ne nous est pas resté¹¹⁷. C'est un monde de pierre avec ses frontons,

116. Cf. G. Didi-Huberman, « Grisaille » (2001), *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, n° 23, mai 2003, p. 29-38. Sur le motif du souffle dans l'art contemporain, cf. N. Gingras, *Souffle/Breathing*, Montréal, Optica, 2001. C'est aussi tout l'art d'Extrême-Orient qu'il faudrait, bien sûr, convoquer, entre la suprême légèreté des gestes picturaux (dans la notion de *fei-pai* ou « blanc volant », par exemple, qui désigne un geste du pinceau où les poils sont agités excentriquement, en sorte que le tracé comporte une réserve de blanc en son milieu, aussi puissant que vide) et la masse aérienne des pierres de rêve. Cf. F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 47-49. *Id.*, *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Le Seuil, 1989. F. Jullien, *La Grande Image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Paris, Le Seuil, 2003.

117. Anonyme grec d'Asie mineure, *Monument des Néréides de Xanthos*, vers 400-380 avant J.-C. Marbre. Londres, British Museum. Cf. B. Sismondo Ridgway, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 78-95.

ses colonnes, ses frises de bas-reliefs, ses sculptures en ronde-bosse, son caveau minéral pour le mort. Mais c'est tout autant un *monde de l'air* puisque cet homme a désiré s'entourer pour toujours de nymphes qui courent ou qui dansent dans le vent, tout autour de sa sépulture. Ce sont sans doute des *Aurai*, des personnifications du vent (fig. 2-3). Chaque fois que je me rends à Londres, je vais passer quelques longs moments devant cet ensemble de pierres antiques. Un jour, une vieille dame observant mon jeu est venue vers moi pour me dire que ces statues étaient « *miraculous* ». J'ai d'abord cru à une métaphore, mais cette dame m'a expliqué qu'elle était autrefois psychotérapeute et qu'elle avait vu un enfant autiste se mettre à parler, à dessiner et à danser, artiste pour un moment, devant l'une de ces belles déesses de l'air.

*

Une Aura qui danse, sculptée dans le marbre : geste d'air et geste de pierre. Pourquoi danse-t-elle dans le vent, elle-même faite de souffle ? Pour donner forme à ce qui se meut et à ce qui s'évanouit. Pourquoi est-elle sculptée dans le marbre ? Pour donner forme à ce qui se pétrifie et à ce qui demeure. Pourquoi ces choses vont-elles ensemble dans la même image ? Pour que soit rêvée et réveillée tout à la fois, pour que soit veillée la mémoire d'un mort. Constaté que l'air et la pierre se rencontrent dans l'image – et particulièrement dans ce chef-d'œuvre du désir et du deuil –, c'est donc articuler la question de la *matière d'image* à celle du *temps des morts*. Une grande part des derniers travaux de Pierre Fédida fut consacrée à cette problématique : ce qu'il

nommait admirablement *œuvre de sépulture*, et qui ne visait rien moins qu'une reformulation métapsychologique de la notion d'ancestralité.

Il aura d'abord fallu reformuler la notion freudienne du « travail du deuil » au regard de cette façon si particulière de *toucher au mort* qu'est la relique¹¹⁸. Puis, symétriquement, reformuler le « travail du rêve » sous l'angle psychique, sensoriel, endogène voire autiste, de ce même *toucher voyant* paradoxal :

« L'événement de la nuit n'est point d'entendre mais plutôt exclusivement de toucher en voyant. [...] Ici, *toucher au mort, les yeux éteints*, fait du dormant le propre spécifique du toucher (être-contact). On pourrait ainsi comprendre que l'annulation de toute distance par le toucher est, pour le dormant, la modalité première du recueillement du corps sur le mort. [...] C'est sur ce fond qu'a lieu le rêve. Et la visibilité du rêve doit être mise en rapport avec le toucher au mort du dormant. [...] L'événement de la nuit n'est pas d'avoir assisté à un rêve. Il n'est peut-être même pas d'avoir fait un rêve ou d'avoir vécu un rêve. *L'événement de la nuit est d'être entré en contact dans le corps avec le mort. C'est toucher au mort qui rend le rêve voyant*¹¹⁹. »

118. P. Fédida, « La relique et le travail du deuil » (1970), *L'Absence*, op. cit., p. 55-59.

119. *Id.*, « Le rêve a touché au mort », art. cit., p. 44. Tout cet article est placé sous l'exergue du fragment 26 d'Héraclite : « L'homme dans la nuit s'allume pour lui-même une lumière, mort et vivant pourtant. Dormant, il touche au mort, les yeux éteints. »



2-3. Anonyme grec d'Asie mineure, *Néréides*, IV^e siècle avant J.-C.
(détails du *Tombeau des Néréides*, provenant de Xanthos). Marbre.
Londres, British Museum. Photos G. D.-H.

68



69

Pierre Fédida allait répétant que le rêve, quand il trouve sa matière dans l'image-souffle indistincte, constitue non seulement « la seule façon de *penser* à nos morts », mais encore nous offre « le vrai tombeau construit pour la sépulture des morts ». *Vrai tombeau* en ceci qu'il serait un *tombeau sensoriel* : un tombeau qui voit, un tombeau qui *touche*. Porteur, à ce titre, d'une authentique *connaissance* de la « substance des morts ¹²⁰ ». Or, si le rêve est capable d'une telle « œuvre de sépulture » – par-delà l'économie psychique d'un simple « travail du deuil » –, c'est que la mémoire des images dont il est fait s'incarne véritablement dans l'« intimité du corps » dormant : elle seule a puissance de donner lieu à une « substantialisation des *images sensorielles* du mort [en sorte que] seul le rêve dispose de la véritable mémoire des morts ¹²¹. »

Il est hautement significatif que Pierre Fédida, pour construire son hypothèse métapsychologique, ait dû substituer au « deuil » (qui est un comportement) la « sépulture » (qui est un monument) ; et, plus encore, qu'il ait dû substituer au « travail » (qui est un concept économique, au sens de Freud) la notion d'« œuvre » (qui est un concept esthétique). Autant le *rêve* donne le paradigme de toute « sollicitation à interpréter » l'expérience éveillée – en particulier l'expérience mise en jeu dans la situation analytique –, autant l'*œuvre*, en retour, pourra donner le paradigme de toute « sollicitation à comprendre » ce qui se passe dans le creuset sensoriel

120. *Id.*, *Les Bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 111-112.

121. *Ibid.*, p. 119-120.

des images de la nuit. Voilà pourquoi la métapsychologie, chez Pierre Fédida, devait logiquement s'accompagner d'une esthétique de l'image et d'une poétique de l'œuvre. Peut-être l'image de l'art « nous regarde » et « nous touche » en ce qu'elle fait venir à la forme et à la figure – c'est-à-dire au *détour réminiscent* – une image de rêve « voyante » et « touchante » de la substance des morts.

Voilà pourquoi la notion psychique d'une « œuvre de sépulture » devait en passer, dans le texte de Pierre Fédida, par l'*air de la danse* autant que par la *Pierre du tombeau* : mais c'est une danse pensée dans l'horizon de la mort (à travers cette phrase de Nietzsche : « Lorsque l'homme s'approche de la mort, il ne marche plus, il danse ¹²² »), tandis que la tombe se voit pensée dans l'horizon d'une sculpture « de l'intérieur des visages ¹²³. » Et, qu'il s'agît d'Homère ou de Nietzsche, de Mallarmé ou de Rilke, d'Yves Bonnefoy ou d'André du Bouchet, Pierre Fédida n'oubliait pas que seule, peut-être, la *parole du poème* peut trouver les mots écrits de ce « souffle indistinct de l'image » qui fait frémir les voiles intangibles des rêves comme les draperies pétrifiées des sculptures. Rappelons qu'Henri Maldiney, le premier, aura donné à comprendre l'« apparaître de l'image » (ce *Bild* fondamental évoqué par Hölderlin) à travers un sonnet de

122. *Ibid.*, p. 116 (phrase du *Zarathoustra* qu'il serait utile de mettre en parallèle avec l'idée que le geste dansé formerait « un arc entre deux morts », selon la chorégraphe Doris Humphrey, *Construire la danse* [1959], trad. J. Robinson, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 122).

123. *Ibid.*, p. 121-123 (dans la double référence à Y. Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne » [1953], *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 9-34, et à G. Didi-Huberman, « Dans la lueur du seuil » [1995], *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 204-216).

Rilke qui commence, précisément, par le verbe *Atmen*, le verbe « respirer » :

« Respirer, toi poème invisible
pur échange perpétuel contre cet être mien
de tout l'espace du monde. Contrepesée
où moi-même à moi-même rythmiquement
j'adviens ¹²⁴. »

*

« Respirer, invisible poème. » On pourrait dire, symétriquement, que le poème assumé, prononcé, accentué, rend sensible une respiration autre, un souffle émis d'ailleurs, un rythme d'outre-présent. On pourrait dire que la parole *inspirée* – et celle de Pierre Fédida l'était souvent – aimante cette respiration pour, tout à coup, lui donner forme, fût-elle fragile, fluide, floue, passagère. À ce moment, la vérité s'accroît et le souffle se *condense*. Or,

124. H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 179, citant et traduisant R. M. Rilke, « Les sonnets à Orphée » (1922), II, 1. Voici, par différence, la traduction d'Armel Guerne dans *Œuvres, II. Poésie*, dir. P. de Man, Paris, Le Seuil, 1972, p. 394 : « Respiration, ô toi l'invisible poème ! / Incessant échange de l'être en soi au sein / du pur espace universel. Contre-balance / en quoi rythmiquement je surviens à moi-même. » Et voici celle, plus récente, de Maurice Regnaud : « Respirer, invisible poème ! / Continûment, purement, au prix / de l'être propre, espace échangé. Contrebalance / au rythme de quoi proprement j'adviens. » R. M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, dir. G. Stieg, Paris, Gallimard, 1997, p. 600. Pour une autre approche esthétique de l'air et de l'atmosphère, cf. G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Francfort, Suhrkamp, 1995. Z. Mahayni (dir.), *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2002.

il existe, en allemand, une troublante gémellité entre *Dichtung*, la poésie (*poesis*, comme l'indiquent, dans leur grand dictionnaire, les frères Grimm) et *Dichtung*, la « densation » (*densatio* ¹²⁵). Freud, curieusement, n'en fait pas cas : d'un côté, il met au jour l'importance capitale du travail de condensation (*Verdichtung*) dans les formations de l'inconscient sans jamais, cependant, donner une description « interne » de son processus ¹²⁶. D'un autre côté, il évoque l'art du poète (*Dichter*) et la transformation qui s'y fait du jeu (*Spiel*) en forme littéraire, par exemple en *Trauerspiel*, le « jeu du deuil », c'est-à-dire la tragédie ¹²⁷.

Mais, si cette transformation est bien celle des châteaux de sable enfantins en « châteaux d'air » (*Luftschlösser*) poétiques, ceux-ci n'en organisent pas moins une autre forme de densité, fût-elle changeante et toujours modifiable. Ainsi, la *Dichtung* comme *poesis* sera reconstruite pour son œuvre de *densatio* particulière des temporalités présente, passée et à venir, c'est-à-dire de l'occasion, de la mémoire et du désir :

125. J. et W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, II, Leipzig, Hirzel, 1860 (rééd. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984), p. 1071. Je remercie Karine Winkelvoss, Barbara Gronau et Ludger Schwarte pour nos discussions sur les rapports entre ces différents sens de *dicht*, *dichten*, *Dichtung*.

126. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 242-263. *Id.*, *La Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1997, p. 117-119, 435 (note de 1907 où la condensation est évoquée en rapport avec la déformation) et 440 (condensation et contamination). *Id.*, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 57-79 et 304-306.

127. *Id.*, « Le créateur littéraire et la fantaisie » (1908), trad. B. Féron, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 34-36.

« Quant aux produits de cette activité imaginative (*phantasierend*), fantaisies, châteaux en Espagne (*Luftschlösser*) ou rêves diurnes spécifiques, nous ne devons pas nous les représenter figés et immuables. Ils se moulent bien plutôt sur les impressions changeantes de la vie, se modifient au gré de chaque fluctuation de la situation personnelle, reçoivent de chaque nouvelle impression active ce qu'on appelle une "estampille d'époque". Le rapport de la fantaisie au temps est d'une manière générale très important. On peut dire qu'une fantaisie flotte en quelque sorte entre trois temps, les trois moments de notre activité représentative. Le travail psychique se rattache à une impression actuelle, une occasion dans le présent (*ein Anlaß in der Gegenwart*) qui a été en mesure de réveiller un des grands désirs (*Wünsche*) de l'individu ; à partir de là, il se reporte sur le souvenir (*Erinnerung*) d'une expérience antérieure, la plupart du temps infantile, au cours de laquelle ce désir était accompli ; et il crée maintenant une situation rapportée à l'avenir (*Zukunft*), qui se présente comme l'accomplissement de ce désir, précisément le rêve diurne ou la fantaisie, qui porte désormais sur lui les traces de son origine à partir de l'occasion et du souvenir. Passé, présent, avenir donc, comme enfilés sur le cordeau du désir qui les traverse ¹²⁸. »

Cette densité des temps ne peut être véritablement « dite » – au sens de l'ancien *dictum*, d'où se nomme la poésie comme *Dichtung* – que lorsque le matériau du langage se voit travaillé au corps, en particulier par cette *Verdichtung* que Lacan rapportera, on le sait, à la méta-

128. *Ibid.*, p. 39. Cf. également p. 44.

phore : « La *Verdichtung*, condensation, c'est la structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore, et dont le nom pour condenser en lui-même la *Dichtung* indique la connaturalité du mécanisme à la poésie ¹²⁹. »

*

Or, ce en quoi se densifie la *Dichtung* n'est autre qu'un « montrer », comme la vapeur d'eau se densifie dans la beauté sculpturale – mais passagère – du nuage. C'est en cela que l'image, consubstantiellement, tient à la poétique même de la parole soufflée. Rappelons que le *dictum* latin dénote avant tout l'acte de *montrer*, de faire connaître ¹³⁰, ce dont Heidegger aura, bien sûr, tiré parti dans ses réflexions sur la poésie : « Nommer, c'est *dire*, c'est-à-dire montrer. Nommer c'est montrer en ouvrant [...] afin que l'appelé soit sauvegardé en sa lointaineté. [...] Car le dire du poète est pris dans cette dimension où il lui faut laisser apparaître en montrant (voilant-dévoilant ¹³¹)... »

On comprend alors que les paradoxes classiques du dévoilement et du voile, du proche et du lointain – paradoxes même de l'*aura* – peuvent s'envisager aussi comme paradoxes de l'air invisible et de la densité visuelle. Heidegger, commentant les sonnets de Rilke, écrit que le poète

129. J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient, ou la raison depuis Freud » (1957), *Écrits*, op. cit., p. 511.

130. Selon la racine **deik-* ou *dik-*, « montrer ». Cf. A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1932 (éd. 1959), p. 172.

131. M. Heidegger, « Le poème » (1968), trad. F. Fédier, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1973, p. 249 et 252.

X libère une *ouverture* ; mais il écrit aussi que le poète densifie un « milieu inouï » sous forme de poids, de pesée, de *gravitude* : quelque chose qui « tombe comme d'un nuage pesant », selon les termes mêmes du sonnet rilkéen¹³².

Le souffle est une considérable puissance imperceptible. Il n'est presque rien, il est pourtant capable de changer des mondes : « D'une haleine en mouvement dépend tout ce que les humains ont jamais pensé, voulu, fait et feront encore sur terre d'humain », écrivait Herder¹³³.

« La parole soulève plus de terre que le fossoyeur ne le peut », écrira, quant à lui, René Char¹³⁴. Façon de penser le souffle comme un *risque poétique* dont dépend le destin même de la vérité : à trop ouvrir l'ouvert, on ne produit plus que de la vacuité muette ; à trop densifier la forme, on ne produit plus que de la masse, où Pierre Fédida a vu une dénégation par laquelle « l'humain se fait compact d'un oubli qui affecte non pas sa capacité de parler mais le langage lui-même » en passe de devenir totalitaire¹³⁵. Dire poétiquement ? Travailler le langage pour qu'il s'essouffle et que de cet épuisement s'exhale sa limite même, sa limite pas encore massifiée, fugitivement condensée et montrée : une image.

*

132. *Id.*, « Pourquoi des poètes ? » (1946), trad. W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 (éd. 1980), p. 339 et 341.

133. Cité *ibid.*, p. 381.

134. Cité par *id.*, *Acheminement vers la parole* (1953), trad. J. Beaufret et W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1976, p. 8.

135. P. Fédida, « L'effet de masse », *Furor*, n° 10, 1984, p. 9.

L'un des derniers textes écrits par Pierre Fédida vient d'être publié à titre posthume. Le titre choisi était « L'ombre du reflet », ombre aussitôt qualifiée, en sous-titre, comme « l'émanation des ancêtres¹³⁶. » Le destin veut donc aujourd'hui que ce sous-titre fasse fronton de l'« émanation ancestrale », tout juste commencée, de cette œuvre et de son auteur.

Mais qu'est-ce qu'un ancêtre ? À quoi sert ce concept ? De quoi est-il fait ? Repartant, comme à son habitude, de la situation psychanalytique – le symptôme, le transfert –, Pierre Fédida évoque la façon dont la parole réminiscente *fait lever* une « ancestralité » que la « mémoire remémorative » (c'est-à-dire les vains efforts du souvenir, bien distinct de la réminiscence) échoue nécessairement à rencontrer (cet échec même ouvrant la possibilité du symptôme¹³⁷). Or, lorsque l'ancêtre « se lève » dans la parole – ainsi qu'on le dit d'un souffle de vent –, la réminiscence nous devient *matériau* : « Ce qui est bouleversant, confie alors le psychanalyste, c'est le matériau de cette réminiscence¹³⁸. » Voilà, une fois encore, comment le dispositif *symbolique* de la parole se voit repensé comme une *matière* ou un milieu en mouvement ; voilà comment le *signifiant* se voit en quelque sorte « soufflé » – à tous les sens du mot – par l'*image* passagèrement moulée, modelée ou modulée dans le matériau réminiscent ; voilà comment la *représentation* se voit pulvérisée par quelque chose qui n'est

136. *Id.*, « L'ombre du reflet. L'émanation des ancêtres », *La Part de l'œil*, n° 19, 2003-2004, p. 195-201.

137. *Ibid.*, p. 198.

138. *Ibid.*, p. 195.

pas « la chose », bien sûr, mais son *émanation*, son air, son odeur, son haleine : bref, sa proximité matérielle et sa distance à la fois.

L'ancestralité serait donc moins à concevoir sur le fond d'un « trésor symbolique » (comme disait Lacan) qu'à partir de la « résonance matérielle » (comme le dit Fédida) dégagée de la réminiscence : c'est un phénomène « qui ébranle le plus violemment le représentable ¹³⁹. » En somme, l'« ombre du reflet » est ce qui obscurcit, détruit ou déforme sans retour le reflet lui-même : et les miroirs n'y feront rien pour restituer son aspect... Car ce n'est plus d'*aspect distinct* qu'il est question dans cette apparition, dans cette « levée » de l'ancêtre, mais bien, à présent, de *souffle indistinct*. Ne nous étonnons pas de retrouver dans ces lignes la conception freudienne de l'animisme primitif, c'est-à-dire la question de l'« air en mouvement » que Pierre Fédida prolonge en une « mise en mouvement, animation de l'inanimé » capable de « produire un souffle qui émane de rien ¹⁴⁰. »

À ce moment, l'ancêtre n'est plus représentation de l'absent, son effigie ou son icône, mais bien l'*image* – souffle indistinct, émanation – de l'absence même. Façon, pour Pierre Fédida, de reformuler son plus ancien problème philosophique et psychanalytique. Que l'absence soit « émanation » ou « souffle indistinct », cela veut dire qu'elle doit être pensée, désormais, comme *matière en mouvement* atteignant toute chose de son impureté. Or, c'est cela même qu'il faut appeler *image*

139. *Ibid.*, p. 197.

140. *Ibid.*, p. 199-200.

au sens même – sens radical – d'une « puissance généalogique ¹⁴¹. » Image, donc : le souffle du temps en tant qu'il nous touche, nous atteint, nous affecte (voire nous infecte). Cela supposait, dans le projet de Pierre Fédida, une reformulation du concept freudien de « représentation (de) chose » (*Sachvorstellung*) : cela supposait d'arracher celle-ci, non seulement au primat symbolique (lacanien) de la « représentation (de) mot » (*Wortvorstellung*), mais encore au primat logique (kantien) attaché à la compréhension générale du mot « représentation ¹⁴² ». Plus encore, il s'agissait d'arracher à l'image sa dernière ressemblance : en faire la *sépulture sensorielle de l'absence*, « se dessaisir [donc] de l'empreinte – encore trop soumise à du corps représentable – pour découvrir le contact [en tant qu'il] fait revenir une présence sans la moindre possibilité de la représenter ¹⁴³. »

*

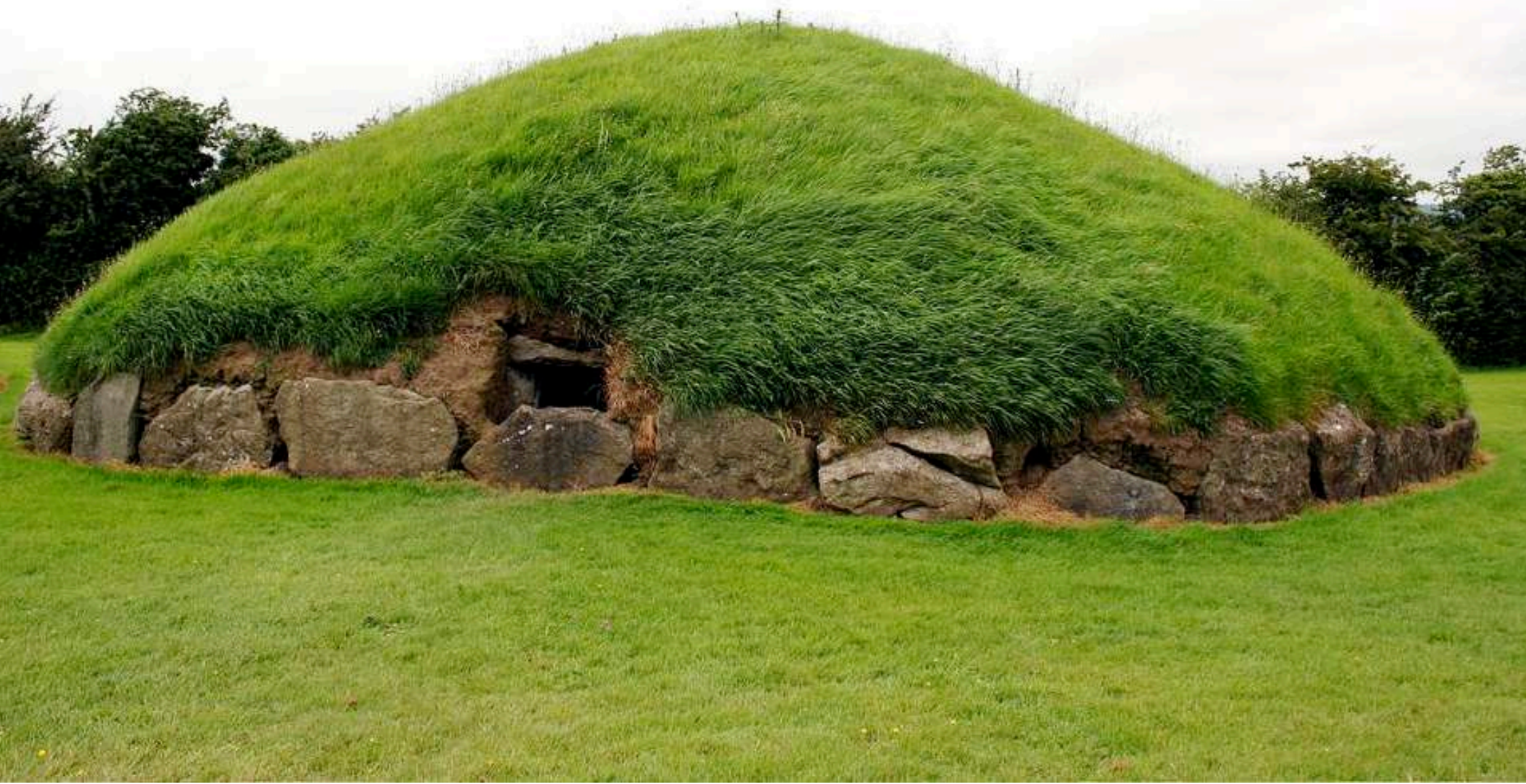
141. *Ibid.*, p. 195.

142. *Ibid.*, p. 196-197.

143. *Ibid.*, p. 195. Je vois bien sûr, dans ces lignes, une relance nouvelle de nos longues discussions à propos ce que ce que j'avais nommé, il y a quelques années, la « ressemblance par contact ». Pour une « clinique de la représentation », cf. *id.* (dir.), *Communication et représentation. Nouvelles sémiologies en psychopathologie*, Paris, PUF, 1986.













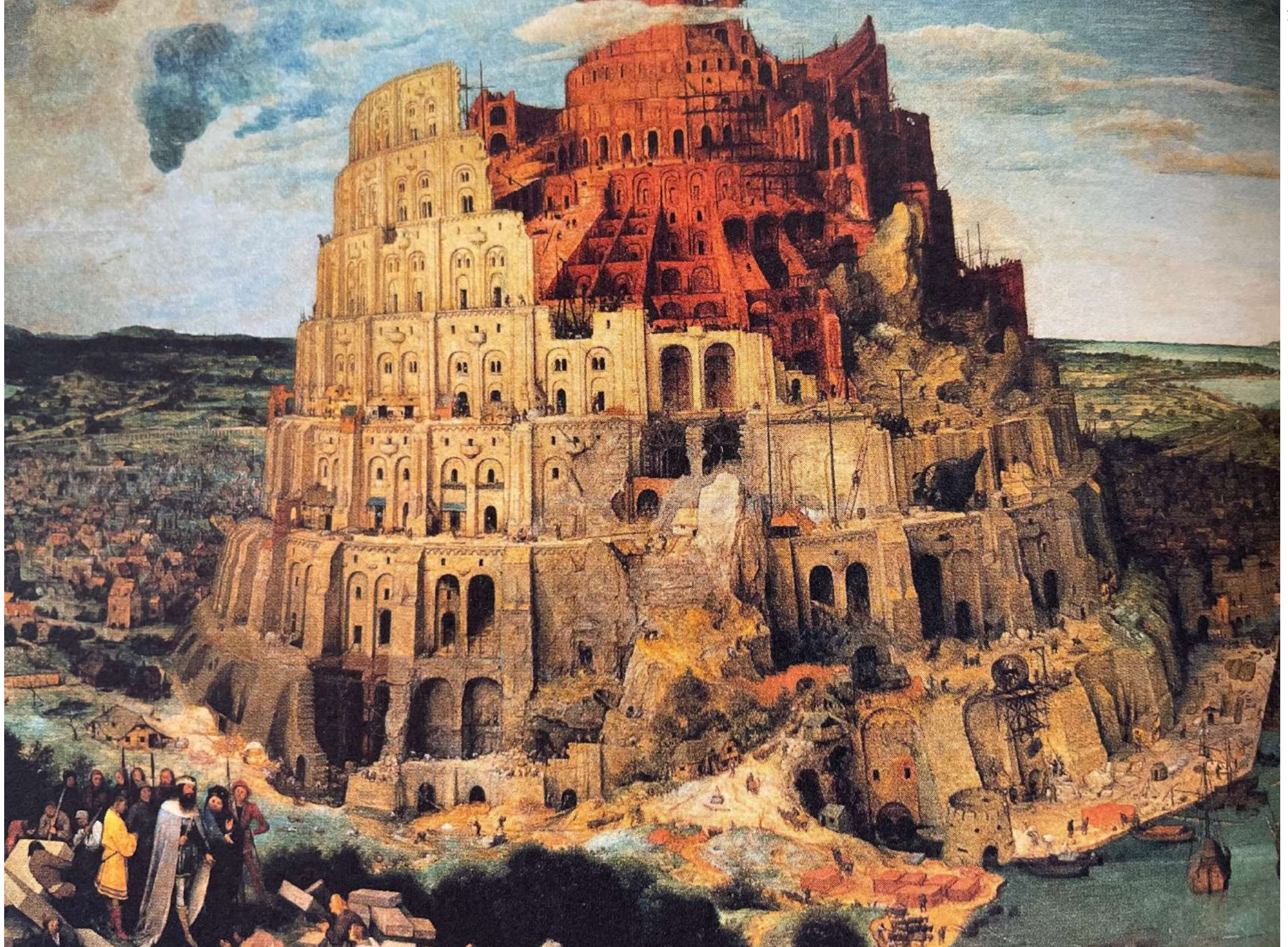






[Cliquez ici](#)

[Cliquez ici](#)



Mots

- X X 1) Z a j a d r a d a k a I m a
 X X 2) o m m a n i p a d m i u m
 X X 3) ρ κ κ ι ρ ο ι ο κ ο ρ κ
 X X 4) Z R U n U f R U K I U b U R E
 X 5) n a y t a i I a i k a y I s a i I a i I

Musique de la Fin (1971)

Avant-propos

Vivant au milieu d'êtres destinés à la mort j'y ai beaucoup réfléchi. Instinctivement je voyais les êtres non plus dans la vie mais dans la mort. En songe je vivais de plus en plus l'étrange cérémonie des êtres qui s'évanouissaient à jamais qui devenaient »moment infini« dans le silence éternel. Ceci devint Musique plutôt cérémonie de la fin portant en filigrane l'espoir que l'humanité comprenne le sens véritable de son expérience terrestre et se purifie enfin.

Dix êtres vivent cette ultime tranche de vie. Les relations vécues au-delà de la vie sont fondamentales. Les éléments sonores et gestuels sont aussi fondamentaux: un Son-Clef qui habite chaque individu lorsque son corps est totalement détendu, lorsque son corps n'est plus qu'un objet ayant une fonction précise dans le cosmos tout entier, le détendre tellement qu'on oublie qu'il est là, ce corps ne devient alors qu'une seule vibration, qu'un seul son, tout comme un tuyau d'orgue accordé pour la tonalité de l'orgue le corps devient accordé pour la totalité universelle. Ces dix êtres forment donc un accord tiré de la musique éternelle de la présence infinie de Dieu.

Deux fils relient ce corps à l'être humain: un mot celui-ci accordé à un rythme. Ces deux éléments je les ai définis parce qu'ils appartenaient non pas à la vérité cosmologique mais bien à la vérité humaine.

C'est la musique de la fin où tout s'efface à jamais, où tout devient infini silence. Par court moment les êtres se souviennent individuellement, chantent les doux moments de leurs vies terrestres (solo passé), ou racontent simplement les plus doux, les plus chers instants que leur passage terrestre leur a apportés. Par trois fois je me souviens de mon propre passé: « Solo nord, est, ouest. » Par trois fois les êtres demandent pardon dans la tradition occidentale: « Solo passé comme Kyrie » (que j'ai écrit.) Enfin Dieu parle aux hommes par le truchement d'un texte du vendredi saint: « O, mon peuple en quoi t'ai-je contristé, réponds-moi! Je t'ai aimé, tu m'as haï. » La musique de ce texte est aussi passée au creuset de la purification. La forme en est un psaume, forme la plus pure de l'expression humaine de la parole de Dieu.

Tout ceci se meut avec trois types de relations les plus fondamentales. La première exprimée par le signe +, fait que deux êtres en arrivent à une compréhension mutuelle tellement profonde qu'ils s'échangent leur musique et finalement ne deviennent qu'une musique (son/clef, mot rythme.) La seconde exprime le contraire: de cette unique musique les êtres retournent graduellement à leur musique propre: signe - . Enfin certains êtres demeurent solitaires et n'ont pas de relation avec les autres, signe /.

