

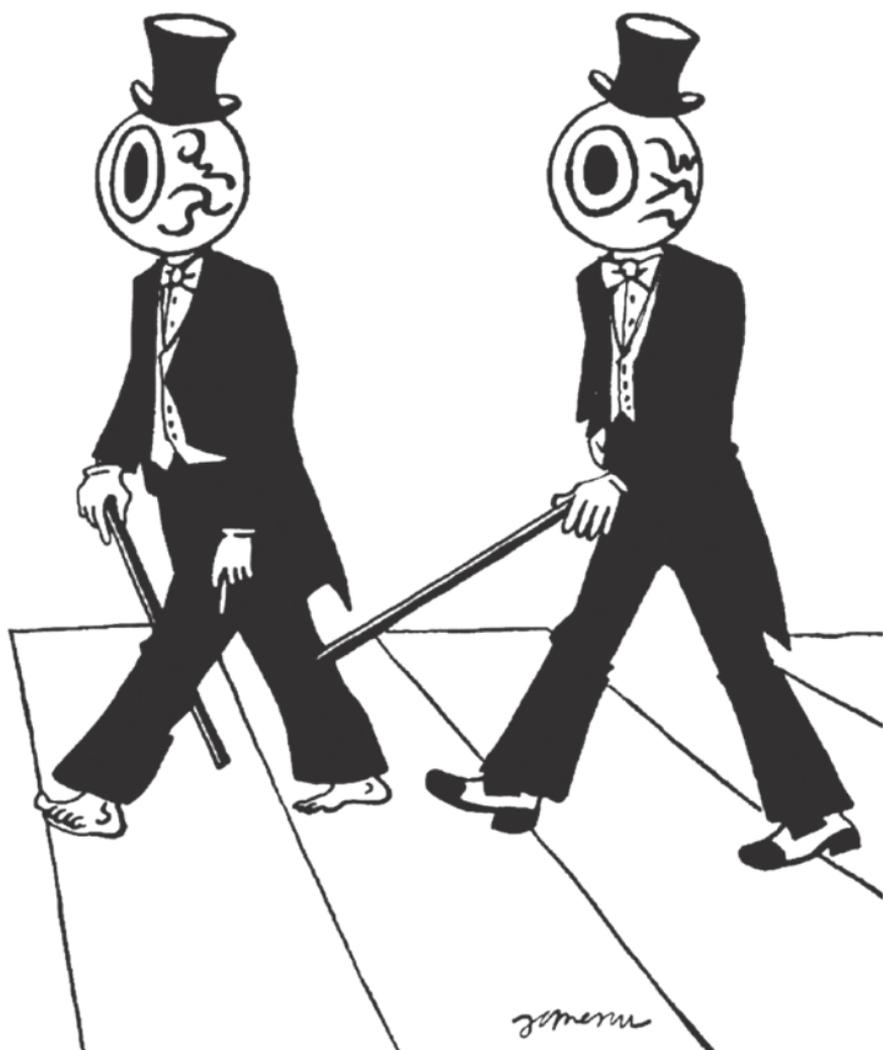
Pacôme Thiellement

Poppermost

*Considérations sur la mort de Paul McCartney*

Damnés par l'arc-en-ciel

*Postface ajoutée à la deuxième édition de Poppermost*





à Wakako



La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance,  
Au pied du sycamore, ou sous les lauriers blancs,  
Sous l'olivier, le myrte, ou les saules tremblants,  
Cette chanson d'amour qui toujours recommence ?...

*Gérard de Nerval*

Nous qui quêtions partout l'aventure  
Nous ne sommes pas vos ennemis  
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines  
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir.

*Guillaume Apollinaire*



...en somme, un texte est toujours le chemin qu'un auteur a pris pour quitter le sujet qu'il s'était proposé de traiter, la description des manières qu'il a trouvées de fuir la thèse qu'il s'était proposé d'illustrer. Mais je ne fais aucune excuse, n'implore nulle pitié: je n'ai peut-être désiré que dériver pour retrouver ce qui pouvait nous rester des fées. Lecteur, ne t'attends pas à un bien grave opuscule; l'essai n'a que deux objectifs quant à la pensée: le voyage, l'amitié. Je suis parti d'une entourloupe pour découvrir le tour qui la permettait et ce que ce tour permettait d'autre: on a compris, je n'ai fait que dériver le long de l'un des bords de la pensée. Les chansons des Beatles, base de mon (ou mes) essai(s), ont encouragé cette dérive.



