

FRANCE

SHUHEI HOSOKAWA

LES YEUX ET LE SECRET: LE CAS DES RÉSIDENTS

Traverses 30/31 Le secret
Mars 84

Attention! Il faut parler à voix basse maintenant.
Debussy, *Pelléas et Mélisande*, V.2.

The Residents' mole show (1) avait déjà commencé lorsqu'on voyait leurs affiches, partout, sur les murs de la ville. Elles illustrent un globe de l'œil (homme-œil) en smoking et melon, comme on le voit sur la couverture de leurs disques. La représentation commence. Dès que la lumière de la salle s'éteint, le rideau s'ouvre sur une musique à haut volume et trois danseuses avec un faux nez, toutes de noir vêtues, portant une lampe de poche dans chaque main, se mettent à danser ensemble au rythme de la musique, tout en jouant avec les lumières rouges et oranges. Cette ouverture est suivie par une entrée silencieuse d'un «homme-œil» qui marche avec agitation de long en large sur la scène, sans rien faire ni rien dire. Ensuite, un présentateur entre et parle un jargon américain extrêmement rapide en dépit de l'incompréhension du public italien. Quatre musiciens «The Residents», qui devraient paraître au premier plan, jouent en se cachant derrière une sorte de jalousie. Nous ne pouvons voir que la silhouette des quatre hommes-yeux. Des deux côtés de la scène se trouvent d'énormes panneaux faisant allusion à la couverture d'un de leurs disques, *Mark of the mole*.

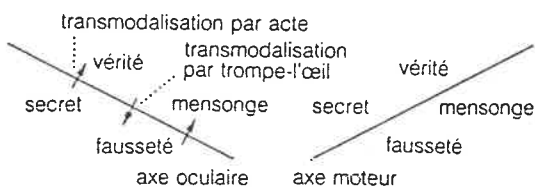
Pendant le spectacle, des assistants, toujours en noir avec un faux nez, changent les panneaux les uns après les autres. Le présentateur explique l'histoire: il s'agit des *hole-workers* (des faiseurs de trous) du pays des taupes (mole) qui, pris de terreur et de panique à cause du surpeuplement de la ville et du cataclysme soudain, marchent vers la mer aveuglément et

déraisonnablement en établissant un nouveau pays et un nouvel hymne (1^{re} partie); ensuite, ils se heurtent et combattent contre des hommes et des machines (2^e partie). Le spectacle se compose de musique, danse, illustration et présentation. Pendant les vingt dernières minutes de la deuxième partie, le présentateur qui avait, jusqu'alors, indiqué la position des panneaux aux assistants, est fait prisonnier et bâillonné sur une chaise par ces derniers qui se «révoltent» contre son comportement arrogant et aristocratique. Il va de soi que le présentateur incarne l'homme-machine. Pendant la scène suivante, la dernière scène, on assiste à la «conciliation» absurde (aucune explication explicite ou implicite n'est donnée) entre assistants et présentateur et à leur marche pacifique et majestueuse sous le flottement de divers drapeaux nationaux. Tantôt simple, tantôt naïve ou presque stéréotypée: critique de la civilisation mécanique sous forme de fable orwellienne ou disneyenne. Est-ce que les Résidents ne seraient que «pédagogiques» et «moralistes» malgré leur réputation courante d'«avant-garde»? En tout cas, où se trouve leur réelle ou décevante intention?

Retournons à l'affiche de l'homme-œil. Évidemment, les hommes-yeux, les Résidents eux-mêmes, s'opposent aux taupes aveugles, sans yeux. Les yeux ne sont pas seulement un organe pour voir, mais également pour affirmer et confirmer le paraître en tant que tel. L'oculaire ne regarde pas l'occulte. Et l'organe de la vue ne reconnaît pas l'être et le non-être, mais exclusivement le paraître et le non-paraître. En d'autres termes, suivant le carré greimasien, les yeux ne peuvent reconnaître que la vérité-

