



KUNIICHI UNO

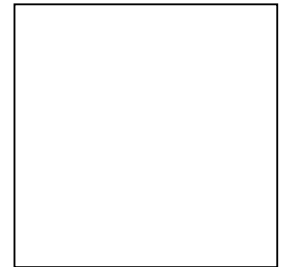
Les mots et Nijinsky

*C'était comme si quelque chose avait tenté de me lacérer
l'âme, sans y réussir.
Tolstoï, Journal d'un Fou.*

1.

Vie, mort, sentiments. Le journal que Nijinsky a écrit, en pleine migration vers le « pays de la folie », se compose de trois chapitres portant ces titres. Comme si rien n'était important pour lui en dehors de ces trois thèmes. Dans son journal sont bien sûr gravées avec netteté les tranches d'univers variées qu'il a traversées en qualité de danseur unique au monde, en qualité aussi de danseur dépossédé de sa danse par la guerre et la politique. Mais ces tranches d'univers composent, comme autant de fragments flottants, l'univers du journal, pour converger finalement vers la *vie*, la *mort*, les *sentiments*. La *vie*, la *mort*, les *sentiments* sont les seules unités, les seuls sujets de sa pensée. Il dit écrire ce journal pour expliquer ce qu'est le « sentiment ». Le sentiment est principe de vie en tant qu'il constitue la différence entre la vie et la mort, c'est l'équivalent de *l'affect* spinozien. Écrire est toujours un acte adressé au sentiment. « Comprenez que quand j'écris, je ne pense pas. – *Je sens.* »

L'écriture de Nijinsky est réduite au strict minimum. Elle n'est ni simpliste ni naïve. En lui l'esprit a vécu l'instant qui s'approche d'une certaine *valeur minima* (l'appeler *valeur maxima* revient bien sûr au même). Il faut essayer de penser



Cet article est tiré d'un livre de Kuniichi UNO, *Kaze no Apocalypse* (« Apocalypse du Vent ») publié par Seidosha à Tokyo en 1985, et traduit du japonais par l'auteur et Véronique Perrin.

Il existe une traduction française du *Journal* de Nijinsky, publiée chez Gallimard, mais on a choisi ici de retraduire les passages cités d'après l'édition japonaise.

une valeur-seuil de la relation, du sens, de la représentation. « Je » diminue à mesure qu'il approche de cette valeur-seuil. Il écrit aux confins de la valeur-seuil. L'esprit qui approche de la valeur liminale écrit pour vaincre la vitesse. C'est pourquoi il n'y a dans le journal de Nijinsky ni rhétorique, ni récit, ni logique, ni même de poésie. Les conditions minimales qui composent l'esprit ou la conscience doivent être confirmées. Il n'y a plus ici de pensée en rapport avec un contenu. Ici sont mesurées les conditions mêmes de l'esprit. Énoncé et dialogue, dans une dimension qui met à nu la disposition minimale qui constitue l'ossature de l'esprit, questionnement de la disposition qui constitue les conditions minima du sens. Il nomme « sentiment » l'oscillation qui emplit cette disposition. Mais le minimum est aussi maximum. Dans la disposition minimale de l'esprit, le sentiment s'ouvre comme force potentielle maximale en dehors du sujet. « Je suis le taureau, le taureau blessé. Je suis Dieu dans le taureau. Je suis Apis. Je suis Indien. Je suis Indien Peau-rouge. Je suis Noir. Je suis Chinois. Je suis Japonais. Je suis l'étranger. Je suis le voyageur. Je suis l'oiseau des mers. Je suis l'arbre de Tolstoï. » Dire que le signifiant est arraché au signifié, le syntagme absorbé par le paradigme, qu'une sorte de catastrophe sémiologique se produit alors serait insuffisant. La grammaire est portée à son seuil, l'identité prolifère presque sans limite. Contestation est faite à la grammaire comme au sens.

2.

