

MC

REVUE DES ÉLÈVES DE
L'ÉCOLE CENTRALE PARIS

C

Y

C

L

E

S

DOSSIER ENTREPRISES | PAGE 62

N°2
MARS 2013

L'ÉDITO

ENTRE NOUS SOIT DIT

Raphaël #3
Léo #2

Entre nous soit dit,
Dur de commencer un édito sans savoir où va être le véritable début.

Raphaël #2

Eh,
C'est parti !
En fait,
Depuis un certain temps déjà je me suis couché de bonne heure.

Léo #1

Et puis, la revue achevée, le moment d'envoyer le pdf final à notre maison d'édition arrivé, je me suis dit :

Bon, voici venu le temps d'écrire mon premier édito.
Et cependant,
Dans l'immédiat je ne suis pas en mesure de vous informer de la structure de ce texte un peu particulier.

En fait, dans l'équipe, certains m'ont suggéré :
Ça alors, mais qu'est-ce que ça pourrait bien donner un édito écrit avec une contrainte forte (1), pour un numéro au thème éminemment oulipien ? Le mieux c'est de laisser l'ancien rédacteur en chef s'en charger !

Et puisque nous avons intégré, pour nous succéder, des jeunes, enthousiastes et déjà entièrement dévoués à la revue, certaines voix se sont élevées.

D'où qu'il dit ça le vieux ? Qu'avez-vous donc tous contre la jeunesse ?

Raphaël #1

Eh, déjà que nous sommes sur le départ, que nous ayons, au moins, la préséance en matière d'édito ! Je poursuis.

Alors voilà, voici venu le moment d'écrire mon dernier édito.
Et de vous remercier, vous lecteurs, pour vos encouragements et vos félicitations lorsque le premier numéro est sorti, votre soutien jamais démenti et vos contributions sans lesquelles la NRC n'aurait pu paraître.

Derrière ces phrases exclamatives un peu barbares, il y a aussi Raphaël Lopez-Kaufman, à qui nous devons une bien belle reconnaissance pour avoir créé cette revue.

Entre autres choses.

C'est aussi le moment pour moi de laisser Léo Solé, qui me succède en tant que rédacteur en chef de la NRC, vous saluer, vous lecteurs assidus ou occasionnels de notre revue.

Et

Dans la ligne qui suit, vous aurez droit à une salutation.

– Émotion –

Bonjour à vous tous qui tenez ce nouveau numéro entre vos mains, c'est avec une attention toute particulière que nous continuons à défendre dans ces pages, la critique et la création artistique, en donnant la parole à tous ceux qui ont un point de vue à exprimer.

Exemple de point de vue de notre nouveau rédacteur en chef :

Du haut de la Tour Eiffel, on voit rarement la Grande Muraille de Chine.

Ensemble,

C'est le moment de revenir, alors que nous passons la main, sur ce que l'équipe qui fonda la revue a vécu.

Ensemble,

Disons qu'un peu d'Histoire ne fait jamais de mal, surtout quand elle est, comme ici, parsemée de péripéties rocambolesques.

Explications :

Après le saut de l'inconnu que fut la création de la revue, l'excitation que nous procura la sortie du premier numéro, c'est maintenant avec plaisir et toute la sérénité que me procurent le sérieux et le talent de l'équipe de la NRC que j'ai abordé l'édition de cette troisième mouture de la NRC.

Énervé par une trop longue tirade, pétrie de nostalgie, de l'ancien rédacteur en chef, le nouveau rédacteur en chef tient à exprimer une nouvelle fois son point de vue :

Du haut de la Grande Muraille de Chine, on voit rarement la Tour Eiffel.

Et il me laisse reprendre.

Certes, tout le monde n'a pas accueilli avec enthousiasme notre projet, surtout au sein de la communauté centralienne, mais nous avons su persévérer pour continuer de faire ce qui nous passionnait.

Et c'est avec votre soutien, ainsi que celui de notre maison d'édition, qui, malgré les difficultés, a continué de manifester son désir de travailler avec nous, que nous bouclons la troisième version de la NRC.

Donc nous pouvons dire que ce numéro est la conclusion d'un travail empreint de volonté et d'affection. Affection pour l'art et la science, mais aussi pour les contributeurs qui partagent avec nous ce désir de donner à lire des textes qu'ils portaient en eux.

Et c'est aussi le fruit de notre volonté constante d'améliorer

un travail sur lequel nous portons un regard lucide et critique. Nous avons apporté un soin particulier à rendre le découpage en section visuellement plus clair, à imprimer plus nettement notre marque au contenu que nous vous proposons et à la façon dont il est agencé.

Bien que l'équipe de rédaction change, la ligne éditoriale reste la même ; nous entrons donc dans un nouveau cycle et nous en profitons pour placer ce thème au centre de ce numéro, c'est aussi une manière de saluer la nouvelle ère qui s'ouvre devant nous, maintenant que la fin du monde de décembre dernier est passée.

Et

Dire que nous avons survécu !

Élément central de ce numéro, le dossier destiné à faire découvrir aux lecteurs les travaux de l'Oulipo d'aujourd'hui. Car, au centre des travaux des Oulipiens, la répétition de motifs, l'utilisation de graphes, de contraintes fondées sur des principes de combinatoire. Deux interviews, ainsi qu'un pastiche constituent ce dossier.

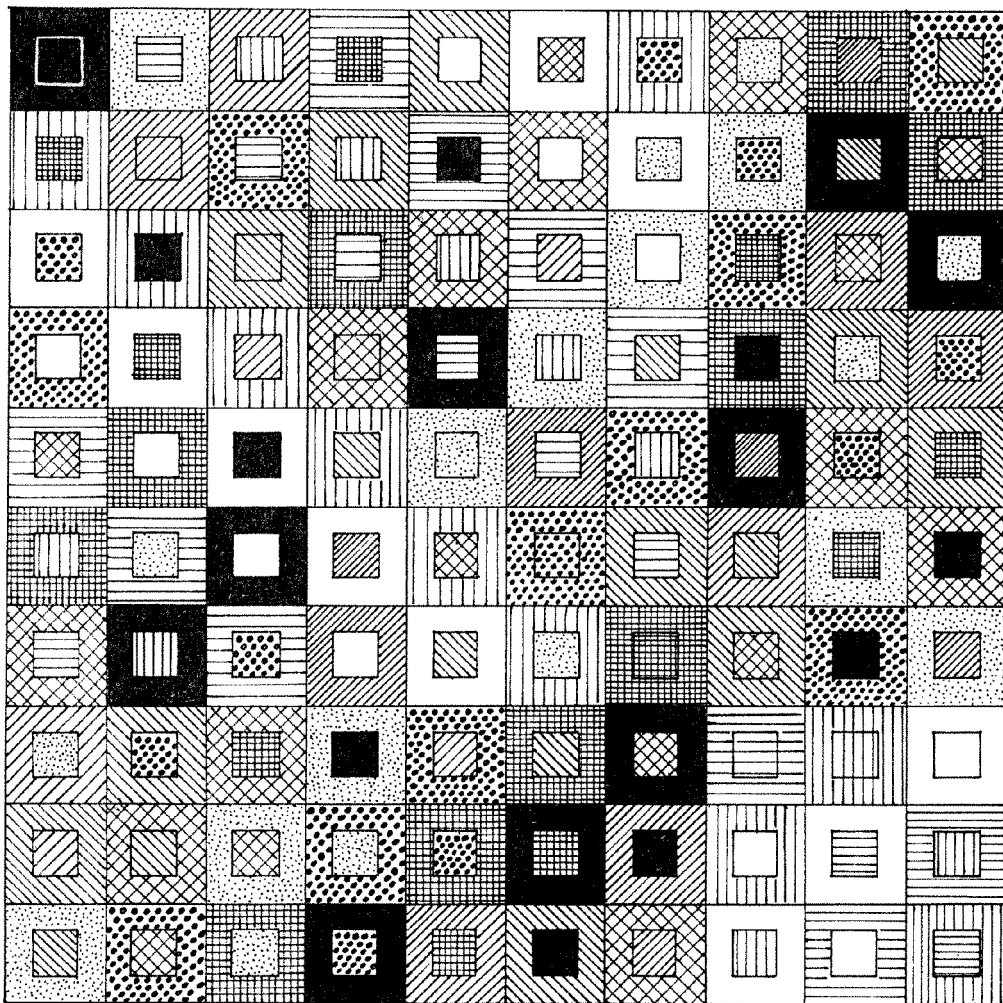
Cycle donc, que ce soient les cercles, ellipses et autres coniques que Léo Solé débusque dans l'œuvre cinématographique de quelques réalisateurs, ou les transformations cycliques qui font partie de notre vie de tous les jours. Ici la marque du cycle des saisons sur une fenêtre de ciel, découpée par l'objectif d'Anne Cavril, là les changements qu'imposent ces transformations à notre corps et qu'Aubin Cortale envisage comme les coefficients de Fourier de nos vies périodiques.

Et aussi,

Dents de lait, dents en or, dents pourries, c'est le programme de l'humanité semble nous dire Damien Brulé au travers de ses dessins cocasses. La musique, quant à elle, nous offre aussi ses variations cycliques : Alexei du Périer décrypte la structure de *The Wall* tandis que Mathieu Carrière adopte un point de vue plus général et que Jérémy Fraïsse analyse la tendance des reprises musicales.

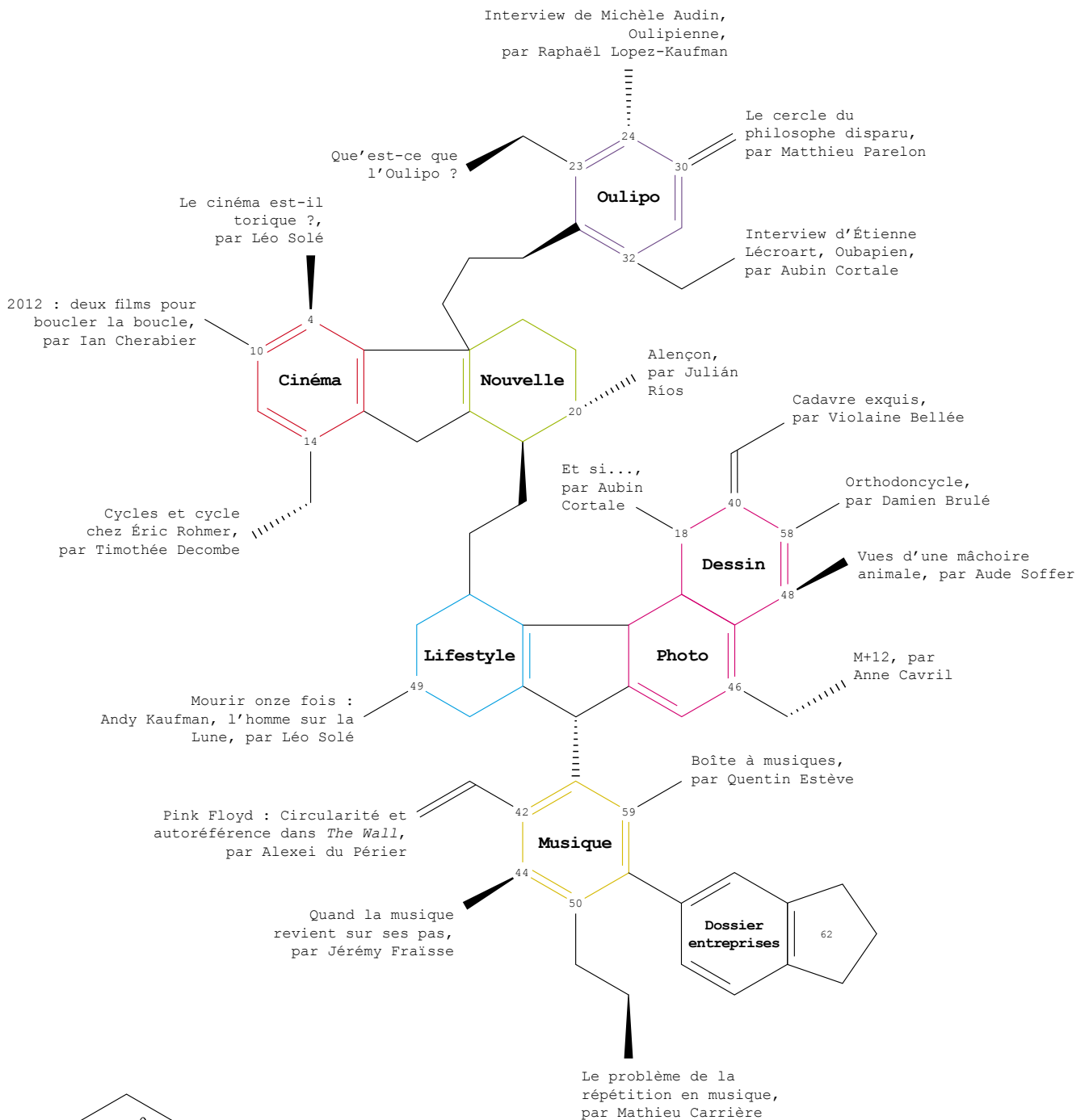
Et maintenant, il est temps de vous laisser découvrir par vous-mêmes le contenu de ce troisième numéro de la NRC !

(1) Le lecteur curieux trouvera l'explication de l'édito à la fin de ce numéro.



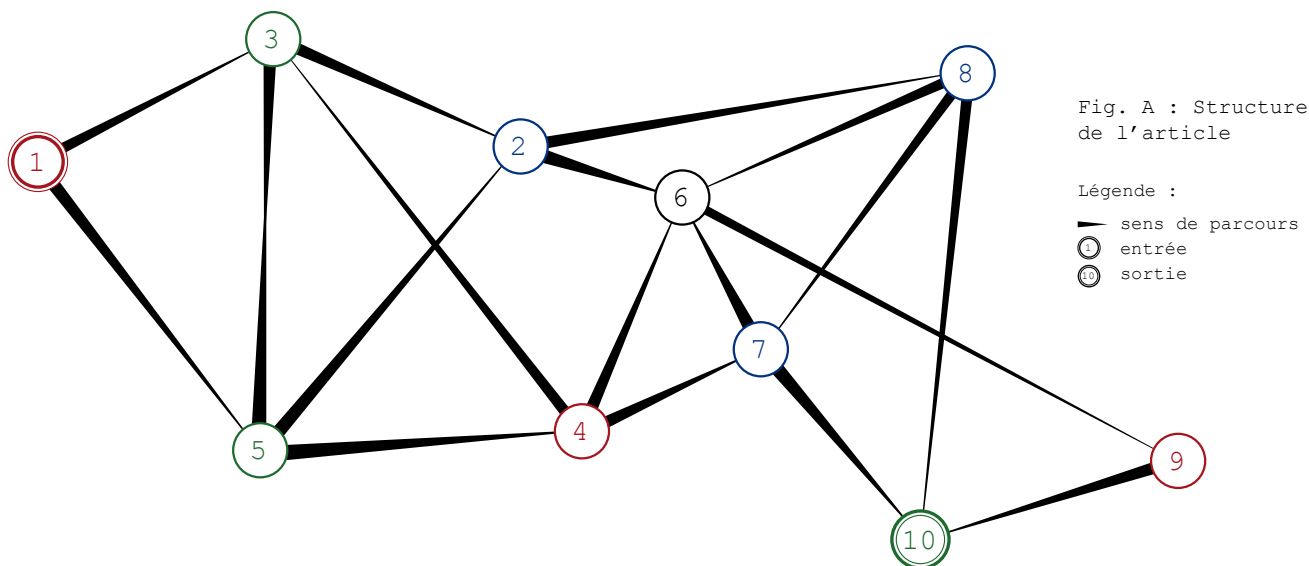
CI-DESSUS : Jean Lefort, Carrés bi-latins orthogonaux, dessin tiré de l'Ouvert n°26, paru en février 1982.

LE SOMMAIRE



LE CINÉMA EST-IL TORIQUÉ ?

TEXTE : LÉO SOLÉ



1 ON REPENSE À L'IMAGE parfois diaphragmée des vieux films muets expressionnistes allemands, on s'imagine alors en train de regarder le film à travers un trou circulaire ou on se prend à associer inconsciemment la projection du film et sa création première comme si on se trouvait derrière l'objectif de la caméra. Bref, on rentre dans le film au moyen d'un motif circulaire. Que ce soient les portes rondes des *Hobbits* du *Seigneur des Anneaux*, les lunettes de Woody Allen, les fenêtres de la maison de *Mon Oncle*, l'anse de la cafetière dans laquelle passe la caméra de David Fincher dans *Panic Room* ou même le miroir de *Limelight* de Chaplin, le cercle est omniprésent au cinéma. On peut bien sûr s'amuser à tisser des liens entre les films à travers les motifs



CI-CONTRE :
Bananas, Woody Allen (1971).

circulaires, mais il ne semble pas évident que ce jeu présente un grand intérêt. Demandons-nous plutôt ce qui fait qu'on reconnaisse un cercle dans un film. Sans vouloir dresser une ontologie de l'image circulaire, voyons sous quelles formes s'imposent les ronds,

tores ou autres dérivés géométriques au cinéma.

Si vous avez une âme mathématique et que vous aimez tout ce qui est abstrait, allez au numéro 3 – après tout, un cercle est un cercle. Si vous aimez votre rouleau de scotch, la roue arrière de votre vélo, ou tout ce qui est concret et rond, précipitez-vous sur le numéro 5.

LE CINÉMA EST-IL TORIQUE ?

2 ON PEUT OBTENIR un tore en faisant tourner un cercle autour d'un axe. Si on se place dans le contexte du cinéma, on a des cercles — abstraits ou concrets —, chacun pouvant être associé à une image. La généralisation du motif circulaire dans la structure narrative du film, c'est-à-dire dans un très grand nombre d'images, conduit à la création d'une figure torique. Prenons pour exemple *La Ronde* de Max Ophüls. Au début du film, on fait connaissance avec le meneur de jeu. Il nous explique le principe de la ronde au travers d'une chanson. Il monte sur un manège et annonce une structure cyclique de l'action par le biais d'histoires d'amour. Il introduit alors une prostituée qui couche avec un soldat. On passe ensuite du soldat à la femme de chambre, de la femme de chambre au jeune homme, du jeune homme à la femme mariée, de la femme mariée à son mari, du mari à la petite grisette, de la petite grisette au poète, du poète à la comédienne, de la comédienne au comte et du comte à la prostituée du début. Tout ça pour dire qu'on retrouve

ici un motif circulaire dans la structure du film qui nous pousse à l'envisager comme un anneau, ou, du moins, comme une entité à part entière. Ce type de construction entretient une relation de jeu avec le spectateur et se traduit stylistiquement à l'image, notamment par de longs plans séquences qui étirent la durée des scènes et font coïncider le temps du spectateur avec le

temps du personnage. Il existe d'autres structures du même type, ou, plutôt, qui se veulent du même type mais qui dissimulent parfois une très subtile arnaque.

Si vous êtes curieux et que vous voulez en prendre connaissance, allez voir le numéro 8. Si vous souhaitez plus d'informations sur le style et la manière de filmer de façon cyclique, dirigez-vous vers le numéro 6.

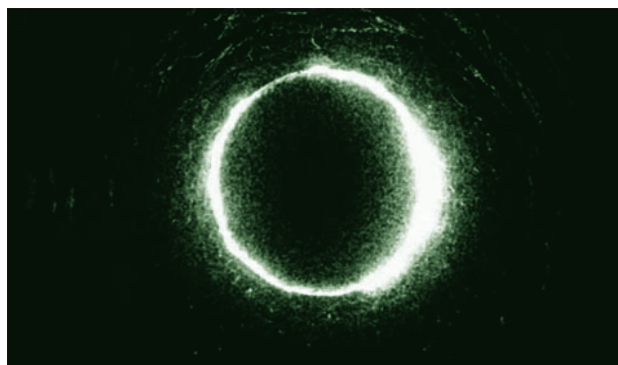


CI-CONTRE :
La ronde, Max
Ophüls (1950).

3 ALORS, OUI, LE CERCLE est parfois présent uniquement en tant que tel et, sans vouloir rester sur l'exemple préhistorique du diaphragme utilisé dans les films muets, je pense que tout le monde est familier avec un découpage circulaire de l'image. Il suffit de se mettre devant un quelconque film d'espionnage et d'attendre qu'un personnage regarde dans le viseur de son sniper, ou même dans des jumelles. C'est la première classe d'apparition

abstraite du cercle : un découpage de l'image, une restriction du cadre. Dans le même genre, on peut saluer les tentatives d'utilisation du diaphragme dans le cinéma actuel. Je pense notamment aux sursauts poétiques d'*Un conte de Noël* où le cercle se détache subitement du cadre trop lourd et vient pointer un détail qui prend soudain une grande importance. L'usage de la forme abstraite du cercle peut donc avoir une grande portée narrative. Seconde classe d'apparition de la forme pure :

le cercle n'est plus un découpage de l'image, mais l'envahit totalement, en devient l'objet principal. C'est l'image marquante de *Ring* de Hideo Nakata, ou de son beau remake américain *The Ring*, l'histoire de la cassette vidéo tueuse et de la petite fille aux cheveux longs qui aime sortir des télé des gens. Un cercle griffonné en blanc apparaît sur un fond noir, c'est une image du film maudit enregistré sur la cassette vidéo en question. Soudain, l'image que ceux qui veulent rester en vie ne doivent pas regarder apparaît sur l'écran de cinéma et inonde toute la salle pour perdre le spectateur en le détachant de toute réalité. C'est certes un ressort facile du cinéma d'épouvante — placer le spectateur dans la peau de la victime —, mais l'introduction de cet élément géométrique abstrait donne au film une certaine dimension mythologique qui fait que tous ceux qui ont vu *Ring* se souviennent forcément de cette image. C'est parce que montrer un cercle qui ne représente rien d'autre qu'un cercle, c'est finalement plutôt rare au cinéma. Et si vous n'aimez pas ça vous pouvez tout simplement aller lire le numéro 5. Si vous avez soif de plus de subtilité, rendez visite au numéro 2.



CI-CONTRE :
The Ring, Gore
Verbinski (2002).

4 IL Y A DES CAS où l'on a fait subir au cercle une transformation bijective. On se retrouve souvent avec une ellipse. Comment ces nouvelles formes interviennent-elles dans les films ? Eh bien de la même manière

que les cercles ! Soit sous la forme d'un motif abstrait, soit sous la forme d'un motif concret. La seule différence est que la forme est moins parfaite et semble plus détendue. Ça peut rendre la chose plus subtile. Il en va ainsi de toutes les formes d'enfermement de l'enfant robot dans *A.I.* de Steven Spielberg. On le retrouvera ainsi cadré au travers d'une lampe aux contours ovales ou d'une structure elliptique suspendue, dans le reflet d'un rétroviseur arrondi, etc. Le message un peu lourd de l'encerclement est allégé par l'étirement des formes.

Si la distorsion vous amuse, courez au numéro 6, ou visitez le numéro 3 si ce n'est pas encore fait ! Vous êtes solidaire ? Allez relier des films avec le numéro 7.

CI-CONTRE :
A.I. Intelligence Artificielle, Steven Spielberg (2001).



5 J'APPELLE MOTIFS circulaires concrets, les cercles formés à partir d'objets préexistants. Par exemple, le hula hoop dans *Le Grand Saut* des frères Coen, ou bien l'alliance de *Sixième Sens* de M. Night Shyamalan. Dans le premier exemple, le hula hoop — du moins son invention — est le sujet du film. Le cercle est donc l'élément central et il en vient à se décliner en tous les symboles imaginables (la roue de la fortune...). Le motif circulaire est ici un élément majeur du récit, il a la même importance que le personnage principal. Dans l'exemple de *Sixième Sens*, la bague n'est qu'un détail. Cependant, c'est elle qui lance la révélation finale : on se souvient de la femme de Malcolm (Bruce Willis) allongée sur le canapé et laissant tomber l'alliance au sol, révélant en même temps le gros secret du film. Ici, le cercle est un ressort narratif. Il existe aussi une utilisation de ce motif à des fins dramatiques. Dans *La Porte du*

Paradis, le western de Michael Cimino, c'est la foule qui dessine des cercles. Au début du film, on est à Harvard, c'est le moment des célébrations et la foule se met à danser sur une valse de Strauss. La géométrie de la foule est très complexe dans cette scène, quelques petits cercles intérieurs tournent sur eux-mêmes en même temps qu'ils tournent autour d'un arbre, et ils sont entourés d'un grand cercle qui tourne dans l'autre sens autour du même arbre. Bref, la première fois qu'on voit cette chose-là, on n'a qu'une idée en tête : ça tourne ! Vers le milieu du film, le même mouvement circulaire de la foule apparaît, toujours autour du même climat festif : on est dans une salle des fêtes et on fait du roller en musique. C'est à la fin du film qu'on

se rend compte de la puissance dramatique de ces grandes scènes de mouvements circulaires, lorsque, au moment du massacre final, des dizaines de chevaux reprennent le même déplacement et se mettent à tourner autour d'un petit groupe de personnes assiégées. La construction du film est donc indissociable du motif circulaire, et donne naissance à des émotions nouvelles en reliant des scènes éloignées dans la globalité de l'action par une simple figure géométrique.

S'il vous semble intéressant de poursuivre dans la contamination des structures narratives par les cercles, jetez un œil au numéro 2. Vous pouvez aussi fuir le concret et aller lire le numéro 3 si vous ne l'avez pas déjà fait. Mais si vous en avez marre des cercles, faites leur subir une affinité ou autre bijection et rendez-vous au numéro 4.



CI-CONTRE :
Le grand saut, Joel Coen (1994).

6 IL ARRIVE que ce soit l'image qui se mette à tourner. Techniquement, la caméra est fixée sur un pied et pivote autour d'un axe, ce qui est différent d'un mouvement rectiligne de type *traveling* ou autre. Inconsciemment, on ne perçoit donc pas de la même manière ces deux types de mouvements. Vers le début de *Elephant* de Gus Van Sant, la caméra est placée au centre d'un cercle de personnes et tourne très lentement de manière à scruter le visage de chacun d'eux. Il s'agit d'un mouvement très particulier dans le film. En

7 ET SI ON DESSINAIT des cercles avec des films ? Plusieurs cinéastes se lancent dans des cycles thématiques.

Quelques cinéastes en font leur marque de fabrique. C'est le cas de Rohmer qui joue avec toutes les contraintes que les cycles peuvent lui offrir. *Contes moraux*, *Comédies et proverbes*, *Contes des quatre saisons*, ce sont autant d'obligations que de libertés. Dans les *Contes moraux*, Rohmer se fixe une structure scénaristique qu'il décrit lui-même : « tandis que le narrateur est à la recherche d'une femme, il en rencontre une autre qui accapare son attention jusqu'au moment où il retrouve la première ». On sent la rigueur de telles contraintes lorsque certains se lancent dans des cycles qu'ils ne peuvent achever. Par exemple, Lars Von Trier avait prévu une trilogie sur le principe du film sans décor : *Dogville*, *Manderlay*, et *Washington*. Si le dernier volet n'a jamais été réalisé et se trouve quelque part au fond d'un trou, c'est peut-être parce que le titre était mal orthographié. Il faut dire que l'obsession de la trilogie est très symptomatique d'une volonté de marquer les esprits et de faire quelque chose de fort. C'est parfois un peu laborieux, il suffit de voir le dernier *Batman*, parfois surprenant, comme les trilogies « trois films, trois genres » (voir celles de Lucas Beldaux ou Kieslowski), et parfois ça semble obligatoire (*Le parrain*). C'est

effet, *Elephant* est surtout connu pour ses longs plans séquences qui suivent les personnages dans les couloirs labyrinthiques d'un lycée américain. On retrouvera une nouvelle rotation lente un peu plus tard dans le film, lors d'une scène où l'un des personnages joue du piano. Le mouvement circulaire peut donc être perçu comme un élément principal vecteur d'émotions, dans la mesure où il appelle une attention spéciale du spectateur lorsqu'il est judicieusement introduit. Dans *Magnolia* de Paul Thomas Anderson, on a affaire au même type de rotation, mais beaucoup plus rapide cette fois. Au premier tiers du film, on trouve une longue scène dynamique qui fait intervenir une dizaine de personnages principaux, tous situés dans des lieux différents. La rapidité de la rotation de la caméra permet de cacher les raccords dans la distorsion de l'image. Le spectateur sait que les personnages sont éloignés les uns des autres, mais



le mouvement circulaire rapide les rapproche. En voyant cet effet de style, on pense immédiatement que quelqu'un dirige le film puisqu'on nous fait sentir physiquement l'existence de la caméra. L'auteur tente de prendre de la distance avec ses personnages et rappelle qu'il est là, caché dans le noir, et contrôle toutes les trajectoires que peut prendre son film. Peut-être qu'après tout, on est plus sensible aux mouvements de rotation qu'au reste, parce que quand l'image tourne, on le remarque très vite. Vous commencez probablement à avoir le tournis. Allez chercher les idées stables du numéro 9 ou grimpez le train-train quotidien du numéro 10.



