



<http://www.horlieu-editions.com>
contact@horlieu-editions.com

Pierre Rottenberg

automatismes écrits

Texte publié dans le numéro 28 (Automne 1970) de la revue PROMESSE

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites à l'exclusion de toute exploitation commerciale.

La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de l'auteur, le nom du site et la référence électronique du document.

Document accessible à l'adresse suivante :

www.horlieu-editions.com/introuvables/litterature-poesie/rottenberg-automatismes-ecrits.pdf

© ayant droit

Malakoff, 18 mars 1970

J'ai cherché à composer, pour Malakoff, une écriture double répondant à une double nécessité du cadre. Le cadre renvoie, d'autre part, à des ensembles à constituer. Le motif inscrit (mère/fils, père) renvoie à son tour à la nécessité de déconstruire non seulement la caméra, mais le tissu historique qui nous fait sans cesse. Il est à remarquer que le levier n'est autre que l'ouvrier actionnant le cadre, les fils. Renvoyons, d'autre part, au motif de la mort, de la sénescence, de la maladie/de l'interdit, de la transgression. Pas de rapport simple avec interdit/transgression, mais le passage par la triple fonction de la mort, de la sénescence, de la maladie. Le père joue le rôle de l'écran, de l'obstacle. Si la

langue, si le désir historique de la langue croit chaque fois se porter d'un coup jusque dans le traitement des rapports interdit/transgression (mère/fils), le père réintervient pour canaliser, par sa disposition à être malade, à vieillir, à mourir, la donnée du désir. La partie engagée là est dialectique, qui n'a de sens qu'à pouvoir être montrée une fois une partie déroulée. D'une certaine façon, ce père reviviscient tient sous lui l'ouvrier dont il a été question, il le refoule, le contrôle, de plusieurs manières à l'intérieur de cette langue au travail. Le vieillissement, la maladie veillent à l'entrée et, en tant qu'écran, obstacle assurent le passage dialectique à travers les déformations, c'est-à-dire que toute la matière subissant l'allitération (four, fils, fils) ne tient sous le contrôle du père que durant une période, période de rêve dans la triple fonction de maladie, de mort, de sénescence. En somme, si le père fait rêver fiévreusement, pour empêcher l'accès au second rêve, il fait aussi rêver ainsi afin d'empêcher la découverte du travail de l'ouvrier de base. En somme, contrairement à toute dénonciation du rôle du père, le plus important est la position dérobée de l'ouvrier de base, c'est-à-dire qu'en fait le père est obligé de lâcher prise progressivement, cela de l'intérieur de son propre rêve qui dérive de plus en plus vers ce que l'allitération dévoile.

-
1. — *Freud*: l'allitération dispose le fonctionnement du lapsus.
 2. — *Bataille*: l'objet à produire ne connaît pas de point d'arrêt dernier (qui serait le corps), mais des mises en perspective incessantes dans lesquelles se jouent les rapports conscient- inconscient.
 3. — *Marx*: la valeur dépend des séries.

Malakoff, 18 mars 1970

La mère-le fils sur le divan rouge, dans la teinte cinématique, cinématique noir/blanc, de sorte que la position qui est celle de la caméra d'enregistrement, il se produit cette zone de visibilité, cette zone visible à l'intérieur de laquelle c'est le mur blanc, plus exactement le mur blanc avec une large tache noire, et il se produit aussi (dans le tac/tac de la caméra) la production, sur bande, d'un vieux langage ou d'une vieille écriture entre l'un et l'autre.2. Dans la neige, dans la boue, les cibles volant sous l'impact des balles, et le matin où sous l'effet du projectile téléguidé, le bois prit feu. Il y a encore aujourd'hui (dans le tac/tac de la caméra) le mouvement tournant par lequel tel officier d'hier venait par les chemins couverts de neige, avec le creux d'un tel chemin et, sur quelques mètres, une embuscade tendue. Le feu, un autre feu, au soir, chaque soir, quand les ordures couvraient la neige et la boue remuée depuis l'aurore. Par les couloirs, par un mouvement de fer, par le geste de puiser dans une boîte de cartouches, ce geste conduisant différentes zones d'épuisement, puisqu'en effet ce qui est épuisé là c'est comment tel officier pouvait commander au tireur d'élite de la section de viser et d'abattre la fillette courant vers sa maison, contre non pas n'importe quelle boîte de ration, mais sa boîte de ration à lui.3. La nuque de certaines femmes sert à tenir pour elles l'ensemble des effets de résistance, de sorte que se retrouvant devant l'évier d'une cuisine, avec la fleur dans son pot entouré de métal aluminium blanc, il y a constamment la dérive le long des eaux ouvertes, le choix de mémoire, la déclivité.

