

Préface

To All Yesterday's Parties: Serena et le Velvet Underground

The Velvet Underground

«Tout ce que j'écris a toujours un rapport avec le Velvet Underground», prévient Jacques Serena dans une brève introduction à *Velvette*, éclairant ainsi le titre énigmatique de son monologue. Mais, plus qu'une tentative d'éclaircissement, cet aveu liminaire est une invitation à lire ou à relire l'œuvre de Serena sous un jour différent, à la «lumière blanche» du Velvet, celle des flashes d'acide annoncée par le deuxième album du mythique groupe new-yorkais, et à y retrouver sous différentes formes – allusions, intertextes, citations – la présence textuelle obsédante de Lou Reed et de la chanteuse Nico. C'est ce parcours que j'aimerais esquisser en m'interrogeant précisément sur les modes de présence du Velvet Underground dans le texte et sur la nature de ce rapport entre l'œuvre théâtrale et romanesque de Serena et la musique d'un des groupes phares de l'histoire du rock. Au-delà de l'anecdote, il s'agit de s'interroger sur l'influence réelle du groupe new-yorkais sur un écrivain d'aujourd'hui, révélatrice d'une inflexion «rock» d'une part de la littérature française contemporaine. De quoi le Velvet Underground est-il le nom chez Serena, pourrait-on dire, pour paraphraser un philosophe contemporain.

La célèbre phrase, attribuée à Brian Eno, qui veut que peu de gens aient acheté le premier album du Velvet Underground

lors de sa sortie, mais que tous aient fondé un groupe par la suite, fait désormais partie des clichés de l'histoire du rock. L'influence des protégés d'Andy Warhol sur la musique de la fin des années soixante à nos jours n'est plus à démontrer, mais celle sur la littérature française contemporaine est beaucoup moins évidente. Serena écrivant *Velvette* apparaît comme un enfant pour le moins inattendu de cette mère, nourricière et dévorante à la fois, qu'est la formation née de la rencontre de John Cale et Lou Reed au milieu des années 1960. Pourtant, si l'on en croit la légende, le groupe tirerait son nom d'une étude du journaliste Michael Leigh, consacrée aux pratiques sexuelles «déviantes», que le musicien et vidéaste Tony Conrad aurait trouvé dans la rue à New York. Le titre aussi bien que le contenu du livre auraient attiré l'attention d'un Reed qui venait d'écrire la chanson *Venus in Furs* inspirée par Sacher-Masoch. *Velvette* serait ainsi un retour aux origines livresques sous une forme féminisée¹, une façon de boucler la boucle. Mais surtout, l'univers transgressif du groupe new-yorkais, hante les écrits de Serena, les traverse comme une petite musique entêtante que je me propose de déchiffrer.

...and Nico

On pourrait répondre à la question initiale – de quoi le groupe new-yorkais protopunk est-il le nom? – par une dérobade: il est en premier lieu le nom de certains personnages qui peuplent les monologues romanesques et théâtraux de Serena. En effet, c'est d'abord un jeu onomastique qui met en place, de façon ludique, une série de références plus ou moins évidentes au groupe. Ainsi, dans *Velvette* le flou identitaire qui entoure la figure féminine dissimulée sous un drap donne lieu à une spéculation de la voix monologuante, fré-

¹ Le monologue, destiné à être proféré par une femme, est tout entier tendu vers l'évocation de ce corps féminin partiellement caché sous une espèce de drap et qui donne son nom au texte.

quente chez Serena: «La Velvette, oui, son nom m'est revenu, sauf que ce n'est pas un nom. Ici son nom tout le monde l'ignore, même moi, même elle, si ça se trouve. D'autres soirs elle a pu s'appeler Lou, ou Dany, ou Paffgen, des nuits entières»². Si cette femme sans nom ou à l'identité versatile peut sembler étrange et déroutante de prime abord, elle sera sans doute familière au lecteur coutumier de l'œuvre de Serena, car Paffgen est aussi le nom d'un des personnages de *Rimmel*, pièce parue deux ans auparavant. Dans *Rimmel* déjà, les contours du personnage semblent flous et incertains, puisque la didascalie précise: «on ne la voit pas forcément, ou on ne sait pas que c'est quelqu'un, ou que ça respire encore»³. Plus encore que l'identité flottante, où le nom est aléatoire et ne joue plus un rôle d'ancrage fiable, la désignation du personnage par le neutre «ça» est caractéristique de la dépersonnalisation qui menace l'individu chez Serena.