La mort de Paul McCartney	13
Poppermost	27
De ce côté-ci	41
L'imposteur	53
Morse-moi toi	69
La mort de Sharon Tate	83
Popperworst	95
Le Tour	121
Les Beatles jouent aux Residents...	109
La mort de John Lennon	121
Pamplemousse	135
Damnés par l'arc-en-ciel	145

La mort de Paul McCartney

Le temps vient où nous devons payer pour avoir été chrétiens deux millénaires durant : nous perdrons le poids qui nous permettait de vivre. Pendant un temps nous ne saurons plus où donner de la tête.

*Friedrich Nietzsche*

Le 17 septembre 1969, un dénommé Tim Harper publie dans le journal de l'Université de l'Iowa un article sobrement intitulé «Is Paul McCartney dead?». Épaulé par des indices glanés dans les trois derniers albums publiés par le plus célèbre groupe pop du monde (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*; *Magical Mystery Tour*; le double album blanc), il y expose une théorie selon laquelle le bassiste et chanteur au visage de séducteur poupon aurait trouvé la mort lors d'un accident de voiture le mercredi 9 novembre 1966 aux alentours de cinq heures du matin. Auparavant, Paul McCartney aurait pris en stop une ex-contractuelle nommée Rita. L'accident l'aurait défiguré et ses trois camarades se seraient empressés de le remplacer par un *imposteur*, un ancien agent de police nommé William Campbell ayant récemment gagné un concours de sosie du défunt.

Quelques jours plus tard, un des lecteurs rapporte par téléphone cette théorie à Russ Gibb, *disc jokey* de WKNR-FM, Detroit. Le 12 octobre, après avoir lui-même vérifié les éléments en question, à un public tant fasciné que terrifié par cette accumulation d'indices se transformant en preuves comme le plomb en or, Russ révèle alors le véritable projet de *Sgt. Pepper*: relater les circonstances de la mort de Paul.

*...Et c'est ainsi que, pour la première fois sur la planète Terre, apparut cette étrange légende urbaine dans sa forme prototype typique de l'esprit de la pop music: la théorie de la conspiration vérifiable au sein d'un message crypté introduit par les conspirateurs eux-mêmes pour révéler ce qu'ils cachent à ceux qui ne doivent rien en savoir. Soit, autrement dit, une variante fascinante du repentir: le repentir invisible et pourtant présent dans tous les actes qui signifient le sacrifice premier et ses étranges fleurs.*



Observons la pochette: sous la lumière du jour, autour du mot «*Beatles*» et d'une basse composés tous deux de jacinthes rouges et jaunes, se tient un groupe très important de personnes mortes ou vivantes accompagnant le groupe dans leurs deux incarnations successives: les quatre garçons de Liverpool, ici présents dans leurs statues de cire de Mme Tussauds, et leur nouvelle formation, la fanfare des cœurs solitaires du Sergent Poivre, quatre moustachus psychédélics drapés dans des costumes chatoyants. Ils prétendent être une simple fanfare, mais sont accompagnés de tout un tas d'éléments mystiques ou mythologiques, en particulier de statues de dieux indiens et de gris-gris personnels. Pas de doute: il s'agit d'un cortège funèbre rassemblé autour d'une tombe. Les deux ensembles de jacinthes formant le mot «*Beatles*» et la guitare basse sont des couronnes mortuaires. Deux choses ont dès lors logiquement disparu: la première formation des Beatles, ainsi que leur bassiste, Paul McCartney. Les Beatles, dans leur nouvelle formation, apparaissent dans la première rangée du cortège: John, Ringo et George tiennent entre leurs

mains des instruments dorés, mais curieusement la clarinette de Paul est noire, couleur de la mort ou de la nuit. Une main se lève au-dessus de la tête de ce dernier, la paume en avant : symbole de mort, dans certains pays asiatiques. La batterie située au centre du disque est attribuée à Joe Ephgrave : ce pourrait être un mot-valise pour *epitaph*, et *grave* (tombeau). Si l'on place un miroir au centre de l'inscription «*Lonely hearts*» qui est au cœur de celle-ci, on obtient : «I-ONE-I-X-HE-DIE». Soit : 11-9-11 meurt. Paul serait mort un 9 novembre. Et même la petite statue de Shiva, au centre de la pochette, pointe du doigt l'infortuné bassiste gaucher, comme pour désigner qu'il ne fait déjà plus partie de ce monde.

