

## CECI N'EST PAS UNE SÉRIE

Pascal Leray  
Jacqueline Picoche  
Guillaume Balzarini  
Jean-Claude Cintas  
Robert Vitton  
Jean-Luc Vertut  
Patrick Cintas  
Georges Ayvayan  
Valérie Constantin  
Pierre-Joseph Proudhon  
Julien Gascó  
Kwizera  
Jean-Yves Bosseur  
Mounette

# REAL, M

Cahiers de la **R**evue d'**A**rt et de **L**ittérature, **M**usique  
Le chasseur abstrait éditeur





**Le chasseur abstrait éditeur**

sarl unipersonnelle au capital de 2000€ - 494926371 RCS FOIX

12, rue du docteur Jean Sérié

09270 Mazères - France

Tel: +33 (0)5 61 60 28 50 / +33 (0)6 74 29 85 79

Fax: +33 (0)5 67 80 79 59

[www.lechasseurabstrait.com](http://www.lechasseurabstrait.com)

[patrickcintas@lechasseurabstrait.com](mailto:patrickcintas@lechasseurabstrait.com)

ISBN: 978-2-35554-043-1

EAN: 9782355540431

ISSN: 1958-752X

Dépôt Légal: octobre 2008

**Copyrights:**

© 2008 Le chasseur abstrait éditeur

© 2008 à leurs auteurs respectifs

Cahier n°9  
CECI N'EST PAS UNE SÉRIE

*dirigé par Pascal Leray*





# CECI N'EST PAS UNE SÉRIE

Pascal Leray  
Jacqueline Picoche  
Guillaume Balzarini  
Jean-Claude Cintas  
Robert Vitton  
Jean-Luc Vertut  
Patrick Cintas  
Georges Ayvayan  
Valérie Constantin  
Pierre-Joseph Proudhon  
Julien Gascó  
Kwizera  
Jean-Yves Bosseur  
Mounette



*RAL, M*

Cahier de la Revue d'Art et de Littérature, Musique  
Le chasseur abstrait éditeur

1708 - 2008  
LE SIGNIFIANT « SÉRIE » A 300 ANS

# Sommaire

## 1 - Ouverture

*Pascal Leray* - Il est minuit, tu n'as que 300 ans, série (p.13)

*Jacqueline Picoche* - La série en linguistique (p.17)

## AU PRISME DU POÈME

*Guillaume Balzarini* - Cuiller à la main (p.29)

- Tous les jours (p.33)

- Comme une étoile massive (p.37)

- Lettre à Pascal (p.42)

*Jean-Claude Cintas* - Avant-propos sur « Au-dedans de moi » (p.45)

*Robert Vitton* - Récit d'un récidiviste (p.56)

*Jean-Luc Vertut* - Six suites japonaises pour clavecin (p.60)

## L'INFINI

*Patrick Cintas* - L'infime différence (p.69)

*Pascal Leray* - Ayvayan au jour le jour (p.86)

*Georges Ayvayan* - Années 2003 - 2004, détail (p.89)

*Georges Ayvayan & Robert Vitton* - Prière... (p.101)

*Valérie Constantin* - Mille fissures (p.104)

*Patrick Cintas* - Valérie Constantin ou La série travaille (p.105)

## 2 - Rétrospection

*Pascal Leray* - Pierre-Joseph Proudhon, promulgateur de la doctrine sérielle (p.109)

*Pierre-Joseph Proudhon* - De la création de l'ordre dans l'humanité (p.113)

## INTERRUPTIONS SUITES

*Julien Gascó* - Trois fois deux (p.126)

*Pascal Leray* - L'entente & le secret (p.132)

*Adrien Darnaud* - Tour de la série (p.137)

*Jean-Luc Vertut & Pascal Leray* - La maison mère (p.143)

*Patrick Cintas* - Voyage (p.173)

## 3 - À travers le miroir

*Jean-Yves Bosseur* - La permanence d'un « esprit sériel » ? (p.197)

*Mounette* - Sonnet à mon beau fiancé (p.205)

## ANNEXES (p.209)

Trois siècles de série : Pierre Varignon, Denis Diderot, Charles Fourier, Gérard de Nerval, Émile Littré, Antoine Augustin Cournot, René Leibowitz, André Breton, Pierre Boulez, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Pierre Soulages.



CECI N'EST PAS UNE SÉRIE



# 1 - OUVERTURE





« Il est minuit.  
Tu n'as que trois cents ans,  
série. »

*Pascal Leray*

*La vie devant soi.*

Ainsi, l'appel à la célébration du tricentenaire du signifiant « série » n'a pas été vain. Et s'il n'est pas commun que l'on fête l'anniversaire d'un mot, nous ne devrions pas boudier notre plaisir. Car si entre êtres humains on s'offre des choses, voire des poèmes, l'anniversaire d'un mot, comment le fête-t-on ? Le mot, que lui offre-t-on ? Rien d'autre, peut-être, que des cadeaux de pensée. Et c'est ainsi que les trois siècles voyageurs de l'histoire d'un mot, le mot « série », donnent lieu à une publication, délibérément narquoise puisque, comme le précise son titre, « *ceci n'est pas une série* », et nous voyons qui s'occupe de cette chose si fragile, dès lors : des écrivains, des artistes,

peintres et sculpteurs, des musiciens, des linguistes – au moins l'une d'entre eux et pas la moindre, Jacqueline Picoche. Aucun industriel n'a répondu à l'appel lancé sur le site de la Ral,m en ce début d'année 2008! Aucun publicitaire ne s'est signalé. Pas un producteur de séries télévisées. Nous en sommes contrits. Nous nous passerons fort bien de leurs contributions, nous consolant en estimant que la célébration prendrait alors des allures de réduction de tête !

Non. L'anniversaire de la série est une chose qui se fête dignement. La « notion de série » s'est constituée sous le patronage de Diderot. Le premier, il pense ( dans l'article « Liaison » de l'*Encyclopédie*, en 1765 ) ce qu'est la série, principe d'enchaînement qui régit les lois de l'univers complet. Il y a peu de doute que l'idée d'associer ce concept mathématique au monisme matérialiste chez lui, comme peu après au tableau général des espèces naturelles chez Lamarck, ces transferts ont été le produit d'échanges intellectuels entre mathématiciens, naturalistes et philosophes, sur une période qui couvre la deuxième moitié du XVIIIe siècle et déborde sur le suivant.

Ce cahier ne cachera pas la dette qu'il a envers Diderot, peut-être avant tout autre. Et l'on ne voit pas de hasard à ce que son oeuvre, si irréductible aux représentations scolaires de la littérature, épouse de si près les principes qui régissent la série dans ses

débordements historiques. La question de savoir ce que lui doivent exactement les auteurs qui se sont engouffrés dans la brèche par la suite – Auguste Comte, Charles Fourier et Gérard de Nerval, en particulier – n'a rien d'évident mais des continuités apparaissent clairement : la tentation *omnisérielle*, d'abord.

Certes, la notion de « tentation » est plus morale que technique et on propose de la remplacer par « pente », plus neutre. C'est chose faite. Cette *tentation omnisérielle*, dis-je, va connaître deux temps forts dans la première moitié du XIXe siècle : Charles Fourier et Pierre-Joseph Proudhon. La recherche d'un modèle d'organisation « sériaire » de la société cède le pas à une « méthode sérielle » qui fera grand bruit, pas seulement dans la philosophie politique mais dans tout le champ des sciences humaines. La « gloire » de la série semble s'épuiser avec l'effritement progressif de la foi positiviste, dans les années 1930.

Les conditions dans lesquelles la notion de série fait son retour en force dès 1946 dans la musique, puis la littérature et les arts plastiques, est si bien retracée par Jean-Yves Bosseur dans la contribution qu'il nous a offert pour ce cahier qu'il me serait désagréable de poursuivre plus avant sur cet aspect de l'histoire du mot, peut-être la plus porteuse pour les différents domaines artistiques. Mais là encore,

que n'existe-t-il une histoire fine des productions «sérielles», au sens que développe Paul Bleton et qui concerne toute la production industrielle qu'on a dit «de gare», «paralittérature», voire «sous-littérature» ! Il faudrait remonter au feuilleton du XIXe siècle, transiter par le «serial» à la naissance du cinéma, enfin s'attarder sur la diffusion de séries télévisées dans la seconde moitié du XXe siècle pour aboutir à un paysage où la «série», objet de consommation culturelle courant, structure un vaste pan de la production audiovisuelle.

Ce cahier qui s'offre en cadeau à la série a sans doute quelque chose d'arbitraire, de sélectif, il est né d'affinités autant que d'*a priori* structurels. Je n'hésiterai pas à dire que c'est son caractère arbitraire qui le garantit scientifiquement. Car ce cahier est d'abord un «cahier de création». Les auteurs qui ont eu l'amabilité de bien vouloir participer au périlleux exercice de cette commémoration ne sont pas inscrits, il faut le préciser, à un hypothétique «Parti sériel». Ils ne sont pas porteurs d'une «théorie de la série». Pour l'un au moins – le sculpteur Georges Ayvayan – la série est plutôt une question qu'une affirmation. Pour Patrick Cintas – mais n'est-il pas un homme de *contre* ? – il y aurait à parler d'antisérie, ce qui pose plus d'une question. Pour d'autres, la notion de «série» est plus évidente, au moins pour moi : le

constructivisme de Jean-Luc Vertut l'apparente nettement à des approches sérielles revendiquées du poème. De même la production de Guillaume Balzarini ouvre-t-elle sans détour à la question des séries puisque son poème se crée au cœur du lien grammatical. Pour sa part, Julien Gascó pose la série en alternative à l'approche esthétique du visible. Enfin, le chantpoète Jean-Claude Cintas nous fait l'honneur d'analyser une de ses productions à la lumière de la notion de série. Il le fait avec humour et son sérialisme, s'il est des plus sauvages, n'est pas des moins pertinents... loin s'en faut !

Chacune des contributions présentes dans ce volume *répond* à la série, sans la décrire nécessairement, sans l'arrêter définitivement à une de ses histoires. L'ami Robert Vitton jongle joyeusement avec quelques-unes de ses facettes, Jean-Claude Cintas construit une lecture rythmique d'un poème *radicalement* musical, dans la moindre de ses pulsations, Adrien Darnaud scelle l'alliance du cancre et du mathème dans la série... et quel mystère est encore pour moi, à l'heure qu'il est, le débat que conduit avec le mot «série» Valérie Constantin, qui scelle l'ouvrage et en ordonne le labyrinthe. Il faut imaginer chaque contribution comme une fiole dans les mains de la laborantine pour comprendre les précautions que requiert le docu-

1 Ces lignes ont été écrites avant que l'artiste ne livre sa contribution, qui devait d'ailleurs prouver son insoumission au cadre d'un livre et que le lecteur découvrirait en visionnant le disque joint.

ment que vous tenez entre vos mains<sup>1</sup>.

Voilà comme nous offrons à la série le témoignage d'une infinie reconnaissance. Nous la regardons non pas comme un « concept », une « notion », ou une « idée » (couirc) mais comme un *mot*, c'est-à-dire une *histoire*, c'est-à-dire un *échange*, c'est-à-dire un acte d'altruisme. L'altruisme est au

départ de ce cahier, qu'il l'ait été par amitié ou par la bienveillance des auteurs qui ont offert des éclairages précieux. Leurs contributions bornent leur « domaine de définition » qu'obligatoirement, il fallait dessiner pour le *cadeau général sériel* que nous présentons avec toute l'humilité que requiert une telle occasion.

## La série en linguistique

*Jacqueline Picoche*

professeure honoraire à l'université  
d'Amiens

Un beau jour de l'an 2007, je reçus un message d'un monsieur nommé Pascal Leray, passionné de la notion de « série », que je ne connaissais pas du tout. Il me demandait d'écrire un article sur la notion de « série » en linguistique. Son attention avait été attirée par un paragraphe de l'introduction à mon *Dictionnaire étymologique du français* (récemment revu, complété, mis à jour, et republié par les éditions Le Robert). Je le cite in extenso : « La *linguistique structurale* - paradoxalement, étant donné son orientation non historique - a apporté, grâce à la notion de « série », une contribution intéressante à l'élucidation d'un certain nombre de mots de caractère populaire et expressif jusqu'ici expliqués de manière peu satisfaisante, ou totalement

inexpliqués. Notre dictionnaire lui doit principalement ses tentatives de regroupement des mots à base onomatopéique ou expressive; sa présentation par séries des mots comportant une base phonétique commune et provenant d'un étymon commun; enfin, le rassemblement en quatre annexes des mots fondés sur un redoublement syllabique ou consonantique, des mots ayant pour étymon plus ou moins lointain l'onomatopée d'un cri d'animal, et des mots ayant pour étymon un nom propre de personne ou de lieu.» Ces séries ont un intérêt historique. Chacune constitue une sorte de moule qui, au cours des siècles, a donné une forme commune ou un type commun à des mots d'âge et de sens différents. On peut les aligner comme on aligne, dans les vitrines d'un musée archéologique différentes pointes de flèches en silex, différents types de vases grecs ou de boucles de ceinturons mérovingiens. Mon Dictionnaire étymologique est une sorte de musée où des articles complexes sont comparables à des vitrines regroupant des mots de même origine dont certains se sont dispersés au cours des âges tandis que d'autres s'organisaient en «séries». En ce qui concerne la «base phonétique commune et provenant d'un étymon commun», il s'agit généralement d'une base savante, par ex. la base *-stit-* que vous trouvez dans

*instituer, destituer, prostituer, restituer, substituer.*

Mais, bien sûr, les personnes qui pratiquent encore le tir à l'arc n'utilisent plus les pointes de silex, qu'on ne sert plus le vin dans des cratères grecs, et qu'on utilise des boucles de ceinture plus modernes. De même, pour utiliser le verbe *instituer*, il est inutile de savoir qu'il a une même lointaine origine que le verbe *prostituer*. Autrement dit, la connaissance de séries étymologiques, satisfait la curiosité du chercheur, mais n'aide pas ou peu à acquérir le maniement vivant de la langue. Par contre, il existe dans la langue des séries vivantes de la plus haute importance pour son fonctionnement et c'est d'elles que je parlerai ci-dessous.

Mon projet était d'introduire l'article par une histoire du mot *série* pour montrer que son développement, relativement récent, est concomitant au développement de la science moderne.

À cet égard, Pascal Leray m'a vraiment coupé l'herbe sous le pied. Son livre, intitulé *Portrait de la série en jeune mot* (éd. Le chasseur abstrait, 09270 Mazères, mars 2008, 275 p. 15€), qu'il m'a aimablement dédicacé, se termine par une recherche historique aussi complète que possible moyennant les instruments de travail usuels: le *Trésor de la Langue Française*, Le

*Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, plus couramment appelé le *Robert Historique*, et même le *Dictionnaire étymologique du français* d'une certaine Jacqueline Picoche. Qu'ajouterais-je ? De plus, il me prescrit une méthode p. 221 « Quand ON aborde une série IL FAUT se demander quel point de vue domine [assertion d'ordre général qui s'applique donc à moi comme à quiconque]. JE distingue, hâtivement, quatre ordres [assertion particulière au seul Pascal. Mais je n'ai pas de raison de contester ses quatre ordres ni d'en proposer d'autres] :

- L'étude est *synchronique* ou diachronique (et il traduit pour les ignorants : historique ou *systématique*)

- Elle est discursive ou transdiscursive (elle opère sur plusieurs discours)

- Elle est didactique ou poétique

- Elle est *linguistique* ou épistémologique

Ces trois ordres sont à distinguer, non à séparer »

Je distinguerai donc, dans le lot, les adjectifs *synchronique*, *systématique*, et *linguistique*. Ce sont eux qui qualifieront et définiront mon discours. C'est pour moi l'occasion de signaler que je suis l'auteur principal d'un dictionnaire destiné justement à l'enseignement *systématique* et

*synchronique* du lexique, dont on pourra se faire une idée en consultant mon site internet :

<http://www.jacqueline-picoche.com>

Il s'agit de :

Jacqueline PICOCHÉ et Jean-Claude ROLLAND, *Dictionnaire du français usuel - 15000 mots utiles en 442 articles* - Bruxelles - Duculot-De Boeck - 2002 - 1064 p. - Version cédérom (PC et Mac) et cédérom en réseau (en abrégé, DFU).

Le mot *série* y est traité principalement dans l'article SUIVRE et on le retrouve à des places moins importantes dans plusieurs autres articles, notamment PREMIER et DERNIER, COMMENCER et RÉPÉTER.

Néanmoins, puisque cet article est destiné à une autre publication que le *Portrait de la série en jeune mot*, je m'autoriserai un bref résumé historique : Le mot français *série* est savant ; c'est un calque du nom latin *series* dérivé du verbe *serere* qui signifiait « tresser, entrelacer ». Imaginez quelque chose comme une guirlande de fleurs. Mais dès le latin, il avait pris aussi le sens d'« alignement d'objets juxtaposés », et développé des emplois abstraits dans le domaine de la logique et de la généalogie. En

français, il n'est utilisé qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> s., avec le développement des mathématiques puis d'autres sciences. C'est donc un «jeune mot» et ses dérivés, *sériel* (1843) et *sérier* (1935) sont plus jeunes encore.

Précisons d'abord de quoi nous parlons et ce qu'il est généralement convenu entendre par le mot *série* :

Le TLF nous donne successivement deux définitions dont l'une ne fait que préciser l'autre : 1. *Ensemble composé d'éléments de même nature ou ayant entre eux une unité* et 2. *Ensemble dont les éléments homogènes qui le composent sont ordonnés selon une ou plusieurs variables : le temps, la fonction, etc.*

Considérons *homogène* comme simple synonyme de *Ensemble composé d'éléments de même nature ou ayant entre eux une unité* et retenons la notion de *variable*, la suite de l'article ne faisant que préciser toutes sortes de types d'«unité», artistique, mathématique etc.; et notamment l'unité linguistique qui nous occupe, au sein desquelles jouent des «variables» dont nous aurons à parler.

Le Petit Robert suit un plan plus historique, puisqu'il commence par définir les emplois mathématiques du mot *série* avant de passer à ses emplois usuels : *Suite déterminée et limitée de choses de même nature formant un ensemble ou considérées comme telles*

L'emploi du mot *suite* précédant le mot *ensemble* montre que le rédacteur a pensé d'abord la série dans son développement chronologique, un élément apparaissant après l'autre, avant de la penser comme un ensemble synchroniquement constitué. On peut considérer que *déterminée* fait double emploi avec *de même nature* et que *considérées comme telles* manifeste un scrupule peut-être excessif du lexicographe. Il n'a pas cru bon d'introduire la notion de *variable*, pourtant importante, mais il a introduit celle de *limite* sur laquelle nous aurons à revenir.

Nous partirons donc de la définition suivante : «Ensemble limité d'éléments ayant entre eux une unité et ordonnés selon une ou plusieurs variables»

Bien sûr, on n'a pas attendu le XVIII<sup>e</sup> s. pour penser par séries, parce qu'il n'y a pas moyen de faire autrement : le jeu du fixe et du mobile, de l'élément unitaire et de l'élément variable qui lui est associé est justement ce qui permet de comparer et de choisir, dans quelque domaine que ce soit, donc d'opérer des classements, des catégories, donc d'avoir une vue non pas intuitive et globale, mais analytique et intelligente de l'univers.

S'il n'y avait pas de «séries» linguistiques, il n'y aurait pas de langage. En examinant les différents types de telles «séries»

(lexicales, morphologiques, phonologiques) nous devons garder à l'esprit deux questions : celles de leurs limites et celle du degré de conscience des choix opérés par le locuteur au sein de ces séries.

Car le *hic* est que le locuteur natif et naïf en est normalement inconscient. Il dit ce qu'il a à dire, le brave homme ! Il lance à la figure de son interlocuteur une « chaîne parlée » sur l'« axe syntagmatique » ; il enchaîne des mots en syntagmes et des syntagmes en phrases, comme ça lui vient à l'esprit. Il ne sait pas que cet axe syntagmatique est recoupé par un axe paradigmatique sur lequel se passent en secret des choses de la plus haute importance.

Peut-être commence-t-il à prendre conscience de ce qu'il fait en parlant, lorsque l'enjeu de son discours lui tient à cœur et qu'il réfléchit à la meilleure manière de le formuler. Il « pèse ses mots », cherche le mot le plus juste, le mot qui va porter, faire mouche. Où le trouvera-t-il ? dans une série, pardi ! d'abord – et c'est ce qui déterminera la structure de sa phrase – dans une de ces grandes super-séries qu'on appelle « parties du discours » : nom, verbe, adjectif, adverbe, sans oublier les diverses sortes de « mots grammaticaux ». À lui de choisir s'il va faire porter le poids de ce qu'il a à dire d'essentiel à un nom ou à un verbe. C'est ce qui déterminera la structure de sa

phrase. Ensuite et surtout dans une série de parasyonymes qu'il a engrangés dans sa mémoire et que son effort stylistique va faire affleurer à sa conscience. Ouvrons un dictionnaire des synonymes ou simplement l'article SUIVRE du DFU (qui, entre autres usages, peut tenir lieu de dictionnaire des synonymes). Nous y trouverons le mot *série* lui-même inséré dans toute une « série » de parasyonymes du mot SUITE, à savoir SÉQUENCE, SUCCESSION, LISTE et COLONNE (*de chiffres*) tous mots sérieux et bien convenables quoiqu'ayant chacun des emplois préférentiels. Mais il se peut que notre locuteur, selon le type de situation où il se trouve et d'interlocuteur auquel il s'adresse, ait à choisir entre un mot littéraire, standard, familier ou argotique. S'il fréquente les ventes de livres, demandera-t-il à un auteur de lui signer son OUVRAGE, son LIVRE ou son BOUQUIN ? Invité à déjeuner, félicitera-t-il la maîtresse de maison de son délicieux REPAS ou de sa bonne BOUFFE ? Rien que pour ne pas commettre d'impairs, il a besoin de stocks – de séries – de parasyonymes distingués entre eux par des « variables » qui sont des nuances de sens, des niveaux de langue différents, des possibilités diverses de combinaisons syntaxiques. Supposons maintenant qu'il soit journaliste et qu'il veuille, sans en avoir

l'air, influencer son lecteur dans un sens ou dans un autre. Traitant d'un acte de terrorisme, emploiera-t-il les verbes TUER ? ou ABATTRE ? ou EXÉCUTER ? Certains mots sont neutres et objectifs, d'autres porteurs d'une charge émotionnelle péjorative ou méliorative propre à emporter la réprobation ou l'approbation de l'interlocuteur. Et qui peut dire au juste combien de synonymes a le verbe *tuer* en français selon qu'on prend en compte ou non des archaïsmes (*occire, trucidar*) ou des mots d'un argot en perpétuel renouvellement ? Le plus pointilleux des auteurs de dictionnaires de synonymes ne peut jamais être sûr, lorsqu'il a établi une liste, de ne pas voir se développer une métaphore nouvelle et émerger un néologisme inattendu. Les listes lexicales sont dites « ouvertes », en perpétuel renouvellement. Mais cela ne veut pas dire qu'elles soient infinies, sans limites. Elles ont deux sortes de limites : celles de la compétence du locuteur, qui n'en connaît jamais qu'un nombre fini d'éléments, et les limites mouvantes mais réelles qu'elles doivent à un domaine où l'évolution de la langue est le plus rapide.

À mesure qu'on descend vers des strates du langage moins chargées de sens, on verra que les listes se ferment et que les choix deviennent de moins en moins conscients.

La morphologie verbale, nous présente

deux niveaux de séries : l'ensemble des types de paradigmes et le détail de chaque paradigme. Le grand tableau de la conjugaison française avec ses modes et ses temps constitue une magnifique supersérie, où bien des choix individuels sont possibles. Certes, les possibilités du locuteur, en ce qui concerne les temps, sont limitées par le fait qu'il situe son discours dans le présent, dans le passé ou dans le futur. Mais enfin, pour faire un récit, il n'est pas indifférent d'employer, sur fond d'imparfait, le présent historique, le passé composé ou le passé simple. On peut même employer le futur, quand on situe un événement passé dans la perspective d'un élément passé antérieur. En ce qui concerne les modes (si l'on veut bien considérer le conditionnel comme un mode), il n'est pas indifférent de dire *Je viendrais si je pouvais*, qui oriente vers le « non », ou *je viendrai si je peux* qui oriente vers le « oui ». Il y a des cas où le subjonctif s'impose : *il faut qu'il vienne* (et pas *\*qu'il vient !*) mais il en est d'autres où on peut préférer, *je crois qu'il ne viendra pas* (un peu plus standard) ou *je ne crois pas qu'il vienne* (un peu plus raffiné). Et lorsqu'un locuteur se permet un imparfait du subjonctif, c'est toujours très consciemment, avec une intention stylistique marquée, parfois recherche d'un effet d'ironie, parfois volonté de soigner particulièrement son langage

dans un énoncé littéraire ou officiel, ou encore de se montrer capable de respecter la concordance des temps du passé, autrement dit cultivé et distingué.

À l'intérieur de chaque paradigme, le choix est beaucoup plus restreint, car enfin le locuteur n'a pas besoin de réfléchir pour savoir s'il parle de ses propres affaires (JE) de celles de son interlocuteur (TU) ou de celles d'une tierce personne (IL, ELLE), ni pour savoir si JE, TU, IL, ELLE, font partie d'un groupe, auquel cas il passe à NOUS, VOUS, ILS, ELLES. Le choix de la personne est quasi-automatique, à cela près qu'on peut hésiter entre le tutoiement et le vouvoiement, entre *on vient* et *nous venons*, et si on est puristes, entre deux formes de la même personne: *je peux* et *je puis*, *je m'assois* et *je m'assieds*.

Passons au niveau phonologique, qui est d'ailleurs le seul domaine où le mot *série* ait en linguistique un emploi technique reconnu des linguistes, comme en fait foi le TLF. Après l'énumération de ses emplois en 1. arts, 2. botanique, 3. chimie, 4. économie, 5. géologie et avant 7. mathématiques, et 8. musique, on peut lire ceci :

6. LING., Classe de phonèmes consonantiques caractérisés par le même trait pertinent (Ling. 1972). *En français, il existe trois séries: la série des sourdes* [p, f, t, s, k], *la série des sonores* [b, v, d, z, g], *la série*

*des nasales* [m, n, p] (D. D. L. 1976).

Si j'avais été consultée pour la rédaction de cet article, j'aurais suggéré qu'on y ajoute «classe de phonèmes vocaliques caractérisés par le même trait pertinent» car enfin, il y a des voyelles orales et des voyelles nasales, des voyelles d'avant et des voyelles d'arrière, des voyelles labialisées et d'autres qui ne le sont pas. Les sons du langage ou «phonèmes», s'organisent en séries de consonnes, mais aussi de voyelles !

Ces phonèmes permettent l'existence d'un langage articulé et la formation d'énoncés intelligibles parce que ce sont des éléments distinctifs. Ce rôle est bien mis en valeur par leur commutation sur l'axe paradigmatique dans des paires minimales opposant deux mots qui ne se distinguent que par un seul phonème; par exemple: /ru/ (rue) /nu/ (nu) /fu/ (fut) /vu/ (vue) /su/ etc. Sur l'axe syntagmatique, le phonème a une fonction démarcative et permet de ne pas confondre un mot avec un autre (*bon* avec *don*, *main* avec *pain*) ce qui rend particulièrement comiques les «histoires de sourds». Dans ce domaine, le choix du phonème est absolument automatique. On sait que toutes les oppositions phonologiques n'ont pas le même rendement et que certaines peuvent être neutralisées sans grand dommage pour

l'intercompréhension, comme celle de *brin* et de *brun*. On sait bien, aussi, que tous les locuteurs ne réalisent pas de la même manière les phonèmes du français; que certains roulent les r et que la plupart les grasseyent; que chacun a son accent. Mais rien de plus difficile que de prendre conscience d'un « accent » et de le modifier ! Tant que l'intercompréhension n'en souffre pas, tant que son « accent » ne le marginalise pas, le locuteur continue à parler comme il parle, en utilisant à sa manière, sans même y penser, la série des phonèmes du français, en toute spontanéité.

Alors que les séries lexicales sont « ouvertes », les séries morphologiques et phonologiques sont « fermées ». Leurs limites ne sont pas fluctuantes, comme en matière de lexique, elles sont fixes. N'importe qui peut risquer un néologisme, donner un nom à un produit nouveau, en tirer un adjectif ou un verbe dérivé, mais il est hors de sa portée d'ajouter un élément à la série des temps verbaux ou des pronoms personnels du français. Cela ne signifie pas que ces séries soient « fermées » pour l'éternité et ne subiront pas d'appauvrissements ni d'enrichissements. L'histoire du passage du latin au français est là pour le prouver. Mais de tels changements se font à l'échelle de siècles et pas à l'échelle d'une vie de locuteur.

Il n'est pas nécessaire d'être savant en neurosciences pour comprendre que les séries dans lesquelles le locuteur puise parfois consciemment, et le plus souvent inconsciemment pour s'exprimer, correspondent à des circuits neuronaux mis en place dès le plus jeune âge au moment de l'apprentissage de la langue par l'immersion dans le milieu familial, mais que le cerveau conserve toujours la souplesse nécessaire pour en créer de nouveaux, qu'il s'agisse d'apprendre des « langues étrangères » ou simplement de se perfectionner dans sa langue maternelle. Car enfin, l'enfant n'engrange le plus souvent que des séries incomplètes qui ne seront complétées que par un travail d'autodidacte ou par un enseignement adéquat. Et c'est là qu'entrent en jeu grammaires et dictionnaires.

L'exercice scolaire, malheureusement tombé en désuétude, qui consistait, naguère, à demander à l'élève de donner la nature et la fonction de tel ou tel mot d'un énoncé consistait à le faire travailler premièrement sur l'axe paradigmatic et secondement sur l'axe syntagmatic: Sur l'axe paradigmatic, l'élève devait dire dans quelle série avait sa place le mot en question: la série des noms ? ou des verbes ? ou des pronoms ? ou des adjectifs ? ou des conjonctions ? Et si c'était un nom, dans la série des noms propres ou des noms com-

muns ? des noms masculins ou des noms féminins ? etc.

Sur l'axe syntagmatique, l'élève devait préciser le rôle de cet élément par rapport aux autres éléments de l'énoncé, sachant que la série des verbes exprimait des états ou des actions, que la série des noms fournissait les sujets des dits états et actions ou leurs compléments éventuels, que les conjonctions servaient de liens etc.

Un tel exercice, appelé « analyse grammaticale » était effectivement tout à fait propre à développer l'esprit d'analyse, préalable obligé à toute synthèse consciente. C'est devenu une banalité d'opposer les deux hémisphères du cerveau : l'hémisphère droit, domaine de la perception de l'espace et de l'intuition globale du sens, du vrai, du beau, du bien, à l'hémisphère gauche, domaine de la perception du temps, qui analyse les informations, permet une perception fine du sens précis, et filtre les pulsions et les émotions brutes.

L'analyse grammaticale, obligeant l'enfant à faire travailler son cerveau gauche, l'amenant à rendre conscientes les séries linguistiques inconscientes montées dans son cerveau, à les préciser et à les enrichir, procurait un certain équilibre entre ses deux hémisphères. Il sortait du domaine de l'intuition pour accéder au domaine de la réflexion ; il passait d'un état de cons-

science dominé par l'affectivité à un état de conscience dominé par l'intelligence, toutes choses qui ont un fondement linguistique et permettent de s'exprimer avec finesse et exactitude, mais qui dépassent de beaucoup en importance, la seule capacité langagière, aidant l'individu à acquérir, peu à peu, la capacité de faire des choix raisonnés, d'envisager leurs conséquences et de maîtriser ses pulsions. Souhaitons au numéro de *la Revue d'Art et de Littérature, Musique (RALM)* sur la notion de « série », un succès suffisant pour qu'elle contribue à réhabiliter une pédagogie qui, sous son apparence modeste et quelque peu austère, n'est autre qu'un apprentissage de la liberté.



---



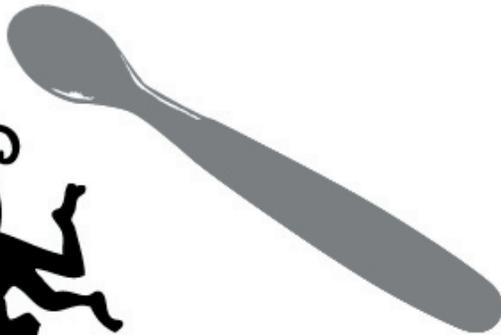
AU PRISME DU POÈME

Cuiller à la main  
Tous les jours  
Comme des étoiles massives  
Lettre à Pascal

*Guillaume Balzarini*



cuiller à la main



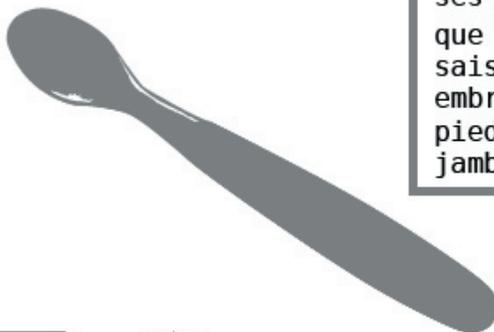
on reprend son souffle là |

minuscule:séries  
petites capitales: contre-point

texte sérié sur les déterminants quantifiants transversaux:

- ∅,
- le [soit extensité minimale, soit extensité maximale],
- un [soit partitif, soit distributif],
- de [+∅ , +le, +un].

*argument*: donner à manger à son fils de onze mois rappelle au poète – homme un temps retiré du sol et tout entier à son cul sur sa chaise et son acte de langage – qu'il n'a de pouces opposables qu'à ses membres supérieurs que les mains saisissent et les bras embrassent quand les pieds foulent et les jambes marchent



© mai 2008 guillamu

1. **la** soupe PETIT-SUISSE BIBERON c'est **la** main que je mène à sa bouche qui me mène LA MAIN DU BRAS | PLUS QUE CELLE DE MES YEUX **la** main chargée de cette soupe fait elle aussi quelques premiers pas | et **une** main qui s'avance et qui lève quelques grammes de soupe **une** main qui s'avance | elle se lève tout simplement | sans style mais elle sent **de** si grands yeux qu'elle donne **du** corps | **d'un** corps tout entier pris en train de nourrir son gamin et D'UNE VOIX COMME POSÉE AU SOL LA VOILÀ PRÊTE À Y ALLER

2. **le** main qui s'en saisit comme **le** regard pas inquiété d'un réel mystérieux **le** regard | aime nous lever ces mentons ces mentons toujours horizontal au bassin et ces vieux mentons | sous nos mentons jeunes LA MAIN | elle saisit **une** étendue qui nous attendait | **une** étendue ne sépare pas quelques bipèdes de quelques quadrupèdes au contraire elle se saisit **de** riches demains DE RICHES DEMAINS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI | **du** demain qui chante | **d'un** demain gorge-libéré | libéré c'est dedans avec dehors et ce corps que l'on a depuis longtemps enfin on est là | amenant chez nounou le petit on est là je suis là ENTIÈREMENT SAISIT D'UNE CUILLER

3. **le** main qui avance comme **le** singe dans cette herbe haute ce singe pense t il en se redressant | que c'est bien ses compagnons pensent ils que c'est mal | **le** singe ne se donne ni au bien ni au mal entièrement | **un** singe donne souverainement son corps | et je tends aujourd'hui cette cuiller qui écrase mon singe dans le creux de ma main **une** cuiller EST UN PONT | AVANT D'ÊTRE UNE MER qui sépare | et **de** cuiller en cuiller donnée par nous et **du** chauffage DU LAIT EN POUDDRE DU BIBERON MADE IN ENGLAND | DU BABYCOOK donnés par nous et tu reparleras **d'un** monde en paix tu creuseras | ta salive ta bave ta sève D'UNE IMAGE TROP BELLE

4. **le** paix pour nous mais avec **le** bien qui rote qui pète qui rit qui tend les bras | QUE LA LUMIÈRE ROSE ET PARFUMÉE GARDE CE NOIR **le** bien doit rester un gosse | et à nous | d'aller avec **un** squelette UNE PEAU UNE ÂME COMME UN VITRAIL AUX BAGUETTES DE PLOMB BIEN ÉPAISSES | **un** corps fait ou ne fait pas de quoi se prendre ce sol on prend **de** lumières sa lumière | on a **du** sol DU SOUTIEN **d'un** rayon de cette lumière | on dirige cette cuiller



boëwë 2e17e9



Tous les jours





**sérialisé sur le couple verbe/coverbe, où le coverbe est un auxiliaire, l'auxiliaire, pouvant être:**

soit postcursorif: avoir, être + participe 2, venir de + infinitif.

soit cursorif: être en train de, ne cesser de, continuer de, persévérer à, ne pas arrêter de + infinitif, aller + participe 1.

soit précursorif: aller, devoir, pouvoir, savoir, avoir à, hésiter à, partir à, s'apprêter à, se disposer à, se préparer à, tarder à, attendre de, être à deux doigts de, + infinitif.

