





pagaille

Flamenco de camara

au Théâtre National de Chaillot

La nuque inclinée de Belén-Maya, qui dépose le menton sur le haut de la gorge, dessine une courbe. Belén c'est un peu Marie dans *Woyzeck* de Büchner. « Comme elle porte sa tête, on dirait que ses cheveux noirs la tirent vers le bas, comme un poids, et des yeux noirs... ». L'une a la tête penchée en avant, l'autre en arrière.

La mécanique de son corps est parfaite : le tempo ultra-rapide du *taconeo* - le jeu de claquette à peine visible dans les plis de sa robe - et l'ondulation qui isole la main du poignet, le poignet du bras, le bras de l'épaule.

La nuque dirige le regard vers une concentration intense puis, il n'y a pas d'autre mot, vers la transe. Cette humble offrande à la naissance des cheveux prépare une autre fête. Derrière le *flamenco*, quelque chose de plus sombre.

Avec une ivresse contenue, Belén se prépare à mourir. *Una disperata vitalità*, dirait Pasolini, qui fait naître le geste. Parfois, des convulsions soudaines dressent le cou, laissent émerger le visage plein de rage. Puis le front retombe, pour ne pas troubler la prière de Mayte Martin. Celle-là est androgyne : veston, pantalon à pince, cheveux gris coupés courts. Et sa voix porte si bien la danse, qu'à la fin tout se mélange.

« Toujours plus toujours plus. Tournez, vautre vous. Pourquoi Dieu n'éteint-il pas le soleil, que tout le monde se vautre dans la fornication les uns sur les autres, mâle et femelle, homme et bête », c'est *Woyzeck* qui regarde danser Marie. Dans *Flamenco de camara*, il y a de l'orgiasque aussi, mais pudique. La nuque ne fléchit jamais.

Au bout du chemin, lorsque la salle se lève et applaudit à tout rompre, Belén se réveille. Alors la troupe se réunit au bord de la scène. Sans micro, sans guitare, une fois les gradins éclairés, chaque artiste fait un petit tour de danse, pour dire « au revoir ». Elle danse aussi, comme on se rafraîchit.

Jonathan Châtel



© Lucia Calleja

Les dates françaises de son nouveau spectacle *Dibujos* :
 25 octobre 06 à l'Auditorium de Hyères
 21 janvier 07 à la Scène Nationale de Dieppe
 11 mars 07 à l'Ensemble Poirel de Nancy
 Pour plus d'informations : www.transmundo.com

« L'endroit où le corps finit »

Les danseuses cambodgiennes de Rodin

Le 10 juillet 1906, Rodin assiste à une représentation du ballet royal du Cambodge, donnée à Paris à l'occasion de la venue du roi Sisowath. Ebloui par le spectacle, il suit la troupe partie pour l'exposition coloniale de Marseille, et dessine hâtivement, dans les quelques jours qui précèdent leur retour en Asie, les postures complexes des danseuses. Trait qui griffonne, qui désire et se reprend sans cesse, aquarelle qui s'étale et déborde, lignes chevauchées, la série des 150 dessins est une prise, un rapt effectué dans un état de fascination et de hâte : « Je les ai contemplées en extase... Quel vide elles m'ont laissé ! Quand elles partirent, je fus dans l'ombre et dans le froid, je crus qu'elles emportaient la beauté du monde... Je les suivis à Marseille ; je les aurais suivies jusqu'au Caire ! »

Quelques semaines plus tard, Rodin décrira dans un article la souplesse des mouvements lents qui modulent le corps selon des orientations nouvelles. En costume chargé et pieds nus, les danseuses ont les jambes « pliées à l'état permanent », concentrant une énergie finement graduée, « réceptacle de sursauts qu'elles modèlent comme elles le désirent et qui leur permet de s'élever, de se grandir à un certain moment ». Le buste ondule « un mouvement qui serpente d'une main à l'autre, en passant par les omoplates », contrepoint aux genoux, « réserve d'expressions », « mouvement qui leur appartient ».