CI-DESSUS :
Elephant, Gus Van Sant (2003).

CI-CONTRE :
Dogville, Lars von Trier (2003).

toujours amusant de voir des trilogies à quatre films, et non pas des tétralogies. Ça brise la figure circulaire — essayez d'aller tracer un cercle passant par quatre points répartis au hasard dans le plan —, mais ça laisse parfois transparaître des éclats de grâce soudains. Il faut voir comment certains s'amusent avec leur quatrième film. Il peut s'agir de jouer brillamment et ironiquement sur la nostalgie et le côté rétro de la chose comme *Indiana Jones 4*, ou de redéfinir complètement ce qui a été fait précédemment. Je pense notamment à Sokourov qui réalise un premier film sur la fin d'Hitler (*Moloch*), un deuxième sur les derniers jours de Staline

(*Taurus*), un troisième sur la chute de Hirohito (*Le Soleil*) et choisit comme quatrième personnage le célèbre... Faust ! Il en fait un film très surprenant par sa beauté formelle et sublime sa trilogie en y ajoutant une conclusion quasiment dialectique. Faire des cycles au cinéma, c'est donc s'imposer des contraintes, mais c'est aussi jouer avec et se plaire à les dépasser. Vous aimez les appels et les liens entre les films mais vous préférez le thé bien infusé, rendez visite au numéro 9. Vous aimez les tourniquets et les manèges de fête foraine ? C'est le numéro 6 qu'il vous faut ! Vous préférez rester dans votre routine quotidienne ? Foncez au numéro 10.

CI-CONTRE :
Mission Impossible III, J.J. Abrams (2006).



8 POURQUOI commencer un film par la scène finale ? C'est la question que se pose tout scénariste quand il lui vient cette idée si originale de placer la fin au début du film et de poursuivre par un carton explicatif : 3 jours plus tôt, 2 ans plus tôt, ou plus, ou moins, c'est selon les envies et il y en a pour tous les goûts. Certains films ont la pudeur de ne pas répéter la scène à la fin ; d'autres, comme *Laurence Anyways*, jouent la carte du prétexte du style et se servent de cette structure pour faire une scène d'intro qui en met plein les yeux. Le but, dans tout ça,

c'est bien sûr d'interroger le scénario : on donne le point d'arrivée B et le point de départ A, comment va-t-on arriver à relier A et B ? Il y a des films où l'attention du spectateur est détournée jusqu'au moment où il oublie le début-fin du film et rentre complètement dans l'action. Puis, quand vient la fin, et qu'on se souvient avoir vu la scène au début, on se dit que c'est génial et on applaudit. Très bien. Que s'est-il passé ? On vient de nous crever les yeux. Entendons-nous bien, il ne faut rien généraliser et ne pas cracher sur ce type de structure : quand le reste du film suit, c'est un vrai tour de force, comme dans *Pulp Fiction* où le point de vue subit un déplacement. Le seul vrai danger c'est de croire que c'est original. Certains l'ont bien compris

et s'amuse à tirer cette construction jusqu'à l'absurde. Prenons le cas de *Mission Impossible 3* : la scène d'ouverture montre Ethan Hunt ligoté sur une chaise ainsi que sa femme bâillonnée dans la même pièce. Le méchant pointe une arme sur la tempe de sa femme et demande à Ethan de lui dire où est « la patte de lapin ». Personne ne sait ce que sait, c'est un prétexte tout hitchcockien. Le méchant fait le classique compte à rebours : « je vais compter jusqu'à dix puis je la tue si tu ne me dis pas où est ce que je cherche ». À dix, il tire dans la tête de la femme et le générique de début commence, plongé dans les cris d'Ethan qui vient de voir sa femme mourir sous ses yeux. La scène est très courte et très percutante. Lorsqu'on en vient à boucler la boucle, aux trois quarts du film, la scène nous est rejouée, mais cette fois-ci nous avons toutes les données pour en comprendre tous les détails. Et on finit par se rendre compte qu'on s'est bien fait avoir : ce n'était pas la femme d'Ethan mais une autre femme avec un masque. Toutes les hypothèses qu'on avait mises en place volent en poussière. C'est la structure du film qui se moque d'elle-même !

Ah oui mais vous n'êtes pas moqueur ? Allez faire des pirouettes avec le numéro 6. Vous préférez prendre du recul ? Descendez d'un étage et allez au numéro 7.

9 C'EST L'ÉTERNEL discours sur l'infusion : on a de l'eau chaude, pure, et puis on vient tremper un sachet de thé, qui finit par la colorer. Si on remue bien, la couleur se propage partout dans la tasse et on obtient une boisson bien cohérente qui fait plaisir à boire. C'est amusant d'envisager une œuvre de la même façon, comme si l'auteur l'avait déjà devant lui sans l'avoir créée. Il se met alors à tremper des sachets de thé un peu partout et donne à son œuvre le sens qu'il veut, la façon à son image. On retrouve ainsi des thèmes récurrents dans la filmographie de certains cinéastes. Des images qui reviennent. Des mouvements qu'on retrouve de film en film. Bref, un cinéaste laisse sa marque sur tout ce qu'il touche. Je ne compte pas m'étendre ici sur les théories auteuristes, ça pourrait trouser le papier. Je vous incite quand même à chercher les liens entre les films réalisés par la même personne. On en



CI-CONTRE :
Les aventures de Tintin : le secret de la licorne, Steven Spielberg (2011).

vient comme ça à être sidéré par la transformation pessimiste de Spielberg au début des années 2000, et on s'interroge alors sur le fait qu'il portait déjà en lui cette vision à ses débuts, et on se trouve là devant un besoin de relecture de *E.T.*, *Indiana Jones* et même *1941*. Tiens, il se fait tard. Je vais donc vous laisser

tranquillement rejoindre le numéro 10. Cette fois-ci il n'y a pas le choix car la fin est proche. Évidemment, si vous êtes contre cette dictature, vous pouvez commencer à lire les numéros n'importe comment, c'est finalement ce que je vous fais faire depuis le début !

10 IL Y A DES GENS qui ont toujours la même journée et habituellement les clichés concernant les comportements routiniers sont nombreux : le travail au bureau, les transports en commun, la lecture du journal, etc. Au cinéma, il y a aussi pas mal de gens qui aiment répéter sans arrêt les mêmes gestes, c'est typiquement ce qu'on voit dans *Démineurs* de Kathryn Bigelow. La logique de la répétition est parfois poussée à l'extrême et il est intéressant de l'envisager du point de vue le plus symptomatique possible. C'est le cas de films comme *Un Jour Sans Fin* où le personnage principal, Phil Connors, est obligé de revivre indéfiniment la même journée, qui est aussi la pire de sa vie. Phil Connors est l'homme détestable par excellence : il a un ego surdimensionné, il n'aime personne et crache sur les gens qui l'entourent. Le film contamine alors sa structure pour délivrer un message moral (« Phil Connors est un connard ») et le lui faire lourdement comprendre (« Tiens, je m'appelle Phil Connors et je suis un connard »). C'est un peu gros comme message mais l'idée de départ du film offre des milliers de possibilités qui permettent au cinéaste de s'en tirer brillamment par des pirouettes narratives comiques et autres stratagèmes exploitant le thème de la routine. On peut donc créer de la nouveauté avec du cyclique. À l'opposé, on a les films comme *Wrong* de Quentin Dupieux, où on fait du cyclique avec de la nouveauté. Dans ce film, le personnage principal vit

dans un monde un peu particulier : il continue à aller travailler alors qu'il a été licencié depuis des mois, son réveil s'amuse à indiquer 07:60 tous les matins, il fait beau dehors mais il pleut à l'intérieur, il remplit les verres jusqu'à ras bord quand on lui demande de l'eau, etc. En imposant une atmosphère absurde, Quentin Dupieux ne fait qu'ancrer le film dans la routine, certes un peu spéciale, de son personnage. C'est ce qui arrive quand on étire les thèmes au maximum : on dépasse la limite élastique et ça fait des formes bizarres.

CI-DESSOUS :
Wrong, Quentin
Dupieux (2012).



— THE END —

C'est ici que se termine votre voyage à l'intérieur des structures circulaires. Vous pouvez retourner à votre routine quotidienne et chercher des ronds et des ellipses partout autour de vous. Il va sans dire que vous êtes libre aussi de continuer votre lecture, en avant ou en arrière, en tournant une ou plusieurs pages — c'est selon vos envies. Après tout, c'est votre droit de grappiller.

2012

DEUX FILMS

POUR BOUCLER LA BOUCLE

TEXTE : Ian CHERABIER

UN MOIS DE JANVIER qui passe, c'est un mois qui suit un déroulement désormais bien connu et sans aucune originalité, condamné à reproduire le schéma du janvier de l'an dernier : la fin d'année est passée, et entre une coupe de champagne et une bouchée de foie gras, on a béni les opérateurs de téléphonie mobile d'avoir inventé les forfaits SMS illimités. Puis c'est l'heure du bilan. Est-ce que les vœux de bonne année de l'an passé se sont réalisés ? En l'occurrence, qu'en est-il du cinéma ? Plutôt qu'un traditionnel classement forcément subjectif des dix meilleures productions de l'année, nous nous pencherons sur deux films, pas forcément les meilleurs, choisis subjectivement — car j'ai confiance en mon bon goût légendaire qui a inspiré jusqu'aux équipes de campagne d'Obama —, qui permettent de boucler 2012.

L'année 2012 se termine et la vie continue. Contrairement à ce que nous avaient promis ces farceurs de Mayas, la fin du monde est reportée aux calendes grecques. Mais avons-nous réellement été dupés ? En vérité nous avons mal interprété ce que nos ancêtres d'outre-Atlantique avaient voulu nous dire : loin d'avoir orchestré un ingénieux canular pour piéger ces grands ahuris du XXI^e siècle sur fond de catastrophe hollywoodienne (certains cinéastes leur savent d'ailleurs gré

pour le coup de pouce scénaristique), les Mayas nous parlent de la fin d'une ère. Certes, je donne l'impression de vouloir sauver la face d'un peuple qui, en jouant les Nostradamus du pauvre, nous a fait perdre du temps et de l'argent, surtout si vous avez payé votre place pour voir *2012*, de Roland Emmerich, mais le fait est que cette idée d'un cycle touchant à sa fin est suffisamment séduisante pour constituer une grille de lecture intéressante de la production cinématographique de l'année.

En 2012, nous avons assisté au dernier souffle d'un couple vieillissant (*Amour* de Michael Haneke), et à l'ultime étape de la renaissance de James Bond (*Skyfall* de Sam Mendes). Marvel a enfin donné satisfaction à ses fans après un long teaser commencé en 2008 avec *Iron Man* (*Avengers* de Joss Whedon) tandis que Batman tirait sa révérence (*The Dark Knight Rises* de Christopher Nolan). Leos Carax interrogeait son propre cinéma (dans *Holy Motors*), pendant qu'Alain Resnais revisitait *Eurydice* et l'art du théâtre (dans *Vous n'avez encore rien vu*). Autant de films, autant de boucles bouclées, de cycles entamés. Le cinéma est mort, vive le cinéma ?



CI-DESSUS : Val Kilmer à la recherche de son deuil (extrait de *Twixt*).

TWIXT, DE FRANCIS FORD COPPOLA : LE CRÉPUSCULE DE L'ARTISTE

On ne le sait peut-être pas, mais Francis Ford Coppola a commencé sa carrière en réalisant un film d'horreur aussi *cheap* que ce que son nom laisse entendre : *Dementia 13*. Puis très vite il a reçu une Palme d'Or à Cannes pour *Conversation secrète* avant de se retrouver aux commandes du *Parrain*, une des sagas les plus impressionnantes du cinéma. Ce qui ne l'a pas empêché de poursuivre une carrière riche en chefs-d'œuvre, comme *Apocalypse Now* ou encore une version très personnelle de *Dracula*. Malheureusement, il a également connu son lot d'échecs, aussi bien commerciaux qu'artistiques.

À l'aube des années 2000, le cinéaste qui n'est plus tout jeune décide de faire le bilan de sa carrière. Deux constats s'imposent à lui. Premièrement, il a très rarement été libre de faire les films qu'il souhaitait, la faute à des producteurs trop envahissants, ou trop gourmands, ou les deux. Deuxièmement, il a le sentiment que ses premiers films à l'instar du *Parrain*, ont phagocyté sa jeunesse de cinéaste, estimant qu'ils ressemblaient plus à des films de fin de carrière qu'à des premiers films. Il prend alors logiquement deux résolutions : il produira lui-même ses prochaines réalisations dont il aura écrit les scénarios, et il traitera principalement de sujets personnels voire intimes. À lui les joies d'une nouvelle carrière dans sa peau neuve. Il commence alors avec

L'homme sans âge (2007) qui, comme par hasard, parle d'un homme qui se met à rajeunir. Puis ce sera *Tetro* (2009), film esthétisant dans lequel il attaque de front sa propre relation à son père. Avant d'en arriver à *Twixt*, le parfait aboutissement de sa mue cinématographique... L'histoire est celle de Hall, sorte de Stephen King du pauvre, qui se retrouve dans un bled paumé des États-Unis pour une séance de dédicace, et qui va juger le lieu propice à l'écriture d'un nouveau roman.

Avec *Twixt*, Francis Ford Coppola a réalisé un film fantastique. Et plus que cela... Il a aussi réalisé un drame à teneur autobiographique. Et plus que cela... Il a réalisé une réflexion sur la création artistique. Et plus que cela...

Twixt démarre simplement, modestement. La voix off rauque et glauque à souhait de Tom Waits nous raconte les légendes qui entourent la ville de Swann Valley, tandis que la caméra s'attarde sur les rues désertes, un vieil hôtel abandonné, ou un groupe de jeunes gothiques solitaires. Classique. Trop classique ?

Des meurtres étranges. Des forêts sombres. Des jeunes filles aux allures fantomatiques. Ambiance mystérieuse garantie. Facile. Trop facile ?

Est-ce là le film d'un cinéaste qui a près de cinquante ans de carrière derrière lui ? Ou celui d'un jeune homme écrasé par le poids de ses références ?

Et soudain on se réveille, en même temps que Hall, héros du film et massif Val Kilmer. Non, Coppola n'a pas perdu

la main, et non, il n'est pas parti en roue libre, grisé par son autonomie durement acquise. Depuis le début le sujet est maîtrisé, et ce que l'on prenait pour une mise en scène légère, voire simpliste n'était que poudre aux yeux. À partir de ce moment là, tout est clair : *Twixt* va osciller entre rêve et réalité pour mieux nous plonger dans son atmosphère fantastique.

Vous avez dit atmosphère ? Une attention d'orfèvre a été portée à l'esthétique du film afin de lui conférer une véritable ambiance, balançant au gré des événements entre mystère et onirisme. Prenez ces scènes nocturnes, recouvertes d'un filtre bleuâtre, d'où éclatent seulement la lueur jaune d'une lanterne, la peau blanche d'une jeune fille, et les rouges, ces rouges toujours sanglants, qui parsèment les lieux, ici et là. Est-on vraiment réveillé ? Allez savoir. Le cinéaste n'a pas peur d'emprunter la structure décousue des rêves pour renforcer l'étrangeté de ces scènes. Impossible de se repérer dans l'espace. Clignez seulement des yeux, et vous avez l'impression que les personnages ont changé de place. Impossible de se repérer dans le temps également. Au centre de cette ville il y a un beffroi à sept horloges qui donnent toutes une heure différente.

**TWIXT OSCILLE ENTRE RÊVE
ET RÉALITÉ POUR MIEUX
NOUS PLONGER DANS SON
ATMOSPHÈRE FANTASTIQUE.**

Vous avez dit fantastique ? Ce mot prend ici tout son sens : à aucun moment on ne sait dire si les événements auxquels on assiste ont une réalité quelconque. Croit-on voir une jeune vampire, que l'on se rend compte qu'elle n'était qu'une apparition furtive au détour d'un songe. Pense-t-on dialoguer avec un esprit, que l'on se prend à se demander si quelqu'un truque le jeu. Et ces jeunes qui traînent au bord du lac, à réciter du Baudelaire en écoutant du métal : gothiques rebelles, ou vampires conformistes ?

Twixt, quintessence du gothique et de l'horifique ? Coppola le refuse, veut emmener son film plus loin. Le genre qu'il a choisi est un écrin qui lui permet de développer des thèmes plus personnels et plus profonds. Magnifique, certes, mais écrin quand même. Son détachement vis-à-vis du fantastique transparait à travers l'humour distillé tout le long du film.

Au centre de *Twixt*, il y a l'histoire d'un homme qui cherche à exorciser son passé. Un homme qui a perdu un enfant dans un accident tragique, et qui continue de se le reprocher. Cet homme, c'est le héros, Hall. Mais c'est aussi le cinéaste. Quelqu'un qui passe derrière la caméra, pour mieux dévoiler le tourment qui le déchire de l'intérieur. Et de ce tourment naît un film, qui se vit comme une œuvre d'art.

Comment l'œuvre d'un artiste fait-elle écho à son expérience personnelle ? Comment peut-il se servir de son vécu pour créer ? C'est la question qui surgit finalement, portée par le personnage d'Edgar Allan Poe, poète de la mort et élément important du film, qui a également connu la perte d'un être

cher. Il devient le compagnon des escapades nocturnes de Hall, son guide et son confident. Leur relation devient le moteur de la réflexion du cinéaste.

Avec *Twixt*, Coppola met un terme à son cycle de réinvention personnelle. Il ne prétend plus vouloir rajeunir, mais profite de sa longue expérience pour porter un regard émouvant mais non dénué d'humour sur sa vie d'artiste. Une belle conclusion pour celui qui a toujours cherché la meilleure façon de terminer une histoire.

**LES BÊTES DU SUD SAUVAGE,
DE BENH ZEITLIN :
LA NAISSANCE D'UN ARTISTE**

Après la nuit, l'aube. Un cinéaste amorce la fin de sa carrière, un autre démarre la sienne. Coppola nous livre un film sombre marqué par son regard de vieil homme qui en a vu d'autres ; Zeitlin croque la vie à pleines dents avec toute la puissance de sa jeunesse !

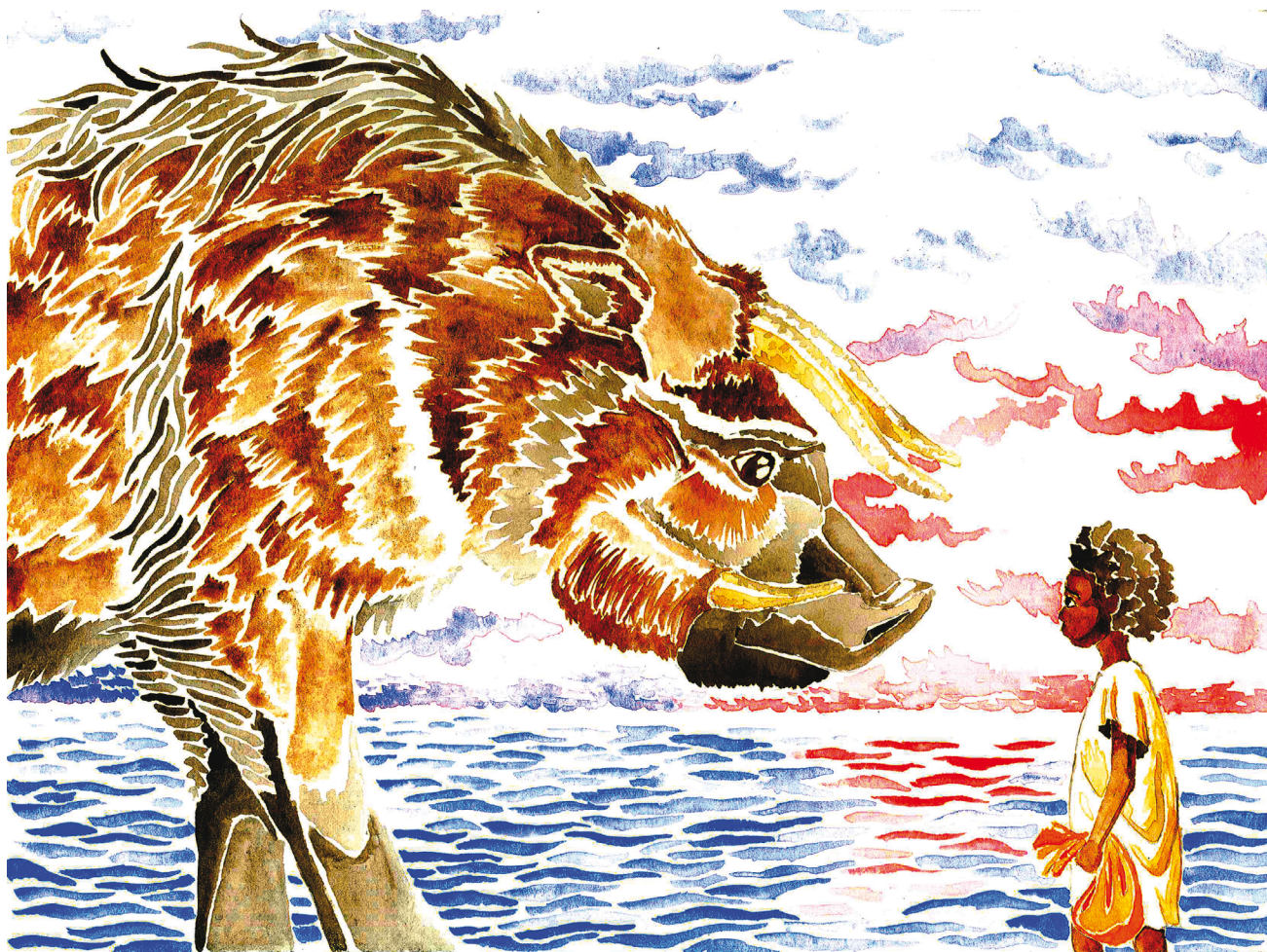
Les bêtes du Sud sauvage est la petite surprise de la fin d'année, celle qu'on n'attendait plus. En peu de temps, il s'est imposé comme un phénomène, remportant la mise dans tous les festivals où il a posé sa bobine, de Cannes à Sundance, en passant par Deauville. L'Académie des Oscars elle-même n'a pas tardé à bruire autour de ce petit film indépendant qui joue désormais dans la cours des grands.

Comme s'il savait qu'il finirait par être mis en parallèle avec Francis Ford Coppola sur le thème du cycle dans une revue étudiante, Benh Zeitlin s'attaque à l'entrée dans le monde adulte d'une petite fille, alors que son père souffre d'une maladie grave.

Le film nous invite à prendre part au parcours initiatique de Hushpuppy, six ans, qui vit dans un marais de la Nouvelle-Orléans avec son père, et qui va devoir affronter les bouleversements qu'engendrent la fonte des glaces et l'ouragan Katrina.

Le cinéma indépendant américain a cela de particulier qu'à force de vouloir sortir des sentiers battus, il finit par se retrouver dans un territoire qui lui semble trop vaste. Comme pour se rassurer, il choisit de ne suivre que quelques directions bien connues, souvent celle tracée par le *minivan* jaune de *Little Miss Sunshine* : une famille de doux dingues, terriblement attachante, des dialogues travaillés qui fusent, un ton joyeux teinté d'amertume quand ce n'est pas l'inverse. Si les films restent beaux et efficaces, ils perdent malheureusement en originalité. À sa façon, *Les bêtes du Sud sauvage* s'élance également sur cette route maintes fois empruntée : un papa électron libre complètement barré, vivant avec sa fille dans un marais au milieu d'une communauté aimante et joyeuse, même si la mort rôde... À l'Ouest rien de nouveau ?

Le film démarre, et l'on découvre le monde. Quel bonheur que de s'émerveiller à nouveau devant... devant quoi au juste ? Une nature luxuriante ? Une poule dans une basse-cour ? Une fête de village ? Rien de tout cela, et tout cela à la fois. Le merveilleux surgit de ce regard de gamine de six ans qui s'impose à nous en quelques plans. Ces simples choses



CI-DESSUS : Violaine Bellée, *Le Face-à-face*, aquarelle.

qui nous impressionnent ne sont que le reflet de ce grand souffle que l'on sent nous porter, un souffle de vie que l'on n'espérait plus. Le cœur se gonfle, on adopte cette communauté de personnages qui s'agitent à l'écran comme un signe de défiance envers cette existence imprévisible.

**À LA FRONTIÈRE ENTRE RÉALISME
ET ENVOLÉES ONIRIQUES, LES
BÊTES DU SUD SAUVAGE PARVIENT
À CAPTER DES ÉTINCELLES DE VIE
À CHAQUE PLAN.**

Pourtant, l'heure n'est pas toujours à la fête, et il va bien falloir grandir. Katrina approche, la fonte des glaces menace d'engloutir ce marais, berceau de notre nouveau regard. bouleversements qui forcent à changer de point de vue. Ou du moins le font mûrir. La faune et la flore changent d'aspect, subtilement cette végétation qui était un habitat naturel revêt des apparences plus désolées. Il va s'agir de choisir quels yeux poser sur ces terres désormais inhospitalières : comment grandir ?

Si *Les bêtes du Sud sauvage* nous parle de cette évolution du regard, de la manière dont les choses perçues par une petite fille change avec l'arrivée des responsabilités, il se démarque du reste du cinéma indépendant américain par sa capacité à capter des étincelles de vie à chaque plan. À la frontière constante entre réalisme et envolées oniriques, le film s'adresse directement au cœur. Comment pourrait-il en être autrement avec cette magnifique héroïne qui nous tend la main ? La petite Quvenzhané Wallis qui incarne Hushpuppy, est en telle phase avec son personnage, qu'on n'a qu'une envie, la suivre jusqu'au bout du monde. S'enfoncer avec elle au plus profond de ces forêts marécageuses, traversées de fulgurantes raies lumineuses. Affronter cette terrible tempête, armé d'un fusil et d'une bouée. Provoquer l'autorité parentale pour mieux apprécier les éclats de rire. Démarrer sa nouvelle vie de cinéaste par un film qui conjugue tant d'émotions n'est pas donné à tout le monde. Nul ne sait de quoi sera fait le cycle qu'entame ainsi le réalisateur Benh Zeitlin. Saura-t-il y apporter une suite ? Conserver cette fraîcheur dans son regard ? Quoi qu'il en soit, où qu'il aille et pose sa caméra, restera toujours gravée dans nos mémoires l'image d'une gamine lancée à vive allure parmi les arbres, dans un festival d'étincelles et de poussières colorées. ●

CYCLES & CYCLE CHEZ ÉRIC ROHMER

TEXTE : *Timothée DECOMBE*

PRÉSENTATION OU ROHMER ET SON STEAK

Ce n'est pas un hasard si Balzac, Zola et Rohmer, ont en commun d'avoir été considérés comme sociologues et d'avoir écrit par cycles.

Tout d'abord, rendons hommage au premier du genre, qui a fait fureur (et pas qu'en son temps), avec son invention du retour des personnages : c'est grâce à lui que l'on peut avoir *The Dark Knight Rises*, parce que c'est lui qui a titré pour la première fois — faute d'idée, en fait — un de ses roman-feuilletons : « un certain nom, Le Retour ». Puis ça a donné quelque chose de plus gros.

Suivi de près par l'ami Zola.

Éric Rohmer, lui, est né à Tulle comme notre président, il n'a pas fait Centrale mais une prépa, hypo, khâgne, prof de lettres... Il fonde *La Gazette du cinéma*, devient copain avec Godard, Truffaut et Chabrol, pile au bon moment dans les années 60 pour participer largement à ce qu'on appelle la Nouvelle Vague — nouvelles caméras, nouvelle génération de réalisateurs, nouvel art à faire reconnaître, nouvelle esthétique avec

tournages en extérieur, héros jeunes, contemporains et ordinaires, ne s'occupant que de leurs affaires.

Éric Rohmer n'a donc pas écrit des romans mais tourné des films, dont une majorité groupée dans trois cycles : d'abord les *Six contes moraux*, puis *Comédies et proverbes* et enfin *Contes des quatre saisons* — entre temps, il a découvert Lucchini (Fabrice) en lui faisant jouer *Perceval le Gallois*.

Nous essaierons de voir en quoi cette structure par cycle qu'il a choisie permet d'aborder son œuvre, et plus particulièrement sa première hexalogie, et, à l'intérieur de celle-ci, le dernier film *L'Amour l'après-midi*.

LE COLLECTIONNEUR

« Le premier homme qui passe est un héros suffisant ; fouillez en lui et vous trouverez certainement un drame simple qui met en jeu les rouages des sentiments et des passions ». Cette phrase de Zola correspond au rapport de Rohmer à ses personnages.

En quoi peut-on considérer que Rohmer est sociologue ? Il faut savoir que la

sociologie ne se réduit aucunement à la statistique des inégalités sociales et de l'endogamie : analogiquement au fait qu'il y a de la macro- et de la micro-économie, il y a un pan de la sociologie passionnant qui vise à mettre en lumière les mécanismes qui régissent nos comportements et les logiques de nos interactions sociales.