Nijinsky dépasse en écrivant le principe du milieu exclu. Il est le Christ, il est l'Antéchrist. Par le rejet de l'identité pour l'esprit, il est profondément du côté de l'Antéchrist. « Le regard du Christ fixe paisiblement tandis que mes yeux se promènent partout. Je suis un être "qui bouge", pas un être "qui ne bouge pas". J'ai des habitudes différentes de celles du Christ. Lui aime l'immobilité. Moi, j'aime la mobilité et la danse. » Nijinsky « l'Antéchrist » est traversé par une volonté de mouvement inépuisable. Et c'est cette volonté de mouvement qui forme l'artère de l'écriture de Nijinsky. Ce qu'il appelle sentiment n'est encore que le mouvement ou la vague qui emplit, qui traverse le corps humain. Le Dieu de Nijinsky est dans Nijinsky. Ou encore, Nijinsky devenu Dieu habite le

Cet article est né
entre plusieurs belles
pages de
L'Anti-Œdipe qui
parlent de Nijinsky.

taureau. Et Dieu devenu taureau habite Nijinsky. Nijinsky devenu Dieu s'introduit dans toutes sortes de choses. Parce que Dieu est en lui. Dieu n'est plus désormais le principe d'une connaissance sélective, hiérarchique, ni la transcendance ou la menace garante de toutes les identités. L'identité est éparpillée, tout s'infiltré en tout, tout fusionne. Un grand récipient est contenu dans un récipient plus petit, qui à son tour renferme en lui d'innombrables récipients plus grands et plus petits. « Je suis chair et sentiment. Dieu en chair et en sentiment. Non, pas Dieu mais homme... » « Je » est Dieu et n'est pas Dieu. L'identité du moi, aussi bien que Dieu en tant que principe d'identité, sont détruits. Mais la chair et le sentiment, eux, échappent *a priori* à l'identité. La chair et le sentiment engendrent sans cesse la différence, ils sont mouvement, traversé par la différence. C'est pourquoi ils ne peuvent fixer aucun sens, aucune image, aucune forme. « Nous sommes des rythmes », dit Nijinsky. Le sens se situe toujours sur la frontière, face à face avec l'onde proliférante de la différence. Il n'y a pas d'identité, il y a des rythmes. Si l'on veut lire dans le Journal de Nijinsky les fondements de sa danse, on ne les trouvera qu'ici. Dans une incessante répulsion à l'égard de la coagulation du *même*, de la détermination de l'image. Même dans les photos où il a dû s'immobiliser en gardant la pose, l'image de Nijinsky est auréolée de lignes de forces difficiles à déterminer et réussit à révéler non la forme, mais la genèse du mouvement. Même l'immobilité est encore continuation du mouvement. Le journal témoigne non de la danse consacrée par Dieu, non de la danse sacrée, mais de la danse qui continue la différence.

3.

Dans le Journal de Nijinsky apparaissent souvent des expressions comportant une antinomie et il y aura peut-être des gens pour y voir une réaction typique des symptômes de schizophrénie, toujours exposés aux situations de *double bind*. Mais en répétant le paradoxe qui dit « je » est Dieu et n'est pas Dieu, Nijinsky réalise certainement quelque chose qui échappe au *double bind*. C'est à partir de là qu'une grammaire qu'on peut appeler stratégie schizophrénique prend figure. Cette stratégie est directement liée au désir de la danse. La

danse se détache de l'identité déterminée par le récit, de la *mimesis* qui en est inséparable et des codes du ballet, apparemment abstraits et dominés par cette même *mimesis*. Pour Nijinsky, danser s'écarte de l'imitation, du récit et du formalisme supérieur délimité par tout cela, pour être sans cesse, sans limite, un *devenir* quelque chose. C'est pourquoi il a même réussi, comme dans la représentation de *L'après-midi d'un Faune*, à ne presque pas danser. Sans sauts, sans prouesses techniques, avec seulement les gestes et les mimiques d'un animal doué d'une conscience semi-humaine, comme le remarque Rodin. Non pas *être* faune, ni ne *pas être* faune, mais *devenir* faune. Il est Christ et Antéchrist. Ou plutôt, il n'est ni Christ ni Antéchrist. Car seul importe le devenir-Christ. Le thème du Faune est orienté vers la genèse et les transformations d'un lieu qui n'est ni animal ni dieu ni homme. L'ambivalence de l'écriture de Nijinsky se combine avec un tel processus dans sa danse. À mesure que ce processus s'accélère et prolifère, il approche de l'état d'hébéphrénie. Le journal est rempli d'un tel processus et devient le lieu où résonnent les voix innombrables qui affluent de toutes les directions, un lieu pour une âme lacérée, tourneboulée, grouillante.

4.