Chacun des deux groupes devient finalement une seule musique, un seul être et finalement les deux groupes ne sont plus qu'un être, qu'une musique. Arrive de quelque part un être seul, perdu dans l'étrange cérémonie qu'il voit se dérouler devant lui; il cherche, il veut naître et c'est en assumant la musique de l'être qui s'est formé qu'il naîtra (cérémonie de la solitude).

L'objet merveilleux de ce moment réside dans le fait que cette musique existe jusqu'à la fin du monde car si cette cérémonie arrive dix fois en même temps, des dix nouveaux êtres naîtra un nouvel être et ainsi de suite. Cette cérémonie n'arrivera pour la dernière fois qu'à la fin du monde lorsque les dix derniers êtres feront cette cérémonie et qu'après il n'y aura plus de corps mais seulement des êtres spirituels dans la totalité de Dieu...

1) les 5 voix sont en avant de la salle, tournant en rond cherchant son-clef mot rythme

quand tous se sont bien définis commence la musique

2) les 5 voix sont en arrière de la salle, tournant en rond cherchant son-clef mot rythme

1) les 5 voix sont en avant de la salle, tournant en rond cherchant son-clef mot rythme

quand tous se sont bien définis commence la musique

2) les 5 voix sont en arrière de la salle, tournant en rond cherchant son-clef mot rythme

Annotations: solo passé mp ca 3'', solo passé mf ca 5''

Annotations: solo passé mf ca 5'', et consommation est

Instructions: reprendre au signe de b1, reprendre au signe de b2

The score is written for Soprano (S) and Mezzo (M) voices. It consists of several systems of staves. The notes are color-coded: yellow for a1, blue for d1, orange for c1, green for e1, pink for b1, yellow for a2, blue for d2, pink for b2, green for e2, and orange for e2. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. Performance instructions include "solo passé 5''", "Le Kirie commence à la fin du mot de d'", and "Solo passé ca 3''". There are also handwritten notes like "KYRIE" and "Kirie".

KYRIE

Le Kirie commence à la fin du mot de d'

- solo passé 5'' *mf*
- solo passé *mf*
- c2
- b2

solo passé 5'' *mf*



SMR a¹ a¹

SMR e¹ e¹

SMR b¹ d¹ b¹ d¹

SMR d¹ b¹

c¹ ≠

Solo 1 "Vers l'est" *Beati pauperes*

SMR a² e² e² a² a² a² a²

SMR e² a² a² b² b² b² b²

SMR b² c² c² d² e² e² e²

SMR c² b² b² d² d² d² d²

d²

mf p

Solo parole passé

SMR b¹ e¹ e¹ e¹

SMR e¹ b¹ b¹ b¹

SMR c¹ c¹ c¹ c¹

SMR d¹ d¹ d¹ d¹

c¹ ≠

Solo parole passé

SMR a² a² a² a²

SMR e² a² a² a²

SMR b² c² c² d² e² e² e²

SMR c² b² b² d² d² d² d²

d²

mf p

Solo parole passé

ca 5"

SMR b¹ b¹ b¹ b¹

SMR e¹ e¹ e¹ e¹

SMR d¹ d¹ d¹ d¹

SMR c¹ c¹ c¹ c¹

ca 5"

SMR a² b² b² b²

SMR e² a² a² a²

SMR b² c² c² d² e² e² e²

SMR c² b² b² d² d² d² d²

d²

ca 5"

* ?

SMR
SMR

SMR
SMR

SMR
SMR

solo passé parlé
p
ca 7"

SMR
SMR

SMR
SMR

solo passé
parlé
p
ca 5"

SMR
SMR

solo passé parlé
p

solo passé parlé
p

solo passé parlé
p

SMR
SMR

solo II "vers l'ouest"
mf

Beati pauperes

Popule meus
ici commence la musique des chœurs

chœur
caché

solo passé parlé
p

solo passé parlé
p

SMR
SMR

solo III "vers le nord"
mf

Popule meus

solo
passé
commun
ppp
Kyrie
ppp
Kyrie
ppp
solo
passé
commun
ppp
solo
passé
commun
Kyrie
ppp
8"

Ky

f

RIE

S M R \oplus a^1 b^1 b^1 b^1

S M R \ominus b^1 a^1 a^1 a^1

S M R \oplus a^1 a^1 a^1 a^1 a^1

S M R \ominus b^1 b^1 b^1 b^1 b^1

S M R \oplus c^1 d^1 d^1 d^1 d^1

S M R \ominus d^1 c^1 c^1 c^1 c^1

c^1 e^1

chœur

chœur reprendre ici

S M R \oplus a^2 a^2 a^2 a^2 a^2

S M R \ominus c^2 c^2 c^2 c^2 c^2

solo mf

passé

mf

KYRIE

mf

Kyrie mf

ca 8" mf

1" \oplus a^2 b^2 b^2 b^2 b^2

\ominus b^2 a^2 a^2 a^2 a^2

\oplus e^2 e^2 e^2 e^2 e^2

\ominus d^2 d^2 d^2 d^2 d^2

S M R \oplus e^2 d^2 d^2 d^2 e^2

S M R \ominus d^2 e^2 e^2 e^2 e^2

b^2 solo "vers le nord" p subito

solo passé parlé p

2"

9" 9" 9" 9" 9" 9" 9" 9" 9" 9"

choeur

* ici seul d2 fait le solo
e2 continue seul sa musique;
d2 reprend ensuite là où e2
est rendu

13"
13"
13"
13"

Cérémonie de la solitude

À ce moment précis un être arrive dans la salle; au début il marche et pose les questions suivantes:

- d'où viens-je ?
- qui je suis ?
- où vais-je ?

Il parle de plus en plus fort, marche de plus en plus vite, s'énerve !

S M R a¹ b¹ c¹ d¹ e¹ solo passé parlé d¹ e¹

S M R d¹ e¹ a¹ b¹ c¹ a¹ b¹ c¹ a¹ b¹ c¹

S M R a² b² c² d² e² d² e² d² e² Solo passé parlé a¹

S M R d² e² solo passé parlé 8^{va} p a² b² c² a² b² c²

chœur

cérémonie de la solitude

l'être se dirige vers le centre.

cris de l'homme il se couche sur le ventre, silencieux. NB. le cri doit ici interrompre les deux musiques d'unité lorsque celles-ci sont parfaitement définies.

gr. I II II II

gr. II I I I

à rien

ici le chœur circule en procession dans la salle. Quand les 10 voix se joignent à eux ils les entraînent vers la sortie (sud).

Quand ils ont trouvé le son-clef, le mot, le rythme, ils répètent 3 fois et joignent le chœur chantant avec eux la grande psalmodie et partent avec eux vers le sud (sortie)

À la troisième reprise du son-clef, du mot, du rythme, l'être se lève et chante celle-ci avec les voix et ensuite seul 10 fois de plus en plus fort; à la dixième reprise c'est le black out !

Köln
Juli 71
Claude Vivier
Amen !

[Cliquez ici](#)

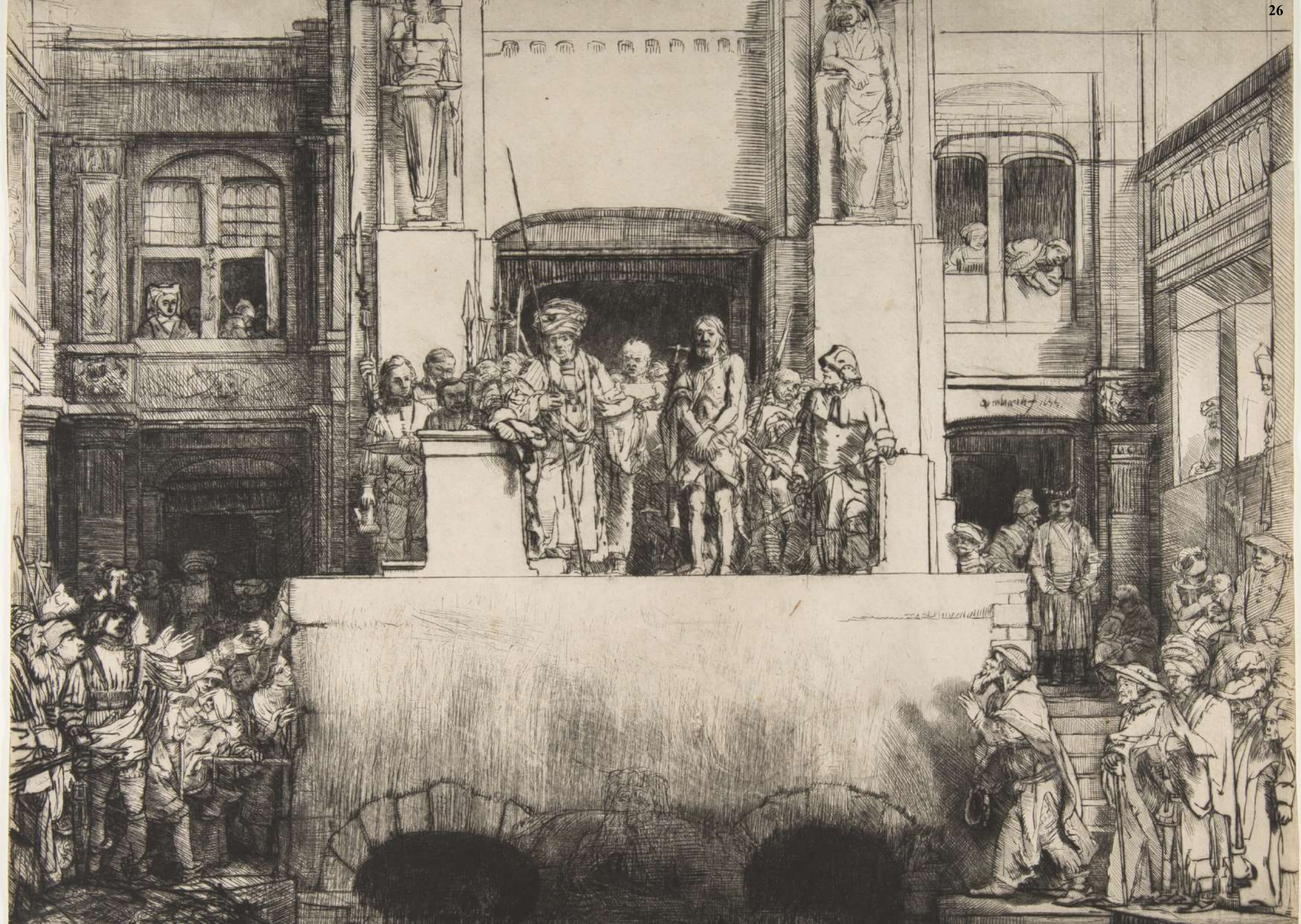












EXAMEN DÉTAILLÉ

DES MOUVEMENTS DES MAINS

Il serait fastidieux d'examiner tous les mouvements que nous pouvons exécuter avec les mains et les doigts. D'ailleurs, nous en faisons inconsciemment une grande quantité qui n'ont qu'une signification vague et indéterminée, et dont la plupart n'ont d'autre but que d'équilibrer, d'harmoniser ou de compléter des attitudes.

Nous pensons qu'il suffit d'indiquer les principes qui gouvernent les mouvements ayant une signification propre, ce qui donnera à l'artiste le moyen de trouver lui-même, selon ses besoins, toutes les nuances de chaque catégorie d'expressions.

Les mouvements des mains se divisent en trois catégories, à savoir :

Les gestes indicatifs : qui indiquent l'objet.

Les gestes descriptifs : qui mesurent ou dessinent l'objet.

Les gestes actifs : qui signifient l'action qu'ils ébauchent.

Gestes indicatifs.

Les gestes indicatifs désignent une personne, un objet, un point, une direction.

A part ceux qui servent à se désigner soi-même, ils se font,

le bras entièrement déployé, l'index tendu, visant avec précision l'objet à indiquer (fig. 111) :



Fig. 111.

Toi.
Lui.
Eux.

Ceci.
En bas.
En haut.

Là-bas.
A gauche.
A droite.

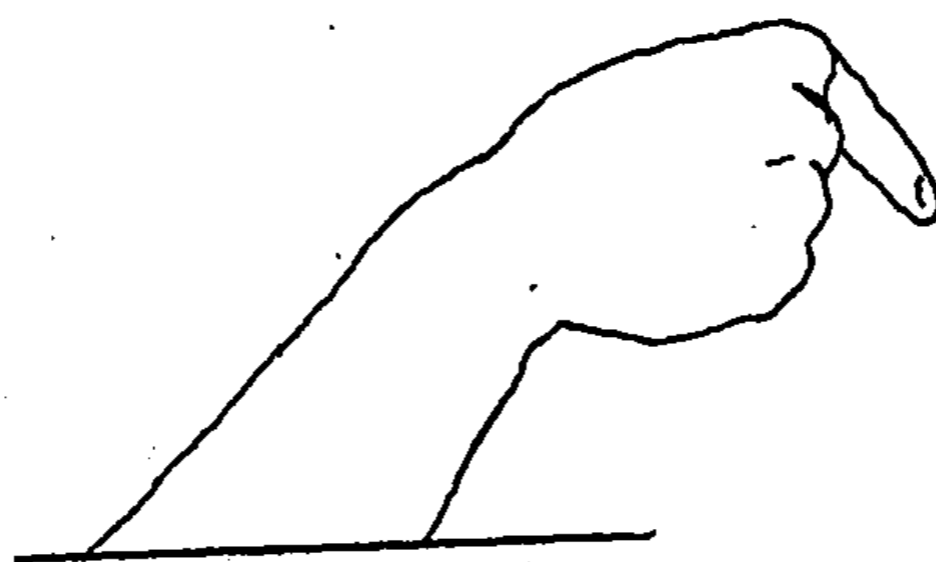


Fig. 112.

Le bras replié, l'index dirigé vers la poitrine (fig. 112) :

Je.

Moi.

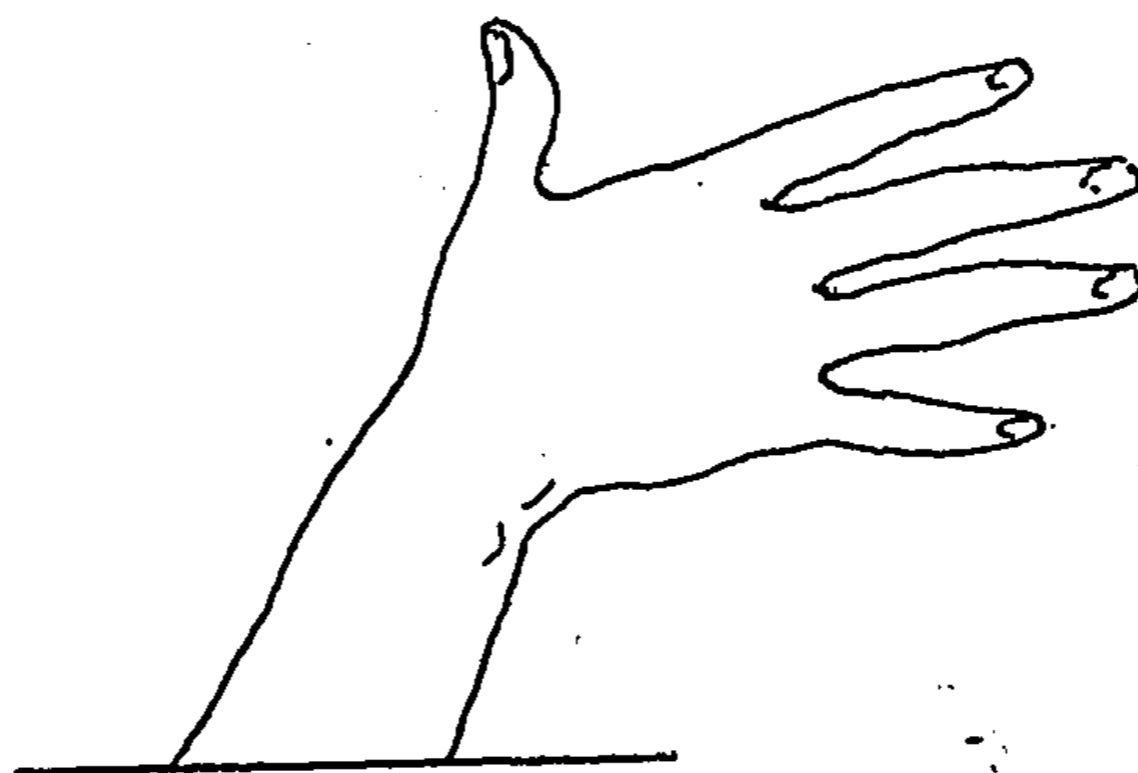


Fig. 113.

L'idée de possession et l'idée d'un moi plus complet s'ex-

priment par une pression plus ou moins forte de la main ouverte sur la poitrine (fig. 113) :

A moi.
Qui m'appartient.

Mon âme.
Tout mon être.

Ce geste exécuté des deux mains donne plus d'importance à l'expression.

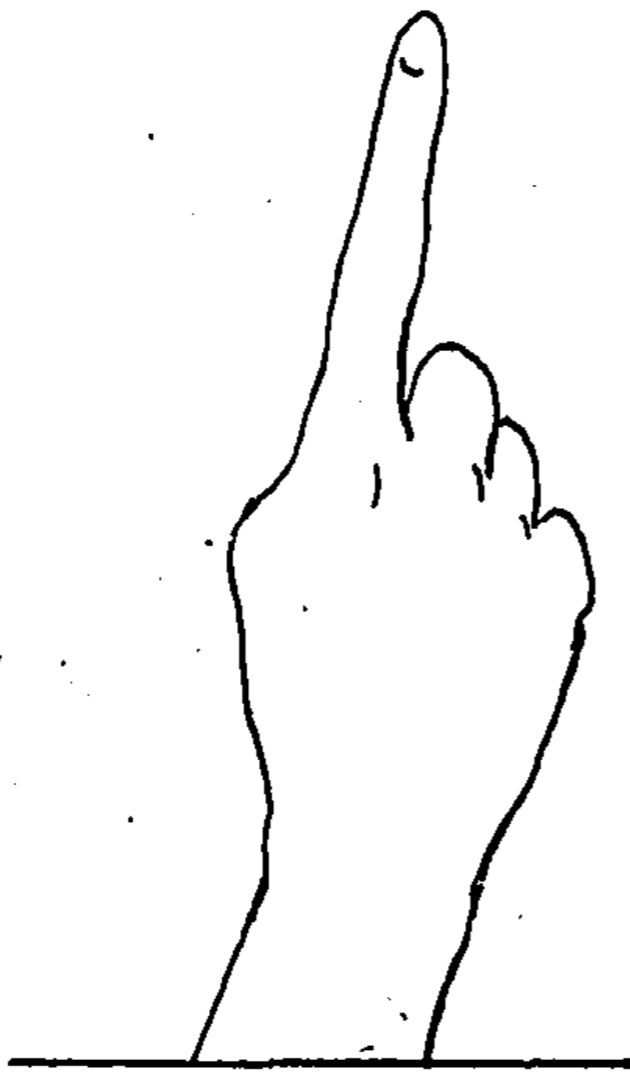


Fig. 114.



Fig. 115.

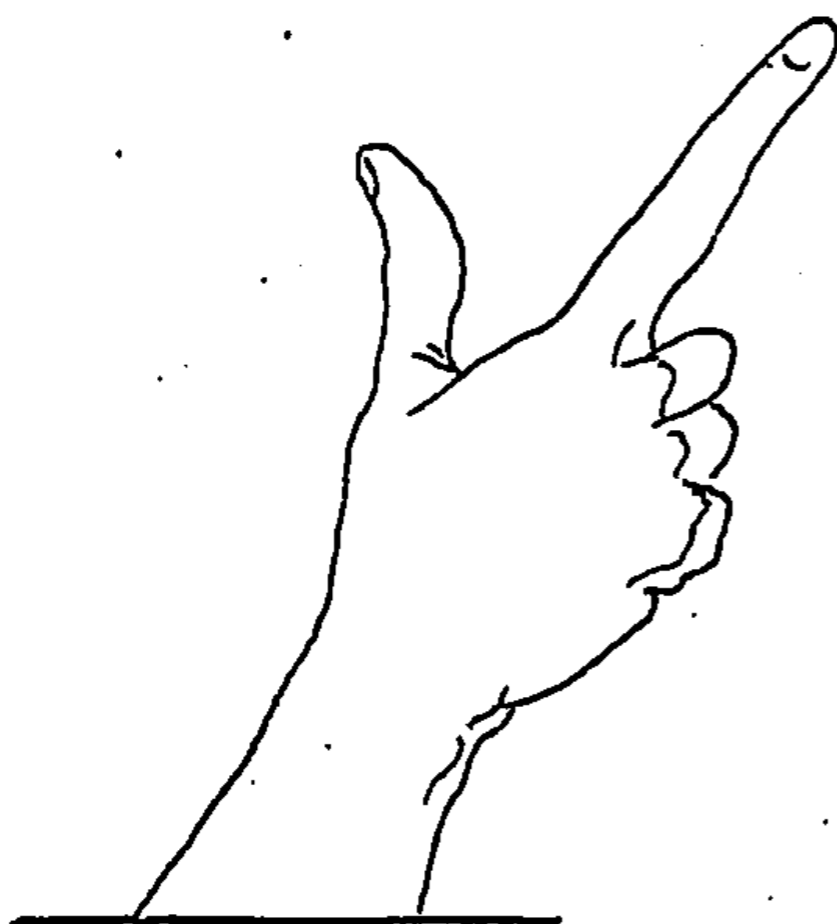


Fig. 116.

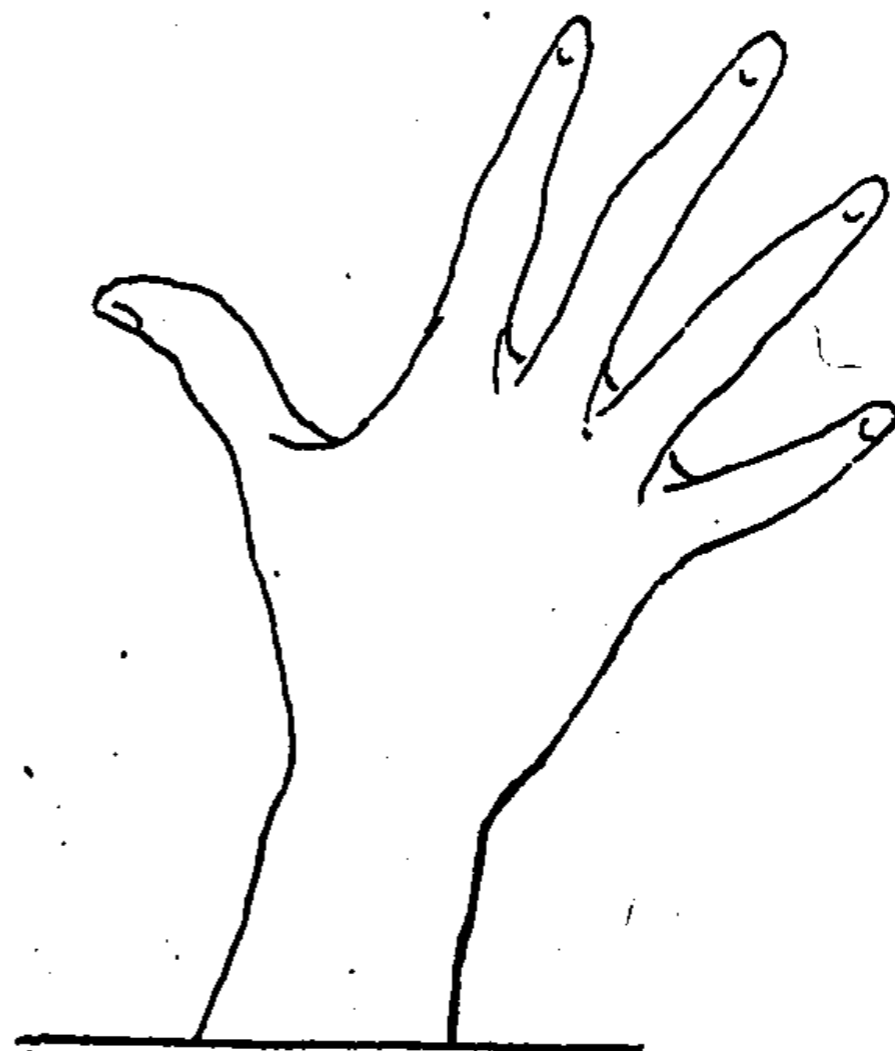


Fig. 117.

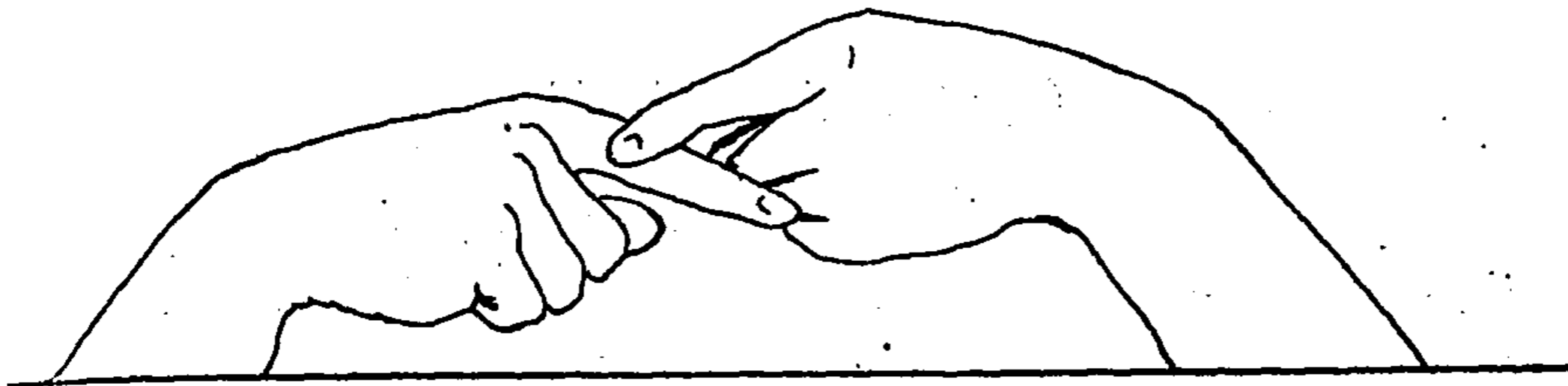


Fig. 118.

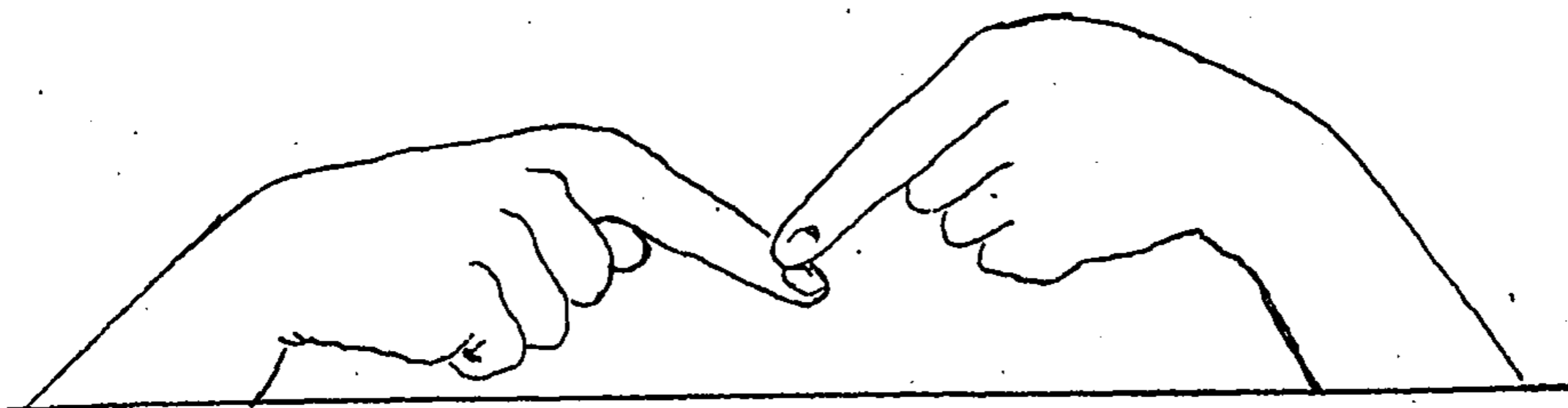


Fig. 119.

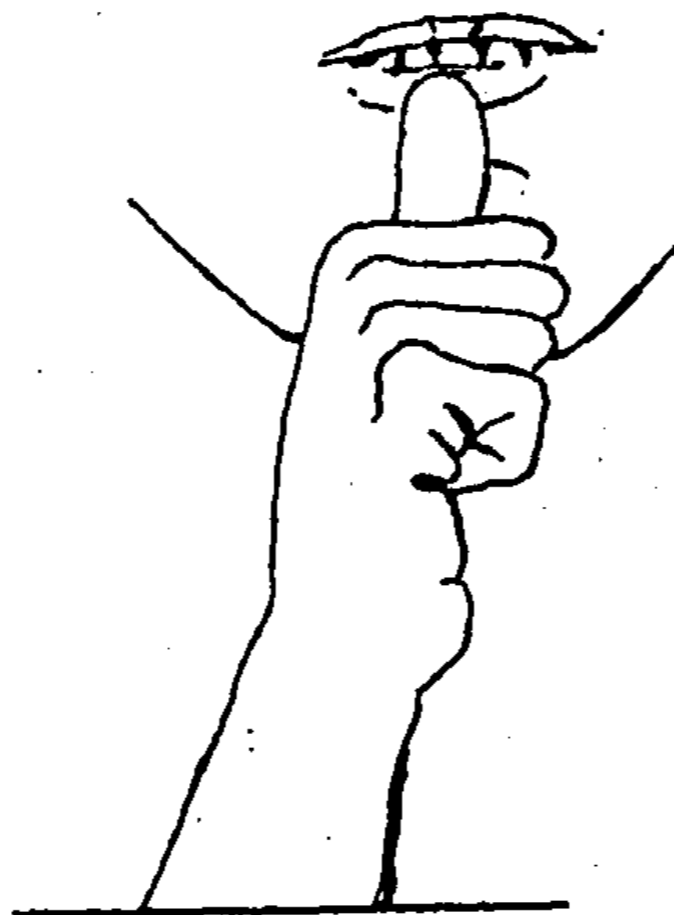


Fig. 120.

Les expressions des nombres :

Un seul (fig. 114).

Un (fig. 115).

Deux (fig. 116).

Cinq (fig. 117).

Dix : le précédent deux fois.

Beaucoup : Le même plusieurs fois répété.

La moitié (fig. 118).

Un peu (fig. 119).

Bas ça (fig. 120).



Gestes descriptifs.