Je vous parle ici d'un peintre rapide que vous devez apprendre à voir à l'intérieur du scintillement cinétique, cinématique : celui qui se trouve peindre alors suit, avec la femme qui l'accompagne (et qui est sa mère) telle ou telle crique ancienne, marche, les pieds nus, sur telle céramique ancienne, découvre telle poterie étrusque. Ce que je vois, depuis la position allongée, fait que je devine comment sa vitesse d'exécution a rivalisé avec le modelé de la carte géographique placée en-dessous, et cela sans la voir, avant qu'elle soit mise à cette place, sur ce mur, qui n'est pas le mur dont j'ai déjà parlé, mais le mur perpendiculaire. Je vous parle d'un temps d'exécution d'un travail que vous ne devez pas recomposer dans votre tête comme appartenant, plus que ce que je vous dis, à un tel « peintre rapide » : autrement dit, le rouge/rouge, noir/blanc, tac/tac qui n'a pas cessé est là pour nous dérober à tous une fausse reconstitution, alors qu'il faut admettre au départ (avant qu'il trempe le pinceau dans l'eau, avant que dans la double fenêtre je commence à les filmer tous deux) que, plutôt que de peindre, il a dû s'enfoncer, les pieds nus, tout le bas du corps nu, avec sa mère à l'intérieur de cette fenêtre qui, appliquée sur le mur (cette fois le premier mur), fait jouer effectivement une profondeur mauve telle que, dans le mur, s'ouvre encore une autre fenêtre, mais il faut dire qu'il s'agit des barres du store, de sorte qu'en effet on peut marquer comment le store effectue ainsi une rotation à angle droit. Je vous répète que je ne filme rien en utilisant une lourde machine dans laquelle je leur demanderai de prendre place, mais que ce début (sonorité historique, tac/tac) a été pour eux la manière de sortir par la fenêtre, l'enfant nu soutenant sa mère en noir. Je sais où je vais, je me laisse conduire par les lanières vertes, jaunes, rouges, bleu profond qu'il a tracées un jour que je n'étais pas là, et je me dis que s'il porte ce prénom, pour des raisons suspendues au-dessus de sa tête, il me faut maintenant, pas plus lent que lui, parler d'une autre scène : un jour d'été, et de l'autre côté du canal, les deux gitanes dans leur robe rouge, se lavant dans les eaux, tandis qu'un seul cheval parcourait la prairie. Nous en avons déjà parlé ensemble, traversant le jardin et moi revenant un autre jour (tandis qu'il était précisément dans la ville, où ?) cherchant sans chercher dans le dessin de telle statue à distance quelque chose — peut-être la forme que l'autre a trouvé, pour la peindre en un faisceau de traits, sur la feuille de papier blanc — et quand je dis « l'autre » je le mets dans l'ombre noire de sa mère de sorte que sa mère, souffrante ou non, peut ainsi à l'avenir se défendre grâce à la croissance rapide de la peinture. L'officier, en tenue camouflée, me surprit lorsqu'il sauta et réussit à s'accrocher en haut de la porte cloutée, criant déjà, tandis que derrière lui, dans le piétinement, il était, pour une seconde, possible de reconstituer comment, alors, il avait pu, tout au long des champs de neige, pendant que l'on creusait les trous d'homme,

envisager d'aller faire la guerre — et faire la guerre pour lui, c'était manifestement sauter le mur. La lune descendait dans l'arbre hier soir, de sorte que, marchant sur l'arbre, les branches étaient de plus en plus transparentes et puis, comme s'il s'était agi par la marche de sauter d'une civilisation à l'autre, la lune passait de l'arbre à la pierre (une corniche de pierre), la parcourant géométriquement, disparaissant, derrière.