Il éprouve la distance perpétuellement mouvante vis-à-vis des mots prononcés. « C'est exprès que je simule la folie, pour obtenir ce que je veux. » « Pour vous faire sentir que je ne suis pas nerveux, j'ai joué le rôle d'un homme malade des nerfs. » Le Journal serait-il le seul endroit où il tente de noter la vérité en rejetant la gesticulation et la représentation ? De plus, ce qui est étonnant, c'est que son journal ne cesse de parler de l'acte d'écrire. Au moment même où il saisit ses propres actes et paroles comme une gesticulation et se décrit encore écrivant cela, il semble essayer sans cesse de glisser au-dehors. Comme si écrire sur l'écriture permettait, enfin, timidement, de forer un plateau solide de pensée. Il fait un pari avec sa femme. « J'ai promis de lui donner cent mille francs s'il est établi que mes nerfs sont malades, comme elle le prétend. » Cela revient à parier sur les fondements de son

journal : si ses nerfs sont malades, les mots qu'il écrit sont tous mis en balance.

L'argent nécessaire pour le cas où il perdrait son pari et devrait payer sa femme, il veut se le procurer en jouant à la Bourse. Il veut gagner gros et mettre la Bourse en faillite. Avec Dieu à mes côtés, ça marchera. Et même en admettant que Dieu ne soit pas à mes côtés, Dieu est en moi. Peut-être même suis-je Dieu en personne. Mes nerfs te sont pas malades. « Dieu m'a montré ce que sont les nerfs. » Ce que cherche Nijinsky par ce genre de raisonnement circulaire, ce n'est en aucun cas prouver une certaine vérité. Peut-être est-ce que pour lui chaque instant de l'écriture est ressenti comme un « pari ». Il ne s'agit pas du pari de Pascal concernant l'existence de Dieu. Il ne s'agit pas d'une alternative entre le vrai et le faux. Suis-je encore capable de penser, mon esprit est-il ou n'est-il pas en faillite, tel est le pari. Je suis un fou, dit-il. Je ne risque pas d'être fou, dit-il encore. Même fou, il choisit le devenir. Tout en pesant constamment la possibilité de penser, tout en devenant fou, il continue de tisser une membrane de mots remplie de paradoxes. Cette membrane devient rempart qui protège du trou noir. Un jour il monte seul au sommet d'une montagne et crie en français : « Parole ! »

5.

« Le stylo qui me sert à écrire est un cadeau de Noël donné par ma femme. »

« J'écris parce que Dieu le veut. »

« Je préférerais que mes écrits soient photographiés plutôt qu'imprimés, car la typographie n'a rien à voir avec l'écriture. Écrire à la main c'est bien. Ça donne une impression de vie et le caractère ressort. »

« En même temps que j'écris je peux penser à autre chose. »

« Ma femme a peur que je n'écrive des choses inexcusables. Je ris en la voyant pleurer car je sais bien ce que ça signifie. Je voudrais la consoler, mais ma main n'arrête pas d'écrire. Ma femme regarde sous mes doigts et lit ce que j'écris. J'ai bien envie de lui dire que si elle veut le lire avant tout le monde elle n'a qu'à apprendre le russe. Mais comme en réalité je n'ai pas envie de faire lire ce que j'ai écrit, je n'ai pas

envie qu'elle apprenne le russe. Je n'ai envie de le faire lire à personne avant les autres. Je vais peut-être publier ce livre tout de suite. »

« J'écris avec ma sensibilité. »

« Je veux parler, pas écrire un roman. Les romans font mal comprendre les sentiments. Dans un livre je cherche la vérité, pas l'histoire. »

« Je veux aimer les hommes et être compris. C'est pour cela que je voudrais parler toutes les langues. Mais je ne peux pas. Alors j'écris. Mon journal sera peut-être traduit. »

« Je veux écrire sans nervosité, calmement. Mais, comme il n'est pas nécessaire de montrer la beauté de l'écriture, je ne veux pas écrire lentement. Je n'écris pas à la main pour le plaisir des gens. Je n'écris pas pour écrire un livre, mais pour penser. Comme je n'ai jamais beaucoup écrit, j'ai la main qui se fatigue. Mais je vais m'habituer très vite, je pense. Comme j'ai mal à la tête, j'écris n'importe comment, en désordre. N'importe qui, en voyant mon écriture, dira que ce sont des lettres de malade nerveux. Parce que les lettres sont dispersées. Ma pensée n'est pas nerveuse. – Elle coule paisiblement, sans tempête. »

« Je voudrais décrire mes promenades. J'aime me promener seul. Nous sommes tous seuls. Nous sommes des rythmes. Nous sommes vous, nous sommes eux. Je voudrais dire tu as envie de dormir. Non, je le dis. J'écris, écris, écris. Je voudrais dire aux gens on ne doit pas faire ça. Je voudrais leur dire on ne peut pas faire ça. Je veux écrire. J'écris. »

