

# histoires de fantômes, pendus, et autres vanités

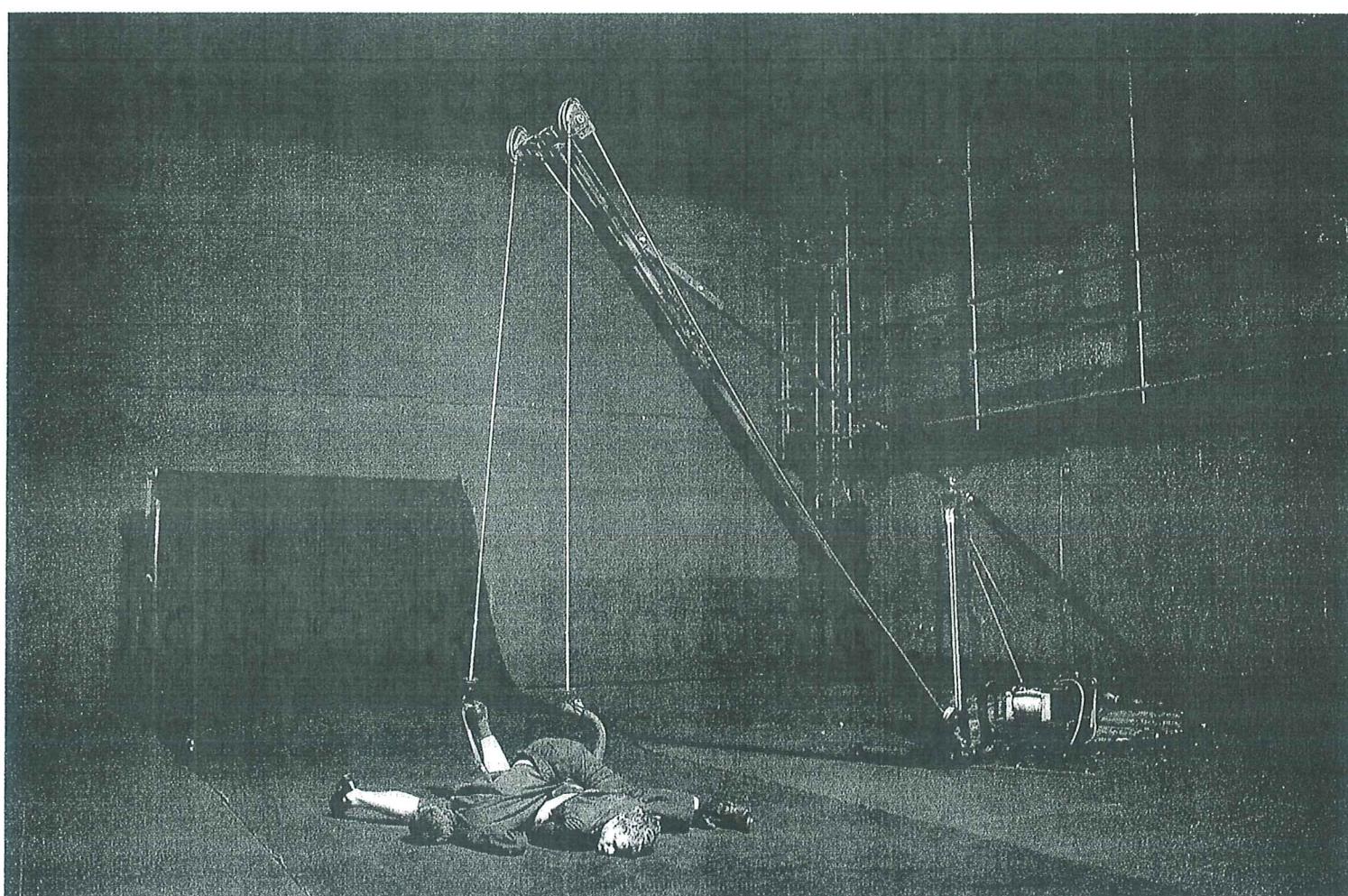
Laurent Goumarre

■ Il y a un peu moins de 20 ans, Fabrice Hybert, qui n'avait pas encore perdu son «t», se pend par le pied droit dans son atelier, les bras croisés, le regard défiant l'objectif. Titre de l'action photographiée : «*C'est le moment de nous préparer à de nouvelles expériences.*» (1987) En 1995, Jean-Yves Jouannais, alors commissaire de *l'Infamie*, voit dans cet autoportrait une traduction/adaptation contemporaine de la peinture d'infamie, usage judiciaire en Italie du 13<sup>e</sup> au 16<sup>e</sup> siècle, qui consistait en un portrait peint sur un édifice public d'un criminel représenté dans des postures avilissantes. Dernière application de

cette peine : 1537, avec le portrait de Lorenzino de Médicis pendu par le pied, coupable du meurtre de son cousin. Les Italiens, qui ont le sens de l'histoire de l'art, mais qui, en 1945, ne croient peut-être plus assez au pouvoir des métaphores picturales, adapteront la