De nombreuses figures qui hantent ses romans sont des êtres troubles, en quête de leur propre identité, victimes d'une forme d'aliénation intime. Certains, comme la Velvette, sont réduits à un corps et ses manifestations les plus élémentaires: des larmes, les soulèvements de la poitrine dus à la respiration ou à la toux, une ébauche de sourire et des mouvements des lèvres dont on ne sait s'ils forment une parole articulée. D'autres ont l'usage de la parole, mais c'est leur existence charnelle qui est mise en doute, leur corps qui disparaît. «Je suis là mais on n'est pas obligé de me remarquer, de me voir, de me sentir, je ne me sens presque plus. L'espèce de relativité de ce corps, ce maintien»⁴, constate amèrement Jack dans *Isabelle de dos*. Plus significatif encore est le cas de Dany, un des deux pantins beckettien enfermés dans la loge d'un théâtre dans *Basse ville*, qui voit son corps l'abandonner, s'évanouir: «Pendant mon séjour dans la basse ville, mon

² J. Serena, *Velvette*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 17.

³ J. Serena, *Rimmel*, Paris, Minuit, 1998, p. 8.

⁴ J. Serena, *Isabelle de dos*, Paris, Minuit, 1989, p. 8.

corps avait maigri et pâli, et maintenant ce corps s'efface de moi»⁵. Face à cette déliquescence du corps et de la subjectivité, la notion de «personnage» retrouve son sens étymologique et sa fonction originelle: celle du masque théâtral, la *persona*, qui ne laisse passer qu'une voix. Le retour de noms comme Dany ou Paffgen, deux identités proposées pour la Velvette, assure la circularité de ces masques dans une œuvre qui, par l'usage presque systématique du monologue, efface les frontières génériques, brouille les distinctions entre théâtre et roman, car «tout n'est jamais que l'espèce de décor sommaire d'une tragi-comédie permanente»⁶.

Mais le choix des noms, en apparence fantaisistes, n'est pas innocent et nous ramène invariablement vers le Velvet Underground. Si Lou est une allusion transparente à Lou Reed, Christa Paffgen n'est autre que le véritable nom de la chanteuse, comédienne et mannequin Nico, présente sur le premier album du groupe. Pour Serena, Lou Reed et Nico représentent deux pôles opposés, deux «tentations»: se survivre ou aller au bout des conséquences d'une vie marginale et errante. Le premier est bientôt septuagénaire, marié, publié au Seuil, a arrêté de fumer et fait la carrière que l'on sait; tandis que la seconde est morte des suites d'une chute de vélo à Ibiza en 1988, dans un relatif oubli, incomprise d'une génération punk qu'elle a pourtant préfigurée. La musique de Lou Reed fait irruption tout au long de l'œuvre, mais la figure centrale, obsédante, la muse qui traverse les écrits de Serena, c'est incontestablement Nico. Qualifiée de «déesse», elle est celle en qui se sont cristallisés espoirs et désirs, «non pas d'une autre vie, mais d'une vie autre»⁷. La Velvette c'est bien entendu Nico, ou plutôt un des êtres qui s'en rapprochent le plus. Mais pas le seul. Car on retrouve le principe de circularité des masques dans *Plus rien dire sans toi* en 2002. Le lo-

⁵ J. Serena, *Basse ville*, Paris, Minuit, 1992, p. 92.

⁶ J. Serena, *Lendemain de fête*, Paris, Minuit, 1993, p. 98.

⁷ Serena, *Velvette* cit., p. 9.

cuteur du monologue qui constitue le roman est un écrivain, autre personnage récurrent chez Serena, occupé à écrire la biographie d'une «Great Lady» – c'est ainsi qu'elle est désignée –, actrice et chanteuse sur le retour, double de l'égérie d'Andy Warhol. Outre les abondantes similitudes biographiques – la carrière en tant qu'actrice et musicienne, la prédilection pour l'harmonium, les origines allemandes, l'enfant avec Delon⁸ –, Serena se permet une forme d'uchronie, puisque la Great Lady n'est pas morte et que les circonstances de la disparition de Nico y sont traitées comme des rumeurs: «Et dire qu'il y en a encore pour radoter qu'elle est morte à Ibiza, et te précisent même d'une chute de vélo, ou, variante, d'une hémorragie cérébrale. [...] Toujours un peu de vrai dans les bruits, mais, franchement, la Great Lady morte. Se survit bien, je me dis, quand je la vois dans son fauteuil, drapée»⁹. Le portrait en creux de la Great Lady mêle des traits biographiques de Lou Reed – les séances d'électrochocs subis à l'adolescence pour le «guérir» d'un penchant homosexuel – à ceux de Nico et condense ainsi les deux pôles du groupe: la survie et l'errance.

Hey white boy, what you doin' uptown?