mensonge (le paraître) et le secret-fausseté (le non-paraître), sans discriminer vérité et mensonge, d'une part, ni secret et fausseté, d'autre part. Ils voient tout ce qui paraît, tandis qu'ils ne peuvent voir ce qui ne paraît pas: c'est-à-dire qu'ils ne jugent pas, ou ne peuvent pas juger, l'être ou le non-être. En revanche, l'acte n'aborde pas le problème de l'être ou du non-être. Pour plus de précision, l'acte ne permet pas de comprendre s'il s'agit de vérité ou de secret, de mensonge ou de fausseté (2). Naturellement, la vérité que l'on va rechercher ici, n'est pas celle « d'ordre ontologique, mais simplement des effets produits par un texte à l'intérieur du jeu des apparences » (3), comme l'ont démontré A. Kurosawa dans son film *Rashômon* (sur l'effet textuel de la vérité) et A. Robbe-Grillet dans *L'homme qui ment* (sur l'effet textuel du mensonge).

Le sujet syntaxique d'un texte (au sens de Fabbri) est donc au moins composé par les deux axes (ou instances) oculaire et moteur.



Par exemple, la confession du secret en tant qu'acte véridictoire n'est pas autre chose que l'énonciation modalement transformationnelle de l'être-paraître (vérité), tandis que le faux témoignage n'est que celle du non-être/non-paraître (fausseté) en le non-être/paraître (mensonge). L'acte est l'effectuation (*faire paraître*) du non-paraître ou la dissimulation du paraître.

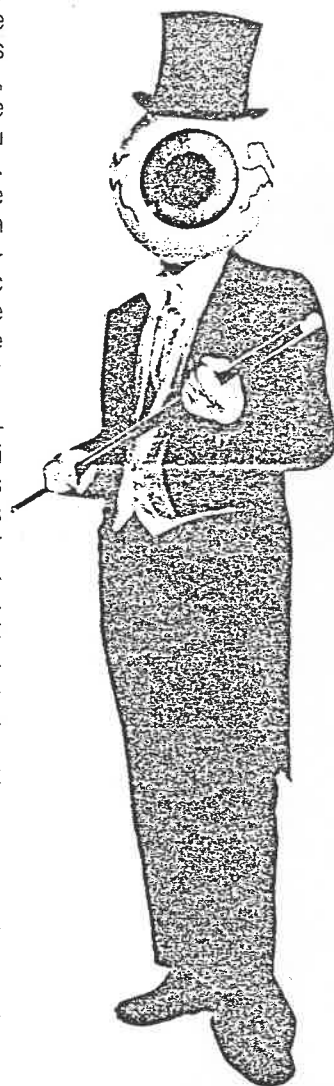
Si cette transmodalisation propre à l'axe moteur s'occupe du processus des opérations réversibles de l'acte, la modalisation — assignement et détermination des « valeurs » véridictoires de chaque énoncé — s'occupe de l'état de choses. L'acte ne se situe que dans le sujet qui évolue et qui vit dans le monde transitoire. Si la modalisation nous prépare à la partition, la transmodalisation à l'improvisation, la « simultanéité entre l'action du sujet et la modification de la situation qui lui est imposée par celle du partenaire, crée, par l'adaptation de la stratégie à la disposition et au mouvement de l'autre, une situation de changement permanent où la seule façon de rester contemporain de ce devenir, et de le conduire, est bien d'improviser » (4).

Supposons que vous ayez tué quelqu'un.

Cela est, pour le moment, le secret. C'est ce qui est, mais ne paraît pas. Le secret restera comme tel jusqu'à ce qu'un détective trouve des traces de votre crime ou que vous l'avouiez. La divulgation du témoignage et votre aveu feront la vérité (secret-vérité). Si le détective n'est pas assez habile, le secret reste intact. Ou si vous faites certaines « ruses », telles que le faux alibi ou le faux témoignage, vous vous efforcerez de les *faire savoir* au détective. Lorsqu'il les découvre à l'insu de la vérité, la fausseté paraît en tant que mensonge. Le secret ne peut pas devenir, ni être, le mensonge, tout comme la vérité ne peut pas devenir, ni être, la fausseté. Un détective génial regarde d'abord la situation en terme d'axe oculaire qui lui permet de connaître distinctivement le monde du paraître et du non-paraître; ensuite, il prend un axe moteur hypothétique qui lui sert à connaître l'être et le non-être, à juger, enfin, si le discours de l'accusé est le secret ou la fausseté, c'est-à-dire, l'être ou le non-être dans le monde du non-paraître, dans la dimension cachée du texte. Dans *Rear window* (*Fenêtre sur cour*) d'A. Hitchcock, J. Steward, un homme sur une chaise roulante, assiste au déroulement d'un crime mais ne peut pas intervenir. Il est complètement sur l'axe oculaire (il voit le crime avec des jumelles!), tandis que Grace Kelly, qui se trouve sur l'axe moteur, agit pour savoir et faire savoir la vérité du crime, sans y avoir assisté: complète division du travail logico-pragmatique.