« J'ai décidé de ne rien faire. Dieu me dit de ne m'occuper de rien d'autre, d'écrire seulement mes impressions. J'écrirai. »

« J'ai envie de voyager, de boire, de manger. Et ensuite de prendre en note mes impressions. J'écris tout ce que je vois et entends. »

« Je tremble de froid, je ne peux pas écrire. Je suis incapable d'écrire. Je corrige mon écriture, parce que je pense qu'elle est illisible. En entrant dans la chambre à coucher, je frissonnais déjà avant de voir. Il n'y avait pas d'oreiller sur son lit, les couvertures étaient pliées. Je suis descendu, décidé à ne pas dormir. Je n'ai pas pu finir d'écrire mes impressions. Je ne peux pas écrire. Parce que tout mon corps est envahi par le froid. J'ai demandé à Dieu de m'aider car j'ai mal à

la main et je ne peux pas écrire. Je voudrais écrire bien. »
« Je ne veux pas écrire pour discuter ou démontrer. Je voudrais expliquer. Je veux sauver l'humanité. Comme je ne comprends pas grand chose à l'art d'écrire, je ne songe pas à me vanter de ce livre. »
« Je n'écris pas pour mon plaisir ; on ne risque pas d'avoir du plaisir à déverser dans l'œuvre son argent et son temps. Il faut écrire beaucoup pour commencer à comprendre ce qu'écrire signifie. C'est un métier difficile : on se fatigue à rester assis, on a des crampes dans les jambes, le bras se raidit. La vue baisse, on respire mal. L'air de la chambre devient étouffant. Ce genre de vie doit précipiter la mort. »

6.

Nijinsky ainsi ne perd jamais de vue l'acte d'écrire, le sujet qui écrit, la lettre écrite. De même qu'il est Dieu sans être Dieu, ou que Dieu est en lui comme il est en Dieu, de même il va et vient, entre le dehors et le dedans de l'écriture. C'est dire qu'il fait le va-et-vient entre les deux énoncés « Je suis Dieu » et « J'écris que je suis Dieu ». « J'écris que je suis Dieu » annule « Je suis Dieu » et « Je ne suis pas Dieu », et les dissout dans une même surface. « Je » absorbe les propositions et devient un rythme puissant. Le fait qu'il écrive sur l'écriture la fait glisser vers un lieu éloigné de la vérité, du récit, de la forme, de la représentation. Tout en renversant le *double bind* en stratégie d'écriture, au moment même où il écrit sur l'écriture, il capte dans le *double bind* l'écriture elle-même. Par une telle réitération, par l'alternance entre « écrire » et « écrire sur écrire », l'écriture forme un plan unique et intense. L'énoncé « Je suis Dieu » glisse à l'extérieur de la dimension qui reconnaît la dichotomie entre le vrai et le faux, entre la réalité et l'illusion. « Je suis Dieu » n'a rien à voir avec la mégalomanie, ce n'est que le détonateur qui actionne les identités illimitées, ou plutôt les séries de voisinage du type « Je suis Égyptien, Indien, Noir, Japonais... » Ou encore, les mots ce faisant échappent au sens (pour signifier il faut faire fonctionner des identités exclusives) et viennent élargir ce plan que confirment toujours les paradoxes. « Je suis A. Je suis B. Je suis C... », « Je suis A et je ne suis pas A. », « Je suis A. J'écris que je suis A. » menacent certainement la

grammaire et la logique. Mais en même temps la surface intense qui rend possibles les mots, l'étendue où le sens est réduit à zéro sont confirmées, et tout en se déplaçant, en tant que rythmes, par différences infimes, les énoncés forment un voisinage sans bornes. Seuls importent ici le mouvement et la genèse. Toutes les identités, à l'intérieur de la répétition d'énoncés paradoxaux, se transforment en voisinage ou analogie sans bornes.

7.