Ils ont pour but d'évoquer l'idée d'une personne ou d'un objet par la description rapide de sa dimension ou de sa

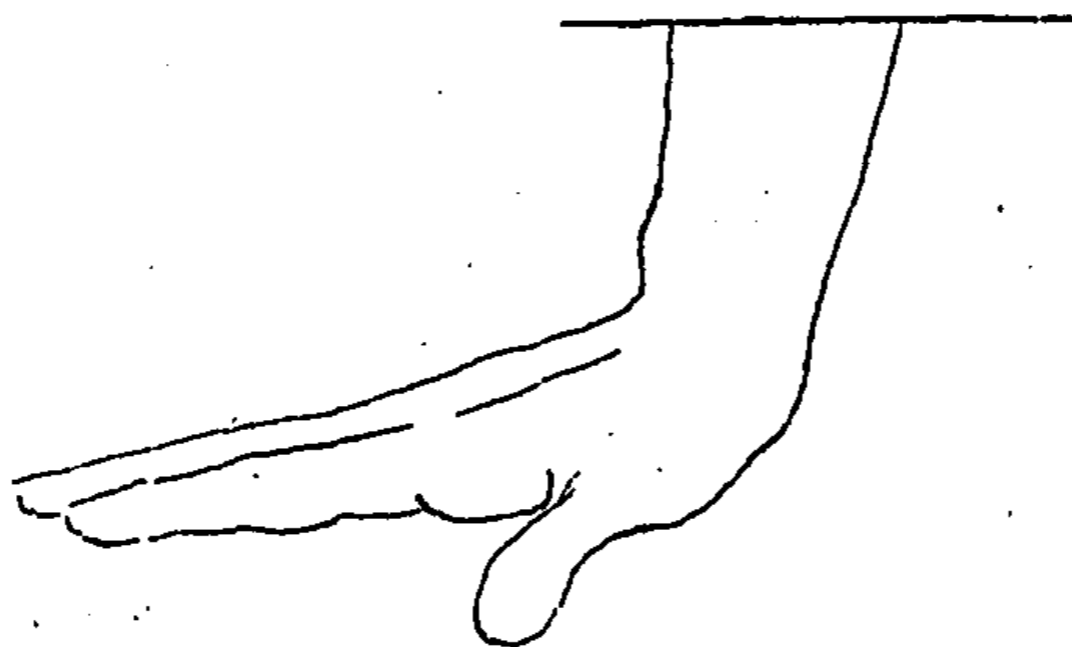


Fig. 121.

forme, lorsque cette dimension ou cette forme est suffisamment particularisante.

C'est l'intérieur de la main qui a pour mission de préciser les dimensions et les formes.

Ce geste, qui demande une grande vérité, consiste à exécuter dans le vide les mouvements précis que les mains seraient

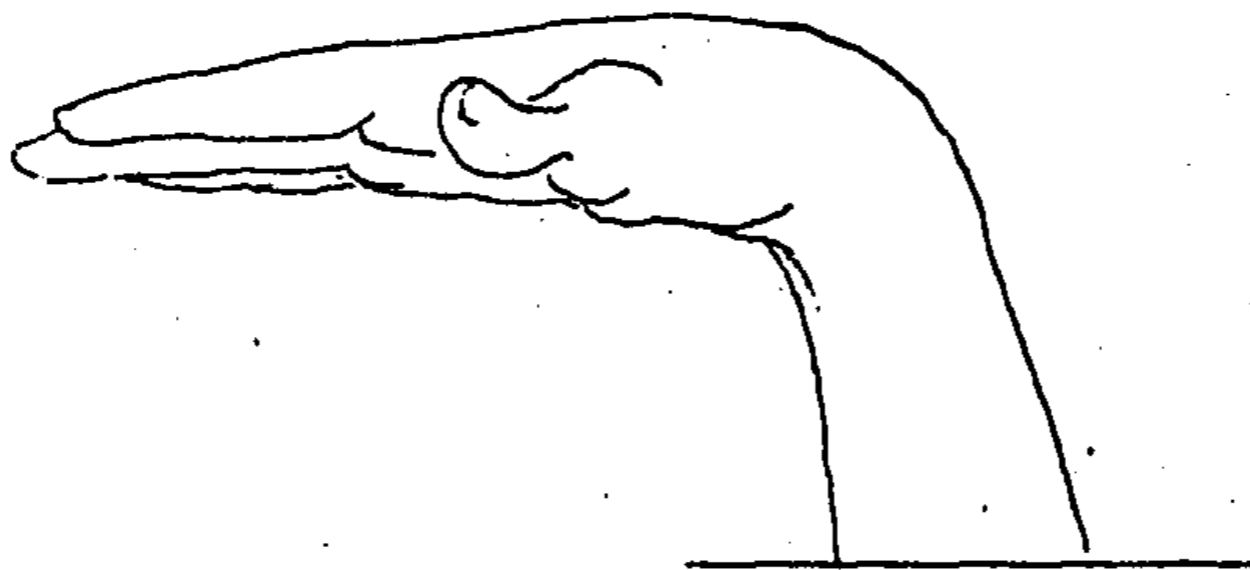


Fig. 122.

obligées de faire si elles parcouraient réellement, en la caressant, la surface de l'objet à signifier.

La plupart des expressions descriptives en usage ne

demandent qu'un geste rapide, assez facile à exécuter :

Petit (fig. 121).	Carré.
Grand (fig. 122).	Gros.
Pointu (fig. 123).	Mince.
Plat.	Long.
Rond.	Court.

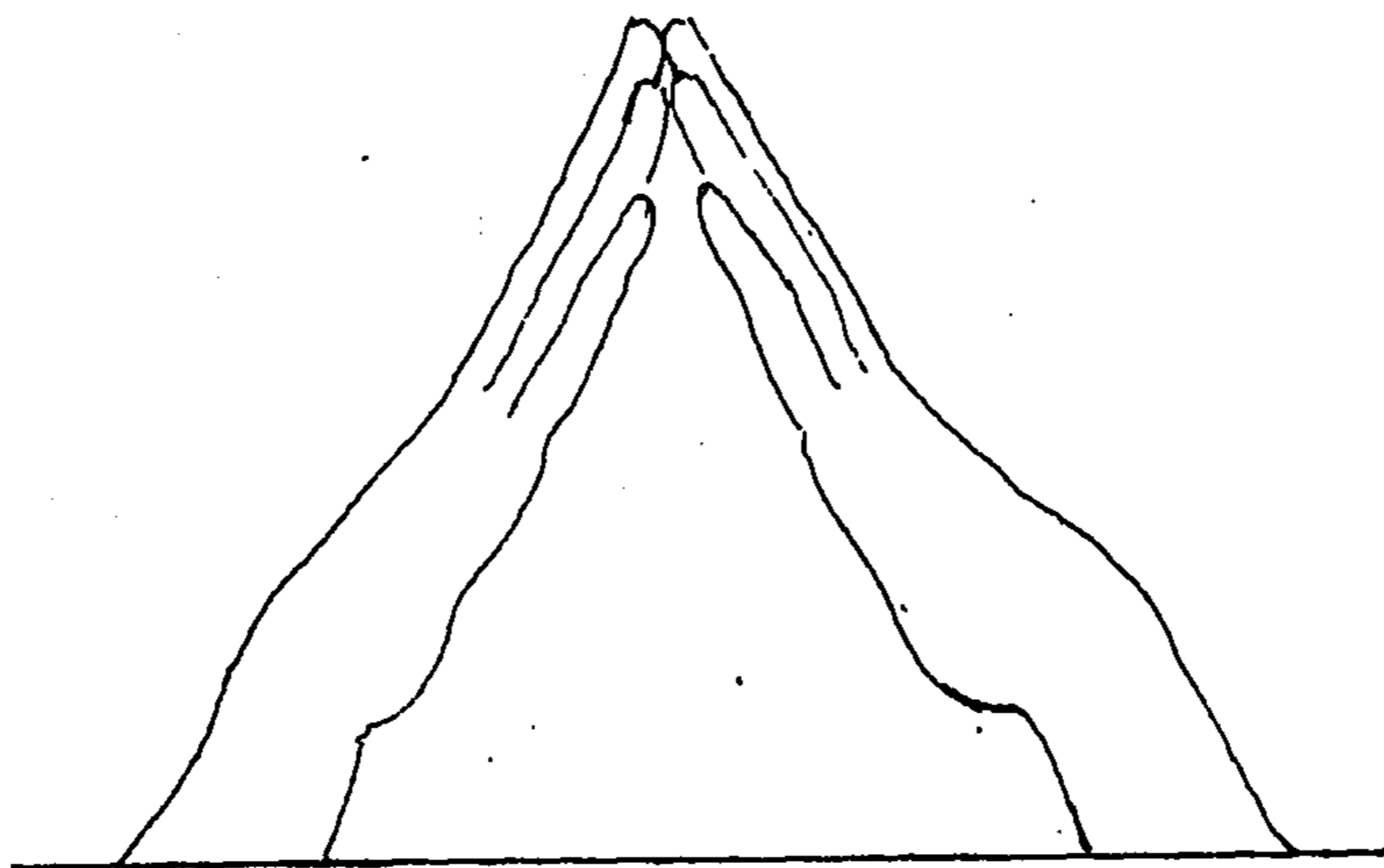


Fig. 123.

Nous ne saurions trop recommander la prudence aux mimes qui entreprendront d'élargir le cercle de ces gestes descriptifs, car, dès que ces derniers deviendront plus complexes, ils risqueront de rester inintelligibles.

Gestes actifs.

Mains pendantes, s'ouvrant et se refermant à plusieurs reprises :

Énervement.

Commencement d'irritation.

Mains pendantes se crispant; les poings :

Irritation.

Désir de vengeance.

Les poings remontés près de la poitrine :

Préparation au combat.

Lancer la main fermée et l'ouvrir, la paume en dessus :

Jeter au visage.

Une poignée d'injures.

Le mépris.

La main ouverte, les doigts écartés, la paume en dessous,



Fig. 124.

lancée à la hauteur de la ceinture et, soudain, se refermant avec force (fig. 124) :

Je prends.

Je saisis.

Je m'empare.

Le même mouvement; mais avec plus de violence, et la main fermée dès le départ :

Je veux.

Je subjugue.

Je tiens.

J'opprime.

Je maîtrise.

J'écrase.

Même mouvement, avec plus de souplesse et de mystère, la main arrivant ouverte, et les doigts se fermant successivement :

Voler.

Main verticale, la paume en dedans, à la hauteur du visage, le bras à demi déployé :

Mouvement envoyant la pointe des doigts du dedans au dehors (fig. 125) :

Partant du front : c'est un salut.

Partant des lèvres : c'est un baiser.

Partant du cœur : c'est un compliment, un hommage.

Même position; mais le mouvement ramenant la pointe des doigts du dehors au dedans :

Venez.

Approchez.

Je vous attire.

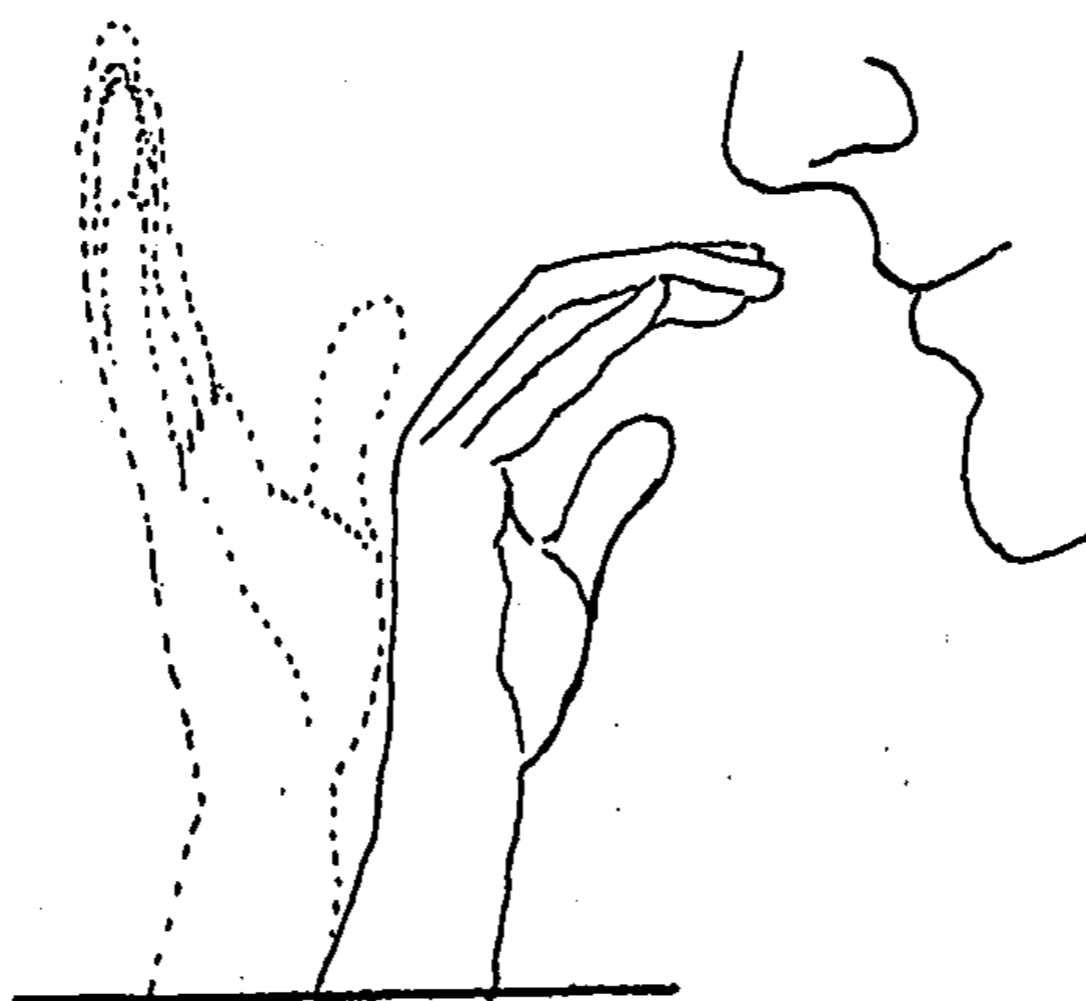


Fig. 125.

Même mouvement, plus large, exécuté des deux mains :

Venez tous.

Même mouvement exécuté avec l'index seulement :

Mêmes significations, mais plus familières.

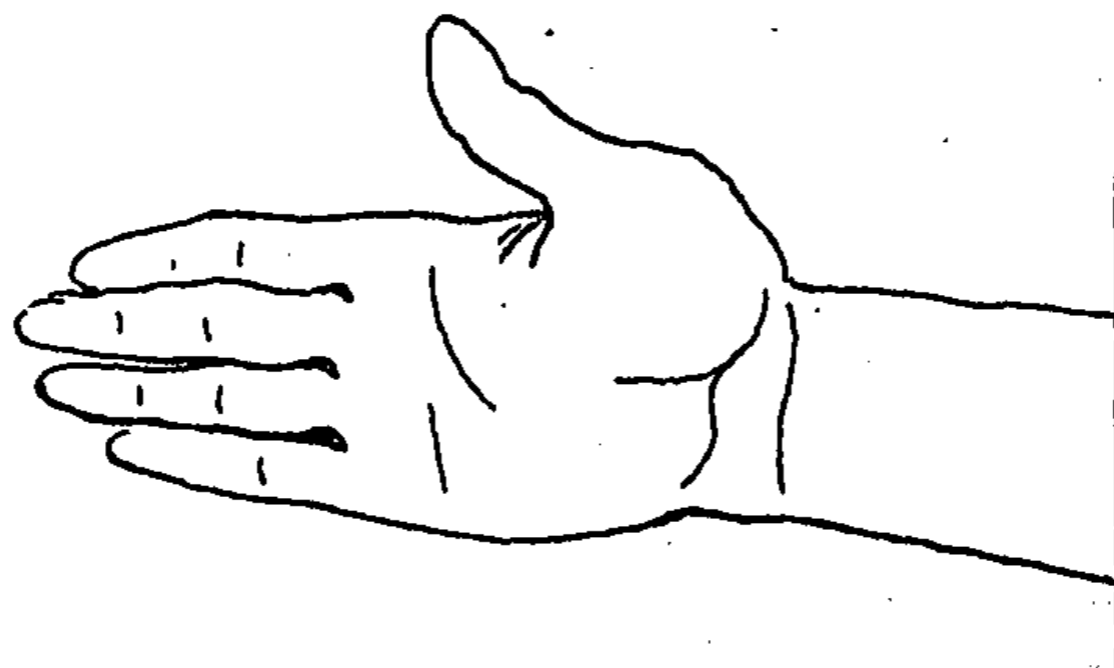


Fig. 126.

Les deux bras entièrement déployés à la hauteur des épaules, les mains ouvertes, les paumes en dedans (fig. 126) :

Je vous accueille.

Bienveillance.

Venez dans mes bras.

Amitié.

Dans la même position, les mains partant de côté et étant

ramenées devant, dans un large mouvement qui semble embrasser tous les personnages présents :

Réunissez-vous.



Fig. 127.

Le mouvement contraire, les paumes en dehors (fig. 127) :

Écartez-vous. Dispersez-vous. Séparez-vous.

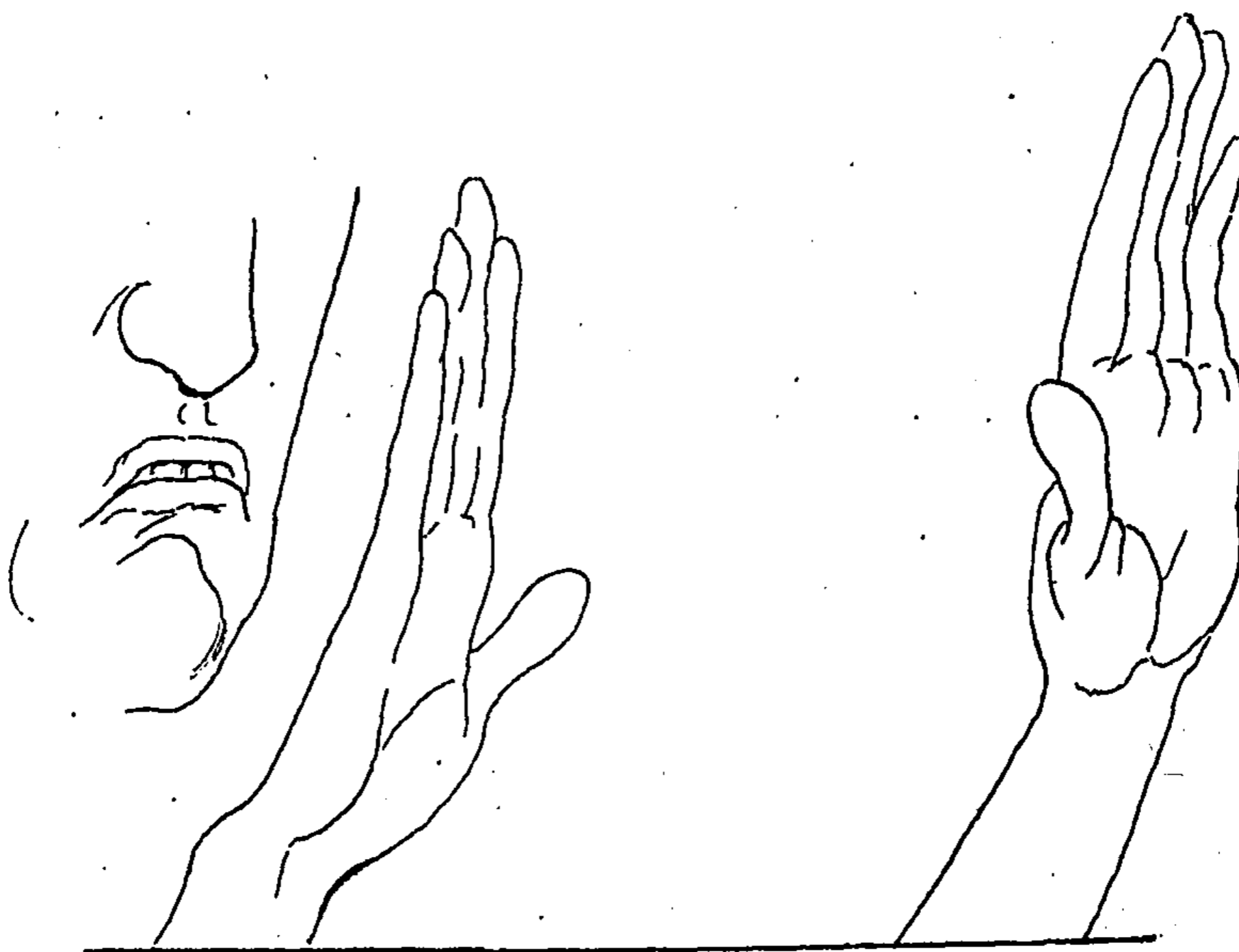


Fig. 128.

Une main verticale, près du visage, la paume en dehors (fig. 128) :

Dégoût.

Je m'oppose.

Je me garantis.

Aversion.

Je repousse.

J'élève un obstacle.

Effroi.

J'éloigne.

Le même mouvement avec les deux mains près du visage : mêmes expressions, plus accentuées.

Le même avec les bras déployés : mêmes expressions, mais beaucoup plus véhémentes.



Fig. 129.

Les mains s'avancant horizontalement, les paumes en dessous, les doigts écartés et crochus (fig. 129) :

Avarice.

Désir de possession.

Tentation de s'emparer.

Les mêmes, verticales, les paumes en dehors :

Féroacité.

Besoin d'égratigner, de déchirer, de faire du mal.

Jusqu'à présent, ces gestes actifs sont purement et simplement l'ébauche de l'action qu'ils signifient. Par conséquent ils ne demandent pas d'autre explication.

Mais en voici d'autres qui sont plus ou moins symboliques et dont il nous paraît intéressant de rechercher l'origine.

Tendre la main à la hauteur de la ceinture, la paume presque en dessus (fig. 130) :

Donner sa main (son arme naturelle).

Solliciter la main d'un autre.

Offrir la paix, l'alliance.

Témoigner de la confiance.

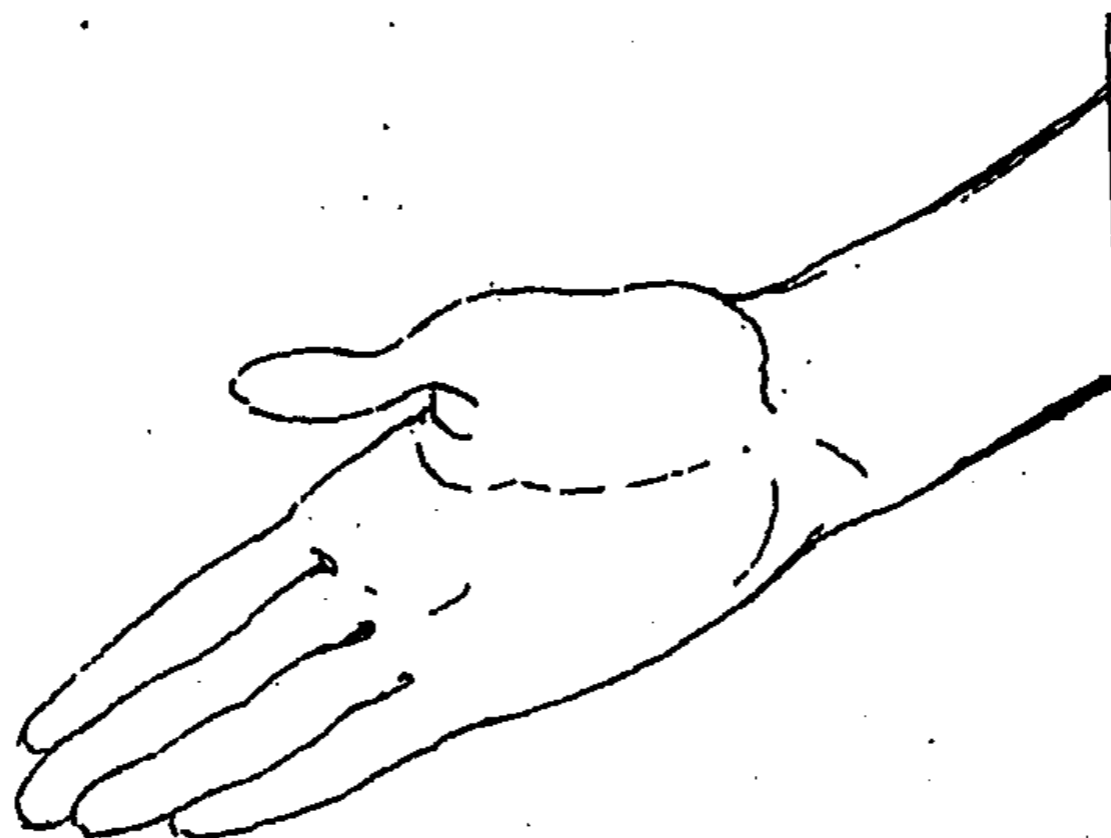


Fig. 130.

Signification actuelle :

Estime. Amitié. Simple politesse.

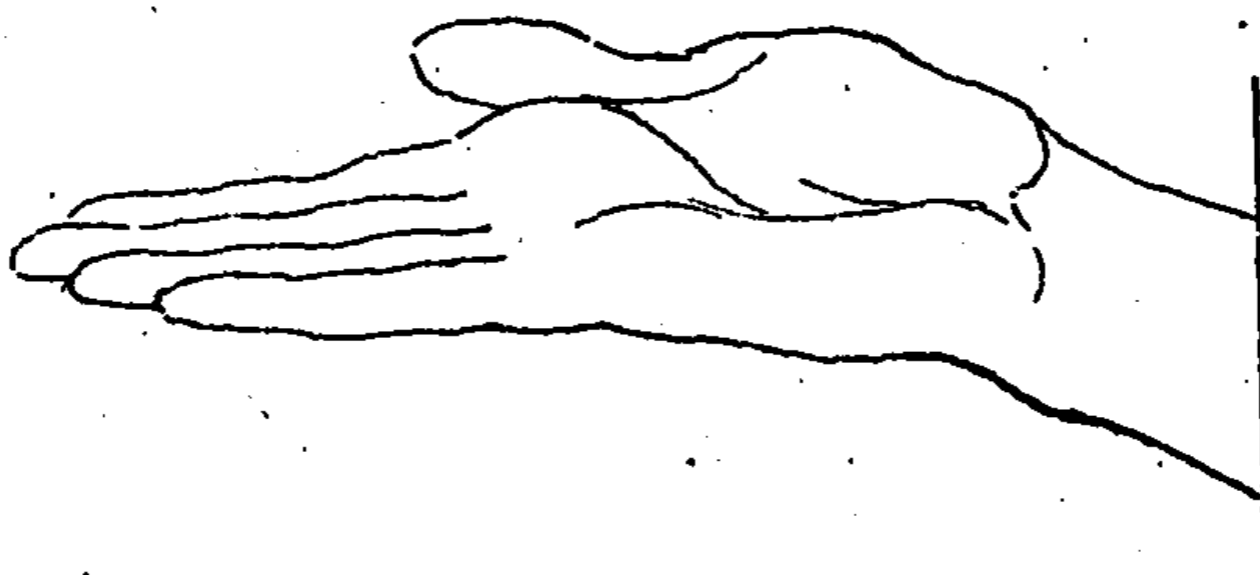


Fig. 131.

Le même mouvement, la main plus près du corps et la paume tout à fait en dessus (fig. 131).

Primitivement :

Se préparer à recevoir un objet.

Au figuré :

Donnez-moi.

Je demande.

Accordez-moi.

Par extension :

J'interroge.

Apprenez-moi.

Je questionne.

Expliquez-vous.

Parlez.

Le même, exécuté avec les deux mains : mêmes expressions, plus avides, plus pressantes.

Même position de la main, avec un mouvement de bas en haut :

Élever.

Soutenir.

Soulever.

Supporter.

Le même mouvement, plus rapide :

Lève-toi.

Redresse-toi.

Debout.

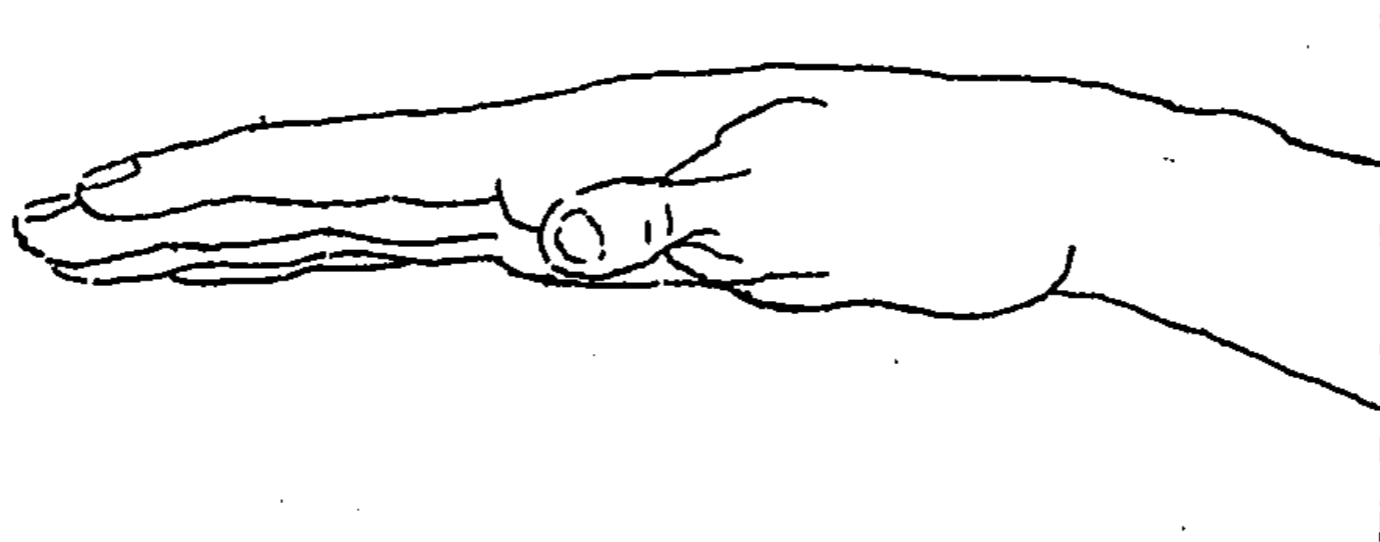


Fig. 132.

Les mains horizontales, les bras déployés, les paumes en dessous (fig. 132).

Primitivement :

Je couvre quelqu'un.

Je garantis sa tête d'un coup qui lui est destiné.

Par extension :

Je protège.

J'abrite.

Je prends sous ma protection.

Je défends.

Le même, les mains venant d'en haut :

J'appelle les bienfaits du ciel.

Bénir.

Pardonner.

Ce mouvement signifie aussi un pacte :

Qu'il arrive malheur à cette tête qui m'est chère, si je ne remplis pas tel engagement.

Sur sa tête, je promets, je jure, je fais serment.

Même position des mains, les bras repliés, avec un mouvement lent de haut en bas :

Calmer.

Apaiser.

Par extension :

Silence.

Attendez.

Patience.

Soyez en repos.

Même position des mains s'écartant horizontalement :

Étendez-vous.

Couchez-vous.

Le sol.

Une étendue.

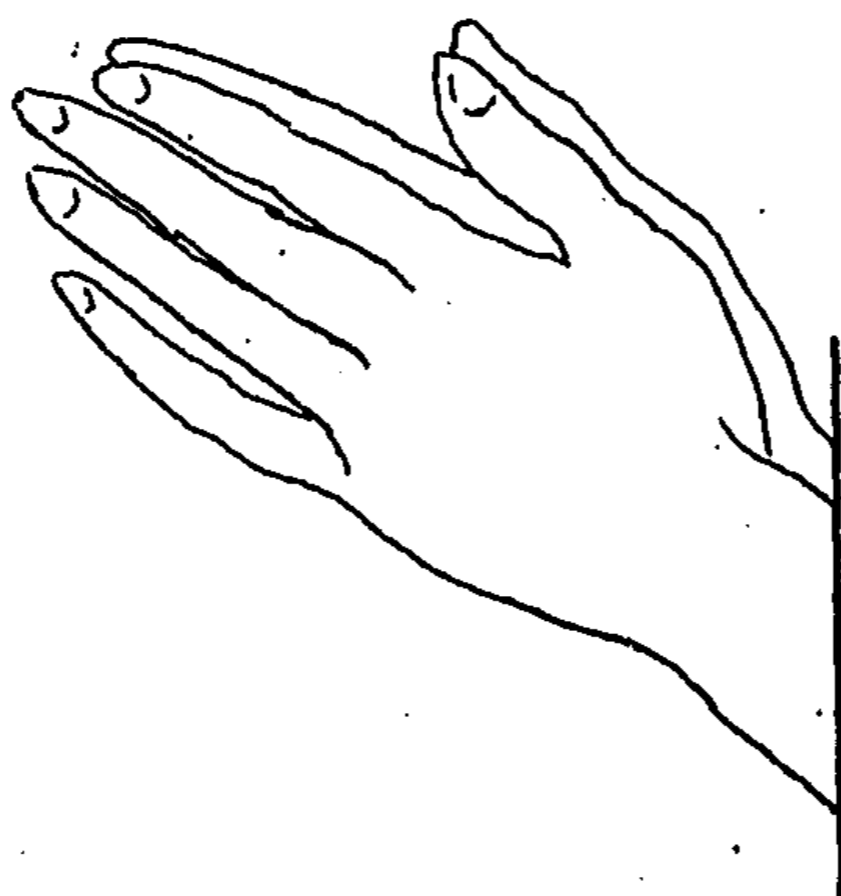


Fig. 133.