Au-delà de l'attrait de la découverte et de la fascination immédiate pour la beauté singulière des postures, l'appel ressenti par Rodin doit être pensé dans ce qui se joue entre la danse et le geste, dans la rencontre d'un mouvement du corps avec la main qui le dessine et s'épuise à le suivre. Non simple rencontre, mais révélation. Car il est possible d'imaginer que cette danse offre au regard cette ligne particulière définie par Rodin au cours d'un entretien comme « le lieu où le corps finit ». « Le lieu où le corps finit », appelé encore « profil », c'est la ligne qui exprime le corps en le délimitant, qui le précise en l'arrêtant net, et que l'œil doit déceler dans chaque posture particulière. À l'encontre des traits anatomiques qui géométrisent le corps en parties distinctes et imposent « le préjugé de la division corporelle », l'œil cherche la ligne qui singularise le corps en le « profilant », le découpe par la finitude du détail.

À travers le spectacle continu d'un corps reconfiguré précisément à chaque posture, la danse khmère exacerbe la ligne profilée. Modelé par la danse, le corps finit en chaque point, mis en détail dans les genoux pliés, dans le bout des doigts qui brisent la main en son mouvement final, « articulation des doigts qui peuvent s'allonger très flexibles et qui ont encore en plus un tremblement facultatif ! ». Geste non du bras, mais du coude et du poignet brisé en angle droit, ligne accusée de la jambe repliée, bras tendu. Le trait de Rodin, qui trace le corps ici et à côté à la fois, rend dans la multiplicité des lignes chevauchées la précision extrême du corps en mouvement. Hommage au profil dansant, à cette intensité de l'être dans la précision du geste : « le sentiment de l'être est un débordement ».

Sarah Troche



Se gratter la tête

La main n'est pas vraiment fermée, ni tout à fait ouverte. Entre la prise et la caresse, entre la possession et l'accueil, elle adopte une posture intermédiaire et observe une sorte de neutralité. Comme retenus par une prudence instinctive, les doigts semblent, eux aussi, s'arrêter à mi-chemin, dans l'espace incertain qui sépare la crispation complète de la détente. Légèrement recroquevillés, ils passent en ordre dispersé sur le front, sur le cuir chevelu et creusent, ici ou là, d'invisibles cavités. A première vue, leur mouvement paraît totalement dénué de connotation affective : il se tient en deçà de l'agressivité ou de la bienveillance et ne véhicule aucune charge morale, aucune ambivalence. Tout y est simple, le toucher lui-même étant réduit à son expression géométrique la plus sommaire puisqu'il ne s'exerce pas dans un volume (le poing) ni sur une surface continue (la paume) mais se concentre au bout des ongles, à l'extrémité des nos extrémités, sous la forme d'un contact ponctuel avec l'objet.

S'en tenir à une description purement physique, ce serait toutefois méconnaître la ou les significations qui imprègnent ce mouvement et l'élèvent au rang de véritable geste. Pour les déterminer, on s'attachera, dans une perspective casuistique, à la question suivante : dans quelle situation et pour quelle raison nous grattons-nous la tête ?

Parce que ça nous démange dira-t-on. Il suffit alors qu'un léger picotement se fasse sentir à la pointe du crâne pour qu'aussitôt les doigts y répondent en rythme, effaçant par leurs secousses frénétiques les ondulations régulières qui traversent l'épiderme. Au stimulus correspond une réaction immédiate et involontaire : on est ici dans l'ordre du réflexe. Mais l'acte a ceci de particulier qu'il ne vise pas l'adaptation à un milieu extérieur. Au contraire, sa trajectoire centripète nous renvoie à

notre propre corps selon la modalité réflexive du plaisir. En me grattant la tête, j'éprouve ainsi une satisfaction furtive dont la valeur ne doit pas être négligée car elle traduit une parfaite adéquation à soi et atteste l'harmonie de ma constitution vitale, fonction révélatrice que Descartes accordait précisément au chatouillement.