De Diaghilev, Nijinsky se souvient comme d'un être diabolique, méphistophélique. Car Nijinsky est le garçon qui s'est vendu au diable et qui, l'âme lacérée, abandonné par le diable, errant aux frontières de la folie, tente une humble revanche sur le diable. D'après le Journal, au moment où Nijinsky avait la typhoïde, Diaghilev l'aurait contraint à vivre avec lui. « Je mangeais des oranges. Comme j'avais soif, j'avais demandé des oranges à Diaghilev. Il m'en apporta deux ou trois. Je m'endormis avec une orange dans la main. Quand je me réveillai, l'orange était à terre, tout écrasée. J'avais dormi longtemps. Je ne comprenais pas ce qui s'était passé. J'avais perdu conscience. J'avais peur de Diaghilev, mais pas de la mort. Je me dis que c'était la fièvre typhoïde. » En confiant sa danse et son corps à Diaghilev, Nijinsky échappe à la pauvreté et devient le danseur du siècle ; en se mariant brusquement il se fait renvoyer par Diaghilev et dans l'adversité, bientôt, il est acculé à la folie. Si l'on essaie d'analyser Nijinsky à la manière de Freud analysant la « paranoïa » du président Schreber, un tel scénario semblera revêtir très certainement une importance de premier ordre. Selon Freud, si le président Schreber voit Dieu dans son délire, c'est parce que la poussée de libido homosexuelle envers le médecin Flechsig, qui le premier l'a examiné, remplace Flechsig par Dieu. Cette pulsion est bien sûr inséparable chez le patient du complexe du Père. Et une telle pulsion homosexuelle est également due à une fixation régressive de « l'amour de soi » par laquelle il faut passer une fois pour toutes dans la petite enfance. L'orange serait le phallus. Le Dieu de Nijinsky serait un suppôt homosexuel, serait le Père dont il a été séparé dans la petite enfance, etc.

Il y a effectivement dans le Journal de Nijinsky des pages qui parlent de Diaghilev et de Dieu. Il fait « exprès » une faute dans le nom de Diaghilev. C'est pour montrer qu'il se moque bien de Diaghilev et qu'il commence à l'oublier. Il cherche à éviter que Dieu vienne après Diaghilev. « Je ne veux pas qu'il y ait une ressemblance entre Dieu et Diaghilev ». Il décide donc d'écrire Dieu avec une minuscule. Freud verrait dans une telle notation une combinaison manifeste de paranoïa religieuse et de pulsion homosexuelle. Mais si on essaie de voir pourquoi Nijinsky écrit, ce qu'il cherche à faire en écrivant, on ne peut plus se laisser aller à ce jeu d'associations dont le résultat est connu d'avance.

Il fait une faute dans le nom propre de Diaghilev. Par la majuscule, Diaghilev se trouve en position de Dieu et Dieu, écrit en minuscule, devient un nom commun. C'est une opération tout à fait minime de l'écriture. La schizophrénie identifie Dieu à Diaghilev, comme remplaçant du Père. Pourtant, Nijinsky démonte cette identité. Il démonte un sujet appelé Diaghilev et place ce sujet démonté à la place vacante de Dieu. Quant à Dieu, il est jeté dans les séries avoisinantes qui se connectent infiniment et devient une molécule, une force sans cesse en mouvement. Ainsi, par cette transformation sémantique infime, sont désignés la dissolution du sujet, le renversement du niveau abstrait et du niveau concret, la genèse d'un espace intense. L'abstrait (Dieu) devient une force et une vitesse qui invitent aux connexions libres, le concret (image du sujet) est dissous et se met à errer comme une molécule invisible.

Il faudrait lire le Journal de Nijinsky non comme un cas pathologique, c'est-à-dire comme des signes renvoyant à une pathologie mais comme le « pèse-nerfs » de Nijinsky par lequel un esprit en passe de perdre toutes les identités tente, sur cette marge, de contrôler l'explosion de la différence, d'ordonner ses flux. La folie totale, c'est de perdre toute identité. Nijinsky se demande constamment s'il est devenu vraiment fou, il en fait le pari. Le sujet qui se demande s'il est fou ne peut être classé ni dans la folie ni dans la raison. L'écriture de la sorte continue encore de faire la pesée dans une topologie de l'esprit qu'on ne peut plus localiser désormais. Dès lors, l'écriture, en tant qu'elle est l'intensité même, mesure

l'intensité de l'esprit et désigne l'esprit qui ne peut être saisi que comme intensité. On assiste ici à la formation, non pas de marques d'effondrement de l'esprit, mais d'un plan solide qui résiste à l'effondrement. Ici apparaît une zone de transition, frontière entre folie et raison, invisible soustraite à l'image, insituable, sans épaisseur, qui n'admet pas les catégories de folie et de raison et qu'on ne saurait représenter par une ligne.

8.