Voilà donc une manière de comprendre pourquoi Rohmer opérait par cycle : de la même façon que Balzac avait besoin de toute sa *Comédie Humaine* pour étudier toute la société et Zola d'étudier une famille pour voir la tare génétique se perpétuer, Rohmer fait comme plusieurs monographies sur un même sujet — car une seule ne permettrait pas la comparaison et donc l'analyse-synthèse.

Quel est son sujet ? La séduction et les relations amoureuses : Rohmer, c'est un peu le Marivaux des sixties. Ses trois cycles portent là-dessus et, du fait de son inscription dans la durée, l'œuvre se prête à une analyse chronologique : dans la mesure où Rohmer s'est astreint à raconter à peu près toujours le même type d'histoire, en se soumettant aux réalités de l'époque, la succession



CI-DESSUS : extrait de *Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer (1969).

même des films fournit un point de vue spectaculaire sur la transformation des mœurs amoureuses et conjugales au cours des décennies, à la manière d'une enquête qui aurait été renouvelée à intervalles réguliers.

Il est difficile de parler de l'œuvre d'un auteur sans aller dans le détail ; disons donc seulement que Rohmer fait s'incarner de manière très concrète des thèmes qui nous sont toujours aussi connus tels que : la question des principes à suivre ou pas, l'initiative de la femme (plus d'époque), trouver quelqu'un de son milieu, trouver son genre...

Enfin, pour caractériser son style, Rohmer le définit lui-même comme « conter moins ce que font les gens que ce qui se passe dans leur esprit quand ils le font. Un cinéma qui peint les états d'âme, les pensées tout autant que les actions ».

On le caractérise par ses dialogues très précis, parfois avec des manières de parler qui semblent artificielles ; à la fois ils paraissent trop travaillés pour être réalistes, et pourtant ça passe — comme chez Tarantino. Si ça dérange toujours pendant les dix

premières minutes, on s'y installe rapidement parce qu'il fait exprimer aux personnages ce qu'on ne sait parfois pas dire, nous, quand ça nous arrive, sur le coup.

Autre chose : il ne met jamais de musique de fond extradiégétique (qui ne vient pas de l'histoire elle-même), mais seulement que les personnages aussi entendent ; et encore une fois, ça paraît finalement naturel.

Il n'est pas non plus adepte des gros plans, estimant que seul tout le corps peut transcrire des émotions, le visage à lui seul ne suffit pas.

PREMIER CYCLE, PREMIER AMOUR, SIX CONTES MORAUX

Attaquons-nous au moins au premier des trois. Qu'est-ce qui fait son unité, à part l'apparente austérité du titre ?

Tout d'abord, il faut entendre l'adjectif « moral » au sens « La morale de l'histoire, c'est que la raison du plus fort est toujours la meilleure », ce qui n'a rien de moral au sens « c'est juste/pas juste ».

Pour ce cycle en particulier, Rohmer

a volontairement relaté la même histoire ; dont la structure de base est la suivante : en l'absence de la femme aimée ou recherchée (identifiée dès les premières minutes du film et revue seulement la fin), le héros masculin (qui est toujours aussi le narrateur en voix-off), est tenté par une autre femme, mais renonce à elle au dernier moment pour rejoindre la première — structure très hégélienne, donc, avec le triplet dialectique thèse-antithèse-synthèse — : le héros revient plus assuré de son amour, et chaque histoire est alors un cycle à l'intérieur du cycle des *Six Contes moraux*.

Comme le personnage narre lui-même l'histoire, cela nous permet d'identifier une discordance entre ses actions et ses pensées. Ainsi, même si c'est en apparence par soumission à ses principes proclamés qu'il renonce à la tentation, les actes du héros montrent bien qu'il n'y adhère qu'en pensée et que ces valeurs sont devenues une coquille vide. S'il finit par réaliser son intention de départ, c'est presque par hasard, et sa volonté ou ses principes moraux n'en sont guère responsables. De quoi montrer comment on a beau parler et



CI-DESSUS : extrait de *L'Amour l'après-midi*, Éric Rohmer (1972).

parler — les personnages n'arrêtent pas et ne font que ça — tenter, et croire réussir à s'analyser soi et la situation, on est toujours pris au jeu de ses représentations et nos prévisions démenties par les événements qui surgissent.

L'AMOUR L'APRÈS-MIDI, OU PASSER À L'ACTE ?

- LE DERNIER DES SIX CONTES MORAUX -

Concrètement, quels sont ces événements qui surgissent ? Comment ces personnages qui nous ressemblent, dont Rohmer montre la capacité à se produire des représentations mais l'incapacité à en produire de bonnes, sont-ils incarnés ?

L'Amour l'après-midi, le dernier des *Six contes moraux*, raconte l'histoire d'un homme marié, dont la femme est enceinte. Un beau jour, à son cabinet d'avocat, une vieille connaissance vient lui rendre visite pour lui demander de l'aide. Peu à peu, il se laisse séduire

par cette femme un peu garçonne et vulgaire : d'abord, un rendez-vous dans son bureau, lui derrière droit comme un i et elle avachie en face à se frotter le nez ; il essaie de s'en débarrasser, mais comme elle dit « N'essaie pas d'jouer les salauds, ça n'te va pas ». Finalement, ils déjeunent ensemble. Deuxième fois dans son bureau, elle s'assied dessus, et lui dit en complimentant sa femme : « Surtout, t'avise pas à la tromper » et lui de livrer le couplet sur le fait qu'il ne s'intéresse plus aux autres filles. Il l'accompagne visiter un appartement en jouant la victime, elle devient sa confidente, lui insuffle l'idée de tromper sa femme, plus tard même « j'ai décidé de te séduire ». Tout ça pour dire qu'elle le séduit peu à peu.

Difficile de décrire un film à l'écrit. Voyons plutôt comment on peut comprendre les mécanismes à l'œuvre en utilisant l'image du cycle/cercle : le cercle fermé, mais qui peut laisser apparaître une faille, et puis la roue qui

roule d'elle-même.

1. Ce que l'on peut dire, c'est que c'est un gars qui vit son train-train quotidien : image du cercle fermé ; « tu es le parfait bourgeois, lui dit-elle ». Ce qui est patent c'est que — surtout grâce à la narration qui nous donne un point de vue interne aussi — on voit que le gars se laisse porter. Il se laisse faire par les événements même s'il feint d'en être l'acteur, car ses réactions sont réflexes : séduction sans réflexion, répliques qui semblent préparées mais qui sont en réalité intuitives. À l'image de la roue, qui a bien cette forme circulaire pour rouler, c'est-à-dire s'adapter aux aspérités du terrain. Je m'explique.

Rohmer met en lumière une facette de nous-mêmes qu'aucun autre réalisateur n'a autant approfondie : comme nous, le personnage agit comme il peut, sans pouvoir se préparer aux situations, mais pas tout à fait en improvisant — cela se voit dans les moments de séduction.

Il est à notre place, et non tiraillé par



CI-DESSUS : extrait de *Le Genou de Claire*, Éric Rohmer (1970).

ces deux pôles caricaturaux que l'on retrouve dans tous les mauvais films.

Il y a celui des films d'action hollywoodiens d'aujourd'hui avec un héros dont l'action semble pré-parée, il fait les choses presque comme s'il prévoyait l'avenir, sachant parer à tout, et ayant la réponse magique à chaque fois — dans la lignée du vieux cinéma hollywoodien de mélodrame, des yeux qui brillent et des *close-up*.

Puis il y aurait l'opposé, qui se retrouverait dans le mouvement suivi par Lars von Trier, qui veut filmer caméra à la main, presque sans scénario, parfois improvisé. Là, il n'y a aucune stylisation.

Or nous sommes, particulièrement dans la séduction, entre cette pré-stylisation et un manque total de style : des formules, des poses et des gestes esthétisés, sans qu'ils aient été planifiés. On ne sait pas tout à fait comment agir face aux événements, mais on agit, pas tout à fait au hasard, pas non plus comme si on avait pu le prévoir. Ce cercle fermé est celui des structures dont se pare la vie, car la vie a besoin de continuité, pour ne pas être livrée à l'entropie.

Alors que se passe-t-il quand elle fait irruption dans son bureau, quand il

l'y trouve un matin en arrivant ? puis quand ils n'ont pas les mêmes horaires de travail pour se voir ?

2. Eh bien on arrive à la deuxième image du cercle dans lequel vient s'insérer une faille et le dénaturer : il s'habitue à la voir et il change son emploi du temps normal pour passer du temps l'après-midi avec elle. Il est le personnage typique à qui il n'arrive rien à part un jour s'acheter une chemise au lieu d'un de ces pulls bourrés d'élasthanne qu'il porte tout le temps. Alors qu'elle, non seulement, elle débarque dans sa vie, mais en plus, elle s'absente, réapparaît, et changée en plus. « Je n'osais pas te le dire, mais tu m'es de plus en plus indispensable. Au début, j'ai cru que tu me gênerais dans mon travail, en fait quand je te vois c'est une récréation », qu'il lui dit !

3. Et donc, c'est toute une histoire d'hésitation, comment se laisser tenter (ou pas), et être acteur de ce vacillement. Tout le film est une illustration de ce qu'il peut se passer, par exemple, quand une fille a englouti trop de vin et tente un garçon qu'elle aime bien. L'homme, même vertueux, joue avec

elle parce qu'il est attiré, et en cela, il se tente lui-même, mais en même temps, il peut ne même pas en avoir envie de cette fille (manifestement dépravée). Il s'agit de ce genre de situation-là, étirée progressivement et réitérée pendant tout le long. Là se trouve l'image de la roue qui roule sur elle-même, c'est-à-dire qui s'entraîne elle-même — physiquement impossible (quoique je ne m'y connaisse pas), mais bien une image. Rohmer souligne la particularité de la relation de l'homme avec cette femme un peu vulgaire et trop avenante, qui réside dans le fait qu'il est bien à la fois attiré et repoussé.

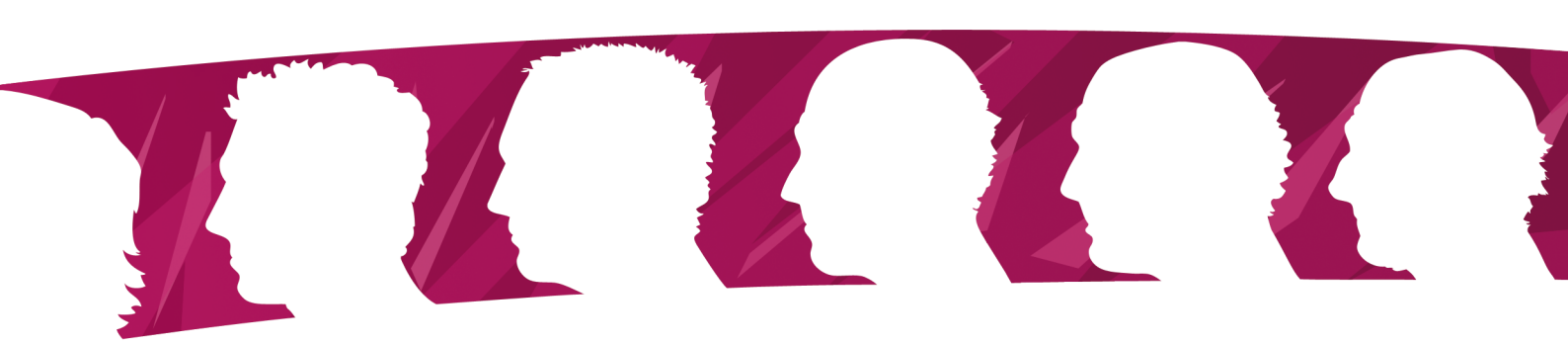
Ce genre de relation induit que l'on peut faire certaines choses, qui sont nécessairement réalisées entièrement ou pas du tout : on n'embrasse pas à moitié, on ne couche pas à moitié, on a couché ou on n'a pas couché ; mais pour ces choses-là, pour autant, la volonté peut n'être engagée qu'à moitié. Le problème, c'est que dans les faits, soit on fait, soit on ne fait pas.

Reste à savoir ce qu'il fait finalement après l'avoir séchée au sortir de sa douche... Et en réalité, regardez plutôt le film pour la scène suivante, finale, celle qui est bouleversante. ○

ET SI...

TEXTE et DESSIN : Aubin CORTALE





Et si notre vie ne se résumait finalement qu'à une somme de cycles de différentes périodes. Autant d'engrenages en rotation perpétuelle les uns dans les autres. Dans cette mécanique bien huilée, pas de place pour le hasard, pour l'accident. Du bruit tout au plus, dans ce qui constitue vaguement une transformée de Fourier de notre vie. Comment isoler ces différentes fréquences de résonance ?
En nous coupant en morceaux.

Quelle partie de notre corps ressentirait plus aisément le cycle jour/nuit que nos yeux ? Nos pieds respirent au rythme des saisons. Nos mains, cinq jours au travail pour deux de repos, sont plus souvent dans le cambouis que dans nos poches. Quant à nos cheveux, on peut dire qu'ils en voient de toutes les couleurs tout au long de notre vie.

Et si nous nous penchions un peu plus sur notre petite cervelle. Bien au chaud dans sa boîte, serait-elle insensible aux attaques du monde extérieur ? À mieux observer cette double page, son inspiration, ses couleurs, force est de constater qu'un autre cycle a déteint sur mon inconscient : le cycle ingénieur centralien. ●



ALENÇON

AUTEUR : Julián RÍOS | TRADUCTION : Geneviève DUCHÊNE | ILLUSTRATION : Violaine BELLÉE

Julián Ríos, né en 1941 en Galice, est l'un des écrivains espagnols les plus avant-gardistes de sa génération, reconnu par la critique internationale depuis son œuvre la plus célèbre, *Larva* (1984). Il vit actuellement en région parisienne dans les Yvelines où il continue à écrire.

Cette nouvelle est publiée ici pour la première fois en France et a été écrite par Julián Ríos dans un contexte particulier. C'est un hommage à son ami José-Miguel Ullán, poète minimaliste espagnol décédé il y a quelques années, qui écrivit en 1968 un petit poème sur la disparition d'un vieil espagnol à Alençon. Ríos s'en inspire. Alençon est la ritournelle inlassable qui accompagne et ralentit le récit jusqu'à sa chute : ce poème simple et pur.

I

Une chansonnette lui bourdonnait sous le crâne depuis plus d'une semaine et venait suspendre soudain son sommeil, à n'importe quelle heure de la nuit et de l'aube. Inlassable son de son insomnie, se redoublant à l'infini, le nom d'une ville qu'il ne connaissait pas, Alençon, malgré plus d'une demi-vie passée en France. Il n'y avait jamais mis les pieds, dans cette ville normande, même si trente ans plus tôt il avait été interné tout près, dans un camp de la petite ville côtière d'Arromanches.

II

Il se retournait dans le noir comme s'il était toujours sur ce lit de paille, par terre, et qu'il distinguait derrière les barbelés la silhouette des gardes armés. *Tu color*, qu'on l'appelait. Il se rappelait encore son nom, Louis Toucouleur, le gigantesque sénégalais à qui il avait donné sa montre contre un pain de son.

III

Alençon ne le laissait même pas errer ou s'enfermer dans ses mauvais souvenirs, et seul s'imposait ce son persistant : Alençon, Alençon, Alençon... s'étirant lentement, obsédant. Il était sur le point de fêter ses soixante-quatre ans, non sans casse, puisqu'il se mettait à perdre la vue et la mémoire, et il se demanda s'il n'était pas aussi en train de perdre la tête. Alençon, Alençon, Alençon...

IV

Le docteur Blades, optimiste impénitent, lui prescrivit des gouttes pour dormir comme un *bandito*. Tels furent les mots du bon docteur, qui avait pour habitude d'agrémenter ou d'améliorer son espagnol avec quelques mots d'italien. Son patient d'Espagne ne se permit jamais de le corriger. Petits et bruns tous deux, portant tous deux des lunettes à monture noire, ils avaient un certain air de famille. Même si le docteur était passablement plus jeune, il avait pour habitude de le recevoir dans ce cabinet de la banlieue parisienne avec une grande familiarité, comme un compatriote en exil, et à plus d'une occasion il lui raconta certaines anecdotes concernant ses ancêtres séfarades algériens. Son patient espagnol vivait seul et lui ne fit jamais allusion à sa famille, pour autant qu'il en ait une. C'était un homme au verbe rare et il lui pesait ou déplaisait de parler de sa guerre civile, de son internement en France, de sa déportation en Autriche, du retour définitif en France à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Ce n'est que lorsqu'il parlait de son travail, des livres qu'il imprimait ou même de ceux qu'il lisait (un jour il lui arriva de se définir comme un typographe lecteur) que ses paragraphes s'allongeaient, qu'il n'était pas avare de détails.

ALENÇON

CI-CONTRE :
Violaine Bellée,
Alençon, crayon
aquarellable.

V

Les gouttes ne purent ni résoudre ses insomnies ni dissoudre l'insistant Alençon, qui ne lui laissait ni trêve ni repos, et continuait de résonner dans son esprit contre toute logique et raisonnement. Le docteur Blades n'était pas psychiatre mais voulut savoir si ce nom pouvait avoir un lien avec un quelconque épisode oublié de sa vie qui s'efforcerait de rejaillir à la faveur de l'assoupissement.

VI

Il ne lui parla pas du camp d'internement d'Arromanches, un village de la Manche dont il ne voulait pas se souvenir non plus, et il réussit juste à se rappeler qu'autrefois, à la fin de ses services de nuit à l'imprimerie, il allait souvent dans un petit café de l'ancien marché des Halles où venait aussi une pute pétulante qui se vantait d'avoir été ouvrière dans une usine d'électroménager Moulinex à Alençon. Maintenant mon lit, c'est mon usine, revendiquait-elle, et sans doute était-ce vrai car dans la toute proche Rue Saint-Denis on la connaissait sous le nom de Robot-Marie.

VII

Il évoquait cette équivoque Marie, ouvrière de l'amour au forfait, mais de plus en plus, certains noms lui restaient sur le bout de la langue et il ne parvenait à les prononcer. Pour exercer sa mémoire, il recopiait les phrases du livre ou de l'article qu'il était en train de lire, ses citations commémoratives, dans des carnets qu'il fabriquait lui-même avec des restes d'imprimés inutilisables. Son truc contre les marasmes de sa mémoire. Après avoir mémorisé sa note, il arrachait la feuille du carnet où il l'avait copiée au crayon, la froissait jusqu'à en faire une boulette comme il disait en français, et la glissait dans une poche. De temps à autre il la ressortait et répétait la phrase à voix haute, avec plus ou moins de succès, avant de déplier complètement le papier. Plus d'une fois il lança par erreur certaines de ces boulettes aux moineaux qu'il alimentait sur la petite place de terre battue et de flaques, au pied du haut et vilain bâtiment en ciment vert, noir et marron où il vivait comme de nombreux autres immigrés. Les oiseaux se pressaient aussi aux deux fenêtres de son appartement, au dernier étage, à l'heure précise où il levait ses volets. Il les gardait presque toujours abaissés car les deux grandes cheminées au loin avec leurs panaches de fumée et la falaise blanche d'une carrière abandonnée lui procuraient un malaise indéfinissable.



VIII

Un peu avant de s'endormir, la nuit où Alençon les réveilla lui et son désespoir pour la première fois, il venait de lire les inventions étranges d'un argentin très cultivé où se croisaient le plus naturellement du monde Homère, Dante, Shakespeare et même l'auteur de *Quichotte* en personne. Il fut tout particulièrement impressionné par la parabole du léopard en cage auquel Dieu révèle qu'il vit et mourra dans une prison pour qu'un poète nommé Dante le remarque et le place dans son poème. Sur le papier qui se transformerait en boulette il copia : Tu souffres de captivité, mais tu auras donné un mot au poème. Et de son côté il ajouta, ou répliqua : Dantesque ou non, pas un vers ne vaut ce que vaut une vie.

IX

Sur ses boulettes ou ses bouts de lettre, il avait recopié diverses informations sur Alençon extraites de guides ou d'encyclopédies et d'une vieille brochure présentant l'industrie de l'imprimerie dans cette ville. Comme il le confia au docteur Blades, il se mit à les réciter la nuit — sorte de remède homéopathique — pour éteindre le vain refrain de ses insomnies, le bruit qui roulait comme une boule. Boule de son. Et alors il parla au docteur — unique confiance sur son enfance — de la bille qu'il envoyait rouler toujours et encore dans le pétrin où sa mère préparait le pain. Dans les poches de son manteau et de sa veste, on retrouverait tous ces petits papiers froissés qui parlaient obsessionnellement de la petite ville de Basse-Normandie, de 27.000 habitants, capitale du département de l'Orne.

X

Alençon, Alençon, à Alençon il y eut des ducs portant ce nom, et aussi un château ducal dont ne subsistent qu'une tour couronnée d'une tourelle et les deux imposants donjons de son entrée, à présent convertis en prison. Il y eut une industrie de broderie florissante, avec son célèbre point d'Alençon. Il y eut, il y eut, tout temps passé fut meilleur. Elle fut ville d'entrepreneurs, des siècles durant, jusqu'à la fin du XIX^e, et dans l'imprimerie locale de monsieur Poulet Malassis — qui se prononce bien poulet mal assis et que son ami le poète Baudelaire surnommait « Coco Mal-Perché » — virent le jour pour la première fois, le 21 juin 1857, *Les Fleurs du Mal*, dans une édition de 1.100 exemplaires sur papier d'Angoulême. Dans un mois et dix-sept jours, laissa-t-il annoté, sans doute le jour-même du voyage, cela fera 110 ans.

XI

À la gare Montparnasse il fut contrarié d'apprendre qu'il n'y avait pas de direct pour Alençon et qu'il devait changer au Mans. Sur le haut tableau noir étaient affichés les horaires que les cataractes de ses yeux, malgré ses épaisses lunettes, ne lui permettaient pas de lire nettement et un jeune homme vêtu d'un bon costume et qui serrait une élégante petite valise de cuir noir finit par les lui énumérer aimablement. Le jeune à la valise partait lui aussi pour Le Mans par le premier train, d'ici vingt minutes, et il ferait encore office de Lazarillo pour guider le vieil homme au béret vers le wagon qui les conduirait tous deux à Alençon. Mai commençait sur de fortes gelées et les champs n'en finissaient pas de défiler blanchâtres. Alençon dans une plaine entourée de collines.

XII

Les deux aiguilles de l'horloge triangulaire sur le toit de la petite gare d'Alençon formaient un V, en marquant une heure moins cinq, avec plus d'une demi-heure de retard. Le vieux leva de nouveau la tête vers l'horloge mansardée de la gare et regarda ensuite sa montre-bracelet. De l'arrêt d'autobus, son élégant compagnon de voyage le vit s'éloigner à pied vers le centre ville. L'Espagnol au béret noir et au manteau gris, qui semblait encore plus petit dans ce manteau ou ce vêtement trop grand et trop large. Trois heures plus tard il le reverrait, le monde est un mouchoir d'Alençon, dans la Grand-rue on ne peut plus centrale. Et n'eut pas le temps de le prévenir, bras levé, comme un salut.

XIII

Il n'est pas impossible qu'il ne se soit promené sur les rives de la Sarthe et du Briante qui confluent au centre de la ville, et que, comme de nombreux autres visiteurs, il n'ait contemplé les dentelles de fer forgé des balcons des maisons patriciennes ou les subtiles broderies de pierre du porche gothique flamboyant de l'Église Notre-Dame. Un groupe qui se pressait à l'entrée d'une petite maison rouge de la rue Saint-Blaise attira son attention et ces pèlerins faillirent le mettre en fuite quand ils l'informèrent que c'était la maison natale d'une sainte très sainte carmélite. Dans la même rue, des trombes de neige fondue le surprirent et il se réfugia dans le premier café. Au Renaissance il ne manqua pas de se faire remarquer en entrant et en faisant immédiatement volte-face, peut-être désarçonné par ce décor de haut-reliefs en stuc, de miroirs, de clinquant et de peluche, et peut-être que c'est par timidité qu'il fut incapable de s'en aller et qu'il prit place finalement à une table non loin de la porte. Il commanda un café et un verre d'eau, s'il vous plaît, du robinet, précisa-t-il. Presque sans lever les yeux de sous son béret, étranger aux causeries autour de lui, il griffonnait sur ses petits papiers, les chiffonnait, et les mettait dans une poche. Le serveur en déduisit qu'il vérifiait de vieilles factures. C'est peut-être au Renaissance qu'il écrivit en français, sur l'un des papiers trouvés dans ses poches : *Celui qui est passé par Alençon n'a jamais rien à raconter à ses amis*. Une demi-heure plus tard il reprit sa marche continuant tout droit et dans la longue Grand-rue il s'arrêta devant la vitrine de la joaillerie Camus où, derrière des rangées d'alliances, en or et en argent, noces d'or, noces d'argent, pour tous les âges, on annonçait : *Le diamant d'Alençon*. Il y eut, il y eut, les mines du roi Salomon ? Le vendeur aux moustaches florissantes, qui ressemblait à un colonel anglais, lui expliqua que le diamant en question était un quartz marron. N'est pas diamant tout ce qui brille. Et très vite ces informations seraient recueillies dans cette même bijouterie par le jeune homme bien mis à la petite valise noire, qui était représentant de commerce pour un bijoutier parisien. Alors qu'il avançait dans la Grand-rue, en direction de la bijouterie Camus, le représentant de commerce à la valise noire et témoin oculaire, Massicot Jean, 32 ans, reconnu de loin son compagnon de voyage regardant les toits et les flocons de neige qui se remettaient à voltiger. Sans doute le vieux ne l'avait-il pas encore vu de même qu'il ne vit pas, décidant soudain de changer de trottoir, la Citroën DS blanche comme la neige qui se remettrait à couvrir Alençon de son fin linceul, qui du ciel s'abat.

XIV

Alejandro Peña García
soixante-quatre ans
environ
originaire de Madrid
fut renversé et tué
par une automobile
comme il traversait
une rue du centre
d'Alençon (France)

José-Miguel Ullán, *Fictions* (1968)

QU'EST-CE QUE L'OULIPO ?

RAPIDE INTRODUCTION PAR DEUX DE SES MEMBRES

OULIPO ?
Qu'est ceci ? Qu'est cela ?
Qu'est-ce que OU ?
Qu'est-ce que LI ?
Qu'est-ce que PO ?

OU c'est OUVROIR, un atelier.

De la LI.
LI c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature.

La LIPO.
PO signifie potentiel.
De la littérature en quantité illimitée,
potentiellement productible jusqu'à la fin des temps,
en quantités énormes,
infinies pour toutes fins pratiques.

Qui ?
Autrement dit qui est responsable de
cette entreprise insensée ?

Raymond Queneau, dit RQ,
un des pères fondateurs,
et François Le Lionnais, dit FFL, co-père et
compère fondateur et premier président du groupe,
son Fraisident-Pondateur.

Que font les OULIPIENS,
les membres de l'OULIPO
(Calvino, Perec, Marcel Duchamp, et autres,
mathématiciens et littérateurs, littérateurs-mathématiciens,
et mathématiciens-littérateurs) ?

Il travaillent.

Certes, mais à quoi ?

À faire avancer la LIPO.

Certes, mais comment ?

En inventant des contraintes.
Des contraintes nouvelles et anciennes, difficiles
et moins difficiles et trop difficiles.
La Littérature Oulipienne est une littérature
sous contraintes.

Et un auteur oulipien, c'est quoi ?

« C'est un rat qui construit lui-même
le labyrinthe dont il se propose de sortir ».

Un labyrinthe de quoi ?

De mots, de sons, de phrases, de paragraphes,
de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie et tout ça...

TEXTE : Jacques ROUBAUD et
Marcel BÉNABOU, Oulipiens.

Comment en savoir plus ?

En lisant.

En lisant quoi ?

D'abord quelques ouvrages de base,
comme ceux-ci, qui donnent
une vue d'ensemble
de la production oulipienne,
théorique et pratique
jusqu'en 1981 :

OULIPO, *La Littérature Potentielle*,
Éditions Gallimard, 1973.

OULIPO, *Atlas de la
Littérature Potentielle*,
Éditions Gallimard 1981.

Et quoi encore ?

Quelques ouvrages plus récents
présentant une grande quantité
de contraintes nouvelles
accompagnées de textes
les illustrant :

OULIPO, *La bibliothèque Oulipienne*,
3 volumes
Éditions Seghers, 1990

Michèle Audin

PROPOS RECUEUILLIS PAR : Raphaël LOPEZ-KAUFMAN

Michèle Audin est une mathématicienne spécialiste de géométrie. Cooptée à l'Oulipo en 2009, elle est l'auteur de plusieurs ouvrages inclassables mêlant histoire et mathématiques. Son premier livre, *Souvenir sur Sofia Kovalevskaya* raconte l'histoire d'une mathématicienne russe. Elle vient de publier *Une vie brève*, qui retrace la vie de son père, mort à vingt-cinq ans sous la torture des militaires français pendant la guerre d'Algérie.