Toutefois, l'essentiel reste la musique: celle de Rodolphe Burger qui accompagne *Velvette* lors de sa création en 2001;

⁸ Le photographe Ari Boulogne, fils de Nico, serait également le fils putatif d'Alain Delon, mais ce dernier n'en a jamais reconnu la paternité: «l'enfant qu'elle aurait eu avec le vieux facho, de temps en temps elle y refait allusion, mais elle ne me dit plus, comme elle faisait toujours avant, de ne pas noter ça» (J. Serena, *Plus rien dire sans toi*, Paris, Minuit, 2002, p. 43).

⁹ Serena, *Plus rien dire sans toi* cit., p. 130. Les personnages de la Velvette et de la Great Lady ont en commun d'être drapée ou partiellement dissimulée sous un drap. L'origine de cet étrange motif réside peut-être dans les chansons de Nico. En effet, l'une des pensionnaires du Chelsea Hotel dans le morceau éponyme de l'album *Chelsea Girl* est présentée comme drapée dans du papier d'aluminium; mais c'est surtout le titre *Wrap Your Troubles in Dreams* qui motive le rapprochement avec le drapé de la «pseudo-Nico» de Serena.

celle du riff lent, répétitif et monocorde, qui doit ponctuer les blancs de *Rimmel*; et enfin celle du Velvet Underground qui jaillit en sourdine dans le texte, envahit la pièce, comme bien souvent chez Serena. Dans *Velvette*, c'est d'abord le rythme qui se manifeste, un tapotement de mains que remarque soudain la protagoniste. «Et alors arrivent, comme ça, se coller dessus une voix, des mélopées. Gutturale, la voix, adéquates, les mélopées, et pertinentes, se traînant, juste un rien trop, sur la cadence sûre, instaurée. Puis le son d'une Gibson déglinguée, où manquent des cordes, la plupart»¹⁰. La voix gutturale et traînante rappelle évidemment celle de Nico; le son d'une guitare où manquent des cordes évoque la technique inventée par Lou Reed, qui consiste à accorder toutes les cordes sur la même note¹¹; et la rythmique lente et lourde pourrait bien être celle de *All Tomorrow's Parties*, un morceau phare du premier album du groupe. Puis la musique évolue et c'est une autre voix qui succède aux accents gutturaux de Nico; un autre timbre, un autre phrasé, «assez scandé, presque faux, à contretemps, à la limite, juste assez»¹², dans lequel chacun peut reconnaître celui si particulier de Lou Reed. L'air lancinant laisse place à une mélodie acide, métallique, «un raclement éraillé, métal contre métal, lame contre scie, riffs concis, brefs, radotages, pour ainsi dire impératifs, en boucle, dès le dernier son retour au premier, et encore, et ainsi de suite»¹³. La musique n'est plus un accompagnement, elle vient occuper le premier plan et le texte donne à entendre un son répétitif, une boucle obsessive et malsaine comme celle de l'alto de John Cale et de la guitare de Lou Reed dans le sulfureux *Venus in Furs*. Alors que *Jetée* fait de la musique un arrière-plan, une bande sonore incessante

¹⁰ Serena, *Velvette* cit., p. 20.

¹¹ Le procédé est appelé «guitare Ostrich», d'après un titre (*The Ostrich*) enregistré sur deux accords par Lou Reed avec son groupe *The Primitives* en 1964.

¹² Serena, *Velvette* cit., p. 22.

¹³ Ivi, pp. 21-22.

qui accompagne celle de la voix, *Velvette* la décrit, la dit; la musique devient l'objet même du monologue.

Derrière les références nombreuses au Velvet Underground, la fascination pour sa musique, ses thèmes et son univers, on voit poindre une attirance pour une beauté malsaine, malade et marginale et se dessiner ce que j'appellerai une esthétique de l'*infra* et de l'*après*. Cette mélodie, décrite avec des accents baudelairiens par le personnage principal de *Velvette* comme indigente, mais non sans beauté, qui recèle «un souvenir de beauté, quelque chose d'enfoui»¹⁴ et laisse sourdre des «notes leucémiques» comme des «floraisons malades»¹⁵, fait presque figure de profession de foi esthétique pour Serena. La beauté exhalée par la musique du Velvet Underground est vénéneuse, perverse, scandaleuse, une «beauté pour se venger du monde»¹⁶ comme l'est celle qui se dégage des êtres marginaux, des exclus qui peuplent les romans de Serena. En privilégiant les expérimentations sonores ardues, répétitives et bruitistes, ou en insistant sur le refoulé d'une Amérique des années soixante à la fois hippie et puritaine (héroïnomanie, deal, transsexualisme, violence, perversions sexuelles, laissés-pour-compte du monde urbain), le groupe new-yorkais a proposé un programme qui pourrait être, *mutatis mutandis*, celui de Serena. Les personnages de ce dernier sont souvent des déclassés, rejetés dans les marges d'un monde dont ils ne peuvent même pas se venger, vivant dans une sorte de banlieue indéfinie, tantôt appelée «zone sensible», tantôt «basse ville».