Nijinsky ne pouvait pas se défaire de la pensée qu'il s'était vendu à Diaghilev à cause de la pauvreté. Il était hanté par l'idée que sa danse était une « danse de prostituée » puisqu'il devait monnayer le corps qui la dansait. Dans le monde, le corps, le désir, la monnaie sont sans cesse échangés. Il ne peut abandonner son idée de gagner une fortune à la Bourse. Par la réalisation de gros bénéfices il veut détruire la Bourse. Valeur d'usage et valeur d'échange de la danse. Le corps dansant est lui aussi pris dans le cycle de la circulation des biens. La singularité absolue qui constitue le corps finit par en être masquée. Par la danse tout autant que par le travail, les corps circulent dans le monde comme quantités homogènes décodées, comme flux. Nijinsky maudit l'échange et tente de conserver la singularité en dehors de l'échange. Pour lui, rien n'est équivalent à rien. Les voisinages et connexions infinies qu'il produit dans son journal n'exigent pas l'équivalence. Donner, faire proliférer le don, il ne souhaite que cela. Un monde où rien n'est échangé. Il n'existe pas de repère de valeur (monnaie) situé à un niveau supérieur aux marchandises, et les équivalences qu'il mesure n'existent pas. Tout se différencie, avoisine, se connecte. Dès lors le don se conçoit comme une circulation qui rejette l'identité exclusive, la centralité, la hiérarchie. Les dispositifs de l'identité tels que la représentation ou le sujet ne fonctionnent plus ici. Faire circuler seulement la singularité. Faire résonner, faire bifurquer les flux et produire encore de la singularité. Seul devenir toujours quelque chose est possible. Nijinsky rejette la valeur, la représentation et l'échange. Il voudrait détruire la Bourse. C'est pour cela qu'il décide d'y aller et de participer à l'échange.

Il n'accepte pas qu'un objet, un corps, un signe deviennent des « signifiants » transparents qui enserrent un signifié comme ce qui les identifie. Il veut abolir l'échange qui dépend de l'identité. Il veut désordonner l'échange présent dans tous les marchés du sens, du désir, de la monnaie. Mais quand il dit « Je suis la vie », quand il voudrait détruire la Bourse, Nijinsky ne cherche pas à faire comme Jésus qui « entra dans le Temple et chassa tous les vendeurs et les acheteurs qui s'y trouvaient, culbuta les tables des changeurs, ainsi que les sièges des marchands de colombes » (*Mathieu*, 21-22). L'événement qu'est Nijinsky surgit dans un interstice du capitalisme, de l'État, des guerres et des révolutions du XXe siècle, comme une « déterritorialisation » du désir de danse. Sa schizophrénie est d'autant plus ambivalente vis-à-vis de l'échange des marchandises qu'elle se charge de cette déterritorialisation. Pour détruire l'échange il faut y participer. Le corps même de Nijinsky est placé dans un tel paradoxe. Sa danse, dans le capitalisme déterritorialisant qui se glisse partout, est elle-même l'accomplissement d'une surprenante déterritorialisation. Et bientôt il se retrouve lui-même, en tant que déterritorialisation excessive, à l'extérieur du monde qui se déterritorialise. Au-delà de la déterritorialisation accélérée, il saute. Ou peut-être finit-il par s'anéantir.

9.

« L'arbre de Tolstoï est la vie », a écrit Nijinsky. On trouve par exemple, dans une des dernières nouvelles de Tolstoï, *le Journal d'un Fou*, plusieurs passages qui résonnent bien avec le Journal de Nijinsky. Les crises de ce fou commencent quand il quitte son village pour acheter un terrain au loin. Le fait d'acheter un terrain et pour cela d'émigrer de son territoire devient un motif important de sa folie. « Mais pourquoi ai-je bien pu venir dans un tel endroit ? Où m'emportent mes pas ? Je fuis, pourquoi, vers quoi ? Je veux faire quelque chose d'épouvantable, mais je ne peux pas fuir. Je suis toujours avec moi. Et c'est ce moi qui me tourmente. Moi, c'est lui et je suis tout entier ici. Un domaine, celui de Penza ou d'ailleurs, ne m'ajoute ni ne m'enlève rien. Mais je suis fatigué de ce moi, de cette chose qui s'appelle moi, je ne peux