COMMENT VOUS ÊTES-VOUS INTÉRESSÉE À L'OULIPO ?

J'ai toujours lu du Calvino et du Perec. On ne se dit jamais « je veux rentrer à l'Oulipo ». C'était ma famille intellectuelle depuis toujours. Sinon j'ai écrit un livre sur une mathématicienne russe, Sofia Kovalevskaya et ce livre, qui est justement un livre où j'ai essayé de mélanger les mathématiques, travail biographique et littéraire, s'il a eu peu de succès auprès du public, a été apprécié par les gens de l'Oulipo. Ils m'ont invitée à une réunion, ils ont dû trouver que j'étais quelqu'un d'intéressant puisqu'ils m'ont cooptée.

SUR QUELLES CONTRAINTES, QUELS PROJETS TRAVAILLEZ-VOUS EN CE MOMENT À L'OULIPO ?

S'ils m'ont recrutée, c'était pour trouver de nouvelles contraintes mathématiques à mettre en œuvre. La plupart des contraintes sont combinatoires, théorie des graphes par exemple. J'ai proposé d'utiliser aussi la géométrie, de la géométrie classique. Par exemple, j'ai proposé d'utiliser le théorème de Pascal et j'ai fait un texte utilisant cette nouvelle contrainte. C'est un théorème de géométrie projective. Il y a certaines relations entre les points (être alignés, être sur une même conique), à partir desquels on construit d'autres points, d'autres droites, avec une conclusion du style *tels points sont alignés* ou *telles droites sont concourantes* (voir illustration page 27). Ce que j'ai proposé, c'est de lire l'énoncé du théorème, de décomposer celui-ci en morceaux et de faire de chaque morceau un chapitre. Soit C une conique et soient six points sur cette conique, il y avait six personnages qui se retrouvaient en l'occurrence à l'Académie

des Sciences. Trois points sont alignés, ça implique un certain nombre de relations entre les personnages. Avec un suspense à la fin, pour démontrer que les trois points sont alignés ; il y a un troisième point et il faut montrer qu'il est aligné avec les deux autres, il y a donc une petite inconnue. Tous les gens trouvent ce livre très bien mais il a été refusé par treize éditeurs. Il y a des maths, de l'histoire et de la littérature. Ça s'appelle *Mai quai Conti*.

Le livre parle donc de l'histoire du théorème de Pascal qui a été démontré par Michel Chasles, celui du théorème de Chasles. Ça raconte ce que les membres de l'Académie des Sciences ont fait pendant la Commune de Paris. L'Académie se réunissait tous les lundis. Presque tous les membres sont partis, car ce sont pour la plupart de bons bourgeois, mais certains sont restés, non pas parce qu'ils étaient d'accord avec ce qui se passait, mais pour montrer que la science continuait. Chasles apportait ainsi ses quatre-vingts théorèmes chaque semaine. C'est juste pour dire que ce n'est pas seulement une proposition en l'air que d'utiliser des maths qui ne sont pas de la combinatoire. La géométrie, c'est mon truc, mais on peut imaginer d'autres choses.

COMMENT SE DÉROULENT LES RÉUNIONS DE L'OULIPO ?

Il y a une réunion tous les mois, chez l'un des membres, donc on est entre nous, on ne fait pas ça dans un restaurant. Ça n'a rien à voir avec les jeudis de l'Oulipo qui sont une manifestation publique. Une réunion, c'est un peu comme un séminaire, on parle de choses sérieuses. On parle de nouvelles contraintes, de nouveaux textes. Les gens sont extrêmement divers, chacun apporte quelque chose de nouveau.

INTERVIEW

EN CE MOMENT, QUELS SONT VOS TRAVAUX PERSONNELS ?

J'ai plein de projets, j'écris tout le temps.

Pour ce qui vous concerne, j'ai un projet qui mélange histoire, littérature et maths.

Il s'agit de raconter l'histoire de la formule de Stokes.

C'est une formule qui est née au XIX^e pour des raisons, soit d'électrostatique, soit d'hydraulique.

Elle a pris plein de formes différentes.

Elle vient des maths appliquées et, au XX^e, elle est devenue un objet extrêmement abstrait et le fondement de maths abstraites.

L'histoire commence en 1820 mais la transformation a lieu dans vers 1930. Le livre raconte aussi l'évolution du milieu des maths et y interviennent de nombreuses personnalités passionnantes.

Par exemple Green,

c'était un meunier, jamais allé à l'école,

personne ne sait où il a appris les maths

Je voulais faire quelque chose de lisible par des non mathématiciens, montrer qu'une formule est belle et comment elle peut se transformer. Mais je voulais aussi raconter l'histoire de la communauté des mathématiciens dans cette période de cent vingt ou cent trente ans.

Pour raconter cela, il y a des contraintes.

On ne peut pas raconter cette histoire de façon chronologique,

de nombreuses choses se passent en même temps et dans différents pays,

en Angleterre, en Italie, en Russie, en France,

pas beaucoup en Allemagne, bizarrement, qui était une grande puissance mathématique.

Il y a une contrainte dans la façon dont le livre est ordonné. À part ça il y a une petite contrainte sur le nombre de formules que l'on peut écrire.

Chaque chapitre porte le nom d'un jour de l'année ;

c'est rangé dans l'ordre calendaire sans tenir compte de l'année.

Le livre commence le 1^{er} janvier et finit le 23 décembre.

Il faut trouver des choses intéressantes qui se sont passées chacun de ces jours et que ça reste compréhensible.

Je n'ai pas fait comme Cortázar, une marelle. Si je parle ou si je fais référence à quelque chose qui apparaît ailleurs dans le livre, je mets une note qui renvoie à cette date. Mais c'est encore en gestation !

Le contenu est fixé mais il faut encore travailler la forme.

Aux réunions, quand j'ai dit que j'écrivais un roman dont le héros était la formule de Stokes, on m'a regardé avec des yeux !

Par exemple Paul Fournel

qui a écrit un roman, *Chamboula*, à l'aide d'un graphe

prétend qu'il ne comprend rien aux maths !

Certains à l'Oulipo feignent de ne rien y comprendre.

En revanche, Queneau était plus qu'un mathématicien amateur,

il était membre de la société mathématique de France, il allait à des séminaires, et il a écrit un vrai article de mathématiques, non sans lien avec ses travaux littéraires.

C'est de la théorie élémentaires des nombres, mais c'est un vrai article avec un théorème juste et une démonstration juste.

Mais ça n'a aucun rapport avec le théorème sur les quenines (1).

Note : Cette réponse est présentée en s'inspirant du livre de l'Oulipien Jacques Roubaud, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*. La structure de la réponse est mise en évidence par une indentation et un changement de couleur. On s'est donné un jeu de six couleurs. La première couleur commence par la lettre a, et la couleur suivante doit commencer par la dernière lettre de la couleur précédente. Cela donne : Alabama Crimson, New Car, Raspberry Rose, Emerald, Desert, Tropical Rain Forest. Ensuite on applique la permutation de la sextine aux premières lettres des six couleurs. ANREDT devient TADNER. La profondeur maximale atteinte étant de neuf, on a finalement : Alabama Crimson, New Car, Raspberry Rose, Emerald, Desert, Tropical Rain Forest, Terra Cotta, Almond, Debian.

Y A-T-IL DES ÉCRIVAINS QUI REPRENnent VOS CONTRAINTES ? ON A L'IMPRESSION QUE L'OULIPO EST UN PEU UN MONDE À PART, UN MONDE DE L'EXPÉRIMENTATION.

Il y a plusieurs zones. L'Oulipo, et ceux qui disent qu'ils s'en inspirent directement. À la dernière réunion, on nous a présenté le travail d'un écrivain catalan, Ricard Ripoll. Il écrit vingt-six textes, le premier commence par la lettre a, et la dernière lettre de chaque mot est le début du suivant. Le deuxième paragraphe commence par la lettre b et ainsi de suite. De toute façon, on ne peut pas écrire sans contrainte. D'ailleurs, des écrivains ont utilisé des contraintes très fortes avant l'Oulipo : il y a les plagiaires par anticipation par exemple ; et, parmi les Centraliens, Boris Vian aurait certainement été membre de l'Oulipo s'il n'était mort avant sa création.

« *Tous les mois, on parle de nouvelles contraintes, de nouveaux textes. Les gens sont extrêmement divers, chacun apporte quelque chose de nouveau.* »

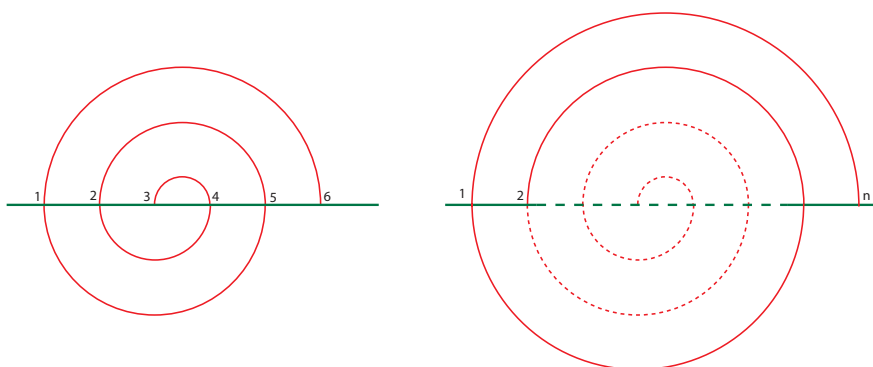
PARLEZ-NOUS DE VOS AUTRES TRAVAUX, SUR FELDBAU (2) PAR EXEMPLE, VOTRE PUBLICATION DE LA CORRESPONDANCE ENTRE CARTAN ET WEIL.

Depuis quelques années, j'ai fait plus ça que des maths dures. Ça a commencé avec Sofia Kovalevskaya, ce travail m'est tombé dessus un peu de l'extérieur. J'avais beaucoup étudié ses systèmes différentiels, et sa toupie, très bon exemple, difficile, compliqué. J'avais traité ça du point de vue des maths dans les années 90 et, comme j'avais une image de féministe dans la communauté, je me suis dit qu'on allait me dire que je ne travaillais là-dessus que parce que c'était une femme. Donc je me suis tenue éloignée de sa biographie. Et puis, finalement, j'ai compris que c'était bête parce que c'était vraiment une personnalité exceptionnelle, intéressante. En plus, elle est mal connue et n'a pas la place qu'elle mériterait au sein de la communauté mathématique. En fait, tout est parti d'une pièce de théâtre. Jean-François Peyret voulait faire un spectacle sur Sofia et, de fil en aiguille, je me suis aperçue à quel point c'était

un personnage passionnant. Le livre qui en est sorti, *Souvenir sur Sofia Kovalevskaya*, est un « beau livre », il y a de grandes marges, avec des illustrations, soit de gens dont je parle, soit de figures mathématiques, et puis pas mal de commentaires, de digressions, de pastiches littéraires. C'est tellement mélangé que ça ne rentre dans aucune case d'éditeur. C'est ce que j'aime. Ensuite il y a eu l'affaire Feldbau. J'ai rencontré des gens très gentils et touchants, des amis de Feldbau. J'ai été investie de cette charge, raconter son histoire, je ne pouvais pas faire autrement. Un vieux monsieur vient vous dire ce qu'il a fait avec Feldbau pendant la guerre, qu'il y avait ce restaurant avec des affiches signalant que l'entrée était interdite aux Juifs, qu'ils sont entrés pour arracher toutes ces affiches. Ce sont des histoires qu'on ne raconte pas du tout à Strasbourg. Je m'intéresse à cette ville et il n'y a personne pour raconter ça, alors que ce sont des choses importantes. Il y avait un antisémitisme à Strasbourg dans les années trente. Ce sont des choses que les gens ont effacées de leur mémoire ; je me suis sentie investie. Au moment où j'écrivais ce livre, Cartan est mort et sa famille m'a demandé d'aider à ranger ses papiers. C'était incroyable, rien que les lettres et les brouillons remplissaient quarante cartons d'archives qui sont partis à l'Académie des Sciences. Comme j'ai rempli ces cartons, j'ai pris des photographies de ce qui m'intéressait. Et puis j'étais assez amie avec la famille Cartan et la famille Weil, j'ai donc pu publier la correspondance Cartan-Weil alors qu'elle n'était pas encore inventoriée. Ce sont de grands mathématiciens et il y avait tout un contexte qu'on oublie mais qui est assez proche finalement. Ça représente cinq cents pages de lettres et deux cent cinquante pages de notes. Quoi que je fasse, de l'histoire, des maths, de la littérature, ce dont j'ai besoin, c'est d'un peu de rigueur, de méthode et d'imagination ; ça suffit.

POUVEZ-VOUS NOUS PARLER DE VOTRE TEXTE LA VÉRITÉ SUR LA POLDÉVIE ?

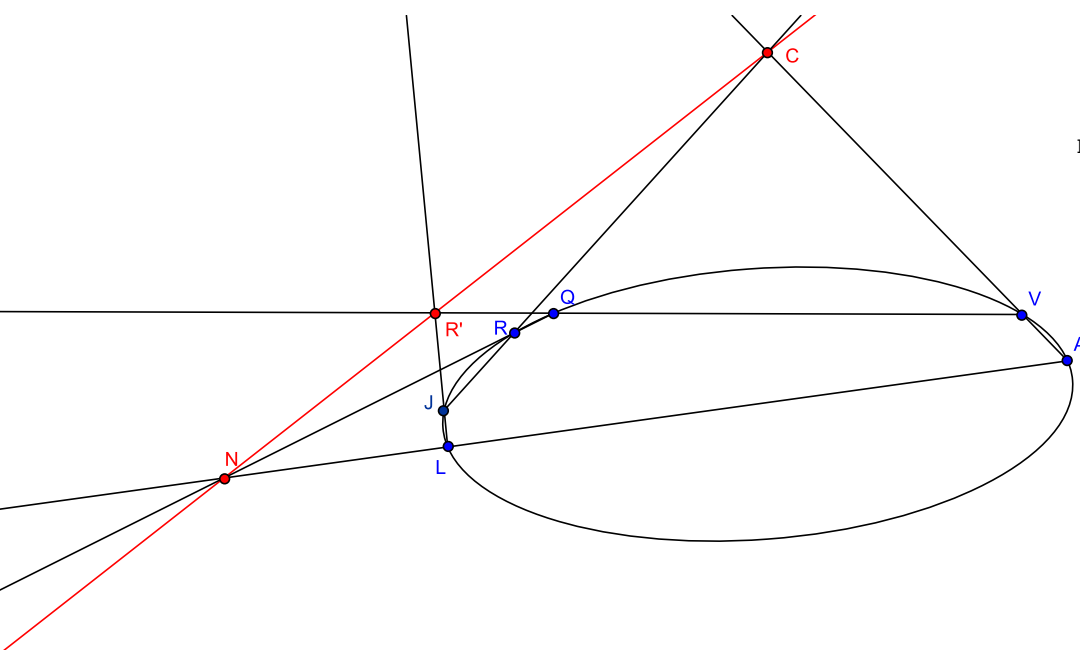
C'est un texte comme j'aime beaucoup en faire. C'est un pastiche d'article d'histoire où sont traités à égalité de vraies sources historiques et des textes littéraires. La Poldévie est un pays qui apparaît dans Bourbaki et chez Queneau. On ne sait pas exactement qui a inventé ce pays. Si on cherche ce qu'est la Poldévie, on vous dit que c'est une création de l'Action Française. Je m'élève contre l'idée que l'Action Française ait pu faire quoi que ce soit de positif. Ils l'ont utilisée dans des slogans comme « on ne va pas mourir pour la Poldévie ». En même temps, Weil



À GAUCHE :
Permutation de la sextine, c'est à la fois une permutation spirale et une permutation circulaire.

À DROITE :
Généralisation de la permutation sextine à un entier n quelconque.

INTERVIEW



CI-CONTRE : Illustration du théorème de Pascal : « Étant donné un hexagone inscrit dans une conique, les intersections des côtés opposés sont alignées ».

Cas particulier : l'intersection des personnalités de Raphaël (R) et de Quentin (Q), de celles d'Aubin (A) et de Violaine (V) et de celles de Léo (L) et de Jérémie (J) donne bien la NRC.

nous disait qu'à l'ENS, en 1912, il y avait eu un canular sur la Poldévie. J'ai donc essayé de rétablir la vérité. Écrire ce texte m'a bien amusée, ça mélangeait les sources venant de Bourbaki, qui sont de vraies sources, et ce qu'avait écrit Queneau sur la Poldévie. Dans *Pierrot mon ami*, il fait mention de la chapelle poldève. En tout cas, il y avait déjà tout un folklore autour de ce pays. J'aime beaucoup cet article en fait. Tout est à la fois vrai et faux. C'est très oulipien.

« En racontant l'histoire de la formule de Stokes, je voulais faire quelque chose de lisible par des non mathématiciens, montrer qu'une formule est belle. »

LES TRAVAUX DE L'OULIPO AVEC TOUS CES JEUX, CES RÉFÉRENCES, CETTE INTERTEXTUALITÉ PEUVENT PARAÎTRE DIFFICILES D'ACCÈS. QU'EN PENSEZ-VOUS ?

J'ai acheté *La Vie mode d'emploi* quand il est sorti. Je l'ai acheté parce qu'il était gros, et, après, j'ai lu tout Perec. C'est un livre que je relis tout le temps. C'est vrai que tout le monde n'apprécie pas les listes. *Un cabinet d'amateur*, c'est autre chose, je ne sais pas si vous imaginez la structure qu'il y a là-dessous. Ce livre est un commentaire de *La Vie mode d'emploi*, mais on n'est pas obligé de le savoir pour l'apprécier. C'est comme le premier critique qui n'avait pas compris qu'il manquait des e dans *La Disparition*, et, si ça n'est pas vrai, il faut que ça le devienne. Je vous recommande *L'Anthologie de l'Oulipo*. Vous connaissez les 35 variations sur un thème de Marcel Proust, de Perec. Ça commence par « longtemps je me suis couché de bonne heure », où la lettre a est absente. C'est une illustration des contraintes

de l'Oulipo, et trente-cinq contraintes différentes sont appliquées successivement à cette phrase. Il existe d'ailleurs la même chose en anglais sur « to be or not to be ».

EN PARLANT DE VARIATIONS ET DE SHAKESPEARE, POUVEZ-VOUS NOUS PARLER DES VARIATIONS SHAKESPEARE QUE VOUS AVEZ ÉCRITES ?

La structure est la suivante, ça commence comme une Joséphine. On prend un certain nombre d'éléments. On se donne une règle pour les permuter et en faire disparaître un à chaque fois. Si l'on part avec $n=8$, un calcul rapide montre que ça donne trente-six items. C'est aussi le nombre d'items d'une sextine. J'ai pris *Hamlet* où tous les personnages meurent les uns après les autres et je les fais disparaître en utilisant cette règle-là. Ça m'a donné des items de 1 à 36, chacun correspond à une intervention d'un personnage. Je commence par Hamlet et je finis par Horatius. Ces trente-six items, je les ai traités comme une sextine : je les ai séparés en groupes de six, j'ai choisi six contraintes et ce sont ces contraintes que j'ai permutées. Ce qui m'a intéressée, c'est la coïncidence entre la Joséphine de 8 et la sextine. Pour les contraintes il y a des parties de *Hamlet* traduites uniquement avec des e. « To be or not to be » qu'avec des e, ça n'est pas facile mais on y arrive. On a lu ça à la société Shakespeare et, au moment du cocktail, on s'étonne que j'aie lu Hamlet. J'étais très impressionnée, ça voulait dire qu'on avait l'air de connaître les choses dont on parlait.

ON A PARFOIS L'IMPRESSION QUE C'EST LA CONTRAINTE QUI PRIME SUR L'UNIVERSALITÉ DU DISCOURS À L'OULIPO. EN TANT QU'OULIPIENNE, QU'EN PENSEZ-VOUS ?

Vous trouvez que ce que j'écris sur mon père ça ne raconte pas des choses sur les gens ? (3) Et c'est très oulipien dans le même temps, c'est organisé en sextine, la numérotation de 1 à 36... Il n'y avait pas beaucoup de documents sur la vie de mon père ; c'était donc une façon de ne rien rater. J'ai décidé qu'il fallait

parler de l'actualité, des maths, de la famille... Ça donne un certain nombre d'items que je permute. Il y a aussi d'autres contraintes que je ne vais pas dévoiler. C'est une période et un lieu qui ont disparu ce dont je parle, et je voulais installer une connivence avec le lecteur. J'ai donc utilisé un certain nombre de méthodes inavouables. *La Vie mode d'emploi*, c'est très oulipien et, le moins qu'on puisse dire, c'est que ça raconte plein d'histoires sur les gens. *La Disparition* raconte certes la disparition de la lettre e mais pas seulement, ça raconte celle de Ben Barka, celle des parents de Perec, ça n'est pas qu'un exploit technique. *W ou le souvenir d'enfance* est beaucoup moins oulipien en revanche.

COMMENT VIVEZ-VOUS ENTRE MATHÉMATIENS ET LITTÉRAIRES ? DE L'EXTÉRIEUR, IL PEUT SEMBLER QUE LES MATHÉMATIENS SONT LÀ UNIQUEMENT EN TECHNICIENS DE LA CONTRAINTE.

Si les gens sont à l'Oulipo, c'est qu'ils ont la volonté de comprendre. Il n'y a pas d'incompréhension entre nous. Pour ce qui est de notre rôle à l'Oulipo, c'est un peu ça, mais pas vraiment. Les mathématiciens sont à l'intérieur de la structure et sont intéressés par la littérature et par la façon dont les choses progressent. On travaille ensemble. L'objectif n'est pas de faire comprendre des choses subtiles de maths, mais de savoir comment on va utiliser certains outils. Par exemple, avec Frédéric Forte, on a fait quelque chose de très joli avec des sextines. Il s'est mis à dessiner la permutation de la sextine, mais c'était avec quatorze items, c'était plus compliqué. Et puis j'ai proposé de faire mieux, en disant que certains liens entre les items permutés pourraient passer les uns au-dessus des autres. On en a discuté, mais personne n'a trouvé de choses intéressantes. En maths, cet objet s'appelle une tresse. Au moment où on fait la permutation, on se dit qu'il faut qu'il se passe quelque chose d'autre, c'est ça le travail à l'Oulipo.

EST-CE-QUE VOUS TRAVAILLEZ AVEC LES MOUVEMENTS ISSUS DE L'OULIPO COMME L'OUBAPO OU L'OUSONMUPO ?

Normalement on est liés à eux. L'OuBaPo est un bon exemple car sa personnalité la plus marquante, Lécroart, a été recrutée à l'Oulipo l'année dernière. En même temps, c'est une forme de reconnaissance de la BD en tant que genre littéraire à part entière. Il a fait des choses très belles depuis qu'il est à l'Oulipo. Par exemple, il prend un portrait, un vrai portrait. Il écrit un texte qui parle de la personne portraiturée et le portrait apparaît en creux dans le texte. C'est écrit avec une police à chasse fixe, et le texte est contraint de façon à ce que les espaces entre les mots forment le portrait. Il apparaît vraiment, mais le texte lui-même est en creux, il décrit les personnages par ce qu'ils ne sont pas. Il a fait cela pour Perec et Roubaud (voir illustration ci-contre). C'est une très jolie idée.

Y A-T-IL TOUJOURS DES CRUCIVERBISTES À L'OULIPO ?

Non, plus en ce moment. Je trouve ça très difficile. Je suis assez mot croisé, mais en fabriquer un me semble assez complexe.

Perec, c'était un virtuose. Je n'aime pas particulièrement les palindromes, ce qui est plus impressionnant ce sont les ulcérations. On prend les dix lettres les plus utilisées dans la langue française — j'écris ça ALIENORSUT, c'est comme ça que je m'en souviens — et on écrit un texte tel qu'on ne peut pas utiliser une lettre tant qu'on n'a pas utilisé toutes les autres. C'est comme la musique dodécaphonique. C'est une chose dont je me suis rendu compte il n'y a pas très longtemps. Il y a des variantes où on ajoute des lettres de l'alphabet, comme le C. Perec a fait des choses sidérantes comme ça ; le texte prend une forme carrée.

« Je n'aime pas trop les jeudis en général, mais là, avec l'OuSonMuPo, c'était exceptionnel. »

ON PEUT ÉTABLIR DE NOMBREUX LIENS ENTRE LES CONTRAINTES MUSICALES ET CELLES UTILISÉES PAR L'OULIPO.

En musique, il y a aussi le rythme et le timbre. On a collaboré l'année dernière, en mai ou juin, avec des musiciens à la BnF. Ils avaient fait des choses fabuleuses, de la musique avec des carrés latins (4), c'était très spectaculaire. On a été sollicité parce qu'à un moment il y avait des textes dans la musique. Un Oulipien venait et on avait des contraintes sur le type de texte que l'on devait lire — par exemple j'avais lu un extrait de naissance. Je n'aime pas trop les jeudis en général, mais là, c'était exceptionnel. C'est vrai qu'on pourrait aussi parler de la fugue, c'est une liste impressionnante de contraintes. Et puis il y a ces fugues qui se lisent dans les deux sens. Finalement ça n'est pas si nouveau. 🌀

- (1) Quenine : il s'agit d'une généralisation de la sextine. C'est un poème de n strophes de n vers chacune avec un mot-rime différent par vers. La place des mots-rimées change de strophe en strophe selon la permutation de la sextine, à savoir :

$$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 \\ 2 & 4 & 6 & 5 & 3 & 1 \end{bmatrix}$$

On appelle nombre de Queneau un entier pour lequel on peut écrire une quenine.

- (2) FELDBAU, Jacques : mathématicien juif mort en déportation. Michèle Audin a publié en 2010 un livre retraçant sa vie ainsi que les difficultés qu'ont eues les scientifiques français juifs pour travailler sous l'occupation allemande.
- (3) Michèle Audin a publié en 2012 *Une vie brève* qui retrace la vie de son père, Maurice Audin, membre du Parti Communiste Algérien, torturé à mort par des militaires français à Alger pendant la guerre d'Algérie.
- (4) Voir page 2.