A cette dimension biologique du geste s'en ajoute une autre qui engage la reconnaissance sociale. Elle se manifeste de manière éclatante dans les fêtes et l'activité mondaine en général lorsque l'invité, rejoignant les convives, se trouve exposé à des regards étrangers dont l'acuité l'intimide. En de telles circonstances, se gratter la tête, c'est d'abord conserver une certaine contenance et se rassurer soi-même dans un contexte où le maintien et la sérénité conditionnent l'intégration au groupe. La vertu apaisante de cet acte tient à ce qu'il unit dans un jeu de dissimulation mutuelle deux parties du corps, le visage et les mains, que leur visibilité fragilise et dont la nudité incongrue attire nécessairement l'œil panoptique de l'assemblée. Quant aux bénéfices symboliques qu'il procure, on peut les expliquer par sa neutralité affective. En effet, il serait plus difficile de lier conversation avec un tiers si je me prenais la tête entre les mains ou si je la cachais dans mes paumes car ces postures théâtrales expriment, sur un mode excessivement démonstratif, une surcharge émotionnelle (angoisse, honte...) qui court-circuite l'échange en inhibant l'interlocuteur. A l'inverse, la retenue du mouvement invite au dialogue et l'installe à un niveau d'intensité raisonnable, celui qui convient en tout cas aux sociétés dites civilisées, basées sur le contrôle de soi.

Mais le cas le plus significatif est sans doute le suivant : je me gratte la tête quand, accoudé à mon bureau, je tente d'éclaircir le cours de mes idées. Une croyance tacite est ici à



l'œuvre qui participe d'une conception tout à la fois magique et matérialiste de l'esprit. En effet, tout se passe comme si l'action extérieure devait enclencher un processus interne, comme si le raclement de mes ongles sur mon crâne pouvait miraculeusement déchirer le voile qui opacifie mes pensées. Cette croyance, Comte en sera le grand apôtre et la formalisera dans un culte, ou plutôt dans un rituel, auquel il donne le titre de " prière positiviste ". Loin de s'épancher en paroles comme les interminables messes chrétiennes, l'office se résume essentiellement en un geste qui vise à stimuler le cerveau par un simple contact. La main du fidèle doit ainsi remonter de la nuque vers le front de manière à mettre en communication les trois zones cérébrales que la phrénologie de Gall associe respectivement à l'affectivité, l'intellect et l'activité. Bien sûr, un tel rituel nous semble relever du délire mais on pourrait se demander si nous ne partageons pas un peu la folie de Comte. Car lorsque nous nous grattons la tête pour relancer une réflexion en berne, nous supposons que l'esprit est là, sous nos doigts et qu'il réagit à leur impulsion. En ce sens, nous sommes tous un peu positivistes et faisons nôtre cette psychologie fantasque qui résorbe à sa façon le conflit classique entre l'intellectuel et le manuel.

Gauthier Autin

Oui, façon indienne

En Inde le oui reste en suspens au bout d'un geste de tête nonchalant, comme indécis. Ce n'est pas un geste contrarié qui aurait basculé à l'horizontale, ni une inclinaison par la diagonale : l'affirmation est ondulation. D'un mouvement lent qui contourne les directions, la tête fait jouer le haut et le bas en une ligne sinueuse, rêveuse, une ligne qui semble retenir un peu de non au creux du oui. Le regard file de biais, décalé.

Ni hochement ni balancement, la tête dodeline, mue par d'infimes mouvements contraires et persistants. Geste gros de toutes ses esquisses, qui délaisse la rotation pour le charme de l'oscillation.