Bitstream Vera Sans : série de l'auxiliaire postcursorif à l'auxiliaire précursorif ou inversement du précursorif au postcursorif

Bitstream Vera Serif : contrepoint reprenant la même série



© Mai 2008 guillaume

tu *as jeté* le sac poubelle et ce sac noué porté et jeté *ne cesse de grossir* il *va rejoindre* tous les sacs passés par tes mains

tu l'*as jeté* et avec les autres ils vont grossissant ils sont tout près de te faire plier

*n'hésite pas à te prendre* une tache ménagère comme un coca ou un panaché *continue de t'y mettre* | et vois comme alors tu *es embrassé* à ton temps comme il y a un siècle comme il y a mille ans un gars qui tous les jours allait au champ

*n'hésite pas à t'y coller* | quand tu es en train de donner du temps pour ces choses tu *as gagné* comme une graine gagne en perçant la terre comme un astre au seuil d'une vie brillante ou ratée

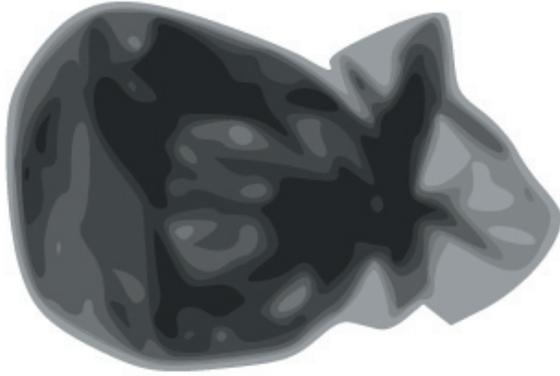
tu *es décidé* à avoir ces mains non pas calleuses non pas solides comme les mains centenaires ou millénaires | mais douces les liquides vaisselles *persistent à s'en vanter* | avec des doigts toujours fins mais qui tout autant *attendent de servir* l'espérance | l'eau de l'évier comme l'eau de pluie va partout aux céréales aux sardines aux bagnoles aux métaux aux estomacs à viande aux estomacs d'hommes

tu es décidé à les avoir | et qu'on n'arrête pas de te donner assiettes aspirateur fer à repasser des objets qui ont refusé de se faire à des mains | le manche c'est bien toi

alors sois le gars aux temps lucides et *ne tarde pas à t'activer* sur quoi que ce soit | à la maison ou dans la cour en étant ce gars tu *fais vivre* en toi | maison cour bagnole avec ta femme et tes enfants et sent comme ensuite | ils *sont entendus* comme les premiers organes de ton corps | comme des vies presque nues et accroupies au bord de ta vie

*ne tarde pas à t'activer* autour de ce feu | un feu pris sous l'aile n'arrête pas d'en demander plus lui aussi tu es donc attendu | par des yeux d'enfants ceux de tes propres enfants et les tiens

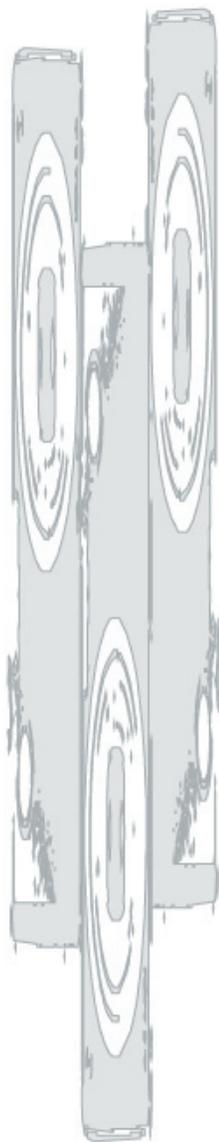
# poème s e r i e l



# COMME UNE ÉTOILE MASSIVE,



3 séries par le temps verbal.



sentir se soulever tes poumons  
 sentir ton souffle toute cette vaste  
 nappe musculaire ¶ le diaphragme  
 comme pris entre le thorax et la  
 cavité abdominale ¶ ou bien  
 prenant thorax et cavité  
 abdominale ¶ que longtemps tu  
 restasses main le pouce ailleurs ¶  
 soit sans préhension tendre  
 diaphragme sois de la très haute  
 atmosphère de la stratosphère sois  
 de la peau avec ses bleus d'étoiles  
 effondrées ¶ c'est ce muscle qui  
 fait que tu empoignes la vie comme  
 tout singe roi empoigne avec les  
 mains et les pieds une de ses  
 femmes c'est avec ce muscle que  
 je bous ¶ elle elle a prit ton cœur ¶  
 elle prenait un corps encore  
 ankylosé ¶ ça prendrait du temps ¶  
 ça prendra avec de tels yeux si  
 grands si contre son thorax et sa  
 cavité abdominale



se voir ainsi deux vies l'une à côté  
de l'autre voilà la révolution ¶ le  
cerveau venu de la peau la peau  
toute couverte de deux vies ¶  
transformation prenant depuis le  
face à face de vos deux visages  
dans un resto servant bière mouton  
pomme de terre ¶ que vous  
mangeassiez bien aucune  
importance ¶ que tu n'eus pas de  
couille ce soir là par contre ¶ tu te  
vois elle et toi côte à côte dans  
votre lit et ton diaphragme y est  
comme le drap qui épouse vos  
deux corps ¶ il n'eut que trop  
longtemps le mort ¶ que tu étais ce  
diaphragme il disait ¶ que ça  
prendrait du temps de se pousser  
là contre une vie ¶ mais ce sera ton  
salut ça te prendra la vie cette  
poussée toujours plus contre elle ¶



prendre en toi les échanges ¶ sa  
 peau massée les histoires racontées  
 les bras tenus pour quelques pas la  
 haie taillée la dalle coulée les  
 plaquettes de frein changées le fond  
 d'écran réalisé avec un clip-art  
 chimpanzé ¶ tout ça allant et venant  
 sur la peau comme des fusées ¶  
 avant tout ce transit biensûr que tu  
 fus si sourd à l'attraction terrestre les  
 filles comme une baisse de la  
 constante G de gravitation ¶ que ta  
 vie pèse plus contre tout ¶ ce dont tu  
 t'éloignes comme ce dont tu  
 t'approches car ta peau ça prend  
 tout même la terre et le ciel du  
 moustique jusqu'aux étoiles  
 massives même l'avant et l'après ¶  
 ta gueule et par là ton sexe te prit  
 tout jeune ¶ tu n'en finissais pas de  
 tomber en plein dedans même avec  
 des ailes bien nourries ¶ si bien que  
 personne n'en voudrait de cette vie  
 en deçà de toute la vie ¶ elle elle  
 assouplira encore longtemps tes  
 cicatrices mais les rendra aussi  
 moins sensible et de plus en plus  
 elles seront un terrain de vie  
 commune comme seuls d'anciens  
 villages et un photographe de  
 passage garderont l'étendue



série par les dix temps simples du système verbal, soit: 1. pour le mode quasi-nominal: infinitif, participe passé et participe présent ; 2. pour le mode subjonctif: passé et présent, 3. pour le mode indicatif: présent, passé simple, imparfait, conditionnel et futur.

¶ c'est ce qui marque le passage d'un temps à un autre ; ça n'est pas une marque de ponctuation

possibilité qu'un temps soit repris au verbe suivant soit dans le même intervalle: contre-accents ¶

juillet/septembre 2008

## *Lettre à Pascal*

*Sortir la poésie du rêve et du Hasard et la juxtaposer à une conception de l'Univers.*

Mallarmé.

C'est ce que je veux moi aussi entendre du poème. Seulement le poème, en tant qu'acte de langage, provient de fait de la représentation de l'Univers qu'est la langue<sup>1</sup>.

*Je mesure l'Univers avec son image en moi que je constitue.* Claudel.

Alors ce qui fait pour moi aujourd'hui un poème, c'est que dans le temps mis à sa réalisation, on n'a pas lâché *dire* et *à-dire*. On se les prend ensemble, conscient que c'est perdre de la vitesse, et te perdre toi possible lecteur. Mais le pari est grand : faire chanter nos deux vies et un langage ayant pris différemment chez nous. Vie et langage c'est dans le poème une place pour le rythme.

Et la série s'offre au *dire*. Elle le sert. Et c'est véritablement de forme dont il est question, et non de contrainte ; une forme libère, une contrainte programme. Et la série, en respectant des faits de langue, ouvre une voie dans cette recherche de libération.

La série porte sur des mots. Pas n'importe comment. Pas n'importe lesquels. Des mots reliés entre eux grammaticalement, en langue. La série porte sur des formes très générales. Par exemple, la série peut porter sur le mode verbal – et donc sur des verbes – et donner cette progression :

- mode quasi-nominal avec soit un infinitif, soit un participe présent, soit un participe passé ;
- mode subjonctif soit présent, soit imparfait ;
- mode indicatif avec soit un présent, soit un imparfait, soit un passé simple, soit un futur, soit un conditionnel.

La série est donc elle-même une forme générale, intégrante. Forme appuyée sur la langue et appuyant, il faut le reconnaître, sur le discours.

*Plus une forme est générale plus elle est génératrice.* Claudel.

Fait intéressant, plaisant, pour ne pas dire jouissif, la série poussant à elle tout ce qui est en droit de taper à sa porte – un nom ne viendrait pas dans la série citée plus haut pour exemple – on voit les phrases venir et prendre forme très vite. Et c'est bien cela qui importe. Reprendre de la vitesse. Car le poème est certainement cet acte de langage qui a demandé un long temps d'arrêt – une suspension importante en regard des autres actes langages quels qu'ils soient – si long qu'il pourrait te laisser exsangue, lecteur !

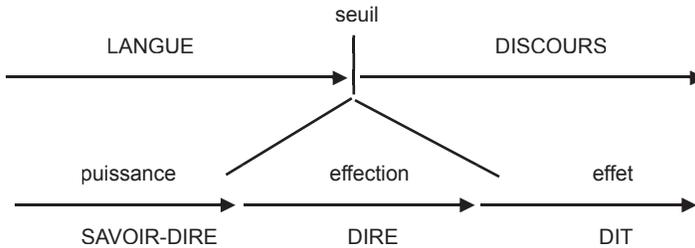
*Matière (visée d'effet) et forme ne peuvent être dissociées qu'à des fins analytiques. Il n'en demeure pas moins que c'est la mise en forme (visée phrastique) de la matière à dire qui marque le passage à l'effection. Jolly & Roulland.*

Plus précisément, la série n'est pas une nouvelle forme. C'est une disposition formelle respectant au plus haut point le caractère intégrant de la forme. Et pourquoi vouloir disposer des mots en série ? Pourquoi rechercher un tel embrayeur ? Non pour se sentir travailler, mais bien pour se projeter au plus vite dans la phrase. Pour ce passage. Passage pour moi & pour toi. Le nœud, c'est bien l'effection, ce passage qu'est *dire*.

Pourrait aussi se tenter, des séries du côté de la prosodie, plus précisément du mot –ou groupe– prosodique<sup>2</sup> : sur les accents de durée –le *point d'orgue*, sur les combinaisons de longue/brèves ou les accents de hauteur au sein de la SRM (structure rythmique minimale) de chaque groupe... Mais cela ne me semble pas pertinent ; le mot prosodique est vécu comme un bloc, le locuteur ayant au départ du groupe l'idée du nombre de chacun des composants. De plus ces derniers n'ont pas de cohérence syntetico-sémantique et là ce n'est pas tant la perte du sens que la perte de vitesse que je redoute.

Le rythme dans le poème advient donc, pour moi & pour le moment, par le travail des accents grammaticaux<sup>3</sup>, par la syntaxe. Accents donnant l'ossature du passage, ossature plus que temps forts.

Un schéma intéressant<sup>4</sup> :



1 Langage : langue + discours. Gustave Guillaume : « le langage humain n'existe qu'à partir du moment où le vécu expérimental est muté en représentation ».

2 Un mot prosodique est composé d'une suite maximale de neuf syllabes disposées en tremplin (4), structure rythmique minimale (4) et point d'orgue (1).

3 De tels accents sont absents du chapitre sur l'accentuation du *Traité du rythme* de Dessons et Meschonic.

4 Article *actualisation* dans le dictionnaire terminologique de la systématique française du langage de Boone et Joly.



## Au dedans de moi

*Jean-Claude Cintas*

- 20 juillet 2008 -

De l'écriture automatique livrée aux dictats de la série. *Le chantpoète Jean-Claude Cintas, se pose ici la question du moteur de l'inspiration et de l'écriture poétique provoquées par le jeu de la série: série des rythmes, série des mots, série des sens, série des sons... Autant de séries entremêlées qui mettent le chantpoète en transe dans son chantpoème «Au dedans de moi» \**.

\* «Au dedans de moi», chantpoème extrait de:  
«50 chantpoèmes» publié par Le chasseur abstrait éditeur

*Vous vous foutez        de moi*  
*ou je me fous         dedans*  
*Il y a là-                dedans*  
*quelque chose hors    de moi*

« *de moi* »  
 « *de dan* »  
 « *de dan* »  
 « *de moi* »

Même rime intérieure « *de* »

« *de* » : phonème identique sur le cinquième pied du vers,  
 rythmé en série répétitive

« *de* » que l'on accroche au son « *moi* »

« *de* » que l'on accroche au son « *dan* »

« *de dan* » « *de moi* », rimes bicéphales intérieures et de fin de vers

« *de dan* »  
 « *de moi* »  
 « *de moi* »  
 « *de dan* »

ou

« *de moi* »  
 « *de dan* »  
 « *de moi* »  
 « *de dan* »

Deux par deux dans la strophe

Sens chantpoétiques apparaissants, deux par deux

Progressifs, sous la série des phonèmes martelés

Vivifiant

*de moi*  
*dedans*  
*dedans*  
*de moi*

*Too* neuf, le rythme de lecture

1 2 3, 4 5 6, 7 8 9/

Le rythme de lecture est sous-tendu par un rythme ternaire

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

Le rythme de lecture est dessiné par le graphisme typographique du vers

Les pieds des vers s'accrochent sur certaines croches du rythme ternaire

1 2 3, 1 3, 1 /

1 2 3, 1 3, 1 /

1 2 3, 1 3, 1 /

Puis, la partition rythmique du vers naît, elle est sur 6 pieds

1 2 3, 4 5, 6 /

*Vous vous fou tez de moi*

Non, Monsieur. Personne ne se fout de personne, ici  
 Laissez-vous prendre par la transe progressive de la série,  
 pourvoyeuse d'inspiration poétique

Série des rythmes

Série des mots

Série des sens

Série des sons

Résonance

Contre-danse de série

Poètes à vos papiers en vers et contre tous

Poètes vos vers sont véritables

Poètes vos vers sont versatiles

Au diable vos vers

Poètes vos vers sont légions, ils sont série

Série du sens sans dessus dessous sous le rythme

1 2 3, 4 5, 6 /

Le vers se mire en rimes

Le vers se rythme en lui-même

Il s'émancipe

Prends sa place, s'impose

1 2 3, 4 5, 6 /

Le vers trouve la série des rythmes à l'intérieur du rythme

pour structurer le vers dans la série des strophes

Des strophes de 4 vers

Des strophes de 4 vers, de 6 pieds

Des strophes de 4 vers, de 6 pieds dans le 9/8 de la mesure

Des strophes de 4 vers, de 6 pieds dans le 9/8 de la mesure à 3 temps

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

Puis installe la série des strophes de 4 vers

Des strophes de 4 vers, de 6 pieds

Des strophes de 4 vers, de 6 pieds dans le 9/8 de la mesure

Des strophes de 4 vers, de 6 pieds dans le 9/8 de la mesure à 3 temps

1 2 3, 4 5, 6 /

1 2 3, 4 5, 6 /

1 2 3, 4 5, 6 /

1 2 3, 4 5, 6 /

Valse transe

9 croches pour six pieds

Valse transcendante, sous-jacente

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/  
 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

À la clé : 9/8

Armure ternaire

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

3 temps à la mesure, à chaque / à la ligne

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

69 à la noire pointée, au triolet de croches

1 , 1 , 1 /

On ne discute pas

C'est ainsi

L'inspiration du chantpoète s'octroie ce droit en série

La série survoltée du ternaire

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

On ne discute pas plus, mais on le martèle

1 2 3, 4 5, 6 /

Puis apparition du sens sous le rythme ternaire

Multiple de 3

9 croches par mesure

6 pieds, 6 points d'appui sur 9

9 strophes pour salut

On s'accroche à ce que l'on peut

Je te prends, tu me prends par l'accroche inspirée

Tu me tiens, je te tiens par la série aspirée par le rythme

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

Puis on s'accroche à certaines croches, plus qu'à d'autres

Les choisit pour le sens des vers

Le *duende* de la série de vers qui naît

Palmas soutenues, flamenco cambré

Olé

1 2 3, 1 3, 1 /

*Vous vous fou tez de moi*

1 2 3, 4 5, 6 /

**Croche.croche.croche,croche.silence.croche,croche.silence.silence/**

**Croche.croche.croche,croche.silence.croche,croche.silence.silence/**

**Croche.croche.croche,croche.silence.croche,croche.silence.silence/**

**Croche.croche.croche,croche.silence.croche,croche.silence.silence/**

De

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

à

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3/

Il ne reste plus qu'à insérer les pieds des vers à soi en série sur la guirlande

1 2 3, 4 5, 6 /

*Vous vous fou tez de moi*

1 2 3, 4 5, 6 /

*ou je me fous de dans*

1 2 3, 4 5, 6 /

*Il y a là- de dans*

1 2 3, 4 5, 6 /

*quel que chose hors de moi*

C'est parti, les pieds des vers suspendus en guirlande sérielle

1 2 3, 4 5, 6 /

«Petite musique» des sons attachée au rythme immuable

Rythme attaché à la petite musique célinienne des sens

Qui de la poule a fait l'œuf

Qui de l'œuf a pondu la poule

*Vous vous fou tez de moi*

*ou je me fous de dans*

<i>Il</i>	<i>y</i>	<i>a</i>	<i>là-</i>	<i>de</i>	<i>dans</i>	
<i>quel</i>	<i>que</i>	<i>chose</i>	<i>hors</i>	<i>de</i>	<i>moi</i>	
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3,</b>	<b>4</b>	<b>5,</b>	<b>6</b>	<b>/</b>

<i>Vous vous foutez</i>	<i>de moi</i>
<i>ou je me fous</i>	<i>dedans</i>
<i>Il y a là-</i>	<i>dedans</i>
<i>quelque chose hors</i>	<i>de moi</i>

Développement d'un questionnement, d'un casse-tête en série évolutive  
 Progression du propos par la répétition qui provoque la série des sens  
 Le propos est bas-lancé  
 Sérifier les questions  
 Les sonorités «*de dan*» et «*de moi*» se répondent, s'entremêlent, s'entrechoquent  
 S'entrelacent deux par deux à chaque strophe  
 Se juxtaposent strophe à strophe  
 De la répétition naît la série

Le sériel chantpoète sévit et la série s'entête de cape en pieds  
 même si on se prend les pieds dans les syllabes  
 Tonique le chantpoème et il doit le rester  
 Olé

<i>Vous vous foutez</i>	<i>de moi</i>
<i>ou je me fous</i>	<i>dedans</i>
<i>Il y a là-</i>	<i>dedans</i>
<i>quelque chose hors</i>	<i>de moi</i>

<i>Vous n'avez pas</i>	<i>de dents</i>
<i>«à reprocher»</i>	<i>de moi</i>
<i>Il n'y a rien</i>	<i>de moi</i>
<i>qui puisse être là-</i>	<i>dedans</i>

<i>Puis si tout vient</i>	<i>de moi</i>
---------------------------	---------------

*j'ai rien à voir            dedans*  
*Sinon qu'au fond        de moi*  
*je cherche mon            dedans*

*Et qu'au fond du        dedans*  
*j'ai perdu tant            d'émoi*  
*Comme si au fond        de moi*  
*Il n'est plus rien        dedans*

Escarmouche sériele  
*Dedans* devient *de dents*  
 Même son  
 Le sens se mord les dents  
*De moi* devient *d'émoi*  
 Faux son  
 Le sens plein d'émoi se moque de moi

Vite  
 Reprendre le combat du sérial chantpoète  
 Ferrailer la série en mouvement ascendant  
 Plus haut  
 Toujours plus haut  
 Gravir les marches sérieles  
 Pieds à pieds  
 Vers à vers  
 Verre à pieds  
 Cata-strophes ascensionnelles  
 Strophes après strophes  
 Le courant irradie, électrocute  
 Transe de courant en série à tous les étages  
 Monter le voltage  
 Mettre le feu dans les sens, dans tous les sens  
 Mettre les doigts dans la prise sériele  
 Cascade en série de questions

Le chantpoète est hors de lui  
 Ou au dedans  
 Qu'importe, le chantpoème est lui hors série, de fabrication unique  
 Il est séricicole, de la culture des vers à soi

Le chantpoème s'effiloche, s'échappe alors  
 Il s'écrit et poursuit son rythme hypnotique

1      2      3,      4                      5,      6                      /

<i>Aux armes là-</i>	<i>dedans</i>
<i>Ce cri vient</i>	<i>de moi</i>
<i>Comme un enfant</i>	<i>de moi</i>
<i>qui a son mal</i>	<i>de dents</i>

Rageur, le sériel chantpoète  
 Rageur  
 « En poésie, c'est toujours la guerre »  
 Rageur

Le chantpoète, comme un animal, est en état de survie  
 Il s'enchanté des mots pour mieux les faire *raisonner*  
 C'est autour de la série d'un même mot ou d'un même groupe de mots  
 qu'il y accroche des séries d'idées, imprévisibles  
 Idées provoquant des séries de sens, de non-sens  
 On est sérié, sérié par les séries en cascade

<i>Et qui se plaint</i>	<i>dedans</i>
<i>du dehors qui</i>	<i>de moi</i>
<i>jaillit au fil</i>	<i>de mois</i>
<i>aliéné là-</i>	<i>dedans</i>

<i>Après tant et tout</i>	<i>de moi</i>
<i>après tout et tant</i>	<i>de dents</i>
<i>en carie là-</i>	<i>dedans</i>
<i>je me sens hors</i>	<i>de moi</i>

La « petite musique » des sens carillonne en aliénations subversives  
 La « petite musique » des sons s'aditionne en allitérations suggestives  
 Série dans la série

Rythmes dans le rythme, progressifs

1	2	3,	1	2	3,	1	2	3/
1	2	3,	1		3,	1		/
1	2	3,	4		5,	6		/

<i>Mais sortez-moi</i>	<i>de moi</i>
<i>et lavez-moi</i>	<i>dedans</i>
<i>Refoutez-moi</i>	<i>dedans</i>
<i>ce qui manque</i>	<i>de moi</i>

<i>Mais sortez-moi</i>	<i>de moi</i>
<i>Mais rentrez-moi</i>	<i>dedans</i>
<i>Mais foutez-moi</i>	<i>dedans</i>
<i>le camp la paix</i>	<i>de moi</i>

Oui, foutez-lui la paix après que le chantpoème « **Au dedans de moi** »  
 a été créé sous la torture de la série

Nous avons maintenant moyen de sérier la question, rue du docteur Sérié

Allez, tout à zéro

Les vers s'enfilent l'un à l'autre en perle de série, multiple de 3

36 vers

de 6 pieds

dans le 9/8

de la mesure à 3 temps (Trinité triangulaire, battement du rythme de vie)

Épilogue d'un chantpoème que l'on peut maintenant sérier dans sa totalité

À vous .....

Au dedans de moi

- 17 décembre 1978 -

..... Vous vous foutez de moi  
ou je me fous dedans  
Il y a là- dedans  
quelque chose hors de moi

Vous n'avez pas de dents  
«à reprocher» de moi  
Il n'y a rien de moi  
qui puisse être là- dedans

Puis si tout vient de moi  
j'ai rien à voir dedans  
Sinon qu'au fond de moi  
je cherche mon dedans

Et qu'au fond du dedans  
j'ai perdu tant d'émoi  
Comme si au fond de moi  
Il n'est plus rien dedans

Aux armes là- dedans  
Ce cri vient de moi  
Comme un enfant de moi  
qui a son mal de dents

Et qui se plaint dedans  
du dehors qui de moi  
jaillit au fil de mois  
aliéné là- dedans

Après tant et tout de moi  
après tout et tant de dents  
en carie là- dedans  
je me sens hors de moi

Mais sortez-moi de moi  
et lavez-moi dedans  
Refoutez-moi dedans  
ce qui manque de moi

Mais sortez-moi de moi  
Mais rentrez-moi dedans  
Mais foutez-moi dedans  
le camp la paix de moi



## RÉCIT D'UN RÉCIDIVISTE

Robert Vitton

Passe à autre chose, quitte ta lubie, ton temps donné, ton événement, ton idée... Ce n'est pas une série, nom d'une pipe ! C'est quoi, René, alors ? *Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image.* Le pont, la rivière... La noyade dans la Sambre. La maladie, le suicide de sa mère. La chemise de nuit sur son visage... J'étouffe sous le drap de Magritte. J'écoute trop mes voix intérieures. Tu écoutes trop tes voix intérieures. Qui parle ? Je rentre. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, un palier. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, un palier... Seize marches ! 1, 2, 3, 4, 5... *Parce que l'escalier attirait à la ronde... 10, 11... Et qu'on ne l'approchait qu'avec les yeux fermés... 15, 16... Que chaque jeune fille en gravissant les marches... 6, 7... Vieillissait de dix ans à chaque triste pas... 12, 13... Sa robe avec sa chair dans une même usure... 11, 12... Et n'avait qu'un désir ayant vécu si vite... 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7... Se coucher pour mourir sur la dernière marche. 16 ! Super, superbe vieille, Supervielle ! J'habite au sixième et dernier étage. Quatre murs blancs. Les dix-huit cathédrales de Rouen sous les crayons du soleil et sous les pinceaux de Monet. Dix visages de Marilyn Monroe et six autoportraits d'Andy Warhol. Sous les toits, on suffoque. 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1... 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9... 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16... 1, 2, 3, 4,*

5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. J'avais oublié mes clefs sur la porte. 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1... Trois jours pour réparer un ascenseur. Trois jours... Je prends rarement l'ascenseur. Les pannes d'ascenseur... Les pannes d'escalier... Les pannes d'oreiller... Les pannes d'encre... 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1... Les jours sades et les jours maussades... 5, 4, 3... *L'on voit des commis Mis Comme des princes, Qui jadis sont venus Nus De leur province...* Je descends sur la rampe. C'est quoi cette chanson ? Les échos du père Hugo ! Vous avez lu le journal ? Une quinzième victime... Que des blondes... Oui, j'arrive ! Deux minutes, je cause avec le monsieur de la Bibliothèque. C'est mon mari. Depuis son terrible accident... La trentaine ! Toutes en robe. Trois par quartier ! Pour le moment, nous sommes épargnés. Le nom des lieux par ordre alphabétique... On y coupera pas. Si vous aviez vu sa bicyclette... Un sac en plastique à proximité du corps. Tous les détails... La robe rabattue sur la tête. Rien à faire, il repique au truc. C'est plus fort que lui, que tout. Son désir, c'est de se faire prendre. Vous avez une lettre. Je viens ! Adèle ! Adèle ! C'est mon troisième prénom. Son épisode est fini... On a chacun nos épisodes. Je lui raconte les miens, il me raconte les siens. Bonjour-bonjour ! C'est la locataire du dessus. Du dessus ? Seize marches. Vous dites ! Une fois rousse, une fois brune, une fois... Quand on n'a pas d'homme à la maison... Mon époux m'a tarabusté avec ça. Fais-toi teindre ! Fais-toi teindre ! Jamais de la vie. Blonde ? J'aurais eu l'impression de me tromper de mari. Bonsoir-bonsoir, je vous apporte de la lecture. Vous en voulez des réclames, des confidences, des histoires d'amour... Des crèmes, des pommades, des remontants, de l'eau miraculeuse... Tous les samedis que le Bon Dieu fait, elle est de sortie. J'aurais une frousse bleue de traîner la nuit... Avec tout ce qui se passe, avec tout ce qu'on entend dire. Sans vous déranger, pouvez-vous me ramener une couronne et une douzaine de chouquettes ? La rue. L'homme qui marche, qui démarche. Nuit et brouillard. Des images, des mots, une musique, une voix... Des noirs, des blancs, de la couleur. Henri

Michel, Alain Resnais, Jean Cayrol, Hanns Eisler, Michel Bouquet... Des tas de lunettes... Des tas de chaussures... Je trie... Les basses, les montantes, les pieds droits, les pieds gauches... Les lacets... Montparnasse. Les escaliers mécaniques... Les marches se font et se défont. Des automates sur les échelles de Jacob. La tombe de Simon Petlioura, division 11... La tombe de Poincaré, division 16, Proudhon, division 2... La place Edgar Quinet, la rue de Rennes... *Ce n'est pas parce qu'un problème n'a pas été résolu qu'il est impossible à résoudre.* Les livres d'Agatha Christie sont très empruntés. Dashiell Hammett, Raymond Thornton Chandler, Horace McCoy, Albert Simonin... La violence, l'argot, l'humour... La Reine de la Nuit. *La Môme Vert-de-gris, Cet homme est dangereux.* Marcel Achard pose ces deux romans de Peter Cheynet sur la table de Marcel Duhamel qui, aux anges, les traduit. Une idée trotte... Une collection est née. Prévert trouve le titre. Les cases, les casiers, les étagères... Si vous pouviez m'aider ? C'est avec plaisir... Pas moyen de glander dans ce putain de bordel de merde. Je suis à votre disposition. Crois-le, bonhomme, et bois ta tisane. Que recherchez-vous ? *Les Caractères* de Théophraste. Il est sûrement sorti. Un ouvrage très prisé en ce moment. Des modes... Vous me conseillez... Voyons... Un peu rougeaud, moustache fine et frétilante... Voyons... Voyons... Un costard complet, des boutons de manchette, un ruban à la boutonnière... *La maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet. Tenez, commencez par *Le voyeur*. Plutôt... *Les gommes*. Je vais te l'effacer ton sourire, comique ! Il est dans la réserve. Vous avez Bergson... Si tu veux rire jaune. Proust ? Moi, ce n'est pas à Cabourg que je perds mon temps. La poisse... J'en ai pour la journée. C'est classé par ordre alphabétique ! Mac Orlan ? Dans les M ou dans les O ! La poésie ? Dans le renforcement. Pardon, monsieur, je cherche... Si c'est ma poire, tu l'as trouvée. Je cherche... Midi à quatorze heures ? Je cherche... Fortune autour du Chat noir ? Je cherche l'entresol. Pour la conférence ou les latrines ? Quand ça... Du rose, du vert, du noir... Les aventures de Chéri Bibi du marchand

de cacahuètes. Gaston Leroux. 120 feuilletons imprimés quotidiennement en 1913, 110 en 1919, 81 en 1925. La radio, la télévision... À chaque jour suffit sa peine, sa haine, sa géhenne... *Ma musique n'est pas moderne, elle est simplement mal jouée.* J'ai Arnold Schoenberg dans mes écouteurs. La survivance. Les phrasés, les orphéons, les chants... C'est de l'anglais, de l'allemand, de l'hébreu ? Franz ! Franz ! C'est Wozzeck, le baryton. Franz ! Tu te souviens ? Tu ne me remets pas ? Alban. Alban ! Alban Berg ! Des pyramides, des gerbes, des bouquets, des bottes... Une couronne et des chouquettes. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. Seize. Seize marches.

# Six suites japonaises pour clavecin

Jean-Luc Vertut



**Première suite japonaise pour clavecin**

je t'écris l'encrier couleur de sperme  
[ô kana] sucre de mes pensées

d'une plume serrée par l'étrange  
[ô kana] pêche de velours

je t'écris trempé dans l'impatience  
[ô kana] le plus noir de tes yeux

sur la planche raidie  
[ô kana] ris  
tu ris de ton regard horizontal

y vois-tu les arbres  
la lune [ô kana] bisse les gestes doux  
lorsque tu et je n'ai plus les mots

tes mains sont minuscules

[ô kana] de nara on se parle si peu  
il nous manque les mots  
et tes noces discrètes que je garde

## Deuxième suite japonaise pour clavecin

c'est un soir

[ô kana] je reste debout  
nous avons rendez-vous sous les toits  
appuyée sur un coin [ô kana] regarde  
la poussière  
à tes pieds

écoute [ô kana] son hiver  
le feutrage des ardoises dans tes yeux  
[ô kana] pétale de jasmin où j'allonge mes jambes

ce soir j'escalade la nuit  
à tes lèvres [ô kana] le latéral sourire  
tu te plies à peine à mes jeux

cette peine légère  
que je glisse entre tes doigts

### Troisième suite japonaise pour clavecin

ton arrivée  
[ ô kana ] ne s'est jamais produite  
tu étais déjà là  
assise  
quelle belle chose [ ô kana ] d'être assise  
chignon tiré tes cheveux mats  
le dos droit les bras posés

les reins légèrement creusés

[ ô kana ] ton regard  
intérieur  
et ton sourire de lune calme

j'ai trouvé par hasard  
où se cachent tes remous

## Quatrième suite japonaise pour clavecin

le lendemain  
[ ô kana ] c'est un petit concert  
organisé par d'autres et pour tout autre chose  
j'écoute et je regarde intrigué  
par la longueur [ ô kana ] la fragilité de ton cou

un matin de départ  
les jeux le jeu les soupirs [ ô kana ]  
ces instants accrochés  
la plume sur les cordes  
et les petits boutons de nacre de ta veste

assise devant moi  
[ ô kana ]  
tu ne joues rien

on t'a préféré ce jeune crétin de barcelone

## Cinquième suite japonaise pour clavecin

belle  
de savon bulle  
[ ô kana ] Luis  
balle de lune  
brûle  
de lame brille  
ta main blanche [ ô kana ]  
boule de buis  
et  
sur ta bouche  
la pointe lisse  
de ton épaule  
glisse  
[ ô kana ] lentement bruisse  
sur le clavier  
la corde  
la plume  
[ ô kana ]  
...