Ni esthétisation lénifiante des vies errantes, ni considérations sociologisantes ou moralisantes *sur* la banlieue et les exclus, les monologues de Serena donnent à entendre une parole *de* la marge, les voix de ceux qui vont au bout de la dérive. «Il y

¹⁴ *Ivi*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.* Cette dernière formule est étonnamment proche des «fleurs malades» dédiées par Baudelaire à son ami Théophile Gautier.

¹⁶ *Ibid.*

a des façons de marcher, de parler, d'écrire, de penser, qui sortent directement des coins noirs et chauds, on attrape à force l'esprit des murs entre lesquels on reste»¹⁷. Ces façons d'être et d'écrire, cet esprit des bas-fonds se caractérisent par une écriture de l'*infra*: de l'infra-ordinaire par son attention presque maniaque au détail anodin et sa propension à lui donner du sens; de l'«infra-social», c'est-à-dire des petits trafiquants, des artistes ignorés, des exclus hors-cadre; de l'«infra-urbain», routes périphériques, halls d'immeubles, bars louches et autres non-lieux; ou encore de «l'infra-humanité» d'une population au corps aussi incertains que leur identité. *Jetée* offre le spectacle de cette humanité finissante, à l'agonie, avec ses «organismes au bout du rouleau»¹⁸, ses corps rampant pris dans une transe orgiaque, entre rixes violentes et coïts sauvages.

Sleep for a thousand years

Si la musique du Velvet Underground hante le récit, c'est en tant qu'elle est perçue par le personnage, en tant qu'elle vient heurter son esprit. L'usage du monologue, théâtral ou intérieur, fait de la conscience du personnage un filtre par lequel passent toutes perceptions, sensations et émotions. Ainsi, la musique, liée aux errances nocturnes et aux longues insomnies, se mêle aux pensées du personnage et pourrait bien être intérieure, n'avoir que l'esprit de ce dernier pour unique source. Dans *Lendemain de fête*, les deux protagonistes, qui vivent d'un petit trafic de reproductions de tableaux, sont condamnés à errer toutes les nuits dans une vieille Diesel en buvant de la bière. À force d'insomnie, d'alcool et de codéine, les deux marginaux traversent tout le récit dans un état second, accompagnés par une cassette d'Alain Bashung que joue l'autoradio en permanence. La musique du Velvet n'est jamais mentionnée explicitement, mais elle surgit des bruits

¹⁷ Serena, *Basse ville* cit., p. 65.

¹⁸ Serena, *Velvette* cit., p. 38.

de la ville avec lesquels elle se confond; un bruit d'aspirateur au loin rappelle un riff de Lou Reed, tandis que le moteur de la Diesel évoque un chant presque séraphique:

C'est par là que j'entends comme un chant, n'entends pas bien, c'est peut-être dans ma tête, ou on dirait dans le moteur, comme une voix d'ange, mais féminine, chantant tout bas, comme on s'attend d'une ange, une voix à peine distincte du bruit du moteur, qui parfois s'y noie, puis se détache, j'essaie d'entendre, mais me dis en même temps que je suis fatigué, devrais dormir un moment sur la banquette arrière, tout ça s'évanouirait au réveil¹⁹.

C'est dans une conscience transformée par la fatigue, l'alcool et les cachets que la musique apparaît, intérieure ou hallucinée à partir des bruits urbains. La voix d'ange qui sourd du moteur ou naît dans l'esprit du personnage est nécessairement celle d'un ange noir, dont le premier album du Velvet Underground annonce le chant de mort. En effet, le destin des deux personnages de *Lendemain de fête* semble inscrit de façon prophétique dans la sibylline *Black Angel's Death Song*: l'errance nocturne («wandering's brother walked on through the night») et la disparition d'un des deux individus tailladé par un lame de cutter («long a long splintered cut from the knife [...] Cut mouth bleeding razors»). Plus généralement, le Velvet Underground occupe une place privilégiée chez Serena parce qu'il participe de la même beauté crépusculaire, de ce que j'ai appelé une esthétique de l'après. Les œuvres de Serena sont des fictions nocturnes – *Velvette* et *Jetée* ne dérogent pas à la règle –, dans lesquelles tout se joue autour d'un point nodal – la fin de soirée – qui est aussi bien l'instant critique, où l'obscurité commence à faire place à une lumière grise et incertaine, que l'état psychique de celui pour qui la nuit a été blanche et qui sait désormais n'avoir plus rien à perdre. La nuit et ses errances sont à la fois une nécessité pour ceux qui doivent vivre en partie cachés, – «la transpa-

¹⁹ Serena, *Lendemain de fête* cit., p. 124.

rence c'est inhumain»²⁰ s'exclame le locuteur de *Lendemain de fête* –, un choix pour les personnages en quête d'une vie *autre* et un mode de connaissance de soi, car «qui n'a pas marché toute une nuit le ventre vide et en manque de sommeil ne sait rien de lui-même»²¹.