pratique en pendant par les pieds Mussolini sans autre forme de procès. «C'est le moment de nous préparer à de nouvelles expériences» ont-ils dû penser, dans l'exposition la tête en bas de celui qui représentait l'hystérie du pouvoir ; tandis que Jouannais, sur le chemin de son «Idiotie», voyait, dans le regard inversé d'Hybert, «la volonté de l'artiste de

*saborder sa propre autoritas, de la conspuer pour ce qu'elle implique d'arbitraire, pour ce qu'elle développe de conventions, pour ce qu'elle empêche de plaisir*» (*Infamie*, Hazan, 1995).

Hiver 2005 : le chorégraphe Boris Charmatz s'expose vêtu de noir, pendu par un pied à une machine en forme de grue dans les premières minutes de *Régi*. Est-ce une posture avilissante d'un danseur au corps inerte ? une exposition de l'artiste en idiot ? une destitution du pouvoir chorégraphique abandonné à un dispositif mécanique ? Charmatz pourrait bien rejouer, comme d'autres, la déposition du



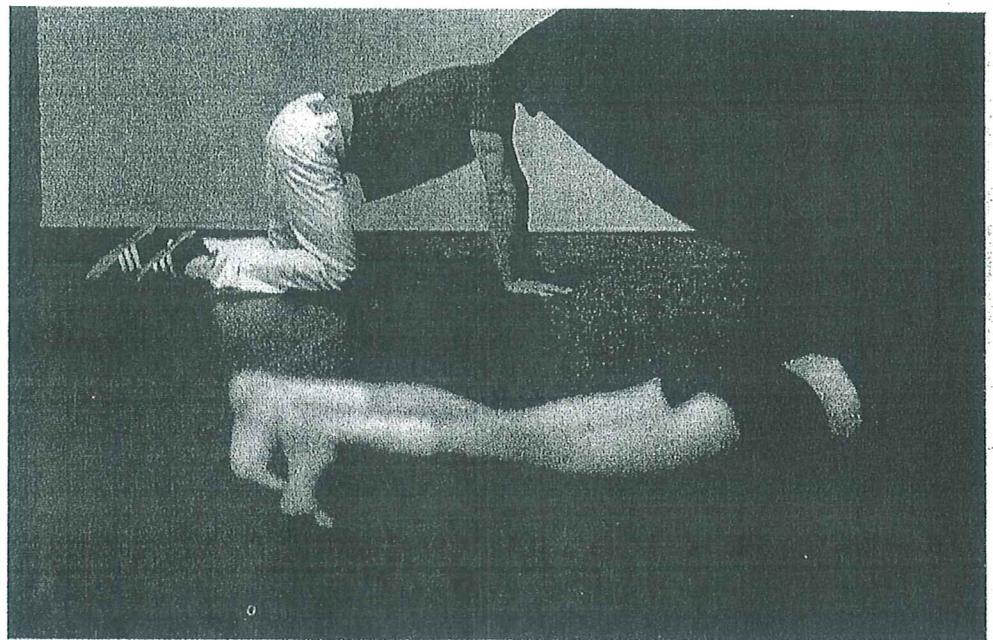
BORIS CHARMATZ. «Régi». 2005.  
(Ph. M. Coudrais)