Joindre les mains devant soi, les paumes se touchant, la pointe des doigts dirigée vers celui à qui l'on s'adresse (fig. 133).

Primitivement :

Simulacre des mains liées.

Abandon des armes naturelles.

Je suis désarmé.

Je me rends.

Je me livre à votre clémence.

Je n'espère qu'en votre générosité.

Signification actuelle :

Pardon.

Grâce.

J'implore.

Je supplie.

La pointe des doigts dirigée vers le ciel (fig. 134) :

Geste de la prière religieuse.

Les deux mains réunies en forme de vase (fig. 135) :

Action primitive de puiser de l'eau.

Par extension :

Recueillir. Faire provision.

Plein les mains. Qui tient dans les mains.

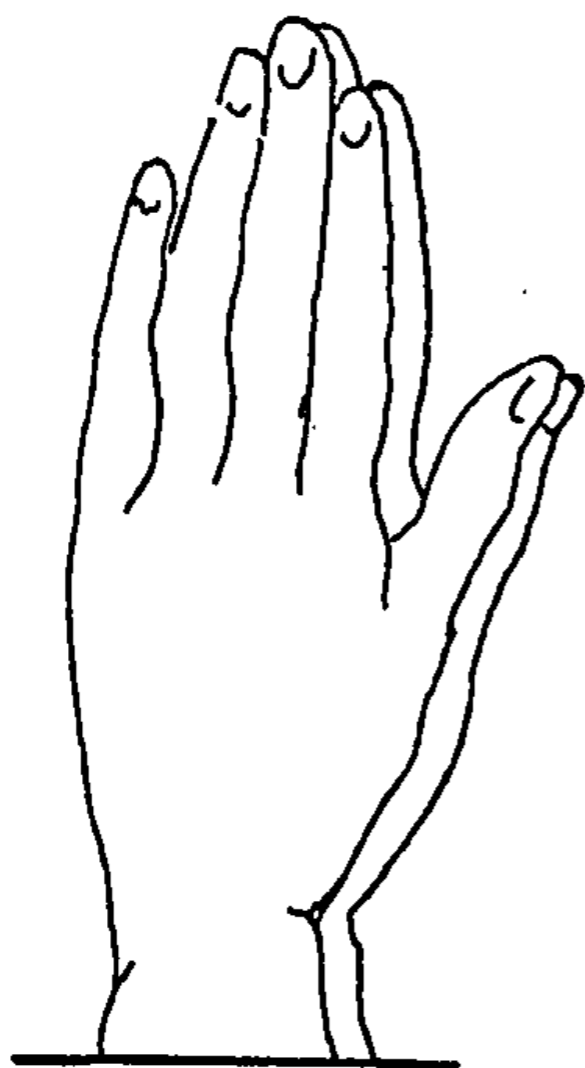


Fig. 134.

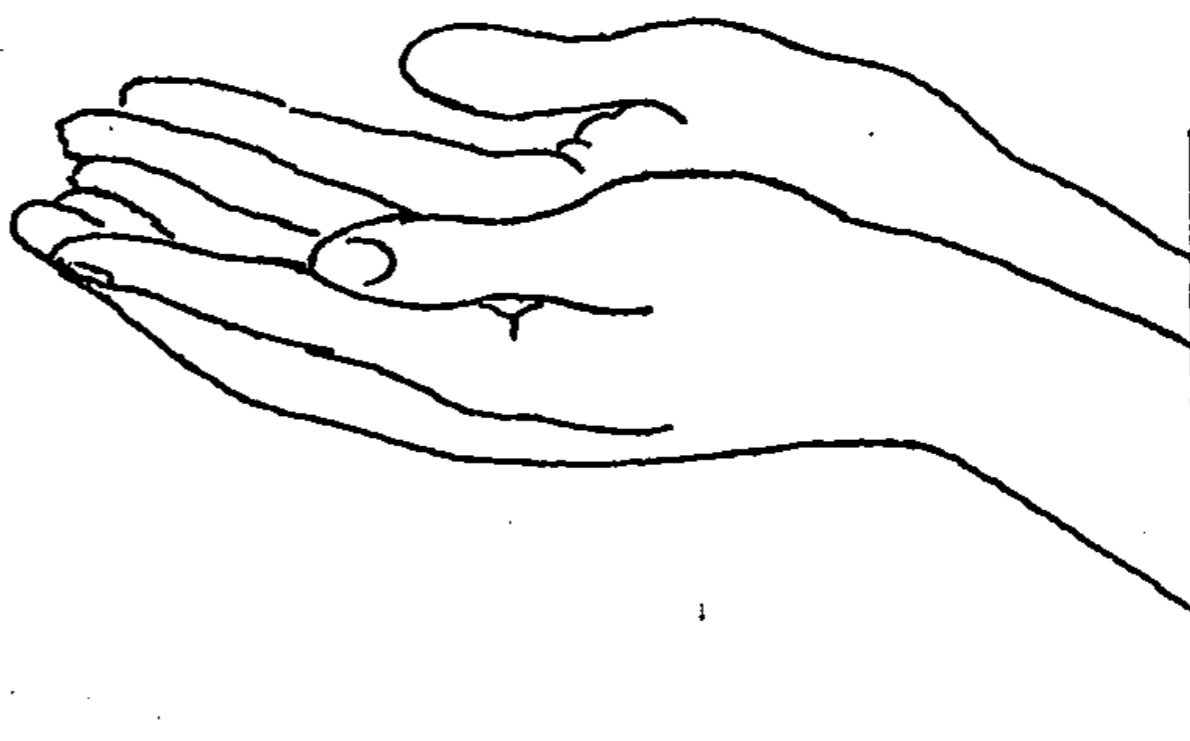


Fig. 135.

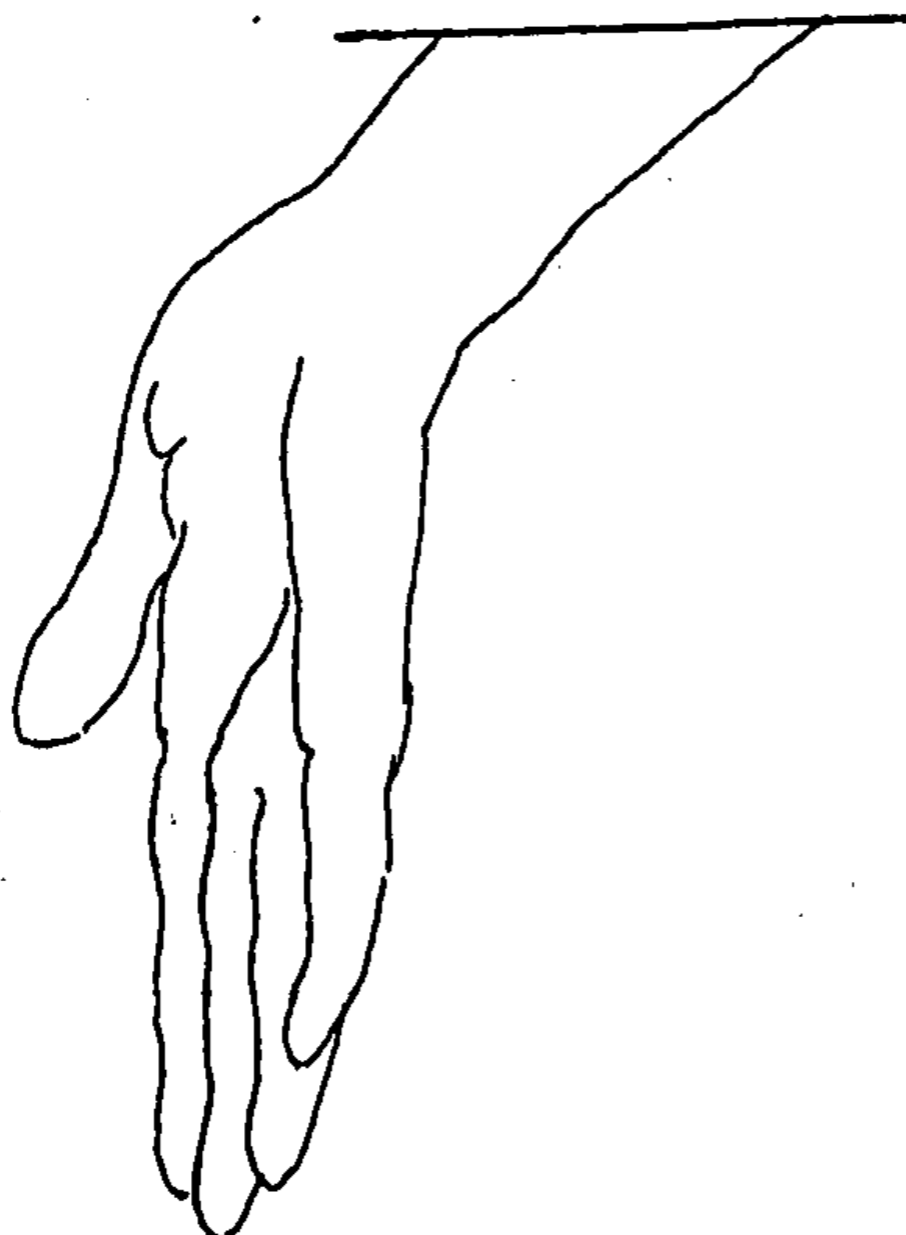


Fig. 136.

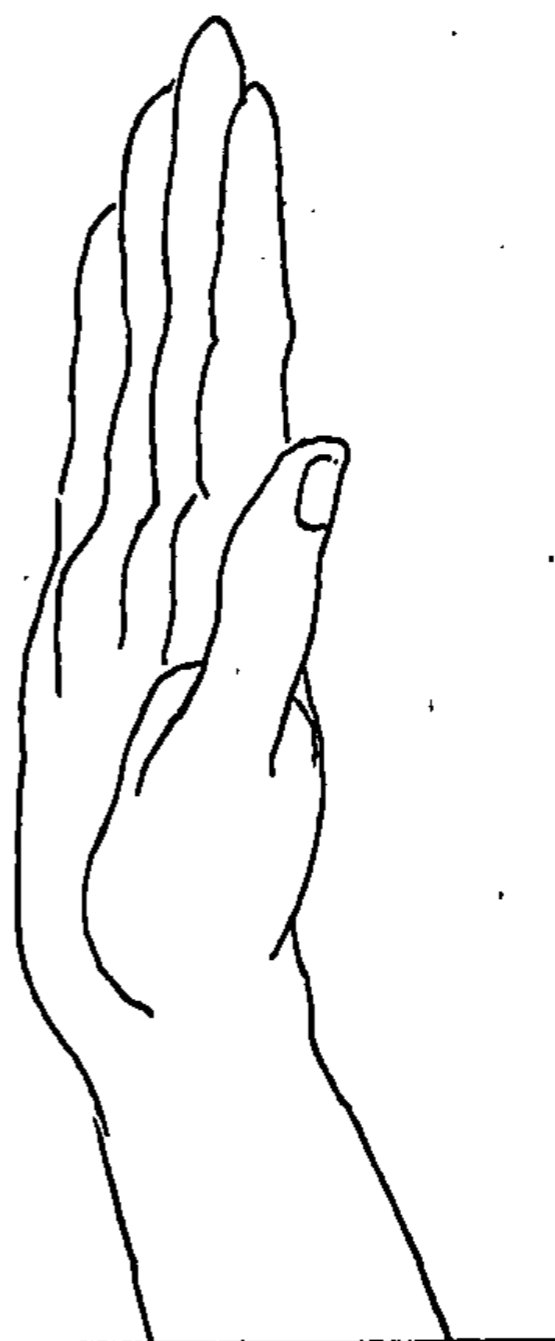


Fig. 137.

Une main ouverte, devant soi, la paume tournée en dehors, la pointe des doigts en bas (fig. 136) :

Primitivement :

Montrer ses mains.

N'y rien cacher.

Par extension :

Voyez.

Je démontre.

Je dis ce que je sais.

J'atteste.

C'est la vérité.

Je prouve.

Même jeu; mais la main très élevée, la pointe des doigts en haut (fig. 137).

Les expressions précédentes plus solennelles, et en outre :

J'affirme.

Je proclame hautement.

Ainsi que pour toutes les expressions, ces gestes exécutés avec les deux mains acquièrent plus de force et de véhémence.

Les deux mains pendantes le long du corps, les paumes tournées vers le public :

J'avoue une faute.

Je m'accuse.

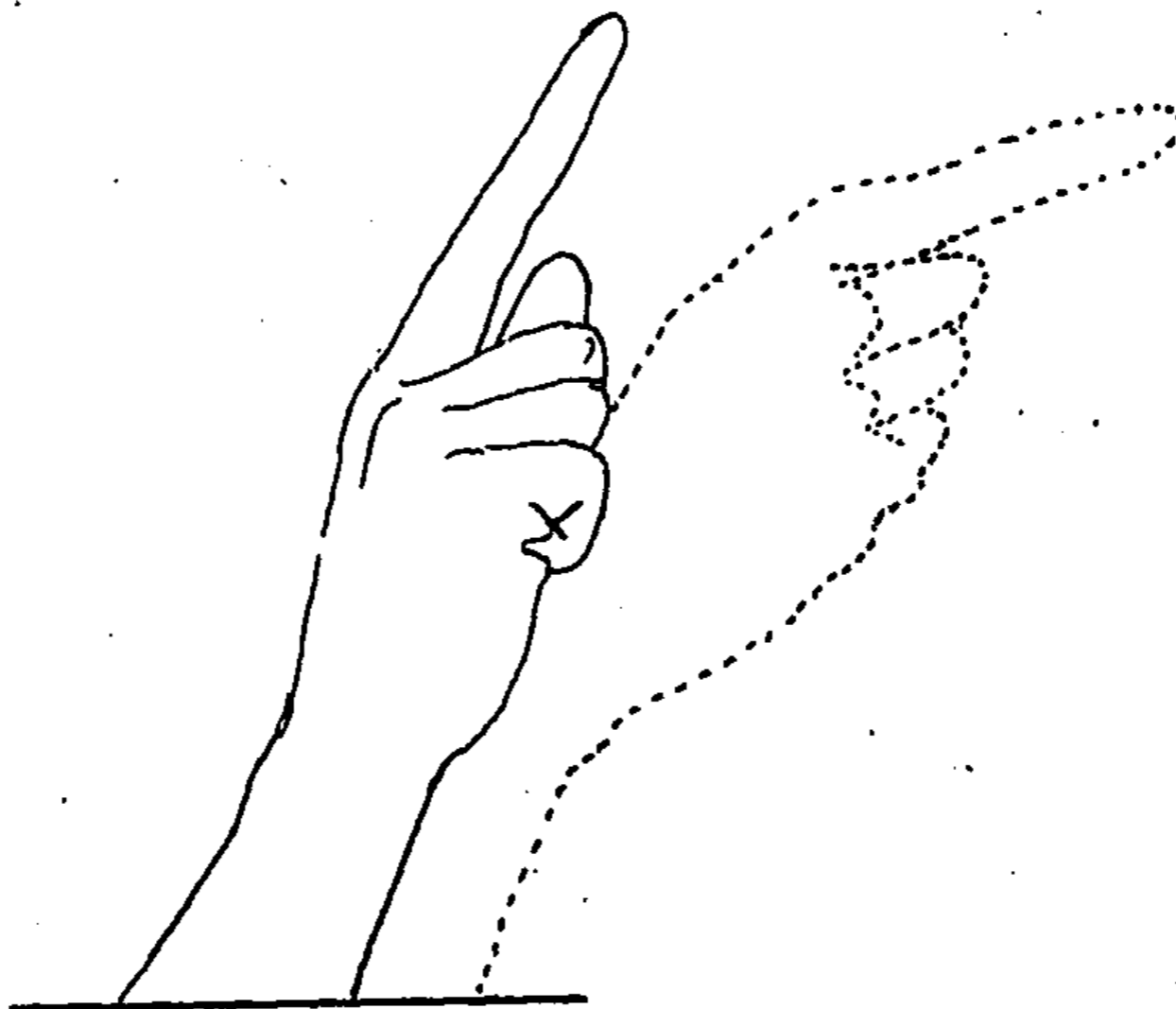


Fig. 138.

Agiter l'index, près du menton, la face dorsale de la main en dehors (fig. 138).

Primitivement :

Simulacre de battre avec un bâton.

Signification actuelle :

Je vous menace.
Prenez garde!

Vous serez puni.
Vous aurez affaire à moi.

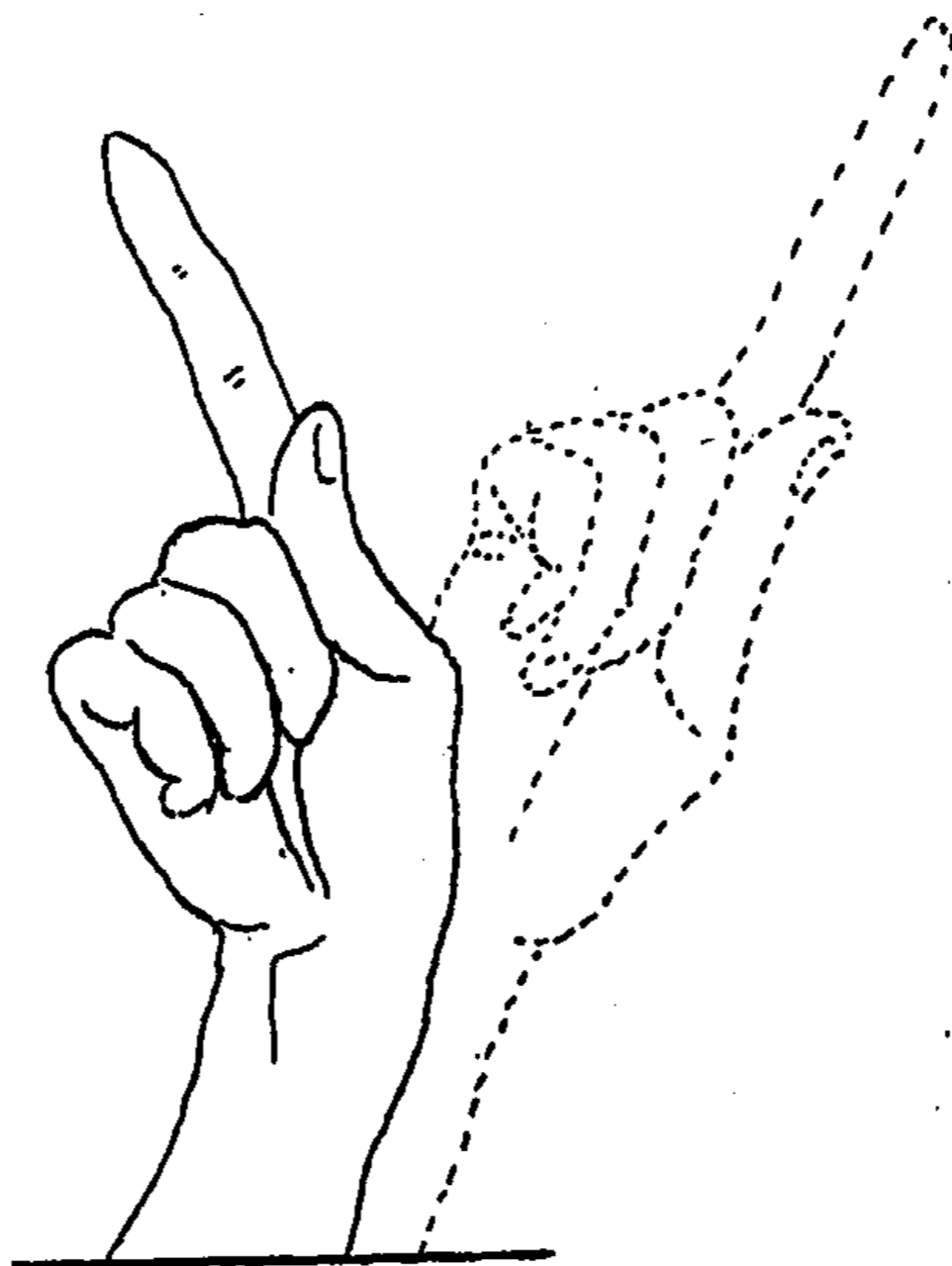


Fig. 139.

Agiter l'index devant soi, le bras déployé, l'intérieur de la main en dehors (fig. 139) :

Non, non, non.
Ce n'est pas vrai.
Je ne veux pas.
Dénégations.

Le bout de l'index touchant le front, puis rapidement projeté en l'air, la face dorsale de la main en dehors (fig. 140) :

Une pensée surgit de mon cerveau.
J'ai une idée!

Le même mouvement, beaucoup plus lent :
Je me souviens.

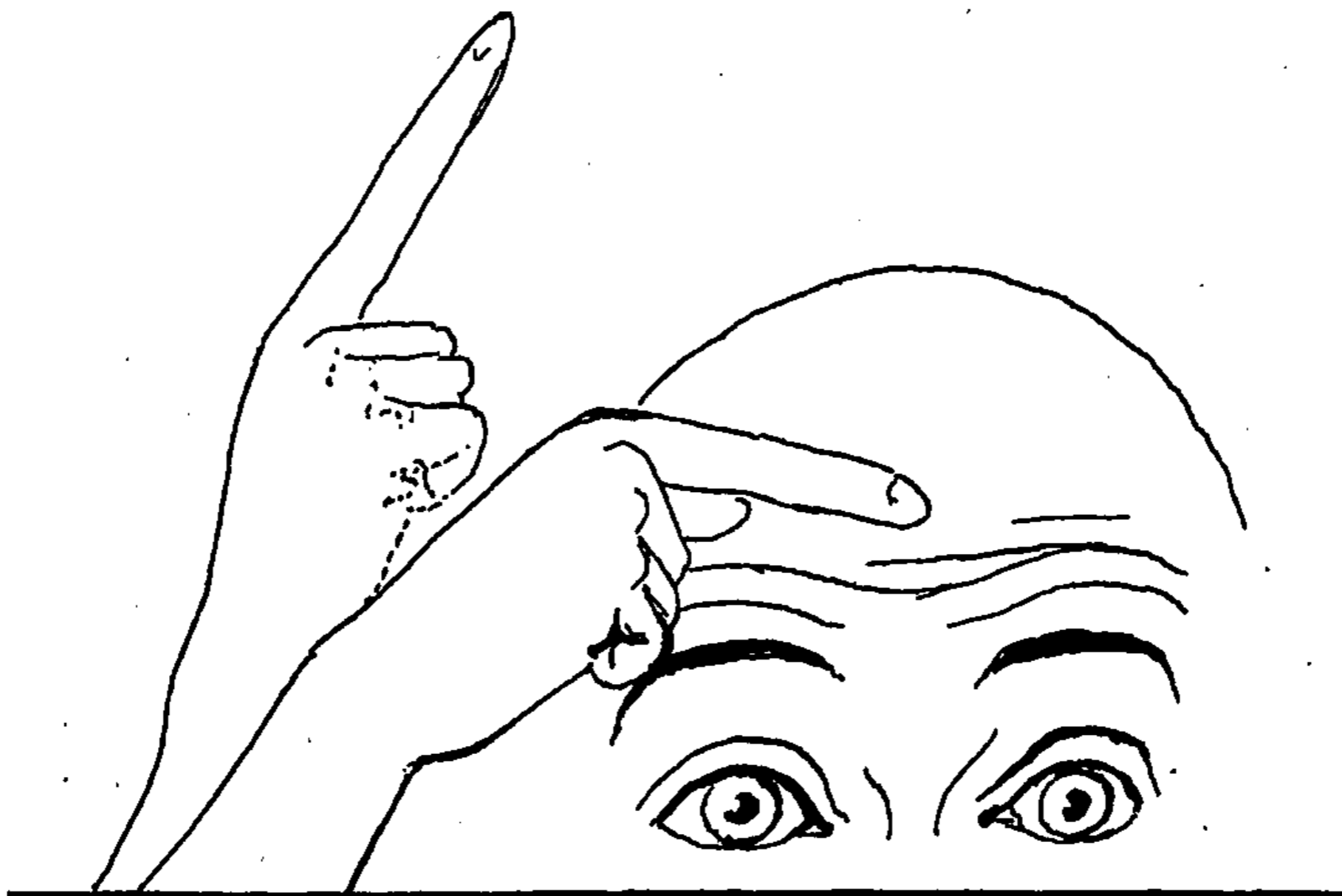


Fig. 140.

Les deux index se réunissant :

S'unir.

S'allier.

S'entendre.

S'accoupler.

En résumé, les principales lois du langage des mains sont les suivantes :

C'est avec la paume de la main qu'on décrit un objet absent, en caressant l'extériorité imaginaire de cet objet.

Les mains verticales, les paumes en dedans :

Appellent, attirent, accueillent.

Les mains verticales, les paumes en dehors :

Éloignent, écartent, repoussent.

Les mains horizontales, les paumes en dessus :

Demandent, interrogent, élèvent, soutiennent.

Les mains horizontales, les paumes en dessous :

Couvrent, protègent, bénissent, pardonnent, promettent, apaisent.

La main bien ouverte, portée en avant et montrée ostensiblement :

Avoue, démontre, manifeste, prouve, affirme, proclame.

Il y a encore un certain nombre de gestes symboliques très connus dont on peut avoir l'occasion de faire usage en dépit de leur vulgarité. L'essentiel est de les employer à propos.

Faire un pied de nez.

Je me moque de toi.

Faire les cornes.

Fuir.

Qui a des cornes.

Détaler.

Cela te passera sous le nez.

Mon œil !

Sous le menton.

Ces gestes sont trop connus pour que nous entreprenions de les dessiner.

Une recommandation :

Les mouvements des mains sont fort expressifs, mais nous ne saurions trop vivement conseiller de ne les employer, — en dehors des mouvements complémentaires, — qu'avec certitude et sobriété.













DIE LEBENDEN DEM TOTEN . ERINNERUNG AN DEN 15. JANUAR 1919

LES PORTRAITS DU FAYOUM

Il s'agit des plus anciens portraits peints qui subsistent ; ils ont été exécutés alors que s'écrivaient les Évangiles du Nouveau Testament. Pourquoi les personnages représentés ont-ils donc tant de présence ? Pourquoi ont-ils une individualité qui ressemble, à s'y méprendre, à la nôtre ? Pourquoi ont-ils l'air d'être de notre temps bien plus que n'importe quelle autre œuvre des deux mille ans d'art européen traditionnel qui ont suivi ? Les portraits du Fayoum nous émeuvent comme s'ils avaient été peints le mois dernier. Pourquoi ? C'est cela leur énigme.

Pour faire bref, le mot de cette énigme pourrait bien être qu'ils appartiennent à une forme d'art hybride, totalement bâtarde, et que leur hétérogénéité correspond à un aspect de notre situation actuelle. Mais pour rendre ceci compréhensible, il nous faut procéder pas à pas.

Ces portraits sont peints sur bois – souvent du tilleul – ou, pour certains, sur lin. Les visages sont légèrement plus petits que nature. Un certain nombre de ces tableaux ont été peints à la détrempe, mais le procédé le plus souvent utilisé est l'encaustique, qui consiste à mélanger les couleurs à de la cire d'abeille et à les appliquer à chaud si la cire est pure, à froid si elle a été émulsionnée.

On peut suivre, encore aujourd'hui, les coups de pinceau du peintre ou les marques de la lame dont il s'est servi pour étaler la couleur. Le fond d'apprêt sur lequel les portraits ont été exécutés était sombre, les peintres du Fayoum allant du foncé au clair.

Ce qu'aucune reproduction ne peut faire saisir, c'est l'appétissante saveur de ces anciens pigments. En plus de l'or, les peintres utilisaient quatre couleurs : le noir, le rouge, et deux ocres. La chair que ces pigments leur ont permis de peindre fait penser au pain même de la vie. Les Grecs s'étant installés en Égypte à partir de la conquête d'Alexandre, quatre siècles plus tôt, il s'agit de peintres gréco-égyptiens.

L'expression « portraits du Fayoum » provient du fait qu'on les a découverts à la fin du siècle dernier dans la province du même nom, pays fertile autour d'un lac, à quatre-vingt kilomètres à l'ouest du Nil et légèrement au Sud de Memphis et du Caire, qu'on nommait le Jardin d'Égypte. À l'époque, un marchand de tableaux avait prétendu avoir découvert des portraits des Ptolémée et de Cléopâtre ! Par la suite, on tint ces tableaux pour des faux. En réalité, il s'agit d'authentiques portraits de membres des professions constituant les classes moyennes des villes (enseignants, soldats, athlètes, prêtres de Sérapis, marchands, fleuristes...), et il arrive même que les noms nous en soient connus : Aline, Flavien, Isarous, Claudine...

Trouvés dans des nécropoles, ces tableaux ont été peints pour accompagner les défunts momifiés. Ils ont probablement été exécutés d'après nature (c'est du moins ce que suggère leur étrange vitalité), même si certains ont dû être, en cas de mort subite par exemple, réalisés après coup.

Ces portraits ont rempli une double fonction picturale : d'abord, ils ont été l'équivalent des photos d'identité figurant sur nos passeports, mais à l'usage des morts entreprenant en compagnie d'Anubis, le dieu à tête de chacal, leur voyage vers le royaume d'Osiris ; ensuite, et pendant une courte période, ils ont tenu lieu de souvenir des morts à l'usage de la famille endeuillée. Il fallait soixante-dix jours pour embaumer un corps, et il arrivait qu'après ce délai et avant de la placer dans la nécropole on gardât un certain temps, appuyé contre un mur de la maison, ce membre de la famille qu'était la momie.

Du point de vue du style, les portraits du Fayoum sont, comme je l'ai dit, des hybrides. L'Égypte était devenue à cette époque une province romaine gouvernée par des préfets romains. Il s'ensuit que les vêtements, le style de coiffure et les bijoux de ceux qui ont posé suivent les modes récentes en vigueur à Rome. Les Grecs qui ont exécutés les portraits ont eu recours à une technique naturaliste issue de la tradition établie par le grand peintre grec du IV^e siècle av. J.-C., Apelle. Cependant, exécutés à une époque

de transition historique, ces portraits venus jusqu'à nous constituent les objets sacrés d'un rite funéraire exclusivement égyptien.

Au reste, quelque chose de la précarité de ce moment se voit – indépendamment de leur expression – dans la manière dont les visages sont peints. La peinture égyptienne traditionnelle ne représente personne de face, parce qu'une telle pose offre la possibilité de son contraire : la vue de dos de quelqu'un qui s'est retourné et s'en va. Toutes les personnes représentées dans la peinture égyptienne sont vues éternellement de profil, ce qui s'accorde avec le souci des Égyptiens de la parfaite continuité de la vie après la mort.