De l'autre côté de la pochette, la fanfare apparaît de nouveau sur un fond rouge, couleur du sang, mais Paul nous tourne le dos. Sa tête traverse les mots «*Within or Without you*» («Avec ou sans toi») tandis que le pouce de George, auteur de cette dernière chanson, est dirigé vers la première ligne des paroles de «*She's Leaving Home*» : «Mercredi matin à cinq heures alors que le jour se lève...» Ce serait le mercredi 9 novembre au matin, lorsque Rita décida de quitter ses parents et rencontra un homme, Paul, qui se proposa de la déposer à sa prochaine destination : ils ignoraient tous deux que celle-ci serait la mort. Les paroles mêmes de «*Within or Without you*» sont ambiguës : écrites par George Harrison, qui simultanément révèle la date de la mort elle-même, elles parlent de ces «gens qui se cachent derrière un mur d'illusion, ne percevant jamais la vérité, et il est bien trop tard, lorsqu'ils disparaissent». L'intérieur de la pochette montre un gros plan des Beatles. Paul porte un insigne noir sur le bras ; sur cet insigne, on peut lire «O.P.D.». Russ fait alors remarquer que les docteurs utilisent cette abréviation pour *Officially Pronounced Dead* : déclaration de mort légale. Il est le seul à être accroupi, ce que les fans comprennent alors comme une position fœtale : la façon dont les anciens Celtes enterraient leurs morts. La chanson titre de l'album nous présente un groupe imaginaire dont le seul membre nommé est Billy Shears : «laissez-moi vous présenter le seul et unique» ; certains y virent le moyen pour les Beatles de présenter au

monde la nouvelle configuration du groupe. Billy (diminutif de William) Shears serait donc William Campbell. D'autant plus que l'on peut phonétiquement entendre « *Billy's here* » (« Billy est là ») dans le nom Billy Shears...

Musicalement, l'indice le plus important dans *Sgt. Pepper* se trouve dans la chanson « *A Day in the Life* », où John chante : « Il se fit sauter la cervelle dans une voiture ». Bien que John ait par la suite expliqué à plusieurs reprises que cette phrase était en fait une référence à la mort de Tara Browne, héritier de la fortune Guinness, on ne peut s'empêcher de la relier à une poupée située à droite de la pochette de l'album. En effet, cette poupée porte une chemise sur laquelle est inscrit : *Welcome the Rolling Stones, good guys*, et une petite voiture modèle réduit est en équilibre sur sa jambe, tout contre le mot « *Stones* ». Pour Gibb, la déduction est claire : c'est la voiture de Paul, écrasée contre un mur. Le disque se termine par une boucle qui, sur le vinyle, ne s'arrête jamais. Si l'on passe cette boucle énigmatique à l'envers, on obtient une voix répétant : « *Paul will come back as a superman* » : Paul reviendra comme un surhomme. Sa mort est un sacrifice dont les implications sont celles des mythes : résurrection en demi-dieu – à travers la figure ambiguë de *l'imposteur* – et régénérescence du globe.

Après avoir déjà convaincu la moitié de son auditoire par le résultat de ses recherches autour de *Sgt. Pepper*, Russ Gibb continua alors de plus belle en prétendant que le *Magical Mystery Tour* était lui aussi rempli d'insinuations symboliques. La pochette présente les Beatles déguisés en animaux : trois blancs et un noir. Le noir est un morse. Dans certaines régions de Scandinavie, un morse noir est symbole de mort, et, comme nous l'explique John dans la chanson « *Glass Onion* » (double album blanc, 1968) : « Voici un indice de plus pour vous tous : le morse c'était Paul ». Si vous retournez la pochette de bas en haut, les étoiles jaunes épelant le mot « *Beatles* » deviennent un numéro de téléphone : 537 1438. Russ Gibb décida alors de composer l'indicatif de Londres suivi du numéro en question. Il tomba sur un journaliste qui affirmait ne rien savoir sur la mort de Paul.