moi démiurge dans une énième mise en scène toujours suspecte de la mort de l'auteur, offrant sa pièce à son interprète Raimund Hoghe, «*un maître qui avale la chorégraphie*». À moins qu'il ne se tienne prêt, la tête en bas, le pied suspendu, pour de «*nouvelles expériences*» à identifier. D'abord revenir au sous-texte judiciaire et fétichiste de la peinture infamante qui expose à la vue de tous l'image d'un corps exemplaire. C'est aujourd'hui celui d'un danseur vêtu de noir – ce qui autorisera certains à lire une allégorie des rapports tendus entre l'artiste et le politique – qu'on se permettra de relier au douzième arcanum du jeu de tarot, le Pendu, figure noire du «*châtiment infligé au chevalier parjure qui s'il survivait, était représenté dans cette posture. [...] Au premier regard, cette lame est celle de l'immobilité, de l'impuissance, d'un certain renoncement... mais dans un tirage [qu'on pensera en termes de développement dramatique], le Pendu représente contraintes et épreuves. Dans un sens passif, il concerne l'apathie et l'ennui. Sentimentalement, cette carte désigne un amour non partagé ou bien une sensation de labyrinthe, d'où l'immobilité. Si la lame est bien entourée, l'aspect négatif est atténué*

### Avaler la chorégraphie

«Les fantômes tirent leur énergie d'un certain nombre de choses : lumière, peur, tristesse, angoisse – ce sont les choses qui font de l'esprit un précédent. Les fantômes ne sont pas violents (1).»

Cette immobilité ne se définit pas comme «renoncement» à l'écriture du mouvement – signe d'opposition de la danse que j'appelle plasticienne, apparue au milieu des années 1990 en réaction à l'épuisement de la danse d'auteur des années 1980 (je sais, c'est un raccourci !), mais s'explique aujourd'hui par sa couleur : le noir. L'immobilité pendue de Charmatz fait l'expérience de cette couleur virale qui «avale» ici la chorégraphie, le plateau, la qualité du corps. Un noir que Charmatz revendique comme celui des costumes systématiquement portés par Raimund Hoghe dans ses propres pièces. Le chorégraphe allemand agit en trou noir, assombrit *Régi* jusqu'au monochrome, pratique qu'il radicalisait déjà dans les *sfumatos* de *Swan Lake, Four Acts* (2005). De la peinture judiciaire d'infamie à la quête d'absolu du monochrome !



ALAIN BUFFARD. «*Les inconsolés*», 2005  
(Ph. M. Domage). "The Unconsoled"

## The Tautological Body

■ A little less than twenty years ago, Fabrice Hybert (long before he dropped his "t") hung himself by his right foot from his studio ceiling, arms folded, defiantly eyeballing the lens. The title of this action was "It's time to get ready for new experiences" (*C'est le moment de nous préparer à de nouvelles expériences*, 1987). In 1995, Jean-Yves Jouannais, then curator of *L'Infamie*, read this self-portrait as a contemporary translation/adaptation of the shame painting, a practice found in Italy from the 13th to the 16th century, which consisted in painting the portrait of a criminal in humiliating positions on the wall of a public building. The last application of this penalty was in 1537, when Lorenzino de' Medici, who had killed his cousin, was shown hanging by his foot. The Italians, who have a sense of art history, but who, in 1945, had probably run out of belief in the power of painted metaphors, adapted this practice by hanging an untried Mussolini from his feet. "It's time to get ready for new experiences," they no doubt thought, when exhibiting, head downwards, the man who embodied the hysteria of power. As for Jouannais, on the path to his book *Idiotie*, what he read into Hybert's upside-down gaze was "the artist's desire to sabotage his own *auctoritas*, to impugn it for its implicit arbitrariness, for the conventions that it develops, for the pleasure it prevents." (*Infamie*, Hazan, 1995) In the winter of 2005 the choreographer Boris Charmatz appeared dressed in black and hanging by one foot from a crane-like machine in the first minutes of his *Régi*. Was this then a humiliating position taken by a dancer's inert body? The artist