Le raisonnement pourra être appelé *abduction*, dans le sens de Peirce. C'est aussi pourquoi les divers sémioticiens et logiciens tels que Sebeok, Eco ou Kripke sont tous fascinés par Sherlock Holmes. En effet, le genre policier n'est rien d'autre que le croisement entre la logique et la prétendue société de masse ou la quotidienneté, et doit mettre en relief comment on sait ou croit savoir ce qui soutient la procédure de la vie quotidienne et comment on « abduit » de ce qui se produit, se produira. La stratégie du secret est le secret de la stratégie.

La communication du secret commence tout simplement par l'acte de son propriétaire en faisant connaître son existence et par l'acte de son observateur en en prenant connaissance; par la forme, non par le contenu, de l'énoncé. Cet acte linguistique interactionnel nous requiert pour un enjeu car la copropriété du secret, volontaire ou non, implique posséder, pour ainsi dire, un « pharmacien » qui est à la fois remède et poison, comme l'a noté Derrida, en somme, confiance et chantage. Ce dernier est défini ici



comme une violence linguistique assignée à l'énonciateur (ou destinataire) du secret par son énonciataire (destinataire), à cause de la différence entre eux sur l'évaluation véridictoire. Si un secret filtre en dépit de son propriétaire, ce dernier doit produire un mensonge pour transformer le secret en un faux-semblant (*make-believe*) ou doit se mettre à parler impudemment pour propager le secret et le dévaloriser. Ce qui paraît une fois, ne se cachera jamais plus *ipso facto*. La voie du secret vers la vérité est à sens unique. Cette irréversibilité est digne de s'appeler comme l'«axiome» de l'axe oculaire. La réversibilité ne semble possible qu'en trompe-l'œil, c'est-à-dire qu'à travers un «effet oculaire». C'est la production d'une fiction (5).

Retournons aux Résidents. Il nous semble qu'aucun groupe musical ne s'attache autant qu'eux à la stratégie du secret. Quelques preuves: a) leurs disques sont distribués par la Cryptic cooperation; b) ils déclarent que leur «deuxième album, *Not available*, produit en secret total (*in total secrecy*), est une conceptualisation de la théorie d'obscurité, comme celle qui est appliquée à l'organisation phonique.» En outre, selon cette théorie, l'album ne devait pas être distribué. Pourtant en 1978, quatre ans après son enregistrement, il a été distribué pour respecter les obligations contractuelles (*Third reich'n roll*); c) sur la couverture de *The Residents commercial album* se trouve l'inscription «Participation secrète» sans mention d'aucun nom; d) ils se déguisent et n'apparaissent pas au premier plan sur la scène dans le Mole show, ni d'ailleurs sur la photo d'une des rares performances en juin 1976 à Berkeley (voir la couverture de *Finger prints*); e) non seulement les musiciens, mais encore tous les «rôles secondaires» du Mole show se déguisent avec un faux nez ou un masque. Un de leurs disques manque complètement d'identité (titre, marque, nom des musiciens, morceaux, techniciens, etc.). La seule référence est la photo de l'homme-œil en couverture (c'est en fait un disque enregistré en direct au Mole show).

Quel est le secret des Résidents? Dans la mesure où nous ne pouvons pas le voir, parce qu'il ne nous apparaît pas, nous ne pouvons qu'induire hypothétiquement — en un mot, abduire — sur la base de ce qui nous apparaît ou des témoignages visibles.