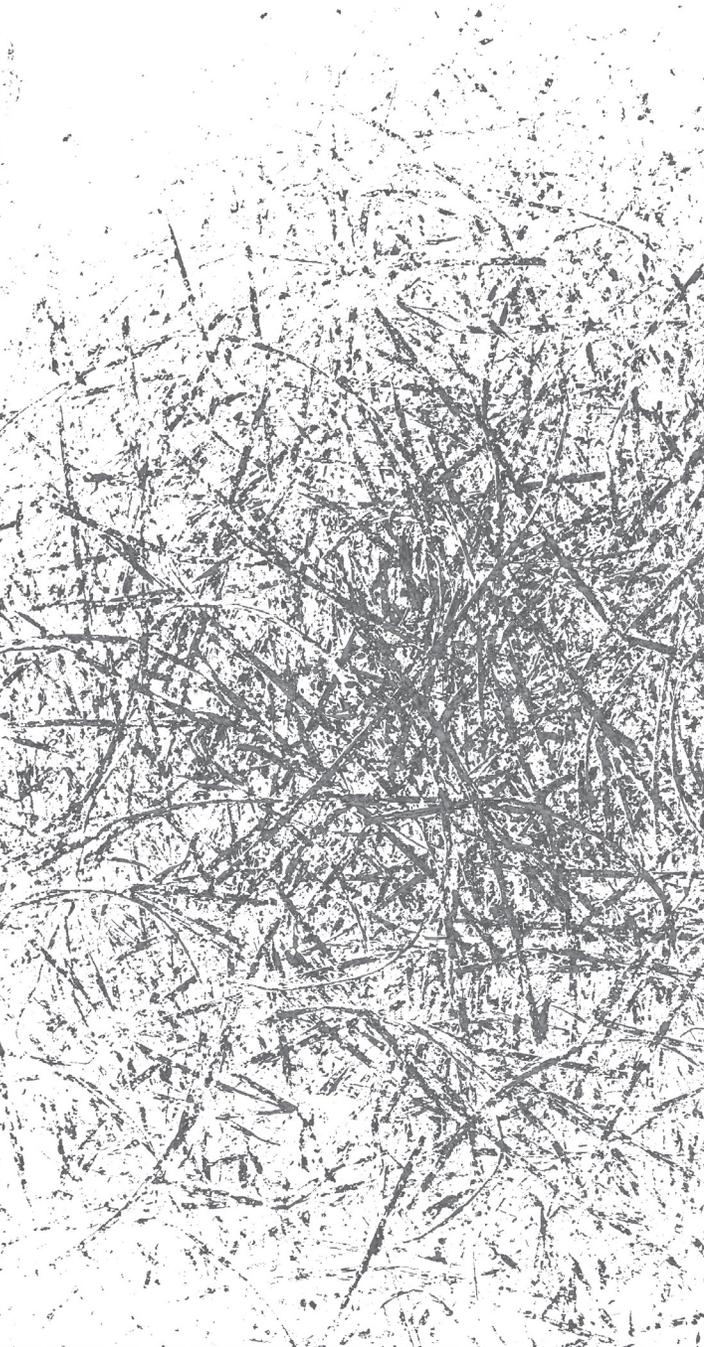
## Sixième et dernière suite japonaise pour clavecin

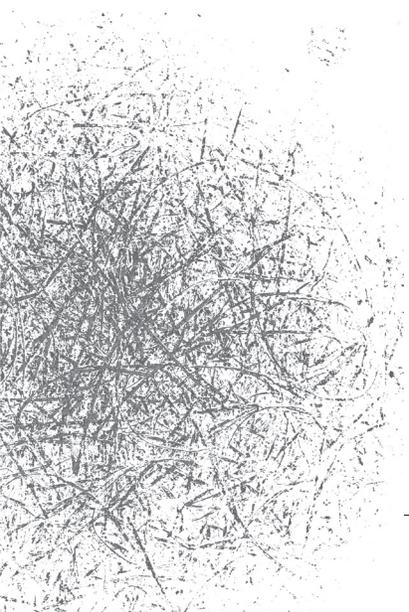
prunes de ciel  
et branche de cerisier en fleur  
[ô kana] le printemps bat sur ta poitrine  
là contre moi  
touche noire  
moulure craquelée  
dans un bar où tu ne viendras pas

[kana ô]  
pas de larmes  
là quelques doigts écartés  
oubliés  
effacés  
je n'ai décidément pas le cœur pour un final grandiose

---

# L' I N F I N





## L'INFIME DIFFÉRENCE

extrait de Mon siège de Robbe-Grillet, publié chez *Le chasseur abstrait**Patrick Cintas*

Le nez propose des sens cachés aux madeleines innombrables des romans, la langue alimente la gourmandise des instants de partage, et le système nerveux monte sur les planches avec une probabilité de retenir l'attention qui met à mal des traditions plus respectueuses des chefs-d'oeuvre. La langue est présente partout où l'oeil et l'oreille ne sont plus invités à tout dire et à tout recommencer. La langue est envahissante sitôt qu'on la retrouve avec le nez, la langue et les extrémités nerveuses. Elle est le grand sujet des conversations, quel que soit le niveau de communication. Il ne reste plus à la musique qu'à se déposer sur des images ou plus exactement sur le mouvement inspiré par l'image quand celle-ci démontre sa capacité à forcer la représentation du plaisir. Le voyeur prend la place du guetteur et du contemplateur. L'oreille devient une brèche cérébrale à la pression acoustique et l'imitation de la proximité devient si *réelle* que la récompense égale en intensité les moments les plus intimes du couple qui n'est plus l'unité de mesure favorite des amateurs de sensations. L'art est à ce prix et nos civilisations, toutes compromises dans cette évolution en dépit des apparences qu'il faut bien qualifier de *trompeuses*, n'ont plus le pouvoir de marquer l'Histoire au fer rouge de l'invention artistique, mais il ne faut pas en conclure que la *pureté* du son et de la lumière n'est pas une évidence aussi claire que la capacité de la langue à récupérer tout ce qui n'est pas *purement* ni résonance naturelle ni relativité des couleurs.

✕ J'en veux pour preuve cette *petite histoire* de la gamme, par exemple :

✕ Si l'on s'en tient à la mémoire telle qu'elle n'a pas changé depuis 2500 ans, c'est à l'école pythagoricienne que l'on doit, non pas l'invention de la gamme, mais sa première explication, sinon cohérente du moins satisfaisante. Il faut remonter à l'époque des *diviseurs de cordes et de chalumeaux*. Prenons la corde, celle qu'on fait vibrer depuis si longtemps qu'il n'est plus possible de savoir si elle a vibré avant qu'on la fit vibrer ou si elle vibre parce que c'était une bonne idée. Et reproduisons ici, un peu simplement, le calcul de Pythagore qui CONSTRUIT la gamme.

Il y a un rapport entre la longueur d'une corde et le son qu'elle produit, ce qu'on appelle la fréquence. Ce rapport est compliqué pour la simple raison que la division par deux d'une corde ne produit pas du tout une moitié de fréquence. L'oreille reconnaît là le phénomène fondateur de l'acoustique instrumentale. Car le problème n'est pas tant de tirer, des cordes tendues et mesurées au fil de l'expérience, de la musique, mais de jouer fidèlement les compositions qui nous sont venues à l'esprit dans une pure intention artistique. La voix reconnaît aussi ces hauteurs et s'y ajuste avec une précision qui demande, à partir d'un certain niveau d'exécution, c'est-à-dire *à partir d'un certain moment*, de la pratique et de la fidélité, de cette sorte de fidélité que les artistes appellent justesse, exactitude, théorie, etc., selon le contexte qui les fonde à s'exprimer sur le sujet. C'est ici que la fabrication des instruments se met à exiger plus de théorie que la pratique même du chant et de son accompagnement.

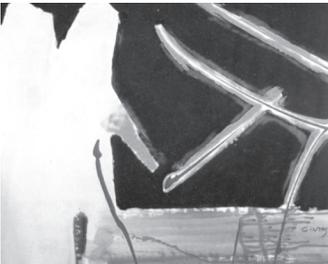
L'oreille, soumise à l'expérience de la division, et indépendamment de l'origine culturelle de l'auditeur, n'a aucun mal à identifier le phénomène de la division par deux, ou de la multiplication par deux : le son produit ainsi est le même, mais plus haut, ou plus bas. C'est la première loi musicale. Elle semble être d'une exactitude indiscutable. Elle est reconnue par tous. En musique, l'itération de 2 produit des intervalles capables de recommencer une note, par exemple :

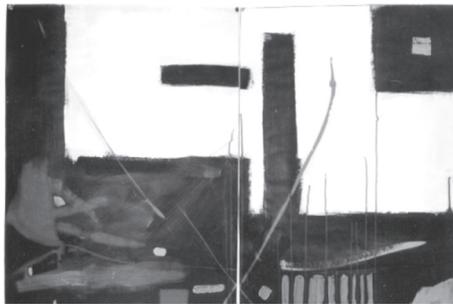
DO[ ... ici, on divise la longueur de la corde... ]DO

Et nous avons beau diviser les cordes ou espacer exactement par itération de 2 les trous appelés à être obstrués par les doigts sur la longueur d'un tuyau plus dignement intitulé chalumeau, par ce simple calcul appliqué nous sommes capables de nous mettre au diapason de la nature.

✕ Peu importe comment les choses se sont passées, le premier souffle dans un os, l'influence du vent, la vibration des feuilles. L'itération de 2 produit la première de toutes les lois musicales et la musique, avec sa nécessité d'instruments, d'accords et de couleurs, prend son vol. *Qu'est-ce que produit une itération de 3 ?*

C'est exactement la question qu'il fallait se poser ? Avant de la poser à notre tour, précisons que ces faits ne sont pas logiques, mais que la tradition seule nous en délègue la cohérence narrative.





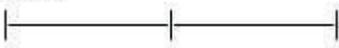
Voici une corde tendue entre deux points :

**DO1**



Faisons-la vibrer en la pinçant. Elle chante *DO*. Je mets *DO* pour simplifier, car nous sommes tous plus ou moins réduits, comme Irving Berling, à ne pas saisir des *différences* qui, nous le verrons plus loin, sont d'ailleurs très contestables du point de vue de la justesse. Voici la même corde doublée (sa tension est la même) :

**DO2**



DO2 est un DO1, mais plus bas. La voix n'a pas de mal à reproduire l'expérience et l'imitation a un pouvoir de pénétration dans l'esprit qui en dit long sur l'importance de la nature en matière d'art. Voici maintenant toujours la même corde, mais trois fois plus longue (itération de 3) :

**SOL**



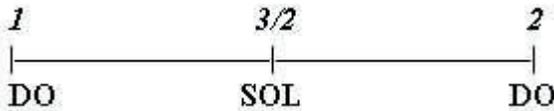
L'oreille *distingue* maintenant le son produit. Ce n'est évidemment pas le même. La voix retrouve le phénomène avec la même facilité d'imitation et l'instrument lui-même s'accroît d'une possibilité.

Considérons maintenant l'instrument. Il peut se schématiser comme suit :



(Et non pas 0-1 comme on se l'imagine quelquefois par erreur; tout simplement parce que la multiplication du zéro est un zéro et que la division par zéro est inconcevable)

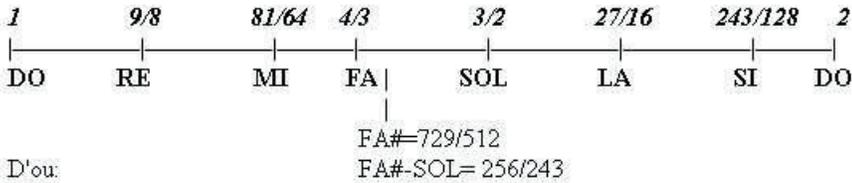
On ramène à cette *longueur* le résultat obtenu par itération de 3 en le divisant par deux:  $3/2$ . Voici le premier rapport musical pur et incontestable et voici sa place sur la corde :



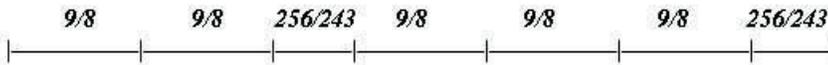
Maintenant, le *raisonnement* fait le reste en appliquant le rapport  $3/2$  au résultat précédent :

$(1 \times 3) : 2$	=	$3/2$	Do Ré Mi Fa Sol
$[(3/2 \times 3) = 9/2] : 4$	=	$9/8$	Sol La Si Do Ré
$[(9/8 \times 3) = 27/8] : 2$	=	$27/16$	Ré Mi Fa Sol La
$[(27/16 \times 3) = 81/16] : 4$	=	$81/64$	La Si Do Ré Mi
$[(81/64 \times 3) = 243/64] : 4$	=	$243/128$	Mi Fa Sol La Si
$[(243/128 \times 3) = 729/128] : 4$	=	$729/712$	Si Do Ré Mi Fa#

Voici la gamme trouvée :



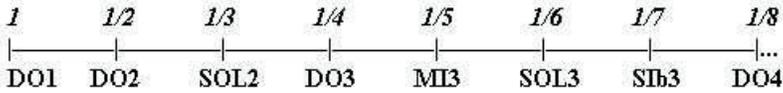
Et cette division de la gamme en 7 intervalles :



Si l'on se place d'un point de vue pythagorien, la perfection. Une perfection qui s'ajoute à la démonstration de la pertinence, pour ne pas dire de l'authenticité de la métaphysique pythagoricienne. Le rapport de 2 est dit rapport d'octave (7 intervalles) et celui de 3/2 (itération de 3) rapport de quinte (4 intervalles). La pertinence, sinon la justesse de la gamme de Pythagore est telle que des musiciens modernes l'utilisent encore et pas seulement pour ses qualités *métaphysiques*.

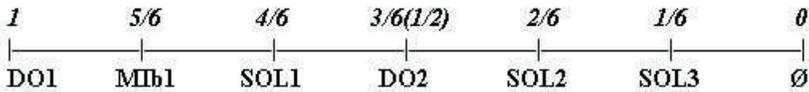
Pythagore construit donc la gamme avec les quintes. Cette gamme, qui sonne faux à nos oreilles contemporaines, est un peu mise à mal deux siècles plus tard (IVe AJC) par l'école d'Aristoxène qui procède à de nouvelles divisions de la corde. Sans remettre en question totalement la *perfection* de la gamme pythagoricienne, la redécouverte des tierces majeures et mineures *déconstruit* forcément le système. Les tierces sont obtenues *directement* sur la corde. Elle ne sont pas la conséquence d'une itération de 3 (qui donne 81/64 pour le rapport de tierce majeure et 32/27 pour le rapport de tierce mineure). Deux *divisions* s'ajoutent désormais au débat théorique :

La division dite *harmonique*:



qui met en valeur un nouveau rapport:  $5/4$  entre DO et MI (notez la *petite différence* avec la tierce pythagoricienne:  $1/64$ ), dit rapport de tierce majeure (2 intervalles).

La division dite *arithmétique*:



(6 étant choisi arbitrairement)

qui met en valeur la tierce mineure au rapport:  $6/5$  entre DO et MIb.

Et que croyez-vous qu'il arriva ? On ne se battit pas. On continua de faire de la musique et de fabriquer des instruments.

✕ Comme on s'en doute, ceux-ci étaient rarement accordés. Peut-être la voix palliait ces défauts d'harmonie. Peut-être la poésie y trouva sa justesse même. Peut-être la mélodie ne prenait pas toute la place.

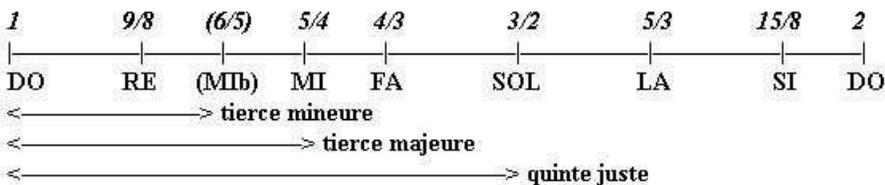
✕ Il se passa encore 2000 ans avant que Zarlino proposât sa fameuse et toujours aussi fausse *gamme des physiciens*. Elle résulte d'un compromis entre la gamme de Pythagore et les trouvailles d'Aristoxène :

✕ C'est la Renaissance.

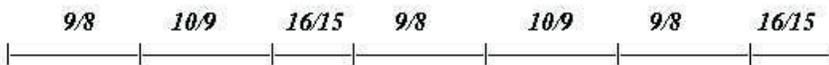
✕ Les temps ont bien changé. La peinture n'est plus ce qu'elle était, ni la poésie, ni la musique. Si l'on veut bien comprendre Pound quand il parle de la *melopoeia* des troubadours, il faut avoir présent à l'esprit que ces artistes composaient à une époque où on n'a pas encore cherché à rendre *cohérentes* les *petites différences* que l'expérience de l'instrument impose à l'esprit.

✕ Nous ne savons que peu de choses sur ces 2000 ans de musique et rien sur ce qu'en pensaient les troubadours de Pound. La musique semble même ne plus s'intéresser à la question de trouver une solution aux problèmes que la résonance naturelle, autrement dit la nature, pose à l'instrumentation et surtout à l'orchestration. On sait à peu près tout de ses variations verticales propices à la mélodie, le temps est parfaitement mesuré comme durée et la durée se soumet aux découpages de la mesure affinée jusqu'à la netteté. C'est le moment qu'on choisit pour sortir définitivement du Moyen-Âge.

✕ Les moyens mis en oeuvre dans tous les domaines de la connaissance et de la pratique sont considérables. On géométrise avant Pascal, mais l'adresse des luthiers n'est évidemment pas améliorée par ce qui est loin de ressembler à une préfiguration de la modernité. C'est donc le calcul et un sens poussé du compromis qui inspirent à Zarlino une gamme qui, malgré ses défauts, rend possible les premières orchestrations monumentales. L'idée est d'appliquer à la gamme, dont l'existence ne peut pas être remise en cause (la division est toujours juste), les rapports de Pythagore et ceux d'Aristoxène. Autrement dit, Zarlino construit la gamme, non pas seulement avec les quintes du système pythagoricien, mais aussi avec les tierces d'Aristoxène. Voici cette gamme :



Et voici les intervalles :

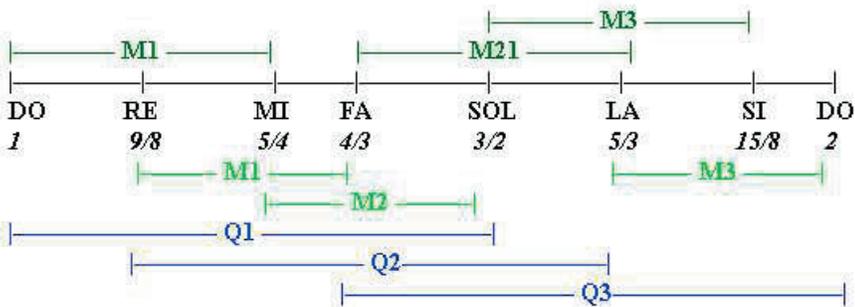


Voici la construction de la gamme de Zarlino :

M: tierce majeure à  $\frac{5}{4}$

M: tierce mineure à  $\frac{6}{5}$

Q: quinte juste (forcément) à  $\frac{3}{2}$



Espèce de perfection géométrique qui pourtant ne se vérifie pas (encore une fois !):

$$M1: 1 \times 5/4 = 5/4$$

$$M2: 4/3 \times 5/4 = 5/3$$

$$M3: 3/2 \times 5/4 = 15/8$$

$$M1: 9/8 \times 6/5 > 4/3$$

$$M2: 5/4 \times 6/5 = 3/2$$

$$M3: 5/3 \times 6/5 = 2$$

$$Q1: 1 \times 3/2 = 3/2$$

$$Q2: 9/8 \times 3/2 > 5/3$$

$$Q3: 4/3 \times 3/2 = 2$$

On peut comparer cette nouvelle gamme avec les intervalles pythagoricien pour juger de son *imperfection* relative, mais tandis que Pythagore et Aristoxène n'expliquent pas la *petite différence* entre la nature et l'instrument, Zarlino, par cette pratique de la gamme, met en valeur le comma. En effet, la quinte  $Q2$  n'est pas au rapport de quinte. Elle est diminuée:  $9/8 \times 3/5 = 40/27 < 3/2$ .

✕ Cette différence de 81/80 est le comma, trouvaille qui est à l'origine de toute la pratique musicale occidentale (autrement dit: il y a donc des bémols et des dièses). C'est à partir de là que la musique occidentale n'est plus orientale ou méditerranéenne. Cette *gamme des physiiciens*, si elle n'est pas celle des *musiciens*, peut être considérée comme une renaissance. En poésie, comme le note Pound, on passe aussi allégrement, mais pour des raisons moins terre-à-terre, du langage prosodique au langage non-prosodique. C'est que la musique reste reliée à la nature par ses instruments et que la voix, si jalouée des poètes, est l'instrument de contrôle de tous les autres instruments.

✕ Mais les progrès que Zarlino fait faire à la théorie de la musique occidentale ne résolvent pas les problèmes posés par les accords et leur difficile mise en oeuvre. Il y a belle lurette qu'on sait que la musique, même si elle est proche de la nature, s'en différencie par de petites imperfections.

✕ C'est au siècle suivant, conclu enfin philosophiquement par l'ariégeois Bayle, que le pas est franchi entre le compromis fondé sur l'expérience et le risque de choquer l'oreille sans parvenir à l'habituer aux fréquences nouvelles. La justification théorique de la gamme tempérée, celle des pianos, est due à Werckmeister. Bach ne sera pas sourd à ces innovations. L'idée est une simple constatation: 12 quintes sont égales à 7 octaves en forçant à peine la nature (après tout on ne s'y est jamais pris autrement), les quintes formant une itération de 3 et

les octaves une itération de 2 (itération et non pas somme). Voici la suite des octaves :

octaves:	1	2	3	4	5	6	7	
fréquences:	1	2	4	8	16	32	64	128
exemple:	DO	-----						DO

C'est l'exactitude apparente de la pensée pythagoricienne.

Voici maintenant la suite des quintes :

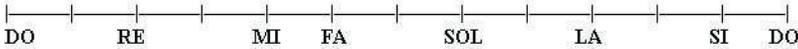
*fréquences : 1 - 3/2 - 9/4 - 27/8 - 81/16 - 243/32 - 729/64 - 2187/128 - 6561/256 - 19683/512 - 59049/1024 - 177147/2048 - 531441/4096 (129.74... au lieu de 128)*

exemple:	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA#	DO#	SOL#	RE#	LA#	MI#	SI#
on a :	DO	-----										SI#	

On peut donc en conclure, mais l'expérience nous l'enseignait déjà, que 12 quintes ne sont pas égales à 7 octaves. À moins de situer cette fois le compromis dans cette égalité acceptable : DO=SI#.

⌘ Quel choc pour l'oreille des contemporains de Bach troublés ou agacés par cet usage nouveau ! On a entendu pire depuis, mais il faut reconnaître que les clavecins tempérés frisaient l'incohérence. Ce n'est plus le cas.

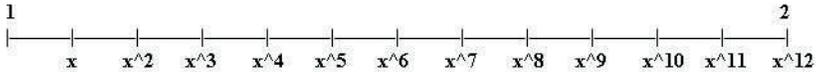
✕ Il était donc désormais possible de diviser la gamme en intervalles égaux, soit 12 :



Ainsi, le piano a ses petites touches noires qui font des fausses notes et le violon, plus fidèle tout de même à l'oreille, peut prendre la mesure de sa différence. Pauvre violon qui doit s'accorder au piano quand il est accompagné par lui ! Cette conversation est certes aujourd'hui une affaire de spécialistes, mais les auditeurs de Bach ne l'entendaient pas si facilement de cette oreille. Il s'est passé ce qui s'est passé et notamment, la musique a pris une place prépondérante dans les spectacles, activité économique inspiratrice de tous les compromis possibles et imaginables. En fait, on a simplifié. C'est ici la mesure que Pound prend entre les troubadours et nous-mêmes. Différence d'appréciation peut-être, mais surtout glissement du terrain musical et par conséquent de la littérature qui se dote de moyens puissants de communication en réduisant la théorie à des principes. Car en définitive, cette oreille *juste* qui nous impressionne tant n'est pas si juste que ça. Elle est plus perversément adaptée ou appropriée.

✕ L'artiste qui ne donne rien en échange du pain ne reçoit pas le pain. Or, le pain ne se rencontre pas dans la nature et la nature, en termes de surface, est si judiciairement distribuée que la menace est réelle de devenir un errant au moins à l'intérieur de soi. Il faut donc se raisonner un peu !

∝ On n'a guère évolué depuis Bach. En fait, théoriquement, tous les musiciens qui ont composé après Bach ont fait du Bach. On s'est bien chamaillé sur des questions de détails, de formes, de couleurs, de rythme, mais on n'a pas poussé le bouchon plus loin que cette facile division de la gamme :



Autrement dit :  $x = \text{racine } 12^{\text{e}} \text{ de } 2$  et plus généralement :  $x = \text{racine } n^{\text{e}} \text{ (nombre d'intervalles) de } p$ . L'instrument électronique permet désormais tous ces calculs. Il a en fait remis le musicien sur la voie des instruments naturels, primitifs ou improvisés, mais l'oreille s'est tellement habituée à la chanson que c'est maintenant la justesse qui passe pour de la cacophonie ! Jamais l'art de la musique n'a été aussi figé qu'aujourd'hui dans la tête et dans le cœur des hommes du commun. Observez la condescendance, et ce malgré les preuves flagrantes du crime colonial, de l'auditeur occidental au spectacle d'une musique exotique et vous aurez toute la mesure de ce qui nous éloigne de la nature. Nous sommes devenus des êtres superficiels enfermés non pas dans les habitudes de Gide qui se trompa à ce sujet, mais plus profondément dans le cadre de doctrines qui n'ont plus aucun fondement. Notre pensée occidentale a vraiment de quoi effrayer les peuples encore enracinés dans leur passé.

∝ J'ai choisi d'illustrer mon propos par cette petite histoire de la gamme non seulement parce que celle-ci n'impose aucun calcul dont l'esprit moyen risquerait de ne pas comprendre les hypothèses, mais surtout parce que l'art y est clairement signalé comme pratique à la

fois de l'observation de la nature et exercice obstiné des instruments inspirés par l'observation. Il est aussi clairement concevable de distinguer la musique de l'ensemble des bruits produits par la nature et par les outils dont l'homme se sert pour survivre. L'idée de composition prime sur les *décorations* de la matière sonore.

## AYVAYAN AU JOUR LE JOUR

*Pascal Leray*

---

Depuis le 19 août 1998, j'ai recommencé à faire chaque jour une sculpture. Modelée en cire, elle sera par la suite fondue en bronze, puis ciselée et patinée par moi-même, et par période elle sera réalisée en terre cuite. Le 19 août 1998 soit le 500 ème jour avant l'an 2000, j'ai entrepris le compte à rebours unique et décisif qui nous sépare et nous unit tout à la fois du prochain millénaire. Et, sur le fil qui y conduit, je me trouve comme un funambule s'en imposant l'épreuve pour la seule satisfaction de vaincre son vertige.

Georges Ayvayan, « Prière... »

- voir texte intégral p.101 -

---

Roland Barthes disait l'écriture « intransitive ». La formule est contestable et c'est pourtant celle qui vient à l'esprit quand on découvre l'oeuvre de Georges Ayvayan, un sculpteur dont la démarche se situe au-dehors de tout courant, dans un rapport à la matière qui exclut tout autre principe que la nécessité intérieure.

On connaît peu l'oeuvre de Georges Ayvayan : une partie de ses sculptures sont disséminées chez de bienheureux acquéreurs, une autre – considérable !

- enfermée dans des caisses, des cartons, constituant un vertigineux stock de statuette, figures nées au jour le jour, suivant un principe indépassable : le rythme d'une statuette par jour.

On rêverait de voir cet ensemble représenté dans un vaste hall d'exposition : il faudrait alors donner à la fois l'image de cette accumulation invraisemblable (les caisses font, d'une certaine façon, partie intégrante de l'oeuvre) et donner à voir la multiplicité de ces silhouettes parfois juste ébauchées, le plus souvent tortueuses et fantastiques, qui inscrivent le récit du face-à-face de l'homme, moins avec la matière peut-être qu'avec sa propre pratique – et tout ce qu'elle lui impose.

Il est possible que cet ensemble se résorbe tout à fait d'un jour à l'autre. L'édifice est solide mais précaire. Le sculpteur n'a-t-il pas projeté, il y a quelque temps, d'enterrer la totalité de cette production infinissable ? On se tromperait à voir là une coquetterie d'artiste. Les questions que le visiteur est amené à se poser quand il découvre le travail de Georges Ayvayan semblent étrangères à l'artiste, aux prises avec la contrainte radicale qui anime son oeuvre.

Ce n'est pas une démarche conceptuelle, à ce qu'il me semble et je crois qu'il serait aussi réducteur de lire – même si la tentation est grande – cette prolifération sous un angle purement spirituel. Il arrive que l'artiste vienne à cette « limite du pays fertile » (pour reprendre le mot que Boulez empruntait à Klee) où il ne s'adresse plus à un public, mais à son art. Mallarmé quand il écrit le *Coup de dés*, John Coltrane dans ses dernières années, le flûtiste japonais Wakazumi Doso également, offrent une fenêtre sur cette intransigeance. Georges Ayvayan ne fait pas moins. Qu'on en juge par le silence qui l'entoure.

\*

*Pour Georgess Ayvayan*

Un artisan de structures sérielles.  
Il apprend à apprendre,  
à prendre et à déprendre.  
Son atelier – le monde.  
Un environnement de fluctuations.  
Son matériau – le temps – mais il échappe.  
L'artisanat fait dans le flottement  
(des outils temporaires) (il apprend à déprendre).  
L'outil est la limite.  
L'artisan dit que sans limites, pas de série.  
Le temps – et une masse opaque  
où il plonge les mains.  
Il apprend à appréhender  
le non-tangible, l'invisible  
et la série.



Comment présenter l'oeuvre de Georges Ayvayan ? Celui qui revient de son atelier envahi de caisses innombrables, parfois ouvertes sur les côtés, afin que soient un peu visibles les mondes qu'elles renferment, ne peut que se sentir déboussolé. Il faudrait des halls d'aéroport pour offrir au public la vue complète des statuette qui scandent les jours d'une vie d'homme. Mais il faudrait encore que l'oeil puisse gravir les montagnes de caisses, hermétiquement closes et marquées du sceau de l'artiste. En absorbant le travail du sculpteur, elles esquissent son ultime réalité, pour violente qu'elle semble à nos yeux. L'absorption par le néant est le risque de cette lutte au corps à corps avec l'infini qui traverse les jours et donne forme aux statuette. Voici, en quelques planches, une brassée de jours de la « Prière » de Georges Ayvayan, dont l'équipe du *Chasseur abstrait*, de façon unanime et expresse, a tenu à saluer le travail à travers ce cahier<sup>1</sup>.

1 Ce qui explique que certaines figurines se soient échappées pour se promener dans tout ce *Cahier*. Faut-il y voir une énième émanation de la « loi des séries » ?

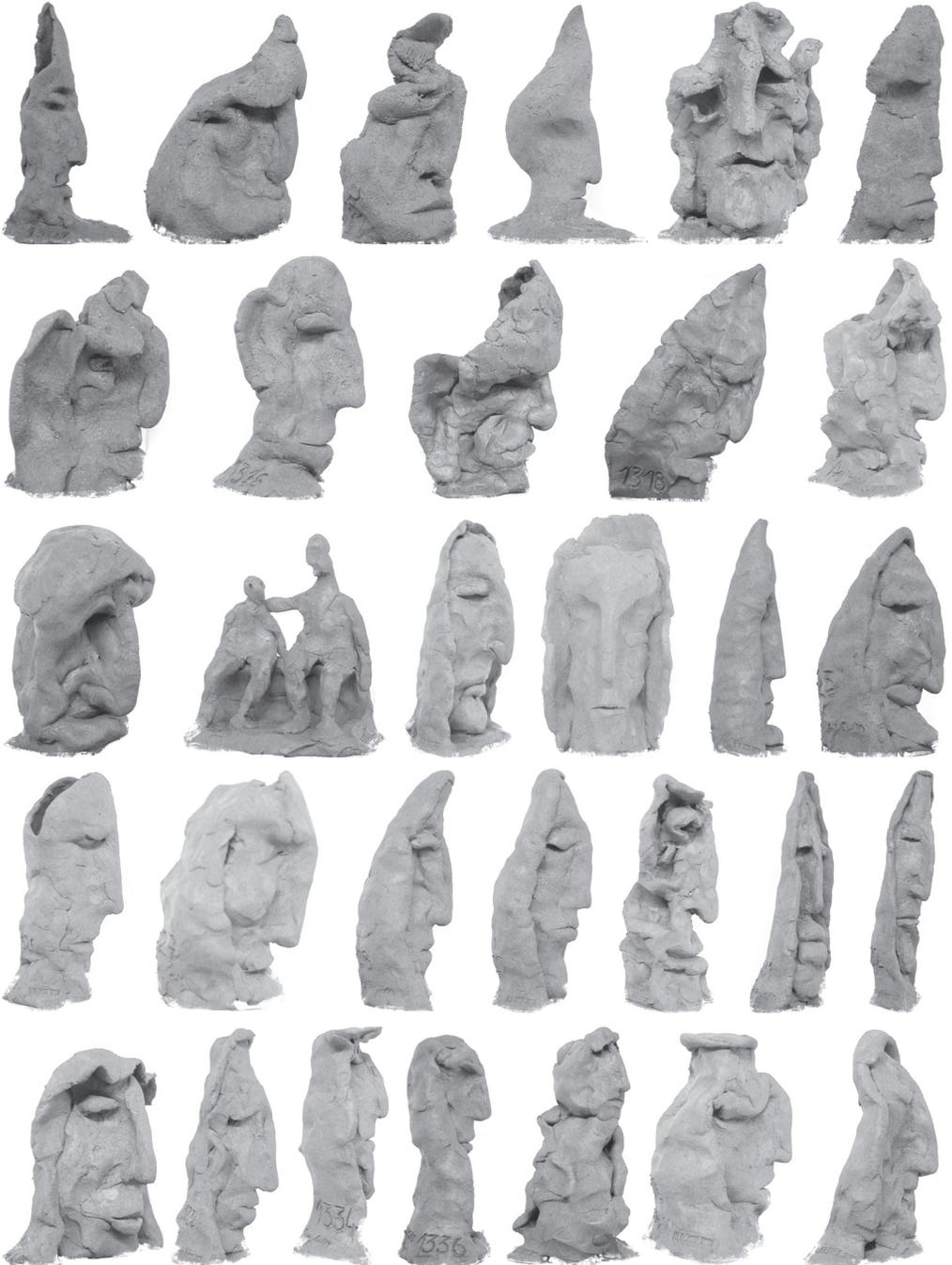


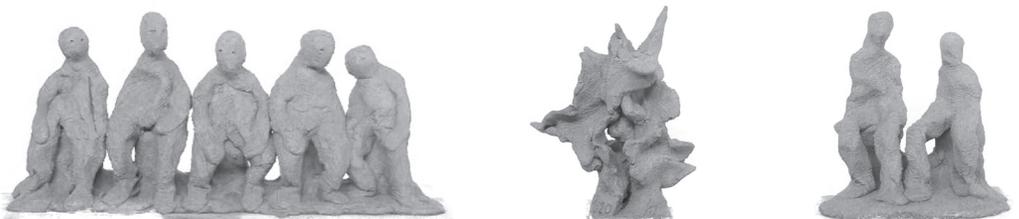




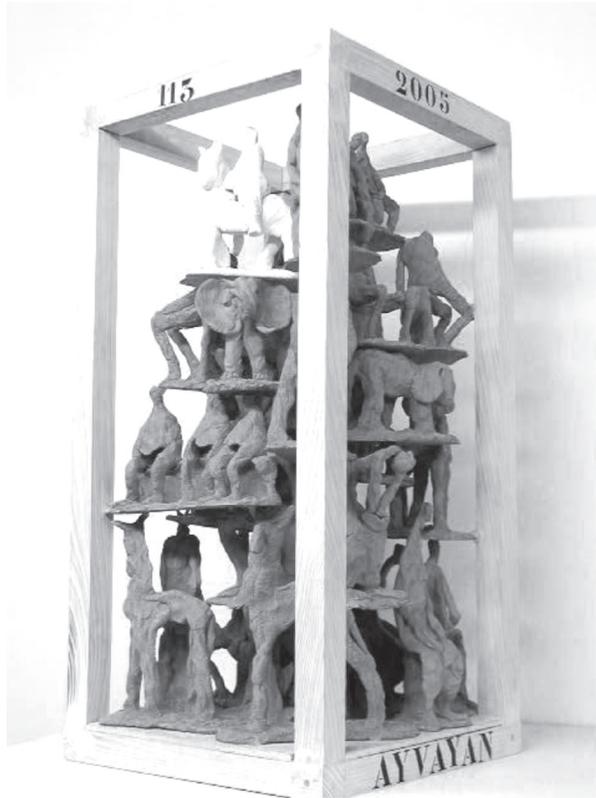


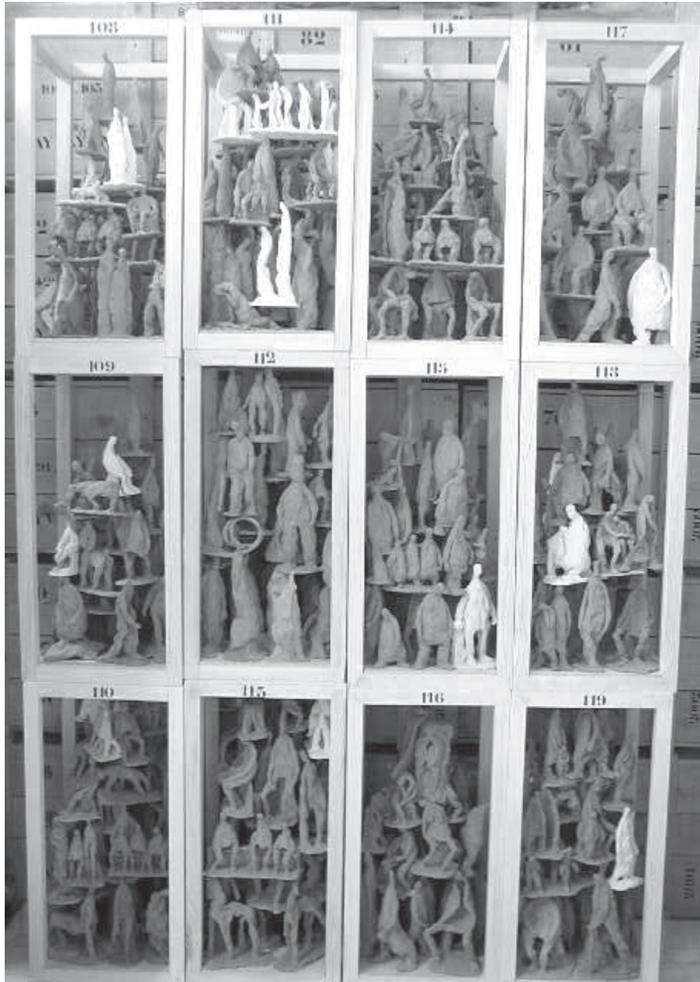














*Mon travail est ma prière*

Léopold Kretz

## Prière...

*Georges Ayvayan & Robert Vitton*

- Paris, octobre 1998 -

**Prière... suite :**

*janvier 1999 | avril 2000 | juillet 2001*

Depuis le 19 août 1998, j'ai recommencé à faire chaque jour une sculpture. Modelée en cire, elle sera par la suite fondue en bronze, puis ciselée et patinée par moi-même, et par période elle sera réalisée en terre cuite. Le 19 août 1998 soit le 500<sup>ème</sup> jour avant l'an 2000, j'ai entrepris le compte à rebours unique et décisif qui nous sépare et nous unit tout à la fois du prochain millénaire. Et, sur le fil qui y conduit, je me trouve comme un funambule s'en imposant l'épreuve pour la seule satisfaction de vaincre son vertige.