exhibiting himself as idiot? The relinquishing of choreographic power in favor of a mechanical device? Charmatz could well have been replaying the oft-rehearsed deposition of the demiurgic self in yet another, equally suspect staging of the death of the author, his piece a gift offered to his performer Raimund Hoghe ("a master who gobble up choreography"). Unless, of course, he was, with his head upside down, his foot tied, getting ready for "new experiences" that have yet to be identified.

But first, the judicial and fetishistic subtext of that shame painting putting the image of an exemplary body on public display. Here, this image becomes a dancer dressed in black, which some have read as an allegory of the tense relation between the artist and politics, and that I would take the liberty of linking to the twelfth arcanum in the Tarot, the Hanged Man, the black figure of the "punishment inflicted on the perjured knight who, if he survived, was represented in this position. [...] At first glance, this card is that of immobility, impotence, a certain renunciation... but when the cards are drawn [think in terms of dramaturgical development] the Hanged Man represents constraints and trials. In a passive sense, it concerns apathy and boredom. Sentimentally speaking, this card designates unrequited love, or the sensation of a labyrinth, or of immobility. If the card is surrounded by other favorable cards, the negative side is attenuated." In addition to the fact that the meaning of the card works here as an overly psychoanalytical interpretation of the piece (a duo of male choreographers, Charmatz/Hoghe,

Les noirs des éclairages crépusculaires, diffus, ceux des vêtements, infusent le corps, l'en-gourdissement jusqu'à l'inertie ; la structure organique en est modifiée : le noir sur fond noir se dévitalise. Les contours s'estompent pour créer un fantôme du théâtre, que le regard va chercher à distinguer du reste du plateau. Le corps de Charmatz au contact de l'aura de Hoghe est une émanation théâtrale. L'inertie signe ici la substitution d'une présence surnaturelle à une pratique organique de l'immobilité travaillée dans les années 1990 par la danse. Pas de démonstration de l'organicité, plus de discours du Moi-peau. Et si ce corps ne fait pas encore la preuve de sa spiritualité, du moins affirme-t-il sa fascination pour le mode de sa présentation : une pendaison en forme d'accrochage, une dissolution en monochrome. Car la fascination, terme qui s'origine dans le lexique religieux romain, est un geste : «L'ostension de l'objet infiniment précieux, si précieux qu'on ne peut qu'en être aveuglé, s'y absorber» (entretien Patricia Falguière/Alexis Vaillant, catalogue de l'exposition *le Voyage intérieur* Paris-Musées, 2005).

La danse plasticienne trouve là son «image parfaite», pour paraphraser le titre d'un tableau de Magritte (1928) qui met en scène le regard

absorbé dans une toile noire accrochée sur un mur noir. L'inertie de *Régi* (2005) est un geste parfait, ostentatoire, la résolution ultime de ce «gel chorégraphique» dont parlait Boris Charmatz, en 1999, pour qualifier l'immobilité couchée des danseurs recouverts par la chute répétée d'une dizaine de couvertures, au final de *Con Forts Fleuve*.

De l'immobilité à l'inertie, la danse laisse désormais au reste du monde la responsabilité de sa mise en route. Le mouvement viendra de l'extérieur. Une machine, d'abord, raconte l'ouverture de *Régi*, avant l'arrivée de Hoghe pour une descente des corps pendus. Il s'agit donc bien avant tout de danser contre-nature : se laisser accrocher par les machines, se laisser avaler dans un ballet mécanique : autant de postures qu'on reliera à la vision contemporaine du décadentisme fin-de-siècle travaillée par le commissaire Alexis Vaillant dans son exposition *le Voyage intérieur* : portrait infamant d'un *Disembodied Zombie George White* (Richard Hawkins, 1997), imaginaire «dark», gothique, d'une *Medusa Makes Up to Break Up*, rehaussée de crayon et fard (Jean-Luc Verna, 2002), main en cire sortie d'un mur noir pour une sculpture (*King's Hand* de Simon Bernheim, 2005)... le