plus la supporter. Ça me tourmente. Je voudrais dormir et m'oublier, mais je ne peux pas. On ne peut pas échapper à soi-même. » Comprendre une telle notation comme une forme de haine de soi ou de pessimisme revient à lire le texte selon le point de vue d'un sujet qui existerait indubitablement, c'est-à-dire comme une expression de soi. C'est lire un tolstoïsme dans l'œuvre de Tolstoï. Ce texte s'égare bien plutôt dans un horizon où l'ordonnance même du sujet est très exactement fissurée. Par la suite, les crises de ce personnage s'accompagnent toujours de la question « Où suis-je ? » La vente et l'achat d'un terrain est l'un des échanges déterritorialisants, à travers lequel il faut qu'il déterritorialise jusqu'à son moi, amalgamé à la terre. Où plutôt, dans l'instant où il écrit « je » il a déjà délaissé la terre. Dans l'acte d'acheter un terrain sont englobées de façon ambivalente la déterritorialisation (déplacement) et la reterritorialisation (retour). Cette ambivalence se fond en outre avec la trahison envers la terre, le sentiment de culpabilité envers les paysans. C'est que dans l'acte d'acheter un terrain sont englobés à la fois l'échange et la négation de l'échange, la terre et la négation de la terre. Une telle ambivalence finit par se fondre dans un accès de folie avec l'ambivalence de la vie et de la mort. « À première vue, la mort peut sembler terrifiante, mais si on réfléchit attentivement à la vie, c'est la vie confrontée à la mort qui paraît terrible. Comme si, de quelque étrange manière, la vie et la mort ne faisaient plus qu'un. C'était comme si quelque chose avait tenté de me lacérer l'âme sans y réussir. » Déterritorialisé par le fait de devenir « moi » et déterritorialisant de surcroît ce « moi », en même temps qu'on est tourné vers une vie ouverte à vous donner le vertige, on est tourné vers la mort. Le désir de dépasser l'échange, de détruire l'échange, à son tour, appartient bien à la vie, mais une vie si excessive qu'on ne peut vraiment pas la conserver. C'est au point que, vue de l'extérieur, elle ressemble à l'approche de la mort, l'anéantissement, l'arrêt complet. Nijinsky refuse l'échange de la vie et de la mort. La délimitation, la représentation et la fixation, destinées à réduire, conserver, apprivoiser la vie, sont ressenties comme un système de mort. Le fait que « la vie et la mort ne font qu'un » révèle un degré d'intensité presque intolérable de la vie. Pourtant la vie et la

mort ne doivent en aucun cas être échangées. Il faut perpétuer le mouvement et la genèse. Plan des intensités rempli de *double bind* et zone de mouvements ambivalents, le processus de devenir toujours quelque chose est une stratégie pour ne jamais troquer la vie contre la mort. Tous les mouvements ambivalents ouvrent la différence entre la vie et la mort et se tournent vers la prolifération. Le sentiment est le spectre de la différence, bien trop complexe pour être échangé. Par sa vitesse et son intensité différentes de l'échange capitaliste, il décode l'échange capitaliste et forme une zone extérieure à l'échange.

10.

Alors Nijinsky se promène, encore et encore. Il se promène et il écrit. Chaque promenade est une expérimentation. À chacune de ses sorties, il éprouve s'il est encore lui-même. Peut-être ne peut-il plus revenir à lui. Le moindre écart loin de la maison est un grand pari, pour Nijinsky comme pour le fou de Tostoï. Une toute petite sortie est une excursion, une gageure où on peut se perdre à jamais, un voyage expérimental. Il leur faut sortir malgré tout. Pour se demander « Où suis-je ? » Ou encore pour demander au monde « Où est ce qui n'est pas moi ? » Ils ne se mettent pas en route pour sauvegarder ou confirmer un « moi ». Il s'agit de sortir du « moi », volontairement, sans être possédé par la folie, de s'unir, se confondre, résonner avec des sujets innombrables. Il s'agit de s'avancer au-delà de l'alternative entre être fou ou ne pas être fou. Nijinsky en promenade éprouve à plusieurs reprises la diminution de ses forces, l'approche de la mort, puis soudain ses forces reviennent, il sent qu'il s'exalte. En allant et venant dans un espace de temps infime entre le maximum et le minimum, il glisse hors du sujet nommé « moi », ou de la représentation, et devient ce qui est mouvement sans limite, intensité sans limite. Il ne sait ni ce qu'il veut faire ni où il veut aller. Brusquement une nouvelle alternative se présente : « J'ai pensé que pour changer entièrement ma vie il fallait que j'aille dans une chambre que je viens de trouver. J'y suis allé résolument. Mais j'ai dû rentrer, mû par quelque force inconnue. » Pourtant une fois engagée et expérimentée, la déterritorialisation ne s'arrêtera pas, rentrer n'y changera

rien. À plusieurs reprises il tente l'épreuve du voyage. Dans ses déplacements, il scinde son moi en l'exposant au monde et, à une vitesse effrayante, il médite toutes les questions possibles.