All yesterday's parties

La fête est finie: tel pourrait être l'amer constat qui préside à tous les textes de Serena. Dans ce moment crucial d'indistinction généralisée que représente la fin de soirée, le lendemain est déjà aujourd'hui, l'avant et l'après se confondent et Lou Reed dans l'autoradio incite à passer du côté obscur. «Lou Reed dit Hey honey. Toulon lundi midi, demain matin, mais c'est déjà demain, tout à l'heure donc, mais ne pas me remettre à y penser, on verra, demain, tout à l'heure. And coloured girls say, les filles colorées disent, Dou doudou doudou. Essayer de dormir la bouteille à portée de la main et le vent, toujours»²². Avec Serena, c'est toujours demain ou presque, déjà la fin, mais une fin qui dure, une voix mélancolique qui ressasse ses échecs et ses erreurs, une nuit qui, comme chez Beckett, n'en finit pas de finir. L'esthétique de l'*après* est l'art de suspendre le temps pour restituer l'indistinct de la sensation, le flou d'un moment singulier, un «souvenir de beauté», l'atmosphère de ces instants d'entre-deux où tout peut basculer, où la conscience perd ses repères spatio-temporels. Pas de «lendemains qui chantent», mais une volonté de chanter les lendemains de fête, comme le dit le roman éponyme: «Pas vraiment une party, une espèce de fin de party, de lendemain de fête, ceux qui sont pratiquement en permanence chez moi ont cet air tous les jours, toutes les nuits»²³.

²⁰ Ivi, p. 113.

²¹ J. Serena, *L'acrobate*, Paris, Minit, 2004, p. 101.

²² Serena, *Isabelle de dos* cit., p. 124.

²³ Serena, *Lendemain de fête* cit., p. 57. On aura reconnu au passage l'allusion à Beckett.

Il est un titre du Velvet qui entre en résonance avec *Lendemain de fête*, ou plutôt qui se présente singulièrement comme son négatif, c'est *All Tomorrow's Parties*, chanté par Nico et cité dans *Velvette*. Chanson mélancolique, inspirée à Lou Reed par l'ambiance qui régnait à la Factory d'Andy Warhol, le texte évoque en fait plus le passé («silk and linens of yesterday's gowns») ou n'envisage les fêtes à venir qu'à travers l'image d'une petite fille qui pleure et d'une disparition («a blackened shroud»). L'atmosphère qui se dégage du texte est sans doute la plus proche de celle des œuvres de Serena: évocation des robes de bal passées, vieilles soieries en loques qui se changent en suaire, des *Sunday's clown* projetés hors de la parade du dimanche, ou encore confusion temporelle entre le passé et le futur, nostalgie paradoxale des temps à venir. La Factory, mythe de la culture *underground*, abritant une communauté à la fois marginale et hyper médiatisée, apparaît comme le lieu idéal, alliant créativité bouillonnante et profonde décrépitude, vers lequel tendent certains espaces communautaires chez Serena: mansarde, squat, théâtre désaffecté, maison d'une actrice déchuée. *All Tomorrow's Parties* revient en plusieurs occurrences dans *Velvette*. D'abord sous la forme de la rythmique lente et de la voix gutturale de Nico; puis la chanson est convoquée comme intertexte: «Un tient à dire ce que ça lui a évoqué, le chant, le rythme, l'ensemble. Des robes, pour lui, belles, mais passées, mal repassées, des fringues de lendemain de fêtes»²⁴. Et enfin, le titre est cité comme une parole qui circule dans l'abri, quelque chose qu'on se répète dans un souffle, une espèce de «mantra»²⁵.

²⁴ Serena, *Velvette* cit., p. 23.

²⁵ Ivi, p. 24. Serena pratique en fait un *cut-up*: il ne cite que le titre de la chanson du Velvet Underground, la suite du «mantra» est tirée d'un poème du recueil de Leonard Cohen *The Energy of Slaves*.