Impossible à reproduire, le geste se dérobe à l'évidence de sa signification : cette tête ne peut vraisemblablement dire oui, quand tout le corps semble mimer l'embarras, la réponse indécise. Dans *L'odeur de l'Inde*, Pasolini traduit le détail des bifurcations du oui : « geste empreint de douceur : 'Pauvre de moi, je dis oui, mais je ne sais pas si c'est possible !', et d'embarras, en même temps : 'Pourquoi pas ?', de peur : 'C'est si difficile', et même de coquetterie : 'Je suis tout pour toi' ». Ce que Michaux exprime en un trait sinueux : « Ce signe a l'air de dire : 'Ah ! eh ! après tout, tout compte fait, s'il le faut vraiment, au pis-aller, enfin !' » (*Un barbare en Asie*). L'ambiguïté du signe n'existe que dans le regard étranger : la tête dit oui, ni plus ni moins. L'étonnement répété devant ce mouvement de tête, dont on sait pourtant le sens, rend le signe à son épaisseur corporelle, à cette langue faite d'habitudes qu'aucune traduction ne peut modeler.

Oui seulement, presque seulement.

Sarah Troche

Relâcher (une touche)

(Air inspiré)

Freud écrivant *Le malaise dans la culture* abandonna au bas d'une page cette note où il raconte ceci (je coupe) : « C'est comme si l'homme originaire avait eu l'habitude, quand il rencontrait le feu, de satisfaire sur lui un plaisir infantile en l'éteignant par son jet d'urine (...). Celui qui, le premier, renonça à ce plaisir, épargnant le feu, put l'emporter avec lui et le contraindre à le servir. En étouffant le feu de sa propre excitation sexuelle, il avait domestiqué cette force de la nature qu'est le feu. Cette grande conquête culturelle serait donc la récompense d'un renoncement pulsionnel ». Il nous apprendait alors que pronominaliser le geste le fit changer de signe et libéra le préfixe du drame de la répétition : renoncer à se (re)lâcher le rendit prométhéen et initia son historicité. La technique comme rétention, comme différer. Et il est bien vrai que, passé notre agacement (insurmonté, l'injonction « pas touche ! » ou celle-ci : « on touche avec les yeux ! » l'assigne à la condition de bibelot quelconque mais ce faisant le constitue en l'équivalent universel de tout objet fragile), de laisser le petit d'homme martyriser cette grosse machine résonnante toute pleine d'histoire, on observe ceci : il en use incontinent comme d'un tambour, frappant frénétiquement les touches, contraint par la technique de les relâcher (sans quoi il ne pourrait répéter le geste), incise le dentier, ses coudes pour seules articulations, marque la pulsation étonnamment régulière d'une marche militaire, entre en transe (impossible de l'arrêter, sauf à refermer le clavier), il marque le temps. C'est pourquoi Bartok écrit pour lui les *Mikrokosmos*, où il faut *penser* à relâcher certaines touches d'un accord *pour* - et il le faut, c'est écrit - faire émerger le nouvel accord qui y était contenu. Glenn Gould fut donc un grand enfant. Mais après la pulsion nous demeure irrésistible, à voir sa gueule ouverte, de pianoter, d'enfoncer puis négligemment relâcher. Et quand se découvre la pédale de droite - mais il faut pour cela d'abord s'asseoir - il est pour un temps inconcevable de la relâcher, d'éteindre ces résonances qui suspendent le temps. L'oreille cependant se délecte à sentir la différence entre le geste de l'épaule, du coude, celui du poignet, des phalanges (souvent la première, la deuxième

fréquemment, et la troisième suit le mouvement) dissociés. *Vivace* la note est piquée. Très lentement, on a tout loisir d'entendre les étouffoirs asphyxier *dolcissimo* la vibration. Une manière d'inverser la marche du temps, de laisser mourir le son après en avoir oublié la naissance. Il faut inlassablement réécouter Arrau dans le *Nocturne* n° 17 en si majeur Op. 62 n° 1 de Chopin (à 2'06" dans l'enregistrement de septembre 1977 et de mars 1978) qui nous sidère à détacher les notes tout en les liant. Impossible ici de savoir si la pédale est enfoncée ou non.