En revanche, les portraits du Fayoum, peints selon la tradition grecque ancienne, représentent des hommes, des femmes et des enfants vus de face ou de trois-quarts. Cette pose varie très peu et tous ces portraits font penser au cadrage frontal d'un photomaton. Alors que nous leur faisons face, nous éprouvons encore quelque chose de l'imprévu de cette pose : on dirait que les personnes figurées hésitent avant de se décider à s'avancer à notre rencontre.

Les quelques centaines de portraits connus diffèrent considérablement par leur qualité. Ils ont été peints tantôt par de grands maîtres, tantôt par des barbouilleurs de province. Certains ont bâclé un travail routinier, mais d'autres (et ils sont étonnamment nombreux) ont offert l'hospitalité à l'âme

de leurs clients. Pourtant les choix picturaux qui s'offraient aux peintres étaient alors extrêmement réduits et la forme prescrite très contraignante. C'est, paradoxalement, la raison pour laquelle les meilleurs de ces portraits donnent l'impression d'une peinture d'une extraordinaire énergie. Les enjeux étaient élevés, la marge étroite : en art, ce sont les conditions mêmes qui créent l'énergie.

Je voudrais maintenant me borner à examiner deux actions, d'abord celle qu'implique le fait de peindre un portrait du Fayoum, puis l'acte d'en regarder un aujourd'hui.

Ni ceux qui ont commandé ces portraits ni ceux qui les ont exécutés n'ont imaginé une seconde que la postérité les verrait. C'étaient des images destinées à être enterrées, sans la moindre chance d'être vues jamais.

Cela signifie qu'il existait un rapport très particulier entre le peintre et la personne qui posait devant lui. Celle-ci ne s'était pas encore transformée en *modèle* et le peintre n'était pas encore devenu le courtier d'une gloire future. Mais ces deux personnes, alors en vie l'une et l'autre, collaboraient à la tâche de se préparer à la mort, tâche devant assurer la survie. Peindre, c'était nommer et être nommé, c'était la garantie de cette continuité¹.

1. Un essai en tous points remarquable de Jean-Christophe Bailly sur les portraits du Fayoum a été publié sous le titre *L'Apostrophe muette*, Hazan, Paris, 1999.

En d'autres termes, le peintre du Fayoum se voyait appelé non pas à faire un portrait au sens où nous avons fini par l'entendre aujourd'hui, mais à *enregistrer* son client, l'homme ou la femme qui le regardait. En fait, c'est plutôt le peintre que le « modèle » qui se soumettait au regard d'autrui. Chaque portrait qu'il faisait commençait par cet acte de soumission. Au lieu de les tenir pour des portraits, nous devrions considérer que ces tableaux ont pour sujet l'expérience du peintre sous le regard d'Aline, de Flavien, d'Isarous, de Claudine...

Cette manière d'envisager et d'aborder le portrait est différente de tout ce que nous offre son histoire ultérieure. Les portraits exécutés par la suite l'ont été pour la postérité, pour fournir aux générations futures la preuve de l'existence de ceux qui ont vécu jadis. Au moment même où il les peint, le peintre imagine les modèles au passé, et les peindre c'est pour lui s'adresser à celui ou à celle qui pose devant lui à la troisième personne du singulier ou du pluriel : *Lui, Elle, Eux, tels que je les ai observés*. C'est la raison pour laquelle ils sont si nombreux à sembler vieux même quand ils ne le sont pas.

La situation du peintre du Fayoum est fort différente. Il se soumet au regard de la personne qui pose et pour qui il fait office de *peintre de la Mort* ou, plus précisément peut-être, de *peintre de l'Éternité*. Et le regard de ceux qui posent, et auquel il se soumet,

s'adresse à lui à la deuxième personne du singulier. Si bien qu'il exécute son tableau, qui constitue sa réponse, à la deuxième personne : *Toi, Tu, Ety, Ty... qui es ici*. Ce qui explique en partie que les personnes représentées aient tant de présence.

Regardant ces « portraits » qui ne nous étaient pas destinés, nous subissons l'ascendant d'un étrange contrat d'intimité, et s'il ne nous est pas facile de saisir la nature de ce contrat, néanmoins, à nous hommes d'aujourd'hui, ces regards parlent singulièrement. Si les portraits du Fayoum avaient été mis au jour à une époque plus ancienne, au XVIII^e siècle par exemple, ils n'auraient été considérés, je pense, que comme une sorte de curiosité, sans plus. À une culture confiante en elle-même et en pleine expansion, ces petits tableaux sur bois ou sur lin auraient probablement semblé timides, maladroits, rapides, répétitifs, dépourvus d'inspiration. À la fin du XX^e siècle, la situation est tout autre. Pour un temps du moins, l'avenir est compromis et le passé dépourvu d'intérêt, cependant que les médias assaillent les gens d'un nombre sans précédent d'images, dont beaucoup sont des visages. Ces visages nous apostrophent sans cesse, suscitant l'envie, de nouveaux désirs, l'ambition ou parfois la pitié, jointe à un sentiment d'impuissance. De plus, toutes ces images de visages sont traitées et sélectionnées de manière à nous solliciter aussi bruyamment que possible, si

bien qu'un appel supplante et élimine l'appel précédent. Et dire que les gens en viennent à trouver dans ce bruit impersonnel la preuve qu'ils sont en vie !

Imaginez alors ce qui se produit lorsqu'on se trouve en face du silence des visages du Fayoum, lorsqu'on s'arrête, interdit, devant des images d'hommes et de femmes qui ne lancent aucun appel, qui ne demandent rien, mais qui déclarent qu'ils sont en vie et que toute personne qui les regarde l'est aussi ! Ces visages incarnent, malgré leur fragilité, un respect de soi oublié. Ils confirment, envers et contre tout, que la vie était, et demeure, un don.

Une deuxième raison explique que les portraits du Fayoum nous parlent aujourd'hui. Comme on l'a souvent dit, notre siècle est celui, par excellence, de l'émigration volontaire ou forcée. Ce qui veut dire qu'il s'agit d'un siècle de séparations sans fin, et d'un siècle hanté par leur souvenir.

La soudaine angoisse de sentir que ce qui n'est plus là va vous manquer est semblable à la découverte inopinée d'une jarre tombée à terre et brisée en morceaux. Seul, on en rassemble les morceaux, on découvre comment les ajuster les uns aux autres, puis, l'un après l'autre, on les recolle soigneusement. La jarre finit par être reconstituée, mais elle n'est plus la jarre qu'elle était auparavant. Elle n'est plus sans défauts, mais elle est devenue plus précieuse. Quelque chose de

comparable arrive à l'image d'un lieu d'élection ou d'un être cher que l'on conserve en mémoire après qu'il a disparu.

Les portraits du Fayoum touchent une plaie semblable et de la même manière. Les visages peints ne sont pas sans défauts eux non plus, mais ils sont plus précieux que les gens en vie assis dans l'atelier du peintre qui sentait la cire d'abeille fondue. Ils ne sont pas sans défauts, parce qu'ils sont à l'évidence faits de main d'homme. Ils sont plus précieux, parce que le regard peint est tout entier concentré sur cette vie qu'il sait qu'il va perdre un jour. Et c'est ainsi qu'ils nous regardent, ces portraits du Fayoum, comme tous les disparus de notre siècle.





<https://www.youtube.com/watch?v=WNf90i1OK3c>

*

Nous parlons, sans doute, parce que nous avons un visage⁹⁵. Dans chaque parole, c'est, en quelque sorte, le visage qui se prononce. Mais nous imaginons aussi. Peut-être imaginons-nous parce que notre visage a un envers qui nous échappe, et parce que cet envers du visage

92. G. Deleuze, « L'épuisé », dans S. Beckett, *Quad*, trad. E. Fournier, Paris, Minuit, 1992, p. 97.

93. *Id.*, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

94. S. Beckett, « Souffle », *Film*, suivi de : *Souffle*, Paris, Minuit, 1972, p. 33.

95. Cf. P. Fédida, « Rêve, visage et parole », art. cit., p. 114 : « L'existence du visage serait-elle au principe du langage [...] ».

apparaît lui-même comme l'empreinte, en dedans, des visages qui nous ont fait naître et que nous avons perdus : les visages de nos morts. Pierre Fédida avait été fasciné par le lien anthropologique de l'*imago* romaine au visage des morts, à leur empreinte et à leur fonction généalogique⁹⁶. Il tentait, depuis quelques années – ce fut là une part importante de ses tout derniers travaux – d'élaborer les conséquences métapsychologiques d'une telle fonction de l'image, loin de toute réduction à l'*imago*-personnage de la doctrine psychanalytique classique : « [...] toute image constitue les localités temporelles des transferts. À cette condition que l'analyste ne vienne pas occuper le site de ces localités et ne se tienne pour destinataire de leur *imago*.⁹⁷ »

D'où son intérêt pour les substances spectrales, pour les « rêves blancs » décrits par Bertram Lewin⁹⁸ ou bien pour ces *images-souffles*, comme on pourrait les appeler, qui « paraissent au rêveur n'avoir pour seul support et pour seule consistance de leur matériau que leur *appareil fantomatique*⁹⁹. » Alors, l'hypothèse métapsychologique peut prendre toute sa force : ces images-souffles ne seraient-elles pas les « formants » – moulages, non de

96. Cf. G. Didi-Huberman, « L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance » (1995), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 59-83. *Id.*, *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 38-84.

97. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », art. cit., p. 220.

98. B. D. Lewin, « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve » (1949), trad. J.-B. Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 5, 1972, p. 211-223.

99. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », art. cit., p. 189.

plâtre ou de cire, mais d'air, formes plastiques invisibles d'une haleine – de la *parole des morts* ?

« Peut-être ces images “fantomatiques comme un souffle indistinct” sont-elles coextensives des paroles des morts. [...] Ainsi que le serait le corps fantomatique d'une écriture impossible à lire, le matériau de ces images appartiendrait au visage et à la voix de la parole réminiscente – parole dont le passé est anachronique, sous-trait à tout horizon d'intériorité du présent conscient. [...] Alors, *au fond*, l'image dont on suppose qu'elle serait le masque de la mémoire du langage tiendrait celle-ci aphasique de la vision des visages. Quels visages ? Sans doute, apprendra-t-on, ceux disparus que détiennent les *noms*. Mais le visage que voit l'image [...] est *au fond* le visage du mort insouvenable. Les miroirs n'y feront rien pour restituer ce visage¹⁰⁰ ! »

Mais cette hypothèse engage elle-même de nouveaux problèmes : une fois supposé le rapport entre *images-souffles* et *paroles des morts*, reste à savoir de *quoi* sont faites ces images et de *quand* viennent ces morts. Il faut, en somme, pour creuser l'hypothèse métapsychologique, interroger plus avant la *matière* des images et le *temps* des absents qui nous y « soufflent » leurs paroles.

*

Quelle matière ? Si l'image porte absence – « l'absence est, peut-être, l'œuvre de l'art », lit-on au tout début de

100. *Ibid.*, p. 189 et 216.

*L'Absence*¹⁰¹ – quelle pourrait être, alors, la matière de cette absence faite image ? On observera qu'à partir du motif de *l'absence*, où il s'agissait de penser une sorte d'*image-blanc*, d'image comme pur intervalle ou espace-ment¹⁰², le travail de Pierre Fédida se sera orienté, logiquement, dans deux directions complémentaires : œuvre de *l'air* et *image-souffle* d'un côté, œuvre de *l'obstacle* et *image-pierre* d'un autre.

Dans les deux cas, nous sommes requis de comprendre l'image à partir du négatif qui, toujours, la traverse : comprendre, en somme, « comment l'*image* peut se concevoir depuis sa *désimagination* [c'est-à-dire sa capacité à] défaire de sa représentation toute allusivité sémiologique imitative, [...] ce que Freud appelait *Zerrbild*, déchirure de l'image¹⁰³. » Le vocabulaire se précisera lorsqu'il s'agira de montrer comment, dans le cours d'une analyse, *l'image vient ruiner la représentation* au moment où elle apparaît sous l'espèce de ces « êtres fantomatiques [qui] bouleversent le cours du récit et troublent le représentable¹⁰⁴. »

101. *Id.*, *L'Absence*, *op. cit.*, p. 7.

102. *Ibid.*, p. 39-46 (« Entre les voix et l'image ») et 197-238 (« Le vide de la métaphore et le temps de l'intervalle »).

103. *Id.*, « Désimaginer l'image ou l'œuvre d'art déformée » (1991), *Crise et contre-transfert*, *op. cit.*, p. 143-144.

104. *Id.*, « Le souffle indistinct de l'image », *art. cit.*, p. 189.

[Cliquez ici](#)

L'air est le véhicule, plus, le *portant* de la parole. Il est le milieu physique grâce auquel – et à travers lequel – elle nous parvient. Mais l'air est déjà, *dans la bouche* et les poumons du locuteur, la *matière* quasi organique par laquelle s'articule, s'accentue, se respire et se module le phrasé de notre parole, de notre pensée. Faut-il s'étonner que le grand travail de Pierre Fédida sur l'*absence* – ce

« travail d'une vie », comme Gilles Deleuze, en 1978, le qualifiait déjà⁷ – ait pris la consistance, dans les dix dernières années de cette vie, d'une *pensée de l'air* en tant qu'il serait, non seulement le véhicule de la parole – c'est-à-dire aussi de la plainte et du chant –, mais encore le milieu par excellence du figurable, le mouvement même, atmosphérique et fluide, de l'inconscient comme tel⁸ ?

Pierre Fédida construisait là un paradigme essentiel pour sa *pratique*, mais aussi une singulière *poétique*, celle qui le faisait aborder les maladies de l'âme à travers les blancs de Cézanne ou ceux de Mallarmé, les raréfactions de Giacometti ou celles d'André du Bouchet. Il n'était sans doute pas loin de penser la situation analytique elle-même comme ce « tournant du souffle » (*Atemwende*) dont souvent parle Celan⁹. Il n'était sans doute pas loin de penser que le « présent réminiscent », comme il disait, serait devant son « passé anachronique¹⁰ » comme un

7. G. Deleuze, « La plainte et le corps » (1978), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minuit, p. 150 (à propos de P. Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978). L'éloge de Deleuze est deux fois surprenant (et d'autant plus significatif) : éloge d'un livre de psychanalyse quand sa critique de l'institution psychanalytique était radicale ; éloge d'un livre où se théorise la notion d'organe (à travers le paradigme hypocondriaque) quand il revendiquait, avec Félix Guattari, le « corps sans organe ».

8. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image » (1993), *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p. 187-220.

9. P. Celan, « Le Méridien » (1960), *Le Méridien et autres proses*, trad. J. Launay, Paris, Le Seuil, 2002, p. 73.

10. P. Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent. Épos et puissance mémoriale du langage », *L'Écrit du temps*, n° 10, 1985, p. 23-45.

visage qui frissonne ressent *ici* la caresse d'un souffle de vent, matière impalpable mais bien tactile venue de *là-bas*, venue de très loin, peut-être de son passé, son intimité par excellence.

*

Pas de parole sans souffle, bien sûr. Le souffle est moins suspens ou défaut de la parole que sa condition même. Nous oublions cette condition du *dire* chaque fois que notre attention se porte unilatéralement sur le *dit*, comme le remarque Lévinas dans *Autrement qu'être*. Le *dit* est tenu aux corrélations sujet-objet, signifiant-signifié ; le *dire*, en revanche, suggère une « respiration s'ouvrant à l'autre et signifiant à autrui sa signifiance même » ; il est, en cela, « témoignage », « pur vocatif », « sincérité », « proximité » à autrui ; il « s'expose » et il « s'exile » à la fois, « tenant ouverte son ouverture, sans excuse, sans évasion ni alibi ¹¹. » Il donne, à ce titre, le paradigme – mais Lévinas préfère justement écrire : « le pneuma » – de la psyché elle-même :

« La responsabilité pour Autrui – à rebours de l'intentionnalité et du vouloir que l'intentionnalité n'arrive pas à dissimuler – signifie non point le dévoilement d'un donné et sa réception ou sa perception, mais l'exposition de moi à autrui, préalable à toute décision. [...] Par cette altération l'âme anime le sujet. Elle est le pneuma même de la psyché. [...] Dire ainsi, [...] c'est s'épuiser à s'expo-

11. E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1978), Paris, Librairie générale française, 2004, p. 220-232.

ser, c'est faire signe en se faisant signe sans *se reposer* dans sa figure même de signe ¹². »

Georges Bataille, de son côté, avait déjà poussé les limites d'une telle *intranquillité du souffle* jusqu'à formuler l'exigence d'une parole littéralement capable – par une « contagion » et une « dramatisation » auxquelles se refuse le discours philosophique sauf, comme chez Nietzsche, à reconduire les formes poétiques du dithyrambe ou de l'élégie – de *souffler la tempête* :

« Le discours, s'il le veut, peut souffler la tempête ; quelque effort que je fasse, au coin du feu le vent ne peut glacer. La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle ; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent. À ce point nous voyons le sens second du mot dramatiser : c'est la volonté, s'ajoutant au discours, de ne pas s'en tenir à l'énoncé, d'obliger à sentir le glacé du vent, à être nu ¹³. »

*

[Cliquez ici](#)

[Cliquez ici](#)

Saturn Jupiter Mars approx. Earth

Venus Mercury Moon

[In Modern notation:

Saturn Jupiter Mars approx. Earth

Venus Mercury Moon

—E. C. JR.]

Les éléments d'un langage

« Chaque passion et affection de l'âme a ses accents propres¹⁶. » Reste à imaginer et mettre en œuvre les moyens sonores susceptibles de provoquer l'émotion. Tous les éléments du langage musical vont y concourir. Ainsi, non contente

414

L'EMOTION MUSICALE A L'ÂGE BAROQUE

d'imiter la déclamation parlée, la ligne de chant la dilate en l'amplifiant dans les hauteurs comme dans les durées, ou au contraire la resserre pour en précipiter le débit et provoquer un sentiment d'urgence ou de danger. Le profil même de cette ligne mélodique se fait violemment expressif, au gré de ses intervalles, conjoints ou disjoints, diatoniques ou chromatiques, ascendants ou descendants, voire diminués, comme si la musique venait alors à se recroqueviller sous le coup d'une douleur trop vive.

Au-delà de l'imitation, les compositeurs mettront en œuvre tous les autres éléments du langage sonore dans des usages neufs, des situations nouvelles, selon des règles non encore formulées comme telles. Mais les multiples effets ainsi obtenus ne valent qu'en fonction de modes de perception et de connotations culturelles acquis au fil des siècles. Pourquoi deux notes voisines sur lesquelles maintenant on insiste créent-elles une tension que notre oreille juge propre à exprimer la douleur ? Pourquoi, au contraire, l'intervalle de tierce majeure est-il alors ressenti comme une consonance, un suprême apaisement, partie intégrante de l'accord « parfait », alors que dans le passé il fut perçu comme une dissonance ? C'est là bien sûr affaire de culture autant que de propriétés strictement sonores.

Le choix des instruments répond au premier degré à des évidences. Par son éclat, la trompette incarne la majesté, divine ou temporelle, le pouvoir, l'ardeur guerrière. Et le cor, instrument cynégétique par excellence, se verra associé aux évocations de la nature. Mais, au-delà de cette symbolique élémentaire, le choix des instruments peut prendre une valeur transcendant le simple aspect du plaisir auditif. Le hautbois stylise traditionnellement le chalumeau des bergers se rendant à la crèche ; il est donc appelé à illustrer la Nativité dans les pastorales de Noël. C'est ainsi qu'en use Bach dans son *Oratorio de Noël*, avec une sinfonia de quatre hautbois évoquant quelque groupe de pâtres en marche vers Bethléem. Mais l'instrument peut dire davantage que cette illustration, et accéder à une fonction spirituelle. Outre à la naissance du Rédempteur, Bach associe le hautbois aux méditations intimes sur la mort. Il ne faut entendre là aucune contradiction, bien au contraire. Car, pour le chrétien Bach, la mort n'est rien d'autre qu'un passage, le sommeil préparant à une nouvelle naissance, pour une vie éternelle. En musique, le compositeur se fait alors prédicateur.

Les instruments à cordes tenant de longs accords dans une nuance douce peuvent créer un nimbe aux paroles du Christ, comme l'entend Bach dans la *Passion selon saint Matthieu* (1727). Mais, s'ils sont animés d'un tremblement, le tremolo, parfois jusqu'à hoqueter, ce sont les battements du cœur sous le choc

HISTOIRE DES ÉMOTIONS

d'une émotion trop vive ou de circonstances extrêmes. Car, à l'image des textes spirituels, c'est au cœur que l'on fait référence pour parler des émotions. « La métaphore du cœur est habituelle dans le langage spirituel pour désigner le siège de la vie et des passions, voire le point de contact possible entre l'homme et l'infini¹⁷. » Ainsi par exemple, dans *Membra Jesu nostri* (1680), intense méditation sur les plaies du Christ en croix, Buxtehude reprend une citation du *Cantique des Cantiques*, *Vulnerasti cor meum*, « Tu as blessé mon cœur, ma sœur, mon épouse » (IV, 9), qu'un ensemble de cinq violes de gambe soutient en palpitations de notes répétées.

Il en va de même pour les voix, elles aussi chargées de connotations précises, le soprano pour l'âme heureuse et l'alto pour la crainte ou la souffrance, le ténor étant l'expression de l'homme pécheur espérant son salut, tandis que la basse est le plus souvent réservée au Christ – *vox Christi* – ou à qui s'exprime en son nom. Autant d'éléments visant à provoquer l'émotion, comme le sont les multiples figures mélodiques et rythmiques qui foisonnent dès le début du xvii^e siècle. Ainsi des notes liées par deux en mouvement descendant évoquant les soupirs, pour les susciter chez l'auditeur. Le mouvement de crainte et de tremblement, effet expressif « inventé » par Monteverdi dans le *Combattimento di Tancredi e di Clorinda*¹⁸, a acquis à la fin du xvii^e siècle un registre très particulier de significations, devenue figure de rhétorique musicale sous le nom de *timor et tremor*. Buxtehude le réserve à des moments précis de vive intensité émotionnelle. Dieu, père tout-puissant, maître de la vie et de la mort, inspire crainte et respect, qui s'expriment par un tremblement, chez Bach notamment, mais ce tremblement peut être aussi celui de l'effroi devant la mort (Buxtehude, *Klag-Lied* ; *Membra Jesu nostri*), d'une crainte très terrestre, voire celui que produit le froid intense sur les êtres (Purcell, air du froid de l'opéra *King Arthur* ; Vivaldi, « L'hiver », dans *Les Quatre Saisons*). Il peut également figurer l'intensité de l'émotion, jusqu'à la tendresse.

Loin d'affaiblir ces connotations, l'avènement de la tonalité et du concept d'harmonie paraît les exalter. Les accords, agrégats sonores de consonances et de dissonances, ces *durezza* chères à Frescobaldi, décuplent les pouvoirs expressifs des tons, qui sonnent en des couleurs très différenciées selon les divers tempéraments usités, mésotoniques, inégaux, et même les systèmes « bien tempérés ». Les dissonances de l'harmonie seront aussi celles de l'âme. À la fin du xvii^e et durant la plus grande partie du xviii^e siècle, nombreux sont les commentateurs sur les registres de sensibilité mis en émoi par chaque ton. En France, un

Marc-Antoine Charpentier ou un Charles Masson parlent plus précisément alors de l'« énergie des modes », notion que reprendra Jean-Philippe Rameau en l'étendant au pouvoir expressif des modulations.

Dans son traité *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), publié quelques années avant *Le Clavier bien tempéré* de Bach, Mattheson dresse un tableau du caractère des différentes tonalités praticables à son époque. Il y traite des « affects », par référence directe à Descartes. On peut lire que « *fa* mineur apparaît pour représenter la tendresse et le calme, tout autant qu'une profondeur et une pesanteur peu éloignée du désespoir, une fatale anxiété de l'âme ; et il est extrêmement mouvant. Il exprime parfaitement une mélancolie noire et incurable, et peut parfois inciter l'auditeur à l'horreur ou au frisson¹⁹ ». À un registre de sentiments, une « passion », le théoricien fait correspondre des traits de langage musical censés « dépeindre » ces sentiments, les « représenter » pour les susciter chez l'auditeur ; à l'inverse, un usage « neutre » de ces éléments de langage par le compositeur induira des connotations affectives. Dans la théorie, les divers styles (*phantasticus, antiquus, hyporchematicus...*) déterminent la forme musicale propre à l'affect. Cette théorie des figures était au XVII^e siècle l'objet de la *musica poetica*, dont le Saxon Heinrich Schütz est le plus fameux représentant. Pour le rationaliste Mattheson, déjà homme de l'*Aufklärung*, la musique, art sensuel, ne procure de véritable émotion que si elle est « comprise » ; elle s'adresse en premier lieu à la sensibilité de l'auditeur, mais celui-ci, principalement à l'aide d'un substrat verbal, associe une valeur symbolique aux éléments de son langage qui fonctionnent dès lors sous forme de signaux intelligibles. À la fin du XVIII^e siècle, en Allemagne, Christian Friedrich Daniel Schubart s'attachera encore à définir le caractère et la « couleur » des tonalités.

Tous les éléments de ce qui constitue le langage musical sont ainsi mis en œuvre pour éveiller l'émotion. Mattheson, toujours, peut affirmer qu'« un adagio [marque] l'affliction ; un lamento, les plaintes ; un lento, le soulagement ; un andante, l'espérance ; un affettuoso, l'amour ; un allegro, le réconfort ; un presto, le désir ». De même de la métrique telle qu'elle s'incarne en des mouvements de danse, gigue, bourrée ou menuet : « La sarabande, qui se chante, se joue et se danse, n'a pas d'autre passion à exprimer que la révérence²⁰ ». Ainsi se constitue un faisceau d'éléments qui s'incarnent en des figures sonores comparables à celles de la rhétorique. Si ce vaste réseau de figuralismes ne constitue en rien un catalogue de procédés dans lequel les compositeurs n'auraient qu'à puiser, il est une forte indication sur les préoccupations techniques des musiciens pour émouvoir et toucher les cœurs.



Jour de colère, ce jour-là
 Il réduira le monde en cendres,
 David l'atteste, et la Sibylle.

Quelle terreur à venir,
 quand le juge apparaîtra
 pour tout strictement examiner !

La trompette répand étonnamment ses sons,
 parmi les sépulcres de tous pays,
 rassemblant tous les hommes devant le trône.

La Mort sera stupéfaite, comme la Nature,
 quand ressuscitera la créature,
 pour être jugée d'après ses réponses.

Un livre écrit sera produit,
 dans lequel tout sera contenu ;
 d'après quoi le Monde sera jugé.

Quand le Juge donc tiendra séance,
 tout ce qui est caché apparaîtra,
 et rien d'impuni ne restera.

Que, pauvre de moi, alors dirai-je ?
 Quel protecteur demanderai-je,
 quand à peine le juste sera en sûreté ?

Roi de terrible majesté,
 qui sauvez, ceux à sauver, par votre grâce,
 sauvez-moi, source de piété.

Souvenez-vous, Jésus si doux,
 que je suis la cause de votre route ;
 ne me perdez pas en ce jour.

En me cherchant vous vous êtes assis fatigué,
 me rachetant par la Croix, la Passion,
 que tant de travaux ne soient pas vains.

Juste Juge de votre vengeance,
faites-moi don de la rémission
avant le jour du jugement.

Je gémis comme un coupable,
la faute rougit mon visage,
au suppliant, pardonnez Seigneur.

Vous qui avez absous Marie(-Madeleine),
et, au bon larron, exaucé les vœux,
à moi aussi vous rendez l'espoir.

Mes prières ne sont pas dignes (d'être exaucées),
mais vous, si bon, faites par votre bonté
que jamais je ne brûle dans le feu.

Entre les brebis placez-moi,
que des boucs je sois séparé,
en me plaçant à votre droite.

Confondus, les maudits,
aux flammes âcres assignés,
appelez-moi avec les bénis.

Je prie suppliant et incliné,
le cœur contrit comme de la cendre,
prenez soin de ma fin.

Jour de larmes que ce jour-là,
où ressuscitera, de la poussière,
pour le jugement, l'homme coupable.

À celui-là donc, pardonnez, ô Dieu.
Doux Jésus Seigneur,
donnez-leur le repos. Amen.



Israel Galvan dans *Arena*, 2004. Photographie : G. Ceccaldi

GESTE, FÊLURE, TERRE GEORGES DIDI-HUBERMAN

Danser n'est pas seulement faire avec son corps de belles figures dans l'espace, je veux dire l'espace du haut, cet espace qu'appellent les hypostases de l'idéalisme philosophique et pour les nécessités duquel on voudrait faire de la danse une pure « métaphore de la pensée¹ ». Danser est, aussi, créer au sol des chocs efficaces, composer des impuretés, s'adresser à la terre comme à l'espace du bas matérialisme, marteler le plancher, comme Georges Bataille le fit lui-même, une nuit d'ivresse, pour affirmer devant Sartre qu'il s'éprouvait comme un penseur dansant, un penseur du piétinement colérique et joyeux, voire burlesque – un penseur *por bulerías*, pour le dire à notre façon².

La colère « pathétique » et absurde qui se dégage d'un homme piétinant inutilement le sol est, on le sait, un ressort fréquent de la comédie burlesque, comme on peut le voir dans les trépignements fameux des gros colériques – Bud Jarnison ou Henry Bergman – face aux virevoltes aériennes de Charlie Chaplin. Ou bien dans les crises de rage hilarantes, excessives mais toujours dansées, chez Louis de Funès, telles que Valère Novarina en a si bien décrit l'économie :

Louis de Funès était au théâtre un acteur doué d'une force extraordinaire, un danseur fulgurant qui semblait aller au-delà de ses forces, excéder la demande et donner au public dix fois plus que les figures attendues, tout en restant parfaitement économe de son effort et toujours prêt à recommencer. Un athlète de la dépense. Un maître d'énergie : entre deux crises paroxystiques, sa sobriété exemplaire et la pureté de son jeu rappelaient Hélène Weigel. [...] Weigel excellait dans le « parlé-chanté » : *Sprechgesang* ; Louis de Funès dans le « marché-dansé » : *Schrittgetanz*. Sa silhouette était celle d'un danseur exultant ou soudainement d'un dépressif pétrifié. « Arrêté-bondi ». Le grand maître des mimiques, des verbigérations muettes et des hurlements tus. Le cinéma donne trop souvent une image partielle de son art en rien filmant que les crises aiguës : l'accès grimacier, les mille colères, le bondissement n'étaient au théâtre qu'un moment de son jeu, une intensité suprême, qu'il fallait savoir attendre, pressentir, et qui ne survenait, comme dans la danse du *shité* dans le nô, qu'après un long calme tendu et comme un couronnement de «émotion»³.

Plus proches des expériences artistiques – celles, par exemple, de Robert Morris, de Gordon Malla-Clark, de Robert Smithson, de Bruce Nauman ou de Richard Long –

— 1 Cf. Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, dir. C. Bruni, Sammeron, GERMS, 1993, p. 11-22.

— 2 Cf. Georges Bataille, *Sur Nietzsche. Voierité de chance* (1945), *Œuvres complètes*, VI, Paris, Gallimard, 1973, p. 90.

— 3 Valère Novarina, *Pour Louis de Funès, précédé de Lettre aux acteurs*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 31-32.

les versions spécifiquement chorégraphiques du travail avec le sol ne manquent pas dans la danse moderne et contemporaine. Les figures de la chute – donc de la *gravité* – y apparaissent en contre-motifs logiques de cet envol ou « affranchissement de l'espace » sur lequel les historiens, généralement, ont voulu concentrer leur attention⁴. Dans sa *Poétique de la danse contemporaine*, cependant, Laurence Louppe remarque que la chute « trouve son aboutissement dans l'usage du sol. » Elle cite alors, en premier lieu, le travail de Karin Waehner quand il se fait exploration du

sol appui, [du] sol partenaire amoureux, [du] sol repoussoir : on peut être au sol abîmé, lâchant tous les tenseurs, poids absolu, laissant la surface d'appui prendre en charge qualitativement comme quantitativement toute la matière pondérale qu'on lui abandonne. Parfois, les appuis se dérobent à l'abandon ; d'où le drame. Ainsi dans un duo célèbre de *Café Müller* de Pina Bausch, une femme se jette dans les bras d'un homme qui ne la soutient pas. Elle tombe comme si le sol de la terre lui-même s'ouvrait sous elle⁵.