Un vieux riff obsédant

Avec le Velvet Underground, Serena partage donc un certain nombre de choix esthétiques, d'affinités manifestes: l'attrance pour les bas-fonds et les marginaux, pour les surnuméraires et leur pouvoir de subversion, mais aussi la volonté de rendre compte d'un monde finissant, qui charrie des «souvenirs de beauté», de chercher un fragile point d'équilibre *après* le monde, mais *avant* sa chute. Des textes de Lou Reed, Serena a peut-être hérité du goût pour le dépouillement, la sobriété et la simplicité. Chez l'un comme chez l'autre, la rareté et l'apparente pauvreté des images dissimulent une recherche minutieuse de la justesse, de l'efficacité dans leur choix. La langue de Reed comme celle de Serena est crue, littérale et précise, sans pour autant s'interdire des élans lyriques. En 2008, lors de la parution de la traduction au Seuil de l'intégralité de ses chansons, Lou Reed revenait sur cette recherche de simplicité qui a toujours guidé son travail.

Mon professeur Delmore Schwartz m'a montré la beauté de la phrase simple et c'est ce que j'ai essayé de faire tout au long de ma vie d'écriture. Andy Warhol était lui aussi plutôt bon avec les mots et j'ai appris de sa part une éthique du travail et la valeur de la répétition. [...] Je voulais faire de grands monologues pour batterie et guitare. Je voulais incarner la chanson²⁶.

Dans *Velvette* et *Jetée*, la phrase souvent brève, réduite à une séquence nominale ou adverbiale, exprime la force d'une perception, d'un constat d'existence ou d'une sensation qui vient frapper la conscience du personnage. La voix livre ses impressions, sensations, perceptions et pensées au fil de leur apparition. Pour restituer le caractère discontinu et spontané de ces pensées, l'écriture de Serena multiplie les ruptures syntaxiques, phrases inachevées, asyndètes et anacoluthes.

²⁶ Lou Reed, *Traverser le feu*, traduction par Sophie Couronne & Larry Debay, Paris, Seuil, 2008, p. 1.

Il est un principe commun à des morceaux emblématiques du Velvet et à l'écriture de Serena: celui de la répétition. C'est particulièrement le cas dans les premiers albums du groupe, sous l'influence d'un John Cale adepte, entre autres, de la musique *drone*. Les riffs de guitare et les sons d'altos discordants de certains titres forment des boucles répétitives, lancinantes, auxquelles répondent le ressassement, les reprises et reformulations incessantes des monologues souvent obsessionnels de Jacques Serena. D'un groupe qui pouvait alterner les ballades pop aux atmosphères idylliques et sucrées (en apparence du moins) et les textes les plus subversifs scandés sur un fond sonore cacophonique, Serena a sans doute pu apprendre aussi l'art du contraste et du contrepied. La prose de Serena sait mêler les registres, faire s'entrechoquer des phrases d'un grand classicisme avec des séquences asyndétiques d'une parfaite crudité, tant dans leur forme que dans leur contenu. Il est singulier enfin de remarquer que Lou Reed, cherchant à définir son projet musical, se tourne vers la forme privilégiée par Serena: le monologue. Derrière tous les monologues de Serena, si l'on prête l'oreille attentivement, on peut sans doute percevoir la batterie de «Moe» Tucker et la guitare de Lou Reed. On peut en tout cas entendre une voix singulière de la littérature française contemporaine, traduite pour la première fois en italien grâce au remarquable travail d'Ida Porfido. Il faut saluer le travail de passeur discret et essentiel de la traductrice et souhaiter que d'autres textes puissent un jour être accessibles au lectorat italophone. En attendant, *Velvette* et *Jetée* proposent une piste originale, riche et éclairante pour la lecture de l'œuvre de Serena. Désormais, tout ce que je lirai de Jacques Serena aura toujours un rapport avec le Velvet Underground.

Frédéric Martin-Achard

Prefazione

**To All Yesterday's Parties:
Serena e i Velvet Underground**

The Velvet Underground

«Tutto ciò che scrivo ha sempre un rapporto con i Velvet Underground», avverte Jacques Serena in una breve introduzione a *Velvette*, chiarendo così il titolo enigmatico del suo monologo. Più che un tentativo di chiarimento, però, questa confessione liminare è un invito a leggere, o a rileggere, l'opera di Serena da un'altra angolazione, alla luce «bianca» dei Velvet, quella dei flash acidi annunciata dal secondo album del mitico gruppo newyorkese, e a ritrovarvi sotto diverse forme – allusioni, intertesti, citazioni – la presenza testuale ossessiva di Lou Reed e della cantante Nico. Questo è il percorso che mi piacerebbe tracciare, interrogandomi in particolare sulle modalità di presenza dei Velvet Underground nel testo e sulla natura del rapporto che intercorre tra l'opera teatrale e narrativa di Serena e la musica di uno dei gruppi chiave della storia del rock. Al di là dell'aneddoto, si tratta d'interrogarsi sulla reale influenza esercitata dal gruppo newyorkese su uno scrittore contemporaneo, che rivela l'inflessione «rock» di tutta una parte della letteratura francese odierna. Di cosa sono il nome i Velvet Underground in Serena, potremmo dire, per parafrasare un filosofo contemporaneo.