Pourtant, une semaine plus tard, lorsque Russ téléphona à nouveau, la ligne était mystérieusement coupée. Il y a aussi les chansons: un passage entier du *King Lear* de William Shakespeare est diffusé à la fin de «I am the Walrus», passage singulièrement bien à propos, puisqu'il s'agit de l'assassinat d'Oswald; et, à la fin de «Strawberry Fields Forever», John murmure, après un break de guitare qui rappelle le son d'une sirène: «*I buried Paul*» («J'ai enterré Paul»).

La pochette du double album blanc étant – en toute logique – blanche, on peut y voir si l'on veut le symbole du linceul immaculé, cependant que le large livret fourni avec l'album contient des indices plus pertinents allant dans le sens de l'hypothèse du décès: page 7, une photo de McCartney dansant. Si on la regarde de près, il semble que deux mains de squelette essayent de l'attraper, comme pour le faire passer de vie à trépas. À la page 14 du livret, certains prétendent que nous avons une photo de William Campbell, le sosie de Paul. Cependant, une cicatrice apparaît au coin de sa lèvre supérieure; une erreur fatale commise lors de l'opération de chirurgie esthétique. D'ailleurs, les Beatles révèlent le visage de William Campbell avant celle-ci: en page 18, dans le coin en bas à gauche. Le double album blanc est celui qui contient la chanson «Glass Onion» où John révèle l'identité du Morse: c'est Paul. D'autre part, l'*oignon de verre* est le nom donné aux cercueils comprenant une ouverture au niveau du visage. John dit même: «Regarde à travers les tulipes aux dos courbés/Pour voir comment l'autre vit à moitié/Regarde à travers un oignon de verre». Les tulipes aux dos courbés seraient-elles les jacinthes des funérailles de Sgt. Pepper? À la fin de «While my Guitar Gently Weeps» («Alors que ma guitare gémit doucement»), Harrison gémit également: si on écoute attentivement, on se rend compte que, à la manière d'une pleureuse, il appelle Paul. Certains enquêteurs ont repassé dans l'autre sens les bandes magnétiques diffusées à l'envers dans «Revolution 9» et y ont perçu des phrases clairement explicites comme «*turn me on dead man*» («Embobine-moi, homme mort»). La référence renvoie à la chanson «A Day in the Life» qui s'achève, comme tout le

monde ou presque le sait, sur la phrase «*I'd love to turn you on*» («J'adorerais t'embobiner»). Ce n'est pas Paul lui-même qui nous a embobinés, c'est Billy Shears, l'*imposteur*, prenant le rôle du mort, qui rêve de nous embobiner, et John l'encourage dans son désir. Sur «*Revolution 9*», on peut également entendre, entre autres : un crash, un homme hurlant «*Get me out!*», des larmes, des cris, en bref : une mise en scène des circonstances de l'accident. Et pourquoi Ringo chante-t-il «*tu étais dans un accident de voiture*» dans *Don't Pass me by?* ...

WKNR fut submergé d'appels téléphoniques et d'autres stations de radio commencèrent à diffuser l'histoire. Alex Bennett, de WMCA-AM, demanda même à McCartney de fournir un passeport de 1965 pour une vérification de ses empreintes actuelles. Une société officielle, *Is Paul McCartney Dead*, fut fondée afin de rassembler toutes les informations et d'examiner les indices. Dix jours après la première émission de Russ Gibb, un article sur la question parut dans *Times*, plaçant ainsi la polémique à un niveau international. Par une étrange coïncidence, on remarqua que la date de la supposée mort de Paul McCartney, le 9 novembre 1966, était également le lendemain du jour où John Lennon croisa Yoko Ono pour la première fois. Cette rencontre aurait peut-être accéléré le processus sacrificiel et amené Paul à sa funeste conclusion, ou, à l'inverse, la mort de Paul aurait poussé John à chercher quelqu'un d'autre sur qui reporter toute son affection...