Quand Beethoven compose l'*Hammerklavier*, il crée pour lui une nouvelle dimension : sa profondeur. Avant cela, clavecinistes et pianofortistes pouvaient exercer un *vibrato* sur la touche enfoncée, privilège laissé aux ondes Martenot, délaissées depuis. Webern imprime le renoncement pulsionnel sur le corps de l'écriture musicale : car il inscrit le silence au cœur du rythme, et donne au geste de relâcher toute sa positivité. Ligeti qui malgré son grand âge est parti bien trop tôt inventa pour ses *Études* les touches bloquées. Cage laisse filtrer entre les quelques centimètres qui séparent la touche enfoncée de la touche relâchée les bruits de la vie. Avec Boulez et la troisième pédale il faudra relâcher certaines touches pour entendre résonner certaines autres, enfoncées préalablement en silence, hors-scène, puis relâchées, pour parer le piano d'un corps spectral. Être attentif à ce geste instaure ainsi cette dimension fantôme : l'altitude, qui mesure la distance entre le doigt ou la main et le clavier. Alors, Helmut Lachenmann la replie dans *Guero* : touches et chevilles y sont frottées et raclées, jamais enfoncées : la pulsion s'horizontalise - et elle se diagonalise quand Gérard Pesson (*La lumière n'a pas de bras pour nous porter*) laisse la main gauche qui frotte et racle (pulpe ou ongle) quand la droite martèle presque maladroitement des empreintes d'accords parfaits, ressuscitant une comptine. Tout s'explique quand Lachenmann et *Ein Kinderspiel* révèlent combien ce corps astral du piano est en réalité l'histoire racontée aux enfants. A la fin de son merveilleux *Membres fantômes*, Peter Szendy en parle mieux que quiconque (c'est lui qui souligne) : « Généralisant les intuitions de Schumann, Lachenmann, dans certaines de ces petites " études ", fait surgir du piano déconstruit

une sorte d'*orgue fantôme* : on joue ici du clavier en négatif, en creux ; on attaque *fortissimo* un dense agrégat de notes, un *cluster* dissonant, et c'est par le relâchement de certaines touches que se mettent ensuite à résonner, comme venus de très loin, des accords parfaits majeurs ou mineurs, véritables *revenants* d'une époque révolue de l'harmonie. La nostalgie d'un outre-monde disparu apparaît ici *pour ce qu'elle est* : une revenance depuis un au-delà perdu, qu'il s'agit non pas de plaquer affirmativement avec une foi restaurée, mais littéralement de *filtrer à travers les doigts* ».

(Expirer).

Lambert Dousson

Musique alambiquée !

Le croira qui voudra : depuis quelques jours, le pianocktail rêvé par Boris Vian dans *L'écume des jours* existe.

Un pianocktail biomécanique avait déjà vu le jour en région marseillaise. Il y fallait encore un peu d'huile de coude : le serveur, debout à côté de l'instrument, répondait par télépathie au jeu du pianiste. Le pianocktail d'Antoine de Pierrefeu est high-tech, mécanique d'un bout à l'autre. Capteurs posés sur chacune des 88 touches, ordinateurs chargés de traduire harmonie et couleure musicales en ambiances éthyliques : on ne dévoilera pas les trésors d'astuce et d'ingéniosité logés sous le couvercle, qui permettent à la magie d'opérer. Seul importe de savoir que ça marche, et qu'ayant pianoté l'air qui nous chante, on le récupère infailliblement transposé en cocktail au goût inimitable.

L'heureux inventeur, la trentaine et pas mal d'années à bricoler derrière lui, un fiston prénommé Colin, aura travaillé pas moins de 3 ans à l'instrument. Joint par téléphone à son domicile quelques jours avant la soirée d'inauguration, il ne cachait pas sa joie, ni son impatience de mettre chacun au clavier, boisson sur mesures à la clé. Les derniers réglages lui donnaient du fil à retordre : « Boris Vian parle d'une trappe par laquelle le verre apparaît une fois rempli. Cela reste à faire, et le temps presse ! J'ai pensé à un système de vérins qui soulèvera le verre et le fera surgir au-dessus de la partition - peut-être dans un nuage de vapeur, ou une bulle de savon si on y arrive. »