Recommencé : car, il y a 10 ans, entre le 10/09/87 et le 21/01/89, j'ai fait chaque jour une sculpture en terre cuite de 30 cm environ de hauteur, soit 500 au total, qui furent au fil du temps emballées dans des caisses de bois par séries de 21 jours successifs d'un labeur aussi sacré que vain. Et tous ces coffres, plus beaux encore que des cercueils, appartiennent aujourd'hui à des collections privées, bien que leur créateur, quant à lui, continue de n'appartenir à rien.

Dans cette démarche, l'objet (la sculpture en bronze ou en terre cuite, figurative le plus souvent) n'est que l'écume de l'oeuvre aussi dense que dérisoire. L'oeuvre est du temps, ou l'oeuvre du temps, ou le temps de l'oeuvre. Le compte ou le décompte rituel des jours offrant sa charge matérielle. Toute la poésie d'un homme écrite au jour le jour, se matérialisant par une accumulation de caisses. Ainsi, jour après jour, travailler religieusement, et compter, pour s'aider à vivre, s'encourager et se surprendre, s'étonner, se construire de ce mystère de la création.

Quant au travail lui-même, il procède en deux temps :

1. La création en cire ou en terre : Chaque jour à 0 heure, je commence la sculpture, la numérote : -500, -499, -498, etc., la signe, puis dans le courant de la journée y revient plusieurs fois pour la retoucher. Une fois sèches, les terres sont cuites, puis suivant le cas, colorées et patinées.

2. Le travail du bronze : Environ un mois plus tard, lorsque le bronze brut me revient de la fonderie, avec ses jets et ses défauts, je la corrige, la rectifie lors du travail de ciselure, de polissage et de patine. Une recreation

en quelque sorte, qui occupe le restant de ma journée.

*Note : Dans le cas où je partirais en voyage, de la cire, de la terre et quelques outils sont prévus pour ces absences de mon atelier. Quant au travail de ciselure, il prendrait quelques retards.*

3. Accidents de fonderie : Je prends le parti de ne pas réparer, par rajout d'éléments refaits, les mauvaises fontes. Si possible, suivant le cas, les pièces ratées seront ciselées et patinées en l'état, sinon, elles seront montées sur socle brut de fonte.

4. Conditionnement : Les pièces seront emballées par séries de 5 jours successifs, dans des caisses en bois de 56 x 36 x 36 cm. Chaque caisse sera marquée et numérotée.

Quant à la valeur de mon engagement et sa rigueur, ils sont d'abord vis-à-vis de moi-même : IRRÉVERSIBLE, OBLIGATOIRE, NÉCESSAIRE, et SANS COMPROMIS. Un jour est un jour, et doit sa sculpture. C'est pour cette raison, afin d'éviter tout dérapage quant au temps, que celle-ci doit se commencer autant que possible à 0 heure.

Voici donc le travail, que je nomme « Prière... », auquel je veux me consacrer exclusivement.





VALÉRIE CONSTANTIN  
ou  
LA SÉRIE TRAVAILLE

*Patrick Cintas*

L'art moderne a changé dans les années soixante avec notamment le concept de livres d'artiste et l'introduction de la technologie dans les arts. Philosophiquement, il a aussi changé avec la déclaration d'Andy Warhol sur la célébrité. Quand Valérie Constantin aborde la question qui se pose à la majorité des êtres humains, à savoir : *Comment devenir artiste ?* elle s'est déjà posé la question : *Suis-je une artiste ?* Cette dernière question, les pseudo-artistes ne se la posent pas ou bien ils y répondent eux-mêmes positivement et deviennent inévitablement les paranos envahissants de notre époque. Ce qui va immédiatement différencier le pseudo du vrai, et bien c'est le travail, l'établi comme dirait Jean-Luc Vertut.

De nos jours, il est facile de se procurer un logiciel autorisant la « création » de morceaux de musique, d'images et même de textes. Le résultat, s'il est capable de convaincre le gogo en proie lui aussi à des velléités d'artiste, d'homme de Lettres ou de compositeur, est tellement dérisoire que le véritable artiste et l'amateur éclairé en conçoivent toujours une amertume dont la toxicité est quelquefois fatale.

Valérie Constantin a choisi de se battre, de travailler et de dénoncer par son travail les productions médiocres de la publicité et des réseaux.

Partant, elle va forcément travailler sur des séries. J'insiste sur cette constatation, même si je n'ai pas ici l'espace pour en témoigner apodictiquement. C'est

cette nécessité du travail, de l'établi, qui force la série chez ces créateurs hors du commun. Ce qui sous-entend que l'homme du commun ne connaît pas la série en dehors de ses vulgarités triomphantes.

Il y a toujours eu, chez Valérie Constantin, ce travail à la fois instinctif et clair. Une certaine quantité de séries illustre ce parcours sans faute depuis ces années dont je suis le témoin privilégié.

Qui dit travail, dit atelier. De nos jours, quelques artistes ont abandonné l'atelier un peu comme le peintre moderne a renoncé à la chemise aux manches souples et au vaste béret destiné au soleil et à l'admiration des clients. Je prends pour exemple Éric Watier, qui aurait pu participer à ce Cahier avec par exemple ses *inventaires*. L'établi, terme en effet plus approprié, est alors installé dans n'importe quelle chambre pourvu qu'elle soit tranquille. Un PC fait office de lieu, de caisse à outil et de champ d'expérimentation.

Valérie Constantin n'a pas renoncé à l'atelier traditionnel. Le sien ne sent pas la térébenthine, mais la résine acrylique et, si on s'approche, l'aquarelle, l'encre, la gomme, etc. Elle peint aussi bien de grandes toiles tendues sur des châssis que des feuilles de papier couchées sur la table à dessin. Et dans un coin de cet atelier, le photocopieur des débuts a été remplacé par un PC qui exhibe ses deux écrans et ses périphériques d'«entrées et de sorties». Un appareil numérique complète cette partie de l'atelier. Elle dessine, photographie, numérise, etc. Puis la couleur, du noir au blanc en passant par d'innombrables possibilités, installe la croissance d'un art que personne ne lui conteste, preuve qu'elle est une artiste... reconnue et non pas autoproclamée.

C'est dans cette ambiance de travail que son art, de série en série, et d'ensemble en ensemble, continue sa trajectoire tendant à élaborer ce qu'il va bien falloir appeler une œuvre.

---

## 2 - RÉTROSPECTION





## Pierre-Joseph Proudhon, promulgateur de la doctrine sérielle

*Pascal Leray*

Autant Proudhon est célèbre en tant qu'initiateur de l'anarchisme, autant son œuvre reste troublante et difficile à appréhender pour un esprit d'aujourd'hui, formé à des segments idéologiques infiniment plus rigides que la réalité de l'utopie socialiste au XIXe siècle. Mais de cette œuvre, un aspect apparaît carrément occulté : la « doctrine sérielle », à laquelle il semble que Proudhon ait beaucoup tenu.

Le premier dans l'histoire de la pensée, Proudhon pose « la série » au centre d'un système philosophique. L'adjectif « sériel », c'est lui qui le forge. Le verbe « sérier », le substantif « sériation », suivent de près. Proudhon lui-même se définit comme un simple *chercheur de série*. L'œuvre dans laquelle il expose le plus complètement l'universalité du principe de série s'intitule – de façon assez pompeuse, il faut l'admettre – *De la création de l'ordre dans l'humanité*. Si le texte est ambitieux, il est peu prisé du public traditionnel de Proudhon, qui y voit une lubie. On voit l'auteur s'essayer à une explication générale du monde telle que seuls pouvaient espérer en produire les écrivains du XIXe siècle. L'ouvrage n'en figure pas moins une « apogée » de la série à l'heure de la révolution industrielle – qu'il nous paraît intéressant de mettre en regard avec les sérialismes d'après 1945.

La drôlerie de la chose étant que le sérialisme, qu'on parle de musique ou d'histoire, même d'arts plastiques, revient à une *tabula rasa*. Or, le discours de cette *tabula rasa* était préexistant, aussi troublant que cela puisse paraître. Le structuralisme – je prends ici le mot au sens très large de toutes les démarches qui, à cette époque et avec ferveur, ont tendu à formaliser les divers aspects du fait anthropologique – a-t-il été autre chose qu'une « tragi-comédie » ; condition exclusive, selon Marx, à laquelle l'histoire puisse revenir sur elle-même ?

Cette question nous entraînerait plus loin que ce cahier ne le permet. Il reste que ce texte vaut d'abord par les échos rétrospectifs qu'il suscite. Et qui, s'ils ne nous révèlent pas grand-chose sur la structure sérielle de l'univers, nous incitent nécessairement à nous interroger sur les latences d'un mot, sur sa paradigmatique la plus diffuse, sur ses propriétés mémorielles enfin.

Proudhon n'est pas le premier auteur à céder à ce qu'on appelle depuis peu la *tentation omnisérielle*. En posant la série au centre de son système, Proudhon suit de près Charles Fourier, qu'il amende particulièrement sur deux points : d'une part, comme on le voit ci-après, il lui reproche d'avoir fondé son système sur « l'attraction » plutôt que sur la série ; d'autre part,

il rejette l'adjectif « sériaire » pour proposer « sériel ». Il est frappant de voir que l'adjectif, passé les discussions qui ont suivi l'exposé par Proudhon de sa méthode sérielle, a « dormi » pendant près d'un siècle, c'est-à-dire : jusqu'à ce que René Leibowitz, cherchant à traduire simplement le principe de la *Zwölftonmusik*, choisisse de parler de « musique sérielle ».

On peut voir dans cet épisode sériel une anecdote philologique (elle est de premier choix). On peut éprouver quelque gêne devant un enthousiasme si naïf, devant une modestie souvent malmenée. Proudhon n'a pas la lumineuse imagination de Fourier. Mais son dogme a connu un succès certain. Il a suscité des adeptes, on l'a parodié, il a « fait débat », comme on dit aujourd'hui. Il ne faudrait donc pas minorer l'impact que ses idées ont pu avoir dans la philosophie des sciences, mais aussi sur la sociologie et l'anthropologie. La vision qu'exprime Proudhon n'est pas isolée, rappelons-le. On a évoqué Fourier. Il faut encore considérer le prestige de la notion de série dans les sciences naturelles, prestige qui se transforme en une véritable frénésie, aboutissant à la publication des trois volumes de *Méthodes de classification et idée de série* de Henri Daudin en 1926-1927. Il faut encore mentionner Cournot, connu encore aujourd'hui pour avoir défini le hasard comme « rencontre de deux

séries causales indépendantes» et critiqué vertement par André Lalande, dans son *Vocabulaire de la philosophie* pour son abus du syntagme «série linéaire».

Dans l'esprit de Lamarck, la série était gage d'unité, de continuité et représentait la complétude d'un tableau virtuel, celui qui engloberait la totalité des espèces naturelles. Chez Fourier, la série est devenue l'instrument d'une «harmonie préétablie» que dominait une mystérieuse *mathesis*. Proudhon, pour sa part, se positionne sur l'autre versant de la série, le versant empirique, en quoi il se montre très proche de Diderot (on ne peut dire aujourd'hui quelle influence ce dernier a pu avoir sur lui). Le rapport qu'il institue entre le mathématique et le sériel est à l'inverse de la plupart de ses contemporains. Pour lui, le mathématique est second. Cette simple posture nous le rend éminemment moderne. Pour lui, la série mathématique n'est qu'une «sphère sérielle» parmi d'autres. On peut faire une analogie avec la musique qu'on s'évertue à dire contemporaine, où l'on observe une démarcation voisine entre ceux qui *entendent* ce qu'a produit la technique sérielle et la définissent d'abord par ses dimensions esthétiques, par son «résultat» auditif, et ceux qui récitent la leçon arithmétique des  $n$  milliards de combinaisons possibles qu'offre la permutation des douze notes de la gamme chromatique.

Si Diderot est véritablement le fondateur de l'approche «empirique» de la série, il reste sans postérité immédiate. Il est douteux que ses écrits aient retenu l'attention de ses contemporains. Il est plus vraisemblable que Diderot ait exercé une influence par le biais d'échanges oraux. Des quelques textes qui s'attardent sur la notion de série, la plupart sont restés inédits. Proudhon, lui, bénéficie d'un public relativement large.

Il faut garder à l'esprit que, pour un philosophe du XIXe siècle, la série est d'abord une notion mathématique et que les mathématiques sont réputées être à la racine de la raison. Quand il prétend faire de la classification des espèces une *véritable série*, Lamarck fait référence aux mathématiques, ultime horizon de la connaissance. Quand Auguste Comte promeut sa «série encyclopédique des sciences», quand il esquisse le progrès sous la forme d'une «série indéfinie», c'est encore le modèle mathématique qui se laisse lire. Cournot propose une notion plutôt statistique, de son côté – mais on reste dans un ordre quantitatif et numéraire. C'est que deux ordres également mathématiques s'opposent à l'intérieur de la série : l'analyse mathématique d'un côté (elle détermine la série d'après une loi commune, génératrice – la «fonction d'intervalle»); de l'autre, les statistiques, qui s'offrent en alternative aux

«lois naturelles». Auguste Comte leur refusait toute valeur heuristique. D'un côté comme de l'autre, ce qui est interrogé, c'est le rapport entre réel et mathématiques. Ce débat s'éteindra de façon assez brutale, si l'on considère le texte de Daudin comme une «apogée» de la série à son heure scientifique -- soit une heure dont les enjeux épistémologiques semblent s'être volatilisés en un rien de temps. De son côté, Proudhon offre une acception empirique de la série. La volonté de totalisation de son propos concorde peu avec nos regards désabusés d'humains vivant à l'heure nucléaire mais ce détour historique peut sans doute permettre de comprendre quelque chose la validité notamment *artistique* de la notion de série.

En prenant le soin de distinguer la série de son expression mathématique, le philosophe touche quelque chose d'une compréhension, la plus féconde possible, du principe de série. Le lecteur pourra bien sourire devant le trop vaste projet de Proudhon, devant la somme des savoirs que brasse l'ouvrage, parfois avec peine. Mais le rapport qu'il institue entre le mathématique et la série a une incidence réelle. Il entre en opposition frontale avec les fondements de la métaphysique. Il peut paraître osé de le rapprocher du raisonnement d'Émile Benveniste, qui considérait les mathématiques comme une fonction

linguistique. Les deux analyses sont du même ordre. Ce que Proudhon ne réalise pas, peut-être, c'est qu'en ramenant toute réalité à la série, il en appauvrit considérablement la notion. C'est ainsi que l'utopie s'anéantit, dans son universalisme même. Quelle postérité devons-nous lui attribuer ?

S'il y a peu d'évidence que les compositeurs dont Jean-Yves Bosseur a retracé pour ce *Cahier* le cheminement intellectuel aient eu recours au «séalisme» de Proudhon, certaines permanences méritent qu'on s'y attarde : permanence de certains thèmes, tout d'abord. Mais surtout, permanence d'une tension, d'une volonté de totalisation, qu'on retrouve chez tous les grands omnisériels, de Diderot à Fourier, de Nerval à Proudhon, de Boulez à Chounu... Diderot en avait décidé ainsi : la série est d'abord une critique de l'entendement.

Nous donnons ici quelques pages du gros ouvrage de Proudhon. Avant de les lire, il faut se rappeler que nous ne sommes pas encore à la moitié du XIXe siècle. Tout ce qui pense, en ce temps, est à la recherche d'une théorie générale des sciences. Nous espérons ainsi permettre au lecteur de juger par lui-même de l'intérêt documentaire, philosophique et littéraire des pages qui suivent.



§ II. — Observations sur la série.

## De la création de l'ordre dans l'humanité

*Pierre-Joseph Proudhon*

174. Tels sont les faits qui, dans la nature, nous révèlent la présence d'une loi générale, aussi variée dans ses applications que les essences elles-mêmes, ou, pour mieux dire, donnant lieu, par ses innombrables déterminations de la substance et de la cause, à toutes les essences ; loi que nous pouvons proclamer et inscrire sur le temple de la Vérité : telle est enfin la Loi SÉRIELLE\*.

175. D'autres avant nous avaient essayé déjà de remonter jusqu'à un fait primordial, qui servit à la fois de critérium et de base à toutes les manifestations de la nature et de la société. St-Simon, Azaïs, et

\* - Nommée par Fourier sériaire, contrairement à l'étymologie et l'analogie. La terminaison *aire* désigne en général une qualité ou fonction dans les personnes : *donataire, commanditaire, locataire, propriétaire, prolétaire, adversaire, commissaire, fonctionnaire, légataire, feudataire, contraire*, etc. -- *Sériel*, comme *constitutionnel, fonctionnel, différenciel, tendancier, providentiel, matériel, idéal, formel*, etc. Sans être profond linguiste, il suffit de comparer ces deux séries pour se convaincre de l'irrégularité de la dénomination adoptée par Fourier.

après eux Fourier, expliquèrent tout par l'attraction (ou l'expansion, qui n'est autre que l'attraction prise à rebours)

Or l'attraction, de même que la vie, le mouvement, la force, la causalité, la substance, l'esprit, etc., est une de ces généralisations conventionnelles, qui nous servent à désigner le principe ou *substratum* des phénomènes, c'est-à-dire, précisément ce qu'il y a en eux de plus impénétrable : une inconnue, appréciable seulement par la succession et la loi de ses apparences. L'attraction, si elle est quelque chose d'universel, n'est au plus que la force universelle : elle n'est point une loi ; elle est si peu une loi, qu'elle est elle-même mesurée par la série.

Ainsi, quand on admettrait que l'attraction est la cause universelle, ou que la cause universelle se manifeste par l'attraction, on ne serait pas plus avancé que si l'on soutenait que la matière est la substance universelle, ou que la substance universelle se manifeste dans la matière. La substance et la cause, l'attraction et la matière, ne nous sont accessibles que par leurs phénomènes : conséquemment, ce qui nous importe le plus à connaître, est la loi qui régit ces phénomènes.

Donc, sans nous inquiéter davantage d'attractions, passions, sympathies, essors, attachons-nous à la loi sérielle, et nous saurons de ces choses tout ce qu'il nous convient, tout ce qu'il nous est possible d'en savoir.

176. Puisque les mathématiques sont une application particulière de la loi sérielle, essayons, avec leur secours, de reconnaître quelques-unes de ses propriétés.

L'arithmétique n'est possible que par la série : cette proposition n'a plus besoin d'être démontrée. Chacun sait que les opérations arithmétiques, addition, soustraction, multiplication, division, extraction, les rapports de progression, le balancement des *extrêmes* et des *moyens* dans les proportions, reposent sur le classement des nombres en unités multiples et sous-multiples les unes des autres.

D'après ce principe, nous pouvons répondre à cette question, dont l'énoncé peut paraître absurde à beaucoup de gens : *Pourquoi deux et deux font quatre ?*

La démonstration de ce théorème repose sur ce principe sériel, que ce qui fait le genre, ce qui détermine le groupe, est vrai de toutes les espèces qui le composent.

Soit l'unité, l'identité absolue, l'indivision, représentée par un point. Si l'on conçoit que ce point, se dédoublant, s'extériorant ou s'objectivant, pour me servir du langage philosophique, se pose en face de lui-même, il en résultera une collection ou série binaire :-:-. Concevons ensuite cette série binaire s'engendrant à son tour comme l'unité, nous

aurons -:- plus -:-. Or, cette reduplication peut donner lieu à plusieurs figures : : — : . . — — ···· — : : , etc., lesquelles ne sont toujours que la série binaire redoublée, et présentée sous des aspects différents. Mais ces aspects ou figures, considérés seulement sous le rapport du nombre, sont autant d'espèces d'un genre ou groupe arithmétique, auquel on a donné le nom de *quatre*. Quel que soit donc l'objet que l'on considère, les jambes d'un quadrupède, les cordes d'un violon, les yeux d'un limaçon, les angles formés par le croisement de deux droites, le nombre étant la seule chose que l'on ait en vue, le groupe qui résulte de la série binaire opposée à elle-même reste arithmétiquement identique : c'est toujours quatre.

Il suit de là que tout nombre au-dessus de l'unité n'est pas seulement un rapport, comme l'a dit Newton : c'est encore un groupe, une série, un genre, ABSTRAIT d'une multitude d'espèces. Sans abstraction, point de nombre : donc il y a quelque chose de logique antérieur à l'arithmétique, donc les mathématiques ne sont pas le dernier mot de la raison.

177. On dira peut-être, en retournant la démonstration, que l'on peut tout aussi bien concevoir la série comme propriété du nombre, que le nombre comme application de la série ; par conséquent que la métaphysique tire plutôt sa certitude des mathématiques, que les mathématiques ne tirent la leur de la loi sérielle. Cette réflexion serait juste, si nous ne connaissions que des séries arithmétiques ou géométriques : mais comme il existe d'autres séries, pour l'intelligence desquelles les mathématiques ne sont d'aucun secours, il faut bien reconnaître que celles-ci empruntent à la loi sérielle leur propre certitude, et que tout au plus elles en sont la première application.

Aussi, lorsque nous serons parvenus à la 2e partie de la métaphysique, nous verrons qu'un tableau tel que la Cène ou la Transfiguration, un opéra de Meyerbeer, un marbre de Canova, sont des séries dont l'invention, la composition et l'exécution peuvent être soumises à une sorte de calcul métaphysique, aussi sûr que celui qui nous a démontré le système du monde, mais pour lequel les chiffres et le compas ne serviraient absolument de rien.

\* - Il est impossible de concevoir comment le rapport de nombre par lequel on exprime les pesanteurs spécifiques des corps n'aurait qu'une certitude subjective, tandis que le rapport du diamètre à la circonférence aurait une certitude objective. Les corps ne nous enseignent pas plus la géométrie que l'arithmétique : ils nous fournissent des termes de comparaisons, dans leur symétrie, leur série ou leur différence, et c'est en les comparant que nous devinons les secrets de la nature, la science de Dieu, si j'ose ainsi dire. Ainsi ou il faut admettre la légitimité objective de l'arithmétique au même titre que celle de la géométrie ; ou il faut nier celle-ci, et avec elle la certitude extérieure de toutes nos idées ; c'est-à-dire, mettre en doute l'existence des êtres. Au 7e §, nous répondrons à ce doute.

178. Lorsque Kant a dit que les jugements mathématiques étaient tous synthétiques, «vérité, ajoute-t-il, incontestable et très-importante par ses suites, bien qu'elle semble avoir échappé jusqu'ici à la sagacité des analystes de la raison humaine, et même être très-contraire à leur attente\*,» Kant a affirmé la série comme condition des mathématiques; mais lorsqu'il ajoute que les jugements de cet ordre sont tous *a priori*, il a parlé selon la donnée philosophique qui fait tout son système: car, d'une part, la loi sérielle est antérieure aux mathématiques; de l'autre, elle nous est révélée par l'expérience.

Dans sa *Critique de la raison pure*, dans sa *Logique*, en un mot dans tous ses ouvrages, cet illustre métaphysicien a côtoyé perpétuellement la loi sérielle; le nom même lui échappe quelquefois: mais il ne l'a point proclamée, il ne l'a point reconnue. Toutes les erreurs répandues dans ses ouvrages, comme tout ce qu'ils renferment de vrai, vient d'une aperception incomplète de la loi sérielle: et c'est là, comme nous aurons plus d'une occasion de nous en convaincre, tout le secret de la philosophie de Kant.

179. Puisque je viens de nommer un si grand génie, je puis bien, à son exemple, me poser cette question: *Comment les mathématiques pures sont-elles possibles?* et que faut-il entendre par-là?

Kant ayant posé comme principe évident de soi, que les jugements mathématiques sont *a priori*, en conclut naturellement la possibilité d'une science mathématique pure, c'est-à-dire absolument vraie, indépendamment de l'expérience. Mais, d'abord, la loi sérielle dont nous savons maintenant que les mathématiques sont une application particulière, n'est point une notion *a priori*: en effet, tant que le moi ne sort pas de lui-même par la sensation, il ne connaît que lui, c'est-à-dire l'un, l'identique, l'indifférent; il n'a aucune notion de groupe ni de série, il n'a point d'idées. Donc, à tout le moins, l'expérience est la condition d'aperception des mathématiques.

Qu'est-ce donc que l'on doit entendre par mathématiques pures? La chose est simple à concevoir: la série mathématique élémentaire étant donnée, on a par là même la loi de sa formation et de son développement, avec ses rapports et ses propriétés. Le calcul sériel n'est plus alors qu'un déroulement, une transformation de termes, une équation perpétuelle; et les jugements qui en résultent sont tous, je continue à parler la langue de Kant, non plus seulement des jugements *synthétiques*, des séries; mais des jugements analytiques, c'est-à-dire des sections sérielles, des séries impliquées les unes dans les

\* - *Critique de la raison pure*, traduction de Tissot..

autres, des séries de séries. La loi de progression sérielle étant donnée, l'esprit marche seul et n'a plus besoin de l'expérience.

180. D'après cet exposé, on conçoit qu'il puisse y avoir aussi une physique pure, une astronomie pure, une zoologie pure, une botanique pure, etc. Il suffirait pour cela que nous connussions les séries élémentaires et les lois qui déterminent les phénomènes physiques, les combinaisons des atomes, l'organisation des animaux et des plantes. Alors nous construirions les séries supérieures avec une certitude absolue; et, sans attendre l'expérience, nous déterminerions à priori le réel et le possible, nous dirions quelles organisations peuvent exister, quelles ne le peuvent pas. Tout ce qui distingue les sciences naturelles des sciences mathématiques, c'est que les premières ne nous montrent que des séries résultant d'autres séries dont les lois et les éléments sont inconnus, tandis que les autres nous offrent à la fois, et des séries composées, et des séries élémentaires portant avec elles le principe de leur formation et la loi de leur progrès.

181. Une autre conséquence de l'hypothèse de Kant, est que la certitude mathématique est toute humaine, mais qu'on ne saurait démontrer qu'elle soit absolue. L'illustre mathématicien M. Ampère n'accordait non plus aux vérités arithmétiques qu'une réalité subjective; mais, par une bizarrerie singulière, il portait un jugement différent de la géométrie. La même pensée faisait dire à P.-L. Courier, dans cette profession de foi comique: *Je crois que la ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre... : je tiens aussi que deux et deux font quatre; mais je n'en suis pas sûr!*

Restituer aux mathématiques, à l'arithmétique du moins, leur réalité objective et leur caractère d'absolu, est une chose qui mérite que nous nous y arrêtions quelques instants, d'autant plus que cette discussion va nous faire apparaître la loi sérielle sous un jour tout nouveau.

182. Parce que la série décimale, fondement de l'arithmétique, n'est frappée d'aucun caractère de nécessité par la nature, on a cru que l'arithmétique était un produit de l'intelligence, que rien, hors du moi, ne pouvait certifier. On ne réfléchissait pas que si, pour exécuter les opérations arithmétiques, le choix d'un système de numération était libre, il était nécessaire d'en faire un, puis de s'y arrêter irrévocablement. Or, c'est cette nécessité absolue de choisir entre tous les systèmes de sériation arithmétique qui démontre l'objectivité de la science. La nature, dans ses combinaisons numériques, ne suit aucune

série particulière, parce qu'elle les accepte toutes; les lois de l'attraction, des vibrations des corps sonores, des équivalents chimiques, etc., sont vraies, éternellement vraies dans tous les systèmes de numération possibles: c'est nous qui, pour comprendre la nature que nous ne pouvons embrasser dans toutes ses séries à la fois, avons besoin de nous conduire à l'aide d'un mètre déterminé, là où la nature n'emploie que sa grande loi sérielle\*.

183. Ce qu'il y a de conventionnel et d'arbitraire dans notre système arithmétique ne prouve donc rien contre l'absolu de la science, et n'accuse que la faiblesse de notre intelligence; il y a mieux: il est utile et souvent indispensable pour nous d'étudier comparativement, sur un même objet, plusieurs systèmes, plusieurs modes de classification et de série.

C'est ainsi que les professeurs de mathématiques enseignent à leurs élèves à calculer dans les systèmes binaire, ternaire, octaval, duodécimal, etc.; puis à transcrire les expressions arithmétiques d'un système de numération dans l'autre. Si nous pouvions embrasser par la pensée tous les systèmes de numération possibles, nous ferions instantanément, sans la moindre peine, presque sans calcul, les opérations les plus compliquées. Car, comme dans notre système décimal, la position de la virgule indique une multiplication ou une division par dix, cent, mille, de même elle indiquerait la multiplication ou la division par un nombre quelconque, pris alors pour base du système. Ce serait comme la traduction d'une même pensée en plusieurs langues.

Posons donc comme axiome, que toutes les séries arithmétiques sont objectivement vraies, et que la série décimale ne devient en nous subjective, que par suite de l'exclusion que nous donnons aux autres.

184. Ce que nous venons de démontrer de l'arithmétique est vrai de toutes les sciences: subjectives quant au choix du point de vue, absolues quant à la certitude intrinsèque.

Lorsque Linné classa les plantes d'après le nombre, l'insertion, la réunion ou la séparation des organes génitaux, il fit un système objectivement et absolument vrai, aussi *naturel* que tout autre, mais seulement en ce qui concerne les organes sexuels, et leurs rapports plus ou moins connus avec les autres parties de la plante.

\* - Il est impossible de concevoir comment le rapport de nombre par lequel on exprime les pesanteurs spécifiques des corps n'aurait qu'une certitude subjective, tandis que le rapport du diamètre et de la circonférence aurait une certitude objective. Les corps ne nous enseignent pas plus la géométrie que l'arithmétique: ils nous fournissent des termes de comparaison, dans leur symétrie, leur série ou leur différence, et c'est en les comparant que nous devinons les secrets de la nature, la science de Dieu, si j'ose ainsi dire. Ainsi ou il faut admettre la légitimité objective de l'arithmétique au même titre que celle de la géométrie; ou il faut nier celle-ci, et avec elle la certitude *extérieure* de toutes nos idées; c'est-à-dire, mettre en doute l'existence des êtres. Au 7e §, nous répondrons à ce doute.

D'autres après Linnée essayèrent de classer les plantes d'après les feuilles, la tige, le fruit, la durée de la vie végétale, etc., tantôt isolant, tantôt considérant simultanément leurs divers caractères. C'étaient autant de points de vue nouveaux, à l'aide desquels ces naturalistes cherchaient à saisir les gradations sérielles suivies par la nature. Et sous combien de faces le règne végétal ne pourrait-il pas être encore étudié ! les propriétés chimiques, médicales, nutritives, industrielles, etc., du fruit, de la fleur, de la tige, de l'écorce, de la sève, des feuilles, de la racine ; la culture, le climat, les rapports des espèces végétales avec les espèces animales, etc. M. de Humboldt, ne considérant que la *physionomie* extérieure des plantes, les a divisées en quinze groupes, lesquels n'ont rien de commun avec ceux établis par d'autres botanistes, selon des principes très-différents.

185. La même observation s'applique à la zoologie. D'après la classification de Cuvier, le singe et la chauve-souris, les plus laids des animaux peut-être, occupent la première place après l'homme : cette distribution est excellente dans un système établi d'après la considération des caractères anatomiques ; il est même possible que, sous d'autres rapports plus éloignés, la série préférée par Cuvier soit pour notre science la plus utile et la plus féconde. Mais il n'est pas moins vrai que le système zoologique de Cuvier n'est pas le seul possible, bien que, dans l'état actuel de la science, et pour un objet déterminé, il soit le plus commode. L'étude des mœurs, des habitudes, par exemple, rapprocherait de nous certaines espèces que l'anatomie comparée en éloigne : le courage, l'intelligence et la docilité du chien, la monogamie des touterelles, la magnanimité du cheval, du lion et de l'aigle, seraient des caractères différentiels d'autant plus légitimes, qu'en définitive ils sont le résultat synthétique de l'organisation. Or, d'après quelle loi à priori la considération des parties l'emporterait-elle aux yeux du classificateur sur celle de l'ensemble, l'organe sur la fonction, le moyen sur la fin ?

186. Celui-là serait donc bien peu philosophe et investigateur maladroit, qui, se renfermant volontairement dans une des mille séries de la nature, prétendrait ramener à cet ordre restreint des créations ordonnées selon des combinaisons innombrables. Loin de là, notre intelligence des choses est d'autant plus profonde, notre compréhension d'autant plus vaste, que nous embrassons à la fois plus de séries et de points de vue.

Tel fut aussi le principe qui dirigea le célèbre botaniste et voyageur Adanson dans la classification qu'il avait faite des plantes, et dont Bernard de Jussieu eut la gloire de

formuler la loi. Adanson ayant reconnu que la somme des parties, depuis les moins importantes jusqu'aux plus essentielles, dans tous les végétaux, ne dépassait guère 63 ou 64, s'était dit : je classerai toutes les plantes, d'abord selon chacune de leurs parties ; puis je formerai des groupes de celles qui auront un certain nombre de parties semblables, depuis 1 jusqu'à 65 ; et de la sorte j'arriverai à un système qui, embrassant celui de Linnée, Tournefort, et autres, aura la plus grande généralité possible.

Adanson fit plus : il découvrit que parmi les organes des végétaux, il en est qui créent un rapport de proximité beaucoup plus grand que d'autres : tellement que deux individus qui ne se ressembleraient que par le fruit seraient plus voisins que s'ils se ressemblaient par dix ou douze parties moins essentielles, comme vrilles, stipules, épines, barbes, etc. Tel est le principe fondamental des *familles naturelles*.