Mais Paul était-il vraiment mort ? Il semblait logique de poser la question à l'intéressé lui-même. Lors d'une interview, Paul répondit : «Je suis mort ? Pourquoi ne me l'a-t-on pas dit plus tôt ?» et après cette déclaration énigmatique, il quitta Londres, laissant les rumeurs continuer à se répandre. Enfin, Paul fit paraître un communiqué de presse, en espérant mettre un terme à toute cette histoire : «Je suis marié avec Linda, j'ai deux enfants, et je voulais prendre un peu de repos avec eux. C'est pourquoi nous nous sommes retirés quelque temps dans ma ferme en Écosse. C'est peut-être parce que nous avons très peu fait parler de nous à l'époque que ces rumeurs ont pris naissance. Ils sont vraiment cinglés. Les gens qui inventent ces trucs-là feraient mieux de s'occuper

de leurs affaires plutôt que de se demander si je suis mort ou pas. Enfin, j'espère que notre nouveau LP *Abbey Road* ne suscitera aucune campagne démentielle...» McCartney pouvait rêver: les journalistes savouraient d'avance la moisson de nouvelles preuves...

...Et quand *Abbey Road* fut enfin disponible, ils ne furent pas déçus. Sur la pochette, les Beatles sortent des studios EMI en formant un convoi funèbre: John marche devant et porte un costume blanc quasi sacerdotal, Ringo le suit tout endeuillé, Paul est vêtu d'un costume gris trop lâche mais tout à fait convenable pour un moribond et George ferme le cortège, affublé d'un vieux *jean* de fossoyeur. Paul ne marche pas à la même cadence que le reste du groupe, et il est pieds nus. Le nom de la rue: *Abbey road* (soit: la rue de l'Abbaye) et la présence d'une camionnette de la morgue municipale sont autant de détails funestes corroborant la thèse de la tragique disparition du bassiste des Beatles. Mais l'élément le plus flagrant contenu sur cette pochette est la plaque minéralogique de la Volkswagen (un modèle Beetle, qui plus est): *LMW 28 IF* soit *living (L) McCartney (M) was (W) 28 IF*, que l'on peut décoder en « Paul aurait eu 28 ans si... », s'il n'était pas mort, d'évidence... Une voiture de police est garée sur le côté droit; ce genre de véhicule est généralement présent en Angleterre lors d'accidents sérieux. Le président de la société *Is Paul McCartney Dead* prit le numéro d'immatriculation de la voiture de police et le composa au téléphone: une vieille femme répondit, d'une voix qui ressemblait fort à celle de Ringo, qu'elle ne savait rien au sujet de la mort de Paul. Dans la chanson « *Come Together* », John chante « un et un et un font trois » comme pour signifier que les Beatles ne sont plus que trois. Sur « *She Came in Through the Bathroom Window* », le vers « alors j'ai quitté la police et me suis trouvé un boulot tranquille », chanté officiellement par Paul, serait une confession de William Campbell, ancien officier de police. Sur la face B du *single* suivant, « *Let it Be* », le morceau « *You Know my Name (Look up the Number)* » contient l'indice le plus étrange: un numéro de téléphone est lu au début de la troisième partie, après les cinq « coucou »

du coucou (cinq heures du matin). Lorsque les fans téléphonèrent au numéro, une bande préenregistrée répétait : «*Beware of Abbey Road*». Dans une interview accordée à *Lire Magazine* le 7 novembre, Paul entreprit à nouveau de convaincre le monde qu'il n'était pas mort. La même semaine, Capitol Records annonça que la vente des albums des Beatles avait atteint son apogée depuis le début de cette rumeur. Capitol alla jusqu'à canoniser son Beatle, en sortant un 45 tours de Terry Knight intitulé *Saint Paul*.