Mais il y a plus :

Ce travail du sol, où le corps se pense et se perd, se donne et prend le sol qui se donne à lui, provoque des qualités de mouvement exceptionnelles, dues au repos des tenseurs. De nombreuses pratiques, mais aussi de nombreuses esthétiques y ont recours. Il y a des danses entièrement au sol comme les *Accumulations* de Trisha Brown (à partir de 1970), il y a des « passages au sol » quasiment obligés dans toute pratique de danse. Ces « passages » peuvent être de l'ordre de la roulade, par où le corps s'arrache au sol, se reprend, se déprend de soi, bascule à nouveau. Ces « passages » sont à entendre au sens initiatique du mot, car le retour à la terre, pour réamorcer toute verticalité possible, est aussi indispensable au danseur qu'au géant Antéc, caractère fusionnel et quête régénératrice en moins. Ce sont eux toutefois qui permettent le *rebound*, toujours selon la poétique d'une Humphrey, la verticalité objective du corps dans le rapport ascendant-descendant ne se justifiant que sous les espèces d'un « jaillissement », pour reprendre le titre d'une de ses pièces (*Soaring*, 1924). Les dynamiques ascendantes-descendantes, essentielles, se relient étroitement au traitement du poids. Elles en garantissent l'élasticité, la possibilité de voyager entre des pôles opposés, de maintenir l'ambivalence de la chute et du rebond. Humphrey, Trisha Brown sont dans cette tonalité. En France, Hervé Robbe, Odile Duboc : esthétiques du flexible où l'élasticité de l'espace s'invente dans l'arc des suspensions⁶.

Il est possible que le sol constitue, en tant que scène, creuset ou repoussoir des mouvements chorégraphiques, la « maquette anthropologique du corps » dansant⁷. Lorsque, dans un film militariste comme *Holiday Inn*, Fred Astaire se livre à une prestation époustouflante de *tap dance* en jetant des dizaines de pétards qui explosent au sol et le jonchent de

— 4 Cf. Catherine Grout, « La danse et l'affranchissement de l'espace au XX^e siècle », *Danse et pensée*, op. cit., p. 357-365. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1996, p. 386-421.

— 5 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997 (éd. 2004), p. 98.

— 6 *Ibid.*, p. 98-99. Sur les prémisses de cette esthétique de la chute – voire de la brisure au sol – au XIX^e siècle, cf. Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 221-353.

— 7 Selon l'idée avancée, mais non construite malheureusement, de Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique du corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997 (éd. 2000), p. 18-20.

débris, on se prend à imaginer que le danseur se met lui-même en scène comme un bombardier américain dévastant joyeusement la terre qu'il est en train de survoler⁸. À ce moment, danser consiste à détruire la terre ou, plus exactement, à mimer sa destruction. Tout autre est la disposition anthropologique mise en œuvre par Anne Teresa De Keersmaeker dans une chorégraphie basée sur des musiques de Steve Reich⁹ : la danseuse se déplace en virevoltant sur elle-même de façon à dessiner – à tracer, à écrire, à sculpter, à creuser presque – le labyrinthe de ses propres pas sur un sol recouvert d'une fine couche de talc ou de sable blanc. À ce moment, danser consiste à graver la terre, fut-ce pour une empreinte volatile que détruira le moindre souffle de vent.

Le danseur de *baile jondo*, quant à lui, ne percute si obstinément le sol que pour en recevoir une commotion : un « mouvement-avec », mais aussi une émotion partagée, réciproque. Ses « chocs efficaces » ne cessent jamais d'*interroger la terre* dans sa capacité à répondre au corps par « chocs en retour », à le reprendre toujours dans sa loi de gravité, de profondeur. Il n'y a pas lieu, ici, d'opposer à toute force la « vieille tradition » *flamenco* et, d'un autre côté, l'« avant-garde » d'un danseur comme Israel Galván, par exemple¹⁰. Autrefois, El Farruco déjà pensait son art à partir de l'immobilité : il passait un temps démesuré à contempler le sol, assis sur sa chaise, pendant que son chanteur El Chocolate donnait tout son souffle dans d'interminables *¡Ay! lamentos* sur le rythme des *siguiriyas*¹¹. Farruco se levait enfin, regardant alternativement la bouche du chanteur et la surface du sol, ses mains doucement réunies, glissant l'une sur l'autre de façon à faire traîner la percussion des *palmas*, comme pour réunir en un seul mouvement le choc et la caresse. Les bras se levaient alors, lentement, le regard toujours anté dans la terre. Un pas en arrière plutôt qu'une entrée en danse, puis une avancée méticuleuse, comme glissée, sur la scène. Un spectateur inattentif eût dit qu'il ne se passait rien. Et, tout à coup, juste sur les trois derniers temps du *compás*, une saive inouïe de percussions à briser le plancher. Quand il se décidait à entrer dans les *bulerías*, Farruco finissait de délier – de faire délirer – son corps ventru en cavalcades sur place, en désarticulations insensées, en trépigements de joie démesurée, mais parfaite dans son rythme, toujours élégante, toujours profonde.

Israel Galván part lui aussi de l'immobilité – et y revient sans cesse – en adressant méthodiquement ses « chocs efficaces » à la terre qui le porte. Dans *Arcana*, spectacle créé à Séville en 2004, il commence par engager un dialogue animal et presque amoureux avec le sol, ses pieds nus cherchant le contact, grattant, caressant, se risquant, un peu comme la main d'un aveugle appréhende l'espace environnant. Puis, tout au contraire, les époustoufflantes *alegrías*, les tangos et les *bulerías* d'*Arcana* vont littéralement martyriser le sol à coups et à rafales de pointes et de talons. Dans l'atypique *siguiriya* accompagnée par

— 8 Dans le film *Holiday Inn*, 1942, réalisé par Mark Sandrich. Cf. Gilles Cèbe, *Fred Astaire*, Paris, Henri Veyrier, 1981, p. 134-137.

— 9 Anne Teresa De Keersmaeker, *Fase. Four Moments on the Music of Steve Reich*, 1982 (version filmée en 2002). Cf. *Rocas* : Anne Teresa De Keersmaeker, Tournai, Renaissance du Livre, 2002.

— 10 Cf. Jose Luis L. Navarro García, *Tradición y vanguardia. El baile de hoy, el baile de mañana*, Murcia, Nausicaá, 2006, p. 281-308.

— 11 Je décris ici un moment mémorable enregistré dans les années soixante pour la série télévisée *Rito y geografía del baile, XII*, Madrid, Radio Televisión Española, 1999.

Diego Amador, Galván verticalise soudain ce qu'on pourrait, désormais, appeler la *surface de commotion* en un mur de planches – c'est le *burladero* des arènes tauromachiques – contre lequel sa tête vient percuter, comme folle, comme fêlée, en soulevant de grands nuages de poussière. Enfin, le danseur construit de nouvelles variantes en distribuant ses *sevillanas* sur un socle de métal, hommage probable à Vicente Escudero lorsque celui-ci dansait pour ses amis dadaïstes, ou bien en faisant d'une chaise à bascule son terrain chorégraphique constamment instable dans son centre de gravité.

Cette expérimentation de la terre à danser est sans fin. Dans *Tábula rasa*, son plus récent travail – j'écris ces lignes à Séville, sous la commotion du spectacle découvert il y a quelques heures à peine –, Israël Galván isole schizophréniquement les membres de deux grandes familles gitanes, Diego Amador et Inés Bacán : c'est sans doute pour mieux les confronter à leur propre solitude, mais c'est aussi pour les ramener à *des surfaces de percussion* qui seront piano, table en bois ou le sol lui-même. Alors, Galván explore une nouvelle fois les virtualités de la surface à frapper : il percute les cordes du piano jusqu'à mettre son pied dans la grande cavité de l'instrument ; il utilise le plateau de la table, ce monde en miniature, avec le plancher de la scène ; enfin, il danse sur un carré de terre blanche qui soulève la même poussière que le chemin de *La Terre* sous les pas de Vassili. Dans un autre projet en cours sur le thème de l'apocalypse, c'est le plancher lui-même qui, monté sur des roulements à billes, devra se mouvoir sous les « chocs efficaces » du danseur.

On comprend mieux, dans ces conditions, que la terre puisse se mouvoir elle-même sous les pas du danseur, c'est-à-dire selon le caractère opératoire des mouvements créés par la chorégraphie. Ce serait comme la sensation d'un *paysage-voyage*, un paysage capable de « partir » à l'aventure, voire d'extravaguer, selon les mouvements mêmes du corps qui l'invoque. On ne sent jamais mieux la terre que lorsqu'on la percute. Mais on dérange la terre en la percutant : on la déplace donc, on la cultive, on la meut, on la *commeut* avec soi. Cela signifie que l'on peut *chanter la terre*, comme le font les *flamencos*, sans croire pour autant la posséder ni la tenir pour inamovible. Si vous creusez la terre andalouse, vous ne trouverez que les vestiges d'un extraordinaire cosmopolitisme. Et quant aux Gitans, nous savons bien que la terre ne fut jamais pour eux, nulle part, objet de possession et d'inamovibilité.

Rainer Maria Rilke a évoqué les Gitans en disant d'eux qu'ils sont juste « un peu plus fugitifs encore que nous-mêmes¹². » Ces « poètes de grands chemins », comme les appelle aussi Claire Auzias¹³, ont fait de l'errance leur racine même : ils ont, jusqu'en Andalousie, inventé un art tragique sans la cité donc sans pouvoir politique, une poésie sans écriture donc sans pouvoir rhétorique, un chant dramatique sans *proscenium* donc sans pouvoir liturgique. Donn Pohren évoquait les Gitans sous l'angle de leur « existence déracinée¹⁴. » Maurice Ohana, pour sa part, insistait sur l'arc géographique considérable qu'embrasse

— 12 Rainer Maria Rilke, cité par K. Winkelvoss, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Belin, 2006, p. 226.

— 13 Claire Auzias, *Les Poètes de grand chemin. Voyage avec les Horns des Balkans*, Paris, Michalon, 1998. Sur les migrations gitanes, cf. D. Kenrick, *De l'Inde à la Méditerranée. La migration des Tsiganes*, trad. J. de Waard, Toulouse, Centre de Recherches Tsiganes-CRDP Midi-Pyrénées, 1994.

— 14 Donn E. Pohren, *L'Art flamenco* (1962), trad. A. Lécot, Séville, Editorial Católica Española, 1962, p. 35-45.

la réalité musicale du *cante jondo*, de l'Inde aux Caraïbes en passant par les Balkans, le Moyen-Orient et l'Afrique¹⁵. Se demander où se trouve le site de fondation du *cante jondo* – sa « demeure » (*morada*), sa « maison » (*casa*) ou sa « grotte » (*cueva*) natales, comme s'exprimait Ricardo Molina en s'autorisant explicitement de Gaston Bachelard¹⁶ –, ce n'est pas seulement poser une question sans réponse, mais encore fabriquer de toutes pièces, avec une métaphysique des racines pour enjeu, un faux problème¹⁷. Il vaut mieux penser la « profondeur », l'« épaisseur » ou l'« étendue » de cet art dans les termes où Aby Warburg comprenait toute forme culturelle selon la *géographie mouvante* de ses « migrations » et de ses « survivances » dans la longue durée.

Creusez la terre, et vous comprendrez très vite – comme tout archéologue le sait bien et comme Walter Benjamin l'a décrit admirablement¹⁸ – que la terre n'est que vestiges éparpillés, fossiles brisés, saletés accumulées, restes de destructions mêlés, mémoires sédimentées, sédiments déplacés, cadavres diversement décomposés, vermines souterrainement actives, travail immonde de la germination et de la pourriture, bref, l'impureté par excellence. Si le *cante jondo* est un chant de la terre, il est d'abord le chant de cette impureté même. La nature essentiellement métisse ou hybride du flamenco sur le plan sociologique et musicologique¹⁹ se retrouve sur tous les plans de son esthétique et, même, de son éthique propres : c'est le *payo* Silverio Franconetti qui a donné aux *siguiriyas* leur profondeur « gitane », c'est le gitan de Cadix Enrique El Mellizo qui a donné aux *malagueñas* (c'est-à-dire aux *fandangos* de Malaga) leurs véritables lettres de noblesse²⁰.

Aujourd'hui comme autrefois, l'art flamenco ne sait faire remonter ses profondeurs qu'à mettre en branle – en fêtes ou en destructions, ou en fêtes de destruction – ses surfaces. Il est donc vain de vouloir hiérarchiquement isoler le *jondo* du *chico*, le « profond » du « léger », comme il se révèle désastreusement facile de se contenter du « léger » pour éviter les

— 15 Maurice Ohana, « Préface » à F. Deval, *Le Flamenco et ses valeurs*, Paris, Aubier, 1989, p. 8.

— 16 Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco. Ensayo de una interpretación antropológica*, Séville, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, p. 113-123.

— 17 La litte exactement symétrique, qui est celle, par exemple de Gerhard Steingress (*Sobre flamenco y flamencología. Escritos escogidos, 1988-1998*, Séville, Signatura Ediciones, 2004) a pour elle l'avantage de la *précision* dans l'approche historique et sociologique. Grâce à elle, le « mythe andalou » ou le « mythe gitan » d'une substance intemporelle, terrienne, voire raciale, du *cante jondo*, sont définitivement battus en brèche. Steingress montre, en effet, que le flamenco en tant que *genre* artistique apparaît au XIX^e siècle comme un phénomène urbain de l'*underground*, si l'on peut dire : une contre-culture élaborant pour l'Andalousie ce que la « Bohême » signifiait dans le reste de l'Europe. Mais, parce qu'elle ne se fonde – pour être sûre d'être précise – que sur les documents écrits, cette approche manque une *vérité* anthropologique antérieure à toute notion de « genre », et que véhiculent, non les documents couchés par écrit, mais les gestes mémoriels de longue durée. Sur la question historique et théorique de celle « mémoire des gestes », cf. G. Didi-Iuberman, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire des gestes*, à paraître.

— 18 Cf. Walter Benjamin, « Fougues et souvenir » (1932), trad. J. Lacoste et J.-F. Poirier, *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 181-182.

— 19 Cf. Gerhard Steingress, *Sobre flamenco y flamencología, op. cit.*, p. 197-213. *Id.* (dir.), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*, Hambourg-Londres, Lit Verlag, 2002, p. 169-216 et 297-325.

— 20 Cf. Bernard Leblon, *Flamenco*, Paris-Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, 1995, p. 35.

risques et les commotions du « profond » (Nietzsche et Bataille nous aident encore à penser cela, lorsqu'ils tiennent la tragédie sans le rire comme une imposture, le rire sans la tragédie comme un faux-fuyant). Il y a, de fait, un constant aller et retour, une *ida y vuelta* généralisée de tous les éléments de cet art, par-delà ce qu'on entend habituellement de cette frange du flamenco dite « andalouso-américaine²¹ ». Les grands artistes sont souvent allés chercher ailleurs – García Lorca à New York et La Havane, Rafael Alberti à Buenos Aires, Vicente Escudero ou Miguel Ángeles Ortiz à Paris – ce que pouvait bien être la terre mouvante du chant profond. Celui-ci ne finit par mettre nos « pensées sous commotion » (*pensamientos en conmoción*), selon la belle expression de José Bergamín empruntée à Unamuno²², qu'à se mettre lui-même en émotion et en motion, c'est-à-dire en mouvement, en voyage. La terre se meut sous les pas du danseur parce que les racines errent, parce que la profondeur n'est ni un site ni un trésor, mais un mouvement.

Voilà pourquoi le florilège des *coplas flamencas* réitère si souvent le motif de l'errance. Il y a, d'abord, cette figure de l'homme sans terre qui chante sa traversée des terres étrangères :

Cette terre, je n'en suis pas,
je n'y suis pas né,
le destin, errance après errance,
jusqu'ici m'a amené²³.

Il y a donc pour cet homme, non pas la terre à posséder ou à prendre pour nid de repos, mais la terre à cheminer dans la fatigue, à parcourir sans fin avec une sensation de paradoxe typique de l'errance, quand on ne sait plus où est devant et où est derrière, où est le but et où est l'origine, où est l'ombre portée du marcheur et où sont ses pensées, quelque part entre désir et mémoire :

Sur le sable brûlant
un cheminement sans fin,
comme l'ordonne le destin,
s'en vont les Gitans.

Je suis malheureux
jusque dans ma démarche,
les pas que je fais en avant
me font aller en arrière.

— 21 Cf. José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2005 p. 239-251 (sur les chants d'*ida y vuelta*, c'est-à-dire les styles métissés tels que les *quajiras*, les *milongas*, les *vidalitas*, les *petoneras*, les *habaneras* ou les *colombianas*).

— 22 José Bergamín, *La música callada del toreo* (1981), Madrid, Turner, 1994, p. 48. Trad. F. Delay, *La Solitude sonore du toreo*, Paris, Seuil, 1989, p. 52.

— 23 *Je me consume. Coplas flamencas*, trad. J.-R. Prieto, Paris-Barcelone : Antoine Soriano, 1996, p. 16 : « Yo no soy de esta tierra / ni en ella nací. / La fortunita roando y roando, / o mare mía, / me traje hasta aquí. »

Je vais comme un prisonnier :
derrière chemine mon ombre
et devant mes pensées²⁴.

Un jour, bien sûr, le marcheur s'arrêtera. Il retournera à la terre : mais pour un repos qui n'est pas celui du paysan bachelardien ou heideggérien. C'est le repos fatal et l'intimité infernale de son corps destiné à faire partie de la profonde impureté du sol :

Mes peines,
les pierres mêmes en souffraient [...].
La terre, bien qu'elle ne soit que la terre,
va absorber ma douleur...

Ce qui est en train de m'arriver
je le raconterai à la terre,
lorsqu'on m'enterrera²⁵.

La profondeur de la terre a toujours le dernier mot, et c'est le mot de la mort. Mais, avant de s'écrouler pour de bon – comme fait le danseur bouleversant de *La Terre* –, il s'agit de conjurer la chute, de détourner la voracité de la terre, de jouer avec elle. Donc de sauter, de se mouvoir, pour mieux la frapper. Pour faire une fête de ce rapport toujours problématique avec le sol. Joie et angoisse mêlées : fêlures. Événements, paradoxes, devenirs-fous. L'histoire du chant profond est tout entière tissée de ces choses, de ces fêtes à se fêler la tête. Les devenirs-fous aujourd'hui – je ne parle évidemment pas en termes de clinique psychiatrique, mais dans les termes philosophiques suggérés par Gilles Deleuze²⁶ – sont ceux de Niño Miguel, de Rafael Riqueni, de Dieguito de Morón, d'El Morilo ou, dans une autre mesure, d'El Torta et de Camarón lui-même : je me souviens par exemple, dans le film *El Ángel*, de ses *bulerías* où il exposait, au milieu de cinquante personnes toutes à la joie, à la fête et au rythme, sa propre fêlure de silence et de profonde solitude²⁷.

Les devenirs-fous d'hier furent ceux d'El Loco Mateo, au XIX^e siècle, ou bien de Gabriel Macandé, né en 1897 dans le Barrio de la Viña, à Cadix, et mort à l'hôpital psychiatrique de cette même ville en 1947. Eugenio Cobo a tenté d'écrire sa biographie : exercice presque aporétique puisque sa vie tout entière, sa pauvre vie de chanteur fou, ne fit qu'aller d'obscurités en obscurités (*nació en la oscuridad, vivió en la oscuridad y murió en la oscuridad*²⁸). Macandé

— 24 *Chants flamencos – Coplas flamencas*, trad. D. Dumas, Paris, Aubier-Montaigne, 1973, p. 115 et 171 : « Por la arena caliente / un eterno camino / como manda el destino / los Gitanos se van. » « Desgraciadillo soy / hasta en el andar, / que los pasitos que para adelante daba / se me han ido atrás. » « Voy como si fuera preso : / detrás camina mi sombra, / delante mi pensamiento. »

— 25 *Ibid.*, p. 119, 127 et 151 : « Sintiendo estaban las piedras / las fatigas mías [...] La tierra con ser la tierra / se va a comer mi dolor... » « Esto que me está pasando / se lo contaré a la tierra / cuando me estén enterrando. »

— 26 Cf. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p.9-12.

— 27 *El Ángel : Musical flamenco, III. El territorio flamenco*, 1984.

— 28 Eugenio Cobo, *Pasión y muerte de Gabriel Macandé*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1977, p.13.

était vendeur ambulant de caramels qu'il fabriquait lui-même et enveloppait dans de petits chromos à l'image des grands toreros de l'époque, Belmonte, Pastor ou Gaona. Il chantait son *pregón* – sa réclame, sa criée – dans les rues de Cadix, la bouche encombrée de ses propres caramels, mêlant des *tercios de siguiriyas*, de *soleares*, de tangos ou de *bulerías* :

Je fabrique mes propres caramels
pour les vendre de par l'Espagne.
Si tu les veux à la menthe,
Moi j'en ai au citron²⁹.

Mais Gabriel Macandé était atteint d'un mal-être que les psychiatres français ont, une fois, nommé le « syndrome du juif errant ». Les Andalous se contentèrent de l'appeler *el loco*, « le fou », pour son caractère insaisissable, l'anormale timidité – voire la peur – que lui inspiraient ses contemporains, enfin pour sa compulsions à la dérive, au nomadisme. Il alla chanter et vendre ses caramels jusqu'à Puerto Real, Chiclana, Conil, Vejer, Jerez, Algeciras. Plus le temps passait, plus son *pregón* devenait un chant de désespoir, une lamentation au milieu des caramels :

Par le grand chemin
tu rencontres un homme qui marche ;
ne lui demande pas pourquoi
il vit ainsi errant,
errant de son propre destin³⁰.

Gabriel Macandé n'était certes pas un fou dangereux, sauf lorsqu'on insistait pour qu'il chante en lui proposant de l'argent. Posséder le rendait fou, il fit tout pour tout perdre, même sa propre vie. Lorsque le grand maître Don Antonio Chacón l'entendit chanter, il voulut lui donner trente duros afin qu'il prenne un billet de train pour Madrid et qu'il fasse un art viable de son *duende* invivable. Mais Gabriel Macandé ne quitta jamais ses errances andalouses. Il ne posséda donc rien, même pas un livre, et pourtant on a dit qu'il avait une passion pour les romans de Jules Verne. Il s'enfuit en courant le jour où on l'amena voir un film parlant. Une autre fois il brisa, dans un accès de démence, un gramophone où s'entendait la voix enregistrée de Pepe Marchena. La Niña de los Peines l'adorait. Manolo Caracol et le guitariste Melchor de Marchena vinrent le visiter un jour à l'hôpital psychiatrique : ils repartirent en larmes après qu'il eut chanté. Il finit par devenir aveugle. Sur son acte de décès est écrit : « Diagnostic : psychose de type schizophrénique³¹ » (*diagnóstico : psicosis del circulo esquizofrénico*).

C'est comme si, dans ce type d'errance, la terre striée par les pas du marcheur finissait elle-même par strier, puis par fêler son âme. Je pense à Nijinski, bien sûr. Nijinski sautant

— 29 *Ibid.*, p. 21 : « *Fabrico yo mis caramelos / para vendcrios en España. / Si los quieres de menta, / yo los tengo de limón.* »

— 30 *Ibid.*, p. 27 : « *Por camino carretero / te encuentras un caminante : / no le preguntes por su sino, / que ha de vivir errante, / errante con su destino.* »

— 31 *Ibid.*, p. 39-62.

devant Binswanger à la clinique Bellevue de Kreuzlingen. Ou bien Nijinski réduisant toute sa vie à écrire et à marcher, plus encore : à écrire qu'il marche et à continuer, dans cette écriture même, de produire du rythme ou de la rime, comme une dernière danse possible pour son corps trop éprouvé :

Je veux écrire un peu en vers, mais ma pensée est ailleurs. Je veux décrire mes promenades.
Mes promenades étaient à pied. J'aimais me promener seul. J'aime me promener seul.
Je veux seul seul. Tu es seul et je suis seul.
Nous sommes seuls et vous êtes seuls.
Je veux écrire écrire. Je veux dire dire.
Je veux dire dire. Je veux écrire écrire.
Pourquoi ne peut-on parler en rimes, quand on peut parler en rimes. Je suis rime rime rime. Je veux rifa rifa. Tu es rifa et je suis rifa. [...]
Je veux que tu es allé.
Je veux que tu es allé.
Tu es allé et je suis allé³².

« Je veux décrire mes promenades », répète Nijinski. Et l'on comprend, lorsqu'il le fait, que tout cheminement représente pour lui le drame de la vie, le danger même que fait courir au marcheur la profondeur de la terre.

Je me trouve devant un précipice où je pourrais tomber, mais je n'ai pas peur de tomber, c'est pourquoi je ne tomberai pas. Dieu ne veut pas que je tombe, car il m'aide quand je tombe. Une fois, je suis allé me promener, et il m'a semblé qu'il y avait du sang sur la neige, alors j'ai couru en suivant les traces. Il m'a semblé qu'on avait tué un homme, mais qu'il était vivant, alors j'ai couru dans une autre direction. [...] La distance sur laquelle j'allais et venais ne dépassait pas dix archines [c'est-à-dire environ sept mètres], peut-être un peu plus. Je courais bien. J'aime courir. Je me sens comme un petit garçon. [...] Je marchais sur la neige. La neige craquait. J'aime la neige. J'écoutais le craquement de la neige. J'aimais écouter mon pas. [...] J'ai marché et j'ai baissé la tête, comme si j'étais coupable. J'ai marché et marché. [...] Je ne m'enrhumais pas, car je ne pensais pas, mais je ressentais³³.

Or, à l'époque même où Nijinski marchait et « ressentait » sa marche « sans penser », Erwin Straus commençait d'élaborer une phénoménologie de la sensation qui clarifie notablement les relations intimes du sentir et du se mouvoir. Contre la « réification du mouvement » caractéristique des philosophies idéalistes comme des psychologies positivistes³⁴ – celle de Pavlov, notamment –, Erwin Straus a théorisé « l'unité de la sensation et du mouvement » en partant, ce n'est pas un hasard, d'observations sur la marche, la danse, la situation du corps dans l'espace observé à un niveau « antérieur à toute esthétique³⁵. »

— 32 Vasilav Nijinski, *Cahiers (le sentiment)*. Version non expurgée (1919), trad. C. Dumais-Lvowski et G. Pogojeva, Arles, Actes Sud, 1995, p.163-164.

— 33 *Ibid.*, p. 35-38, 123, 177 et 183.

— 34 Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 381-383.

— 35 *Ibid.*, p. 376.

La notion d'*animalité* – ce qui se meut soi-même – lui permet d'abord de donner une approximation des mouvements les plus élémentaires :

Les plantes sont enracinées dans le sol, elles ne doivent ni ne peuvent prendre soin de leur propre existence. Stationnaires comme elles sont, elles sont inéluctablement à la merci des éléments extérieurs. [...] Les plantes ne peuvent se soustraire ni aux mouvements de l'air ni aux orages ni au feu. C'est pourquoi le chêne, malgré toute sa force, ne peut jamais atteindre la puissance du plus minuscule oiseau qui construit son nid dans ses branches. Son domaine est limité à la portion de terre remplie par ses racines et il est incapable de s'approcher de son voisin le plus immédiat. Pour l'animal, au contraire, le monde entier est ouvert dans son étendue. Les animaux n'ont pas de racines³⁶.

L'animal n'est donc pas, comme un arbre, prisonnier de sa terre et de ses racines. Même dans un endroit paisible, il ne se sent pas à l'abri, ne se repose jamais définitivement. « toujours tendu vers un danger possible et sur le point de fuir » : sa relation à l'espace est *orientation*, c'est-à-dire *tension* vers un ailleurs, ici ou là, partout autour, et même dans la profondeur lorsqu'il fouille le sol, « le renifle, creuse, creuse encore et renifle³⁷. » Son être n'est donc pas demeure, mais « être-en-transition³⁸. » L'homme est animal, un être animé par soi-même, dans ce sens-là. La *sensation* n'est jamais pour lui séparable de cette orientation dans l'espace, parce que sentir – même lorsqu'on touche quelque chose ou quelqu'un – s'apparente toujours à une *danse* où se conjuguent et se mettent en rythme l'approche et l'éloignement, l'union et la séparation. Ainsi,

le mouvement tactile s'amorce par une approche qui commence dans le vide et se termine lorsqu'il atteint à nouveau le vide. [Dans chaque sensation et dans chaque mouvement,] je maintiens un échange continu qui se caractérise par une approche à partir du vide et retourne à celui-ci³⁹.

Chanter la terre ou danser sur la terre, ce n'est donc pas seulement chanter ou danser son appartenance à la terre. C'est, tout aussi bien, chanter ou danser la distance, c'est-à-dire un désir et une mémoire en même temps, dans l'impossible appropriation de la terre. Erwin Straus a bien mis en lumière, notamment, que la notion de paysage, ne serait-ce que par l'horizon qui y dessine les limites mouvantes de nos propres mouvements, ne va jamais sans un voyage où nous risquons, chaque fois, de nous perdre⁴⁰. Dans ses analyses du *saut* – par exemple lorsqu'on sursaute de peur devant le mouvement de quelque chose qui vient sur nous et nous menace –, Erwin Straus a montré que la motricité corporelle y construit l'espace en y « révélant la distance » comme *pathos* ou affect fondamental⁴¹.

— 36 *Ibid.*, p. 373.

— 37 *Ibid.*, p. 402.

— 38 *Ibid.*, p. 422.

— 39 *Ibid.*, p. 614.

— 40 *Ibid.*, p. 513-516.

— 41 *Ibid.*, p. 616. Sur le saut, cf. *ibid.*, p. 553-554 et 619-622. Pierre Kaufmann prolongera ces analyses sur le plan psychanalytique en parlant du rapport entre « éclosion de l'espace » et « champ de l'Autre ». Cf. P. Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1967 (éd. 1983), p. 90 et 274. Sur le geste comme « transport » et « structure topique », cf. également Catherine Cyssau, *Au lieu du geste*, Paris, PUF, 1995, p. 97-135.

Ludwig Binswanger – qui a vu danser ou trépigner successivement, dans son asile de Kreuzlingen, Nijinski, Aby Warburg et Mary Wigman – s'est interrogé sur la signification fondamentale du saut, de la percussion au sol et du rebond. Il avait noté que certains psychotiques ont beaucoup de difficulté à marcher simplement et s'emploient au contraire, quelquefois avec virtuosité, à reculer, à sauter ou à danser⁴². Il a donc tenté d'élaborer une phénoménologie de l'« extension de l'espace du corps propre (*Leibraum*) dans l'espace ambiant⁴³ », façon de décrire comment les émotions ou les *motions psychiques* parviennent à sculpter l'espace tout entier par le biais des *mouvements du corps*. Dans ses remarquables descriptions cliniques de la schizophrénie ou de la psychose maniaco-dépressive, Binswanger élabore – à partir d'Erwin Straus – une notion du « mouvement présentiel » (*präsentische Bewegung*) qui n'est pas lié à une intention ou une direction particulière⁴⁴ (par exemple : se lever et faire quelques pas pour aller se saisir d'un objet sur la table). Ce type de mouvement est *illimité*, remarque Binswanger⁴⁵ : façon d'en éclairer la nature de pur devenir, comme plus tard s'exprimera Gilles Deleuze en parlant de folies, de fêlures, de surfaces et d'événements.