La celebre frase attribuita a Brian Eno, secondo la quale pochi hanno comprato il primo album dei Velvet Underground quando è uscito, ma tutti hanno fondato un gruppo subito do-

po, fa ormai parte dei cliché della storia del rock. L'influenza dei protetti di Andy Warhol sulla musica della fine degli anni Sessanta fino ai giorni nostri è ampiamente dimostrata, ma quella sulla letteratura francese contemporanea è molto meno evidente. L'autore di *Velvette* appare come il figlio quanto meno inatteso di una madre, prodiga e divoratrice al tempo stesso, qui incarnata dalla formazione nata dall'incontro tra John Cale e Lou Reed a metà degli anni '60. Eppure, stando alla leggenda, il nome del gruppo deriverebbe da uno studio del giornalista Michael Leigh, dedicato alle pratiche sessuali «devianti», trovato per strada a New York dal musicista e videasta Tony Conrad. Tanto il titolo quanto il contenuto avrebbero attirato l'attenzione di Reed, il quale aveva appena finito di scrivere la canzone *Venus in Furs* ispirata a Sacher-Masoch. Così *Velvette* rappresenterebbe un ritorno alle origini libresche in forma femminilizzata¹, un modo per chiudere il cerchio. Ma, più in generale, l'universo trasgressivo del gruppo newyorkese ossessiona tutti gli scritti di Serena, li attraversa come un motivetto martellante che qui mi propongo di decifrare.

...and Nico

Alla domanda iniziale – di cosa è nome il gruppo newyorkese protopunk? – si potrebbe rispondere con una specie di finta: in primo luogo è il nome di certi personaggi che popolano i monologhi narrativi e teatrali di Serena. Infatti è innanzitutto un gioco onomastico ad attivare, in chiave ludica, una serie di riferimenti più o meno evidenti al gruppo. Perciò in *Velvette* la vaghezza «identitaria» in cui è avvolta la figura femminile dissimulata sotto un lenzuolo dà luogo a una speculazione della voce monologante che è molto frequente in

¹ Il monologo, destinato a essere pronunciato da una donna, è tutto teso a evocare quel corpo femminile, parzialmente nascosto da una specie di lenzuolo, che dà il nome al testo.

Serena: «La Velvette, sì, mi è tornato in mente il suo nome, solo che non si tratta di un nome. Qui il suo nome lo ignorano tutti, persino io, persino lei, magari. Altre sere può essersi chiamata Lou, o Dany, o Paffgen, per notti intere»². Se, di primo acchito, questa donna senza nome o dall'identità incostante potrà apparire strana o sconcertante, molto probabilmente risulterà invece familiare al lettore abituale dell'opera di Serena, perché Paffgen è anche il nome di un personaggio di *Rimmel*, opera teatrale di due anni prima. Già in *Rimmel* i contorni del personaggio appaiono sfumati e incerti, visto che la didascalia precisa: «non la si vede necessariamente, non si sa se si tratti di qualcuno o se questo respiri ancora»³. Ancor più dell'identità fluttuante, per cui il nome è aleatorio e non svolge più alcuna funzione di ancoraggio affidabile, la designazione del personaggio tramite il neutro «questo» è indice della spersonalizzazione che minaccia l'individuo in Serena.

Molte figure che popolano i suoi romanzi sono esseri doppi, alla ricerca della propria identità, vittime di una forma di intima alienazione. Alcuni, come Velvette, sono ridotti a un corpo e alle sue manifestazioni più elementari: lacrime, sollevamenti del petto dovuti alla respirazione o alla tosse, un abbozzo di sorriso e movimenti di labbra che non si sa se formino o meno un discorso articolato. Altri hanno l'uso della parola, ma è la loro esistenza carnale a essere messa in dubbio, il loro corpo a scomparire. «Sono qui ma non si è costretti a notarmi, vedermi, sentirmi, io non mi sento quasi più. Questa specie di relatività del corpo, questo mantenimento»⁴, constata con amarezza Jack in *Isabelle de dos*. Ancora più significativo è il caso di Dany, uno dei due fantocci beckettiani rinchiuso nel palco di un teatro in *Basse ville*, che vede il proprio corpo abbandonarlo, svanire: «Durante il mio sog-

² Cfr. *infra*, p. 11.

³ J. Serena, *Rimmel*, Paris, Minuit, 1998, p. 8.