INTERVIEW

Georges Perec n'était pas polonais. Il n'est point né le 25 juin 19... à R...
 Georges Perec n'est pas né le jour où Hitler est entré en Pologne. Non... Du tout.
 Georges Perec n'est pas né en 1900 comme Bartlebooth, ... non, ... Ou bien Vera Orlova. Ou Cinoc.
 Georges Perec n'a pas été conçu lors d'une sorte ... de, d'... Atlantiade de l'île de W, pas ça.
 Georges Perec n'avait pas aucun souvenir de ... son enfance. Et pas de vrai tron hébreu de mémoire.
 Georges Perec ne s'appelait point «Percé», il ne s'appelait plus non plus Peretz ou bien Schulevitz.
 Georges Perec n'est le frère de Merelbeke et n'est né en trente-sept, de père belge et de mère vendéenne.
 Georges Perec n'habitait pas du tout 11, rue Villin avec ses parents. Pas plus au 24, rue Joly ou Legentil.
 Georges Perec n'avait pas un père qui a été tué lors de la bataille de la Marne, tel fut Olivier Gratiollet.
 Georges Perec n'avait pas une mère qui, comme Paul Hébert, fut déporté au camp de Buchenwald en février 44.
 Georges Perec n'a pas vécu en 1942-45, au village de W, ni au village Nord-W, Ouest-W ou bien Nord-Ouest-W.
 Georges Perec n'a jamais joué avec ... la fille d'Euler, le célèbre mathématicien et physicien suisse. Non.
 Georges Perec n'a pas vécu au 11, rue Simon Crubellier, quartier de la Plaine Monceau à Paris dans le XVIIIe.
 Georges Perec n'a jamais refusé, c'est sûr, de consulter un psy ainsi que le fit O. Gratiollet pour sa fille.
 Georges Perec n'était pas autant neurasthénique que ce Grégoire Simpson qui disparut sans laisser de traces.
 Georges Perec n'a pas vécu seul, à flâner, à traîner, à voir sans regarder et même, à regarder sans voir.
 Georges Perec n'a point épousé, on le sait, Sylvie. Ni vécu, avec elle ou sans elle, ... un an à Sfax.
 Georges Perec n'avait pas, non, une épouse qui pue, contrairement à Andin Basnoda... Pouah...
 Georges Perec ne s'est jamais, pendant très très très longtemps, couché de très très très bonn'heure.
 Georges Perec n'a jamais été, pour sûr, sergent-chef. À la différence de, c'est patent, Henri Nochère.
 Georges Perec n'était pas non plus maréchal des logis. C'était le grade de Henri Pollack, notre copain.
 Georges Perec n'a pas étudié, semble-t-il, à l'université Fitchwinder dans le Massachusetts, à Sweetham.
 Georges Perec ne travaillait pas comme archiviste à La Havane comme Juan Mariana de Zaccaria, l'intègre.
 Georges Perec n'a jamais su, paraît-il, comment aborder un chef pour obtenir une augmentation. Étonnant.
 Georges Perec ne vivait pas, cela est avéré, au 7, rue de Quatrefoies, tel Sylvie & Jerome et pas au 73.
 Georges Perec n'était pas, non, persan comme un shah, ni percé comme un chas. Et ni siamois, tel un chat.
 Georges Perec n'a pas eu, c'est manifeste, de petite fille mordant le coin de son Petit Lu, p. 295 & 394.
 Georges Perec n'a pas eu, non plus, un fils né de père inconnu ainsi que Melle Celia Crespi. Foin!
 Georges Perec n'a pas du tout été un des 6 frères de Maximin. Ni Sabin ni Optas, ni Parfait. Pas...un.
 Georges Perec n'a jamais, à coup sûr, logé au 8e étage du 11 rue Simon Crubellier, ni au 7e. Ni... au 6e.
 Georges Perec n'était pas, à dire vrai, l'architecte de cet immeuble. C'était Lubin Auzère. Oui, Au zère.
 Georges Perec ne s'appelait pas Karavache, Karatékid, Karatruckhouète, Karatata, Karakolé, Kara- - oké.
 Georges Perec n'avait pas, nous dit-on, un ami du nom d'Hassan Ibn Abbou. Pas tout à fait. Ni Mac-A...bbou.
 Georges Perec n'a jamais, poupon, joué d'un doudou, d'un zahir figurant un rond pas clos, un truc à Douglas.
 Georges Perec n'est pas, non plus, le créateur de Léonie Prouillot qui, avant de jouer, d'abord était favorite.
 Georges Perec n'est pas, enfin, le créateur de Smauff qui travaillait chez Tlooth avant P.Bartlebooth ! En vrai.
 Georges Perec n'a jamais, en tous cas que l'on sache, écrit le centième,chapitre de La vie mod' d'emploi.
 Georges Perec n'avalait pas la chapka d'astrakan à glands d'A. Mac Adam. Ah ça !! Pas ça! Par Satanas!! À --- bas!
 Georges Perec n'a jamais, au grand jamais, commis la mission d'l flic. No, non, nenni!! O. Ottaviani, lui, oui!
 Georges Perec n'était pas, on sait, un sale raciste comme Van Ostrack. Celui qui a été peint par F. Hals.
 Georges Perec n'était pas, pour sûr, un acrobate assis sur son trapèze, ainsi que ... celui qui s'écrasa.
 Georges Perec n'était point, c'est incontestable, marchand d'exotisme, à ... la différence des Plassaert.
 Georges Perec n'a jamais été, non plus, concierge comme l'était ... Emilie Nochère (rue Crubellier, 11).
 Georges Perec ne peignait pas. Valène, lui, faisait l'artiste. Et bien sûr Heinrich Kürz et Hutting.
 Georges Perec n'enseignait pas. V. Degraël, lui, enseignait. Il était prof de lettres vers Beauvais (60).
 Georges Perec ne se déplaçait pas ... à cheval ... dans ... les immeubles. Un saut par ci, deux par là.
 Georges Perec n'a pas inscrit un mot ou ... un trait, ici, sur un bord du billard à Raymond Roussail.
 Georges Perec ne scribouillait pas pour, en fait, oublier. Au contraire. Ni pour ignorer... Non.....
 Georges Perec n'avait pas un boa fumant jouant au ... curling, ni un rasoir pour limon, frais ou blafard.
 Georges Perec n'avait pas de colossale automobile avec, en plus, les 4 roues mates ... devant l'immeuble.
 Georges Perec n'a jamais confectionné, non, quatre cents, voire plus, puzzles. Pas comme Gaspard Winckler.
 Georges Perec n'a jamais construit, ... jamais ... réellement, ... de palimpsestes. Il n'effaçait pas à fond.
 Georges Perec n'a jamais renoncé, c'est évident, à l'écriture... C'est pas comme, on le sait, O. Gratiollet.
 Georges Perec ne s'est pas tué, comme F.de Beaumont, de désespoir, - en nov. 35 - ses recherches inabouties.
 Georges Perec n'est pas entré, c'est sûr, à l'Oulipo ni - en 1960, ni - en 1962 ou en 1963, 1964, 65 ou 66.
 Georges Perec avait pas moins d'imagination qu'un Ponson... ou qu'un Vian. Il a plus d'un carat de ça.
 Georges Perec n'adorait pas, non, Antoinette ni la grande Béa ... Ni Charles ni la petite Denise.
 Georges Perec ne s'est pas envolé sans laisser de traces, de marques, de sillons, tel Anton Voyl.
 Georges Perec n'a pas été victime d'ulcérations dues à des machouillages de gomme. Non.
 Georges Perec n'aura pas achevé son oeuvre, comme P.Bartlebooth, Valène et Aloysius.
 Georges Perec n'est pas mort le 23 juin 1975 à 8 heures du soir, car ce jour-là, il...

CI-DESSUS : portrait en creux de George Perec, réalisé par Étienne Lécroart.

LE CERCLE DU PHILOSOPHE DISPARU

RENOUVEAU HISTORIOGRAPHIQUE
À PROPOS DU MÉNON (80d-86d)

TEXTE : *Matthieu Parelou*

Socrate, comme chacun sait, chercha tant bien que mal à défendre la thèse de la réminiscence devant tout un tas de sophistes plus ou moins incrédules. C'est Platon qui l'a dit. Certes, on se rappelle de l'aisance avec laquelle il parvient à faire se rappeler à un jeune esclave grec comment tracer le double d'un carré dans le *Ménon* (80d-86d). Mais un très éminent helléniste du nom de Bustos Domecq, après avoir retrouvé dans sa commode de salle de bain des fragments inédits de *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, jugés apocryphes par une partie du monde universitaire dans la mesure où Diogène Laërce n'aurait jamais confié des écrits aussi précieux à une simple commode de salle de bain (cf. l'article « Pourquoi Diogène Laërce n'aurait jamais confié des écrits aussi précieux à une commode de salle de bain », du très controversé philologue Jean-Pierre Bayard, célèbre pour avoir retrouvé une partie inédite de *L'Énéide* dans son frigidaire). Ce très éminent helléniste, donc, accrédite la thèse selon laquelle Socrate n'aurait pas tout le temps eu cette légendaire aisance à la démonstration. Non seulement, il aurait été un bien piètre démonstrateur, mais il aurait essayé de nombreuses fois sa démonstration avec un cercle avant de s'apercevoir qu'il ferait mieux d'opter pour le carré (un article de Jacques Lucan, « Et si Socrate avait voulu tracer une sphère munie d'un *cross-cap* par transformation d'un plan projectif », nous invite à imaginer ce qu'il en aurait été si Socrate avait sacrifié à la topologie).

Constatons par nous-mêmes que la légendaire verve socratique, à ses premiers débuts, n'avait rien de bien impressionnant, et livrons un extrait de ce document inédit, tel qu'il est cité dans l'ouvrage de Bustos Domecq, *Comment tracer le double d'un cercle : les débuts de Socrate*. Certes, on peut reprocher à cet article de réduire à peu de choses la sacro-sainte maïeutique, cependant, les documents sont formels, le Socrate de la démonstration du cercle est bien ridicule par rapport au Socrate si assuré de la démonstration du carré (cf. la conférence un peu datée du sémiocritique Umberto Barthes, intitulée « De la quadrature d'un cercle carré chez Socrate »).

SOCRATE – Mon cher Ménon, je vais te montrer ce que c’est que la réminiscence. Écoute-moi bien.

MÉNON – Assurément, Socrate.

SOCRATE – Montre-moi n’importe qui dans le public, que je puisse te faire une démonstration sur lui.

UN JEUNE GARÇON – Pas moi.

SOCRATE – Tiens, ce jeune garçon qui m’a l’air bien enthousiaste.

LE JEUNE GARÇON – Et puis zut ! L’autre laid à l’haleine fétide va encore me poser un tas de questions.

SOCRATE – Dis-moi donc, mon jeune garçon, est-ce que tu sais ce que c’est qu’un cercle ?

LE JEUNE GARÇON – Oui, bien sûr que je le sais, mon vieux.

SOCRATE (*se contenant*) – Et que, dans un cercle de centre O, chaque point de ce cercle est situé à égale distance du centre O ?

LE JEUNE GARÇON – Ben, heureusement.

SOCRATE (*regardant dans ses notes, fait tomber quelques feuilles*) – Ah, zut ...

MÉNON (*ricanant*) – Socrate, aurais-tu besoin d’un peu d’aide ?

SOCRATE (*remettant de l’ordre dans ses papiers*) – Non, pas du tout.

LE JEUNE GARÇON – Est-ce que je peux y aller ? J’ai pas que ça à faire, moi.

MÉNON (*en souriant*) – Non, mon garçon, reste.

SOCRATE – Où j’en étais déjà ? Ah, euh, oui... est-ce que tu sais ce que c’est qu’un cercle ? Et que dans un cercle...

LE JEUNE GARÇON (*l’interrompant*) – J’ai comme l’impression que tu te répètes, mon vieux.

SOCRATE (*à nouveau perdu dans ses pensées*) – Eurêka !

MÉNON – Quoi donc, Socrate ?

SOCRATE (*l’air gêné*) – Ah, euh, ah, je pensais avoir trouvé une solution à mon problème. Mais je pense que je me suis trompé.

LE JEUNE GARÇON (*impatient*) – Bon, ben on continuera ça une autre fois. Moi, je m’en vais.

Sur cette dernière remarque des notes de Diogène Laërce, les critiques ont été abondantes. Certains y ont même vu une référence évidente au fameux « Platon, hélas, était malade » du *Phédon*, avançant que si le jeune garçon n’est finalement pas là lors de la résolution du problème de duplication du cercle qui préoccupe Socrate, c’est parce qu’il préfère rentrer chez lui étant donné qu’il est malade. Or, dans une thèse assez brillante, Alain Königsberg, docteur en médecine rompu à l’historiographie, démontre par A+B que ce jeune garçon avait une grippe carabinée et qu’il l’a transmise à Platon au cours d’un banquet. À partir d’un argumentaire brillamment construit, où il démontre avec brio l’inanité des thèses précédentes, il met un terme au débat qui avait fait rage sur une possible tuberculose ou un éventuel dîner de famille chez sa belle-mère qui permettait de justifier jusqu’ici l’absence de Platon lors de l’exécution de Socrate (on avait retrouvé de la ciguë dans la nourriture de la belle-mère, ce qui accréditait la seconde thèse, celle d’un dîner de Platon chez la sus-citée, au cours duquel il aurait subrepticement empoisonné cette dernière, pour des raisons qui nous sont encore obscures).

Mais surtout, étant donné que l’ensemble de notes étudié par Bustos Domecq implique que Socrate s’y est repris à une dizaine de fois avant d’opter pour le carré dans sa démonstration, un cercle de linguistes viennois spécialisés dans l’épistémologie du carré (épistémologie quadratique, selon le terme) s’est empressé de montrer que le cercle avait une signification décisive. En effet, depuis tout petit, Socrate était extrêmement laid, comme le rappelle sa condamnation à mort (décidée en raison de l’atteinte à la cité athénienne que pouvait provoquer « la laideur extrême de son visage pour la jeunesse athénienne » selon un très récent ouvrage de l’Américain Allan Wilde, historien de la laideur, *Why was he condemned to death ?*). Et le carré, dans cette optique, serait bel et bien un recyclage de l’idée du cercle, comme le démontre la thèse extrêmement bien documentée de l’historienne Fred Vargaga, *Le carré comme recyclage du cercle dans la dialectique éristique socratique*. Mais peut-être saviez-vous déjà tout cela, et l’auteur s’en excuse par avance, dans la mesure où c’est un simple bilan de considérations historiographiques qu’il prétend ici faire. ☉

TON COMPTE EST BON!



CI-CONTRE : « Ton compte est bon 1 », extrait de Cortès et décomptes, Éditions L'Association, 2012.

LEBRART

Étienne Lécroart

PROPOS RECUEUILLIS PAR : *Aubin CORTALE*

Étienne Lécroart est un auteur de bandes dessinées. Membre de l'OuBaPo, l'Ouvroir de Bande dessinée Potentielle, il est friand de contraintes formelles fortes : pliages, palindromes... Une de ses dernières œuvres, *Contes et Décomptes*, repose plus particulièrement sur des contraintes mathématiques.

QUELS ONT ÉTÉ LES DÉCLICS QUI VOUS ONT ORIENTÉ VERS L'OUBAPO ET CETTE QUÊTE DE CONTRAINTES FORMELLES ?

Au départ je faisais du dessin d'humour, j'en lisais étant petit et j'adore ça. En parallèle, je me suis mis à écrire des livres autoédités pour le plaisir. C'étaient toujours des livres avec des trucs : un livre où je détournais des gravures par exemple, un autre où les pages étaient coupées en trois dans le sens de la hauteur, et on peut faire pivoter des tiers de page, comme dans certains bouquins pour enfants. Il y avait d'un côté des textes et de l'autre des portraits, et lorsque l'on tournait ces pages on avait les textes et les dessins qui changeaient. J'ai aussi réalisé un *flip book* à plusieurs entrées : suivant l'endroit où l'on met son pouce pour feuilleter on peut voir six histoires différentes. À la suite de ça, des gens m'ont recommandé de prendre contact avec l'Oulipo. À cette époque je ne connaissais pas vraiment l'Oulipo. Un peu Perec, j'avais lu *La Vie Mode d'emploi*, les *Exercices de style* de Queneau, mais ça n'allait guère plus loin. J'ai donc pris contact avec des gens de l'Oulipo, notamment grâce à l'émission de France Culture *Des Papous dans la tête*. J'ai découvert un peu ce que c'était, j'ai creusé la question et je me suis rendu compte que ça m'intéressait beaucoup. Et quand on creuse dans une direction, si celle-ci est bonne, on s'aperçoit qu'il y a toujours de la matière à fouiller. Je ne me suis jamais lassé de ça pour l'instant, et je continue de creuser.

QUAND VOUS AVEZ ÉTÉ EN RELATION AVEC DES MEMBRES DE L'OUBAPO OU L'OULIPO, EST-CE QUE ÇA A ÉTÉ PLUS D'ENRICHISSEMENT OU, AU CONTRAIRE, DES VISIONS DIFFÉRENTES ?

Les deux, forcément. Pour restituer les choses : à l'époque où je découvrais l'Oulipo, j'ai fait connaissance avec les futurs membres de l'Oubapo. À la naissance de la maison d'édition L'Association (dans laquelle j'ai publié l'essentiel de mes bandes dessinées), certains des ses dessinateurs ont décidé de créer l'Ouvroir de Bande dessinée Potentielle. Je leur ai fait part de mon intérêt pour la chose. Même si je ne faisais pas de bande dessinée à l'époque. Je n'ai pas été à la première réunion de l'Oubapo, mais j'étais à la deuxième, et on s'est rendu compte qu'on avait beaucoup de choses en commun. C'est à cette époque-là que j'ai décidé de faire ma première bande dessinée, *Pervenche et Victor*, avec des pages qui se plient, et qui donne deux visions différentes des mêmes cases. Et ça s'est enclenché comme ça.

Pour revenir à ta question, à l'Oubapo nous ne sommes pas fermé. On peut faire des œuvres avec des contraintes formelles fortes qui rentrent vraiment dans le cadre de l'Oubapo, mais chacun est libre d'organiser son travail comme il veut. On peut avoir un travail plus classique, l'un n'empêche pas l'autre. Par contre, c'est vrai que cette envie de travailler sur des contraintes formelles teinte forcément le reste de notre

travail. Les Oulipiens disent que tous les travaux de membres de l'Oulipo sont oulipiens. Je suis sûrement le plus rigoureux des Oubapiens : toutes mes bandes dessinées sont à contraintes formelles. Mais, quand on voit les livres de Lewis Trondheim, de François Ayroles, de Jochen Gerner, de Killofer, etc., ils ont tous une tournure spécifique. Lewis Trondheim, même dans ses livres classiques, cache des petites choses, qu'il n'a pas forcément révélées d'ailleurs. Il a un goût pour ça. Killofer, quand il réalise *676 apparitions*, c'est pareil, on y voit l'envie d'expérimenter dans la bande dessinée.

CI-CONTRE :
croquis préparatoire
du personnage de
Buffalo Bill.



VOUS RÉALISEZ DES TRAVAUX EN COMMUN ENTRE MEMBRES DE LOUBAPO ?

Oui, beaucoup. C'est un des intérêts de travailler sur des contraintes formelles, c'est qu'il y a beaucoup de recherches, beaucoup d'exercices ou même de livres entiers qu'on a pu réaliser en commun. C'est un des intérêts de la partie « ouvrir ». Un ouvrir est un lieu où l'on travaille ensemble, soit en avançant de front, tous en même temps, sur une même contrainte, soit les uns après les autres.

QUEL EST LE BUT DE SE PLIER À DES CONTRAINTES PARFOIS TRÈS ASTREIGNANTES ? EST-CE PAR JEU, POUR PERDRE LE LECTEUR, OU ENCORE AUTRE CHOSE ?

Il y a plusieurs raisons pour lesquelles j'aime travailler sous contraintes. D'abord, bien sûr, le goût du jeu. Il y a un vrai plaisir à résoudre des problèmes. Sinon pourquoi les gens passeraient leur temps à faire des sudokus, des mots croisés... Et j'ai ce plaisir de résoudre les problèmes que je me pose, résoudre mes contraintes. Sans oublier le lecteur. Souvent, Oubapiens et Oulipiens aiment bien que le lecteur joue avec eux, qu'il résolve aussi une partie du problème, qu'il découvre des choses cachées, qu'il retrouve par quel cheminement est passé l'auteur. C'est un peu comme si le lecteur devenait lui-même un Oulipien ou un Oubapien.

D'autre part, j'aime beaucoup faire des dessins d'humour, et c'est vrai que la contrainte amène souvent une part d'humour. L'humour, disait Henri Bergson, c'est du mécanique placé sur du vivant. La contrainte c'est vraiment ça, c'est un effet mécanique qu'on plaque sur la narration et, souvent, ça amène de l'humour,

un certain décalage. Ça peut être un humour classique, voire potache, mais ça peut être également une manière de distancier les choses, une façon de parler de choses douloureuses avec du recul, pour éviter le pathos.

Une autre raison c'est qu'en se focalisant sur la résolution d'une contrainte formelle, on se met au défi de dépasser les barrières qu'on a tous. Déjà la barrière de la page blanche, parce qu'en tentant de résoudre tel problème, on ne part pas de rien. Ça modifie notre style aussi. Et le pari qu'on fait, c'est que le fond va s'imposer de lui-même, qu'on va se dépasser, et devoir aborder des thèmes, des sujets dont on ne veut pas parler habituellement, parce que c'est trop douloureux, ou parce qu'on n'a pas l'habitude d'en parler. Ça permet d'ouvrir son esprit à des choses qu'on mettrait *a priori* de côté. Et la plupart du temps ça marche. Moi c'est en m'amusant à jouer avec des contraintes formelles que je me suis mis à parler de choses autobiographiques, à parler de problèmes sociétaux alors que je ne voyais pas comment les aborder. Je me dis : avec telle contrainte qu'est-ce que je pourrais faire ? Et j'arrive un fond et une forme que je n'avais pas prévu.

MALGRÉ CELA, N'Y A-T-IL PAS DES THÈMES QUI VOUS TOUCHENT PLUS PARTICULIÈREMENT ?

Forcément, si, mais j'essaie de garder un champ assez libre. S'il y a un truc que je ne veux pas, c'est être enfermé dans un champ de la bande dessinée. Je trouve ça dommage qu'il y ait des auteurs qui fassent le même genre de bande dessinée, depuis l'âge où ils ont commencé jusqu'à la fin de leur vie. Certainement qu'ils y prennent du plaisir, je le pense sincèrement. Mais c'est dommage qu'ils n'aient pas pu se servir du moyen d'expression qu'ils avaient pour parler de sujets qui leur tiennent à cœur. Il sont coincés avec leurs personnages. Je ne sais pas s'ils en sont malheureux, mais moi ça me rendrait malheureux. J'ai ce moyen d'expression, eh bien utilisons-le le plus largement possible, ne restons pas enfermé dans un trait, un style de bande dessinée, mais explorons-en toutes les facettes.

« S'il y a un truc que je ne veux pas, c'est être enfermé dans un champ de la bande dessinée. »

En comparaison, c'est étonnant de voir à quel point les premiers auteurs de bande dessinée ont été imaginatifs et inventifs. Par exemple Gustave Verbeek, un pionnier de la bande dessinée du début des années 1900, a fait des bandes dessinées réversibles. Chez Winsor McCay dans *Little Nemo*, il y a plein d'inventions graphiques et narratives. Dès le début les gens ont exploré les potentialités de la bande dessinée. Ensuite elle s'est inscrite dans un registre très traditionnel, reprenant des stéréotypes existants. Elle a avancé un tout petit peu dans la narration, dans la dynamique, un peu dans les thèmes. Mais déjà, dans le registre, elle ne s'est longtemps adressée quasiment qu'à des adolescents, qu'à des garçons. C'en était resté là, et, heureusement, maintenant ça s'ouvre. Je trouve qu'il reste encore quantité de champs de la bande dessinée à explorer, certains

INTERVIEW

sont en train de l'être. La période actuelle est intéressante à cet égard. La bande dessinée autobiographique était peu explorée, même chose pour la bande dessinée poétique, philosophique, scientifique ou que sais-je. La bande dessinée a encore un potentiel énorme. Je crois que j'ai de la matière jusqu'à la fin de mes jours.

» *« Un ouvrage est un lieu où l'on travaille ensemble, soit en avançant, tous en même temps, sur une contrainte, soit les uns après les autres. »*

VOUS AVEZ DES CRITIQUES VIS-À-VIS DU MONDE DE LA BANDE DESSINÉE, FRANÇAISE OU ÉTRANGÈRE ? J'AI LU NOTAMMENT UNE BD DANS LAQUELLE VOUS UTILISIEZ DES STYLES ET VIGNETTES D'AUTRES BD, COMME CRITIQUE DU MANGA...

Non, je ne critique pas le manga, ni la bande dessinée franco-belge. J'ai un peu de mal à lire des mangas, c'est vrai, mais c'est le cas aussi pour la bande dessinée franco-belge. Je ne peux plus la lire, je ne peux plus lire *Astérix et Obélix*, *Lucky Luke*, parce que je les connais trop, j'en ai fait le tour. Mais je ne vais pas dire que c'est mal. J'ai pris tellement de plaisir à lire ça, je pense qu'il y a plein de jeunes qui prennent plaisir à lire des mangas qui moi ne m'intéressent pas. Je trouve ça très bien que ça existe. Mais je trouve ça dommage quand on s'arrête à ça, et quand ça éclipse d'autres champs passionnants de la bande dessinée. Quand je vois des gens de mon âge qui relisent les bandes dessinées qu'ils lisaient quand ils étaient enfant, qui cherchent à avoir les collections complètes des héros de leur jeunesse, je me dis : quel dommage ! La bande dessinée ça peut être vraiment autre chose que *Boule et Bill* qu'ils ont lu quand ils étaient petits. Ça peut être un moyen d'expression à plein. Dommage pour eux ; ils n'ont pas évolué.

EN PARLANT DE BOULE ET BILL, ÇA ME RAPPELLE UNE DE VOS BD, BOOLE ET BILL, DU NOM DU MATHÉMATICIEN. CE GOÛT POUR LES CONTRAINTES MATHÉMATIQUES, NOTAMMENT DANS VOTRE ALBUM *CONTES ET DÉCOMPTES*, D'OÙ VIENT-IL ?

Ce livre est construit autour de plusieurs courtes bandes dessinées, qui reposent sur des structures mathématiques. Je ne suis pas le premier à utiliser des contraintes mathématiques. Il y a eu au moins un recueil paru aux Éditions Tanibis, qui s'appelait *Rhinocéros contre éléphant*, comprenant plusieurs courtes bandes dessinées de différents auteurs, ayant toutes des structures mathématiques, ou parlant des mathématiques : histoires de théories mathématiques ou de mathématiciens, etc. Un auteur à l'Oubapo, Ibn Al Rabin, a aussi beaucoup utilisé les mathématiques. *Contes et Décomptes*, disons que c'est le premier réel livre de bande dessinée qui utilise les mathématiques de façon systématique.

Pour revenir à *Boole et Bill*, l'idée était de reprendre la théorie des ensembles initiée par George Boole. J'ai étudié ça quand j'étais lycéen, maintenant je crois que ça ne s'utilise plus trop au lycée. L'idée m'est venue par les membres de l'Oulipo. Les Oulipiens ont joué un peu avec ça, notamment une pièce de théâtre écrite par Jacques Jouet et Olivier Salon, *Pas de deux*, qu'ils ont intitulée : drame booléen. Le principe est le suivant : deux pièces se déroulent en parallèle sur une même scène, l'une au XVII^e et une autre contemporaine. Au bout d'un moment arrive un personnage, qui est l'élément commun aux deux pièces, et donc tout ce qu'il dit ou fait a du sens dans les deux pièces : c'est l'intersection des deux ensembles. Quand Jacques Jouet m'en a parlé, je me suis dit que ça marcherait très bien en bande dessinée. On peut imaginer une bande dessinée se déroulant sur la partie gauche d'une page, une autre sur la partie droite, et au milieu un ensemble commun. C'est ainsi que j'ai fait cette intersection de bandes dessinées. Pour le plaisir comme c'était dérivé de la théorie de George Boole, j'ai raconté une anecdote fictive sur George Boole, et, parallèlement, une anecdote fictive sur Buffalo Bill. Il y a donc deux histoires, l'une en partie gauche, l'autre en partie droite, et au milieu un ensemble commun, qui donne une histoire de Boule et Bill, qui peut se lire à part entière et qui commente les deux autres histoires.

Les mêmes contraintes amènent forcément des choses différentes selon le médium utilisé. En bande dessinée, comme on peut lire les histoires les unes indépendamment des autres, c'est très facile à suivre. On peut prendre le temps de lire chaque anecdote puis l'intersection. D'ailleurs Alex Baladi, un auteur de l'Oubapo, a utilisé cette structure-là, sous la forme de cases rondes, qui se superposent et s'éloignent de plus en plus. Il a réalisé comme ça jusqu'à trois-quatre histoires avec des parties communes, et c'est vraiment intéressant.

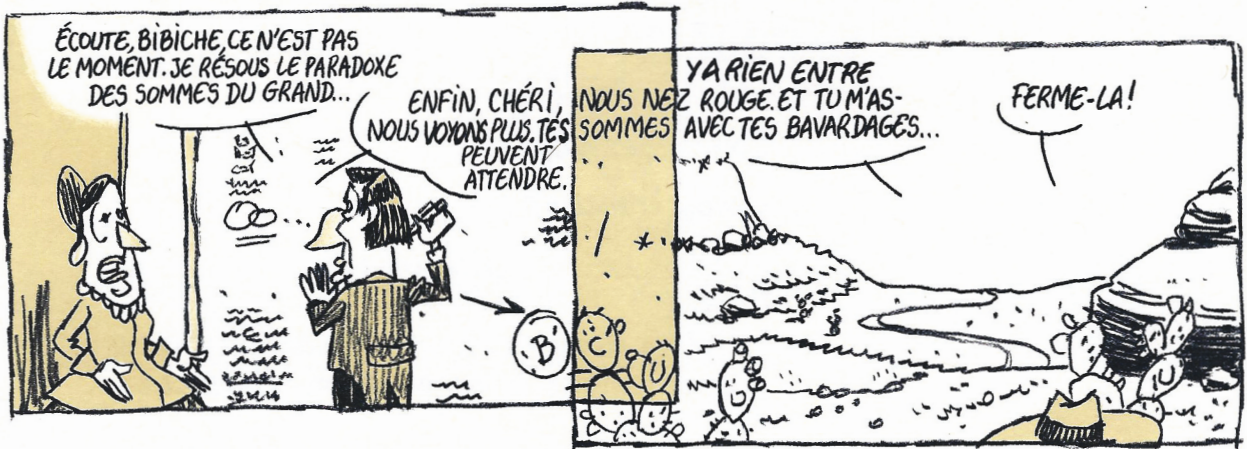
EST-CE QUE VOTRE TRAVAIL SUR LES CONTRAINTES VOUS EST UTILE DANS LE DESSIN DE PRESSE ?

Pour moi, ce sont deux domaines cantonnés. Je peux difficilement imaginer du dessin d'humour ou d'actualité avec des contraintes supplémentaires, parce que ça a déjà énormément de contraintes. J'ai fait quelques tentatives quand même. Des dessins réversibles, par exemple : un portrait de Jean-Marie Le Pen, un de Nicolas Sarkozy avec des textes en ambigrammes, qu'on peut lire dans les deux sens. J'ai utilisé de temps en temps



CL-CONTRE : ambigramme.