L'homme de la fêlure se commeut avec la terre. Il ne marche pas sur elle : il danse avec elle pour corps partenaire et pour surface de percussion. Il saute, il trépigne, il jubile, il piétine. Sa mobilité paradoxale est souvent celle d'un *tourbillon sur place*, comme le danseur de *baile jorido* quand il choisit pour terrain chorégraphique les quelques centimètres carrés d'une table ou d'un *tablado* en bois. Tourbillon : énergie concentrée sur place, constamment reprise et déperisée autour. Espace intense et espace étoilé, rempli de fusées gestuelles. Mais, aussi, un « y-revenir-toujours-à-nouveau⁴⁶ », comme l'équivalent chorégraphique de la ritournelle musicale ou de l'éternel retour nietzschéen. Cela donne, affirme Binswanger, un « style » à sa présence : un style porté, dans la gestualité maniaco-dépressive, par le *rythme du corps* et la *rime de la parole*, la *fragmentation* du mot et l'*étoilement* du geste en même temps⁴⁷. Le « style maniaque » met donc en œuvre des paradoxes sans fin, des mouvements qui s'opposent – « pour le maniaque, il n'y a que l'opposition : il ne fait pas que vivre dans l'opposition ou la contradiction, il vit l'opposition et la contradiction⁴⁸ » –, des états où rien n'est jamais définitif, où le monde est divisé, où l'homme est « problématique », où l'existence est précaire⁴⁹.

Se commouvoir avec la terre, danser en piétinant et en tourbillonnant sur place, *sauter pour mieux percuter*, pour mieux exposer le paradoxe et la « genèse de la contradiction » :

— 42 Ludwig Binswanger, *Le Problème de l'espace en psychopathologie* (1932-1933), trad. C. Gros-Azorin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 107.

— 43 *Ibid.*, p. 95.

— 44 *Id.*, *Sur la fuite des idées* (1933), trad. M. Dupuis, C. van Neuss et M. Richir, Grenoble, Jérôme Millon, 2000, p. 55.

— 45 *Ibid.*, p. 56.

— 46 *Ibid.*, p. 257-275.

— 47 *Ibid.*, p. 127-128, 164-168 et 181-184.

— 48 *Ibid.*, p. 225.

— 49 *Ibid.*, p. 225-228.

Binswanger aura eu l'acuité de ne voir là ni privation, ni déficience, ni simple « folie », mais une authentique *méthode* et, plus encore, un *style* appelant les formes de l'art⁵⁰. C'est une « forme d'être » où, simplement – mais rien n'est simple, bien sûr, en ce domaine –, la forme ne cesse jamais, comme en un tourbillon, de se détruire et de se créer à nouveau pour une nouvelle destruction plus belle, plus festive, plus étoilée encore. Il s'agit là, remarque Binswanger dans les traces de Warburg, d'une « forme démonique de l'existence », un *duende* fondamental que « notre culture a "dé-démonisée" sous le nom de psychose⁵¹. » Le style dionysiaque du *cante jondo* n'est pas loin de tout cela, avec sa façon de faire la fête à se fêler la tête. Occasion, pour Binswanger, de mettre en cause la psychiatrie de Nietzsche – due à son propre oncle, Otto Ludwig Binswanger qui avait interné le philosophe dans sa clinique de l'Ina – au regard d'un geste de pensée, d'une passion philosophique⁵². Voilà aussi pourquoi dansent les maniaque-dépressifs : ils sont au moins lucides sur une chose, et bien mieux que le commun des mortels, c'est que la vie même ne fait qu'aller tourbillonnant *entre la fête et le néant* :

Ils ressentent fortement et purement l'opposition entre problématique et joie existentielle, entre vie morale et vie esthétique ; ils ne font pas de l'existence même un bien ou une valeur, ils ne gâchent pas la joie existentielle en la moralisant, mais [...] ils se *laissent tomber* facilement (de la vie) quand la tonalité de la vie festive se dissipe ; car alors ils se trouvent effectivement devant le *néant*⁵³.

Le chant profond doit être pensé dans sa manière spécifique de faire danser ensemble – de lier, de délier, de faire délirer – *la fêlure et la fête*. Lorsque Binswanger évoque l'« opposition entre vie morale et vie esthétique », il ne fait que reprendre les énoncés de Nietzsche posant, au début de *La Naissance de la tragédie*, que l'art est une activité plus fondamentale, plus « métaphysique » que la morale elle-même⁵⁴ ; une activité par-delà bien et mal. Il anticipe également sur les pages décisives de Georges Bataille dans *La Limite de l'utile*⁵⁵. La fête, telle que la déduit Binswanger du « style bondissant » chez certains psychotiques, se situe *en opposition* aux codes symboliques qu'elle ne mime qu'à les renverser⁵⁶ ; mais, du coup, elle se retrouve *en face* d'un réel que Binswanger nomme le « néant », cette profondeur qui remonte depuis les surfaces percutées et fêlées par le pied du danseur.

Gilles Deleuze a consacré un chapitre central de sa *Logique du sens* à la notion de fêlure. Celle-ci lui vient d'abord d'écrivains, de poètes et de philosophes hantés par la

— 50 *Ibid.*, p. 39-40.

— 51 *Ibid.*, p. 303.

— 52 *Ibid.*, p. 303 (note) : « Avec la constatation diagnostique de la psychose de Nietzsche, on n'a encore rien dit de sa démonie, de ses dons et de sa passion. »

— 53 *Ibid.*, p. 228.

— 54 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad. P. Lacoue-Labarthe, *Œuvres philosophiques complètes*, t. 1, éd. G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977, p. 30.

— 55 Georges Bataille, *La Limite de l'utile (fragments)* (1939-1945), *Œuvres complètes*, VII, Paris, Gallimard, 1976, p. 181-279. Sur la fête et le sacrifice, cf. également *Id.*, *Théorie de la religion* (1948), *ibid.*, p. 307-318.

— 56 Cf. notamment, le texte fascinant et peu connu de Florens Christian Rang, *Psychologie historique du carnaval* (1909-1927), trad. F. Rey, Toulouse, Ombres, 1990. Je remercie Mathilde Girard d'avoir porté ce texte à ma connaissance.

commotion du réel : d'abord le Zola de *La Bête humaine*, lorsqu'il évoque les familles prolétaires marquées par l'hérédité « neuropathologique », l'alcoolisme, la misère et l'instinct de mort (« La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure [...], comme des cassures, des trous par lesquels [leur] moi [leur] échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout⁵⁷ ») ; puis, Friedrich Nietzsche et quelques écrivains contemporains frayant avec l'alcoolisme et la folie : Antonin Artaud, Joë Bousquet, Scott Fitzgerald (auteur d'une nouvelle précisément intitulée *La Fêlure*), Malcolm Lowry, Allen Ginsberg... Deleuze entend un « bruit de marteau » dans la phrase de Fitzgerald : « Toute vie est bien entendu un processus de démolition⁵⁸. » *Bien entendu*, entendons : à écouter comme une musique et à regarder comme une danse.

La fêlure n'est ni intérieure ni extérieure : elle nomme le processus où intérieur et extérieur, profondeur et surface, échangent leurs propres mouvements.

Aussi [la fêlure] a-t-elle avec ce qui arrive, à l'extérieur et à l'intérieur, des rapports complexes d'interférence et de croisement, de jonction sautillante, un pas pour l'un, un pas pour l'autre, sur deux rythmes différents : tout ce qui arrive de bruyant arrive au bord de la fêlure et ne serait rien sans elle ; inversement, la fêlure ne poursuit son chemin silencieux, ne change de direction suivant des lignes de moindre résistance, n'étend sa toile que sous le coup de ce qui arrive. Jusqu'au moment où les deux, où le bruit et le silence s'épousent étroitement, continûment, dans le craquement et l'éclatement de la fin qui signifient maintenant que tout le jeu de la fêlure s'est incarné dans la profondeur du corps, en même temps que le travail de l'intérieur et de l'extérieur en a distendu les bords⁵⁹.

Le chanteur de *cante jondo* est un homme de la fêlure à si bien conjindre le bruit – le cri – et le silence. Le danseur de *baile jondo* est un homme de la fêlure à si bien joindre le sol avec son corps par son art du saut et de la percussion, « un pas pour l'un, un pas pour l'autre, sur [des] rythmes différents ». Être malade, sans doute, c'est être victime de sa fêlure. Mais être artiste, c'est être *danseur de sa fêlure*, faire en sorte que le « jeu de la fêlure s'incarne dans la profondeur du corps » et devienne une forme en mouvement dispensée dans l'espace avec rigueur et intensité. C'est faire en sorte que « l'illimité remonte », comme l'écrit Deleuze – « le devenir fou, le devenir-illimité n'est plus un fond qui gronde, il monte à la surface⁶⁰ » –, remontant par exemple à la surface d'un *tablado* qui tremble sous les rafales percussives de Carmen Amaya ou de Israel Galván. Cela suppose de percuter l'espace et, en un sens, de le strier : le couvrir de marques, le rayer, bouleverser son unité par un dessin corporel qui le reconfigure entièrement. Ce n'est pas un hasard si l'éloge de l'« espace strié » par Gilles Deleuze et Félix Guattari accorde une place prépondérante à la « ligne nomade », c'est-à-dire au paysage traversé, porté par le voyage, comme dans les *cuevas* troglodytes des Gitans de Grenade⁶¹.

— 57 Cité par Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 373.

— 58 Cité in *ibid.*, p. 180.

— 59 *Ibid.*, p. 181. Je suis Deleuze lorsqu'il dit, dans la même page, que la fêlure est « à la frontière, insensible » ; mais je ne le suis plus lorsqu'il la promeut « incorporelle, idéelle ».

— 60 *Ibid.*, p. 17.

— 61 Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 592-625 (ainsi que p. 512-517, où le modèle bachelardien du forgeron sédentaire est remplacé par la notion d'une « itinérance interne »).

Lorsqu'on retire l'impression, après des heures de *juergas* nocturnes, de fête inlassable, que le chant profond est un art de « fêlés », c'est sans doute parce que les événements y apparaissent toujours comme des paradoxes : les sauts attestent la puissance du sol, les commotions deviennent suavités, les formes déforment tout, les contacts brisent le contact, les coups le rétablissent. L'événement, selon Gilles Deleuze, est avant tout l'art du danseur ou de l'acteur en tant qu'ils n'agissent – et, quelquefois, violemment – que pour *contre-effectuer* par sauts, commotions et paradoxes :

Une sorte de saut sur place de tout le corps qui troque sa volonté organique contre une volonté spirituelle, qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose dans ce qui arrive, quelque chose à venir de conforme à ce qui arrive, suivant les lois d'une obscure conformité humoristique [...] : « Deviens l'homme de tes malheurs, apprends à en incarner la perfection et l'éclat⁶². »

62 G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 175 (citant Joë Bousquet).



EDVM MODOREXORAT SVPPLEX SVAT VRBASOPORAT









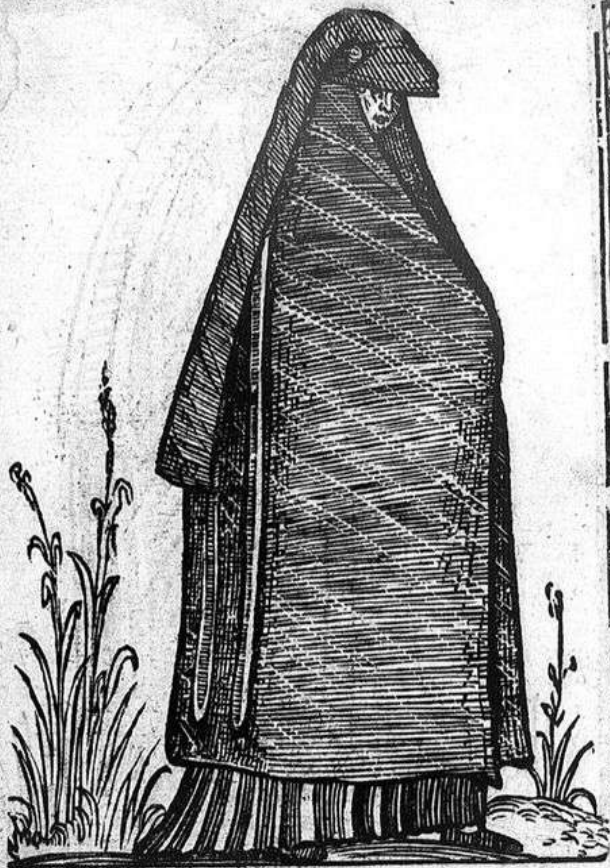
Le dueil.

Voicy l'habit accoustumé au dueil,
 Noir de couleur côme sont les tenebres,
 Quád par sospirs, auecques larmes d'œil,
 Pour les defunctz on fait pôpes funebres.



Le dueil de village.

Voila comment se vest la villageoise,
 Portant le dueil en cest accoustrement:
 Et en plorat fait plus grand bruit & noise,
 Que ne font prestres communement.



Le dueil de Bayonne.

Quant il aduint que Bayonnoise porte
 L'habit de dueil, pour mary ou parent,
 Elle est tousiours vestue en ceste sorte,
 Comme voyez au pourtrait apparent.



La damoiselle en dueil

En France ainsi se vest la Damoiselle,
 Pour ses parens en sepulture mis,
 Et fait son dueil par vn naturel zele,
 Quant elle a fait perte de ses amis.



Le duciel de Flandre.

En Flandre ont les femmes apries
 Faire duciel en commun vsage,
 Ainsi qu'au vif nous le voyons compris
 Par le pourtraict de la presente image.







Kintsugi

Le Kintsugi est une technique d'artisanat japonais datant du XV^{ème} siècle, consistant à réparer une céramique ou une porcelaine brisée à l'aide d'une laque ou d'une colle saupoudrée d'or. Par extension, le mot est devenu une métaphore du soin et de la résilience, du fait qu'il correspond au fait de mettre en valeur les sutures, les fêlures d'une matière tout en la réparant.



Si ambulem in medio umbrae mortis,
non timebo mala :
quoniam tu mecum es, Domine.

Circumdederunt me gemitus mortis,
dolores inferni circumdederunt me :

C'est douleur non pareille.

*Si je circule en pleine ombre de la mort,
je ne craindrai aucun mal :
car vous, vous êtes avec moi, Seigneur.*

*Les gémissements de la mort m'ont encerclé,
les douleurs de l'enfer m'ont encerclé :*

C'est douleur non pareille.

[Cliquez ici](#)

[Cliquez ici](#)

[Cliquez ici](#)

[Cliquez ici](#)





樹繞蒼苔溪
 閑陳橋閣仙
 居寂上層不
 藉松栢間點
 微嘉山早見
 氣如蒸
 乙卯春月
 洪魁

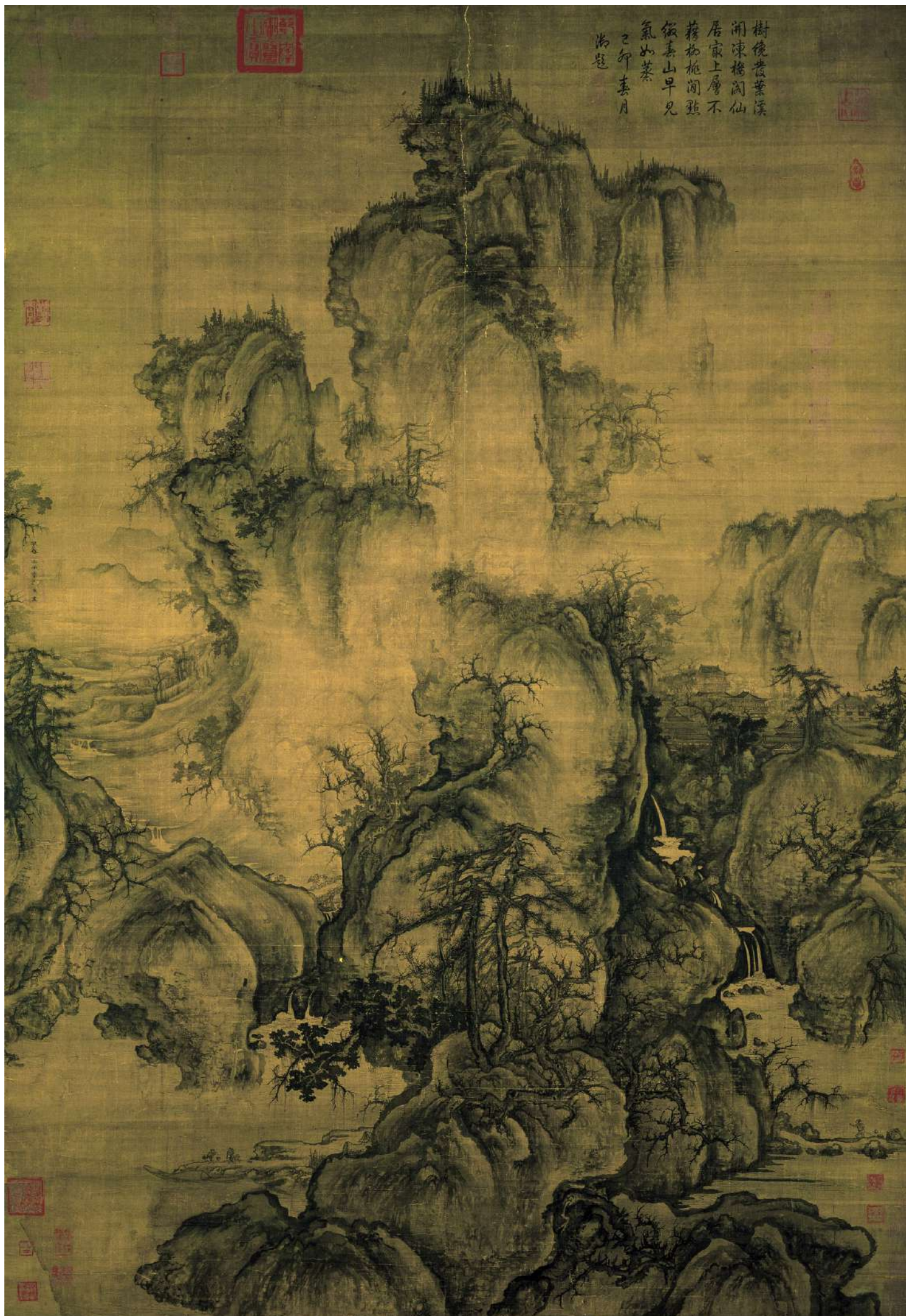


fig. 7 Grace Ndiritu, *Healing the museum, A Meal for my Ancestors*, Bruxelles, 2018



L'art, l'artisanat, le travail, la lutte, le genre, la fiction et les pratiques du care, forment un tout bouillonnant duquel j'essaie de tirer des liens et des pratiques, pour mon travail artistique mais aussi bien pour envisager des nouvelles façons de vivre ensemble.
(Étudiant·e en art, 2021)

Le Moyen Âge est une période immense par le temps et par l'espace, par la diversité de la production, des documents encore à découvrir et à explorer. Son appropriation dans l'art actuel et les réflexions politiques et sociales qu'elle entraîne s'appuient sur quelques figures de transmission, que nous n'avons fait qu'effleurer dans ces pages. Ce n'est d'ailleurs pas tout le Moyen Âge qui est investi par les artistes ou les activistes révolutionnaires, mais essentiellement le bas Moyen Âge, revu à travers le XIX^e siècle.

Les communard-es de 1871, inspirés par des sources médiévales et des révoltes communales, avaient eu le projet artistique de réconcilier l'art et l'artisanat, de revivifier le plaisir à l'œuvre, et l'auto-organisation des musées, des expositions et de l'enseignement. Ce projet est reformulé périodiquement au cours du XX^e siècle, comme lorsque Marcel Duchamp défendait le travail géométrique et soigné de Sophie Taeuber :

Sophie Taeuber-Arp par son attitude de détachement dans sa nature d'artiste, évoque l'artisan anonyme du Moyen Âge (92).

Dans ses notes présentant 33 artistes de la Société Anonyme, une collection d'art moderne que Katherine S. Dreier offre en 1941 à l'université de Yale et qui servent pour son catalogue, l'éloge que Duchamp réalise de Sophie Taeuber détonne : non seulement c'est, à part Katherine Dreier, la seule femme de sa sélection, mais il lui donne le rôle de représenter une forme d'abstraction

92. « Notices » pour la Société Anonyme, 1943-49, *Duchamp du signe* (1976), Paris, Flammarion, 1994, p. 193.

tout en calcul, portée par « une technique consciemment précise ». Sans doute n'est-il pas anodin qu'il associe le travail d'une femme artiste avec l'artisanat, c'est-à-dire deux genres mineurs. Mais on ne peut qu'être frappé-e rétrospectivement par la justesse de l'association stylistique entre l'abstraction minimale et l'art médiéval que réalise Duchamp, sachant qu'après-guerre, bon nombre de minimalistes, comme Ellsworth Kelly ou Ad Reinhardt, se prendront de passion pour les formes du Moyen Âge. Comme Sophie Taeuber, dont plusieurs expositions et livres récents montrent l'importance redécouverte, l'artisane discrète des guildes médiévales, figure longtemps méprisée par comparaison avec l'artiste des Temps Modernes, viril et génial, libre et solitaire, revient de nouveau aujourd'hui sur le devant de la scène. Et avec elle réapparaissent certaines pratiques marginalisées de l'histoire de l'art, certaines manières d'être, comme la modestie apparente de ses ambitions, l'esprit méditatif que lui impose la répétition des gestes, le plaisir du travail.

L'arbre des sorcières, des fées et des femmes savantes est une forme symbolique de la réappropriation du Moyen Âge dans les luttes écologiste et féministe. Si François Chaignaud, qui sait danser avec des godemichets (93), si Anne Kawala, qui écrit des poèmes féministes, si Suzanne Husky, qui défend la terre face à la police, se passionnent pour les images médiévales, c'est parce que le Moyen Âge n'est pas que religion et misogynie, qu'on ne s'offusquait pas alors de montrer des pénis ou des vulves, que des femmes étaient célèbres et que les opprimé-es n'hésitaient pas à se révolter. Mais d'abord, si toustes s'inspirent des formes médiévales, suivant l'exemple de William Morris, c'est parce que le Moyen Âge intéresse pour des raisons formelles autant que politiques ; en ce sens, comme le disait Suzanne Husky, il a aussi « quelque chose d'émancipateur » (94).

La commensalité, la fête et la communauté dessinent un imaginaire du partage dont on peut aisément se figurer

93. François Chaignaud et Cécilia Bengolea, *Pâquerette*, 2008.

94. Entretien avec Suzanne Husky, *Witch Tv 3*, *op. cit.*

les origines médiévales. Les communautés alternatives du Moyen Âge se construisaient souvent autour du retour à un christianisme des origines, pauvre et frugal, fait d'amitié et de partage (chez les anabaptistes et avant eux chez les hérétiques étudié-es par Silvia Federici (95)). Les communes se sont instituées pour résister au pouvoir des seigneurs féodaux et ont expérimenté des formes d'organisation démocratique qui ont intéressé les socialistes, les anarchistes et les communistes depuis le XIX^e siècle. Certain-es artistes politisé-es se réunissent en communautés plus ou moins durables, dans une ZAD pour protéger la terre menacée, ou autour d'un modeste repas qui offre l'espoir d'un « avenir meilleur » (96). Grace Ndiritu cuisine pour ses ancêtres, mais autour de la table, ce sont les problèmes de notre monde qui sont discutés.

Le Moyen Âge historique peut être émancipateur par certains aspects, en contribuant à montrer qu'il existe des alternatives au capitalisme, à la destruction de l'environnement et à l'égoïsme individualiste. Le Moyen Âge nourrit un imaginaire plus égalitaire et convivial, au sens d'Ivan Illich, c'est-à-dire fondé sur la vertu de l'austérité. Illich s'appuie sur Thomas d'Aquin, théologien dominicain du XIII^e siècle, qui donne de l'austérité une définition synonyme d'amitié : c'est-à-dire « une vertu qui n'exclut pas tous les plaisirs, mais seulement ceux qui dégradent la relation personnelle » (97). Autrement dit, une société conviviale est fondée sur l'être et sur le don, non sur l'avoir et la propriété, non sur la surproduction et la surconsommation, mais sur la survie, l'équité et l'autonomie créatrice (98).

Nous ne négligeons pas le fait que les références médiévales dialoguent avec un imaginaire spirituel et religieux qui anime aussi la pensée de certain-es artistes et de certain-es penseu-se-rs comme Ivan Illich ou Simone Weil. Mais nous voulions montrer dans cet ouvrage que

95. Silvia Federici décrit les hérétiques comme la première « internationale prolétarienne », *Caliban et la sorcière*, *op. cit.* p. 66.

96. « La République Sociale », chanson de la Commune d'Emmanuel Delorme.

97. Ivan Illich, *La Convivialité* (1973), Paris, Seuil, 2014, p. 14.

98. *Ibid.*, p. 31.

la référence au christianisme ne suffit pas à expliquer la manière dont artistes et activistes s'approprient ce monde pour formuler les remèdes contre le capitalisme. L'histoire, la culture et la pensée médiévales ne se réduisent pas à la religion chrétienne. Le Moyen Âge est riche d'exemples, de leçons et d'images qui nous font entrevoir un autre monde – un autre monde terrestre. Le Moyen Âge peut être émancipateur pour qui veut boire à sa source afin d'en revigorer son imaginaire, tel le héros qui va boire à la *Source du bout du monde*, titre d'un des derniers romans de William Morris.

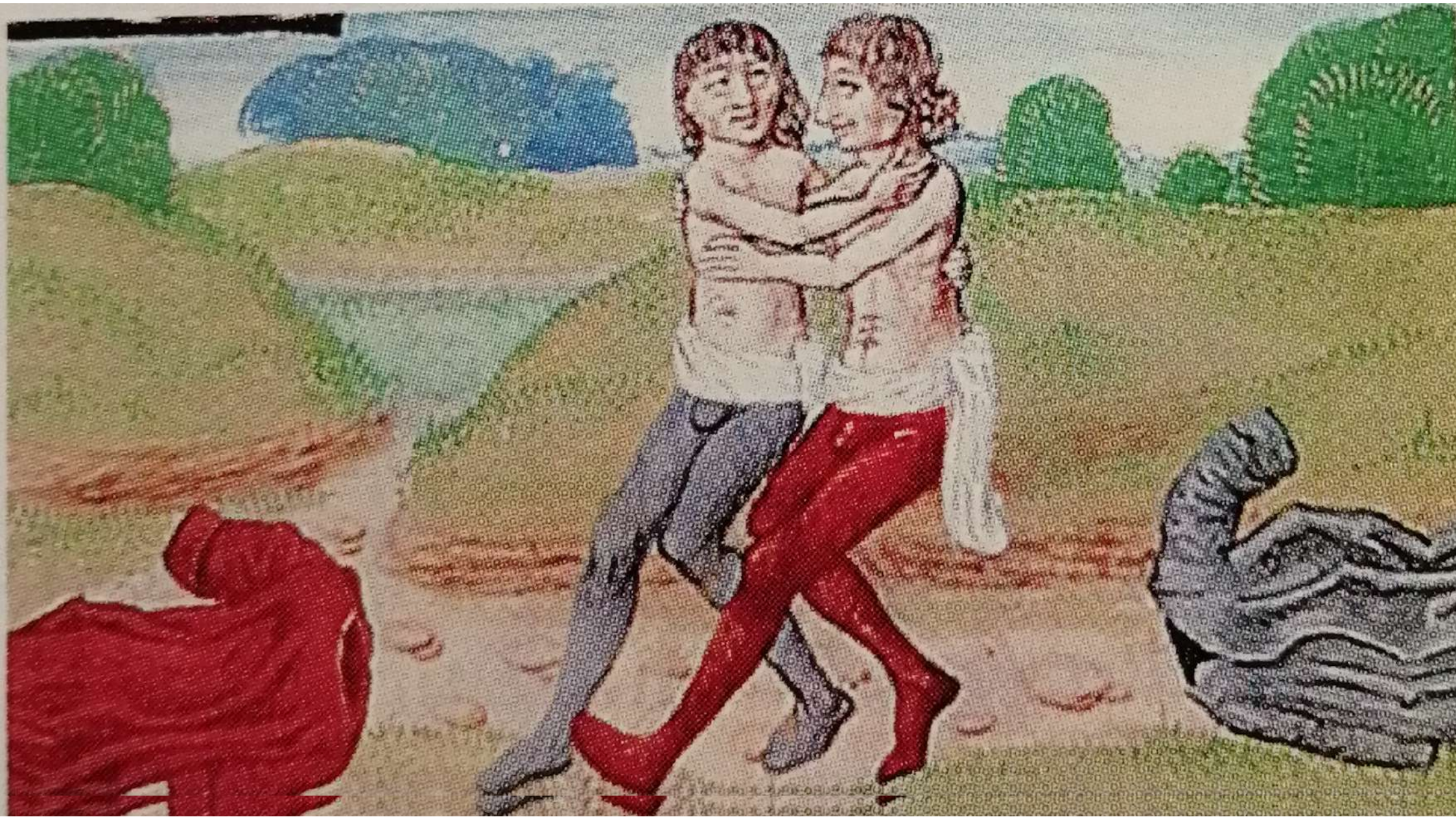














Car c'est cela également vivre dans un territoire chanté : c'est composer et s'accorder avec des chants. Le compositeur et bio-acousticien Bernie Krause enregistre des paysages sonores depuis la fin des années 1960. Dans la plupart des recherches menées jusqu'alors, constate-t-il, les chercheurs collectaient des sons comme on collectionne des spécimens dans les musées, sans tenir compte des rapports que les différentes espèces, voire les différents règnes, pouvaient entretenir. Bernie Krause a en revanche cherché autre chose, et je dirais qu'il a cherché comme le musicien et compositeur qu'il est avant tout. Il s'est attaché à comprendre comment les animaux composent *ensemble*, et comment ils composent avec ce qui les entoure, le vent, l'eau, les autres organismes, les mouvements de la végétation ; comment ces animaux créent des silences qui vont construire l'accord ; comment ils partagent des fréquences ; comment ils s'accordent. "Un oiseau, un insecte ou un batracien chante d'abord, puis, quand il s'est tu, vient le tour des autres¹³." Ce que Bernie Krause nomme "partage du temps de parole"¹⁴ est rendu particulièrement lisible (pour nous) sur les spectrogrammes sous la forme d'un ensemble dont on distingue clairement la succession de créneaux : chaque participant – oiseau, batracien, insecte et mammifère – occupe une niche sonore, spatiale, temporelle et fréquentielle. Et cet agencement créateur raconte une histoire. "Là où des groupes disparates d'animaux ont évolué de conserve sur une longue période, leurs voix ont tendance à se répartir entre les largeurs de bande vacantes. Ainsi, chaque fréquence sonore, chaque niche temporelle est acoustiquement définie par un type d'organisme vivant : les insectes occupent des bandes très spécifiques du spectre tandis que différents oiseaux, mammifères, amphibiens et reptiles en adoptent d'autres, où les fréquences et les créneaux temporels risquent moins de se chevaucher et de se masquer mutuellement¹⁵." Ce qui conduit Bernie Krause à joliment proposer que les membres de cette "collectivité acoustique [...] vocalisent en affinité¹⁶". Du fait de cette segmentation en niches sonores, de cette répartition du temps de parole par laquelle se règlent les conflits liés au territoire acoustique, les chants se chevauchent rarement. Ils s'inscrivent dès lors dans

un nouveau régime, celui de la *composition*, non seulement au sens musical strict, mais dans le sens d'une musicalité sociale. Les territoires sont des compositions et des accords mélodiques.