Je vous parle du lieu de certaines constructions musicales, qui ne sont pas autrement choisies et dans lesquelles, par exemple, je veux mettre le côté de l'auditorium, qui porte en effet un masque de bronze la bouche ouverte, tandis que vers l'intérieur (et par conséquent par mouvement tournant) se produisent les effets choisis d'une balle de caoutchouc lancée vers la zone rouge et bleue peinte à l'intérieur de l'auditorium — et par là je vous parle de la distance à laquelle il faut se placer pour que, tournant sur soi (dans un lieu réfléchi de mémoire), il se produise ce jet, le jet intérieur au geste du lancer et par lequel, en effet, la pointe de curare, tenue à l'intérieur de la main et le long du bras, va se ficher dans les silhouettes qui ne cessent de passer. Ou bien je vous parle du côté de l'auditorium, le long duquel le visage d'une vietnamienne s'éclaire par les yeux, en suivant le mouvement par lequel un enfant d'un âge sensiblement égal monte aux grilles extérieures — je vous parle alors du fait que, dans le lancer, avant qu'il atteigne une quelconque silhouette, il y a le son prononcé par la bouche de bronze, et c'est en effet ainsi que l'enfant vietnamienne vient se placer sous l'invocation-protection de la bouche de bronze, marquant par là que l'auditorium n'est nullement un lieu où l'on pourrait entendre n'importe quoi sans risque, frontalement, alors que les faces en sont marquées sans retour, car il n'est jamais question d'effacer la surface, la circonférence de bronze.⁴Ce chiffre est le ralentissement du film à l'endroit où le choix du film suit une série de décisions intercalées, dont le franchissement se fait avec la lenteur par laquelle la balle de caoutchouc noir s'en va dans l'air.

Croisant hier dans la rue un « aveugle », et le mot est mis ici entre guillemets comme l'est peintre rapide, pour dire que dans sa nuit qui semblait ronde, j'ai été porté à voir autant d'ouvertures qu'il y a d'ouvertures à l'intérieur d'une mosquée. Cela me revient, comme une épaisseur matérielle du temps, l'emplacement central du jet d'eau et l'éléphant violet tournant tout autour, autorisé à entrer et à se coucher sur la paille de loges disposées concentriquement : aveugle par conséquent, mais avec la possibilité (pour quoi faire ? Je vous le demande *aujourd'hui*) de reconstituer tous les plans obliques, là où les oiseaux peuvent

glisser, avec les couleurs disposées elles aussi concentriquement et, par conséquent, visibles suivant le déploiement. Terre, zones, rotondité de la surface, un animal enfermé, une porte cloutée, écoutant ce mouvement de la mer lorsqu'il tirait sur la chaîne, dans l'odeur, dans le pourrissement montant par les ouvertures. Un jour que le projet sera réalisable autrement, il me faudra filmer ses mains — et une observation fait partie du carnet de route suivant laquelle il dispose ses mains pour mettre dedans le redressement visible, et n'est-ce pas ainsi qu'il faut donner du feu, tourné, non contre le vent, mais accentuant ce qui doit nous emporter simultanément suivant le vent et suivant la flamme. Surfaces noires des fenêtres, projet rapide d'aller allumer à l'intérieur, de mettre en marche les machines sourdes, projet de ne jamais se laisser enfermer à l'intérieur. Comme il faut qu'entre ses mains je mette les deux figurines, je vérifie l'exactitude de la disposition préalable, et je vois comment le fils, la mère à l'intérieur de ses mains seraient visibles, de l'extérieur de ses mains, par la teinte composée, le feu qu'ils y auraient allumé tous deux. Du reste, rien là d'étonnant par d'autres choix qui précèdent et qui tiennent, je l'ai dit déjà, au prénom que le fils s'est vu attribué, composition que les doigts, avec le feu à l'intérieur, rendent palpable, comme ceci que donner un prénom ce serait *toucher du feu*. Maintenant, mouvement arrière, halo, toute la musique blanche qui vient couvrir le haut du visage (dont il n'a pas été question), tandis que derrière lui une teinte uniformément verte marque ce que c'est que la musculature. Vous ne pouvez ignorer que l'ensemble a la dimension d'une boîte d'allumettes, que, sur ses surfaces, se disposent les teintes et la matière dont il faut se servir, dois-je dire pour faire un film, ou bien seulement pour parler des mains ? Un ours est renversé sur le dos, du sable couvre la surface du divan rouge. Musique/Musiques : servez-vous de la portée d'ensemble, de ces notes passant de la gauche à la droite, et inversement, sur les couleurs, et produisant non plus cette fois le halo simple, mais les incessantes descentes dans la mer, là où nous sommes toujours à la jonction de l'autre dimension, passant directement dans la course ralentie en plein désert, tandis que sur fond d'harmonica, le plus jeune sert à pendre le plus âgé.