tout scénographié en somptueux Luna Park lynchien par Nadia Lauro, par ailleurs cosignataire des pièces chorégraphiques de Jennifer Lacey. Dans la dernière de celles-ci, *Mhmmmm*, il est question de pratiquer sous hypnose ou en aveugle l'équivalent de danses macabres, de rejouer le texte des Sorcières de Salem, «punies pour avoir dansé», et d'installer un décor humain, soit une vingtaine de figurants encapuchonnés et passés au noir, littéralement hantés par les apparitions surnaturelles du film de Federico Fellini *Juliette des esprits*.

### Le corps-vanité

«Au moment où les cendres [de mon père] se sont envolées dans l'air marin, elles se sont déployées dans le vent et mises à revenir vers nous, retombant dans le passé et recouvrant les visages qui y traînaient encore (2).»

Le corps fantôme de Charmatz en «image parfaite», icône monochrome, précieuse et absolue, serait le fantasme traversé par la danse plasticienne. On le comprend maintenant, comme on comprend la fascination des corps peints en noir sur fond noir de *Cover* (2005) de Rachid Ouramdan, ainsi que l'en-



JENNIFER LACEY & NADIA LAURO. «Mhmmmm». 2005.

(Ph. L. Philippe)

countered by the hystericalized dance of Julia Cima, who crosses the stage with her furiously mechanical pirouettes, while the naked bodies of her companion and of Hoghe caress each other in a systematic mutual exploration), it also displaces the issue of this body towards a "new experience" of immobility.

"Ghosts get their energy from a number of things: light, fear, sadness, anxiety—these are things that made the mind a precedent. Ghosts are not violent." (1) This immobility does not define itself as a "renunciation" of the writing of movement (a sign of opposition that appeared in the mid-1990s in reaction to the exhaustion of the *auteur* dance of the 1980s—obviously, I am cutting a long story very short here!), but can be explained, today, by its color. Charmatz's suspended immobility takes upon itself this "viral" color which here "swallows up" the choreography, the stage and the qualities of the body. For Charmatz this black is important; it is like the costumes systematically worn by Raimund Hoghe in his choreographies. Indeed, in relation to *Régi* the German choreographer acts as a kind of black hole, darkening the piece and making it monochrome, a practice that he himself had already radicalized in the sfumatos of his *Swan Lake, Four Acts* (2005). From the shame painting to the quest for the absolute in the monochrome!

The blacks of the diffuse, twilight lighting, of the clothes, run into the body, stiffening and making it inert. The organic structure is consequently modified: black on black, drained of vitality. The contours fade to create a ghost of the theater, which the gaze tries to distinguish from the rest of the stage. Coming into contact with Hoghe's aura, Charmatz's body becomes a theatrical emanation. Here, inertia is the stamp on the substitution of a supernatural presence for an organic practice of immobility that was developed by dance in the 1990s. No more demonstrations of organicness, no more talk of "self-as-skin" (*Moi-peau*). And while it has not yet proved its spirituality, at least this body is affirming its fascination in the form of presentation: a hanging (in both senses of the word) for a dissolution in monochrome. For fascination, a term that originated in Roman religious vocabulary, is a gesture: "the showing of the infinitely precious object, so precious that one is bound to be blinded by it, absorbed into it" (Interview between Patricia Falguière and Alexis Vaillant, ex. cat. *Voyage intérieur*, Paris-Musées, 2005).

This, to paraphrase the title of a Magritte painting that shows a black canvas hanging on a black wall, is the "perfect image" for the art dance (*danse plasticienne*) of the 1990s. The inertia of *Régi* (2005) is the perfect ostentatious gesture, the ultimate resolution of that "choreographic freeze" evoked by Boris Charmatz in 1999 when describing the immobility that the supine dancers maintained in *Con Forts Fleuve*, when they were covered by the ten blankets that fall on them, one after another.