BOOLE & BILL



CI-CONTRE : « Boole et Bill », extrait de Contes et décomptes, Éditions L'Association, 2012.

INTERVIEW

un dessin caché, des ombres qui forment des images. Enfin ça reste très limité. Alors que le champ de la bande dessinée est plus large et peut accepter plus de contraintes. Le dessin de presse a déjà ses contraintes propres très fortes : il faut, en un dessin, faire quelque chose qui soit drôle, pertinent, qui parle d'un problème de société ou politique, et qui soit élégant tant qu'à faire. Et il y a une difficulté majeure, c'est que l'utilisation de contraintes demande du temps. Or un dessin de presse doit être fait très vite. Tout ça est déjà assez difficile à maîtriser, alors si l'on rajoute des contraintes supplémentaires !...

QUAND VOUS INSÉREZ DES DÉTAILS CACHÉS, N'EST-IL PAS PARFOIS DIFFICILE POUR LE LECTEUR DE COMPRENDRE ?

Quand je l'ai fait dans le dessin de presse, c'était des choses assez évidentes. Par exemple une ombre qui fait un portrait de Jacques Chirac, et, si on ne le voyait pas, le dessin n'avait aucun intérêt. Un dessin de presse est fait pour être lu par tous et très vite. S'il y a un truc crypté dans un coin, ça n'a pas beaucoup d'intérêt.

» *« Un dessin de presse est fait pour être lu par tous et très vite. S'il y a un truc crypté dans un coin, ça n'a pas beaucoup d'intérêt. »*

Par contre, on prend plus de temps à lire une bande dessinée. Le journal est jeté, mais la BD se conserve donc on peut y revenir, et puis tout d'un coup découvrir des trucs cachés. J'en ai intégré, et certaines personnes les ont découverts. Mais, si j'ai caché des choses, la plupart du temps, chez moi, il y a très peu d'énigmes. Les contraintes sont dites ou suffisamment évidentes.

Pour *Cercle Vicieux*, la structure en palindrome n'est pas révélée, c'est vrai, mais à mon avis n'importe quel lecteur le découvre. Pour certaines contraintes, c'est un peu plus compliqué. Par exemple, il y a une contrainte que j'ai utilisée dans un album. C'est une bande dessinée d'une page, *Caractériel*, formée sur la même image, où quelque chose est caché dans le texte. C'est dommage si le lecteur ne la voit pas mais, si je dévoilais le secret, ça enlèverait tout le sel. J'ai mis un indice pour faciliter la chose. J'aime bien laisser un petit plaisir de la découverte, que le lecteur ait toujours l'esprit affûté, qu'il se sente malin, un peu Oubapien. Mais je révèle plutôt mes contraintes, en règle générale.

Il y a des membres de l'Oubapo ou de l'Oulipo qui ne le veulent pas et qui pensent que c'est mieux comme ça. Jacques Roubaud, de l'Oulipo, a par exemple écrit des textes très hermétiques. Il a notamment inventé un langage qu'il appelait chien supérieur, dont il n'a pas donné la clé. Plein de gens se sont cassés les dents dessus. Son éditeur, des Éditions Absalon, l'a déchiffré. Quand il l'a révélé, ça ne m'avait pas paru si compliqué. Maintenant, je l'ai oublié. Il faudrait se replonger dans l'énigme...

PAR RAPPORT AUX AUTRES ARTS, QU'EST-CE QUE LA BD PEUT APPORTER DE PLUS EN TERMES DE CONTRAINTES FORMELLES ? PARCE QU'ON PEUT SE DIRE : L'OULIPO, CE N'EST QUE DU TEXTE ; À PARTIR DU MOMENT OÙ L'OUBAPO, C'EST DU TEXTE ET DU DESSIN, N'EST-CE PAS FORCÉMENT MIEUX ?

Non, ce n'est pas forcément mieux. Ça n'amène pas les mêmes choses, par exemple en littérature une contrainte courante, et qui a été notamment beaucoup utilisée par Georges Perec, c'est le lipogramme (on s'oblige à ne pas utiliser une lettre), comme la lettre e dans *La Disparition*. Cette contrainte-là, en bande dessinée, quelle pourrait être l'équivalent ? On s'est dit bien sûr qu'on pouvait enlever une lettre au texte mais ça n'apporte alors rien de plus par rapport à la littérature. Par analogie, quel pourrait être un élément essentiel dans la bande dessinée, qu'on pourrait enlever, tout en restant de la bande dessinée. On peut faire de la BD sans dessin, il y en a plein qui l'ont fait, avec des cases noires, des cases blanches. De la BD sans texte, encore plus largement. On peut faire de la BD sans bulle. Sans bulle, ni dessin. On peut imaginer plein de choses comme ça, et c'est intéressant. Mais est-ce que c'est l'équivalent du lipogramme ? Ça peut être plus riche dans un champ que dans un autre. Quand on applique des contraintes oulipiennes sur des textes de bande dessinée ça a souvent peu d'intérêt. Inversement, certaines contraintes que l'on a utilisées seraient très difficiles à utiliser dans le champ purement littéraire : le recadrage, la substitution verbale ou iconique, etc. Je trouve aussi que la contrainte du palindrome, même si elle est drôle dans le champ littéraire, reste quand même un exercice savant, qui produit des textes toujours un peu alambiqués. C'est surtout un jeu littéraire amusant. Alors qu'en bande dessinée, ça permet peut-être plus de créativité.

IL A FALLU RÉADAPTER UN PEU LE PALINDROME LITTÉRAIRE ?

Effectivement, j'ai réalisé un palindrome de cases plutôt que de lettres. Mais déjà en littérature on peut faire un palindrome de mots, de phrases, ou de phonèmes. Il existe plein de variantes. Moi j'ai choisi un palindrome de cases parce que je trouve que c'est assez riche. Ça apporte un sens nouveau à chaque case, il y a toujours cette idée de plurilecturabilité.

LE THÈME DE CE NUMÉRO EST « CYCLES ». IL SE TROUVE QUE VOUS AVEZ ÉCRIT UN BOUQUIN QUI S'APPELLE *LE CYCLE*, ET UN AUTRE, *CERCLE VICIEUX*. QUE VOUS ÉVOQUE CE THÈME EN TERMES DE CONTRAINTES ?

C'est vrai je n'y avais pas réfléchi, mais dans les contraintes, il y a souvent cette idée de revenir à des cases précédentes. La plurilecturabilité suppose qu'on passe plusieurs fois par la même case après avoir lu un ensemble de cases. J'ai fait aussi une BD sur un anneau de Möbius. D'autres également. Moi, c'était pour une carte de vœux, un ensemble de vignettes sur un ruban de Möbius que le lecteur assemble lui-même, et le principe était de faire un zoom infini, de case en

case, revenant au point de départ. Il y en a pas mal qui ont fait des choses qui s'apparentent à des boucles.

Nous avons aussi réalisé des dessins en boucle avec François Ayroles, illustrant un livre de Jacques Roubaud, *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*. On a fait des cases à deux et l'ensemble se bouclait, c'est-à-dire qu'on avait une image dans une image dans une image, etc., et la dernière image était dans la première.

Pourquoi est-ce que ça revient ? Peut-être parce qu'on aime bien conclure, et qu'une manière de le faire c'est de revenir au point de départ. Et que c'est une façon séduisante de voir la vie, la structure de notre univers. Beaucoup de gens l'ont pensé comme un cycle. Cet univers en expansion, est-ce qu'il ne reviendrait pas à un point de départ et repartirait ensuite ? On a tous un goût pour ce truc-là : est-ce que tout ne trouverait pas sens en revenant à son point de départ ?

CONCERNANT VOTRE MÉTHODE DE TRAVAIL, COMMENT OPÉREZ-VOUS ENTRE L'IDÉE ET LA RÉALISATION ? EST-CE QUE VOUS AVANCEZ AU HASARD OU EXISTE-T-IL UNE MÉTHODE PLUS RATIONNELLE ?

Dans un premier temps j'ai exploré les contraintes juste par goût de l'exploration. Quand j'ai eu l'idée du pliage, je me suis dit : ah ben oui avec un pliage on pourrait faire tel type d'histoire. Et hop ! Je me suis lancé dedans. C'est une vie de couple. En lecture normale, on a la version classique, presque cucul la praline. Et quand on plie, on a une vision cachée de cette vie de couple, le non-dit. Mais c'est la première idée qui m'est venue et j'avais tellement envie d'explorer la contrainte que j'ai sauté sur cette idée-là. J'aurais peut-être pu creuser un peu plus.

Maintenant, ayant déjà joué avec toutes sortes de contraintes, je mets de côté des idées de contraintes d'une part et des thèmes que j'aimerais traiter d'autre part. À un moment, je me rends compte que telle contrainte est bien adaptée pour parler de tel thème. Et j'essaie de faire le lien entre les deux. Par exemple, j'avais envie de parler de deux deuils que j'avais vécus, ceux de mon père et de ma sœur, et j'ai cherché le bon moyen d'en parler à chaque fois. Je pense avoir trouvé dans chaque cas la contrainte adaptée à ce que j'avais envie de raconter sur ces deux personnes. J'explore parfois encore des contraintes comme ça, juste pour le plaisir, mais j'aime bien trouver vraiment le bon fond adapté à la bonne forme.

QUAND EST-CE QUE VOUS ESTIMEZ ÊTRE ALLÉ SUFFISAMMENT LOIN DANS LA CONTRAINTE ? SI ÇA A L'AIR ENCORE AMÉLIORABLE, QU'EST-CE QUI FAIT QU'ON S'ARRÊTE ?

Il y a des moments où je suis simplement satisfait du résultat, mais c'est vrai qu'en général je peaufine beaucoup. Souvent je trouve que le premier jet n'est pas le bon, alors je retravaille ce que je fais. Sinon, il y a le bouclage : un moment l'éditeur vous dit qu'il faut rendre le truc à telle date. Alors on termine ce qu'on a en cours. Encore une autre contrainte. La contrainte de temps est intéressante à explorer. Par exemple, j'ai fait les 24h de la bande dessinée. Il s'agit de réaliser vingt-quatre pages de

bandes dessinées en 24h. Je l'ai fait deux fois. Et chaque fois je n'étais pas trop mécontent de ce que j'avais fait.

« À un moment je me rends compte que telle contrainte est bien adaptée pour parler de tel thème. Et j'essaie de faire le lien entre les deux. »

QUAND ON PARCOURT VOS ŒUVRES, ON FINIT PAR CROIRE QUE TOUT EST POSSIBLE, QUE N'IMPORTE QUELLE CONTRAINTE TROUVE UNE SOLUTION, MAIS Y A-T-IL EN RÉALITÉ DES PROJETS QUE VOUS ABANDONNEZ ?

Oui, bien sûr. Par exemple, à l'Oubapo, on a pensé à faire des bandes dessinées sur des structures comme le Rubik's Cube. Mais il y a tellement de plurilecturabilités que ça deviendrait irréalisable et probablement pas intéressant. C'est vrai que tout n'est pas possible non plus dans le Rubik's Cube : les coins restent des coins, les centres aussi, mais il n'empêche que ça fait trop de possibilités de lectures. Donc je n'ai pas envie de me creuser plus la tête. À moins qu'une idée me vienne tout à coup et que le Rubik's Cube s'avère un support adéquat.

On est plusieurs à avoir pensé à des bandes dessinées avec des pages de calques. Ça je pense que ça pourrait être intéressant. Mais le calque ce n'est pas simple. Quand le calque se tourne le texte est inversé, ou alors il faudrait faire un texte qui marche dans les deux sens. Et puis un seul calque entre deux pages suppose de composer quatre pages, l'inverse du calque servant à modifier l'autre page. C'est un exercice difficile qui suppose de penser à plusieurs images en même temps. Pour l'instant j'ai noté quelques trucs mais sans aboutir. Un jour peut-être que ça viendra.

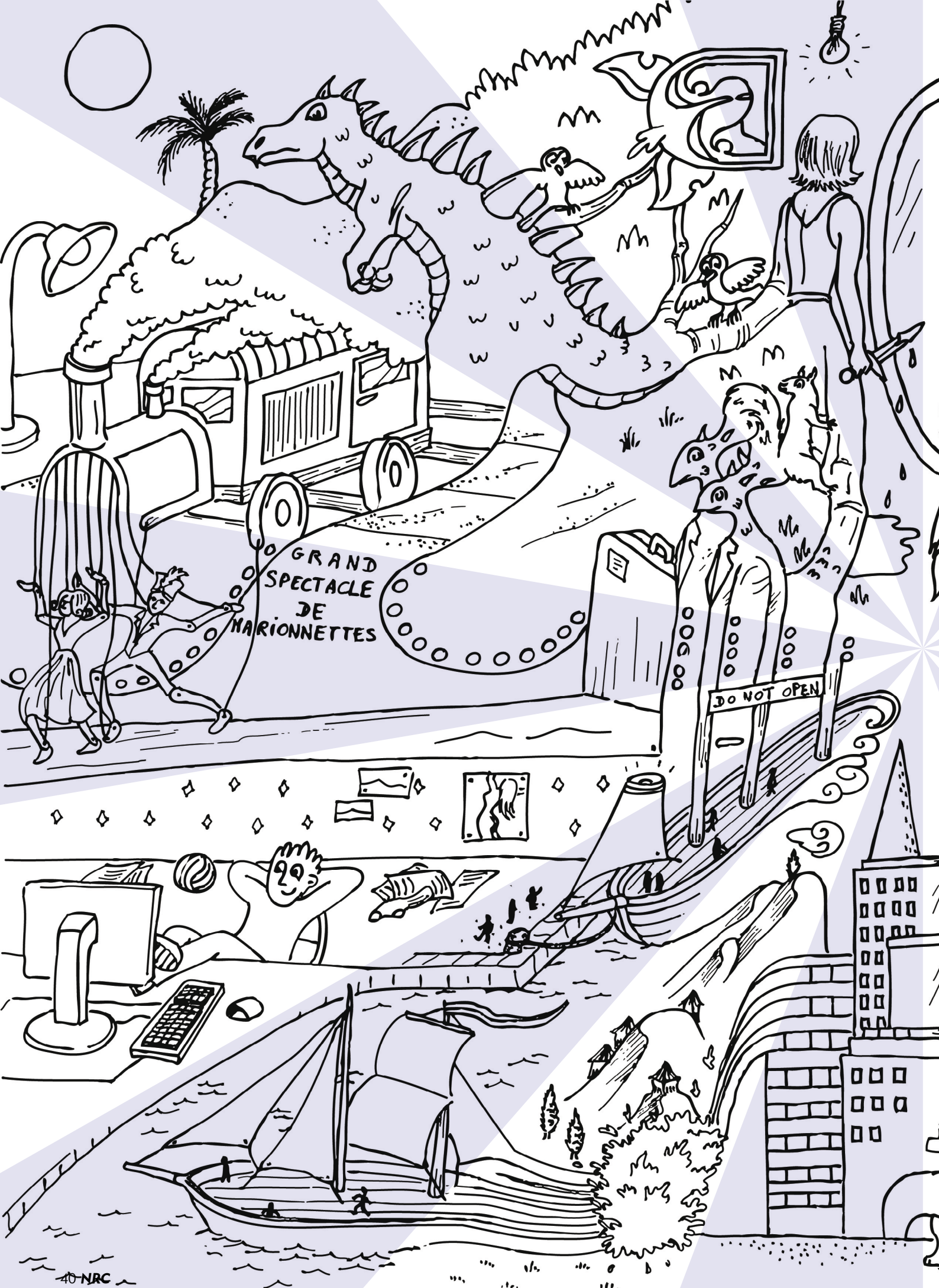
VOUS PARLEZ D'ŒUVRES DONT VOUS N'ÊTES PAS MÉCONTENTES. EST-CE QU'IL Y A DES ŒUVRES DONT VOUS N'ÊTES PAS CONTENTS APRÈS COUP ?

Oui. Même dans cet album, *Contes et Décomptes*, certaines histoires marchent mieux que d'autres, à mon avis. De toute façon je ne suis jamais vraiment satisfait de ce que je fais (rires). Mais il y a des histoires dont je suis plus fier. Mes anciennes bandes dessinées, si j'y revenais, je referais tout, il y a plein de choses que j'aimerais changer dans la narration et le dessin. Je pourrais tout reprendre éternellement, mais il faut avancer. Par exemple, quand j'ai fait des recueils de dessins d'humour, j'ai redessiné ceux qui avaient plusieurs années. C'est très rare que je sois satisfait de mon travail. J'ai toujours le sentiment — vrai ou faux — de progresser, que ce que je vais faire la prochaine fois sera encore mieux. Et j'espère que ça va durer. 🌀

INTERVIEW

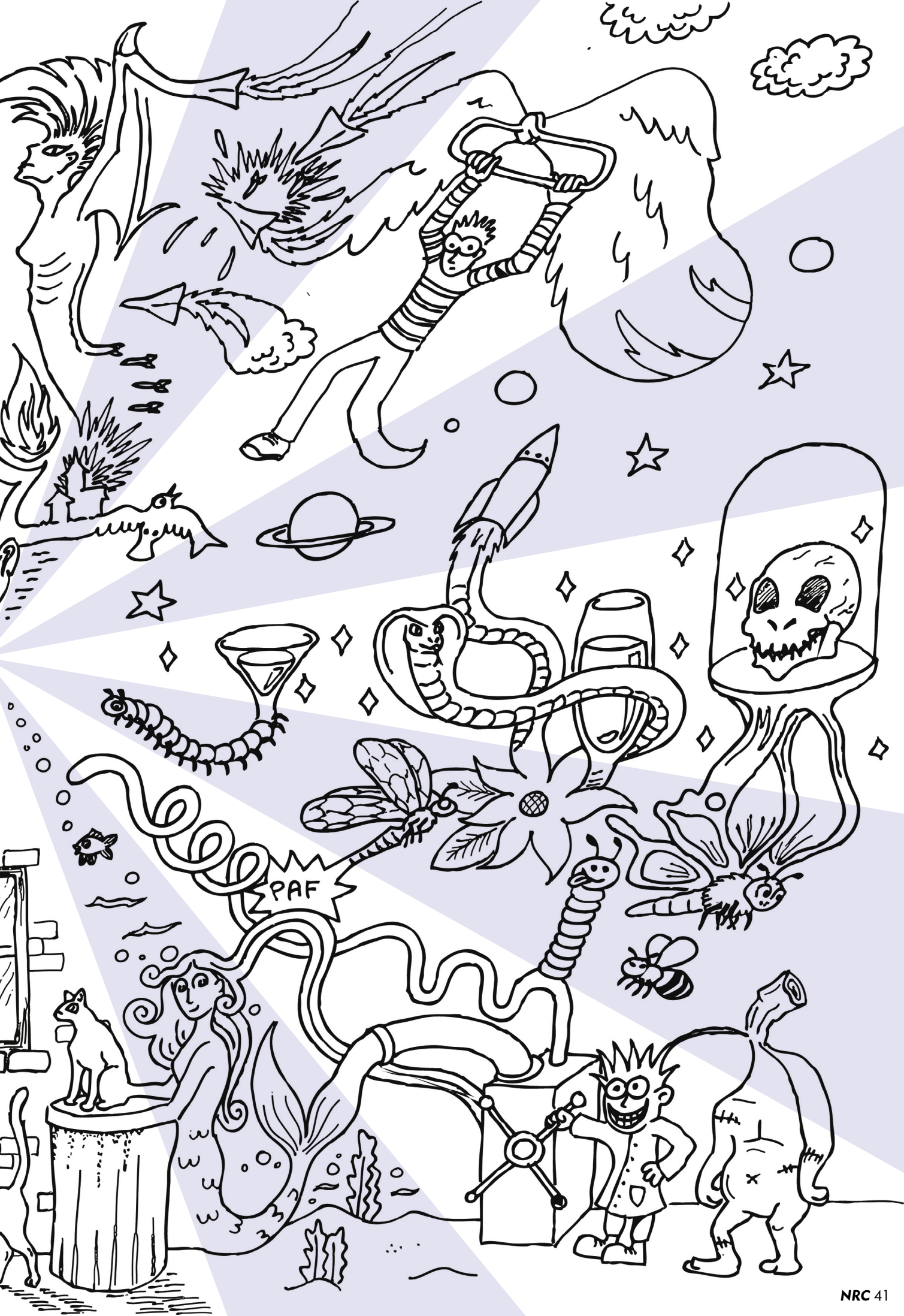
	Je vais faire de chacun de vous	une vedette, vous ne devez jamais l'oublier!		Je fais des vidéos uniquement de divertissement pas		une vedette vous ne devez jamais l'oublier		Je fais des vidéos uniquement de divertissement pas...
des sous-merde	Je n'aimerais pas être juste votreaine valoir	Mais faire valoir!	Mais il n'existe pas question	Vous ne ferez rencontrer des stars?		Je vous salue si on me laisse ma chance	Mais il n'est pas question	Vous ne ferez rencontrer des stars?
Mais bien sûr	J'aimerais montrer que je suis aussi exceptionnel qu'un autre	C'est légitime. Mais croyez moi je ferai tout pour vous rencontrer	voilà je place		Très peu pour moi			Je vais faire de chacun de vous
				Je suis là pour ça	non faire valoir!	Ah bon?	Mais on coupe leur de quoi	des sous-merdes
				Je suis juste qu'on me laisse ma chance	C'est légitime mais essayez de leur offrir pour vous	ramener votre juste place		Je n'aimerais pas être juste votreaine valoir.
pour ça vous pouvez compter sur moi	vous laissez passer pour un imbécile	Très peu pour moi			pour ça vous pouvez compter sur moi	vous laissez passer pour un imbécile	Je suis là pour ça	
			Ah bon					

CI-DESSUS : Découpages et réassemblages.



GRAND
SPECTACLE
DE
MARIONNETTES

DO NOT OPEN



PINK FLOYD

CIRCULARITÉ ET AUTORÉFÉRENCE DANS *THE WALL*

TEXTE : Alexei du PÉRIER

THE WALL, de Pink Floyd, sorti en 1979, est un des albums de rock les plus connus de tous les temps. S'il a pu rencontrer une vraie popularité (il y a même eu un remix *house* peu savoureux de *Another Brick in the Wall*), il partage les fans de Pink Floyd, qui regrettent parfois les longues psychédéliques de leurs débuts où Gilmour participait plus, remplacées ici par un vaste ensemble (trop ?) ambitieux de vingt-six pistes tenant sur deux disques (quatre faces de vinyl donc), presque intégralement écrites par leur bassiste et co-chanteur Roger Waters.

Comme tout *concept album* (1) qui se respecte, *The Wall* raconte une histoire, celle d'un rocker nommé « Pink » — tiens, tiens — qui traverse une période, disons difficile, de sa vie. Les chansons évoquent son enfance tiraillée entre une *Big Mother* hyperprotectrice et des professeurs qui maltraitent sans merci les pauvres

écoliers. Il commence alors à se construire un « mur » intérieur qui l'isole progressivement du reste de la société et lui permet de survivre. Cela ne l'empêche pas de (ou peut-être l'aide à ?) devenir une rockstar, et à se marier. On peut en déduire que les relations avec sa femme ne sont pas au top (le bruit d'un téléphone qui sonne auquel personne ne répond ponctue l'album). Il exprime son état d'isolement, puis, le soir d'un concert, ses managers de tournée viennent frapper à sa porte parce qu'il ne réagit à rien. On lui fait une piqûre (« just a little pinprick ») assez obscure, ce qui le fait complètement délirer. Il arrive sur scène en dictateur fasciste, aligne les Juifs, les homosexuels et même les boutonneux contre un mur et les fait fusiller, et tous ses fans sont à fond dedans. On ne sait pas trop ce qui est censé être réel et ce qui fait partie de son délire, mais en tout cas ça ne va pas

très bien et quelque part, dans cette œuvre, les deux se confondent. Peu à peu, il prend conscience de ce qu'il fait et il finit par se faire un procès à lui-même, invoquant toutes les figures de sa vie, sa mère, sa femme, son professeur, qui l'obligent à détruire le mur qu'il s'est construit, afin de montrer son véritable visage au monde. Un album assez particulier donc, qui parvient à donner cette impression unique d'être dans le cerveau d'une star versant peu à peu dans une aliénation totale avec le monde extérieur.

La cyclicité s'exprime tout d'abord à travers le thème de la violence qui est partout dans l'album, tout d'abord à travers des références à la guerre — plus explicites dans le film d'Alan Parker et dans les concerts actuels de Roger Waters — et surtout dans les récits d'enfance de Pink, où à l'école tout les enfants se faisaient battre par des professeurs sadiques. Les écoles

ANOTHER BRICK IN THE WALL

anglaises des années 40 n'étaient en effet pas loin de ressembler à ça. L'ironie suprême se trouve à la fin de *The Happiest Days of Our Lives* (dont le titre lui-même est aussi ironique), où l'on découvre que lorsque les professeurs rentrent chez eux ils se font battre par leurs « fat and psychopathic wives ». Le message est clair : la violence engendre la violence, cercle vicieux qui engendre aussi l'aliénation et les troubles comportementaux.

Elle s'exprime aussi musicalement, à travers la récurrence d'un thème simple mais terriblement efficace. Il se compose d'une succession de quatre notes, Mi-Fa#-Sol-Fa#, évoquant une sorte de marche militaire oppressante, qui atteint deux moments culminants dans *Hey You* et *The Trial*, et qui constitue la mélodie du célèbre refrain « We Don't Need No Education » (en Ré, notons la faute d'anglais au passage) dans *Another Brick in the Wall (part 2)*. Cette mélodie elle-même, comme on le voit, se « replie » sur elle-même, commençant par monter pour revenir à son point de départ. Sa récurrence au cours de l'album évoque quant à elle une structure circulaire, comme s'il était obligé de repasser par elle, de l'exprimer sans cesse de nouveau, sans arriver à s'en défaire. Sa simplicité la rend obsédante, ce qui reflète bien l'état, disons, plutôt préoccupant du protagoniste. On la sent venir avant même qu'elle n'arrive, et elle nous occupe l'esprit encore après l'écoute. Ainsi, enfermé derrière ce « mur », que constitue l'album, l'auditeur est en plus confronté à une histoire qui parle de musique, de concert, d'un rockeur, choses donc internes au monde de la musique, et qui fait même des références à son propre processus créatif : dans la chanson *Empty Spaces* par exemple, le protagoniste se demande « what shall we do to fill the empty spaces ? », désignant plus directement les trous qu'il lui reste à combler pour compléter son mur, mais qui peut aussi être vu comme une représentation de l'angoisse de la page blanche : l'artiste qui a des chansons à fournir et qui ne sait pas quoi écrire. Prise pour elle-même, cette chanson ne présente pas forcément d'intérêt, mais

dans la vie d'un rockeur, tout n'est pas qu'inspiration, il y a des moments de latence, de page blanche, que cette chanson en particulier — ainsi que d'autres moments assez minimalistes dans le reste de l'album — essaie de retranscrire, paradoxalement par de la musique — à laquelle on n'échappe pas —, dont l'aspect moins inspiré de prime abord contribue à la force et à l'originalité de l'album. Cela peut donc aussi être vu comme une réponse avant l'heure à ceux qui reprochèrent plus tard à l'album d'avoir trop de *filler* (2). Seulement, et c'est souvent le cas dans les *concept albums*, une chanson de ce type n'a de sens que par rapport au reste.


Cette structure, que l'on pourrait qualifier d'« autoréférentielle », de l'album prend un sens nouveau lorsqu'il est vu en live. Je suis hélas trop jeune pour avoir vu les Pink Floyd au complet jouer l'album dans les années 1980, mais j'ai eu la chance de voir Roger Waters le jouer à Bercy en juin 2012. Lors d'un concert, le célèbre mur blanc dessiné sur la pochette de l'album est littéralement reconstruit sur scène. Pendant *Goodbye Cruel World*, il ne reste plus qu'une brique, et Waters chante à travers le dernier trou restant avant de disparaître. Pendant *In The Flesh*, qui correspond au moment où le protagoniste devient fou, des lumières de sécurité fouillent dans le public pour trouver les Juifs, les boutonneux etc. et il se fait tirer dessus. Certes, c'est pour de faux, mais le public participe vraiment au projet musical qu'a voulu construire Roger Waters, il joue son propre rôle d'ensemble de fans fanatiques afin que la critique soit encore plus acide. Si, en apparence,

The Wall est l'album de l'isolement, de la séparation entre un artiste et ses fans, c'est aussi le moment où il se révèle à eux, ses fans réels, de la façon la plus sincère, notamment lorsque le protagoniste finit par se faire un procès à lui-même dans *The Trial*.