Et puis, certainement encouragées par la séparation des Beatles et le début de leurs carrières solo, les rumeurs s'estompèrent jusqu'à disparaître complètement. La dernière référence à cette incroyable hallucination collective est dans la chanson de John Lennon «*How Do you Sleep*», très hargneuse à l'égard de son ancien ami et partenaire, et figurant sur l'album *Imagine* (1972) : «*Those freaks were right when they said you were dead/The only difference was in your head*» («*Ces foutraques avaient raison quand ils dirent que tu étais mort/Mais, nuance, c'était dans ta tête*»). Depuis, cette *légende urbaine* ne survit que comme une aberration célèbre, un modèle de délire interprétatif, de mythomanie collective. La mort de Paul, la légende de l'*imposteur*, est parfaitement aberrante et a fortiori invérifiable, mais elle s'accorde, en tant que légende urbaine, à la version moderne et malheureuse de la magie : la paranoïa, la sensation que quelque chose se cache derrière la surface des choses, et que ce «quelque chose» caché derrière la surface des choses, c'est forcément une tromperie, un tour de cochon, une entourloupe. Ainsi, un des problèmes soulevés par les légendes urbaines et autres mythes modernes tels que celui de la mort de Paul McCartney remonte lentement à la surface du texte : *Pourquoi y a-t-il de la paranoïa plutôt que rien ?* Cet essai s'inscrit dans le sillage de ce questionnement.



Qu'est-ce que la paranoïa ? La mise en place du système de l'*entourloupe* : une perspective d'interprétation allant

se loger dans une supposée profondeur des choses bâtie dans l'ombre du solipsisme. Réduction *ad absurdum* de la théorie du sujet, le solipsisme prétend qu'il n'y a pour le sujet pensant d'autre réalité que lui-même. Le monde à ses yeux n'est plus qu'une représentation, favorable ou défavorable à son endroit. Le penseur *solus ipse* décide dès lors d'une *entourloupe* lorsque les choses semblent insidieusement faire sens entre elles sans qu'il en ait été préalablement informé, sans qu'il ait pu, en amont, se le représenter. La paranoïa n'est pas sans *pourquoi* : car les choses arrivent et, sans cesse, font sens. Mais la focalisation sur une structure interprétative rapiécant avec malheur les morceaux épars, donnant le sens du sens sous la forme de l'*entourloupe*, la méthode systématique interprétant le hasard tourne toujours plus ou moins vite à la paranoïa parce qu'elle suppose un point pur de toute contamination délirante du sens : le sujet, *notre* sujet, qui, depuis la place privilégiée où les événements lui arrivent, se met en mesure de les évaluer et de les raccorder à une signification propre, en général relative à son savoir préalable. Car le paranoïaque sait bien que *quelque chose lui échappe* mais plutôt que de *laisser couler*, il s'en offusque et prétend ce quelque chose tout de même déjà compris négativement par lui. Car ce quelque chose est un obstacle à la prééminence de son solipsisme : la paranoïa n'est somme toute que la stratégie défensive d'un ou de plusieurs préjugés... Les hommes, rappelle Montaigne, sont tourmentés par les opinions qu'ils ont des choses, non par les choses mêmes.

Le paranoïaque se sent poursuivi par les puissances du sens parce qu'il sent ou pressent que le sens n'est pas pur et qu'il pense que les puissances savent qu'il le sait : que le sens a lui-même un sens caché derrière lui, et, à la limite, du sens caché à l'infini. Le penseur *solus ipse* est poursuivi par une armée de poupées russes : logique gigogne du sens des choses, *logique de l'entourloupe*.

Cela est juste. Les choses arrivent. Elles font sens. Nous les mettons en perspective, nous créons l'enveloppe. Nous autres Occidentaux n'avons pas la tranquillité, l'égalité d'âme, des Chinois qui se contentent de les penser ainsi :

*choses arrivant* ou *c'est le monde, c'est juste le monde*. Nous devons créer les structures qui permettent aux choses de se produire. A posteriori, nous reconstruisons les conditions de possibilité d'une chose, alors que c'est de la chose présente que nous tirons cette hypothétique reconstitution de sa possibilité. Nous tirons des plans sur des comètes explosées. Les étoiles dont nous observons la danse à travers l'étang sont mortes depuis plus longtemps que nous ne sommes nés.

Les choses arrivent. Un homme meurt, une guerre éclate, une lettre que j'attends n'arrive pas, je ne retrouve pas ma montre ou mon briquet. Mais le contexte qui leur permet de faire sens ne nous est donné qu'après. Nous tirons un contexte de ce qui nous arrive et une interprétation de celui-ci. Nous traçons la perspective, le plan sur lequel poserons notre interprétation. Et pourquoi? Vers quoi? ... Pour en revenir au point de départ, hélas: celui du Numéro 6 dans *Le Prisonnier* (Patrick McGooohan), penseur *solus ipse*, farouche individualiste trouvant derrière le masque de son persécuteur fantasmé son propre visage, suivi de celui d'un singe. En effet, il faut être un singe pour se contenter du masque d'un visage et pour le faire nôtre, pour s'installer dans une identité préalablement fixée: car nous en viendrons, plus vite qu'on ne peut le penser, à penser comme elle le permet et non comme nous le pourrions; et tout ce qu'elle permet, c'est de nous foutre les choses à dos.