«Un Résident, pour reprendre une de leurs citations, est un des quatre prétendus humains qui habitent à San Francisco et risquent la guerre culturelle en la jouant sur la nostalgie en

musique (particulièrement pop et plus particulièrement rock).» (*Nibbles*). Il est évident qu'ils refusent le *graffiti sound* à la mode et l'industrie culturelle et musicale qui le fait circuler. Cette sorte de contestation n'est pas tellement originale. Toutefois, ils insistent avec humour: «Naturellement, dans ce processus, les Résidents finissent par créer une sorte de pop et rock assez nouveau, quelquefois même presque nostalgique.»

Nibbles, d'où ce commentaire est tiré, est leur premier disque «anthologique» et c'est la raison pour laquelle il nous paraît, pour ainsi dire, comme le *Greatest hits album of the Residents*. Mais attention: «C'est le premier album des Résidents vraiment non conceptuel», pour reprendre les mots écrits sur sa couverture. Mais il est tellement non conceptuel que personne, en fait, ne s'est jamais donné la peine de dire aux Résidents que l'album avait été édité. Voilà, c'est actuellement un recueil de matériel varié provenant de cinq albums différents. Alors, on peut dire: «Oh! un *greatest hits album*; mais ceux qui sont au courant se mettent simplement à ricaner.» Parce que, d'une part, les Résidents n'ont pas de hits et, d'autre part, s'il s'agissait d'un recueil de *greatest hits*, alors ce serait un album conceptuel et, comme nous venons de le dire, ce n'est pas un album conceptuel (6).

Leur stratégie cryptique utilise le sarcasme humoristique contre le *hit-parade*. La même connotation ressort plus clairement dans *The Residents commercial album*, où chaque face a vingt morceaux durant exactement une minute chacun, pour un total de quarante morceaux et donc de quarante minutes (allusion au *Top forty show*); et dans *The third reich'n roll*, dont les deux faces sont respectivement intitulées «Why Hitler was a vegetarian» et «Swastikas on Parade», on écoute deux pastiches de nombreux succès des années soixante tels que «Judy in disguise», «Gloria», «Light my fire», «Yammy yammy yammy», «Good lovin'» «In-gada-da-Vida», «Sunshine of your love», «Hey Jude», «Sympathy for the devils», «Horse with no name», «Letter», etc. Ces morceaux sont grotesquement remaniés, tantôt en superposant un autre morceau, tantôt en les privant de leur caractère original ou en déplaçant leur «registre». Ce sont des interprétations semi-phonétiques de *Top forty hits* des années soixante. «Notre racine, disent les Résidents, est une carotte orange vif empoignée amoureuxment dans leurs mains tendues.» Il va de soi que l'image de la carotte orange est reprise de

« l'apparence » courante du rêve américain euphorique (synonyme de californien) des années soixante. « The Residents, comme on peut le lire dans *Important message*, admettent franchement que les *riffs* (refrains), les paroles et quelquefois même les arrangements trouvés dans *The third reich'n roll* ont été impudemment empruntés à leur souvenir des *Top forty radio* des années soixante. » La couverture de *Third reich* existe en deux versions : une version « intacte » et l'autre « censurée » (7). Cette dernière porte plusieurs mots « censurés ». Nous venons naturellement de citer la première.

Ce même important message nous indique que la maison de disque, en tant que compagnie parente, soutient les Résidents dans leur tribut aux milliers de petits esprits fous de pouvoir (*little power-mad mind*) de l'industrie musicale qui nous ont aidés à devenir ce que nous sommes aujourd'hui, en ouvrant un œil sur ce que nous pouvons leur faire demain.

Ils ne s'opposent pas immédiatement et solidement à l'industrie culturelle, comme on vient de le voir. Leur « guerre culturelle jouée sur la nostalgie en musique » n'est pas une guerre régulière, mais une guérilla. En effet, ils ne combattent pas, au sens étroit du terme, contre l'institution culturelle comme certains musiciens et artistes de gauche qui se croient indépendants de l'industrie ou de la civilisation « aliénante ». Le but est presque identique, mais la stratégie est inverse.