On a souvent accusé Pink Floyd d'être un groupe froid et cérébral, mais regardez les paroles de la dernière chanson, pleines de simplicité :

*All alone, or in two's,
The ones who really love you
Walk up and down outside the wall.
Some hand in hand
And some gathered together in bands.
[...]
And when they've given you their all
Some stagger and fall, after all it's not easy
Banging your heart against some mad
bugger's wall.*

*Seuls, ou deux par deux,
Ceux qui vous aiment vraiment
Marchent à l'extérieur le long du mur
Certains main dans la main
D'autres rassemblés en petits groupes
[...]
Et quand ils ont tout donné
Certains chancelent et tombent, après
tout ce n'est pas facile
De faire frapper son cœur sur le mur
d'un taré.*

Dernière chose : à la fin de cette ultime, chanson on entend presque imperceptiblement une voix disant « Isn't this where... », et au début de la première chanson : « we came in ? ». N'est-ce pas par ici que nous sommes entrés ? Qu'est-ce que **THE WALL ?** 

(1) Genre des plus ambitieux (prétentieux diront certains), le *concept album* est un album qui se propose d'être plus qu'une simple suite de chansons, une œuvre cohérente. Un des premiers à faire parler de lui fut *Freak Out !* des Mothers of Invention en 1966, puis il y eut *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, en 1967, qui popularisa le genre. *Tommy* des Who donna naissance au « rock opéra » (carrément) et les années 70 virent fleurir bon nombre de ces *concept albums* toujours pleins d'idées et assez souvent avec de la belle musique.

(2) Le fait de contenir du *filler* est une accusation courante dans le monde de la musique, et elle est utilisée pour qualifier un album qui contient des chansons qui donnent l'impression d'avoir été enregistrées juste pour que le disque fasse plus d'une demie-heure, et qui, en soi, n'ont pas beaucoup d'intérêt.

QUAND LA MUSIQUE REVIENT SUR SES PAS

TEXTE : *Jérémy FRAÏSSE*

L'INSPIRATION musicale... Certains l'estiment exaltante, envoûtante, d'autres la voient comme un fardeau, un mal nécessaire à la création. Quoi que l'on puisse dire, elle est une composante essentielle de toute œuvre musicale. Chaque musicien possède son propre ressenti, son expérience personnelle vis-à-vis d'elle, si bien que plusieurs critiques se plaisent à qualifier quelques grands noms de « musiciens inspirés ». Cela peut sembler totalement futile. Ou bien peut-être que ces juges de la qualité musicale ont simplement raison. Ces grands artistes — je pense aussi bien à John Lennon qu'à Aretha Franklin ou Maurice Ravel — sont souvent auteurs de titres incontournables et connus de tous, souvent repris avec plus ou moins de fougue et de succès par des musiciens de tous horizons, donnant ainsi naissance à des morceaux au thème certes déjà vu, mais différents, décalés, parfois surprenants.

L'envie de reprendre et d'adapter des morceaux existants est inhérente à la musique. L'instrumentiste joue le

morceau suivant une interprétation personnelle de sorte qu'il soit sien, qu'il soit en totale harmonie avec ses sentiments. Des exemples forts peuvent être les standards jazz. Sur *I Remember Clifford* — titre de Benny Golson (1950) en hommage à Clifford Brown — chaque jazzman offre une version du standard en forme d'hommage personnel à Brown. Ainsi, la version de Ray Charles a de la prestance, beaucoup de force face à la tristesse de la mélodie, alors que les trompettistes Roy Hargrove et Freddie Hubbard proposent des versions très mélancoliques, et s'effondrent en larmes durant leur jeu. L'auditeur partage ainsi des émotions avec le soliste, mais il est alors intéressant de noter que cela ne dépend pas de la mélodie, mais bien de la façon dont elle est interprétée. C'est là tout l'intérêt de la reprise d'un thème : faire passer une émotion absente des autres versions, tout en confrontant l'auditeur à plusieurs possibilités, l'interpellant donc sur le sens qu'il doit personnellement donner au thème.

Pour restituer des émotions différentes,

le moyen privilégié par les musiciens du XIX^e ou XX^e siècle est l'adaptation d'œuvre en pièce pour orchestre. On peut par exemple citer l'œuvre magistrale de Moussorgski *Les Tableaux d'une Exposition*. Composée de seize pièces pour piano, elle fut adaptée des dizaines de fois pour des ensembles très variés : de la fanfare à l'orchestre philharmonique en passant par un ensemble traditionnel chinois et un groupe de heavy metal. Mais l'adaptation la plus connue, la plus jouée, et — de l'avis de nombreux critiques — la plus aboutie, est celle de Maurice Ravel écrite en 1922. Une adaptation pour orchestre symphonique, où les couleurs, les émotions et les intentions diffèrent radicalement de la version initiale. Du fait de la présence de l'orchestre et de l'écriture de nouvelles voix, on obtient une musique plus forte, rappelant la grandeur de la Russie — ce qui n'échappa pas aux dirigeants soviétiques qui utilisèrent cette version à des fins de propagande. La musique classique est également mise à contribution dans le répertoire

QUAND LA MUSIQUE REVIENT SUR SES PAS



CI-DESSUS : John Presley, Ennio Harrison, Paul Gage et Franck Starr sont les meilleurs amis du monde (photomontage réalisé par Damien Brulé).

de la musique populaire. On peut citer les reprises par Serge Gainsbourg du premier mouvement de la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorák, ou encore de l'*Étude n°3* et du *Prélude n°4* de Chopin où la ligne mélodique fournit à Gainsbourg un socle sur lequel appuyer sa composition. Plus étonnant encore, l'opéra de Verdi *Aïda* inspira une comédie musicale typiquement new-yorkaise du même nom, écrite par Elton John et Tim Rice, produite par Walt Disney (!), dans laquelle on retrouve aussi bien du reggae et du gospel, que de la pop caractérisant Elton John.

On ne peut nier que de nombreuses reprises ont uniquement une vocation commerciale. Cela semble somme toute cohérent : si les ventes de ce titre ont été incroyablement élevées, pourquoi n'en serait-il pas de même pour d'autres versions ? *Yesterday* de Paul McCartney — morceau le plus repris au monde — représente parfaitement ces chansons victimes de leur succès. Comparées à la version originale, une grande partie des versions postérieures aux Beatles sont fades et retouchées

informatiquement, si bien que l'on aboutit à un résultat pauvre musicalement, sinon commercial. On remarquera que le succès de ces reprises ne se fonde pas sur la qualité desdits morceaux, mais bien sur la renommée personnelle de leurs interprètes. Ce phénomène des reprises ratées ne se cantonne pas seulement aux rock, pop et autres musiques actuelles. Nombre de musiciens de blues ou de soul ont été repris — Otis Redding entre autres — et ces nouvelles versions n'ont pas eu le succès escompté puisque c'est bien Otis Redding qui donne à son œuvre cette intensité caractéristique. Parmi ces échecs artistiques et commerciaux se distingue une reprise à la réussite notable : *My Way*, titre aujourd'hui mondialement connu, est directement inspiré de *Comme d'habitude* de Claude François. Cette adaptation est due à Paul Anka, qui en écrivit les paroles, et Franck Sinatra, qui la chanta pour la première fois en 1969. Ils choisirent de conserver la mélodie mais modifièrent radicalement la trame narrative et c'est justement cette nouvelle « histoire »

qui contribua au succès. Une histoire plus mature, plus intense, plus américaine en somme. On retiendra donc que la reprise d'un thème peut s'avérer être une source d'inspiration efficace.

La reprise, l'interprétation moderne, peut aussi être vue comme une manière d'actualiser, de pérenniser la musique. *Saint James Infirmary*, morceau folk aux origines inconnues, fut popularisé par Louis Armstrong en 1928, repris par de grands noms dont Trombone Shorty, tromboniste hip-hop. Toujours dans cet hommage au passé, Diana Krall confronte dans son dernier album, *Glad Rag Doll*, les morceaux de cabaret de l'Ouest sauvage des années trente au jazz moderne.

La musique ne revient donc pas en arrière : elle revient sur ses pas, regarde le passé pour en tirer profit. Est-ce un choix des interprètes ? Ou peut-être un simple constat des critiques ? Les artistes font vivre la musique à leur manière, à l'image de la société, et c'est tout ce qui compte. ●



10	11	12	1
9			2
8			3
7	6	5	4



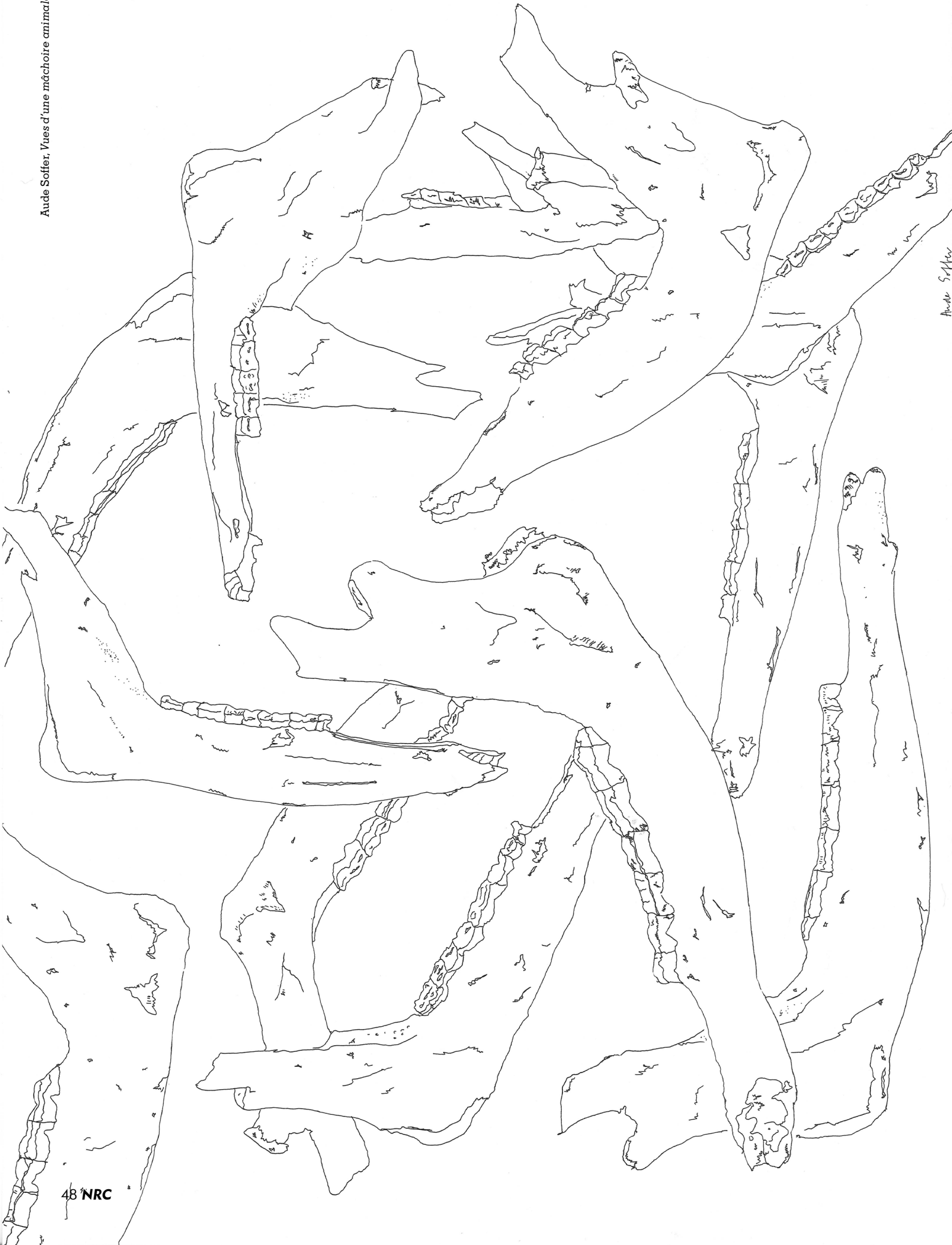


M+12

par Anne Cavril

1. 15 avril 2012
2. 15 mai 2012
3. 21 juin 2012
4. 7 juillet 2012
5. 24 août 2012
6. 16 septembre 2012
7. 20 octobre 2012
8. 24 novembre 2012
9. 16 décembre 2012
10. 1^{er} janvier 2013
11. 10 février 2013
12. 2 mars 2013





Aude Soffer

MOURIR ONZE FOIS

ANDY KAUFMAN, L'HOMME SUR LA LUNE

TEXTE : Léo SOLÉ

IL EST ABSURDE de dire qu'Andy Kaufman est mort le 16 mai 1984. Non pas parce qu'il est mort le 15 ou le 17, mais parce qu'il n'a tout simplement pas existé et qu'il est, de fait, encore probablement en vie aujourd'hui. Andy Kaufman a donc fêté ses 64 ans le 17 janvier dernier alors que la cérémonie de ses funérailles avait eu lieu il y a vingt-neuf ans aux États-Unis, l'année de ses 35 ans. Tout ceci fait sûrement beaucoup trop de chiffres et pas assez de lettres, mais c'est surtout une manière de retarder la question que tout français est en droit de se poser à ce moment précis de son existence : « Mais, c'est qui, Andy Kaufman ? ». Et c'est comme ça qu'on peut fièrement ajouter une huitième entrée à la liste des problèmes du millénaire. Faisons une expérience de pensée et voyageons, sans trop nous fatiguer, vers la terre natale de ce Monsieur Kaufman — on se contentera ici, avec l'assentiment de l'auteur, de viser un lieu au hasard aux États-Unis et de s'y projeter mentalement. S'il y a une rue avec des passants, il est temps d'aller poser notre question, en ayant pris soin de la traduire en anglais au préalable. Je passe les péripiéties pour résumer l'enquête statistique au résultat suivant : il y a 90% de chances que 88% de l'échantillon de la population interrogé ait répondu qu'Andy Kaufman était — du temps

où il n'était pas supposé mort — ce que l'on peut appeler, de ce côté-ci de l'Atlantique, un « comique ». Oui, mais alors il fallait le dire plus tôt ! Oui mais non, ce n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire. C'est donc là qu'on fait notre seconde expérience de pensée (je vous rassure, c'est probablement la dernière). Imaginons qu'on puisse aller rencontrer Andy Kaufman en personne, je conçois que c'est forcément assez compliqué pour quelqu'un qui cherche à savoir qui est Andy Kaufman, mais c'est la règle du jeu et on s'y tient. Pour des raisons

qui, j'espère, ne vous échappent pas, préférez ici une formulation du type « qui êtes-vous ? », plutôt que « qui est Andy Kaufman ? ». Vous obtiendrez, à tous les coups, la réponse suivante, traduite par les soins de l'auteur : « Je suis un homme de danse et de chansons. » Oui, mais alors, il fallait le dire plus tôt ! Oui, en fait, j'aurais pu. Andy Kaufman, c'est quelqu'un qui chante des chansons marrantes. Fin de l'article. Merci. Au revoir. (1) ◆

(1) [Applaudissements]



« Hello my name is Andy and this is my paper. »

LE PROBLÈME DE LA RÉPÉTITION EN MUSIQUE

TEXTE : *Mathieu CARRIÈRE*
ILLUSTRATION : *Anne CAVRIL*

LA RÉPÉTITION est un procédé fréquemment utilisé en composition musicale. Que ce soit sous la forme de refrains dans les chansons, d'*ostinatos* dans les symphonies ou bien de réexpositions de thèmes dans les sonates, le musicien sera toujours confronté dans son parcours artistique à cette figure de style, que l'on retrouve des premières œuvres de Bach jusqu'aux travaux de Boulez et de Glass.

Mais comment peut-on expliquer le fonctionnement de la répétition musicale, qui est la raison du succès du *Boléro* de Ravel par exemple ?

Question préoccupante, en effet, ce procédé est plutôt à éviter dans d'autres disciplines : la redite est bien entendu proscrite en littérature, comme le recommencement est ennuyeux et oiseux chez l'humoriste autant que chez le rhéteur. Alors, d'où la musique tire-t-elle son statut privilégié ?

L'efficacité des œuvres cycliques en musique a été étudiée par de nombreux auteurs, tels que Vladimir Jankélévitch ou même le chef d'orchestre Sergiu Celibidache.

La question est plus profonde qu'elle n'en a l'air au premier abord. Elle relève du sens de la musique.

En effet la musique, bien loin d'être discursive, est aux antipodes de tout système philosophique cohérent. Cela signifie que la musique n'a pas d'idée à développer, comme de messages à faire passer. Voilà une première contradiction ! Ne dit-on pas pourtant que l'on développe une fugue, ou bien qu'il existe un chemin musical le long duquel les thèmes se développent, dans le déroulement des symphonies, à la manière d'un discours ou d'une plaidoirie ?

À en croire le philosophe, ce ne sont que de fausses analogies, incapables de traduire la réalité de la musique. Si l'intelligence spatialise les idées contenues entre un exorde et une péroraison, l'oreille ne vit que dans la succession temporelle et n'est pas en mesure de constater le plan d'une sonate, et encore moins le développement d'une idée ! Pour résumer, la musique est chose vécue, tandis que la raison est chose conçue.

La musique n'est donc pas le sens, mais bien le sens du sens, comme l'est par exemple la beauté d'un vers en poésie ! Ainsi, la musique se caractérise-t-elle par, d'une part une absence d'unité systématique, d'autre part une insensibilité aux répétitions. Celui qui ne dit rien ne peut *a fortiori* rien redire !

La répétition en musique est donc paradoxalement une innovation, la réminiscence d'une beauté qui trouve sa force dans la passéité. En bref, je perçois toujours mon second son en rapport avec le premier. Cela revient à dire, comme l'a fait Celibidache, qu'en réalité la répétition, au sens propre du terme, n'existe pas en musique !

Cela a été concrètement utilisé de nombreuses manières différentes : chez Séverac, par exemple, la répétition est écho, elle consolide le premier jet, renforce, pour reprendre les mots de Jankélévitch, la semelfactivité (1) de l'instant. Dans beaucoup d'œuvres de Satie, les *Gnossiennes*, les *Gymnopédies*, la répétition est envoûtement progressif, comme dans la *Messe glagolitique* de Janáček, ou la *Musica ricercata* de Ligeti. Les sonates schubertiennes, en réexposant

LE PROBLÈME DE LA RÉPÉTITION EN MUSIQUE



CI-DESSUS : Anne Cavril, *Beabourg* : *Quadriptyque*, photo.

les thèmes, loin d'être des répétitions stériles, leur donnent une nouvelle signification (découverte de nouveaux rapports polyphoniques, de nouvelles correspondances, de subtilités cachées...). En réalité, la simple passivité du thème empêche celui-ci de réapparaître tel quel dans la conscience de l'auditeur ! Un nombre faramineux de pièces de Mozart se construit avec des reprises, le meilleur exemple étant la *Marche turque*, qui ne contient pas en réalité tant de thèmes qu'on pourrait le croire... Le *beat* de la musique techno ou house, le refrain des tubes de rock, la résurgence des lignes mélodiques, même en improvisation, dans le jazz, les *samples* du rap et du hip-hop, fonctionnent exactement de la même manière...

Rien de mieux que l'analyse d'une oeuvre concrète pour rendre cette réflexion plus parlante. Les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski constituent un vaste recueil de pièces pour piano aux caractères musicaux changeants, écrit en 1874. La deuxième pièce, juste après la première *Promenade du recueil*, s'intitule *Gnomus*. Elle s'ouvre avec une très courte phrase, qui est aussi très vive, jouée *fortissimo*, extrêmement intrigante et mystérieuse. Cette phrase est justement l'intérêt principal de la pièce, elle reviendra toujours, parfois dans des moments inattendus, comme au milieu de passages en octave, qui sont pourtant pesants et lents. Malgré sa brièveté, c'est le principal fil conducteur de la pièce, d'autant que les nombreux silences du morceau permettent une véritable imprégnation dans l'univers créé par la musique de Moussorgski. Et si l'esprit est envoûté par cette phrase, c'est précisément par sa domination progressive

sur l'esprit de l'auditeur. Chaque réapparition de la phrase est nouvelle, car la musique, semblant se replier sur elle-même, affirme sa symétrie, sa coupe, sa forme avec la phrase, qui, en quelque sorte, régularise le morceau de façon surprenante. Chaque fois que la phrase revient, c'est toujours en opposition avec ce qui a été joué précédemment (cela inclut toute les anciennes apparitions de la phrase, bien sûr) et c'est pourquoi cela contribue en même temps à la structure du morceau et à son inventivité !

De la même manière, on pourrait s'intéresser au deuxième *Scherzo* de Chopin, qui fonctionne un peu de la même manière, ou même, dans un tout autre genre, aux morceaux de métal progressif (comme ceux du groupe chilien Sinergia ou des Américains de System of a Down) ou à la musique techno (comme le DJ Deadmau5 ou le groupe Birdy Nam Nam), mais l'abondance de pièces qui reposent sur ce principe rend l'établissement exhaustif de toutes les possibilités offertes par celui-ci totalement illusoire.

Pour conclure, la répétition est un problème ontologique très intéressant de la musique, mais, en réalité, bien mineur par rapport à d'autres questions, telles que celle du sens, très rapidement évoquée ici, qui contribuent au mystère et à la complexité de la musique, ainsi qu'à la fascination qu'elle exerce par là même sur chacun d'entre nous ! ■■■

(1) La *semelfactivité* est le fait, pour une action, de n'avoir lieu qu'une seule fois, d'être exceptionnelle.

MONRIR ONZE FOIS

ANDY KAUFMAN

L'HOMME SUR LA TUNE

- SUITE -

TEXTE : Léo SOLÉ

ET MAINTENANT, LES MENSONGES !

Ceux qui ont senti la supercherie et qui ont continué à lire ces lignes se verront gratifiés d'une information cruciale : le paragraphe de la page 49 était un condensé de tout ce qu'on peut faire en matière de n'importe quoi textuel, veuillez donc en oublier l'ensemble des lettres et des virgules. Une chose est sûre, cet article traite d'une façon très sérieuse du cycle des personnalités d'Andy Kaufman. Pour lever tout suspense, on peut dire qu'Andy Kaufman est un artiste comique. Il chante aussi rarement qu'il danse et fait surtout des spectacles de *stand-up*, bien différents de ceux qu'on peut attendre de la part d'un comique. Andy Kaufman est américain. Il est né le 17 janvier 1949. Il est mort le 16 mai 1984 des suites d'un cancer du poumon. Par soustraction, on peut conclure qu'il avait alors 35 ans. Oui, mais donc, l'ensemble du paragraphe précédent n'était pas à jeter à la poubelle ! L'auteur mettra terme à ces divagations en disant que, si l'on peut être sûr qu'Andy

Kaufman ment dès qu'il dit quelque chose en public ou devant une caméra, on peut aussi douter de chaque mot de ce texte. À titre d'exemple, parmi les grandes fausses annonces d'Andy Kaufman, citons la célèbre phrase qu'il prononce sur scène avant de se mettre à pleurer : « Je n'ai jamais raconté une seule blague de ma vie. » On a donc un homme qui monte sur scène, qui ne chante pas, qui ne danse pas et qui fait rire les gens. Tout ceci paraît forcément très flou et appelle un peu de structure. En France, un des moyens d'être au courant de l'existence d'Andy Kaufman est d'être un jour tombé devant le biopic de Miloš Forman, *Man on the Moon*, sorti en 1999. On y voit Jim Carrey, en Kaufman, faire la meilleure performance de sa vie. Le film montre à quel point Andy Kaufman s'amuse à disparaître continuellement derrière des identités distinctes et comment il crée le trouble dans le milieu du spectacle. En partant du principe qu'Andy Kaufman fait du *stand-up*, on va ici visiter quelques stations marquantes de son existence publique. Le lecteur pourra ainsi faire tout seul la synthèse

des informations dont il disposera pour pouvoir, par la suite, répondre au huitième problème du millénaire.

HERE I COME TO SAVE THE DAY !

Commençons donc au début de l'histoire, ou comment le public de la télé américaine découvrit Andy Kaufman pour la première fois. Le 6 juin 1974, il vient faire un numéro dans *The Dean Martin Comedy World*, l'ancêtre du *Saturday Night Live*. Il apparaît dans un costume composé d'une veste à carreaux portée sur une chemise bleue, elle-même portée sur un T-shirt sombre à col roulé. Il est alors armé d'un phonographe et d'un verre d'eau. Son assistant et ami, Bob Zmuda, raconte : « Après les sketches d'ouverture, Andy apparut sous un projecteur unique, sourit, et posa l'aiguille d'un phonographe sur un disque. On entendit alors une version râpeuse de la chanson de *Mighty Mouse*. Sans un mot, il alla directement au refrain : « Here I come to save the day ! », qu'il chanta en playback

MOURIR ONZE FOIS

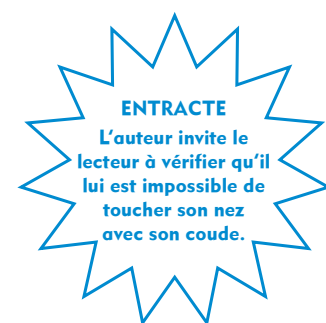


« Hello my name is Andy and this is my imitation. »

en lançant ses mains vers l'avant. Puis, il se tut jusqu'à ce que le refrain revienne. À la fin de la chanson, il retira l'aiguille et salua. » Dans le public, certains adhèrent ; d'autres, non. Le sketch d'Andy Kaufman aura duré en tout trois minutes sans qu'il ait prononcé un seul mot. Il apparaît là, très probablement, en tant que Foreign Man, un personnage de scène. Foreign Man c'est l'étranger, originaire de l'île imaginaire de Caspiar dans la Mer Caspienne. Il ne parle pas très bien anglais, il est un peu maladroit. La tête dans les épaules, il aime bien faire rouler ses yeux dans tous les sens. Pour ses premières apparitions, Andy Kaufman monte sur scène en tant que Foreign Man. « Tout le monde aux États-Unis pensait qu'il était étranger, révèle George Shapiro, le producteur de Kaufman ». Foreign Man devient alors un phénomène et Kaufman est engagé dans la sitcom *Taxi*, pour laquelle il tournera cent quatorze épisodes dans le rôle de Latka l'étranger. Par ce geste, Foreign Man perd son essence. Dans *Presence and resistance : postmodernism and cultural politics in contemporary*

american performance, Philip Auslander écrit : « Une fois que tout le monde sut que Foreign Man était une création de Kaufman, il perdit beaucoup de son effet. Il devint un simple personnage attachant dans une sitcom populaire. » C'est donc en se faisant passer pour quelqu'un d'autre qu'Andy Kaufman devint célèbre. Un jour, Foreign Man monte sur scène et annonce qu'il va faire quelques imitations. D'abord, il propose d'imiter Jimmy Carter, « le président de les États-Unis ». Il regarde le public comme à son habitude, ne change pas sa voix ni son attitude et, avec son accent classique, il lance : « Bonjour, je suis Jimmy Carter, le président de les États-Unis. » La moitié du public rit, l'autre est scandalisée par une si mauvaise imitation. « Maintenant, je vais imiter le Elvis Presley. » Il se retourne pour se cacher du public et l'air de *Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss retentit. Au rythme de la musique, il arrache son costume pour révéler un pantalon à paillettes. Il enfle une veste blanche et prend une guitare. Toujours le dos tourné, il sort un peigne de sa poche et se recoiffe.

C'est alors qu'il se retourne et que le public découvre le sosie parfait d'Elvis. Kaufman se met à chanter, de sa vraie voix cette fois, et le public applaudit tant l'imitation est parfaite. Elvis lui-même avouera par la suite que l'imitation de Kaufman était restée sa préférée.