Chez les bruants à couronne blanche de la région de San Francisco, les juvéniles mâles établissent leur territoire très tôt, bien avant la saison de reproduction, et restent territoriaux tout au long de l'année. Ces mâles ont quatre chants différents au départ, mais au fur et à mesure, ils vont en privilégier deux types, qui s'accordent avec celui des voisins avec qui ils interagissent. On constate que leurs chants se modifient au contact des contrechants de ces derniers¹⁷. Les alouettes des champs présentent elles aussi ce phénomène d'accordage des chants, et les mélodies y deviennent des signatures marquant l'appartenance à un même lieu, à un même voisinage, permettant notamment aux oiseaux de se reconnaître. "Chanter comme ses voisins" crée de la communauté. Le fait de privilégier, dans son répertoire, un chant semblable à celui d'un autre oiseau jouerait également un rôle que Michel Kreutzer appelle "d'adressage", c'est-à-dire qu'il indiquerait à son voisin que c'est bien à lui que s'adresse ce chant "accordé"¹⁸.

C'est sans doute cela également que pourrait signifier le fait d'inscrire notre époque, comme le propose Donna Haraway, sous le signe du "Phonocène". C'est ne pas oublier que si la terre gronde et grince, elle chante également. C'est ne pas oublier non plus que ces chants sont en train de disparaître, mais qu'ils disparaîtront d'autant plus si on n'y prête pas attention. Et que disparaîtront avec eux de multiples manières d'habiter la terre, des inventions de vie, des compositions, des partitions mélodiques, des appropriations délicates, des manières d'être et des importances. Tout ce qui fait des territoires et tout ce que font des territoires animés, rythmés, vécus, aimés. Habités. Vivre notre époque en la nommant "Phonocène", c'est apprendre à prêter attention au silence qu'un chant de merle peut faire exister, c'est vivre dans des territoires chantés, mais c'est également ne pas oublier que le silence pourrait s'imposer. Et que ce que nous risquons bien de perdre également, faute d'attention, ce sera le courage chanté des oiseaux²⁷.



Qui habitat in adjutorio Altissimi, in protectione Dei cæli commorabitur.

Dicet Domino: Susceptor meus es tu et refugium meum; Deus meus, sperabo in eum.

Quoniam ipse liberavit me de laqueo venantium, et a verbo aspero.

Scapulis suis obumbrabit tibi, et sub pennis ejus sperabis.

Scuto circumdabit te veritas ejus: non timebis a timore nocturno;

A sagitta volante in die, a negotio perambulante in tenebris, ab incursu, et dæmonio meridiano.

Cadent a latere tuo mille, et decem millia a dextris tuis; ad te autem non appropinquabit.

Verumtamen oculis tuis considerabis et retributionem peccatorum videbis.

Celui qui habite sous l'abri du Très-Haut repose à l'ombre du Puissant

Je dis au Seigneur :

« Mon refuge, mon rempart, mon Dieu en qui je mets ma confiance ! »

Car c'est lui qui te sauve des filets du chasseur et de la peste terrible

Il te couvrira de son plumage. Tu trouveras sous ses ailes un refuge.

Sa loyauté est une cuirasse, un bouclier.

*Tu ne craindras ni les terreurs de la nuit, ni la flèche qui vole au grand jour,
Ni la peste qui rôde dans l'obscurité, ni le fléau qui frappe à midi.*

Que mille tombent à tes côtés, dix mille à ta droite, rien ne t'atteindra.

Tu regarderas seulement de tes yeux, et tu verras le salaire des méchants.

[Cliquez ici](#)

[Cliquez ici](#)

Manger Mausole

Il existe des lieux où je peux aller vous voir – je n’y vais pas toujours mais c’est une possibilité –, des lieux qui ont été reconfigurés pour devenir les vôtres. Leur première qualité est désormais de vous abriter. Et plus votre mort s’installe, plus il est difficile de vous en démêler ; vous y ruissez, vous les recouvrez en vous insinuant dans la terre, jusque dans les racines des plantes, en pénétrant le bois, les pierres, en fondant votre essence volatile à leur matière solide. Il devient presque impossible de savoir qui abrite et qui occupe, vous avez fusionné. Vous avez même tendance à effacer les noms ; on ne va plus à tel lac, mais voir telle personne. Des gens y passent sans savoir, ce sont des endroits prétendument publics et secrètement privés. Ça ne me dérange pas que des inconnus arpentent vos espaces, j’aime qu’ils soient occupés. Ce sont des sentiers, un morceau de montagne, un pan de mur où pousse un lierre, un escalier qui descend vers la mer dans

une odeur de figue mûre et parfois, de manière plus modeste, une fenêtre isolée, une armoire ancienne : vous n'avez pas tous besoin de la même place. Certains de mes morts ont même des lieux typologiques : la mer par exemple est destinée à l'un d'eux. Ces cartographies ne sont pas très rigoureuses, mais je m'y repère.

Je vous ai attribué une place particulière, même si vous n'en avez pas besoin pour continuer d'être là, en fonction de vos goûts et des souvenirs que j'ai de vous vivants. C'est une géographie non seulement imprécise, mais aussi autoritaire : je ne vous ai pas demandé votre avis. Les plus chanceux cumulent un endroit réel, un espace générique et un objet, ce qui produit un enchaînement du type : les aiguilles d'Arves, les lacs, ma lampe de chevet. Cela a la vertu de multiplier les possibilités de se croiser. La lampe en particulier permet une mémoire quotidienne, même quand elle n'est pas formulée à voix haute. À l'arrière de ma tête je sais que j'y ai mis une personne que j'aimais, qu'elle est là si j'en ai besoin.

J'ai aussi des lieux portatifs, ils dessinent un monde miniature, une topographie *a priori* réduite mais tout aussi agissante. Ils me permettent d'emporter mes morts avec moi quand j'en ai besoin. Je peux voyager sans m'éloigner de leur endroit puisqu'il est avec moi, caché dans l'une des poches de mon sac. J'ai par exemple

une petite boîte – elle tient dans la paume de ma main –, certainement en cuivre. Son couvercle a les reliefs d'un visage humain, ou presque. Un homme moustachu, coiffé d'une créature à queue de poisson me regarde de ses trois yeux. Elle était à l'un de vous. Elle était à toi. Je te revois l'ouvrir assis à ton bureau, je me souviens de sa place dans les étagères de la bibliothèque. C'est là, dans ta chambre, que je l'ai prise le soir de ton décès. J'avais tout de suite eu besoin d'avoir quelque chose à toi pour m'y accrocher, pour retarder ton repli définitif. Plus ta mort se confirmait – il a fallu un peu de temps pour qu'elle soit une certitude –, plus je sortais des photographies et prélevais des objets anodins (la boîte, un vêtement, une ancienne carte de bibliothèque) pour tenter de combler ton absence, pour remplir l'espace à mesure que tu t'en retirais. J'ai pris la boîte avec l'idée de te la redonner, d'en faire ton espace. Puisque tu l'avais choisie vivant, je pensais que tu serais heureux de pouvoir t'y installer. Quoi de mieux pour se souvenir de toi qu'une tête qui s'ouvre ? Et comme j'ai très souvent envie de te parler, elle est l'un des seuls objets qui me suit où que j'aille. C'est une mémoire de poche, un espace mobile, plus léger, plus simple aussi à côtoyer.

D'autres endroits deviennent la propriété des morts de manière plus solennelle. Ils sont choisis

pour leur beauté, leur rôle dans nos histoires intimes et sont destinés à accueillir les cendres de quelqu'un que l'on aime. Souvent en pleine nature, préservés, ils donnent du courage au moment d'ouvrir l'urne pour la vider. La paix, la vue, la force de la lumière permettent d'accomplir ce geste. Puisque nous devons rendre votre corps, ou ce qu'il en reste, laissons-nous reconforter par la puissance de certains paysages. Ça aide de vous confier à la splendeur. J'ai fait ça un jour. Nous avons choisi un sommet en haut de la vallée, spectaculaire et accessible ; il suffit de deux heures pour y arriver. C'est une promenade de mon enfance : je me souviens des chansons pour m'aider à avancer et des pique-niques exaltés à l'arrivée, de mes bondissements sur les chemins de crête. Je connais les odeurs et mon corps porte en lui une mémoire sensible du trajet : les torrents qui dévalent les pentes, le soleil brûlant et, quand il se retourne, l'ombre qui se précipite en diagonales froides et donne au plateau une lumière métallique. Le chemin qui y mène passe par tant de métamorphoses qu'il pourrait être à lui seul une métaphore du deuil, une invitation à l'apaisement, à la sobriété. Le sentier commence dans un village, continue dans une forêt touffue et devient brusquement aride, puis de plus en plus rocailleux au fur et à mesure de l'ascension. Il finit de se dérouler sur un plateau d'herbes rases

et nous laisse dans un paysage d'altitude jaune et doux, parsemé de roches. Il y a une croix en bois, très simple, plantée sur un monticule de galets. Cette réunion de l'emblème chrétien et du cairn, ce tas de cailloux servant depuis le Néolithique à signaler les tombes, me semble propice. Tout est là, le point de vue à couper le souffle, les symboles et l'enfance. Je me souviens que nous nous sommes approchés du bord pour ouvrir l'urne et que les cendres n'ont pas fait comme dans les films, elles ne se sont pas mêlées au vent pour faire apparaître son dessin avec des volutes poudreuses. Elles sont tombées d'un coup tandis que nous secouions la boîte de nos six mains. Elles ont recouvert un plant de lavande et ça m'allait bien que tu ailles directement dans les fleurs, que tu les aides à pousser. On a regardé ta poussière, le paysage et encore ta poussière avant de redescendre en laissant derrière nous un endroit à jamais changé.

Ces espaces prennent, après les cérémonies de ce type, une couleur mélancolique. On ne peut pas y être sans dire en même temps « comme c'est beau » et « il est mort », et la simultanéité de ces deux phrases, pensée pour être propice à la rêverie, me gêne un peu. J'ai tendance à les mélanger et je finis par dire, mal à l'aise, « il est mort comme c'est beau ». C'est pour ça que j'ai dû trouver des alternatives.

Je visite aussi les endroits de morts qui ne sont pas les miens. Je me sens bien avec eux, je les salue quand je me promène sur leurs territoires. Ce sont des cimetières évidemment, j'aime ceux du sud de l'Europe, quand ils donnent sur la mer et ressemblent à des jardins exotiques, mais aussi des monuments, parfois même des villes.

J'ai passé une matinée sur l'île de San Michele qui est tout entière un cimetière dans la lagune de Venise. L'arrivée en bateau est impressionnante : on fait face à une enceinte close en briques ocre derrière laquelle on aperçoit la cime noire des cyprès qui battent avec le vent. J'ai éprouvé un vertige à déambuler entre les tombes, les caveaux sertis de médaillons photographiques, dans ce lieu dévolu à la mort, séparé de la ville vivante par sa frontière d'eau. Dans les allées désertes j'ai prononcé à voix basse les noms que je déchiffrais sur les tombes et contemplé les visages imprimés sur les ovales de porcelaine. Je lutte, à ma manière, contre la disparition de ces inconnus. Les regarder, les nommer retarde leur dissolution définitive. Je ne suis pas triste dans ces lieux, mais j'ai besoin d'être seule, de ne pas prononcer la moindre parole. En y entrant j'éprouve un vertige et je ne cherche pas à l'abolir, au contraire, c'est lui qui me guide, qui rend ces promenades cruciales. Je ne veux pas masquer mon trouble, prétendre que cela n'agit pas ou que mon rapport

n'est qu'esthétique. Que ce soit un petit cimetière paroissial ou une île entière, je marche toujours avec l'impression que le monde s'est renversé. Mes fantômes ne viennent jamais dans ces moments et j'apprécie leur ruse, ce serait presque trop facile de me traverser entre les tombes.

Depuis maintenant plusieurs années je me demande si l'on peut vivre avec ses morts et comment. Sereinement je veux dire, en prenant un peu de leur intelligence, de leur refus à certifier d'une frontière catégorique entre le visible et l'invisible, tout en restant dans la matérialité de nos vies. J'ai cherché un endroit où les cimetières n'ont pas de limite, où les morts sont incorporés au quotidien pour devenir des présences familières plus que des surgissements. J'ai trouvé : je suis partie à Naples, pour voir le quartier de Sanità. Il commence au-dessus du musée archéologique et donc après les fresques de Pompéi, les mosaïques où se tiennent des petits squelettes presque attendrissants dans leur stylisation, avec leurs contours noirs et leurs grandes jambes. C'est un quartier populaire et, comme souvent à Naples, on y est plongé dans la cohue des voitures, les klaxons incessants qui saturent l'espace et montent, dans la fin d'après-midi, en un vacarme continu. La beauté de la mer, le désordre, la chaleur et l'intensité de cette ville

ont donné à mon séjour une forme d'exaltation, une fébrilité hallucinatoire.

J'ai loué un appartement dans le quartier de Sanità pour quelques jours et chaque matin, en descendant les escaliers pour sortir, je suis happée, enchantée aussi, par ce quartier plein de passages étroits, d'immeubles s'ouvrant sur des cours immenses, d'autels à la Vierge, d'étals de fruits et de légumes, de scooters qui passent en trombe, d'escaliers abrupts brisant les rues en verticales. Au milieu de cette animation incessante, partout dans les rues, je trouve la présence de défunts. Sur des panneaux en métal, des affiches aux cadres sombres annoncent les décès, donnent la date de cérémonies commémoratives. Le nom du disparu est écrit en capitales et la ville tout entière est placardée de ces présences : Maria Capodanno, Michele Scotto, Sabbia d'Abele, Filippo Fleurentino, Octavio Trombella. Chaque quartier nomme ses morts. À Naples ils ont des noms, des noms qui perdurent dans la cohue et le bruit et sont sans cesse réactivés. Il n'est pas nécessaire d'aller voir des tombes pour les déchiffrer.

À Sanità, quand je dévale les rues pavées de cette pierre noire venue du Vésuve, j'ai l'impression de marcher sur des milliers de corps. C'est là, au pied de la colline de Capodimonte, que les Napolitains ont, dès l'Antiquité, enterré leurs morts. On peut encore y voir des vestiges

d'hypogées, ces tombes creusées dans le sol qui font résonner mes pas dans les ruelles. Il y a des catacombes taillées dans le tuf, une roche poreuse et claire. Elles se déploient en carrières, en grottes à demi obscures, où sont réunis des milliers d'ossements. L'une des catacombes les plus spectaculaires est certainement celle qui abrite le cimetière des Fontanelle, un ossuaire gigantesque où sont empilées des dizaines de milliers de fragments de squelette. Il y a des crânes alignés sur plusieurs mètres. Certains sont polis, d'autres, recouverts de mousse, ont pris une couleur de sous-bois. Aux Fontanelle j'avance entre des autels où clignotent la lueur rouge de bougies à pile, des ex-voto, des statues et, de part et d'autre de larges allées, des os, tellement d'os, au-dessous d'un plafond de roche si haut qu'il donne une sensation inversée de vertige. Ce sont les Napolitains les plus pauvres qui ont été inhumés aux Fontanelle et avec eux les victimes des grandes épidémies comme la peste de 1656 qui a décimé plus de la moitié de la ville. Je sais que je ne vois pas tous les morts en avançant entre les ossements et que le sol est lui aussi chargé de dépouilles. Je me suis sentie intimidée en entrant là, je savais que je m'aventurais dans une foule, que je devais être prudente, humble face à celles et ceux que j'approchais.

Dans cet ossuaire, certains crânes sont placés dans des boîtes vitrées, entourés de dentelles et d'objets de dévotion. Il est évident que des gens les soignent. Pourtant aucun n'a de nom, c'est une multitude anonyme. Naples permet une chose que j'envie : on peut y adopter un mort, un inconnu devenu crâne dont l'âme serait coincée au purgatoire. En lui prodiguant des soins, les Napolitains attendent d'être aidés en retour : d'obtenir des bienfaits très concrets, un peu de chance dans les affaires ou au jeu, d'entrer en communication avec un parent défunt. Certains espèrent aussi accélérer leur salut. Je n'ai pas beaucoup de crainte pour l'avenir de mon âme puisque je ne lui en accorde aucun après moi, mais si je vivais dans cette ville, j'adopterais moi aussi un mort-talisman. J'irais le voir régulièrement et je prendrais soin de ses restes. Je n'aurais pas besoin de ses faveurs, si ce n'est de l'évidence de sa présence, de sa vérité. Je lui offrirais l'une de ces caisses transparentes qui protègent de la poussière, qui le distinguerait aussi. Je lui donnerais un lieu et il serait le mien : un infime territoire de mort pour compléter ma vie.

Placer les défunts dans un endroit c'est certainement se donner un espace à soi, peut-être même plus qu'à eux, c'est une façon de délimiter la mort pour pouvoir l'assimiler. Certaines personnes ont d'ailleurs eu une approche littérale de

cette incorporation : ils ont ingéré un mort. Je ne parle pas de nécrophagie, de ceux qui mangent un corps humain démembré, non, je n'ai aucune envie de verser dans le gore. Je pense plutôt à celle et ceux qui ont absorbé les cendres d'une personne qu'ils aimaient. La première était la femme de Mausole, le gouverneur d'une province de l'Empire perse au IV^e siècle avant Jésus-Christ. Dans le grand livre de Thomas Laqueur *Le Travail des morts* j'ai lu une phrase qui a suspendu ma lecture, et m'a profondément troublée. Il écrit : « Elle avait ingéré ses cendres mêlées à une boisson pour devenir son "sépulcre vivant et animé"* ». Elle c'est Artémise, la femme de Mausole. Je n'avais jamais entendu parler de cette histoire. Je savais qu'elle avait fait construire, à la mort de son époux, un tombeau monumental à Halicarnasse, une réalisation si extraordinaire qu'elle a changé un nom propre en nom commun : de Mausole dérive le terme mausolée. Cette architecture de plus de quarante mètres de hauteur est l'une des sept merveilles du monde et ses vestiges découverts en 1857 sont en partie conservés au British Museum. Mais ça n'est pas ça qui m'intéresse, la grandeur du mausolée passe après ces quelques mots : « Elle avait ingéré ses cendres mêlées à une boisson pour devenir son "sépulcre vivant et animé". » Cette phrase m'ébranle profondément parce que je connais

*Thomas Laqueur, *Le Travail des morts*, 2015, trad. 2018.

ce geste, je l'ai fait moi aussi, mais sans jamais en parler, en refusant même d'y penser tant il me semblait obscène. Cette phrase m'a libérée de la honte.

Je n'avais pas prévu de devenir un « sépulcre vivant » à mon tour. Tout s'est enchaîné sans que je m'y prépare, sans que je lutte non plus contre ce désir étrange quand il s'est présenté. Cela remonte déjà à plusieurs années.

Quelques jours s'étaient écoulés entre le moment de la crémation et celui où je suis venue chercher les cendres au crématorium. L'employé m'a tendu un registre que j'ai signé et je suis repartie avec toi dans l'urne que nous avons choisie aux pompes funèbres, lestée de quelques kilos de phosphate de calcium. C'est tout ce qu'il restait de toi. Je l'ai glissée dans mon sac à dos et je suis partie, j'ai repris le métro avec la drôle d'impression de porter à la fois une chose très précieuse et un vide sidéral. J'ai attendu d'être avec des amis pour l'ouvrir. On s'est assis dans le salon et j'ai rompu le scellé du couvercle. J'ai été surprise de constater qu'il y avait une poche à l'intérieur ; tu étais dans un sac transparent comme ceux que l'on gagne dans les fêtes foraines avec un poisson rouge dedans. Mais à la place de l'eau et de l'animal il n'y avait qu'un tas gris. Un tas dérisoire et abyssal de tristesse. L'une des personnes que je préférais au monde était

pulvérisée et dans un sac en plastique. J'ai ravalé mes larmes, j'ai ouvert et, je ne sais pas pourquoi, j'ai plongé ma main dedans. Je l'ai ressortie et j'ai mis dans ma bouche un peu de cette poudre triste. Pour voir ce que ça faisait, quel goût tu pouvais avoir en n'étant plus rien. J'ai mâché ta mort, elle a pris tout mon palais avant de se mêler à ma salive, elle ne sentait rien et n'était qu'une texture désagréable, comme du sable qui colle aux lèvres mais sans la mer, comme une chose qui ne doit pas advenir, devant laquelle on doit garder les mâchoires bien serrées pour qu'elle ne s'insinue pas.

Je l'ai laissée prendre toute la place avant de l'avalier. Les autres m'ont regardée interloqués, j'avais la bouche grise et la gorge serrée. Puis ma voisine s'est levée pour prendre le sac et elle a fait exactement la même chose. J'ai vu par son visage ce qu'avait dû être le mien, sa tristesse et son absence quand elle t'a posé sur sa langue. La ronde a continué, quelqu'un d'autre t'a mangé. Un par un nous t'avons ingéré, nous t'avons propulsé à l'intérieur de nous sans réaliser la portée de ce geste, la force sinistre et païenne de ce rituel improvisé. Nous n'en avons jamais reparlé. Chacun devait considérer qu'il s'agissait d'un moment de folie collective, d'une absurdité que j'avais initiée. Personne n'a rien dit et nous avons remis le sac allégé de quelques grammes

dans son urne. Il restait encore un peu de ton corps à disperser.

Artémise a mangé Mausole, elle lui a ensuite construit le plus grand des tombeaux mais le véritable mausolée, le plus fou était son corps. Elle croyait que celui qu'elle aimait s'était mêlé à son sang, que ses cendres étaient venues renforcer son squelette, agrandir ses poumons, fortifier sa vie. Je le crois aussi. Elle était devenue le lieu de son mort, c'est elle qui l'abritait et continuait à chacune de ses actions de lui dessiner une place dans le monde.

« Mange tes morts », cette insulte gitane attaque la mémoire de nos ancêtres, elle porte en elle une malédiction, une souillure. La violence de l'image alimentaire est ancienne, de la viande froide au croque-mort. Manger ses morts est un outrage. Mais qu'en est-il des cendres, est-ce encore un mort qui est assimilé quand quelqu'un décide de les avaler ? Quand Artémise mange son mort, quand j'ai, avec mes amis, moi aussi mangé mon mort, je crois que nous ne faisons qu'obéir aux injonctions. Nous avons rendu effectives toutes les images qui accompagnent les endeuillés, les injonctions consolatrices : « il est en vous à présent », « il vit à travers vous ». Ils ne croient pas si bien dire. Et je ne suis pas la seule à avoir continué le geste de la femme de Mausole. Je suis certaine qu'il existe des cen-

taines d'autres personnes qui ont mis les restes de leurs morts dans leurs corps. Si nous sommes à présent, et comme Artémise, des tombeaux, j'aime que ceux-ci soient vivants et donc provisoires, que les morts aient des lieux temporaires et changeants. Ils pourront en trouver un autre, différent, quand nous aurons disparu. Certes, chaque déplacement apporte un peu d'oubli, accroît la distance, mais au moins les défunts sont mobiles. Ils dessinent des flux secrets, des trajets invisibles dans les lieux que nous croyons être seuls à peupler.

Je dis souvent de moi que je suis quelqu'un des lieux, que les maisons – et quand je dis maison il peut tout aussi bien s'agir d'un appartement ou d'une chambre, j'utilise le mot comme les Anglais disent *home* – me structurent et me protègent. Désabritée je ne parviens pas à penser, je suis inquiète, imprécise. J'éprouve une forme de peur, une vulnérabilité qui coupe ma respiration et brouille mes idées. Même quand je voyage j'ai besoin de trouver une base, d'avoir une possibilité de repli. Il m'arrive de passer mes journées, même dans des endroits que je ne connais pas et que je veux découvrir, tapie. Je maintiens une possibilité d'absence, une opacité. Je dois pouvoir être inatteignable et plus il y a de portes entre moi et le monde plus je me sens bien. Je peux passer des heures à regarder le vol compliqué

VOIR DE SES PROPRES YEUX

des oiseaux, à guetter les reflets. Assise sur une chaise, quand la lumière précise les ombres et que les objets se doublent de leurs silhouettes grises, je vous attends. Dans ces endroits de contemplations, vous apparaissez et vous êtes certainement les seules présences que je tolère. Que j'espère même. Vous n'entamez pas ma solitude, vous la justifiez.

Je vous ai placés au sommet des montagnes, dans des boîtes, à la surface des lacs ou dans les interstices des façades pour vous singulariser et vous assurer une indépendance. Mais vous savez aussi que mon endroit vous est toujours ouvert, que je travaille autant à le circonscrire pour qu'il vous soit accueillant et que nous puissions être ensemble dans cet entre-deux, cette incertitude que revêtent désormais vos présences. Je suis quelqu'un des lieux oui, mais ceux-ci sont pleins d'autres espaces, minimes et insaisissables, parfois provisoires, que vous venez investir. Chacun d'entre vous décuple les pièces de ces maisons où je m'installe en y créant des recoins inattendus, en faisant parfois bouger l'axe d'un mur. Vous rendez mon isolement mouvant, imprévu ; vous aussi savez me destiner des lieux.



[Cliquez ici](#)

Lulla, lullaby, lullaby,
My sweet little baby:
What meanest thou to cry,
Lulla, lullaby, lullaby,
My sweet little baby.

Be still my blessed babe,
Though cause thou hast to mourn,
Whose blood most innocent to shed,
The cruel king has sworn:

And lo, alas, behold
What slaughter he doth make,
Shedding the blood of infants all,
Sweet saviour for thy sake.

A king is born, they say:
Which king this king would kill:
O woe, and woeful heavy day,
When wretches have their will.

Lulla, lullaby, lullaby,
My sweet little baby;
What meanest thou to cry,
Lulla, lullaby, lullaby,
My sweet little baby.

t u m u l u s – Index de l'Atlas dramaturgique
Baudouin Woehl, mars 2022

1. *Bas relief*, définition (source Wikipédia)
2. Bas-relief du tombeau des Haterii, Musée du Vatican
3. Bas-relief représentant *le Festin d'Hérode*, Donatello
4. Valve en ivoire, détail, Paris, Musée du Louvre
5. Fragment de bas-relief funéraire antique
6. Kurt Joss, *Danse macabre* (1935)
(<https://www.youtube.com/watch?v=tHR5eL1OCtU>)
7. Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, extrait
8. Danse Macabre de Nørre Alsle (Danemark)
9. Fra Angelico, *Le jugement dernier*, détail
10. Tumulus à Knowth, Comté de Meath, Irlande
11. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991
12. Christian Boltanski, *Personnes*, installation pour Monumenta 2010. Paris, Grand Palais.
13. David Hockney, *Nature morte moins réaliste*, 1965
- 14 (a & b) Rome, Monte Testaccio, le « Mont des tessons » : décharge romaine de tessons d'amphores accumulées depuis l'Antiquité
15. Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1905
16. Théo Angelopoulos, extrait du *Voyage à Cythère*,
(https://www.youtube.com/watch?v=0GaAIWe6f_8&t=6s)
17. The Beatles, *The fool on the hill*, clip,
(https://www.youtube.com/watch?v=DGEX_7IqaC4)
18. Pieter Brueghel l'ancien, *La grande tour de Babel*, 1563
19. Claude Vivier, extrait du protocole de *Musik für das Ende*, 1971

t u m u l u s – Index de l'Atlas dramaturgique
Baudouin Woehl, mars 2022

20. Claude Vivier, extrait de partition/conducteur de *Musik für das Ende*, 1971
21. Zbigniew Rybczyński, *Tango*, film d'animation, 1981
(<https://www.youtube.com/watch?v=CA8bUCs3hh4>)
22. Pieter Brueghel l'ancien, *La danse da mariée en plein air*, 1566
- 23 (a) Diego Vélasquez, *La Reddition de Breda*, 1634
(b) Détail du tableau
24. Nicolas Poussin, *Le Christ et la femme adultère*, 1653
25. Diego Vélasquez, *Les Menines*, 1656
26. Rembrandt, *Jésus présenté au peuple ou l'Ecce Homo en largeur*, 1655
27. Charles Aubert, extrait de *L'art mimique*, 1901
28. Moines en deuil, in *Images de l'homme devant la mort*, Philippe Ariès
29. Pascal Convert, *Lamento*, 1998
30. *Veillée funèbre au Kosovo*, photo Georges Merillon, Prix World Press 1990
31. Käthe Kollwitz, *Les mères*, 1921
32. Käthe Kollwitz, *In Memoriam Karl Liebknecht*, 1919
33. John Berger, « Portraits de Fayoum », in *La forme d'une poche*, 2001
34. Deux portrait du Fayoum, IIe siècle
35. Valeska Gert, *Der Tod*
(<https://www.youtube.com/watch?v=WNf90i1OK3c>)
36. Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, extrait
37. Bernardo Bertolucci, scène de *Partner*
(https://www.youtube.com/watch?v=Uqg9_auHbKQ&t=6s)
38. Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, extrait

39. Bruits de rhombes
(<https://www.youtube.com/watch?v=C5rijvxOC6s>)
40. Sons des planètes enregistrés par la NASA
(<https://www.youtube.com/watch?v=-MmWeZHsQzs&t=3s>)
41. La mélodie des planètes notée par Johannes Kepler
42. Gilles Cantagrel, « L'émotion musicale à l'âge baroque », in *Histoire des émotions*, tome 1
43. Un « tactus » représenté sur les stalles de Chaumont en Vexin : un homme chante en battant avec la main droite sur l'épaule de son voisin
44. Traduction des paroles du *Dies Irae* d'Antonio Lotti
45. Georges Didi-Huberman, "Geste, fêlure, terre"
46. Représentation d'un "tumerel": *Le jongleur de Notre-Dame*
47. *Agonie dans le jardin des oliviers*, Basilique Saint-Marc, Venise
48. Le Greco, *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, 1587
49. Pascal Concert, *Madone de Bentalha*, 1997
50. François Desprez, *Recueil de la diversité des habits*, 1567
51. Pierpaolo Piccioli pour « Moncler », Automne-Hiver 2018
52. Statue de porcelaine réalisée par la méthode du *kintsugi*
53. Le *kintsugi*, définition
54. Pierre et Gilles, *La madone au coeur blessé* (Lio)
55. Paroles et traduction du *Requiem in memoriam Josquin* de Jean Richafort
56. Federico Fellini, extrait d'*Amarcord*
<https://www.youtube.com/watch?v=QRnFa14ix4A>
57. Images de l'enterrement de Sarah Bernhardt
<https://www.youtube.com/watch?v=0gI4V7jqGvw>

t u m u l u s – Index de l'Atlas dramaturgique
Baudouin Woehl, mars 2022

58. Théo Angelopoulos, extrait du *Voyage des Comédiens*
<https://www.youtube.com/watch?v=PjFEqv8vcg4>
59. Artavdz Pelechian, *Inhabitants*
<https://www.youtube.com/watch?v=H0Z5vWMMRyQ>
60. Simon Hantai, *Étude* (1968)
61. Albrecht Dürer, *Grande touffe d'herbes*, 1503
62. Guo Xi, *Début du Printemps*, 1072
63. Thomas Golsenne/Clovis maillet, *Un Moyen-Âge émancipateur*, extrait
64. Tapisserie *La Dame à la licorne*, « Le toucher » (Musée de Cluny, Paris)
65. Anonyme, *Printemps*, 1390
66. A rhododendron lover (Frannie)
67. John Everett Millais, *Ferdinand Lured by ariel*, 1850
68. Pietro d'Abano, *Alliance rurale*, 1315
69. Martin Johnson Head, *Orchid and Hummingbird*, 1872
70. Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, extraits
71. Maître du Remède de Fortune, *Le Verger mystérieux*, 1350
72. Paroles et traduction de *Qui habitat* de Josquin (Psaume 91)
73. Michel Foucault, *Les Hétérotopies* :
(<https://www.youtube.com/watch?v=wsugpPq5uxw>)
74. Min Tanaka à La Borde
(<https://www.youtube.com/watch?v=OET5ZPfcBA0>)
75. Hélène Giannechini, extrait de *Voir de ses propres yeux* (2021)
76. Ana Mendieta, *Imágen de Yágul*, 1973/2018

t u m u l u s – Index de l'Atlas dramaturgique
Baudouin Woehl, mars 2022

77. Abbas Kiarostami, extrait de *Le goût de la cerise*
(<https://www.youtube.com/watch?v=44Lvh35hBUc>)

78. William Byrd's *Lullaby*, paroles