Or, si la botanique est aujourd'hui l'une des sciences les mieux organisées, ne le doit-elle pas surtout à cette compréhension générale des divers points de vue sous lesquels on peut considérer une plante, à ce mode de classification, le plus élevé de tous, qui résulte de la sériation même des séries ?

187. D'après l'exemple que nous venons de citer, et qu'il serait aisé d'étendre à la zoologie, on voit que ce qui est impraticable dans une science le devient dans une autre : par exemple, que la compréhension simultanée des systèmes de numération est impossible, tandis que celle des séries botaniques ne l'est pas.

Cette observation acquerra tous les jours plus d'importance, à mesure que la science abordera des questions dont la solution directe serait hors de notre portée : c'est alors qu'on verra les sciences se venir en aide, et se prêter, indépendamment de toute analogie, le secours de leurs séries respectives.

188. Mais une chose qui importe davantage au progrès et à la fixité des sciences, est la nécessité non-seulement d'en déterminer le point de vue et le mode sériel, mais de s'y attacher avec force et de n'en pas changer à tout propos. Parce que l'arithmétique est vraie dans une infinité de systèmes, s'ensuit-il que nous devions abandonner notre numération décimale aujourd'hui qu'elle a informé de son moule la société, la littérature, l'industrie, les sciences, notre intelligence elle-même ? Et serait-ce faire preuve de capacité et d'un vrai génie mathématique, de mêler et de confondre dans les opérations les séries binaires, ternaires, septénaires, décimales et duodécimales ? Quelle vérité pourrait exister dans de semblables calculs ?...

Voilà pourquoi M. Dumas, défendant le système de Lavoisier contre les innovations

de MM. Davy, Dulong, et autres chimistes de notre époque, s'écriait dans une de ses admirables leçons : « Dès qu'une théorie n'est pas appuyée sur quelque nécessité, je la repousse : il ne suffit pas qu'elle soit rigoureusement possible ; il faut qu'elle soit nécessaire, ou tout au moins utile, et basée sur des raisons solides. Il faut surtout, lorsqu'elle est destinée à en remplacer une autre, qu'elle soit mieux établie et plus raisonnable que celle qu'on s'appête à renverser. »

Une telle manie d'innovation est assez rare chez les intelligences d'élite : ordinairement elle est le propre de ces esprits faibles, incapables par eux-mêmes d'aucune découverte, ne sachant que retourner celles des autres, et qui s'imaginent faire merveille lorsque, parvenus au haut de l'échelle, ils s'aperçoivent avec ravissement qu'ils ont autant de degrés à descendre qu'ils en avaient tout-à-l'heure à monter, et voudraient obliger les autres à les compter non plus de bas en haut, mais de haut en bas.

189. On connaît la démonstration de ce théorème d'arithmétique : *Dans quelque ordre que l'on multiplie deux facteurs, le produit ne change pas.* Elle consiste à montrer, par une figure très-simple,

I	I	I	I
I	I	I	I
I	I	I	I

qu'un groupe formé, par exemple, de quatre séries perpendiculaires, composées chacune de trois unités, est identique à un groupe formé de trois séries horizontales, composées chacune de quatre unités\*.

Cette figure est l'image du monde : de quelque côté que l'on envisage la nature, on la trouve différenciée, sériée : sous toutes les faces, il y a système, et système toujours nouveau : mais la variété des séries n'altère point leur certitude ; elles se croisent, se mêlent, mais ne se contredisent pas ; elles restent absolument et intégralement vraies. Le système entier est immuable.

Tirons de là une première conséquence : Notre science n'a pas besoin, pour être *absolue*, de devenir *universelle*.

En effet, d'après tout ce que nous avons précédemment exposé, la connaissance est

\* - La démonstration de l'identité du produit, dans quelque ordre que l'on multiplie ces facteurs, est prise, comme l'on voit, de la loi sérielle, et n'a rien de spécialement arithmétique : il est étonnant que les mathématiciens ne s'en soient pas aperçus.

d'autant plus profonde, qu'elle s'élève à un plus haut degré dans les propriétés d'une série et les déterminations d'un point de vue; elle est d'autant plus vaste ou compréhensive, qu'elle embrasse un plus grand nombre d'aspects. Mais ce qui constitue *l'absolu* de la connaissance, c'est la propriété et la régularité de la série.

190. Puisque chaque série renferme en elle-même son principe, sa loi, sa certitude, il s'ensuit que les séries sont indépendantes, et que la connaissance de l'une ne suppose ni ne renferme la connaissance de l'autre.

*Les nombres gouvernent le monde*, disait Pythagore: peut-être entendait-il par ce mot *numeri*, en grec *arithmoi* dont l'acception est assez large, la mesure, l'harmonie, la symétrie, en un mot, la série. Mais, à prendre le mot de Pythagore dans le sens ordinaire, il est impossible d'en admettre la généralité. Par exemple, de ce que, dans la société, les intérêts matériels se règlent généralement à l'aide d'un signe tout à fait mathématique, la monnaie, on serait très-mal fondé à prétendre que l'organisation de la société peut sortir d'une opération de banque, d'une combinaison financière. Le classement des travailleurs, leur éducation, la balance de leurs droits et de leurs devoirs, sont des problèmes pour la solution desquels l'arithmétique est de peu de ressource.

Les médecins ont observé dans de certaines fièvres des périodes numériques: cela prouve-t-il que l'arithmétique et l'algèbre soient le dernier mot de la physiologie? Les sons ont été soumis à l'analyse mathématique: cette analyse, que la plupart des grands compositeurs eussent été incapables d'exécuter, suffit-elle pour former un Mozart ou un Beethoven? Et, en admettant que chaque son soit un rapport arithmétique, la succession de plusieurs milliers de ces rapports dont se compose l'opéra de la *Juive* ou de *Robert-le-Diable*, n'est-elle qu'une série arithmétique? Non, non, ce ne sont pas les chiffres qui forment les musiciens, pas plus que la prosodie ne fait les poètes ou la statique les danseurs et les architectes. Et qu'est-ce que l'astronomie nous apprendrait sur la loi des salaires, la cristallographie sur la formation des langues, l'anatomie comparée sur la législation et l'histoire? Quel rapport entre un oignon de tulipe, une tête de pavot, une fleur de nénuphar, et la division de la France en provinces ou départements? Les spires d'un limaçon nous expliqueront-elles les révolutions du globe?...

Tenons donc pour certain que les séries d'ordres divers sont indépendantes; qu'elles ne s'expliquent point les unes les autres, et qu'en toute science il faut, sans rien préjuger de connaissances étrangères, chercher *la série propre l'en soi* et le *pour soi* de la chose qu'on étudie.

191. L'indépendance des sphères sérielles étant reconnue, une ligne de démarcation infranchissable sépare les sciences les unes des autres, et l'idée d'une science universelle est pour nous une contradiction. En effet, quand on supposerait toutes les sciences nées ou à naître, portées à leur plus haut point de perfection, et réunies dans un seul homme, il en résulterait bien pour cet homme l'universalité des connaissances, mais non pas une science universelle. Pour qu'il y eût science universelle, il faudrait que toutes les sciences particulières s'enchaînaient les unes aux autres de manière à former une série démontrable par un principe unique\*, et susceptible d'être, dans son immense étendue, analysée par une même loi et ramenée aux mêmes éléments. Il faudrait qu'en partant d'une science quelconque on pût encore, sans savoir rien des autres, les créer toutes par une sorte d'à priori, ce qui reviendrait à une intégration universelle.

Or, c'est ce que le plus simple coup d'œil, jeté sur les sciences déjà constituées et classées, prouve être impossible. Si quelque chose dans les sciences pouvait faire une synthèse générale, ce ne serait pas l'identité présumée de leurs derniers théorèmes, puisque plus elles font de progrès, plus elles mettent entre elles de distance; mais bien la communauté de leur objet, et l'identité ou l'équivalence de leurs séries. Mais les sciences diffèrent essentiellement et dans leur objet, et dans leur mode de sériation: une science universelle est donc impossible.

192. Une chose pourtant semble infirmer ce que nous venons de dire, et c'est celle-là même qui nous occupe en ce moment, la loi sérielle, la métaphysique. Toutes les sciences, avons-nous dit, relèvent de la métaphysique; c'est elle qui donne à chacune la méthode et la certitude: comment donc la métaphysique n'est-elle pas la synthèse des sciences, la science universelle?

Il faut ici prendre garde. Ce qui produit dans les sciences la diversité de série est la diversité de l'objet: or, bien que l'on puisse par l'abstraction de tout objet s'élever à une théorie générale de sériation, les diverses formes de séries ne s'expliquent pas les unes par les autres, et il n'y a point de science universelle parce qu'il n'y a pas d'objet universel.

193. Mais cela même paraît contradictoire: comment, antérieurement à la série, peut-il y avoir multiplicité d'objet? Cette proposition est pourtant vraie, sinon absolument

\* - Lorsqu'on démontre en géométrie que la surface du rectangle est égale au produit de la base multipliée par la hauteur, de sorte que si l'une est 5 et l'autre 10, le produit sera 50; il ne faut pas croire, malgré l'expression arithmétique, que ce théorème eût pu être prévu par l'arithmétique. De même la géométrie pure ne peut prévoir l'astronomie; ni la chimie minérale la chimie organique, ni celle-ci la politique. Toutes les fois qu'un élément nouveau s'introduit dans une science, comme l'étendue dans l'arithmétique, l'attraction ou le mouvement dans la géométrie, etc., la science change; et il se produit un nouvel ordre de choses.

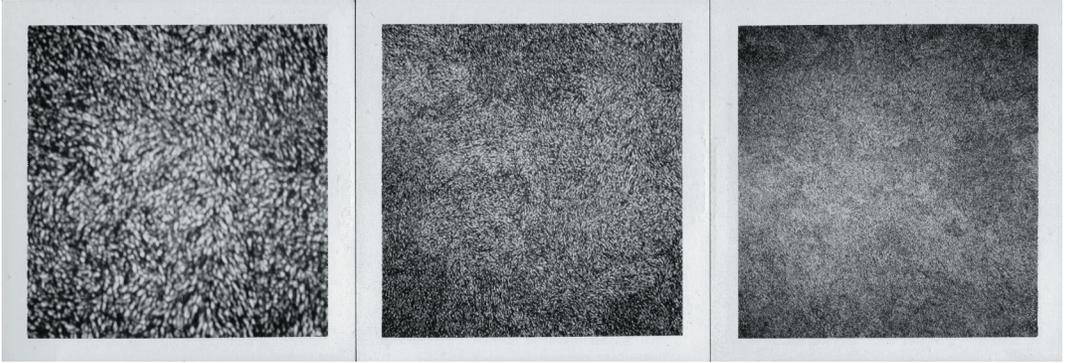
et dans la réalité des choses, ce que nous ne pouvons savoir, du moins d'une manière subjective et relativement à nous. La substance, la force, le nombre, l'étendue, au milieu de tout cela peut-être un moi primordial, infini, éternel, toutes ces *natures naturantes*, comme dit l'école, devenant par la série *natures naturées*, ne se résolvent pas pour nous en un genre suprême; elles ne forment point entre elles une série que nous puissions vérifier: ce sont autant d'infinis à part, donnant lieu à des séries distinctes, et produisant par leur association de nouveaux éléments, dont les séries sont incalculables par les premières. Nous touchons ici les limites de l'esprit humain. Quand donc on soutiendrait, ce qui ne peut même être prouvé, que la science universelle est possible objectivement, qu'elle existe en Dieu, par exemple; une telle science est pour nous comme si elle n'était pas, et notre thèse subsiste tout entière.

194. De toutes ces considérations il résulte que la métaphysique, ou théorie de la loi sérielle, n'est point science, mais méthode; non point méthode spéciale et objective, mais méthode sommaire et idéelle; qu'elle ne préjuge et n'exclut rien, accueille tous les faits et les appelle sans crainte d'être démentie par aucun; qu'elle ne prétend nullement donner par elle-même la connaissance, et n'anticipe pas sur l'observation: bien différente en cela des prétendus systèmes universels, bâtis sur l'attraction, l'expansion, la causation, la déification et autres systèmes ontologiques, monuments de paresse et d'impuissance.

---

## INTERRUPTIONS SUITES





**Milieu alvéolaire (3 détails vus à différentes distances)**  
*- stylo tubulaire à encre sur papier - 1994 - 75X250 cm -*

## TROIS FOIS DEUX

*Niveaux sériels d'une pratique du dessin*

*Julien Gascó*

La série, pour ce qui est du domaine du dessin, peut se concevoir à différents niveaux. Disons, au moins trois. Série d'éléments d'un même dessin. Série de différents dessins. Et enfin, différentes séries de dessins ; à savoir au minimum deux suites de dessins qui font série l'une avec l'autre. Il sera donc confronté ici terme à terme ces trois acceptions du mot série avec les deux ensembles de travaux reproduits que sont *Tracés tremblés* et *Milieu alvéolaire*.

### 1/ Série d'éléments dessinés

Peut-on dire que ces dessins, en eux-mêmes, sont constitués d'éléments ? Ne sont-ils pas plutôt des dessins de flux, avec *Tracés tremblés* ou de masse, avec *Milieu alvéolaire* ? Si la ligne des *Tracés tremblés* peut être considérée comme un élément, en un autre sens, la prolifération et les retournements de celle-ci font tendre l'impression d'ensemble vers le « *pictural* »<sup>1</sup>. Et ce, tout en restant finalement entre « *linéaire* » et « *pictural* ». Indistinction sensible remettant alors en question une opposition largement développée par Wölfflin.

Dans le même temps, si à regarder de près *Milieu alvéolaire* les millions de petits fragments blancs laissés en réserve sont bien des éléments, ils disparaissent néanmoins les uns dans les autres, par gris optique, une fois que le regard s'éloigne. Là encore, dessin élémentaire et non élémentaire à la fois. Faut-il d'ailleurs parler à leur sujet de dessin, habituellement défini par le fait d'être constitué de lignes ? S'imposerait la déduction d'un nouveau terme qui intégrerait graphique et plastique : par exemple *la graphoplastie*.

<sup>1</sup> « [...] dans le style linéaire toutes choses sont vues suivant des lignes tandis qu'elles le sont par leurs masses dans le style pictural. », in H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art, Le Problème de l'Évolution du Style dans l'Art moderne*, tr. fr. Claire & Marcel Raymond, Saint-Pierre de Salerne, Gérard Monfort éditeur, 1989, p. 21. Un beau passage sur cette distinction, opposant Dürer à Rembrandt, ouvre le texte sur plusieurs pages.

## 2/ Série de dessins

Au sujet de chaque série prise en elle-même (*Tracés tremblés*, *Milieu alvéolaire*), si un principe d'identité est chaque fois appliqué, les formes varient toutefois d'un dessin à l'autre. Remarquons qu'à ce titre un rouleau de papier aurait pu servir de support<sup>2</sup>. Mais ici point de rouleau : des formats successifs. La série des éléments entre eux n'aurait-elle alors d'autre fonction que de présenter ses formes en suffisamment d'exemplaires pour indiquer les limites d'un *champ de variation* ?

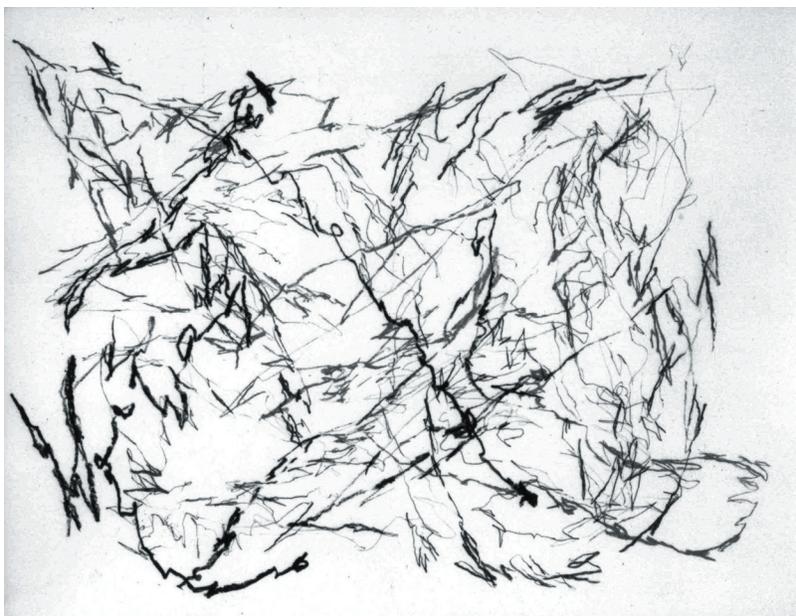
## 3/ Séries de séries de dessins

La troisième conception renverrait à la série formée par les *Tracés tremblés* avec *Milieu alvéolaire*. Série à deux termes, donc. La question devient : une esthétique apparaît-elle à leur intersection ? Si oui à quelles conditions ? Entre ces deux séries se donne à sentir une différence plus complexe que celle, davantage répétitive, présente d'un dessin à l'autre d'une même série<sup>3</sup>. Autrement dit, une fois la pratique ayant fait émerger *Tracés tremblés* puis *Milieu alvéolaire*, ces séries auront été rapprochées, malgré leur dissemblance, en raison de caractéristiques communes. Cette nouvelle série qui entend les réunir devient par là, au moins potentiellement, une série à « n » éléments. Série à continuer promettant alors une esthétique. Propositions différentes organisées autour d'un centre vacant, et leur série circulaire le resserrant infiniment. La recherche permet ainsi d'ouvrir des territoires supplémentaires tout en tournant autour d'un même centre.

2. Solution retenue pour un autre travail en cours (non reproduit) fait de juxtapositions d'éléments hétérogènes se chevauchant plus ou moins, collés sur la surface du rouleau de papier (dimensions 30x10.000cm). Papiers de toutes sortes (imprimés, écrits, photos, trouvés, d'emballages, etc.) y sont marouflés « dans la masse » à la colle. La consultation nécessite un défilement. Une manivelle permettra le déplacement, comme pour certaines machines de vision. La série varie ici de manière continue. Non scandée par les bords, mais selon une continuité de déroulement.

3. Cf. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968, où sont pensés les concepts de « répétition complexe » et de « différence libre » à la fois pour eux-mêmes et l'un avec l'autre.

*Julien Gascó*



**Tracés tremblés**

*- fusain et mine de plomb sur papier - 1992 - 50X65 cm -*

**Tracés tremblés**

*- fusain sur papier - 1992 - 50X65 cm*



**Tracés tremblés**

*- stylo-feutre sur papier - 1992 - 50X65 cm*

*Julien Gascó*



**Milieu alvéolaire (détail vu de près)**  
*- stylo tubulaire à encre sur papier - 1994 - 75X250 cm -*

**Milieu alvéolaire (détail vu de loin)**  
*- stylo tubulaire à encre sur papier - 1994 - 75X250 cm -*



# ° L'entente & ° le secret

Pascal Leray

«La légende se compose d'une série de symboles dans un sens à préciser.»

F. de Saussure

Dans des notes trop longtemps restées inédites, Ferdinand de Saussure imagine une langue faite de deux termes, «ba» et «la». Cette réduction radicale des moyens n'effrayait pas le linguiste qui voyait à quel point le sens – la signification – se construisait *malgré* le matériau. L'hypothèse est ici que la dodécaphonie relève de la même analyse : de ce qu'elle interdit, naît de ce qu'elle permet et engendre. Le texte qui suit relève d'une règle aussi extrême et arbitraire que la dodécaphonie, et ses conséquences sur l'appareil de la langue sont dévastatrices. Si l'on y peut voir, avec raison, un hommage à George Perec dont la pensée pancatégorielle offre le cas d'un sérialisme exemplaire, on veut ici insister sur la dimension négative du procédé. Une fois la langue ruinée en ses possibles, quel drame se noue – ou ne se noue pas, précisément ? Voici, à titre d'échantillon-hommage à entrée multiple (Webern !), une dérive née de ce que peut ce «peu-de-possibles».

**Le texte se secrète.** Ses règles permettent des termes prélevés et empêchent le reste d'émerger. Le resserrement est extrême ! Des reflets se tressent de lettre en lettre. *Les scènes délétères, perverses même, engendrées en l'entente, rendent des rêves et le verbe révélé. Le sens s'engendre en pertes telles.* Je tente de me les représenter. Elles exercent. Elles régèntent le réel. **Et des segments de ce texte** le reflètent et le pensent. C'est le réflexe de l'entente. L'entente émet et représente ses règles.

# Légende

Cette légende, le sens en est extrême.

**Sept stères d'être** restées en terre : les gens rêvent de les déterrer ! Les gens déferlent vers les steppes et les prés ! et même près de l'enfer (le cerbère les dépèce, lèche les restes de ces gens tentés de prendre des stères d'être près de l'enfer, les déments !), les décès des gens en recherche d'être s'entend, très sèchement.

L'enfer entend le rêve des gens des terres de perte, blessées et relevées de sécheresse en sécheresse. Ses décrets déferlent en rêve, en sève, en sentes et en brèches de temps.

Le temps et ses serpettes régendent l'enfer.

Le temps, entre serpent et flèche, se détend. « C'est le temps des ventes d'être et ce, éternellement ! », entendent les gens. Et rentrés de ces rêves, les gens prennent des pelles et cherchent les ventes d'être, près des temples.

Ce temps, l'enfer le prélève des têtes fêlées et ensemencées de gens enfermés en des rêves d'éther. Les rêves répètent des scènes de vente d'être. Frêles, ces gens se démènent. L'éternel les empêche de penser. Et ces déments rêvent d'être, de cet être en vente très cher, vers l'entrée des temples.

Derechef le temps d'être, cette flèche -- et près, le temps d'été, de l'été égrené (le serpent).

o

## Règle d'entrée des termes externes

- + Termes lents et termes flèches.
- + Centres de régence et termes extrêmes.
- + Termes de nerfs et termes de derme.
- + de ventre et de tête.
- + Les termes semblent être : prélevés, en reste, régents et serfs, révélés, ré-

pétés, refermés.

+ Le terme se referme. Les lèvres se détendent. Tel est le terme réflexe.

+ Réflexe de fermer les lèvres, et de serrer les dents !

Prendre le temps  
de repenser cette scène...

*«Le verbe, régent des sentences de l'entente, sert le texte.  
L'entrée des termes en l'entente est réglée (prendre le temps de  
penser le segment).*

*Segments de sentences. Elles exercent.*

*Elles tressent le sens – le secret et l'entente*

*et déversent en tête des pelletées de flèches, de serpents.*

*Les jets de serpents et de flèches blessent les nerfs, empèsent  
les membres.*

*Les sentences de l'entente dérèglent l'être, le sens d'être.*

*Le texte est, en même temps, cette réserve de termes restés  
secrets, près des éléments entrés en scène. Les éléments, greffés  
en texte, les termes de réserve, cet ensemble épelle l'entente en  
ses secrets. L'entente exerce cet ensemble.»*

o

En temps de

# Ventes d'être

**De ces terres,** René Erle est le préfet. Blême, le préfet tremble -- l'herpès fend ses lèvres. Ce préfet est respecté des gens. Ses décrets représentent l'essence même des règles. Les gens entendent ses sentences. Le préfet réglemente le réel de ce temps : l'entrée des temples, les ventes d'être et le reste. Le préfet déteste le régent, cet être dément et pervers. Le préfet rêve de l'éventrer. Le régent erre entre des fermes, en recherche de femmes et de sexe. «Le régent est dément», prétend le préfet. Des gens l'entendent; les télés entrent chez le préfet. «Ces-sez !», les presse le préfet resté près des crédences. Les gens s'empressent d'entendre le préfet

répéter: « le cervelet de ce régent est dégénéré, dégénéré ». Les gens reprennent: « Dégénéré, dégénéré ! ». Cette sentence les berce. Le régent, resté vers le pré, entend le hêler cette plèbe et rejette ces gens énervés (le préfet les berne: réellement, ses décrets semblent en perte de sens). Excédé, rentré près de ses femmes, le régent émet de sévères sentences. Exemple: pendre sept cent membres de l'évêché. Les prêtres se défendent et égrènent: « Dégénéré ! Dégénéré ! » Le régent en éventre trente. Sept prêtres se rendent chez le préfet. « Entrez ! » René Erle les entend, les presse de révéler les événements récents. Les prêtres prêtent serment et cherchent les termes. Mettre en verbe ces scènes les blesse ! René Erle les descend. Le préfet déteste certes le régent. En même temps, les gens le débectent. Ses serfs enterrent les restes des sept prêtres décédés. Les cendres de ce clergé éventré entrent en terre. Le vent les prend près de terre et les élève. Resté près des crédences, le préfet pense prendre le temps de rendre de brefs décrets envers le régent détesté. Les décrets pressent les gens de crever le régent: « Semez des germes de peste chez le régent ! » Les télés rentrent chez le préfet. Restées près de l'entrée, elles prennent le relevé des décrets. René Erle se jette vers l'entrée, ses membres tremblent. Le décret épélé, le réel est révélé ! Et les télés en émettent le reflet. Les gens prennent des pelles, emmènent des échelles, jettent des germes de peste chez le régent. Ses serfs en prennent trente et les dépècent. Le reste des gens se rentre. Tels se répètent les événements de ce temps de démence. En temps de vente d'être, le préfet et le régent s'entendent. En effet, le préfet prend de l'être et de l'éther en excès. Les chefs de vente le servent excellemment et délestent des pelletées d'être en vente. Les gens le sentent: l'être en vente est délesté. Le régent préfère se réserver les femmes, belles et pécheresses. Le règne tremble ! Le préfet et le régent le sentent légèrement. Des tempêtes se déclenchent en cette plèbe lésée. Des rêves les reprennent: les tempêtes, les temples, les ventes d'être... le préfet et le régent perdent le sens de ces termes. Et ces êtres emmenés en des rêves d'éther et de sexe se perdent chez des femmes très *select*.

« L'être se vend très lentement ! », s'énerve le chef des ventes en veste verte. Ce chef est l'expert en vente et en revente d'être. « L'être se perd, les recettes descendent nettement, les gens préfèrent rester enfermés et cet été, même les femmes se pendent ! » Je me remets de l'événement. « Certes. ». Cette pensée me reste entre les lèvres. « Les femmes se pendent, les femmes perlent. » Le rêve des temps d'excédent d'être s'est reféme (« C'est le temps percé même, le temps dépecé ! », décrète l'expert). Les perles des femmes se déversent en terre. Les germes végètent, le temps de fendre cette terre sèche. « Revenez ! » Le vent se penche vers ces perles de femmes, légères. Et les gens cessent de descendre prendre de l'être. En même temps, vers les temples, le réel reste en excès: excès de vente d'être, excès de rendement des femmes menées de perte en perte. Le chef en veste verte règle le stress des ventes et en même temps l'effet en temps réel des scènes de sexe entre les ventes en

pelletées et les ventes en stère. « Les ventes en stère restent de belles ventes », cède l'expert. « Les gens rendent de l'être et les reventes, réglées prestement, semblent en excédent. » Le temple se ferme. Secrètes et tendres, sept femmes restées vers l'entrée se dévêtent. Elles exercent les gestes secrets, tendres et percés de reflets pervers des femmes pénétrées en rêve. Elles tentent d'emmener les chefs de vente. Les chefs de vente éméchés semblent tentés; le reste des chefs est décent et les rejette sévèrement. Les femmes restent près des chefs décents, elles se dévêtent et les dévêtent en même temps. « Les ventes se règlent en espèces », répètent les chefs de vente. René Erle est désespéré. Le préfet entend les bêlements, enflés en ce temple, des prêtres, des femmes, des chefs de vente, des gens en recherche d'être. « Cette ère est empestée. Et ce temps crève de l'effet des ventes d'être ! Terre de pertes et de déshérence ! Je te rejette. » Les gens entendent le préfet et semblent chercher le sens de ses serments. Les lèvres de René Erle se ferment. Les têtes se redressent : « Des chefs de vente ! Des chefs de vente ! » Les gens les cernent : « Je prends de l'être, je prends sept pelletées ! Tenez ! Mes espèces ! » Les chefs reprennent des têtes sévères : « Le temple est fermé ». Les chefs de vente, tentés de berner les gens, s'entendent entre chefs : « Hé ! Je vends de l'être léger, délesté même ! » L'être est mêlé d'éther et les gens se délectent, tellement ces bêtes gens dépendent de cette denrée délestée. Le chef de vente s'énerve : « Et je ne cesse d'en vendre ! Je vends de l'être mêlé d'éther, de vent et même de merde de chèvre ! Je prétends être prêtre : les gens se pressent de me prendre de ce vent - et en reprennent, même ! Hé, hé ! » Et le chef en veste verte de reprendre, zélé : « Ces gens déments, en recherche d'être, mes lèvres scellent le serment de les délester, de les léser ! » Les verres se lèvent.

Les chefs de vente les détestent, ces benêts en recherche d'être.



## TOUR DE LA SÉRIE

*Kwizera*

Étant donnée une suite  $(U_n)_{n \in \mathbb{N}}$  à termes réels ou complexes.

On appelle série la donnée de la suite  $(U_n, S_n)_{n \in \mathbb{N}}$  avec  $S_n = \sum_{k=0}^n u_k$

On écrit formellement  $\sum_{n \geq 0} U_n$  la série de terme général  $U_n$ ;

et  $S_n = \sum_{k=0}^n U_k$  la somme partielle d'indice n de la série de terme général  $U_n$ .

\*\*\*

Les yeux des surveillants miment les déplacements des fous, des tours, sur un échiquier où aucun roi n'est à piéger.

Je lève la tête, non, j'ai la tête levée, depuis une demi-heure déjà. Il est aux environs de neuf heures, et nous sommes un samedi, n'importe quel samedi, toutes les trois semaines.

Sur la feuille de brouillon, rose et vierge, j'ai disposé quelques théorèmes, mes outils, et je griffonne maintenant cette feuille, je la profane.

Mon temps est limité mais je n'éprouve pas l'urgence. La solution, je la connais, nous la connaissons tous. La solution, elle est inscrite dans l'énoncé. Nous apprenons. Et c'est parce qu'elle existe que nous cherchons.

En somme, je plains beaucoup plus nos surveillants. L'élève qui triche, on ne sait pas s'il existe. Un de ces pions passe devant moi. Il joue au loup pour effrayer les élèves, mais l'élève qui triche est son loup à lui, dont il ne sait pas la légende vraie ou feinte.

Je suis quant à moi, libre. Les épais murs de la salle ne suffisent pas à m'isoler. J'ai fini par adopter cette salle, cet enfermement. Les fissures vibrent et les voix de mes camarades passent au travers, heurtent les rondes des surveillants, invisibles comme des règles d'enfants, et me parviennent. J'ai tout mon temps.

\*\*\*

a) On dit que la série  $\sum_{n \geq 0} U_n$  converge pour exprimer que  $(S_n)_{n \in \mathbb{N}}$  est une suite convergente.

En cas de convergence, on note la limite de la suite  $(S_n)_{n \in \mathbb{N}}$  par :  $\sum_{n=0}^{\infty} U_n$

$\sum_{n=0}^{\infty} U_n$  est la somme de la série  $\sum_{n \geq 0} U_n$

$\sum_{n=0}^{+\infty} U_n$  existe dans  $\mathbb{K}$  si et seulement si la série converge.

\*\*\*

Les yeux des surveillants miment les déplacements des fous, des tours, sur un échiquier où aucun roi n'est à piéger.

Je lève la tête, non, j'ai la tête levée, depuis une demi-heure déjà. Il est aux environs de neuf heures, et nous sommes un samedi, n'importe quel samedi, toutes les trois semaines. Autour de moi une couverture flotte, à plus d'une heure de distance, fantôme, enveloppe de celle que j'ai laissée pour ici venir sur cette inconfortable chaise où mes fesses s'appuient de travers.

Sur la feuille de brouillon, rose et vierge, j'ai disposé quelques théorèmes, mes outils, et je griffonne maintenant cette feuille, je la profane. Je souris aux noms des bâtisseurs que j'éclabousse d'irrévérence. Mon stylo parfois coule d'une crème de farceur. Saintes mathématiques ! Pussions nous tous nous endormir, que tu reconnaisse les tiens.

Mon temps est limité mais je n'éprouve pas d'urgence. Nous sommes groupés, et l'ennemi s'étale sur un bien maigre bureau. C'est quelque chose comme notre avenir que nous devrions y coucher, mais la place manque, et nous envolons au problème ses ailes de dragon mystérieux. La solution, je la connais, nous la connaissons tous. La solution, elle est inscrite dans l'énoncé. Nous apprenons. Et c'est parce qu'elle existe que nous cherchons. Nous sommes entourés par le sable d'un bac, pas celui d'un désert, mais celui nous entre dans les chaussures sans plus de respect.

En somme, je plains beaucoup plus nos surveillants. L'élève qui triche, on ne sait pas s'il existe. Un de ces pions passe devant moi. Il joue au loup pour effrayer les élèves, mais l'élève qui triche est son loup à lui, dont il ne sait pas la légende vraie ou feinte. C'est un pion, mais avec les déplacements d'un fou, d'un cavalier, d'une tour. Tandis que sur nos sièges, nos allants réprimés font de nous les pièces les moins mobiles du plateau.

Les épais murs de la salle m'isolent. Et je repense à mes révisions, tardives. Je repense à cette difficulté : je ne savais pas me concentrer plus de dix minutes. Je me levais, et lançais un disque, ouvrais un bouquin. Et l'exercice restait sur ma table comme une mission abandonnée. Où trouverais-je les ressources que hier je n'avais pas, et que la fatigue maintenant me fait miroiter avec l'odeur d'une oasis mensongère ? L'horloge me jauge.

\*\*\*

**b) Une série non convergente est dite divergente.**

\*\*\*

Les yeux des surveillants miment les déplacements des fous, des tours, sur un échiquier où aucun roi n'est à piéger. En somme nous écrivons. Quand passent les surveillants, nous lâchons nos stylos, et alors ceux qui de trop loin nous regardaient croient que nous rêvions et font alors mine de lâcher leur mine ; ils se mettent aussi au rêve. L'état de l'examen nous resserre et nous écarte comme les fils d'un tricot solide que l'on étire.

Je lève la tête, non, j'ai déjà la tête levée, depuis une demi-heure, depuis une semaine, depuis mes enfances. Il est aux environs de neuf heures, et nous sommes un samedi, n'importe quel samedi, toutes les trois semaines, l'épreuve reine est régulière. Autour de moi une couverture flotte, à plus d'une heure de distance, fantôme, enveloppe de celle que j'ai quittée pour ici venir sur cette inconfortable chaise où mes fesses s'appuient de travers et ne me dictent rien. Pourtant, cela ne dit pas rien. Et chaque fonction, localement, se décompose en série de Fourier.

Sur la feuille de brouillon, rose et vierge, j'ai disposé quelques théorèmes, mes outils, et je griffonne maintenant cette feuille, je la profane. Je souris aux noms des bâtisseurs que j'éclabousse d'irrévérence. Mon stylo parfois coule d'une crème de farceur. Saintes mathématiques ! Puisse nous tous nous endormir, que tu reconnais les tiens. Je suis l'égal de Cauchy. Puis Cauchy tapote mon arrière crâne. Il retourne s'asseoir sur l'estrade, heureux d'avoir un temps partagé mes pelles.

Mon temps est limité mais je n'éprouve pas d'urgence. Nous sommes groupés, et l'ennemi s'étale sur un bien maigre bureau. C'est quelque chose comme notre avenir que nous devrions y coucher, mais la place manque, et nous envolons au problème ses ailes de dragon mystérieux. La solution, je la connais, nous la connaissons tous. La solution, elle est inscrite dans l'énoncé. Nous déduisons autant de la fin que du début. Nous apprenons. Et c'est parce qu'elle existe que nous cherchons. Nous sommes entourés par le sable d'un bac, pas celui d'un désert, mais celui nous entre dans les chaussures sans plus de respect. Et l'homme ainsi vit son présent, déductions de ses futurs et passés. Le temps est emmêlé comme un nuage.