Puis un jour il entend « Dieu » lui dire « Rentre chez toi et dis à ta femme que tu es devenu fou ». Lors de la même promenade il a vu des taches de sang sur la neige. Pour Nijinsky, ce sang est une épreuve pour savoir s'il craint Dieu. C'est pour être senti de lui que Dieu lui a montré les traces de sang. À plusieurs reprises il retourne à l'endroit où il a vu le sang. À chaque fois il entend la voix de Dieu. Il s'approche une première fois de la maison, retourne à cette marque sanglante, revient à la maison en courant éperdument. Mais la promenade pour Nijinsky est un voyage où se joue la vie ou la mort, une épreuve de « Dieu », une expérimentation du « moi », une mesure de la « folie ». Par là, il mène à terme une étrange voix, comme un prophète séduit par le désert.

11.

Bientôt il entend, non plus de brefs impératifs, mais une voix qui commence à lui parler vraiment. Maintes fois elle sonne comme une voix identique à la voix de Dieu entendue pendant sa promenade, mais ce n'est jamais une voix qui vient d'en haut. C'est le « Dieu » qui est en lui et chaque fois que cette voix dit « je », « Dieu » est divisé entre lui-même et « Dieu » en Nijinsky, comme Nijinsky est divisé entre lui-même et « Dieu » en lui. Cette voix intérieure est bien sûr le monologue de Nijinsky, la voix de son double, une voix dont on ne sait à qui elle appartient et qui parle comme un parent, un ami, une hallucination qui fait parler Dieu. C'est le chœur de toutes ces voix qui n'appartiennent à personne. « Je suis Dieu qui est en vous. Si vous voulez bien me comprendre, je suis à vous. Je sais ce que vous pensez. n est ici, il vous regarde. Je veux qu'il vous voie. » « Je », « vous », et « il » avoisinent, alternent, deviennent des intensités qui ignorent l'identité. La voix de Dieu, qui à chaque promenade dictait et prophétisait laconiquement, fait maintenant vibrer et s'interpénétrer les pronoms, et les transforme en ondes de multiplicité alternant sans cesse. « Je » et « Dieu » se connectent et se fondent. Au moment où il atteint une telle voix, le journal

de Nijinsky est peut-être déjà sur la frontière extrême de la folie.

Cette voix est dessinée dans un lieu où toutes les stratégies d'écriture de Nijinsky semblent s'effondrer et converger. La voix de « Dieu » n'indique pas une profession de foi, ni un retour au panthéisme. Le danseur, qui ne peut qu'être Antéchrist par sa passion du mouvement, infiltre la logique du mouvement (ou de la genèse) dans tous les replis de l'écriture. En touchant à même la vie, il détruit la grammaire. En faisant proliférer les paradoxes et en écrivant sur l'écrire, il façonne l'écriture, comme une membrane résistante de mots, soustraite à la vérité aussi bien qu'à la représentation. La valeur minimale du sens et la valeur maximale du mouvement coexistent. Lorsque cette membrane se déchire, il ne reste peut-être plus qu'à s'enfoncer dans le chaos indifférencié, et quand elle est trop épaisse, on ne peut pas toucher à même la vie.

Ce plan intense, il ne cesse de le remplir de la voix de « Dieu en moi ». Écrire aura été un choix tourné vers la résonance de ce monde sans sujet, une pratique pour vivre l'extérieur d'un monde construit comme intérieur, l'extérieur du langage inséparable de cet intérieur. L'écriture s'est présentée soudain comme un langage universel, comme des mots qui déterritorialisent. Paradoxe et *double bind* sont des stratégies pour conquérir un langage universel. Désarticuler le sens, l'identité, la doctrine, la représentation, l'échange, même si on ne peut les chasser, faire du langage une membrane intense remplie d'ondes qu'on ne peut désigner par des mots comme singularité ou multiplicité, en faire un plan de résonance des vibrations du monde, faire vibrer la « voix de Dieu » qui n'appartient à personne, qui n'a pas d'identité propre, quand il réussit tout cela, Nijinsky n'était déjà plus Nijinsky. Il était un saut. « La joie, pas la terreur. » Ou bien terreur et joie à la fois.

« Ma petite fille chante. “Ah, ah, ah !” Je n'en comprends pas le sens, mais je sens ce qu'elle veut dire. Elle veut tout dire. Ah ! Ah ! – c'est la joie, pas la terreur. »