Le bonheur de composer le premier cocktail en musique devait revenir, le 23 septembre, à la pianiste marseillaise Anne Guidi. Elle s'avouait très impressionnée : « J'attends ce moment avec émotion. Il y aura la curiosité, l'impatience de découvrir ce que prépare le piano à l'instant où je joue. Et puis un suspense insoutenable, sans doute : chaque note comptera,

il faudra une vigilance extrême. Un raté et le cocktail sera peut-être imbuvable ! Je pensais jouer un prélude de Rachmaninov, mais je crois que je me contenterai d'une petite Gymnopédie. »

Dévoilement le 23 septembre à 20h30, Maison de la Sardine, 155 rue de Crimée, Marseille.

Sylvain Prudhomme



Claquer (une porte)

“ Ouverture pratiquée dans un des plans verticaux qui limitent un espace clos, permettant la communication entre cet espace et ce qui est extérieur à cet espace, et pouvant être obturée par un panneau mobile ; ensemble formé par cette ouverture et le moyen de fermeture ; espace, obturé ou non, délimité par l’encadrement de cette ouverture (surtout avec les prép. *dans* et *sous*). L’ouverture, percée dans un mur, descend jusqu’au niveau du sol et ses dimensions minimales permettent le passage d’un homme. L’espace clos est non couvert et gén. vaste. Panneau mobile permettant d’obturer cette ouverture. Synon. *huis* (vieilli, littér.), *lourde* (arg.). Dans un espace, couvert ou non, délimité par des murs ”.

Etc.

J’entends dire que les portes sont faites pour être fermées, sinon elles claquent. J’accorde à ces fossoyeurs combien claquer une porte est une injustice insupportable faite à la porte. Car alors on méprise le raffinement de son mécanisme, martyrisée la clenche amoureusement ajustée à sa moitié qui la préserve refermée, la poignée privée de sa vocation à être tournée dans un grincement délicieusement exaspérant, écaillé le cadre si bien lissé de son vernis royalement coloré, l’ais atrocement déformé par la soudaine vibration, les gonds violentés par la vitesse, la clef tendrement forgée brutalement éjectée de son pêne, comprimé le butoir pourtant tout prêt les bras ouverts à l’accueillir, et loin de se clore suppliciée tel Sisyphe elle rebondit. Mais on oublie alors qu’une porte n’existe ni pour la béance, ni pour la clôture. Car alors elle ne serait plus au seuil, et un monde sans portes ouvertes à enfoncer serait un monde sans évidence aucune, et nous serions perpétuellement noyés dans un brouillard inextricable d’énigmes aveuglantes. Combien paradoxale est l’essence de la porte ! Elle se meut dans les nimbes de l’Être ; elle est un inter-être, elle est un entr’être : sa destination est à l’entr’ouverture, ou l’entreclôture, si tout au moins on permettait à ce mot d’exister. Il faudrait en finir une bonne fois pour toutes de cet anthropocentrisme acharné du regard qui porte sur la porte. Il faudrait laisser les portes vivre, penser, *réfléchir*. Car enfin elles se claquent. Mais les portes ne sont pas faites pour notre monde, ni notre monde pour elles. Elles ne sont adaptées ni aux courants d’air ni à la colère bruyante et vaine des humains. La quête commence de ce point d’outre-monde soumis à l’attraction d’aucun astre, où les portes, enfin libérées de toute attache, ne seraient jamais claquées.