Nous ne sommes pas séparés des choses et le *tour* qu'elles prennent nous échappera plus sûrement encore si nous ignorons leur cours. Singes de nous-mêmes, nous installant derrière le masque de notre visage, croyant alors en notre identité pourtant sans intérêt, nous commençons notre sinistre besogne: nous *doubler*, et ce, dans les deux sens du terme: nous dépasser avec arrogance et nous reproduire à l'identique, jusqu'à nous scinder à la diable et enfin devenir les porte-parole d'un complot destiné à nous nuire (Néstor Ibarra). Humaine, trop humaine paranoïa: *logique gigogne de l'entourloupe elle-même*.

La paranoïa, lorsqu'elle devient collective, crée les *légendes urbaines*: ces mythes modernes (la mort de Paul

McCartney, la non-mort d'Elvis Presley et tous les complots gouvernementaux que vous voudrez) qui réunissent provisoirement ce qui avait été séparé : les cœurs solitaires, les névrosés bénins, tous ceux à qui, simplement, des choses arrivent et qui les rapiècent pour enfin découvrir le sens de leur vie à travers le système de l'entourloupe ; tous ceux à qui les Beatles adressent leurs disques (et leur pièce maîtresse, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, en particulier) espérant qu'ils découvrent un jeu plus fou et plus drôle encore, un jeu magique et mystérieux qui dépasse tout solipsisme possible : *le tour*.

Le *tour* est ce qui comprend l'entourloupe mais que l'entourloupe ne comprend pas : l'entourloupe n'étant qu'une des formes, et certainement la plus triste, que prend le *tour* à nos yeux. L'entourloupe n'est que le mauvais tour, le tour de cochon que nous supposons à l'œuvre dans le *tour* du monde. L'entourloupe est toujours subie par le sujet et renvoie à un réel malheureux, alors que le *tour* est joué par-delà bonheur et malheur, indifférent à ces notions, avec ou sans nous. Le *tour* répond à la logique du magicien comme de l'illusionniste. Il répond indifféremment à l'un comme à l'autre : et nous savons que bien des magiciens utilisent l'illusion, comme beaucoup de prestidigitateurs prennent soin de faire passer pour un simple don d'illusionniste un pur effet de magie. Le *tour* tient à la fois du passe-passe et du voyage. « Le tour magique et mystérieux s'impatiente de pouvoir t'emporter... » (*Magical Mystery Tour*)

La paranoïa est passive. Elle est l'interprétation de celui qui subit les choses qui lui arrivent. Elle est la version malheureuse de la magie, ce qui reste de la magie, alors que la magie est essentiellement active et que le *tour* la conditionne. La magie n'est jamais interprétative : elle est expérimentale. Elle suppose participation, et même anticipation des événements. Nous ne sommes pas séparés du monde où les choses arrivent, mais nous n'avons pas non plus une place nécessairement privilégiée. Nous voyageons, nous ne faisons que passer. Les choses arrivent et nous arrivons parmi les choses. Elles font sens et nous de même.

C'est parce que la parole des Beatles : « *Because the world is round it turns me on* » (« Parce que la terre est