From immobility to inertia, dance now leaves the responsibility for setting it into motion to the rest of the world. The movement will come from the outside: a machine, first of all, relates the opening of *Régi*, before the arrival of Hoghe, when the hanging bodies are brought down. The main point, then, is to dance *against nature*, to let oneself snag on machines, get pulled into a *mechanical ballet*. These positions can be linked to the contemporary vision of decadentism rendered by the curator Alexis Vaillant in his exhibition *Le Voyage intérieur*, featuring the shame portrait of *Disembodied Zombie George White* (Richard Hawkins, 1997), the "dark," Gothic imaginary of a *Medusa Makes Up to Break Up* heightened with pencil and makeup (Jean-Luc Verna, 2002), and a sculpture consisting of a wax hand sticking out of a black wall (*King's Hand* by Simon Bernheim, 2005), all of which was set out as a sumptuous Lynch-style Luna Park by Nadia Lauro, who is also co-choreographer with Jennifer Lacey. In Lacey/Lauro's most recent piece, *Mhmmmm*, the idea is to perform the equivalent of *danses macabres* under hypnosis or with the eyes shut, or to replay *The Crucible*, in which the women suspected of witchcraft were "punished for dancing," with a set consisting of a score of hooded, blacked-over walk-ons, who are literally haunted by the supernatural apparition of Fellini's film *Juliet of the Spirits*.

### Body, Vanitas

"When my father's ashes blew away in the sea air, they spread out in the wind and started coming back towards us, falling into the past and covering the faces that were still there." (2) As the "perfect image," a monochrome icon, Charmatz's phantom body, precious and absolute, is like a fantasy ultimately traversed by *danse plasticienne*. Now we can understand it, just as we understand the fascination of bodies painted in black on a black ground in Rachid Ouramadane's *Cover* (2005), or the entry "into light" of Alain Buffard's body which becomes shadow in *Les Inconsolés* (2005), after all those hours spent by the performer under Bruce Nauman-style neons in the 1990s (*Good Boy*, 1998).

If this body diffused in the black of the theater allows itself to be exposed without its thickness, this may be because it no longer needs to prove its health. The black that composes it is neither the color of mourning nor that of melancholy, of the "impossibility of grieving for the lost object, always present and invested in a morbid Ego that loses its Being there" (Christine Buci Glucksman, "Les Vanités secondes de l'art contemporain" *Les Vanités dans l'art contemporain*, Flammarion, 2005). It is not a black donned in mourning for all the dancers who died of AIDS in the late 1980s and early 1990s, but a film made up of the ashes and dust of the dead who, over the years, became part of what, to me today, is like a vanitas-body.