Lambert Dousson

Faire l’abeille

Il existe parmi nous des spécialistes de la transformation animale. Par exemple, les loups-garous. J’ai lu quelque part que la lycanthropie (c’est le nom que l’on donne à ce phénomène) était passée du statut de récit légendaire à celui de trouble clinique. C’est-à-dire qu’il existe des individus qui se pensent très sérieusement investis d’une capacité de métamorphose animale, des individus possédés par l’idée qu’ils *sont* un animal. Outre les loups, on recense des cas de transformation en vache, en chien, en cheval, en écureuil et en crapaud, mais aussi en *abeille*. Tant qu’il s’agit de mammifères ou de quadrupèdes, l’expérience peut sembler relativement familière ; mais avec les insectes, la projection se charge immédiatement d’un

halo d’abstraction. Qu’est-ce que ça veut dire pour un sujet humain de se vivre en tant qu’abeille ? C’est difficile, il faut se désinvestir non seulement en tant qu’espèce, mais même en tant qu’individu vertébré, se vider de toute substance pour s’introduire dans des bourdonnements ésotériques, se plonger dans l’univers incompréhensible et absurde des insectes volants.

Comment s’y prendre pour faire l’abeille ? On peut toujours se déguiser, mettre des antennes sur son crâne, se parer de rayures jaunes et noires et tourner en rond sur soi-même. Les kermesses scolaires par exemple se font une spécialité de déguiser les enfants en abeille (comme s’il échappait aux adultes que faire l’abeille est une expérience assez merdique pour un

sujet humain). Le résultat est plutôt médiocre. A l'évidence, on ne voit pas l'abeille ; on voit un enfant déguisé, un tee-shirt à rayure et des antennes qui s'agitent péniblement. Ça ne marche pas. Il faudrait aller plus loin. Non pas se travestir en abeille, mais se traduire en abeille. C'est-à-dire entrer dans un geste plus total vis-à-vis de l'insecte, donner son corps à une autre espèce, en faire le medium d'une autre gestuelle, d'un autre imaginaire corporel.

Je fais l'abeille. Je suis une abeille, tout mon corps bourdonne, je fais la danse du huit, je butine des petites fleurs, je fabrique du miel pour la ruche. Je suis une abeille, nous sommes des milliers.

J'ai l'idée que pour entrer dans l'imaginaire d'un animal, il faut en saisir un geste. Un seul geste suffit. Vous pouvez faire le chien rien qu'en sortant la langue de votre museau ou juste en pissant contre un mur. Brouter l'herbe peut rapprocher considérablement de la sensation bovine. On peut s'envisager comme crabe rien qu'en marchant de côté.

Moi je vois l'abeille, je donne tout mon corps aux abeilles, je vis dans un monde de pistils et d'alvéoles.

Mais pour l'abeille, je crois qu'il faut un supplément, un geste plus intégral, qui implique le corps dans son volume entier. Par exemple, vibrer. Peut-être que la seule façon de se traduire en abeille serait de vibrer. Il faudrait vibrer, vibrer de partout, avec sa gorge, ses genoux, ses yeux, son ventre, avec sa langue,

vibrer des doigts, vibrer partout.

Je suis une abeille, je replie mes petites pattes, je suis une abeille compacte, une petite chose qui vibre dans l'air plein de zigzags, j'ai du pollen dans les poches, attention je me pose, j'arrive, je suis là, voilà hop.

Admettons. Reste un problème. Un humain ne vibre pas, en tout cas pas activement. Quelque chose nous vibre. On est vibré. C'est comme grelotter ou vomir ou avoir le hoquet : ça nous arrive, comme une crise, sans qu'on comprenne bien comment ça marche, sans qu'on sache le refaire. La vibration est un mouvement étranger à l'homme, un mouvement qu'on n'apprend pas. C'est un geste impossible.

Or voilà précisément que cette impossibilité saisit l'homme-abeille. La vibration lui parvient, elle l'atteint comme une crise, il ne sait pas comment ça marche, mais c'est sûr qu'il est une abeille, il vibre, il bourdonne, il décolle, ça marche, une abeille se déclenche à l'intérieur et elle devient inarrêtable.

Je vibre, je vibre en plein vol et c'est comme un chant. D'ici camarades, je peux témoigner que ce monde n'est que vibrations, la fleur immobile et les éclairs dans le ciel, les animaux impassibles et l'agitation des villes. Vous mêmes, en cet instant précis, vous vibrez sans le savoir. Tout, autour de moi, n'est qu'un gigantesque flottement vibratoire.

Florent Lahache