ronde, elle me fait tourner») est essentiellement *autre* que le délire paranoïaque, et même en contredit fondamentalement les présupposés, qu'elle a été (de la pseudo mort de Paul McCartney aux morts – réelles – de Sharon Tate et de John Lennon) et est encore (l'agression de George Harrison dans son lit par un chrétien fanatique deux ans avant son décès) l'objet privilégié de la plus terrifiante mythomanie paranoïaque. Le sujet du solipsisme ne pouvait s'approprier cette parole, ce chant qui est, avant tout, *dessaisissement* («c'est le monde qui me fait tourner la tête») et ce tour qui est la découverte de l'innocence de la vie pensée et vécue comme jeu («Ne viendras-tu pas jouer avec nous?», *Dear Prudence*, le double album blanc, 1968). Quand la parole des Beatles, avant *Rubber Soul*, *Revolver* et surtout *Sgt. Pepper*, était celle, traditionnelle, du rock (influencée par Chuck Berry ou Elvis Presley), elle restait relative à la thématique héroïque de la révolte, et pouvait ainsi être réappropriée par le jeune rebelle, celui qui décide de lutter contre ce monde qu'il juge faux et injuste. Ainsi, elle continuait à s'énoncer dans une métaphysique du sujet que le solipsisme pousse à son paroxysme et qui trouve son emploi privilégié dans une vision paranoïaque du monde. Le rocker, rétif à ce monde qu'il estime le résultat d'une *entourloupe*, encourage le jeune sujet à se révolter contre celui-ci et à mettre en avant son authenticité, à défendre sa vérité. Mais découvrant, en la renversant, la relativité de cette proposition (par exemple, dans «She Said She Said» ou dans «I Want to Tell You, *Revolver*», 1966), les Beatles proposent un autre jeu qui concerne tout le monde et dans lequel personne n'est exclu : mais un jeu qui nécessite, d'abord, de ne pas se prendre au sérieux, un jeu où personne n'a d'identité fixe et de propriété originelle («Magical Mystery Tour, I am the Walrus»), un jeu dans lequel nous sommes jetés au hasard et au hasard duquel nous voyageons, un jeu qui est (quand même) un peu plus qu'un simple jeu : un jeu qui est également un destin, un poème, une vie : *le tour*.

«La poésie, écrit Martin Heidegger, a l'air d'un jeu et pourtant elle n'en est pas un. Le jeu rassemble bien les

humains, mais de telle sorte que chacun s'y oublie précisément soi-même. Dans la poésie au contraire, l'homme est concentré sur le fond de son être-là. Il y accède à la quiétude; non point, il est vrai, à la quiétude illusoire de l'inactivité et du vide de la pensée, mais à cette quiétude infinie dans laquelle toutes les énergies et toutes les relations sont en activité.» Nous pourrions dire qu'à l'écoute des chansons des Beatles («Strawberry Fields for Ever», par exemple, ou «Penny Lane»), c'est au contraire dans l'oubli de soi-même que l'homme découvre son être-là et accède à la quiétude infinie dans laquelle toutes les énergies et toutes les relations sont en activité. Car dans le jeu qui rassemble les humains, ceux-ci ne s'oublient pas suffisamment, pas *essentiellement*: du moins, ils n'y oublient que bien rarement leurs intérêts, leurs buts, leurs désirs de domination, leurs *enjeux*. La phrase célèbre «L'important n'est pas de gagner mais de participer» est un vœu pieux: *tout joueur désire gagner*, il veut mettre à bas son adversaire; ainsi il s'accorde, se met au diapason de sa volonté. La poésie a l'air d'un jeu et pourtant elle est plus grande encore: elle est un *tour*. Le *tour*, celui ouvert (par exemple) par la musique des Beatles, est un jeu où disparaît tout enjeu, un jeu où le jeu est plus grand que tout joueur et les réunit cependant dans la compréhension que la somme dépasse toujours l'addition des parties. Le *tour* est le voyage où la traversée a plus de sens que la destination qui aurait été préalablement fixée. Le *tour* est le lieu mouvant, magique & mystérieux, qui réunit tous les séparés. Le *tour* est un jeu qui ne se passe pas dans un monde imaginaire ou virtuel, mais précisément, immédiatement, dans *celui-ci* auquel s'ajoutent toutes les virtualités imaginables, tous les possibles, ainsi que tous ceux qui croisent le chemin de celui qui *tourne*, tous ceux que le *tour* peut prendre au *tournant*. Le *tour* est simplement la disponibilité qui se dit de celui qui, de ce monde, s'est des-saisi pour s'y laisser glisser.

Le *tour* est le *modus operandi* des devenirs. Le *tour* est ce qui nous fait revenir. Le *tour* est l'autre nom de la générosité. Le *tour* est une invitation à l'*amitié*.

...Et le *tour* nous attend toutes et tous pour être joué.