Since 2001, the choreographer Christian Rizzo has been putting bright, shiny skulls on the stage during his shows. In *Ni fleurs ni Ford Mustang* (2004) a glittering skeleton hung from the flies, while a solo was titled *Skull\*cult* (2002). These were all explicit references to the vanitas paintings of the 17th century, on which he bases his dances full of sculptural postures performed by masked and wigged bodies, ostentatiously exhibited as objects of fascination. In this sense Rizzo's immobilized dances function as mirror images of these skulls and dancers' bodies—a pictorial memory for the former, a becoming-image for the latter (these are treated as flat forms in the shadow play of "et pourquoi pas : bodymakers," "falbalas," "bazaar," etc., etc...? [2001]), and in both cases a reflexive and fascinating play on surfaces. The mass of masks, hoods, complete helmets and sequined makeup used hysterically by Rizzo's dance in particular, and by *danse plasticienne* in general (from Charmatz's pioneering *Herses* [1997] to Lacey/Lauro [*Mhmmmm*, 2005], via Vera Mantero [*Poésie et sauvagerie*, 1999], Alain Buffard [*Dispositifs 3.1*, 2001, *Les Inconsolés*, 2005])—not only has the effect of suspending movement in an ostensive gesture, but at the same time over-invests the surface of a vanitas-body. The latest piece by Meg Stuart perhaps offers the best commentary on this: after moving around guinea-pig bodies exposed to the risk of genetic manipulation and other medical experiments, the choreographer finishes her piece with a Gothic tableau vivant of bikers with faces in zombie masks, which the curator Julie Pellegrin identified as a freeze-frame on any image by the photographer and video artist Olaf Breuning. But if the bodies in Breuning's work were disguised/masked in variations of ghosts or zombies for the needs of his first medium-length film (*Home*, ex. cat., published by Jrp/Ringier, 2005), the dance of Rizzo, Buffard and Stuart incorporates the artifices that will make them ready for new experiences that might reach into the reality of their bodies. If the masks in the likeness of each performer in *Les Inconsolés* blur the spectator's vision of the identity of the dancers, that is because they contaminate the state of the body, which is caught in a process of identification with the other, whose mask they are wearing. A vanitas exhibited to the point of radiating onto stages that are bathed in chiaroscuro lighting (*Chair-obscur* by Régine Chopinot, 2001), dominated by lightboxes (Buffard's *Les Inconsolés*) or crushed by walls of light (from Buffard's *Wall Fuckin' Wall Dancin'*, 2003, to *OCCC* by Régine Chopinot, 2005), the spectacular body today exhibits and dances out its tautological reality. What is it saying? That this contemporary spectacle is the post-religious gesture of fascination of the shaming/frightening exhibition of the self.

Flashback: "Over the last twenty-five years," wrote the poet John Giorno, "people were always asking



CHRISTIAN RIZZO. «Comme crâne comme culte». 2002  
(Ph. M. Domage). "As Skull as Cult"

trée «dans la lumière» du corps d'Alain Buffard qui devient ombre dans *les Inconsolés* (2005), alors qu'il avait passé tant d'heures sous les néons à la Bruce Nauman dans les années 1990 (*Good Boy*, 1998).

Si ce corps diffusé dans le noir du théâtre accepte de s'exposer privé de son épaisseur, c'est peut-être parce qu'il n'a plus à faire la preuve de sa santé. Le noir qui le compose n'est ni la couleur du deuil, ni celle de la mélancolie, caractérisée par «l'impossibilité de faire le deuil de l'objet perdu, toujours présent et investi dans un Ego mortifère qui y perd son Être» (Christine Buci-Glucksmann, «Les Vanités secondes de l'art contemporain», in *les Vanités dans l'art contemporain*, Flammarion, 2005). Ce n'est pas un noir porté à la mémoire de tous les danseurs «tombés au sida» à la fin des années 1980 et au début des années 1990, mais une pellicule composée des cendres et des poussières des disparus qui, au fil des années, ont incorporé ce qui apparaît aujourd'hui comme un corps-vanité.

Depuis 2001, le chorégraphe Christian Rizzo dépose régulièrement des crânes rutilants sur ses plateaux, règle la descente d'un squelette *glitter* pendu aux cintres de *Ni fleurs ni Ford Mustang* (2004), titre un solo *Skull\*cult* (2002) : autant de références explicites aux Vanités du 17<sup>e</sup> siècle, sur lesquelles s'alignent des danses de postures sculpturales pour des corps masqués, systématiquement emperruqués, ostensiblement exposés en objets de fascination. Dès lors, les danses immobilisées de Rizzo fonctionnent comme une mise en miroir de ses crânes et des corps des danseurs : souvenir pictural pour les premiers, devenir image pour les seconds – travaillés en aplats dans les ombres chinoises