En somme, je plains beaucoup plus nos surveillants. L'élève qui triche, on ne sait pas s'il existe. Un de ces pions passe devant moi. Il joue au loup pour effrayer les élèves, mais l'élève qui triche est son loup à lui, dont il ne sait pas la légende vraie ou feinte. C'est un pion, mais avec les déplacements d'un fou, d'un cavalier, d'une tour. Tandis que sur nos sièges, nos allants réprimés font de nous les pièces les moins mobiles du plateau. Mais le problème, s'il me réduit au siège, forge mon mouvement. Hier, les points de ma réflexion se dressaient, les uns suivants les

autres, comme les clefs d'un discours neuf. Ils venaient de moi mais je ne savais les rattacher à rien.

Et voilà que les épais murs de la salle m'isolent de cet espace où ils allaient se perdre hier, happé par le repos chanté par la ligne horizontale du lit. Mes révisions tardives éclairaient des navires qui ressemblaient à un nuage de temps. La gueule noire de la nuit giclait son obscurité sur une mer qu'on ne distinguait pas. Je me levais, et lançais un disque, ouvrais un bouquin. Je cherchais le contact du frère océan. Et l'exercice restait sur ma table comme une mission abandonnée. Comme les termes successifs d'une suite. Le jour d'après introduit la série. Il fait une somme qu'on sait ne jamais devoir finir, qu'on sait, par définition, inachevée. Ce n'est pas pour terminer mon exercice que je reprends mon stylo, que je rattache les liens entre l'énoncé et la solution. D'autres avant moi y sont parvenus, plus rapidement, plus appliqués. C'est quelque chose noir où je cherche à plonger. Mon désert est d'eau qui percute en continu des rochers pour se sculpter. On aurait tort de croire que le pinceau érode la toile. C'est l'usure contre son matériau qui bâtit le mouvement des hommes.

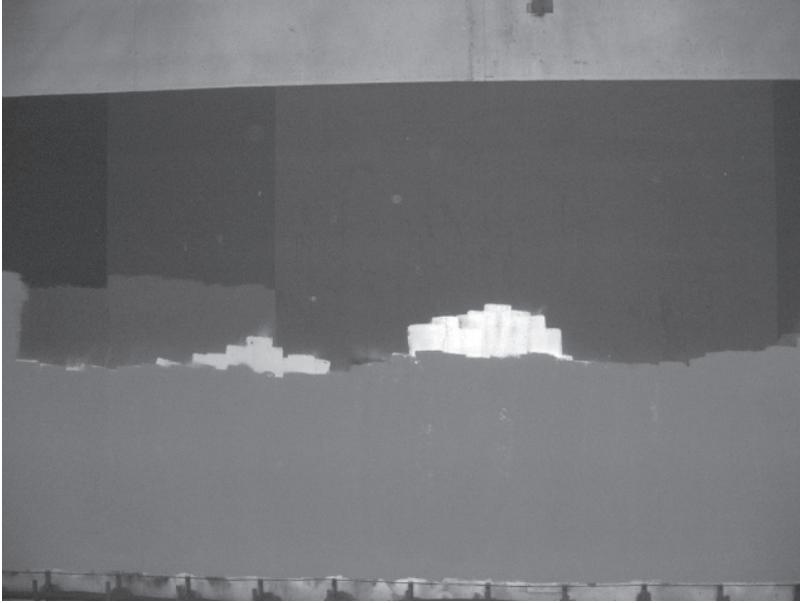
LA MAISON MÈRE  
(titre provisoire)

*Jean-Luc Vertut*

Photographies de *Pascal Leray*



1 – du grincement – tremble – le cri du fer  
pousse – je tu – voilà – courant – tes pieds – d’air  
porte – courant d’air bat – je – racle de gorge  
vérouillé – ton pouls accéléré – dé – timbre – dévérouillé  
oeil – nus tes pieds – rayé – tu – drap rayé suspendu  
doigt – ouvert – je – le timbre- -moulure – parquet nu – tu attends  
grince – bruit de claque – tiens – derrière



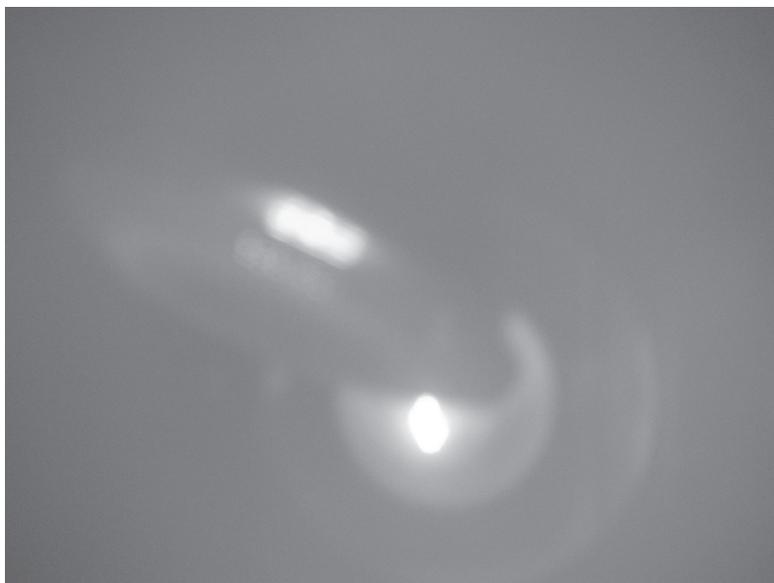
[1][2] 2 – sur les – tu te tiens – murs sombres – de carreaux  
s'essuyer – portes vis à vis – dans le miroir  
indirect – donne sur le salon – je pose le pied  
une fois – long – vers le fond – couloir –  
la musique – mains aux hanches – en souriant – refermées



[3][4] 3 – barre de faïence – étalé – la cire hydrofuge – taches de moisi  
la boîte bleu lavande – tu es cachée – rideau de toile  
une odeur rance – flacon de nuoc-man – des photos anciennes  
le tabouret en formica – placard du fond – j’attends  
quelques dalles grises – il fait noir – le silence  
un couteau arabe – l’oreille tendue – un papillon tenu par les ailes  
série de cartes postales peintes – en secret



[5][6] 4 - chevillé au mur – fenêtre courte – carré – demi-tube cintré  
je suis assis – le trou dans la brique – tout est blanc  
d'un oeil à mi-hauteur – on a sonné – salle de bains  
rose et jaune pâle, accrochées – un peu coincé de biais  
avec une longue brosse – mélange impossible – jamais seul



5 – tissu écossais – un jeu de ramy – vers le pré aux vaches  
cuir mou du Maroc – je défais les fils – table de noyer  
plate à deux étages – la guitare de Jaca – perte de repères  
brisée – le petit salon – un trait pour Valeri Brumel  
par la porte du balcon – languettes de chêne



6 – un tas de neige – le pare-boue sale – des redents  
mon premier placard – des chansons à la pelle –  
le lit – la maison de la vieille – ma chambre suisse  
un cauchemar de H.G. Wells – sinusite – l'écoissais d'en dessous  
la mobylette de mon père – caché toute une nuit  
les bords de la glacière – dans la rue qui descend  
les ronds rouges – papeterie modèle – le rêve d'Alice



[7][8] 7 – la tour prend garde – un tout petit espace – les voisins se déchaînent  
des heures – plus tard avec la revue – un tailleur gris-fer  
respirer bien à fond – le chambranle parait d’acier – cela change pourtant de Razac  
toilettes – je ne garde que l’essentiel – un cendrier publicitaire  
chacun son tour – sur ce fragment de film – de l’oncle René – petite laide et plate



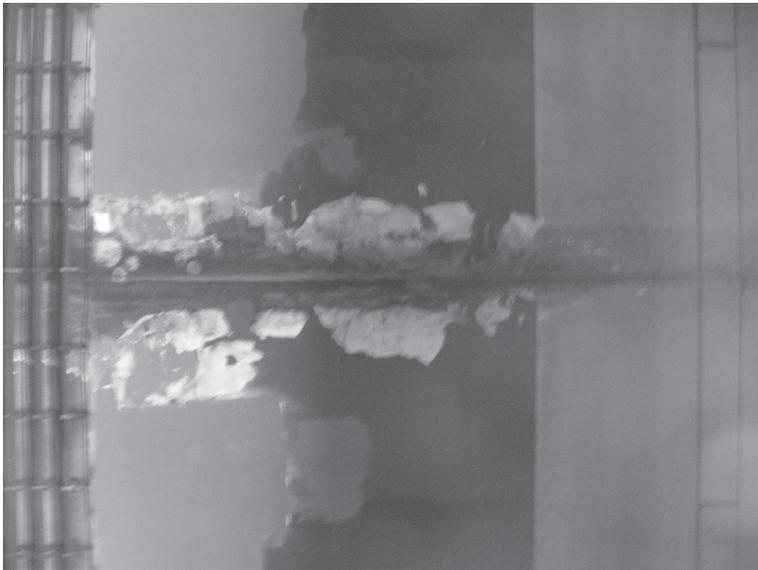
[9][10] 8 – perte de substance – je pédale dans la pente – piles du japon  
petit sac moutarde – odeur de cuir intact et râpé – sous les draps qui tournent – une main  
trouée  
le sommier de métal grince – derrière la toile – chambre sous le toit  
les volets de fer fendus – les phares traînent sur la nationale  
piles de bouquins à lire – trois pipes sur le cosy  
entendez le parquet de lessive – derrière encore il y a le Sénégal – nuit  
Akim et Battler Britton sont éparpillés – sans lune noire noire



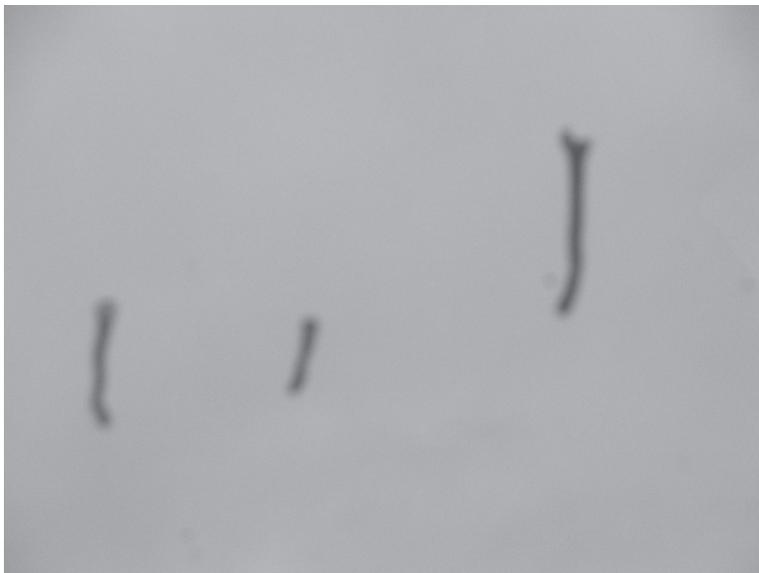
[11][12] 9 – la pompe à grande eau – des vignes vierges courent – le petit tas de cailloux –  
cercle de silex – dans le bac de ciment – tout cela avant le foyer  
là on passe les berlingots – en dessous du garage – interville explose  
donc le filet hors de prix – surtout pas dans les yeux – mousse  
tonnelle – encore cette peinture gris bleu passé – mat usé



[13][14] 10 – traces de gras – sur le bord de la table framboise – il a le brise-jet  
tuyau de plomb – de l'eau savonneuse parsemé de nouilles  
un garde-pain en métal blanc – cuisine de village – ce plafond aux poils de mouton  
coquille d'oeuf le jaune – je rate le tieu-tieu – le long tablier bleu  
mon grand-père c'est gigot-haricots – quand l'oncle René reviendra – trou appâté  
pierre à faux – derrière la porte – pas de fenêtre – pieds chromés  
jamais les chiennes – d'un regard je tranche – touffe de persil



[15][16] 11 – rayures suspendues – galonné – dans l'espace restreint – bien peu d'isolation  
où se joue le surplus – de là jusqu'à mes rêves – imprécise  
raccordé aux bougies – petite chambre – dans une pauvre glace – et j'entends  
crabe pincé des deux – ciel le ciel le – jusqu'au sac de coton  
de plâtre peint de bleu – fort



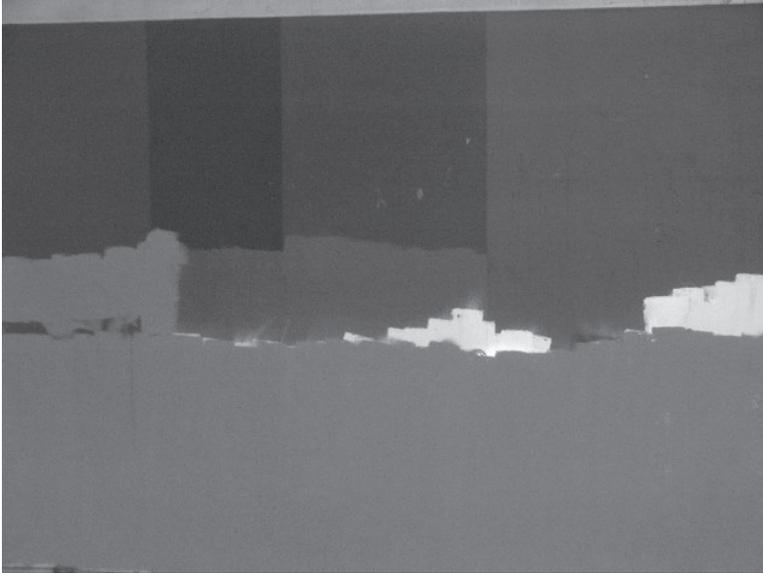
[17][18] 12 – barres-tubes immobiles – par masse – d'un bras coincé à temps  
beaucoup attendaient pour les fraises – une odeur de gaz – soie blanche  
attente indécrottable – devant cet oeil si pâle – soirée – perles  
cahiers arrachés – escalier général – savonnettes des aveugles – bayonnette au poing  
parfois glissant avec une baguette – je t'attends toujours – du verre armé de grillage  
encore et encore ce vélo de ton cousin – une caméra de bois – dans le liquide vaisselle  
pour finir dans la paille – une odeur de sardine – non non – percé



[19][20] 13 – tiercé gagnant – avec un tournevis fatigué – ressorts  
le pichet d'eau – sur le sapin défait – je me méfie des aiguilles – sel  
qui es-tu solide – mastiquée au plomb – pâte à modeler – trait de scie  
salle à manger – quelques laques sombres – je vois gondoler – verres  
ces bords déchiquetés – encore décliner lachen – sur un compteur de piège  
il n'y a plus de souterrain – siège malcommode – tresse de satin cygné



[21][22] 14 – pièce de glace – peut-être le balcon – de là sur les garages  
vieilles serrures grises – et coffres – les deux fils étaient peints  
je ne peux les talons louis XV – et les boucles – peut-être même l'odeur  
au bout mon pilote – et les arrêts qui courent – une lettre sur la place – près de la tour  
que je marche – autre cuisine – vieille cheminée de papiers – étroite et malcommode  
pas de boucherie en sous-sol – photos de vin – de vin en verre – photo





# Voyage

Patrick Cintas

jeu sur le premier chapitre des *Baigneurs de Cézanne*\*

— J'ai appris que **vous** projetiez de **vous** en aller pour quelque temps. Temps pluriels mais qu'est-ce qui les multiplie ?

— J'ai bien peur que non, dit-**il**, mais **vous** n'attendrez pas longtemps, **il** arrive avec la nuit, **il vous** reconnaîtra et j'en serai quitte pour payer mon amnésie.

— J'ai perdu l'argent du voyage. Au **jeu** ? **Quelle** idée ! **Je** l'ai perdu ou on me l'a volé. **Je** dis que **je** l'ai perdu parce que **je** connais le voleur.

— J'ai voulu la quitter. **Elle** tenait à moi. C'est ce qu'**elle** m'a dit.

— J'avais besoin de **vous**. De vos idées surtout.

— J'étais... angoissé, mais sur les **rails**, vitesse constante, presque raisonnable.

— **J'vous** crois, dit-**il**.

— J'y suis allé avant **vous**. N'en suis-**je** pas revenu ?

— Jamais, disait-**il** en imitant le tremblement qui saisit les damnés sur le chemin de l'oubli.

— **Je** disais que **je vous** aimais en femme du jour. À la fin, **vous** étiez dans le rythme.

— **Je** fais ce que **je** veux de mon argent ! déclara-t-**elle** enfin.

— **Je** l'emmène longtemps.

— **Je** la veux, avait-**il** dit avant de plonger.

— **Je** le savais, dit-**il**. Et **il** me montra la lunette d'approche.

\* édité chez *Le chasseur abstrait*.

— **Je** le savais. D'où ma prudence. Et la **taille** du feu que **je** tentais d'allumer.

— **Je** m'en rendais compte en effet. **Je** n'ai pas été toujours heureux.

— **Je** m'en vais sans toi.

— **Je** me sens nu !

— **Je** n'ai pas cru ceux qui me disaient que **vous** partiez en voyage.

— **Je** n'ai pas de **conseil** à **vous** donner mais recevez celui-ci comme un signe de l'importance que **vous** avez pour moi depuis que **vous** menacez de **nous** quitter. Suivez le **conseil**.

— **Je** n'en voyais plus la fin. **Elle** avait envie de pleurer.

— **Je** n'oublie rien, **je** raisonne.

— **Je** ne l'ai jamais entendue s'exprimer à ce sujet.

— **Je** ne l'ai pas inventé non plus.

— **Je** ne pensais pas vraiment **vous** rendre visite. **J'**allais ailleurs.

— **Je** ne sais pas encore de quoi **je** suis capable, dis-**je**.

— **Je** ne sais pas. Les souvenirs... on ne sait jamais.

— **Je** ne savais pas que **vous** écriviez.

— **Je** ne serais jamais heureux, dit-**il**. **Nous** ne trouverons jamais ce bonheur.

Mais **je** ne la tromperai pas avec une femme.

— **Je** ne **vous** comprends décidément pas.

— **Je** ne **vous** demande même par votre nom, me dit-**il**.

— **Je** ne **vous** demande rien en échange. Me croyez-**vous** ? **Vous** croirez ce que les lieux **vous** inspirent. **Il** n'y a pas d'autres solutions à votre problème.

— **Je** ne **vous** lirai peut-être jamais.

— **Je** ne **vous** promets rien.

— **Je** rentrerai le bois, proposa le paysan. Si **vous** voulez.

— **Je** suis entomologiste, dis-**je** sur le ton de l'universitaire qu'on prend pour un technicien de surface parce qu'**il** vient de ramasser quelque chose par terre.

— **Je** suis heureux, disait-**il**.

— **Je** suis initié, dit-**il**, ce n'est rien, **il** ne faut pas croire ce qu'on **vous** a raconté.

— **Je** t'avais dit d'y aller **jeter** un **œil**, dit ma femme. **Tu** vois le résultat.

— **Je** t'avais dit derrière la grange.

- **Je** vais chercher du bois.
- **Je vous** condamne à l'expectative.
- **Je vous** étonne ? dit soudain ma femme.
- **Je vous** remercie pour hier. Ma femme aussi **vous** remercie.

**J'**ai bien reçu votre lettre. Merci pour le soleil qui **nous** manque et pour la mer qui **nous** tombe dessus depuis le début du mois. **Nous** avons eu peur d'avoir à passer du temps à réparer la toiture. **Nous** n'avons perdu que deux jours. L'état de mes nerfs ne me permet plus ces épreuves. Mais c'est notre maison. **Il** n'y en a pas d'autre. Et puis que remplacerait-elle, si elle existait, cette autre manière d'abriter ce que **nous** ne pouvons changer ?

**J'**ai voyagé en rond. **Je** ne veux pas dire que **je** suis revenu. **Je** n'ai même pas été au bout de ce voyage. Alors l'autre, **vous** comprenez...

**J'**aime ses questions. **Il** n'y aura plus de questions quand le rêve aura commencé. Y aura-t-il un quai pour commencer ?

**J'**avais emporté un lexique rudimentaire. **Je** lui enseignai quelques mots, ceux qui me semblaient les plus utiles. **Il** ne retint cependant que les deux ou trois que **je** n'avais pas traduit pour lui éviter de se compliquer l'existence.

**J'**avais négligé le temps. Faute primordiale. La nuit ne fut pas une surprise. On me le reprocha assez. **Je** ne dormis pas pour monter la garde et mi même en fuite quelques animaux à peine entrevus.

**J'**avais perdu la recommandation. Mon nom ne lui disait rien, mais **il** avait une mauvaise mémoire. On lui avait sans doute demandé de retenir mon nom. **Il** s'excusait maintenant. **Il** me croyait sincère. **Il** le dit.

**J'**avais prévu de me laisser arrêter par le manque d'argent. **Je** le lui dis. Et **il** me demanda de lui en prêter. Que pensez-vous que **je** lui ai répondu ?

**J'**ébauchais maladroitement un pas de gavotte. **Elles** m'encouragèrent à recommencer. **J'**étais désorienté. Et **je** me perdis dans une foule qui prétendait s'intéresser à la gavotte. C'était eux aussi des montagnards.

**J'**en étais persuadé mais **je** lui dis que les gens étaient de mauvaises langues, ce qui n'expliquait rien bien sûr. **Je** n'avais violé qu'une seule fois l'intimité de son frère, et encore sans le vouloir. **Il** se caressait sur le balcon. **Je** ne sais pas s'il s'est aperçu de ma présence et si c'était le cas, ce qu'il en pensait. Quelqu'un s'approcha de moi quand l'orchestre se tut. **Je** vis la main qui tapotait le tissu de ma veste.

J'entendis l'ascenseur, l'idée de la cage m'est venue.

J'entrouvris le rideau. **Nous** étions bel et bien seuls. **Je** ne l'aimais plus.

J'étais assis au bord du puits.

J'étais vaincu.

J'étais venu chercher le bonheur. **Je**. Être. Imparfait. Venir. Chercher et ne pas trouver.

J'eus l'impression que tout le monde le savait. De l'autre côté de la foule, mon beau-frère avait disparu.

J'observai le feu.

J'obtempérai. **Nous** traversâmes une salle de grandes dimensions dont le sol me parut légèrement pentu. Et en effet **je** constatai que celui que **je** prenais pour un domestique, et qui me précédait en silence, oscillait légèrement pour lutter contre une accélération à laquelle **je** n'opposais moi-même aucune résistance. **Je** ne le dépassais cependant pas. **Je** ne l'atteignis pas non plus. Et **je** m'aperçus qu'il augmentait assez vite la distance qui **nous** séparait. Un peu plus tard, j'en parlai à notre hôte qui éclata de rire.

J'opinai.

**Je** courais le long du mur pour me mettre à l'abri. Quand **je** me retournais, **il** n'était plus sur le perron où **je** l'avais quitté. **Il** exigeait une réponse immédiate et **je** prenais le temps de ne pas lui répondre. Sa mort, étrangement, m'a laissée indifférente.

**Je** descendis de la voiture. J'avais aperçu un autre garde qui exhibait une étoile sur chacune de ses épaules.

**Je** dis que **je** le croyais.

**Je** dis que non, personne. **Je** mentais.

**Je** fis non de la tête.

**Je** haussai les épaules.

**Je** l'abandonnai à sa perplexité de poisson dans l'eau.

**Je** l'ai reconnu. **Vous** pensez ! Ce nez, cette démarche, la voix. **Je** ne me suis pas approché. J'ai toujours craint son influence. Sa curiosité l'emporte finalement. Lui confesser ma tristesse ? Recommencer ? Sans le prétexte de la jeunesse ? Où irions-**nous** ?

**Je** l'embrassai sur le pont. Le vent la décoiffait. On **nous** signala des oiseaux

exotiques. **Elle** leva la tête, m'offrant le cou.

**Je** la rassurais. Le palais apparut au **fil** de l'eau à l'endroit que **je** lui montrais.

**Je** le lui décrivis. C'est peut-être Untel. Ou Untel. Ma description correspondait à plusieurs personnes de sa connaissance. Et **il** en est ainsi de tout ce que **je** ne sais pas d'**elle**.

**Je** le regrettais presque.

**Je** lui confessai que **je** m'étais souvent trompé à propos des femmes que **je** prétendais posséder pour mon usage de l'infini. **Elle** était déjà nue et un peu dans l'attente d'une conclusion de la conversation qui **nous** avait rapproché au restaurant.

**Je** lui demandais si **nous** pouvions obtenir une permission. **Nous** n'étions que des touristes à la recherche d'un peu d'émotion.

**Je** m'approchai.

**Je** me dressai sur mes ergots.

**Je** me penchai à la fenêtre et calculai le point de chute.

**Je** me souviens d'une existence glissante, même la nuit quand **nous** dormions l'un près de l'autre. **J'**étais peut-être à l'intérieur de toi. **Tu** me portais peut-être. Et **tu** me suivais. Glissement inexplicable au fond.

**Je** n'ai jamais voyagé au-delà de ma porte. Cette paralysie ne m'a pas **tué**. Pourquoi m'aurait-**elle tué** d'ailleurs ? **J'**ai oublié ce que **je** savais d'**elle** avant d'en tout savoir.

**Je** n'avais aucune raison de m'en prendre aux exigences de sa beauté.

**Je** n'avais pas voulu me moquer de lui mais **elle** lui révéla le pot aux roses. **Il** ne m'en voulait pas. **Il** avait d'ailleurs oublié le nom et la description fantaisiste de l'insecte qu'**elle** n'avait pourtant pas inventé. **Nous** arrivâmes sur la berge du lac. L'épaule de ma femme avait enflé.

**Je** n'avais pas vraiment pas faim. **Nous** avions mangé du rat à C\* et du serpent à K\*. **Nous** avions aussi goûté les délices de la salive de leurs femmes. **Il** grimaça quand **je** lui appris que chez **nous**, on broie le raisin avec les pieds.

**Je** n'avais rien dit. La péniche s'annonça par un coup de trompe derrière l'écluse. **Nous** dispositions d'encore dix bonnes minutes. **Elle** en profita pour montrer son talent de funambule. De là haut, bien sûr, **elle** pouvait voir la péniche.

**Je** n'écris des livres sur rien, sauf sur le papier. Parlons-en.

**Je** n'espérais que des corps nouveaux, une autre initiation à mettre en **jeu** aux dépens des autres. Cris de détresse.

**Je** ne me souviens plus de ce passage, sinon de l'avoir mal vécu. Que penseriez-**vous** de moi si **j'**en avais tiré du plaisir ?

**Je** ne répondis pas. Notre ami arrivait.

**Je** ne réveille pas la femme endormie de peur de voyager avec **elle** après l'avoir attendue si longtemps. Mais **elle** ne se tait pas.

**Je** ne savais rien de l'initiation. On m'en avait parlé mais **elle** ne me concernait pas. **Il** commença à forer la terre entre ses pieds, avec la lance dont le fer brillait par éclats bleus.

**Je** ne suis pas revenu. **Vous** haïrez ces tentatives, mais **vous** n'y croirez plus.

**Je** ne voulais pas manger le poisson parce qu'**il** était cru. **Elle** s'exhibait et ravissait. On me proposa un fruit qu'on ouvrit d'un coup de couteau. **Il** fallait éviter de manger les nervures à cause de leur amertume.

**Je** ne voulais pas mourir de cette façon. **J'**avais failli mourir comme un homme ou comme une bête, ça n'avait plus d'importance. Est-ce qu'**elle** avait de l'importance, **elle** ? **Je** me souvenais du plaisir à la sauvette. Maintenant, **nous** avions le temps et **nous** le prenions avec des pincettes. **Elle** n'entraît jamais nue dans le lit. **Elle** adorait ces déshabillages.

**Je** regardais encore les fauves qui n'avaient pas bougé depuis que **nous** étions assis de chaque côté de la table, pris de vertige par notre bavardage.

**Je** répondis que **nous nous** étions perdus.

**Je** répondis que oui.

**Je** riais.

**Je** ris pour le tenir à distance.

**Je** souffris d'un vertige. La honte me fit rougir.

**Je** veux bien qu'**il** n'y ait pas de problèmes, à condition d'avoir résolu celui que pose la langue maternelle.

**Je** voulais en savoir plus. **Je** racontais l'histoire à ma femme qui cornait la carte de visite de mon ami d'enfance. Manchet à cause de sa passion pour les fauves, **il** avait aussi perdu un **œil** en combattant des hommes. La légende ne disait pas si son cœur ou son esprit avait été touché. Le portier n'aimait pas

approfondir le malheur des autres. **Il** s'en tenait à ce que n'importe qui pouvait savoir et **il** n'en savait pas plus. **Il** n'accepta pas le **billet** de banque que **j'**avais laissé sur le comptoir.

**Je** voulais la coiffer. **Elle** était rebelle. **Je** n'avais pas besoin d'en savoir plus pour le moment.

**Je vous** croyais seul, un peu indifférent aux choses du temps. **Je vous** imaginais en mangeur incessant. Rêveur pointilleux aussi. Que fallait-**il** penser de vos errances dans le couloir ?

- **Tu** as changé d'avis ?
- **Tu** devrais écrire au crayon.
- **Tu** écriras ?
- **Tu** es fou ! Et l'argent. Le temps de le gagner.
- **Tu** étais ridicule. Ce feu ! **Il** n'y a pas assez de bois !
- **Tu** exagérais pour me rendre folle.
- **Tu** le vois ?
- **Tu** mens, dit-**elle**.
- **Tu** ne riais pas. **Tu** disais que **nous** étions perdus.
- **Tu** oublies l'enfant, le nôtre...
- **Tu** pensais que c'était un ruisseau.
- **Tu** te plaignais de l'humidité.
- **Tu** te rends compte ? murmurait-**elle** au passage des rochers nus.

— **Il** a toujours eu une passion pour les fauves, dis-**je** mais **je** me rendis compte aussitôt que **nous** en avions déjà parlé.

— **Il** faut des braises. Ensuite **il** n'y a plus qu'à l'entretenir.

— **Il** glissait, m'expliqua-t-**il**. Et **vous** marchiez, c'est toute la différence. **Il** n'y en a pas d'autre.

— **Il** les aime, dit ma femme.

— **Il** m'a désorienté.

— **Il** n'est pas méchant, **nous** dit-**il**, **vous** pouvez entrer.

— **Il** n'y a pas de miracle !

— **Il** n'y a pas de permission, c'est impossible, dit-**il**.

— **Il** n'y a pas de secret, dit-**il**, ce n'est qu'une devinette.

— **Il** n'y en a plus. **Il** te reste tes poches.

— **Il nous** a conduit jusqu'au chemin. **Elle** lui parlait du ruisseau. **Il** y avait des tas de ruisseaux. De **belles** truites ! **Il** me montra sa main : **Je** n'ai pas besoin de tout leur attirail, allez !

— **Il nous** voit, **tu** crois ? dit ma femme.

— **Il** parlait de toi sans le savoir. **Tu** as rougi. **Il** s'est demandé pourquoi. Mais c'est d'un discret, ces paysans ! **Nous** ne reviendrons pas l'année prochaine.

— **Il** s'est mis à regarder un arbre comme si c'était une personne.

— **Il** s'est moqué de **vous**, **il** ne va jamais plus loin, **il** sait bien pourquoi.

— **Il** s'est trompé de chemin, me dit mon compagnon. C'est ce qu'**il** dit.

— **Il** sait où **nous** sommes, dis-**je**, et **il** le saura toujours, dommage que **tu** aies perdu les antibiotiques.

— **Il** serait encore visible, dis-**je**, si la nuit n'était pas tombée.

— **Il** veut qu'on retourne d'où on vient, me dit le chauffeur.

— **Il vous** manque la langue, me dit mon compagnon. **Je** le laissai faire mais **nous** n'obtînrent pas ce que **nous** jalouions.

— **Il** y avait peu d'imprévu à redouter, disait mon ami, **je vous** attends dans la matinée, à l'heure qu'**il vous** conviendra, **je** suis un lève-tôt.

— **Il** y en a bien assez. Reviens !

— **Il** y en avait donc une. **Je** m'en doutais un peu. **Je** sais...

**Elle** avait dépensé plus que de raison. **Je** le lui reprochai. **Elle** me montra les babioles.

**Elle** croyait à un mirage maintenant. Quand **nous** posâmes nos pieds sur la première marche, **elle** se retourna pour applaudir les eaux tranquilles du lac. **Je** n'existais plus.

**Elle** écrivait encore. **Elle** aime l'encre. **Elle** soigne le flacon à la surface duquel on a peu de chance de trouver une poussière ou une trace de doigt. **Il** est pourtant ouvragé dans un verre compliqué qui devrait logiquement laisser une place au volatil et au glissant. **Elle** me sourit. **Elle** écrit peu. **Elle** voudrait laisser une histoire, laissant aussi à sa postérité le soin d'en élaguer les branches bâtarde.

**Nous** avons déjà trois enfants volontaires et amoureux.

**Elle** était ichtyologiste. Et **je** me vantais d'avoir étudié l'entomologie quand **elle** était encore au berceau. Depuis le début de notre voyage, **je** m'étais montré ennuyeux à force de connaissance. **Je** reconnaissais tous les insectes dont **nous** croisions le chemin. Celui qui l'avait piquée pouvait être un vulgaire moustique. Comme **elle** ne l'avait pas vu et qu'**il** avait échappé à ma vigilance, **je** m'étais amusé à en inventer le nom vulgaire. Cette grossièreté ne l'avait pas amusée. Le marinier, qui marchait devant **nous**, me demandait de le décrire. Ma description ne pouvait pas l'inspirer. **Il** n'avait jamais vu cet insecte. **Je** me trompais peut-être.

**Elle** eut un geste d'impatience.

**Elle** glissa. **Nous** l'avions prévenue mais **elle** s'était entêtée comme d'habitude. **Nous** glissâmes à notre tour parce que l'un de **nous** avait glissé derrière **elle**. Quand mon tour arriva, la glissade me surprit un peu avant l'endroit où **nous** étions sensés reproduire la sienne. Les suivants se méfiaient de mes traces. **Ils** les évitaient comme si **elles** étaient capables de leur transmettre le mal qui me rongeaient.

**Elle** le salua et, d'un bond, se retrouva parmi **nous**.

**Elle** marchait sous la pluie à la recherche de l'oiseau tombé du nid. C'était peut-être un oiseau, mais c'était une cage. **Je** n'ai rien dit. De la fenêtre, **je** lui montrai le parterre de fleurs où **j'**avais vu choir l'objet de son regard. La cage se balançait derrière moi à cause du vent qui entra par bourrasque dans la chambre. **Je** disais:

**Elle** me montre le canif que son père utilisait dans ces circonstances. Bon sang ! **J'**avais oublié qu'**elle** a déjà vécu cela.

**Elle** me regarda sans comprendre.

**Elle** mit le chapeau et passa une bonne minute à y intégrer ses cheveux.

**Elle** n'attendit pas ma réponse.

**Elle** n'expliquait pas non plus sa régularité d'horloge. Ou **elle** n'y pensait plus.

**Elle** prit place à la poupe.

**Elle** recevait des lettres. **Elle** les lisait loin de moi. Et **je** m'éloignais encore. Et c'était **elle** qui revenait comme si **je** n'avais pas bougé.

**Elle** répéta le nom des poissons. **Elle** regardait les muscles du bras.

**Elle** revint du marché avec une robe qu'**elle** ne mettrait jamais. **Elle** l'avait achetée pour mettre fin à son désir de la posséder.

**Elle** rougit. **Elle** est merveilleuse quand **elle** a honte de sa beauté. **Il** posa le verre sur la balustrade. Un singe le regardait comme s'**il** attendait la permission d'en lécher le fond. Mon ami lui caressa l'oreille entre le pouce et l'index. **Nous** regardâmes le singe tirer la langue.

**Elle** s'était retournée en entendant l'eau dérangée derrière **elle**. **Elle** attendit qu'**il** refît surface. **Il** émergeait dans le mauvais sens. C'était moi qu'**il** regardait et, éclaboussant encore son visage, **il** me cria que l'eau était bonne et que **je** devrais en faire autant que lui. La femme me sourit puis **elle** se mit à nager vers le large. **Elle** atteignit bientôt un îlot rocher. Une mouette s'envola. **Je** n'avais toujours pas plongé et mon ami se livrait à des démonstrations ridicules. **Elle** était encore dans l'attente. **Je** ne pouvais plus distinguer son visage. Mon ami sortit de l'eau pour me dire que ce n'était peut-être pas une femme.