THE STAR-SPANGLED BANNER

Tony Clifton est un chanteur de cabaret un peu gras. Il porte des lunettes de soleil plus grosses que sa tête et dit venir de Las Vegas. Il a une moustache délicate et de belles rouflaquettes. Il est, pour la plupart des gens qui l'ont déjà vu se produire sur scène, un des hommes les plus insupportables



« Hello my name is Andy and this is my friend, Debby Harry. »

du monde. On raconte qu'un jour, c'était même le 26 avril 1979, il a chanté l'hymne américain de la façon la plus fausse qu'on puisse imaginer, le tout en gesticulant devant un écran sur lequel étaient projetées des images de marches nazies et des portraits d'Hitler. Personne ne l'aime, il insulte le public, il fait des blagues déplacées. Il suffit d'aller voir son interprétation de *I will survive* sur YouTube pour comprendre la lourdeur du personnage. Pourtant, il y a quelque chose de faux chez cet homme. En s'approchant un peu, on a envie d'arracher ses joues. Et, si on le fait, on se rend compte que les joues en question sont en plastique. Bien, et puis

enlevons aussi sa perruque et tous ses postiches. Voilà. Nous nous retrouvons (pas trop surpris) face à Andy Kaufman. Il se trouve, en effet, que Kaufman est apparu déguisé en Tony Clifton, un personnage de sa création, dans bon nombre de spectacles. Le public a cru un court moment en l'existence de Clifton et s'est vite rendu compte du canular. Ainsi, quand les gens voyaient Clifton, ils savaient très bien, au fond d'eux, qu'ils avaient Andy Kaufman sous les yeux. Et puis un jour, Tony Clifton entre sur scène pour rejoindre Kaufman en plein numéro. Surprise générale. Silence dans la salle. Perplexité. En fait, il s'est avéré plus tard que Bob Zmuda,

l'ami de Kaufman, avait enfilé le costume de Clifton pour faire cette apparition surprise. On voit bien là le goût de Kaufman pour la surprise et la supercherie. À ce propos, Florian Keller, auteur d'un ouvrage sur le sujet, écrit : « Kaufman est sans doute un véritable situationniste, brouillant régulièrement aux yeux de son public les limites entre le réel et le non-réel. » En ce sens, l'incident sur le tournage de *Taxi* est significatif. Andy Kaufman a longtemps demandé à ce que Clifton fasse quelques épisodes de la sitcom à sa place. Après un gros caprice, les producteurs lui accordent ce droit. Clifton arrive sur le plateau, plus insupportable que jamais. Il ne fait pas ce qu'on lui demande et finit par se faire jeter en moins d'une heure par les agents de sécurité. Plus tard, Andy Kaufman refusera de s'excuser pour cet incident en soutenant que Clifton, ce n'est pas lui, et qu'il ne peut donc pas répondre en son nom. Mais alors, qui est Andy Kaufman ? L'acteur Steve Martin, ne comprenant pas non plus, lui pose la question : « Il y a donc deux vrais vous et un personnage ? » Ce à quoi Kaufman répond : « Eh bien, il y en a quelques autres — il y



Cette chanson n'a pas été écrite par ou pour Kaufman, mais c'est son interprétation qui est la plus connue. Il suffit d'aller interroger YouTube pour s'en convaincre. Remarquez, c'est la deuxième fois que ce YouTruc est cité, il serait peut-être temps d'y lancer une recherche sur Kaufman. Je dis ça, je dis rien.

*In this friendly, friendly world with each day so full of joy,
Why should any heart be lonely ?
In this friendly, friendly world with each night so full of dreams,
Why should any heart be afraid ?
The world is such a wonderful place to wander through,
When you've got someone you love to wander along with you.
With the skies so full of stars and the river so full of song,
Every heart should be so thankful.
Thankful for this friendly, friendly world.*

MOURIR ONZE FOIS



« Hello my name is Andy and this is my other friend, Jerry Lawler. »

a d'autres vrais moi — mais Foreign Man n'en fait pas partie. » Ah, il y a donc un vrai Andy Kaufman ! Il y en a même plusieurs !

ET MAINTENANT, LE VRAI ANDY KAUFMAN !

Le vrai Andy Kaufman, c'est peut-être celui qui chante la chanson rapportée en page ci-contre. Le vrai Andy Kaufman est sûrement très gentil avec tout le monde. À la fin d'un spectacle de deux heures au collège de Tampa, il adresse à son public un : « J'aimerais remercier chacun d'entre vous. » Il descend alors de la scène et serre la main de chacune des personnes du public en disant « thank you » à chaque fois. On raconte que cela lui prit presque une heure de plus. Le vrai Andy Kaufman, c'est peut-être aussi celui qui, à minuit, à la fin de son grand spectacle au Carnegie Hall en 1979, invita l'ensemble du public à rejoindre les bus qu'il avait loués pour l'occasion, pour aller déguster des cookies et boire du lait. Ce célèbre spectacle fut pour cela baptisé *The Milk and Cookies Show*. Remarquons que, par ce

geste, Kaufman poursuit son désir de gommer la frontière entre l'objet d'art et son public, la fiction et la réalité. Il apparaît, un jour, à la télé, assis sur un canapé avec des habits de tous les jours. On lui demande alors : « qui est Andy Kaufman ? » (question qui constitue le huitième problème du millénaire, pour ceux qui auraient raté le début du film). « Andy Kaufman, c'est moi. Je suis Andy Kaufman. » Qui aurait pu trouver une meilleure réponse ? Un peu plus tard dans l'interview, il annonce qu'il est né le 17 janvier 1937. Le 17 janvier, c'est juste. 1937, c'est juste aussi, mais seulement si l'on s'accorde une erreur de douze ans. Sur les papiers administratifs, sa naissance est en effet datée du 17 janvier 1949. Mais alors, qui est cet homme qui parle derrière la vitre carrée de mon poste de télévision ? A-t-on vraiment envie de connaître le vrai Andy ? Citons aussi l'un de ses spectacles les plus étonnants. Il entre sur scène avec un livre entre les mains. Ce livre, il fait un peu plus de cent pages : c'est *Gatsby le Magnifique* de Francis Scott Fitzgerald. Kaufman annonce qu'il va enfin révéler qui il est vraiment. Enthousiasme dans le public. Il prend

un accent anglais : « En fait, je suis britannique. » Il commence alors la lecture de *Gatsby*. Le public hurle son mécontentement. « Vous préférez écouter un disque ? ». Oui ! Kaufman apporte un phonographe et place la tête de lecture sur un vinyle. Surprise quand on entend un enregistrement de la voix de Kaufman, lisant Fitzgerald, sortir de l'appareil. Le public ne comprend pas s'il faut rire ou non. Beaucoup de personnes quittent la salle. Ce soir-là, Kaufman donne naissance à un nouveau personnage qu'il baptise British Man. Il lira le livre jusqu'à la dernière page. Il n'a alors pratiquement plus de voix. Il salue devant les trois braves spectateurs qui dorment dans les fauteuils en face de lui et quitte la scène.

Andy Kaufman était en fait champion du monde de catch mixte. Il se trouve en effet qu'il était fasciné par le monde du catch et, dans plusieurs de ses spectacles, il catchait contre des femmes, remportant à chaque fois la victoire. Il n'avait pas peur de lancer des remarques extrêmement misogynes lors de ces combats et il en était venu à vouloir offrir une récompense de 1.000 dollars à la



« Hello my name is Andy and this is my last page. »

femme qui pourrait le battre. Sur ces entrefaites, le catcheur professionnel Jerry Lawler lui lance le défi de venir combattre avec lui. Kaufman se motive et accepte. Il monte alors sur le ring et nargue Lawler avec des grimaces (je vous invite une troisième fois à consulter le site dont on ne prononce plus le nom pour voir ce numéro incroyable). Kaufman court dans tous les sens sur le ring, Lawler finit quand même par l'attraper et lui fait la prise du « marteau pilon » (*piledriver*, en anglais), un truc qui fait mal au cou. Kaufman s'en sort donc avec une fracture de la partie du corps citée il y a vingt-deux mois de ça, et ajoute une belle minerve à ses accessoires de scène. À partir de là, Kaufman et Lawler deviennent ennemis jurés : insultes publiques, menaces, etc. Quelques temps plus tard, les deux se retrouvent invités sur un plateau télé, Kaufman porte toujours sa minerve. La tension monte peu à peu jusqu'à atteindre un point rarement égalé dans une émission de ce type. Lawler se lève de sa chaise et frappe Kaufman, qui tombe par terre. Ce dernier se relève et court se réfugier derrière le bureau du présentateur en continuant d'insulter Lawler. Pour la quatrième fois, je vous invite à voir ça sur *****. Après la mort de Kaufman, on apprend que tout ceci, du combat sur le ring aux baffes de l'émission télé, n'était qu'une mise en

scène et que les deux ennemis étaient en fait les plus grands amis du monde. Lawler se félicite encore de cet épisode « parce que le monde entier a pensé que le catch était vrai [...] le temps d'un bref et lumineux instant. »

ENTRACTE

À ce moment-là de votre lecture, vous pouvez enlever votre montre. Si vous n'en avez pas, enlevez-la quand même. Ne posez pas de question, vous comprendrez dans le paragraphe suivant.

AU REVOIR, MONSIEUR OSCAR

À partir de maintenant, arrêtons de faire semblant de chercher à définir Andy Kaufman. Andy Kaufman était obsédé par l'idée de simuler sa mort sur scène. Dans un grand nombre de spectacles, il décline cette obsession en une multitude de suicides publics. Dans son *Milk and Cookies Show*, au Carnegie Hall, il invite une vieille dame, Madame Gould, à monter sur scène pour rejouer un numéro dont elle avait été la vedette dans sa jeunesse : une sorte de danse sur un

faux cheval de bois. Il s'improvise alors en chef d'orchestre et fait jouer la mélodie sur laquelle Madame Gould commence à danser. Kaufman accélère la musique, il fait jouer l'orchestre de plus en plus vite, Madame Gould essaie de suivre la rapidité de la musique et finit par tomber par terre. L'orchestre s'arrête de jouer. Kaufman ne sait plus où se mettre. Il demande s'il y a un docteur dans la salle. Un spectateur se lève et vient prendre le pouls de Madame Gould. Il annonce qu'elle est morte. On recouvre Madame Gould d'un drap blanc. Kaufman quitte la scène. Quelques minutes plus tard, il revient, déguisé en indien, et entame une danse rituelle autour du cadavre. Madame Gould se relève, par miracle, et tout le monde applaudit la résurrection. Kaufman ne révélera son cancer que très tardivement. Il meurt le 16 mai 1984, il n'avait alors que 35 ans. Quelques années plus tard, le public accueille Tony Clifton qui vient chanter sur scène. Andy Kaufman avait souvent dit que, s'il en venait à simuler sa mort, il réapparaîtrait vingt ans plus tard. Le 16 mai 2004, sa famille organise donc une fête pour son grand retour à la maison. Ce jour-là, personne ne dit l'avoir aperçu. Kaufman reste toutefois la célébrité qui aurait le plus vraisemblablement simulé sa mort. Vous pouvez maintenant remettre votre montre. 🌟

MOURIR ONZE FOIS



ANDY KAUFMAN

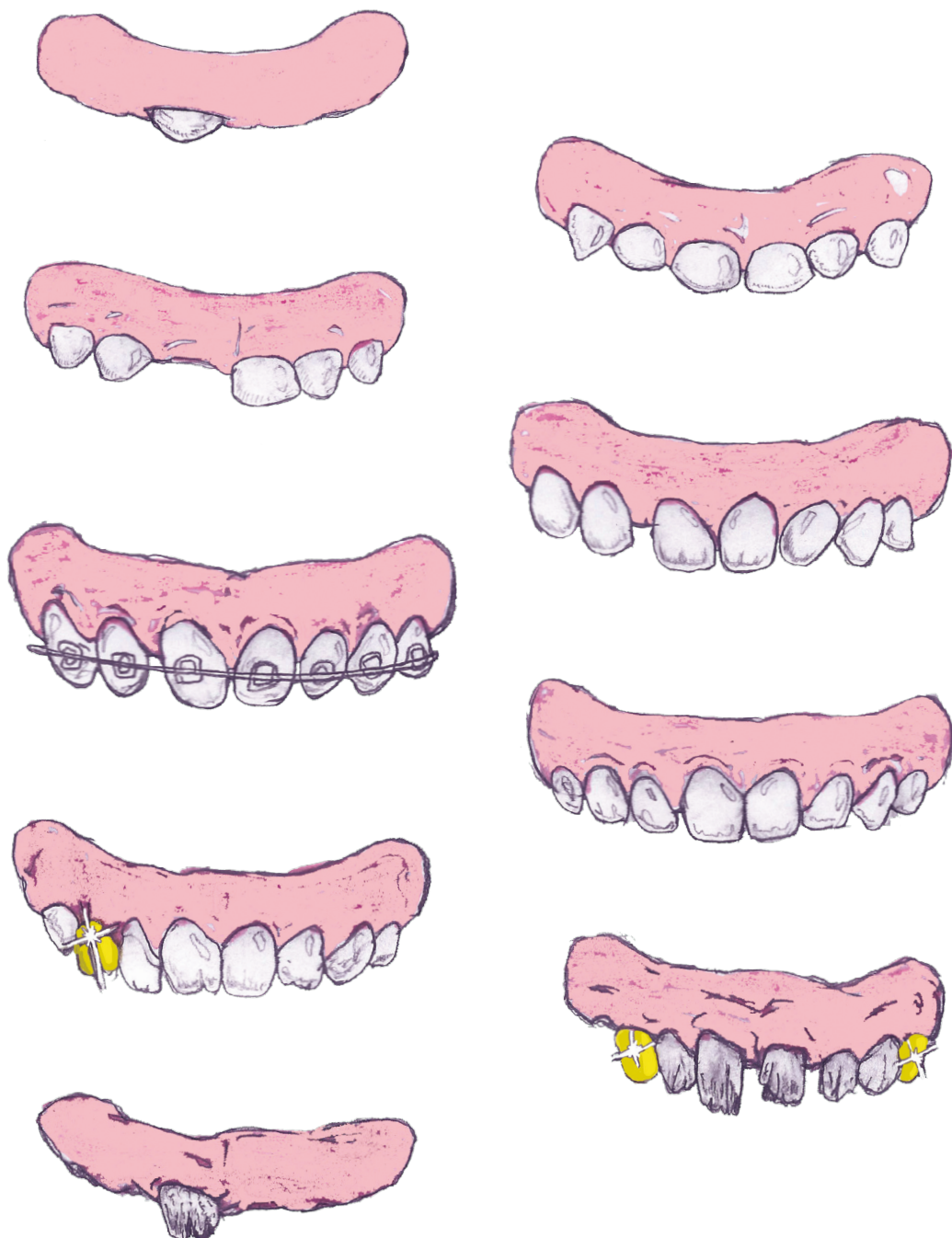
BELOVED SON, BROTHER, AND GRANDSON

JAN. 17, 1949 - MAY. 16, 1984

WE LOVE YOU VERY MUCH

ORTHO DONCYCLE

DESSIN : *Damien BRULÉ*



IL ÉTAIT UNE MÉGÈRE...

TEXTE : *Quentin ESTÈVE*



THE CARETAKER PERSISTENT REPETITIONS OF PHRASES

Install, 2008
MUSIQUE D'AMBIANCE DU XIX^e

La scène prend place plusieurs décennies en arrière, quelque part entre le phonographe et le Grand-bi. À cette époque-là, les expositions universelles existaient encore, les guerres coloniales étaient à la mode et le cinéma muet avait un avenir. La III^e République resplendissait de tout son faste avec ses gouvernements éphémères et ses jolis scandales de breloque.

Cent ans plus tard, tout ça est bel et bien mort, enterré très loin avec notre bon-sens, nos espoirs et Sadi Carnot. Désormais, on ne peut plus s'imaginer cette époque passée que sous les réminiscences de quelques éclairés du XXI^e, comme Jim Kirby a.k.a. The Caretaker. Avec l'infini soin d'un dandy rétro à la masse chevelue conséquente, Kirby construit des pièces empreintes d'une nostalgie patente. Pianos étouffés, mélodies envoûtantes, craquements de 33 tours, c'est joli comme tout et nostalgique au possible. Si vous avez toujours voulu savoir comment vivaient vos arrière-arrière-arrière-grands-parents, ce disque peut vous en donner une juste idée.



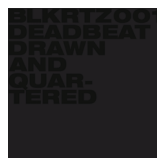
SUFJAN STEVENS GREETINGS FROM MICHIGAN : THE GREAT LAKE STATE

Asthmatic Kitty Records, 2003
FOLK LÉGENDAIRE

Le plus grand troll de l'univers a désormais un nom : celui de Sufjan Stevens.

Figurez-vous un beau jeune homme dans l'évanescence

de sa jeunesse. Il a le teint rose, les joues encore fermes, des T-shirts d'ado attardé et des playmobils cachés sous son lit. Il sort un premier album en 2003, *Greetings from Michigan*, consacré à l'État du même nom, et convoque la presse : c'est officiel, le candide Sufjan commence tout juste un ambitieux cycle de 50 albums, chacun dédié à un des États des USA. En 2005 sort ainsi *Illinois*, deuxième – et magnifique – volet de la série. Quatre ans plus tard et aucun album en vue, le timide Sufjan avoue la supercherie : « The whole premise was such a joke. » On ne va pas se mentir, à l'allure à laquelle c'était parti, il lui aurait fallu une bon siècle et demi pour mener à bien son circuit. Bien qu'il eût écourté son périple, Sufjan Stevens est tout de même parvenu à raconter tout ce dont il rêvait dans *Michigan* : de la misère à la détresse amoureuse, en passant par le veuvage et le déclin économique. Tout ça sur fond d'une joyeuse folk innocente – banjo et chœurs compris. C'est à ça qu'on reconnaît les grands artistes.



DEADBEAT DRAWN & QUARTERED

BLKRTZ, 2011
DUB LANCINANTE

Dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, les exécutions punitives sont de « longs processus où la mort est à la fois retardée par des interruptions calculées et multipliée par une série d'attaques successives ». « Le condamné est traîné sur une claie (pour éviter que la tête n'éclate sur le pavé), son ventre est ouvert, ses entrailles arrachées en hâte, pour qu'il ait le temps de les voir, de ses yeux, qu'on les jette au feu ; il est décapité enfin et son corps divisé en quartiers » (extrait de Michel Foucault, *Surveiller et punir*). Voilà une illustration sanglante, mais bien réelle, de la devise

« Hanged, Drawned and Quartered », en vogue en Europe jusqu'au début du XIX^e.

Pour son septième album, *Deadbeat* a décidé d'appliquer la même logique, découpant son disque en cinq *quarters*, soit cinq ballades dub hypnotisantes entraînant l'auditeur dans la profondeur d'un monde horrifique, « parsemé de roues, de gibets, de potences et de piloris ». Un régal.



ANDY STOTT WE STAY TOGETHER

Modern Love, 2011
TECHNO SOMBREMENT DANSANTE

Andy Stott est de ces types passe-partout qu'on n'imaginerait pas une seconde derrière des platines. Un peu du même acabit physique que Kangding Ray, avec ses cheveux rares et sa mine inexpressive, Andy Stott pourrait facilement se confondre avec un flic de Saint-Ouen ou un directeur de piscine communale des Yvelines. Mais il n'est rien de tout cela. Andy Stott est dj, et ce depuis huit ans. Sortant single sur single, ce n'est pourtant qu'en 2011 qu'Andy Stott a percé dans la sphère hype avec ses deux sublimes EP : *Passed Me By* d'abord, *We Stay Together* ensuite. Dans ses compositions, Andy Stott se plaît à créer des atmosphères étouffantes faites de perturbations sonores, de voix déformées et de basses terriblement ronflantes. Et les rythmes assénés, quoiqu'oppressants, deviennent étrangement dansants et érotiques. On se trouve alors à balancer la tête, quelques coups de hanche, et bientôt tout le reste, toujours avec ces basses crasses et bourdonnantes en fond. C'est assez malsain, finalement. C'est un peu comme se masturber sur de la nécrophilie. Mais dans les oreilles.

...ET ROND ET ROND PETIT VAGABOND

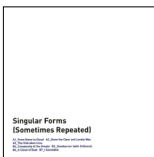


MONSTER RALLY CRYSTAL BALL

Gold Robot Records, 2011
SAYNETTES DE PLAGE

Interlude récréatif #1

17 mini-saynettes rappelant Cuba, les vastes plages de sable fin, la mer bleue turquoise, la Piña Colada et les vacances à rallonge que vous n'aurez plus jamais de toute votre vie.



SYLVAIN CHAUVEAU SINGULAR FORMS (SOMETIMES REPEATED)

Type, 2010
NÉO-CLASSIQUE

Quand on est musicien, l'épreuve du concert n'est pas franchement une chose aisée. Demandez donc à Sylvain Chauveau, il en sait quelque chose.

Le 30 mars 2010, à Poitiers, le Monsieur rassemble environ une centaine de personnes dans la salle – une quantité pas vraiment satisfaisante. Mais, après seulement quelques minutes de concert, une partie du déjà maigre public se lève et s'en va, laissant l'artiste à son public le plus fidèle, ou, du moins, le plus poli. Comment expliquer ce départ, sans tomber dans l'écueil de dire qu'il s'agit d'un génie incompris ? Il faut dire qu'avec ses mélodies de piano un peu neuneus, sa voix sans caractère et ses silences interminables, la musique de Sylvain Chauveau n'est pas tout à fait réjouissante. À la première écoute de son album *Singular Forms (Sometimes Repeated)*, on trouve ça, au pire, chiant ; au mieux, un peu long. À la deuxième, on commence

à percevoir ce qui en fait son charme : sa retenue, son maniement ingénieux des effets sonores et sa délicatesse à peine voilée.

À y réfléchir, c'est sans nul doute un album qui s'écoute dans la torpeur d'un chagrin rémanent ; en concert, plus difficilement.



CHLOÉ THE WAITING ROOM

Kill the DJ Records, 2007
HOUSE NOIRE ET SENSUELLE

Chloé est, avec son compère Ivan Smaghe, une des figures de proue de l'électro pédé-goudou française. Tous deux enfants du label Kill the DJ et membres éminents du collectif Fight For Your Right To Marry, ils animent régulièrement – à deux ou séparément – les soirées lgbt parisiennes de bon goût, genre Cocotte Club et Wet For Me. Pour peu que vous soyez de la populasse invertie, ces soirées sont sans aucun doute les meilleures de votre vie : tout le monde y est heureux, la musique et la drogue sont de qualité, et l'on s'y fait draguer par de jolis éphèbes – contrairement à ce que l'on pourrait croire, ça ne se finit pas nécessairement en *fist-fucking* dans les toilettes.

Mais revenons-en à Chloé. Si Ivan Smaghe s'est cantonné à faire des dj sets dans les meilleures boîtes de la Terre, Chloé a eu la bonne idée de passer à la production d'albums – un exercice périlleux pour n'importe quel dj. Chloé a pourtant réussi le passage avec brio et a su imprimer son style unique. Ritournelles obsessionnelles sur fond de basses sensuelles, accompagnées d'une voix sombre et envoûtante, voilà tous les ingrédients pour une nuit sans fin avec votre amant du jour. Merci Chloé.



VENTRE DE BICHE UNE SALE SOIRÉE

Los Emes Del Oso, 2012
DUB LO-FI SYNTH PUNK FRANÇAISE

Il y a des labels comme ça qu'on regrette de ne pas avoir rencontrés plus tôt dans sa vie. Los Emes Del Oso en fait partie. « Dégueuli de mp3S en grande quantité pop bizzarro lofi bruit sale et mal poli ». Rien que ça, ça suffit à émousser les jeunes cons et faire pleurer les mamans. En parcourant le catalogue, on tombe évidemment sur des pépites : *Jim Morrison mon cul, vierge rouillée, Sois Blanc C'EST UN ORDRE, perv, Bras de Pute, Pedo Necro Zoo phile, femmes fesse fesses filles film five foot française fuck fun, la symphonie d'un branleur, J'irai molardeur Sur Vos Urnes...* Bref, que des hits. Et tout gratuit.

Pourquoi payer pour de la merde qui ne dit pas son nom quand on peut télécharger gratuitement de la merde revendiquée ?...

Ah oui, et puis VENTRE DE BICHE, c'est vraiment très bien. Allez donc l'écouter ! Promis, votre maman ne vous engueulera pas trop.



CIRCLE TRAPS CIRCLE TRAPS EP

OPIT Records, 2011
ÉLECTRO-FREE-DUB-JAZZ

Du jazz à l'électro-dub, il n'y avait qu'un seul pas que le Portico Quartet ne s'est pas retenu de franchir. Mais commençons par le début. Le Portico Quartet pourrait être une formation jazz comme il en existe

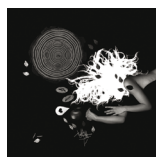
BOÎTE À MUSIQUES

des milliers. Composée de quatre beaux jeunes mâles anglais, elle compte un contrebassiste, un saxophoniste, un batteur et un percussionniste (particulièrement porté sur le hang). Ils ont pondu trois albums depuis 2007 et écument toujours les festivals de renom. Ça aurait pu s'arrêter là ; ils auraient pu continuer à rouler leur bosse tranquillement, sortir des disques qui se ressemblent et se retirer, pépères, à quatre-vingt-cinq balais, dans une contrée éloignée, moche et déprimante comme il en existe des dizaines de milliers outre-Manche. Mais ils ont voulu jouer les casse-cou et tenter autre chose.

Le batteur et le saxophoniste sont allés chercher un troisième bonhomme (issu du duo électro The Gravy) et ont monté Circle Traps, formation que l'on pourrait qualifier pompeusement – mais non sans raison – d'électro-free-dub-jazz.

Impeccablement ficelé, leur EP rappelle le jazz à son devoir primaire qu'il a, hélas, par trop tendance à oublier : celui de l'expérimentation.

Merci donc de bien vouloir faire passer le mot à tous les gros malins de la ligne B qui prennent un plaisir sadique à quémander des sous en jouant inlassablement *When the Saints Go Marchin' In* et *Summertime* dans les couloirs rances et nauséabonds de Châtelet-les-Halles.

**DEMDIKE STARE****TRYPTYCH**

Modern Love, 2011
DRONE DUB QUI FAIT PEUR

Modern Love ne fait définitivement pas dans la dentelle de Bisounours. Après Andy Stott et sa techno saisissante, penchons-nous maintenant sur une autre signature du

label anglais, les géniaux Demdike Stare.

À côté de ces derniers, Andy Stott est un joyeux lutin qui se serait fait poser des ailes multicolores et aurait enfanté Dora l'Exploratrice.

Les deux bonhommes de Demdike Stare représentent en effet, à eux seuls, toute la crasse d'une génération qui a vu le 11 septembre, la débauche économique, le dérèglement climatique et Silvio Berlusconi. Comme son nom le laisse entendre, *Tryptych* rassemble trois albums, tous produits en 2010 : *Forest of Evil*, *Liberation Through Hearing* et *Voices of Dust*. Ce qui ressort de ces trois disques, c'est l'effroyable unité dans l'oppression et l'affliction. Écouter ce *Tryptych*, c'est se plonger dans un univers infernal, une sorte d'*Alice au pays des horreurs* avec, en *guest-stars*, des morts-vivants, des fantômes, des trolls, des vampires, des ogres à quatre têtes et des yétis à trois jambes. Mêlant admirablement dub, techno, chants christiques et incantations proto-orientales (on ira d'ailleurs écouter avec intérêt les titres *Bardo Thodol* et *Hashshashin Chant*), Demdike Stare réussit l'impensable : une compilation d'Halloween qui ne soit pas pour les enfants.

**LUXURY ELITE****I & II**

Ailanthus Recordings, 2012
SAYNETTES KITSCHISSIMES

Interlude récréatif #2

22 mini-saynettes rappelant les années 80, les avions fumeurs, *Châteauvallon*, et les brushings blonds peroxydés qu'on espère ne plus jamais revoir au cours de ce III^e millénaire.

**CHRISTOPHER RAU****ASPER CLOUDS**

Smallville Records, 2010
HOUSE NONCHALANTE

Un disque qui s'ouvre sur un bâillement et se poursuit sur des titres intitulés « Do Little » et « Ne travaillez jamais » ne peut pas être foncièrement mauvais.

Avec son *beat* nonchalant et ses sonorités tranquilles, Christopher Rau nous invite incessamment à la lenteur et à la paresse.

Jetez tous vos poly et montez le son ! Voilà un disque à consommer sans retenue le dimanche après-midi, allongé nu devant un soleil chaud de mars.

**VOUS DÉSIREZ
CONTRIBUER
À LA NRC ?**



Que ce soit pour rejoindre le comité éditorial ou pour nous faire part de vos articles, vos chroniques, vos photos, vos dessins, vos bandes dessinées ou toute autre idée de contribution, adressez-vous à l'adresse suivante :

NRC@CAMPUS.ECP.FR

N.B. : Nous nous réservons la décision finale de publication.

L'EXPLICATION DE L'ÉDITO



GRATUIT
quadrimestriel

Rédacteurs en chef
Raphaël Lopez-Kaufman
Léo SOLÉ

Directeur de la publication
Jérémy FRAÏSSE

Comité éditorial
Violaine BELLÉE
Aubin CORTALE
Lucas DOSSO
Quentin ESTÈVE
Étienne FRADIN
Jérémy FRAÏSSE
Raphaël LOPEZ-KAUFMAN
Sophie LACOMBE
Ambroise PEUGEOT
Lucile SARRAN
Léo SOLÉ

Mise en page
Quentin ESTÈVE

Couverture
Violaine BELLÉE, *Cycles*,
feutre à encre de chine ; colorisation
réalisée par Aubin Cortale.

*Merci à Étienne Lécroart pour nous avoir
aimablement autorisés à reproduire quelques-
uns de ses travaux au fil de nos pages.*

Contact
nrc@campus.ecp.fr

Site Internet
<http://nrc.campus.ecp.fr>

Revue éditée par
Les Éditions des Cassines`

Achévé d'imprimer en mars 2013
à l'imprimerie ALBEDIA
137, avenue de Conthe, BP 90449
15004 Aurillac Cedex, FRANCE

**NE PAS JETER
SUR LA VOIE
PUBLIQUE**

ISSN : 2261-1711



NRC

NUMERO 2 : CYCLES

MARS-AVRIL 2013