La stratégie des Résidents ressemble au *fleet in being*. « Celui-ci est, selon Paul Virilio, la logistique accomplissant absolument la stratégie comme art du mouvement des corps non vus. C'est la présence permanente en mer d'une flotte invisible pouvant frapper l'adversaire n'importe où et n'importe quand, en annihilant sa volonté de puissance par la création d'une zone d'insécurité globale où il ne sera jamais en mesure de *décider* avec certitude, de *vouloir*, c'est-à-dire de vaincre. » (8) En bref, la puissance qui est, mais ne paraît pas, conquiert l'adversaire qui est, et paraît. La force secrète vainc la force véritable sans confrontation, ni explosion, mais au contraire, avec *in-frontation* et *implosion*. « C'est donc, écrit-il, surtout une nouvelle idée de la violence qui ne naît plus de l'affrontement direct, de l'effusion de sang, mais des propriétés inégales des corps, de l'évaluation de la quantité de mouvements qui leur sont permis dans un élément choisi, de la vérification

permanente de leur efficacité dynamique. »

C'est justement la stratégie du cancer, dans les deux sens : dans le sens du médecin, parce que la stratégie secrète, tout comme la cellule cancéreuse, qui est mais ne paraît pas, mine peu à peu de façon indifférentielle le champ de bataille. Si le secret est plus « séduisant » et, en même temps, plus dangereux que la vérité, c'est parce que celui-là, qui ne paraît pas pour le moment, *pourra* paraître partout. La « compétence » du secret est immesurable puisqu'il ne se décèle pas. Le référent du secret n'existe pas. Le secret n'est pas localisable : partout et nulle part. Comme les flottes invisibles. Dans l'autre sens, le sens zoologique, parce que le *fleet in being* nie l'affrontement face à face. La force marche latéralement en évitant toute collision réelle, comme si elle était un cancer sur la plage. C'est une logistique latérale ou oblique, en d'autres termes, une manipulation pour la guerre sans rencontre ni opposition, de même que le secret.

Qui rencontre le secret ? Personne. Pour son propriétaire, le secret est trop intérieur et pour son observateur, il est trop extérieur : pour le premier, trop manifeste et pour le second, trop latent pour être « rencontré ». Le secret construit les mondes possibles à cause de son manque de référent déjà connu ; et donc, de ses possibilités plurielles de l'interprétation explicite/ implicite. Il n'appartient point au monde référentiel. Le référent du secret se détermine dans le processus de la communication. Ce référent progressif et mi-ouvert, est à définir.

L'attaque par surprise des Résidents ne veut pas seulement toucher l'industrie musicale mais aussi la société développée qui l'a fait naître. *Eskimo* donne un bon exemple. C'est une tentative de « recréer non seulement la musique cérémonielle esquimaude, mais aussi un contexte vivant pour son existence, sous forme d'histoires esquimaudes », expliquées par des sous-titres sur la vie quotidienne (coutumes, proverbes, etc.) et naturellement en adoptant la dernière technologie musicale. A la fin de « l'histoire esquimaude » se trouve l'« Épilogue » selon lequel toutes les histoires de ce disque sont racontées au passé. C'est parce que l'esquimau, et plus particulièrement l'esquimau polaire sur lequel se base cet album, a été « sauvé » de son style de vie « misérable » par le « bienfait » (*welfare*) des années soixante. L'esquimau polaire s'est entièrement transféré

dans des logements du gouvernement et passe maintenant la plupart de ses journées à regarder les émissions retransmises à la télévision — On suspecte ce que la télévision leur a donné au détriment de la haute culture arctique et autarctique.

Aujourd'hui, l'intérêt porté à la musique dite ethnique est en train de croître dans le monde de la musique pop. Et ceci pour deux raisons: a) le capital de l'industrie culturelle dans les pays occidentaux a des vues sur les pays du tiers monde et sur leurs cultures; b) les musiciens de pop, notamment influencés par la musique afro-américaine, deviennent curieux vis-à-vis de la musique « naïve » ou inconnue jusqu'à aujourd'hui et se mettent à l'utiliser respectueusement en la mélangeant avec leur propre musique. On peut rappeler, entre autres, les noms de B. Eno, R. Fripp, P. Gabriel, D. Byrne, D. Toop, J. Hassel, H. Czucay. *Eskimo*, en effet, se différencie de ce « pop ethnique » courant pour les raisons suivantes: a) ils ne recueillent pas diverses traditions adaptables à leur propre musique, mais se concentrent sur un seul et unique peuple; b) ils n'utilisent pas de matériaux exotiques (timbre, gamme, ostinato...) mais l'ambiance culturelle elle-même; c) la récréation ne signifie pas l'imitation de ce que le peuple fait, mais l'opération électronique — sans nostalgie ni pitié — d'inventer la musique et les bruits arctiques; d) en conclusion, le disque est plein de compassion — ni sentimentale, ni affective, mais solidaire — vers le peuple en question et vers sa culture.