Emission radio du 8 février 1970

J'utilise, à l'occasion d'une présentation de séquences, une dimension aussi bien interne qu'externe : possibilités de remémoration sur la base du souffle, recherche de dimensions pouvant varier suivant une véritable bande chromosomique, pouvant voir ainsi se dégager une cellule blanche, colloïdale de base, déformée, transformée, ainsi que la représentation de la femme enceinte dans la préhistoire. De telles déformations, transformations marquent comment toute disparition, dissolution s'inscrit dans un fonctionnement armé, fonctionnement d'une arme dissimulée, posée obliquement dans le plan du temps. Dire arme ne manque pas d'amener la question sur la base de la production socialiste (au sens de la Révolution socialiste au Vietnam) : instruments aratoires, métaux. Labourer dans la langue, à l'intérieur d'un cadre ouvert, quand les corpuscules soufflés par le vent ou par l'air chaud vont directement vers le vieux fond à la fois palpitant et retiré en lui-même, fond judéo-chrétien qui cherche à défendre ses privilèges contre l'histoire. Dans l'Antiquité, il ne fait pas de doute que le sacré sexuel était remis aux mains de la femme, que sur cette base de production on peut identiquement suivre toute une frange oblique, là où interviennent une série de contre-poisons. On peut dire qu'aujourd'hui le contre-poison est l'antidote sans cesse exigé par la torsion et l'effondrement tels qu'ils se produisent.

Le problème consiste à montrer comment différentes séquences font partie d'un ensemble qui peut être lu par rapport à la littérature freudienne, mais qui doit être lu indépendamment : l'ensemble en question lutte dans la langue contre une langue donnée. Sur la base de production socialiste (agriculture, industrie), des forces doivent se grouper, mener de front une attaque d'envergure. Le haut-fourneau : la dimension dans laquelle nous prenons place est telle qu'il n'y a pas d'image, qu'il ne s'agit nullement d'une image, mais d'un fonctionnement pour ouvrir, dans la langue contre laquelle doit être menée l'attaque, une fenêtre, un cadre à travers duquel viser le dehors. La littérature psychanalytique doit être connue à cette occasion (Freud, Jones, Ferenczi, Rank, etc...), mais le fonctionnement se déroule ailleurs, là où une troisième dimension fait sortir la main (la main avec laquelle on écrit) dans un dehors où elle disparaît, où elle n'apparaît plus. Il ne s'agit pas de rendre mythique, de dire tout de suite que voilà du mythe, mais il s'agit d'une base de production par esquisses, par ellipses. Il se produit un démantèlement interne qui ne peut être freiné, une résistance ayant sauté, laquelle reviendra, par la suite, transformée. Tout se passe donc par champs d'attaque et de contre-attaque, offensives, contre-offensives.

SEQUENCES.

Ainsi voilà la mer. Quand le corps se couche pour mourir. Quand il y a, visible, démasqué, le trou, et si le pas consiste à poser le pied dessus, c'est en réalité pour montrer comment la silhouette noire sur fond blanc et rouge est comme issue du trou.

Etablir un chant qui dise la lenteur, la rapidité sur un rythme tournant, avec les traces, les pas, la voir couverte, voilée. Non seulement le trou est visible, démasqué, mais c'est du trou que vient la musique, la langue, l'histoire. La langue frémit. Epiderme marin.

Autrefois, ma main conduisait la plume ou la pointe de crayon, tandis que maintenant je suis ce heurt musical. Silhouette noire armée.

Pierre ROTTENBERG