de «et pourquoi pas : bodymakers», «falbalas», «bazaar», etc., etc. ? (2001) –, jeu réflexif et fascinant de surfaces dans les deux cas. L'inflation de perruques, de masques, cagoules, casques intégraux et maquillage de paillettes dont se pare hysteriquement la danse de Rizzo en particulier – la danse plasticienne en général, de Charmatz en précurseur avec *Herses* (1997), de Lacey/Lauro (*Mhmmmm*, 2005), en passant par Vera Mantero (*Poésie et sauvagerie*, 1999), Alain Buffard (*Dispositifs 3.1*, 2001 ; *les Inconsolés*, 2005) – aura non seulement pour effet de suspendre le mouvement dans un geste d'ostentation, mais cette inflation va, dans un même temps, surinvestir la surface d'un corps-vanité. La dernière création de Meg Stuart (*Replacemant*) en serait le meilleur commentaire : après avoir mouvementé des corps cobayes exposés au risque des manipulations génétiques et autres expérimentations médicamenteuses, la chorégraphe achève sa pièce sur un tableau vivant, dark, gothique de *bikers* aux visages fondues en masques de zombies, que la commissaire Julie Pellegrin identifiait comme un arrêt sur n'importe quelle image du photographe/vidéaste Olaf Breuning. Mais si les corps de Breuning se déguisent/masquent, pour les besoins de son premier moyen-métrage, en déclinaisons de fantômes et de zombies (*Home*, catalogue d'exposition, Jrp/Ringier, 2005), la danse des Rizzo, Buffard, Stuart incorpore les artifices qui les préparent à de nouvelles expériences susceptibles d'atteindre à la réalité de leur corps : si les masques à l'effigie de chaque interprète des *Inconsolés* brouillent le regard du spectateur sur l'identité des danseurs, c'est bien parce qu'ils contaminent l'état du corps pris dans un

Andy Warhol, 'What are you afraid of?' [...] Andy always answered in that inimitable way he had: 'I'm afraid of dying in my sleep.' In 1963 the painter of *Death in America* (1960) and the *Skulls* (1976-77) bought a camera and shot his first film, *Sleep*: six hours of John Giorno sleeping.(3) That was his first film: staring at his fear of dying in his sleep, and watching over the body of a sleeping artist. And so the sequence shots on the screen are like the identification of their two bodies, for the poet's body is that of the bewigged filmmaker: inert, tautological. ■

Translation, C. Penwarden

(1) *Lunar Park*, Bret Easton Ellis (2005)

(2) *Op. cit.*

(3) And when Charmatz opens *Régi* with his power of inertia, I again hear the ghost of those lines of Giorno's poetry that froze the choreography of his *Con Forts Fleuve*.

processus d'identification à l'autre dont il porte le masque. Vanité exposée jusqu'à sa radiation sur les plateaux en clair-obscur (*Chair-obscur* de Régine Chopinot, 2001), dans des caissons lumineux (*les Inconsolés* de Buffard), ou écrasés par des murs de lumière (de *Wall Fuckin' Wall Dancin'* de Buffard, 2003, à *OCCC* de Régine Chopinot, 2005), le corps spectaculaire expose/danse aujourd'hui sa réalité tautologique. Que dit-elle ? que ce spectacle contemporain est le geste de fascination post-religieux de l'exposition infamante/effrayante de soi.

### Observer la mort

Flash back : «Au cours de ses vingt-cinq dernières années, écrit le poète John Giorno, on a maintes fois demandé à Andy Warhol : "De quoi avez-vous peur?" [...] Andy répondait toujours, de sa manière inimitable : "J'ai peur de mourir dans mon sommeil."» En 1963, le peintre de *Death in America* (1960) et des *Skull* (1976-1977) achète une caméra et tourne son premier film, *Sleep*, soit six heures du sommeil de John Giorno (3). Son premier film fut cela : regarder en face sa peur de la mort dans le sommeil, et veiller le corps d'un artiste endormi. Alors les plans-séquences sur la surface de l'écran seront à l'image de l'identité de leurs deux corps, parce que celui du poète regardé est celui du cinéaste sous sa perruque : inerte, tautologique. ■

(1) Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, Robert Laffont, 2005.

(2) *Op. cit.*

(3) Et quand aujourd'hui Charmatz ouvre *Régi* sur sa force d'inertie, j'entends encore le fantôme des vers de Giorno qui gelait la chorégraphie de son *Con Forts Fleuve*.