Les Résidents ne veulent pas tellement les « protéger » (comme le mouvement écologique nostalgique qui défend la baleine et le dauphin). Ils ont enregistré *Diskimo*, la version disco, comme pour répondre aux critiques qui avaient nié leur *Eskimo*.

Leur attitude pourra paraître inconsistante ou presque mi-sérieuse, mi-burlesque pour ceux qui ne comprennent pas leur humeur et humour. Il y a beaucoup de musiciens critiques et ironiques vis-à-vis de la société contemporaine mais peu de musiciens sont humoristes. L'humour est la coextensivité du sens et du non-sens, et « l'art de surfaces et de doublures des singularités nomades et du point aléatoire toujours déplacé » (9); où d'ailleurs Lyotard écrit que « s'il [l'humour] invoque la force du cœur lui aussi, il la pressent n'importe où possible, dans tout rôle de la scène du monde et dans toute situation [...] L'humour se tient dans l'affirmation des tensions. » (10)

On pourra facilement apercevoir les points de repère communs entre humour et secret. Aucun des deux n'a la dimension de profondeur, mais ne se construit qu'en surface et leurs contenus sont vides, leurs formes invisibles. L'ironie suppose l'objectif visé auquel elle va se référer, contrairement à l'humour qui n'est engendré que dans la communication en marche, en s'adaptant à la situation imprévue ou aléatoire.

On n'a plus besoin de déceler la stratégie des Résidents. La chose la plus importante devra être dite le plus bas possible. Elle reste à dévoiler, en attendant le bon moment, *kairos*. ■

1. Je remercie Paolo Meli, musicologue bolognais, qui m'a accompagné au *Mole show* (Parco nord, Bologne, juin 1983) et a participé généreusement à notre discussion faite en Sicile, qui sera dévoilée plus avant. Il existe un disque du *Mole show* en édition limitée, enregistré en direct (Roxy, oct. 1982) sans titre ni numéro.

2. A propos de la discussion sur « le monde vrai » et « le monde apparent », voir Mario Perniola, *La società dei simulacri*, Bologne: Cappelli, 1980, pp. 59-78.

3. Paolo Fabbri, « Du secret », *Traverses* n° 18, Paris: Centre Georges Pompidou, 1982, p. 77.

4. Jean-François de Raymond, *L'improvisation*, Paris: Vrin, 1980, p. 98.

5. Sur « déception » et « camouflage », voir A.-J. Greimas, *Maupassant*, Paris: Seuil, 1976, pp. 85-89, pp. 116-118; voir aussi J. Baudrillard, *Trompe-l'œil*, Università di Urbino, Urbino.

6. Dans l'une des dernières œuvres, glanage de pièces de divers fonds, *Residue of the Residents*, ils disent que: « Jusqu'ici, l'intérêt le plus grand des Résidents est d'enregistrer une musique qui prend la forme de l'album conceptuel. Quand les Résidents, toutefois, composent de la nouvelle musique, le résultat n'est pas toujours exactement en accord avec les restrictions d'un album conceptuel. Pour cela, la chanson drôle (*oddball song*) ne trouve point sa place dans un LP. »

7. Il y a deux versions de la couverture de *Third reich'n roll*: l'une est intacte et l'autre « censurée ». Dans cette dernière, certains mots sont illisibles car ils ont été censurés. Nous avons évidemment considéré ici la première version. Au sujet de leur « racine », cf. « Jailhouse rock », *Residue of the Residents* et « Elvis and his boss », *Duck Stab and Buster & Glen*.

8. Paul Virilio, *Vitesse et politique*, Paris: Galilée, 1977, p. 46.

9. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Minuit, 1969, p. 166.

10. Jean-François Lyotard, *Rudiments païens*, Paris: UGE, 1977, p. 46.