**Elle** secoua son adorable chevelure.

**Elle** secouait la tête. **J'**entendis sa voix :

**Elle** venait de perdre au **jeu** à cause d'une coupure d'électricité. Mauvaise joueuse, **elle** avait claqué la porte du casino et la pluie s'était mise à tomber.

**Elle** voulait passer devant. **Il** lui donna la lampe.

— **Elle** n'y habitait plus. **Il** n'y avait personne. **Je** me suis senti seul. Agacé.

— **Elle** ne pouvait pas changer sinon.

— **Elle** y est retournée non ?

**Il** actionna le mécanisme. La figure pivota d'un quart de tour. Maintenant **elle** me regardait et **je** voyais à travers **elle**.

**Il** aurait peut-être désiré commenter leurs gesticulations.

**Il** avait une recette contre la mélancolie. **Il** avait une recette pour chacun des maux qui **nous** affectaient quand **il** se mettait à pleuvoir ou que **nous** étions perdus. **Il** aimait ses mots. **Il** n'en avait jamais éprouvé le contenu mais leur agencement le réjouissait facilement. **Il** se demandait s'**il** retiendrait tous ces noms de plantes,

de minéraux et même d'animaux qui étaient majoritairement des insectes et des reptiles. **Il** oublierait peut-être tout. Comment ne pas oublier ? Et **nous** avouions ces maux. **Ils** étaient peut-être réels. **Ils** convenaient à sa recherche. Qui sait ?

**Il** collectionnait des fragments d'êtres humains. C'était parfaitement **illicite**. Mais **nous** étions des amis.

**Il** cracha toute la soirée, à peu près la même quantité exactement toutes les deux minutes.

**Il** crachait dans le feu toutes les deux minutes malgré ce que venait de lui dire ma femme au sujet des vapeurs et de l'air qu'on respire.

**Il** détruisait la perfection que **je** croyais avoir découverte sans lui. **Je** lui fis signe de s'en aller. **Il** s'éloigna lentement. **Je** ne l'avais pas remercié. Mais **il** était trop loin maintenant pour comprendre mes sentiments à son égard. Tristes tropiques !

**Il** était agacé par ma politesse. **Il** ne le disait pas. Sa révolte ne pouvait pas m'atteindre. **Il** ajouta cependant :

**Il** était assis sur un des tonneaux de sa fabrication.

**Il** était au bord du précipice et **il nous** faisait signe de le rejoindre.

**Il** était là, **j'en** suis sûr.

**Il** frémit en prononçant ce mot. **Il** me montra le dessin sur son tablier.

**Il** gratta la plinthe.

**Il** jeta en l'air une poignée de poussière.

**Il** m'enfonça la tête dans le buisson. Une épine me traversa la joue.

**Il** marchait devant **nous**, plus vite que **nous**, et **il** s'éloignait. Nos tentatives de réduire cette distance n'y pouvaient rien. **Il** arriverait avant **nous**. De quel animal parlait-**il** ?

**Il** me demanda d'éclairer le bas du mur.

**Il** me fallait avouer que non.

**Il** me jeta un regard peut-être aimable.

**Il** me parlait de ses défauts et de ses fautes. **Il** ne devait pas en être à son premier essai de confession.

**Il** me regarda comme s'**il** me connaissait depuis toujours.

**Il** me regarda d'un air étonné.

**Il** me semblait que **nous** ne reviendrions pas. Mais **tu** es là de nouveau et **je** te reconnais. **Je** ne suis pas parti. **Tu** ne m'as pas oublié. Tout est clair.

**Il** n'y avait pas assez de place pour tout le monde sur le pont de la goélette. **Nous** n'étions pas arrivés assez tôt et **nous** dansions sur le quai. Quelque chose se passa sur la goélette. Le capitaine parut pour **nous** dire que ce n'était rien de grave, mais **nous** savions qu'**elle** était à bord et à bout de nerfs.

**Il** n'y avait plus rien à savoir. **Nous nous** éloignâmes. L'étranger est méprisable quand on est en voyage sur ses terres. Quand **il** visite les nôtres, et que notre tour est venu de l'instruire, sa tranquillité **nous** angoisse.

**Il** ne put s'empêcher de me plaisanter.

**Il** ne restera rien, sauf vos traces, mais qui les suivra ?

**Il** neigeait. Le bois était vert. Le pain rassis et le vin piqué. **Je** ne trouvais pas le sommeil. **Elle** dormait. La fenêtre ne jointait pas. **J'**entendais le vent dans les feuillages. **Nous** étions seuls. Au bout du chemin.

**Il nous** demandait de réfléchir. Sa lampe promenait un disque de lumière sur la paroi. Puis **ils nous** rassura : personne ne comprendrait jamais. **Nous** sortîmes et **il nous** vendit la carte postale où tout était expliqué.

**Il nous** montra un masque assez effrayant et **nous** expliqua le rôle du personnage.

**Il** pourrait pleuvoir. Ce serait plus facile. Fenêtre ouverte sur cette lenteur.

**Il** punaisa le plan sur le mur et **elle** l'éclaira avec la lampe-tempête. **Il** indiqua l'endroit où **nous nous** trouvions. Le fleuve n'était pas loin. Cependant, le mauvais temps **nous** retenait ici et **il nous** racontait ses aventures. Une bête mourait à chaque chapitre et de temps en temps **il** recevait l'amitié d'un indigène naturellement insoumis. Aucune femme, sinon **celles** qui l'observaient et haïssaient en secret.

**Il** referma la porte. Par la fenêtre, **je** vis le soit disant prêtre s'éloigner à grandes enjambées. **Il** se dirigeait vers le soleil, tournant avec lui, légèrement, précisément.

**Il** reniflait la terre et **nous** assurait qu'**il** ne s'était jamais trompé.

**Il** revenait du bain. Une méduse l'avait inquiété mais **il** s'en était tiré. **Il** avait aussi mis le pied sur un animal étrangement musclé. L'invisibilité, le muscle, l'eau était peuplée de rêves.

**Il** se frappa le bras avec le tranchant de la main, un peu au-dessus du coude et **il** grogna en même temps. **Je** ne pus réprimer un frisson accompagné d'un refroidissement de surface.

**Il** se jeta dans le vide. **Il** se passa une bonne minute avant qu'**il** reparût.

**Il** secoua la tête.

**Il** secoua son aigrette en éternuant.

**Il** sortit et referma la porte derrière lui. **Il** pouvait **nous** accompagner jusqu'au bout de la ruelle, mais pas plus loin.

**Il** sourit. **Il** était ravi. **Il** n'avait encore rien dit. **Il** prit le verre qu'**elle** lui offrait et **il** se mit à en vider le contenu tout en la regardant. Enfin le verre quitta ses lèvres.

**Il** voulait me sauver.

**Il** voulait **nous** accompagner jusqu'à C\*\*. **Elle** n'y voyait pas d'inconvénient.

**Il** me posa la question.

**Il** y aura deux voyages parallèles, comme des rails. Imagine le réseau, la géographie, l'encerclement d'une nécessité de transport, traversée du ciel. Qui empoisonne l'autre ? Qui est ce moi ? Toi plutôt que moi ?

**Il** y avait ce moment de la journée où **nous** n'avions plus rien à **nous** dire. **Nous** n'avions peut-être rien vécu. **Nous** avions seulement éludé la question du retour.

**Il** y avait de l'ironie dans ma voix.

**Il** y avait des soldats de l'autre côté du parc. **Ils** fumaient et **ils** buvaient, **ils** jouaient aux cartes et se disputaient. Un officier venait de temps en temps et **ils** retournaient à leur poste. L'officier repartait par le même chemin. On voyait la fumée de sa pipe au-dessus de la broussaille.

**Il** y avait longtemps que **je** n'étais pas monté dans un train. **Je** reconnus les paysages. Une gare me sembla étrangère. **Elle** avait seulement changé de nom, m'expliqua-t-on.

**Il** y avait une fatigue incessante à la surface de ce corps. Des gouttes de sueur me reprochaient un entraînement destructeur. Mais ce corps en voulait à mon corps. **Je** le suivais sans cacher mon agacement. Ce peu de paroles suffisait-**il** à lui donner la force de maintenir la distance ?

— **Nous** achèterons un parapluie, dit-**elle**, et même deux si **nous** n'en trouvons pas un assez grand pour abriter notre amour.

— **Nous** avons décidé de partir demain.

— **Nous** avons mis fin à votre conversation parce qu'**elle nous** ennuyait, m'expliqua-t-**il**. Et puis **nous nous** sommes ennuyés sans **vous**. De **vous**, peut-être.

— **Nous** avons notre idée de la beauté et **ils** ont la leur. Reconnaissons que pour **nous** c'est nouveau et pour eux parfaitement étranger.

— **Nous** avons payé le prix du voyage. Mais **nous** sommes à la recherche d'une autre raison de **vous** quitter.

— **Nous** avons tous fait la guerre, me dit-**il**.

— **Nous** en parlerons à mon retour.

— **Nous** entendions l'eau d'un ruisseau.

— **Nous** n'arriverons jamais à temps, me dit-**il** dans l'oreille.

— **Nous** n'avions pas pensé à la pluie, dis-**je** en m'asseyant.

— **Nous** n'avons pas réussi à allumer le feu.

— **Nous** n'étions pas loin du village.

— **Nous** nagerons à la godille, m'expliqua-t-**il**.

— **Nous** ne partons plus.

— **Nous** ne reviendrons pas par le même chemin, me dit-**elle**.

— **Nous** ne savions plus où **nous** allions !

— **Nous** ne trouvions pas le ruisseau.

— **Nous nous** sommes perdus, dit-**elle**.

— **Nous** prendrons le bateau !

— **Nous** revenons, n'est-ce pas ? dit-**elle**. Alors...

— **Nous** sommes seuls ? **Jette un œil** dehors !

— **Nous** sommes tous faits du même sang, dit-**il** quand **elle** fut trop découragée pour continuer de chercher à le convaincre.

— **Nous vous** cherchions, dit-**il** en arrivant.

— **Nous** voyageons ensemble, dit ma femme.

— **Nous** y habiterons un jour, me dit-**elle**.

**Nous** aimions **nous** promener autour de la maison. **Nous** n'allions jamais très loin. **Nous** regardions la rivière sans **nous** en approcher. **Nous** en connaissions par cœur ce fragment. La pluie **nous** surprenait sur le chemin du retour. C'était une pluie fine et presque tiède.

**Nous** aperçûmes la mer au-dessus de la roche. **Elle** me montra la goélette.

**Nous** vîmes aussi un cargo fumant. En s'approchant, **nous** effrayâmes des mouettes. Nos pieds dans l'eau côtoyaient des coquillages. **Elle** trouva un galet à la mesure de ses espérances. Le soleil commençait à tomber sur l'horizon. Une barque arrivait à la godille. L'homme criait son nom.

**Nous** arrivâmes en même temps que la nuit. La porte était ouverte et le chien **nous** observait depuis un bon moment.

**Nous** arrivâmes un jour d'orage. **Elle** trouva le site grandiose. L'hôtel était médiocre. **Je** lui montrai les fissures dans le plafond. **Elles** ne tardèrent pas à gouter. **Nous** poussâmes le lit sous la mezzanine.

**Nous** arrivions par mauvais temps. **Je** ne voulais pas me souvenir de ce que **nous** venions de traverser. C'était peut-être beau. Mais c'était sous la pluie. Le ciel **nous** enfermait. Claustrophobie.

**Nous** atteignîmes l'auberge peu avant la nuit. **Nous** demandâmes le bidon d'essence et indiquâmes l'endroit où **il** attendait avec son camion. L'aubergiste haussa les épaules :

**Nous** attendions le retour de la péniche, assis à la terrasse d'un café où **elle** démontra son adresse. Les balles retombèrent finalement l'une après l'autre dans le panier.

**Nous** aurons des aurores pour commencer le bonheur et des brunes pour en finir avec l'angoisse. Pôles du jour et de la nuit. Poème du jour et roman de la nuit. **Nouvelles** indispensables à la compréhension du texte migrateur qui, soit dit en passant, n'éclaire rien de la géographie en question, en dehors de tes lettres bien sûr. **Nous** les lisons, rassure-toi.

**Nous** aurons une existence gâtée par l'idée du retour. L'enfant sera témoin. Et **je** consacrerai beaucoup de temps à t'interdire l'aventure d'une autre existence dont **tu** connais parfaitement les correspondances. D'où tiens-**tu** cette connaissance. De qui ? De quel être dont l'existence est un aller simple ?

**Nous** avons décidé de voyager !

**Nous** cherchâmes tout l'après-midi un endroit où passer la nuit. **Elle** devenait difficile. Ses prétextes pour refuser l'hospitalité dénotaient une certaine mauvaise foi. Et bien sûr **elle** exigeait qu'on en discutât ensemble.

**Nous** cherchions une issue. Des choix se proposaient. **Nous** ne **nous** sommes arrêtés qu'une seule fois pour prendre le temps de **nous** révolter contre ce traitement peut-être inhumain. Mais **nous** décidâmes assez sagement que

**nous** n'étions que les victimes de notre propre cruauté.

**Nous** courons après le bonheur et **nous** ne ramenons que des souvenirs. À quoi diable peut bien servir cette mémoire ? Et cette question, embarrassante, de lui être fidèle...

**Nous** déjeunions sous une véranda à l'abri du soleil, un peu loin des insectes trompés par des pièges d'une espèce nouvelle. On ne pouvait s'empêcher d'en parler. C'était plus fort que **nous**. **Nous** détestions ensemble ces conversations à propos d'un mystère qui n'en était pas un. **Nous** finîmes par aller voir les insectes. **Elle** les trouva quelconques. **J'**étais de son avis.

**Nous** devons **nous** rejoindre dans cet hôtel. **J'**arrivai avec un jour d'avance. Et **je** les vis arriver.

**Nous** enterrons les statuettes un peu plus loin, dit-**il** en montrant l'endroit qui était une clairière sur la pente d'une colline de l'autre côté de la vallée.

**Nous** étions au milieu du lac.

**Nous** étions couchés. Les portes-fenêtres étaient grandes ouvertes. Le sol du balcon brillait sous la lune et à travers la balustrade, on pouvait voir le halo de la ville toute proche. Ses seins étaient étonnamment décrits par cette demi lumière. C'était la première fois qu'**elle** prononçait le mot baroudeur, en tout cas devant moi. Rêvait-**elle** éveillée ? **Je** redoute ce rêve depuis longtemps. Mais **j'**ai une croyance aveugle en sa fidélité. **Je** m'endormis. Le lendemain, **nous** étions sous la véranda et **nous** attendions le retour de mon ami. Un mot laissé par lui sous un verre **nous** informait qu'un des fauves était malade et qu'**il** s'était rendu d'urgence en ville pour y acheter des médicaments.

**Nous** étions seuls. La pluie avait chassé les promeneurs. Même la barque s'en allait. **Il** était trop tard pour l'en empêcher. **J'**étais jaloux.

**Nous** n'avions pas prévu le chien. Mais **elle** attendit qu'on soit seul pour me le reprocher.

**Nous** n'étions pas ailleurs était plus juste.

**Nous** n'étions pas encore partis, mais **j'**avais pris l'habitude de regarder le quai en passant. **Nous** ne prendrions pas le train. **Je** ne me souvenais pas de ces voyages autour de la ville, toujours dans le même sens, **nous** revenions en voiture. **J'**avais oublié la crasse du quai, ce silence que seuls les enfants peuvent troubler, la voie en pointe d'un côté, la courbe qui s'amincit de l'autre, le hangar, la paille du hangar, toujours le même vieux wagon, la pluie n'a pas effacé les coups de

craie, peut-être une écriture, non pas le début d'une langue, une langue réduite à des signes, coups de sifflet dans la nuit, **nous** dormions en haut du mur saturé de fumée, fenêtre fermée, volets coincés, la table tremblante, la radio. **Je** pensais m'embarquer. **Je** ne voyais pas les trains. **Ils** allaient se perdre sur un autre quai où des grues élevaient dans le ciel morne les wagons noirs et silencieux. Des bêtes se cognaient les unes contre les autres.

**Nous** ne comprenions pas la langue. **Il** était encore question de respecter une coutume, une croyance, un être au-dessus des autres, une relique ou la représentation d'une force souterraine. **Je** m'agenouillai pour prouver ma soumission. La femme en habit de prêtresse se mit à rire et une espèce d'enfant de chœur me prit par le bras pour l'obliger à me remettre debout. **Je** l'interrogeai du regard.

**Nous** ne fimes aucun commentaire, ni son frère ni moi. **Elle** ouvrit le rideau de la cheminée.

**Nous** ne **nous** tenons plus la main. **Elle** pose des questions et **je** réponds. **Je** dis ce que **je** sais et non plus ce que **j'**attends d'**elle**.

**Nous** ne sommes pas encore partis.

**Nous nous** couchâmes en **nous** promettant de ne pas en rêver. Ma femme redoute mes rêves qui sont la cause essentielle de ses insomnies. **Je** ne me réveille pas. **Je** n'ai même aucun souvenir des raisons de mes cris. **J'**ai l'impression d'avoir dormi paisiblement. **Il** fait encore nuit quand **je** me réveille. **Elle** dort peut-être. Pas question de la tirer de sa léthargie. **Je** la caresse doucement. **J'**ai une admiration profonde pour son corps. **Elle** le sait peut-être mais **nous** n'en parlons jamais. **Il** est vrai que mon corps n'est que le corps de l'homme qu'**elle** aime. **Je** l'ai surprise plus d'une fois dans la contemplation muette d'un corps capable de l'émouvoir. **Nous** avons peut-être décidé de ne pas parler de nos émotions autres que celles à propos desquelles **nous** sommes toujours d'accord.

**Nous nous** haïssons. **Nous** sommes pourtant du même voyage.

**Nous nous** jetâmes la tête la première dans ce bouillonnement. **Je** retrouvai facilement le gisement de corail, mais **elle** était arrivée avant moi.

**Nous nous** mîmes à la recherche de l'objet perdu moins d'une minute après l'avoir perdu. **Il** aimait fouiller la broussaille. **Il** y avait un jour découvert le corps sacrifié d'une jeune fille. L'expérience se renouvellerait peut-être, toujours aux dépens de cette catégorie de femme.

**Nous nous** sommes rencontrés sur un quai. **Je** ne sais pas pourquoi **je** dis : rencontre. Ce n'était pas le même voyage, certes. Mais tout de même, le temps passé ensuite ensemble à penser seulement à **nous**...

**Nous** passâmes dans le salon. **Elle** me confia qu'**elle** le trouvait un peu fou :

**Nous** ramassions des pierres que **nous** ne pouvions emporter avec **nous**. **Nous** les photographions toujours dans le même décor et ta main simplement posée en révélait la dimension. Des milliers de tes mains maintenant que ces pierres n'ont plus aucune espèce d'importance.

**Nous** rencontrâmes un voyageur fatigué de voyager. **Il nous** parla de ces années. Les avait-**il** perdues ? **Il** pouvait en parler et même écrire à leur sujet. **Il** pouvait perdre son temps de toutes les manières maintenant que ce temps lui manquait. Mais **il** ne voulait ennuyer personne.

**Nous** sommes allés **nous** promener et **nous** avons été presque émerveillés de rencontrer un lac que **nous** ne connaissions pas. La barque **nous** parut incertaine. **Nous** préférâmes marcher sur la berge, laissant le loueur un peu dépité.

— **Vous** a-t-**elle** raconté notre aventure ? Beau pays.

— **Vous** aimerez ces châteaux. Tout le monde les aime. Pourquoi pas **vous** ?

**Je vous** crois un peu critique et très voyageur. **Vous** les aimerez, **vous** verrez !

— **Vous** aimez les statuettes ? demanda-t-**il** en souriant.

— **Vous** aurez oublié l'essentiel et **je** serai encore très motivé.

— **Vous** aussi, dit l'admirateur en se tournant vers moi.

— **Vous** avez tort, me dit-**il**, mais **je** vais **vous** rendre service.

— **Vous** avez trop bu, dit-**elle**.

— **Vous** aviez sans doute une raison de le penser.

— **Vous** changerez peut-être d'avis quand **il vous** aura séduite.

— **Vous** connaissez l'endroit ? demanda ce gardien.

— **Vous** connaissez son goût pour les cartes. Les fleuves bleus, les routes rouges ou jaunes, vertes quelquefois, les chemins de fer noirs, et cette manie du compas. D'où les petits trous qui **vous** intriguent. Leur perfection. Leur nombre incalculable. **Nous** ne comprenons rien à ce voyage parce qu'**il nous** prend du temps.

— **Vous** devenez obscur. Écrivez-**vous** de cette manière ?

- **Vous** en connaissiez une autre ?
- **Vous** êtes amoureuse de moi, disait-**il**.
- **Vous** êtes bien sur le (ici le nom du navire).
- **Vous** êtes passé devant chez moi, mais **vous** n'avez pas traversé.
- **Vous** êtes venus de si loin, répétait-**il**.
- **Vous** feriez bien de mettre votre chapeau, dit le marinier à ma femme.
- **Vous** l'emmenez loin ?
- **Vous** la reconnaissez ?
- **Vous** me raconterez ?
- **Vous** me ramènerez un souvenir, un fragment de cette réalité, mais **je vous** en prie, évitez les anecdotes concernant la civilisation en question, n'entrez pas dans la peau de ces personnages, ne prenez pas la place du narrateur.
- **Vous** n'avez jamais perdu le nord, **je vous** connais.
- **Vous** n'avez jamais voyagé ? me demandait-**il**.
- **Vous** n'avez pas de parapluie, dit-**il** à ma femme qui s'était réfugiée sous le sien.
- **Vous** n'avez pas de parapluie ? me dit la femme en m'indiquant la place qui serait la mienne à table pendant toute la durée de notre séjour.
- **Vous** n'êtes pas amoureux ? lança-t-**il** lorsque **nous nous** fûmes trop éloignés pour répondre à cette offense.
- **Vous** n'êtes pas encore partis !
- **Vous** n'êtes pas encore partis ! Une question d'argent ?
- **Vous** n'êtes pas heureux avec **nous** ? Votre femme non plus ne s'amuse pas. **Vous** ne jouez plus ensemble ? Ni avec les autres ?
- **Vous** ne me lirez peut-être jamais.
- **Vous** ne pouvez pas passer sans permission, dit le garde.
- **Vous** ne pouvez pas passer, me dit-**il**, la sentinelle aurait dû **vous** le dire.
- **Vous** ne pouvez pas revenir par ce chemin, **nous** dit-**il**.
- **Vous** ne reviendrez pas.
- **Vous** ne savez plus ce que **vous** faites, dit-**elle**. Aux oiseaux.
- **Vous** ne savez rien mais **vous** avez une recommandation.
- **Vous** partez seuls ? **Je** veux dire : sans « s ». Sans **elle**, quoi. Seul.
- **Vous** passerez sur ce pont, celui que **je** viens de **vous** décrire. **Je** m'en

souviens comme si c'était hier. **Vous vous** en souviendrez, n'est-ce pas ? **Jetez** une pièce de monnaie dans ce gouffre que **je** n'ai pas regardé.

— **Vous** pensiez l'avoir changée à ce point.

— **Vous** plus loin, plus loin, dit-**il**.

— **Vous** pouvez aussi **vous** perdre. **Voilà** une idée à travailler pendant tout le voyage. Ne pas se perdre, ce serait absurde au fond.

— **Vous** pouvez **vous** asseoir, dit-**il**. La nuit tombait mais le soleil illuminait encore cet endroit qu'aucun arbre ne protégeait tandis qu'une végétation anarchique décorait l'autre côté du chemin, qui pouvait être une pente ou un précipice.

— **Vous** répèterez mon expérience comme **j'ai** répété **celle** d'un autre. **Que** voulez-**vous** savoir de lui.

— **Vous** reviendrez ?

— **Vous** reviendrez ?

— **Vous** reviendrez ?

— **Vous** reviendrez plus tôt que **vous** ne pensez. Sinon **vous** ne pensez plus.

— **Vous** reviendrez souvent, dit-**il**, tout le monde revient, personne ne peut oublier.

— **Vous** savez jouer ? me demanda-t-**il**.

— **Vous** trouverez des objets dignes de votre attente. **Vous** en ramènerez l'essentiel. Le temps perdu à choisir ! Et le temps passé à se demander si on a eu raison !

— **Vous** venez, madame, dit le marinier.

— **Vous** voulez danser ? me demanda l'une d'**elles**.

— **Vous** voulez dire sans **vous** ?

— **Vous** voulez dire : parce que la pluie s'est arrêtée ?

— **Vous** voyagerez sur le **fil** d'une explication. Funambules des charlatans. Lecteurs. Spectateurs. Prostrés des mythes.

— **Vous** voyez cet arbre jaune. Deux doigts à droite, le rocher et sur le rocher l'être dont **je vous** parlais hier soir.

— **Vous** voyez, dit-**il**, que le sol est plus récent que le mur.

**Vous** buvez trop, me dit-**il**. On **vous** ne buvez pas ce qui **vous** manque. Regardez comme **elle** semble heureuse avec les autres. Et **vous** n'y êtes pas.

**Vous** penserez à moi, **je** suppose, en termes de possibilité. **Vous** supposerez d'abord mon existence puis, revenant à l'idée que **j'**existe forcément puisque **vous** me connaissez, **vous** entreprendrez de douter de ma raison. Effroyable entreprise qui laissera des traces. Mais le vent est contraire. L'odeur du chasseur, chère proie, ne **nous** dit rien de son identité.

**Vous** voulez **tuer** un autre animal ? me dit-**il**.

— **Ils** n'ont pas de parapluie, dit-**il** à une femme étrangement **belle** qu'**il** présenta comme l'une des siennes.

— **Ils** oublieront. Revenez l'année prochaine. Oubliez tout.

— **Ils** parlent donc la même langue que **nous** !

**Ils nous** ont accueillis avec des fleurs, des chants, des promesses.

**Ils** riaient. **J'**exagèrai ma grimace.



### 3 - À TRAVERS LE MIROIR





## La permanence d'un « esprit sériel » ?

*Jean-Yves Bosseur*

Au-delà de son existence en tant que système, qui a représenté un axe majeur de la réflexion et de la théorie musicales au cours des années 50, le sérialisme constitue un mode de pensée dont les influences se sont très vite étendues aux divers modes d'expression artistique.

Il convient tout d'abord de revenir, même très schématiquement, sur son origine, dans le domaine de la musique. Issue du dodécaphonisme et de l'École de Vienne, qui regroupait Schoenberg, Berg et Webern, la technique sérielle a favorisé un élargissement considérable du contrôle sur le phénomène sonore, en raison de l'extension qu'elle propose de la notion de série aux autres caractéristiques du son, c'est-à-dire, en plus de la hauteur, à celles de la durée, du timbre, de l'intensité, voire de l'espace.

Grâce à l'enseignement de René Leibowitz et d'Olivier Messiaen, toute une génération de compositeurs, tels Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Jean Barraqué..., prend connaissance, peu après la Seconde Guerre Mondiale, des principes avancés par Schoenberg autour de 1923. Il s'agira pour eux,

dans un premier temps, d'amplifier les conséquences subversives de la démarche des Viennois vis-à-vis de l'héritage tonal en remettant en cause ce qui la rattachait encore au post-romantisme. C'est donc sous le signe d'un éclatement radical, d'une attitude temporaire de négativité, de table rase que se traduit la première étape du sérialisme, au tout début des années 50.

Si de nombreux jeunes musiciens adhèrent rapidement au sérialisme, il faut cependant souligner la diversité des démarches que revêt cette appellation, car tous ne l'ont pas conçu et vécu de la même manière, ni pour les mêmes raisons, ce qui fait dire à Luciano Berio : « je considère le concept de musique sérielle comme quelque chose de linguistiquement non définissable, à l'inverse du langage tonal ; nous n'avons pas affaire à une grammaire, mais à de multiples idées et niveaux possibles de « grammaticalité » indépendants de toute idée de signification sémantique ». Ainsi l'esprit sériel apparaît-il d'ores et déjà comme un instrument de travail susceptible de contribuer à appréhender l'écriture musicale comme multiple, s'inventer une syntaxe. « Le sens le plus approprié de « musique sérielle » – utile surtout pour définir la poétique webernienne – », poursuit L.

Berio, « implique sa propre transcendance en tant que catégorie et est avant tout valide comme instrument dialectique pour la recherche continuelle et l'invention d'une grammaire »<sup>1</sup>.

Un des apports majeurs du sérialisme, pour les musiciens de cette génération, a certainement été d'avancer une approche du geste compositionnel qui s'éloigne de l'attitude héritée du romantisme, plaçant au centre de l'acte créateur la toute-puissante subjectivité de l'artiste, son ego. Ce que mettait en avant la méthode sérielle, c'est une somme d'opérations relativement impersonnelles, qui inscrivent la réalité sonore et son analyse au centre du débat, au lieu de demeurer dépendant de questions de goûts, de sentiments, d'analogies littéraires ou autres.

Il est d'ailleurs intéressant de constater, au travers de leur correspondance du début des années 50, que John Cage et Pierre Boulez partagent à ce propos un certain nombre d'options communes, qui visent précisément à s'écarter de conceptions par trop rivées au dictat de l'expressivité. Ce qui les éloignera pourtant irrémédiablement l'un de l'autre, c'est le choix des moyens développés à cette fin. Cage se tournera vers des méthodes de hasard extérieures à la musique, recourant notamment au

1 - Berio, Luciano, « Façon de parler », *Preuves*, n°180, Paris, 1966, p.31.

I-Ching, tandis que Boulez cherchera pour sa part des techniques toujours intrinsèquement liées à la logique du langage musical, le sérialisme apportant une manière de réponse à une telle investigation.

Cette mise entre parenthèses du tempérament individuel de l'artiste touche pareillement le domaine des arts plastiques. Selon Mel Bochner, la méthodologie sérielle a été utilisée par des artistes esthétiquement très divers, tels Jasper Johns, Sol LeWitt, Donald Judd, Hanne Darboven ou lui-même : « La sérialité pose en principe que la succession des termes (les divisions) à l'intérieur d'une œuvre est fondée sur une dérivation prédéterminée, numérique ou autre (progression, permutation, rotation, inversion), d'un ou plusieurs éléments, selon une logique implacablement rigoureuse qui, indépendamment des critères de goût, se confond en quelque sorte avec la production de l'œuvre proprement dite, par delà la question du style et des matériaux employés »<sup>2</sup>.

Sol Lewitt décrit pour sa part une semblable démarche de la manière suivante :

« On poursuivra un présupposé jusqu'à sa conclusion, en évitant toute subjectivité. La chance, ni le goût, ni le souve-

nir inconscient de formes quelconques, ne joueront un rôle quant au résultat. L'artiste sériel n'essaie pas de produire un objet beau ou mystérieux ; il fonctionne comme un employé aux écritures consignnant les résultats du postulat préalable »<sup>3</sup>.

Comme on peut le constater, la pratique sérielle suppose une volonté organisatrice telle qu'elle ne saurait être confondue avec la conception d'une quelconque suite d'œuvres rassemblées autour d'une thématique commune, ou d'un cycle de variations.

Toutefois, en tout cas en ce qui concerne la musique, le sérialisme a très vite été ressenti comme une méthode qui risquait bien de se transformer en un nouveau système clos, engendrant un ensemble d'automatismes qui en ferait une forme plus ou moins consciente d'académisme.

Un des compositeurs qui a conjointement tiré l'enseignement du sérialisme le plus strict et envisagé la nécessité inéluctable de son dépassement est Henri Pousseur. Or il est manifeste que l'évolution de sa démarche doit beaucoup, à cet égard, aux échanges avec un écrivain pour qui le sérialisme a constitué un fertile terrain pour sa propre création littéraire, Michel Butor, Pousseur et lui ayant conçu une œuvre par-

2 - Bochner, Mel, *Art magazine*, été 1967, Éd. Territoires, p.93.

3 - Lewitt, Sol, « Serial Project n°1 (ABCD) », *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989, p.204.

ticulièrement représentative d'un tel questionnement au cours des années 60, l'opéra de chambre *Votre Faust*.

Au cours d'un entretien en 1973, Michel Butor me confiait : « le sérialisme d'hier était un sérialisme fermé dans lequel on s'imaginait pouvoir explorer toutes les possibilités des éléments ; aujourd'hui, sont recherchées des structures qui soient toujours en expansion, des éléments dont on puisse sans cesse éclairer de nouveaux aspects ». Ce constat permet immédiatement d'envisager tout à la fois les limites et les chances du sérialisme, en esquissant par là même un devenir, par-delà le contexte historiquement défini dans lequel il est trop fréquemment cantonné.

Les premiers pas du sérialisme ont sans aucun doute été marqués par un souci abstrait, formaliste, de la combinatoire, qui fonctionnait sans grand rapport avec ce que cela pouvait bien provoquer, sur le plan de la perception. Des compositeurs qui, tels Berio, Stockhausen, Maderna, Nono... s'étaient engagés dans cette voie, qui menaçait de devenir une impasse, n'ont pas tardé à s'en servir pour mettre cette méthode au service de leurs préoccupations personnelles. Il est par exemple significatif d'observer de quelle manière Igor Stravinsky a su conjuguer, dans certaines de ses dernières œuvres, comme les

*Requiem Canticles* (1965-1966), l'apport du sérialisme et la réactualisation de modèles plus anciens, comme s'il s'agissait de les mettre tous « en état de relativité ».

Les « recettes » sérielles ont rapidement disparu, au profit d'un « esprit sériel » qui perdure jusqu'à aujourd'hui chez de nombreux compositeurs. Cet esprit pourrait se comprendre au sens de la mise en marche d'un processus contribuant à mettre en relief, au moyen de paradigmes et d'opérations combinatoires librement consenties, des conséquences insoupçonnées, à partir d'un matériau donné.

C'est précisément vers la notion de processus, plutôt que d'état, que tend Henri Pousseur, défenseur d'une pensée dégagée des conceptions normatives et dogmatiques du sérialisme des années 50, dans des œuvres composées au cours des deux décennies suivantes comme les *Éphémérides d'Icare*, *Icare apprenti*, ou *l'Invitation à l'utopie...* Le sérialisme ne témoigne pas seulement de la volonté de maîtriser mécaniquement les éléments initialement choisis, d'épuiser le phénomène visé à force d'opérations ordinatrices et prétendument exhaustives, mais comme un outil susceptible de conduire le compositeur bien au-delà de ce qu'il croit savoir sur son projet, se chargeant

ainsi d'une qualité synergétique. Si le sérialisme a pu apparaître, à ses débuts, comme un système centralisateur, autoritariste, simulant une sorte d'emprise pseudo rationaliste sur le monde, à ambition d'universalité, aujourd'hui, la pensée sérielle a peu à peu adopté un autre visage, celui d'un instrument exploratoire utilisé sans souci totalitaire, et qui s'ouvre avant tout sur la découverte et le défrichage de nouveaux territoires. Pour H. Pousseur, en effet, l'histoire de la musique n'est pas une série de ruptures nettes, mais plutôt une suite d'événements s'enrichissant mutuellement, ce lent mouvement n'étant pas forcément orienté vers un progrès, tel nouvel apport n'étant pas plus « probant » qu'un autre mais tout à fait complémentaire. Il ne s'agit donc pas de souhaiter, par exemple, qu'un modèle harmonique ou structurel vienne se substituer au précédent, mais bien qu'il vienne le renforcer, jusque dans l'opposition la plus radicale. Cette conception du sérialisme n'est pas amnésique, comme cela a été maintes fois reproché aux premières œuvres qui en ont avancé une application par trop littérale, mais, bien au contraire, met pleinement en jeu le travail de la mémoire, ce qu'a fort bien compris M. Butor lors de notre entretien : « Qui dit sérialisme dit mémoire, parce qu'il faut

bien qu'il y ait mémoire pour isoler les éléments du vocabulaire ; c'est parce qu'il y a déjà eu variation que ce qui est varié apparaît, que l'on prend conscience de ce qui est en train de varier. Il ne peut y avoir de sérialisme que s'il y a une mémoire, mais il peut exister un sérialisme élémentaire, puéril, qui est celui de l'amnésie ; au contraire, le sérialisme qui nous concerne aujourd'hui est celui qui accomplit la mémoire ».

La technique d'emprunt, associée à une préoccupation de la mobilité, se retrouve justement dans les pièces pour piano extraites de *Votre Faust*, *Les souvenirs d'une marionnette* et *Le Tarot d'Henri* ; un système de fenêtres pratiquées à l'intérieur des pages de la partition permet de percevoir les transformations que peuvent subir les caractères musicaux selon leur « environnement » (cette méthode a été utilisée par Michel Butor pour des « mobiles » poétiques, par exemple dans *Matériel pour un Don Juan*, Éd. la louve de l'hiver, 1977) ; par leurs connexions multiples avec d'autres corps sonores, au cours du jeu, et les modifications organiques de leur propriétés, H. Pousseur met en évidence une nouvelle fonction de la notion de répétition, où la sérialité s'enrichit justement des perspectives de la mémoire dans la mobilité. Les divers sens de lecture offerts au pianiste et le

fait que la situation des moments musicaux, lus à l'intérieur d'une page ou à travers une fenêtre qui y est ménagée, peut dévier son interprétation, créent une forte impression de variabilité, accentuée encore par la diversification des blocs sonores, manifestation morcelée de l'histoire de la tonalité et de sa chute inéluctable, de Gluck à Webern..., jusqu'à H. Pousseur lui-même. Les diverses collaborations de Michel Butor et Henri Pousseur manifestent ainsi, dans leurs domaines spécifiques, une ouverture de la pensée sérielle au sens où, par une recherche à la fois esthétique et micro-sociale, chaque phénomène mis en œuvre est donné à lire ou à entendre pour lui-même et dans ses relations aux autres, dans un temps dénué d'impatience où chacun peut s'exprimer avec un maximum de liberté et en toute transparence par rapport aux autres. Des privilèges immuables ne sont plus accordés à des qualités et propriétés verbales ou sonores au détriment d'autres; il s'agit là de processus de communication, profondément imprégnés par les conceptions fouriéristes, qui marquent un véritable engagement de leurs auteurs dans la direction d'un bouleversement des rapports de force décelables dans les techniques artistiques.

Le sérialisme demeure un modèle de

pensée dont les implications, loin de se limiter au champ musical, ont été très rapidement ressenties comme une forme de raisonnement et d'interrogation particulièrement stimulants pour des artistes de différentes disciplines, comme nous avons déjà pu le constater chez M. Butor.

Avec le peintre Josef Albers s'impose une réflexion à la fois sur la notion de série et de variation. La première œuvre sérielle qu'il entreprend, en 1935, à partir d'un sujet qui remonte aux dernières années passées au Bauhaus, est un ensemble de dix peintures basées sur la forme de la clef de sol, la conjugaison de celle-ci s'opérant en fonction de la variation du jeu des couleurs. D'une œuvre à l'autre, Albers joue ainsi sur les intervalles entre les plans colorés tout comme un compositeur peut être amené à multiplier les modes de présentation d'un motif thématique central tout au long d'un cycle de variations, explorant divers degrés de reconnaissance, ce qui équivaut à poser la question essentielle du rapport entre identité et altérité.

Cette problématique intervient également dans la démarche de Max Bill, notamment dans les *Quinze variations sur un même thème*, de 1938, le thème étant cette fois un triangle équilatéral central qui s'inscrit dans une forme

globale d'octogone, les variations conduisant à un jeu de formes circulaires. L'économie des moyens plastiques utilisés permet à la perception de se concentrer avec acuité sur les variations de situation et de relation entre les couleurs et d'observer dans quelle mesure ce qui environne chaque élément est susceptible de modifier son appréhension.

C'est à la lumière du sérialisme que Rafaël Soto envisage les notions de répétition, permutation, variation et mouvement dans ses premières *Peintures sérielles* de 1952; dès lors, Soto oriente sa démarche plastique dans le sens d'un art-science qui implique un changement fondamental quant au statut de l'artiste et à la nature de son œuvre: «J'avais dans ces deux domaines, peinture et musique, discerné une tendance à la dépersonnalisation de l'œuvre d'art, quoique ce processus, dans l'évolution de la musique et dans celle de la peinture, ait eu lieu à des époques différentes».

Depuis le début des années soixante, Albert Ayme propose une réflexion picturale sur les conséquences du sérialisme, notamment dans les suites des *Paradigmes*, élaborées à partir d'un unique invariant, le carré.

Présenté sous forme de variations, le projet d'inscrire la temporalité à diffé-

rents niveaux du processus de création se concrétise chez lui selon plusieurs modalités: métamorphose d'une forme unique dans les *Seize et une Variations* (1963), dynamique de la transition du singulier au pluriel, du monodique au polyphonique, éclaircie de l'intervalle chromatique par le passage des couleurs dans les *Paradigmes*, altérations à travers la trace et l'empreinte dans la *Suite des trois mémoires* et le *Blason d'un peintre*, etc... Dans chaque cas, le spectateur se trouve confronté à des sortes de partitions mobiles appelant des modes d'approche et trajets multiples, défiant l'identique, la simple réitération.

Parcourant les étapes successives de la recherche d'Albert Ayme, on découvre des stratégies permettant d'engendrer des dialogues avec les composants picturaux élémentaires, au plus près de leurs principes organiques de croissance et ce, en deçà des critères de goût. S'il existe quelque aspect nécessairement combinatoire dans le sérialisme d'A. Ayme, s'opère pourtant immédiatement une transgression du mécanisme de la répétition en raison de la mise en jeu d'un processus dynamique révélant à chaque fois des forces potentielles de transformation. L'esprit sériel n'est pas exploité dans le sens d'une visée synchrétique, mais comme un instrument de pensée susceptible de faire émerger

des hypothèses compositionnelles toujours renouvelées à partir des éléments fondateurs d'un projet.

Martin Barré considère quant à lui que «la sérialité n'a pas pour but de produire des toiles presque semblables mais de produire des tableaux qui sont le plus possible différents les uns des autres» et que «ce qui compte, c'est le tableau. La sérialité est le moyen pour les produire. Ce n'est pas tant les tableaux qui font la série que la série qui produit les tableaux»<sup>4</sup>.

L'esprit sériel demeure donc bien vi-

vant, j'ajouterais même vivifiant, dans la mesure où il ne se fonde pas nécessairement sur un système aux lois et contraintes prédéterminées, mais sur la notion de processus, ce qui implique une part de jeu de d'imprévisibilité. De plus, il a permis d'imaginer toutes sortes de chemins de traverse entre les différentes disciplines artistiques qui, loin de reposer sur de quelconques analogies, supposent le partage de certaines formes de stratégie compositionnelle, sans renoncer pour autant à l'identité de chaque moyen d'expression.

4 - Barré, Martin, Entretien avec Catherine Millet, *Art Press*, octobre 1985.

Puisque nous devons convoler, je mets dans la corbeille de la mariée ce sonnet en trépied avec rimes sérielles sur rien :

*à mon beau Sérioscal*

## Sonnet à mon beau fiancé

*Mounette*

Qui peut nier  
ballerine  
que mon rein  
va tenir

l'air de rien  
ton vérin  
me burine  
au panier

bourriner  
même Henri  
ce vaurien

roi de Smirne  
trois fois rien  
peut venir



---

## ANNEXES





## Trois siècles de série

Trois siècles déjà... Et le mot est resté si jeune, jusqu'à nous. En témoigne la frilosité des poètes français à s'emparer de lui, à lui donner une existence versifiée ! Jusqu'à la schizophrénie, pour certains, tels Baudelaire, jamais avare de séries dès qu'il s'adonne à la critique, même à la traduction de Poe ! En guise de conclusion, nous proposons au lecteur ce florilège très choisi de textes qui ont marqué l'histoire du mot « série ». Rien d'exhaustif, rien même de scientifique dans ce choix de textes. L'esthétique a primé sur l'approche historique. Néanmoins, pour plus de commodité, les extraits retenus sont présentés par ordre chronologique. Puisse le lecteur y trouver non seulement des ressources pour ses réflexions à venir sur la « notion de » série. Sinon, qu'il se laisse entraîner par la saveur des mots de ces quelques auteurs qui ont fait la série : Notre reconnaissance à leur endroit est infinie.

### Pierre Varignon, 1708

*Histoire de l'Académie royale des sciences*

Tout fini quelconque, un Pied, par exemple, est un composé de fini & d'infini. Ce pied est fini en tant qu'il n'est qu'un pied, mais il est infini en tant qu'il contient une infinité de parties dans lesquelles il est divisible aussi bien qu'en 12 pouces. Si ces parties dont le nombre est infini sont conçues séparées les unes des autres, elles feront une Série ou suite infinie, & cependant leur somme ou leur assemblage ne fera qu'un pied. Il est donc déjà très possible et très naturel, qu'une Série composée d'un nombre infini de termes, ne fasse qu'une somme finie; seulement il faut n'y mettre que des termes tels, qu'ils puissent tous séparément les uns des autres être parties d'un même tout fini. Or c'est ce qui arrive dans la Série qu'on appelle progression géométrique décroissante à l'infini, par exemple, dans  $1/2$ ,  $1/4$ ,  $1/8$ , &c. Car il est visible que si l'on prend d'abord  $1/2$  d'un pied, ensuite  $1/2$  de ce qui reste, ou  $1/4$  du pied, ensuite  $1/2$  de ce qui reste encore, ou  $1/8$  du pied, on procédera à l'infini en prenant toujours de nouvelles moitiés décroissantes, toutes distinctes les unes des autres & qui toutes ensemble ne feront que le pied.

### Denis Diderot, 1765

*Encyclopédie*, vol. XV, article « Liaison »

De ce que chaque être a la raison suffisante de sa coexistence ou de sa succession des autres êtres, il s'ensuit qu'il y a une enchaînement universelle de toutes choses, la première étant liée à la troisième par la seconde, et ainsi de suite sans interruption. Rien de plus commun en effet que ces sortes de *liaisons*. Des planches sont attachées l'une à l'autre par des clous qui les séparent, de manière qu'elles ne se touchent point. La colle est une espèce d'amas de petites chevilles qui, s'insérant de part et d'autre dans les pores du bois, forme un corps mitoyen qui sépare et *lie* en même temps les deux autres. Dans une chaîne, le premier anneau tient au dernier par le moyen de tous les autres. Le gosier tient aux intestins par l'estomac. C'est là l'image du monde entier. Toutes ses parties sont dans une liaison qui ne souffre aucun vide, aucune solution; chaque chose étant liée à toutes celles qui lui sont contiguës, par celles-ci à celles qui suivent immédiatement, et de même jusqu'aux dernières bornes de l'univers. Sans cela on ne pourrait rendre compte de rien; le monde ne serait plus un tout, il consisterait en pièces éparses et indépendantes, dont il ne résulterait aucun système, aucune harmonie.

La *liaison* la plus intime est celle de la cause avec l'effet; car elle produit la dépendance d'existence: mais il y en a encore plusieurs autres, comme celle de la fin avec le moyen, de l'attribut avec le sujet, de l'essence avec ses propriétés, du signe avec la chose signifiée, etc.; sur quoi il faut remarquer que la *liaison* de la fin avec les moyens suppose nécessairement une intelligence qui préside à l'arrangement, et qui lie tout à la fois l'effet avec la cause qui la produit, et avec sa propre intention. Dans une montre, par exemple, le mouvement de l'aiguille est lié d'une double

manière; savoir, avec la structure même de la montre, et avec l'intention de l'ouvrier. (...)

Cet assemblage d'êtres *liés* entre eux de cette manière n'est pas une simple suite ou série d'un seul ordre de choses; c'est une combinaison d'une infinité de séries mêlées et entrelacées ensemble; car, pour ne pas sortir de l'enceinte de notre terre, n'y trouve-t-on pas une foule innombrable de choses contingentes, soit que nous regardions à la composition des substances, soit que nous observions leurs modifications. Il y a plus, une seule série de choses contingentes se subdivise manifestement en plusieurs autres. Le genre humain est une série qui dérive d'une tige commune, mais qui en a formé d'autres sans nombre. On peut en dire autant des animaux et même des végétaux. (...) En vertu donc de l'argument tiré de l'analogie, on peut conclure qu'il y a, dans toutes les planètes, plusieurs séries contingentes, tant de substances composées que de modifications. Le soleil, corps lumineux par lui-même, et qui compose avec les étoiles fixes une espèce particulière de grands corps du monde, est également sujet à divers changements dans sa surface. Il doit donc y avoir, dans cet astre et dans les étoiles fixes, une série d'états contingents. C'est ainsi que, de toute la nature, sort en quelque sorte une voix qui annonce la multiplicité et l'enchaînement des séries contingentes. Les difficultés qu'on pourrait former contre ce principe sont faciles à lever. En remontant, dit-on, jusqu'au principe de la généalogie, jusqu'aux premiers parents, on rencontre la même personne placée dans plusieurs séries différentes. Plusieurs personnes, actuellement vivantes, ont un ancêtre commun, qui se trouve par conséquent dans la généalogie de chacun. Mais cela ne nuit pas plus à la multiplicité des séries, que ne nuit à un arbre la réunion de plusieurs petites branches en une seule plus considérable, et celle des principales branches en tronc ? Au contraire, c'est de là que tire sa force l'enchaînement universelle des choses. On objecte encore que la mort d'un fils unique sans postérité rompt et termine, tout d'un coup, une série de contingents, qui avait duré depuis l'origine du monde. Mais si la série ne se continue pas dans l'espèce humaine, néanmoins la matière dont ce dernier individu était composé, n'étant point anéantie par sa mort, subit des changements également perpétuels, quoique dans d'autres séries. Et d'ailleurs aucune série, depuis l'origine des choses, n'est venue à manquer, aucune espèce de celles qui ont été créées ne s'est éteinte.

### Charles Fourier, 1829

*Le nouveau monde sociétaire et industriel*

L'ART d'associer ne consiste qu'à savoir former et développer en plein accord une masse ou phalange de Séries passionnées, pleinement libres, mues par la seule attraction, et appliquées aux sept fonctions industrielles et aux plaisirs.

Notre étude ici sera donc bornée à deux points :

À la distribution interne d'une série et de ses groupes et sous-groupes.

À leur distribution externe, ou engrenage et coopération spontanée avec les autres séries de la phalange sociétaire et des phalanges vicinales.

La nature emploie les séries de groupes dans toute la distribution de l'univers : les trois règnes, animal, végétal et minéral, ne nous présentent que des séries de groupes. Les planètes mêmes sont une série d'ordre plus parfait que celui des règnes : les règnes sont distribués en séries simples ou libres ; (le mot *libres* signifie que le nombre de leurs groupes est illimité ;) les planètes sont disposées en série composée ou mesurée ; cet ordre, plus parfait que le simple, est inconnu des astronomes et géomètres : de là vient qu'ils ne peuvent pas expliquer les causes de la distribution des astres, dire pourquoi Dieu a donné plus ou moins de satellites à telles planètes, pourquoi un anneau à l'une, et point à l'autre, etc.

Une Série passionnée est une ligue de divers groupes échelonnés en ordre ascendant et descendant, réunis passionnément par identité de goût pour quelque fonction, comme la culture d'un fruit, et affectant un groupe spécial à chaque variété de travail que renferme l'objet dont elle s'occupe. Si elle cultive les hyacinthes ou les pommes de terre, elle doit former autant de groupes qu'il y a de variétés en hyacinthes cultivables sur son terrain, et de même pour les variétés de pommes de terre. Ces distributions doivent être réglées par l'attraction ; chaque groupe ne doit se composer que de sectaires engagés passionnément, sans recourir aux véhicules de besoin, morale, raison, devoir et contrainte. Si la série n'était pas passionnée et méthodiquement distribuée, elle n'atteindrait pas aux propriétés géométriques en répartition ; elle manquerait de la propriété primordiale, influence des groupes extrêmes, égale à la double influence du groupe moyen ; elle ne pourrait pas figurer dans une phalange sociétaire. Une Série passionnée agissant isolément, n'aurait pas de propriétés, quelque régulière qu'elle pût être ; on pourrait, dans une ville, essayer de former une série sur un travail agréable, culture de fleurs, soin de jolis oiseaux ; cela serait inutile : il faut des séries engrenées et mécanisées, au nombre de quarante-cinq à cinquante au moins ; c'est le plus petit nombre sur lequel on puisse tenter un essai, une approximation de lien sociétaire et d'attraction industrielle.

### Gérard de Nerval, 1831

Puisqu'on discute en ce moment de la gamme des sons et des couleurs, on ferait aussi bien d'accuser l'infériorité de notre gamme... ou, pour parler selon Fourier, de notre clavier passionnel. Celui-là n'a même pas sept notes, sept nuances, sept touches primordiales bien distinctes. Sur les sept pêchés capitaux donnés par l'Eglise, il en est déjà trois qui échappent au théâtre sérieux [...]

En opérant sur ce qui reste de nos étroites passions, on obtiendra trois ou quatre séries de crimes appuyés sur des motifs peu variés et d'origine patriarcale. Quand on a épuisé toutes les péripéties de meurtres, de rivalités et d'amours entre parents du premier degré, il faut passer aux situations analogues résultant des inégalités sociales, puis aux luttes de politique et de croyances ; c'est à peu près tout, à ce qu'il nous semble... Nous devrions même en être sûrs, ayant tracé

autrefois pour notre instruction personnelle un tableau complet, en vingt-quatre cases, de toutes les combinaisons possibles de passions tragiques, traitées ou à traiter encore. Ce travail terminé, nous nous sommes assurés que rien de nouveau et d'inattendu ne pouvait plus paraître désormais sous le soleil ni sous le lustre, d'ici à la consommation des siècles, à moins, pour rentrer dans les hypothèses fouriéristes que notre planète ne passe à l'état de cardinal majeure ce qui agrandirait sensiblement le clavier de nos passions.

Nous pouvons ajouter, dès aujourd'hui un nouvel ouvrage, sinon un nouveau titre, dans celle de nos cases de la seconde série, qui pourrait s'intituler : « Rivalités de reine et de sujets ». Celle-là est une des plus remplies, surtout pour les époques féodales : cela commence par Brunnehilde et Chrimhilde, le grand poème des Niebelungen (...); puis Frédégonde et Brunehaut, Roxane, Blanche d'Aquitaine, Marie Stuart, Christine, Elizabeth, Marie Tudor, etc. : « toujours deux femmes, l'une puissante, l'autre faible ou opprimée, qui se disputent un amant inconstant par ambition, ou perfide par amour. »

### Émile Littré, 1864

*Dictionnaire*

SÉRIE (sé-rie) s. f. 1° Terme de mathématique (c'est en cet emploi que le mot a d'abord été introduit). Suite de grandeurs qui croissent ou décroissent suivant une certaine loi. Série infinie. Trouver la somme d'une série. *Quel philosophe voudra admettre cet infini actuel ? ne faut-il pas que dans une série quelconque il y ait un dernier terme ? l'infini des géomètres est-il un véritable infini ?* BONNET, Oeuv. mêlées, t. XVIII, p. 22, dans POUGENS. 2° Suite, succession (sens latin qui est venu, une fois que le mot, introduit par les mathématiques, a été pris par l'usage). Une série de questions, d'idées. Une série de sons. *L'homme a porté ses regards dans l'avenir ; et la série des événements que le temps doit développer s'est offerte à sa vue*, LAPLACE, Expos. I, 11. 3° Il se dit des différentes divisions dans lesquelles on classe des objets. *Cette loterie est divisée en tant de séries.* 4° Terme de marine. Collection d'objets servant à faire des signaux. Listes des numéros assignés à ces objets. 5° Terme didactique. Ordre de faits, de choses, d'êtres d'une nature quelconque, classés suivant une même loi, d'après un même mode. 6° Terme de chimie. Réunion de corps homologues. 7° Terme de zoologie. Disposition des différents animaux, telle que l'on passe successivement d'un groupe d'organisation moins compliqué à un groupe d'organisation plus compliqué. 8° Dans la philosophie positive, série des sciences, arrangement établi dans les sciences fondamentales et abstraites par Auguste Comte, et dans lequel la science supérieure est plus compliquée que la science immédiatement inférieure ; ce sont les mathématiques, l'astronomie, la physique, la chimie, la biologie, la sociologie. 9° Se dit, dans le langage des fouriéristes, d'un ensemble de divers groupes échelonnés en ordre ascendant et descendant, et particulièrement d'un nombre de travailleurs appliqués à un ordre déterminé de fonctions et classés par groupes.

Série n'est dans le Dictionnaire de l'Académie qu'à partir de l'édition de 1762, et encore au seul sens mathématique. C'est un néologisme du XVIII<sup>e</sup> siècle; on voit par ses acceptions actuelles comme ce mot s'est développé.

Lat. series, entrelacement; comparez le grec, corde, et sanscr. sarat, sarit, fil.

### **Antoine Augustin Cournot, 1875**

*Matérialisme, vitalisme, rationalisme*

Le HASARD ! Ce mot répond-il à une idée qui ait sa consistance propre, son objet hors de nous, et ses conséquences qu'il ne dépend pas de nous d'éluider, ou n'est-ce qu'un vain son, flatus vocis, qui nous servirait, comme l'a dit Laplace, à déguiser l'ignorance où nous serions des véritables causes ? [...] Non, le mot de hasard n'est pas sans relation avec la réalité extérieure; il exprime une idée qui a sa manifestation dans des phénomènes observables et une efficacité dont il est tenu compte dans le gouvernement du monde. [...] Cette idée est celle de l'indépendance actuelle et de la rencontre accidentelle de diverses chaînes ou séries de causes.

### **René Leibowitz, 1946**

*Introduction à la musique de douze sons*

La première oeuvre où nous trouvons appliquée consciemment la méthode de la *Reihenkomposition* (terme dont l'équivalent français pourrait être : composition fondée sur une *série d'intervalles* ou encore : méthode de composition sérielle) est – comme nous l'avons déjà fait remarquer au début de cet essai – l'op. 23 d'Arnold Schoenberg à savoir les *Cinq pièces pour piano*. Toutes les caractéristiques qui tendaient à se dégager de plus en plus des oeuvres que nous avons examinées au cours de la première partie de notre travail, sont ici manifestement appliquées de façon consciente, en pleine connaissance de cause de leur valeur structurelle.

Un examen de ces pièces s'impose.

### **André Breton, 1958**

*Signe ascendant, « Constellations »*

L'ensemble des vingt-deux planches réunies sous le titre Constellations et qui, dans l'oeuvre de Miro, s'échelonnent entre les dates du 21 janvier 1940 et du 12 septembre 1941, constitue une

série au sens le plus privilégié du terme. Il s'agit, en effet, d'une succession délibérée d'œuvres de même format, empruntant les mêmes moyens matériels d'exécution. Elles participent et diffèrent l'une de l'autre à la façon des corps de la série aromatique ou cyclique de la chimie; considérées à la fois dans leur progression et leur totalité, chacune d'elles y prend aussi la nécessité et la valeur de chaque composante de la série mathématique; enfin le sentiment d'une réussite ininterrompue, exemplaire, qu'elles nous procurent, garde ici, au mot série, l'acception qu'il prend dans les jeux d'adresse et de hasard.

### **Pierre Boulez, 1963**

*Penser la musique aujourd'hui*

Qu'est-ce que la série ? La série est –de façon très générale– le germe d'une hiérarchisation fondée sur les propriétés psycho-physiologiques acoustiques, douée d'une plus ou moins grande sélectivité, en vue d'organiser un ensemble *FINI* de possibilités créatrices liées entre elles par des affinités prédominantes par rapport à un caractère donné; cet ensemble de possibilités se déduit d'une série initiale par un engendrement *FONCTIONNEL* (elle n'est pas le déroulement d'un certain nombre d'objets, permutés selon une donnée numérique restrictive). [...] Si je prends le couple: valeur absolue avec l'octave pour modulo et le demi-ton pour unité d'analyse/densité fixe de l'engendrement, d'indice 1, j'obtiens la série classique de douze sons.

### **Jean Baudrillard, 1972**

*Le système des objets*

Sublime, le collectionneur ne l'est donc pas par la nature des objets qu'il collectionne (ceux-ci varient avec l'âge, la profession, le milieu social), mais par son fanatisme. Fanatisme identique chez le riche amateur de miniatures persanes et chez le collectionneur de boîtes d'allumettes. À ce titre, la distinction qu'on fait entre l'amateur et le collectionneur, ce dernier aimant les objets en fonction de leur suite dans une série, et l'autre pour leur charme divers et singulier, n'est pas décisive. La jouissance chez l'un comme chez l'autre vient de ce que la possession joue d'une part sur la singularité absolue de chaque élément, qui en fait l'équivalent d'un être, et au fond du sujet lui-même - d'autre part sur la possibilité de la série, donc de la substitution indéfinie et du jeu. [...] Pour tout dire, il y a là un parfum de harem, dont tout le charme est celui de la série dans l'intimité (avec toujours un terme privilégié) et de l'intimité dans la série.

## Gilles Deleuze, 1972

### *Logique du sens*

Soit par exemple les objets de suçotement ou images de la zone orale : chacun pour son compte se fait coextensif à toute l'étendue de la surface partielle, et en parcourt, en explore le champ d'intensité, du maximum au minimum et inversement ; ils s'organisent en série d'après la façon dont ils se rendent ainsi coextensifs ( par exemple le bonbon dont la surface est multipliée par croquement, et le chewing-gum par étirement ), mais aussi d'après leur origine, c'est-à-dire d'après l'ensemble dont ils sont extraits ( autre région du corps, personne extérieure, objet extérieur ou reproduction d'objet, jouet, etc. ) et d'après leur degré d'éloignement par rapport aux objets primitifs des pulsions alimentaires et destructrices dont les pulsions sexuelles viennent de se dégager. En tous ces sens, une série liée à une zone érogène paraît avoir une forme simple, être homogène, donner lieu à une synthèse de succession qui peut se contracter comme telle, et de toute manière constitue une simple connexion. Mais en second lieu, il est clair que le problème du raccordement phallique des zones érogènes vient compliquer la forme sérielle : sans doute les séries se prolongent-elles les unes les autres, et convergent autour du phallus comme image sur la zone génitale. Cette zone génitale a elle-même sa série. Mais elle n'est pas séparable d'une forme complexe qui subsume maintenant des séries hétérogènes, une condition de continuité ou de convergence ayant remplacé l'homogénéité ; elle donne lieu à une synthèse de coexistence et de coordination, et constitue une conjonction des séries subsumées [ ... ].

## Pierre Soulages, 1985

### *Peintures 1979-1991* ( catalogue d'exposition )

J'avais peint deux longues toiles, la longueur plus de quatre fois la hauteur, avec le désir de provoquer un parcours horizontal du regard ( droite à gauche ou gauche à droite ), contrairement à celui qu'incite un format plus ramassé, plus proche du carré.

Par curiosité et presque par hasard je les ai superposées, des relations nouvelles et complexes se produisaient. J'ai ajouté ensuite un troisième panneau ; l'impair, en favorisant la toile du milieu, créait une symétrie, une fermeture incompatible avec l'organisation sérielle de ces peintures. Avec le quatrième panneau l'ensemble se mit à nouveau à fonctionner, ouvrant d'autres champs au regard.

C'est ainsi qu'est venue la suite de polyptyques superposés commencée en 1985.



## LES INTERVENANTS

### Pascal Leray

Né à Pavillons sous Bois (Seine-saint-Denis), Pascal Leray développe un « programme » poétique autour d'un mot, le signifiant « série ». Au sérialisme de Darmstadt, il tente de répondre par des « structures sérielles dérivées » et par une « histoire sérielle du signifiant série ». Pascal Leray a publié poèmes, récits et articles critiques dans les revues *L'Imbriague*, *Lascaux rasé*, *Digraphe*, *Poésie*, *Bleue*, *L'enfance*, *Les Dossiers d'Aquitaine*... Il collabore régulièrement à la *Revue d'art et de littérature, musique* (RAL,M) et a publié, chez le Chasseur abstrait éditeur, *Portrait de la série en jeune mot*, *Réflexe, 1* et *Émilie Guermynthe*.

### Jacqueline Picoche

Agrégée de grammaire, professeure honoraire à l'université d'Amiens, Jacqueline Picoche est l'auteur de nombreux ouvrages et articles sur le lexique de la langue française, notamment d'un *Dictionnaire étymologique du français* et d'un *Précis de lexicologie*. Celui auquel elle attache le plus de prix est sans doute le *Dictionnaire usuel du français*, « à la fois la synthèse de toutes ses recherches et un ouvrage d'accès très simple permettant une étude systématique de l'essentiel du vocabulaire français non spécialisé ».

Jacqueline Picoche est membre titulaire du Conseil International de la Langue Française depuis 1984. Elle appartient au Groupe d'Études en Histoire de la Langue Française, à l'association « Avenir de la Langue Française » et à l'« Association pour l'Information et la Recherche sur les Orthographes et les systèmes d'Écriture ».

### Guillaume Balzarini

Je suis né en 1979 à Bordeaux. J'aime les temps en famille avec ma compagne et mes deux enfants comme m'assoier à la grosse planche que je tiens comme bureau. S'y essayent alors des écrits variés : linguistique – Sadek Khalil, didactique – Giordan, poèmes – Meschonnic. Mais je passe plus d'heures à donner de mon propre écrit, à le mettre en page.

---

## Jean-Claude Cintas

Jean-Claude Cintas (né en 1957), de culture franco-arabo-andalouse. Aïe ! Artiste protéiforme et sans cloisonnement. Aïe, aïe ! Chantpoète, musicien, journaliste, typographe, photographe, chanteur, diseur de texte... Aïe, aïe, aïe ! Chef d'entreprise. Ouh ! Membre organisateur des trophées du jazz : les Django d'Or. La, la, la ! Il publie au *Chasseur abstrait éditeur*. Aaaaah ! Et dans ce siècle, *RAL,Me* sur tout ce qu'il peut !

## Robert Vitton

Robert Vitton est né en 1947 à Toulon. Il s'installe à Paris en 1980. Poète, parolier, prosateur et dramaturge, il participe, en dehors de ses propres publications, à une multitude de revues, d'anthologies... *J'exploite obsessionnellement, et ce depuis toujours, me semble-t-il, les musiques, les silences, les sens des mots, je provoque les rencontres des langages, j'imagine mille fortuités...* Sociétaire de la Société des Poètes Français et de la Société Des Gens de Lettres, SACEM.

## Jean-Luc Vertut

Jean-Luc Vertut a publié en 1998 un livre de poésie : « Toits & Pierres » en collaboration avec 7 illustrateurs. Il déclame régulièrement ses textes en public. Ses dernières sorties : « Dialogues sur le pouce », fables modernes, en compagnie de Jean-Pierre Lacroix, contrebassiste ; « Les boutons de nacre de ta veste », suites en série, en compagnie de Sébastien Tillous, musicien concret.

Jean-Luc Vertut anime depuis 2005 le forum internet de constructions poétiques : « L'établi » (<http://etabli.aceboard.fr>).

Il est membre fondateur du collectif des poètes pyrénéens « Les raconteurs de Sainte-Croix » et du « Lab'oratoire » qui organise régulièrement des soirées déclamations au bar-librairie « L'entropie » à Pau.

## Patrick Cintas

Patrick Cintas (né en 1954), *double-je* franco-espagnol, est écrivain et éditeur. Il est aussi compositeur et artiste plastique. Directeur de la *Revue d'Art et de Littérature, Musique*, il contribue à la diffusion francophone et hispanique. Comme éditeur, il dirige les éditions **Le chasseur abstrait**.

## Georges Ayvayan

Georges Ayvayan vit et travaille à Paris depuis 1969. Sculpteur autodidacte, il a fréquenté plusieurs ateliers de sculpture. Depuis 1983, il se consacre exclusivement à cette discipline. Il travaille la terre et bronze. Le 10 septembre 1987, l'artiste a entrepris la création quotidienne d'une sculpture et 500 jours plus tard, il a commencé à créer de grandes « terre cuite », alternant des petites études et des jeux d'échec. Depuis 1998, il a repris un travail quotidien en terre cuite et en cire (bronze).

## Valérie Constantin

Valérie Constantin est née en 1962. Plasticienne. Quelques expositions, essentiellement en France et en Espagne. Elle est chargée de l'atelier de fabrication du Chasseur abstrait. Elle en a illustré de nombreux livres. Elle travaille actuellement plusieurs expositions et prépare la parution de livres d'artiste.

---

## Julien Gascó

Plasticien. Vit et travaille à Paris.

## Kwizera

Contact: kwizera25@hotmail.com

Profession : étudiant à Lyon.

Œuvres en cours : *L'odyssée de Gaston* (roman); *Mouvement(s)* (poésie).

Publications mensuelles sur le site de MFK : <http://mfkrevue.free.fr/mfk/revue>

Écriture et correspondance avec Guillaume Balzarini, Juliette Guerreiro, Chloe Danthes, etc.

Participation à différents forums d'écriture sur le net depuis 2005.

Administrateur du forum : [mfk.xooit.com](http://mfk.xooit.com)

Co-créateur de la revue pdf MFK.

## Jean-Yves Bosseur

Compositeur, musicologue et critique d'art, Jean-Yves Bosseur a d'abord suivi des cours privés d'harmonie et de composition avant de suivre les enseignements de Karlheinz Stockhausen, d'Henri Pousseur, de Luciano Berio et de Earle Brown. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages esthétiques sur l'art du XXe siècle. Compositeur prolifique, co-fondateur du GERM (Groupe d'études et de Réalisations Musicales) en 1966 et du groupe Intervalles en 1977, Jean-Yves Bosseur est régulièrement au croisement des différentes pratiques artistiques : musique, arts plastiques et littérature.



---

## REMERCIEMENTS

Le chasseur abstrait éditeur adresse ses remerciements à tous les participants qui ont permis à ce *Cahier n°9: Ceci n'est pas une série*, de voir le jour et qui lui ont apporté une qualité indéniable.

Nous tenons à remercier tout particulièrement Jacqueline Picoche et Jean-Yves Bosseur pour leur aimable participation.

Pareillement, nous formulons notre profonde gratitude à Georges Ayvayan qui nous a offert son travail sans restriction.

Nous exprimons également notre reconnaissance à Pascal Leray qui a dirigé la construction de cette anthologie sérielle, en permettant à chacun de s'exprimer librement sur le sujet.

**Le chasseur abstrait éditeur**

sarl unipersonnelle au capital de 2000€ - 494926371 RCS FOIX

12, rue du docteur Jean Sérié

09270 Mazères - France

France

**[patrickcintas@lechasseurabstrait.com](mailto:patrickcintas@lechasseurabstrait.com)**

**tel: +33 (0)5 61 60 28 50 / +33 (0)6 74 29 85 79**

**fax: +33 (0)5 67 80 79 59**

imprimé en France par:

**Le chasseur abstrait**

achevé d'imprimer le 25 septembre 2008

ISBN: 978-2-35554-043-1

EAN: 9782355540431

ISSN: 1958-752X

Dépôt Légal: octobre 2008



A l'occasion du tricentenaire d'un mot, le mot "sérié, le Chasseur abstrait revient sur une notion dont l'histoire a marqué l'histoire récente de la musique, comme de la littérature ou des arts plastiques. Quelle est l'actualité de la série dans la création aujourd'hui ?

Poètes, romanciers et plasticiens se penchent sur la question et y répondent dans leur pratique, même.

Un hommage appuyé est rendu au sculpteur Georges Ayvayan, dont la *Ral,m* offre ici un premier aperçu d'ensemble.

De lumineux éclairages sur l'histoire de la notion de "série" sont fournis par la lexicologue **Jacqueline Picoche** et le compositeur, critique et musicologue **Jean-Yves Bosseur**.

Un dossier documentaire complète l'ouvrage.

Un Cd contenant Mille fissures,  
série d'images de Valérie Constantin



9 782355 154043 1

ISSN: 1958-752X