⁴ J. Serena, *Isabelle de dos*, Paris, Minuit, 1989, p. 8.

giorno nella città bassa il mio corpo era dimagrito e sbiadito, e adesso questo corpo scompare da me»⁵. Di fronte alla decadenza del corpo e della soggettività, la nozione di «personaggio» ritrova il proprio significato etimologico e scopo originario: quello della maschera teatrale, la *persona*, che lascia passare soltanto una voce. Il ritorno di nomi quali Dany o Paffgen, due identità proposte per la Velvette, garantisce la circolarità di tali maschere all'interno di un'opera che, grazie all'uso quasi sistematico del monologo, cancella le frontiere di genere, confonde le distinzioni tra teatro e romanzo, visto che «tutto non è mai altro che quella specie di scenario sommario di una tragicommedia permanente»⁶.

Ma la scelta dei nomi, apparentemente fantasiosi, non è neutra e ci riporta invariabilmente ai Velvet Underground. Se Lou è un'allusione trasparente a Lou Reed, Christa Päffgen non è altro che il vero nome della cantante, attrice e modella Nico, presente sul primo album del gruppo. Lou Reed e Nico rappresentano due poli opposti per Serena, due «tentazioni»: sopravvivere a se stessi, oppure andare fino in fondo alle conseguenze di una vita marginale ed erratica. Il primo, quasi settantenne, sposato, pubblicato in Francia da Seuil, ha smesso di fumare e continua a fare la carriera che ben conosciamo; la seconda, invece, è morta nel 1988, dopo essere caduta da una bicicletta a Ibiza, in un relativo oblio, incompresa da tutta una generazione punk che pure aveva prefigurato. La musica di Lou Reed fa spesso irruzione nell'opera di Serena, ma la figura centrale, ossessiva, la musa che attraversa i suoi scritti, indubbiamente è Nico. Definita «dea», in lei si sono cristallizzati speranze e desideri, «non di un'altra vita bensì di una vita altra»⁷. La Velvette, beninteso, è Nico, o meglio una delle creature che le si avvicinano maggiormente. Ma non è la sola. Nel 2002, infatti, ritroviamo questo principio di circolarità delle maschere in

⁵ J. Serena, *Basse ville*, Paris, Minuit, 1992, p. 92.

⁶ J. Serena, *Lendemain de fête*, Paris, Minuit, 1993, p. 98.

⁷ Cfr. *infra*, p. 3.

Plus rien dire sans toi. Il locutore del monologo di cui è fatto il romanzo è uno scrittore, altro personaggio ricorrente in Serena, intento a scrivere la biografia di una «Great Lady» – così la definisce – attrice e cantante già in là con gli anni, doppio dell'ispiratrice di Andy Warhol. Oltre alle numerose somiglianze biografiche – la carriera da attrice e musicista, la predilezione per l'armonium, le origini tedesche, un figlio con Delon⁸ –, Serena si permette di ricorrere anche a una forma di uchronia, visto che la Great Lady non è morta e le circostanze in cui Nico è deceduta vengono trattate come voci: «E dire che si trova ancora qualcuno pronto a ripeterti che è morta a Ibiza, e a precisare persino per una caduta dalla bicicletta o, variante, di un'emorragia cerebrale. [...] Sempre un pizzico di verità nelle dicerie, ma insomma, la Great Lady morta. Sopravvive bene a se stessa, dico tra me, quando la vedo nella sua poltrona, avvolta in un lenzuolo»⁹. Il ritratto *in absentia* della Great Lady unisce tratti biografici di Lou Reed – le sedute di elettroshock subite durante l'adolescenza per «guarirlo» da una presunta tendenza omosessuale – e di Nico e condensa così i due poli del gruppo: la sopravvivenza e l'erranza.

Hey white boy, what you doin' uptown?

Tuttavia, l'essenziale rimane la musica: quella di Rodolphe Burger che accompagna *Velvette* nella sua prima rappresentazione a teatro nel 2001; quella del riff lento, ripetitivo

⁸ Il fotografo Ari Boulogne, figlio di Nico, sarebbe il figlio putativo di Alain Delon, anche se quest'ultimo non ne ha mai riconosciuto la paternità: «il figlio che avrebbe avuto con quel vecchio fascio, ogni tanto torna a farvi allusione, anche se non mi dice più, come faceva sempre prima, di non scrivere questo nei miei appunti» (V. Serena, *Plus rien dire sans toi*, Paris, Minuit, 2002, p. 43).

⁹ Serena, *Plus rien dire sans toi* cit., p. 130. I personaggi di *Velvette* e della Great Lady hanno in comune il fatto di essere avvolti o parzialmente nascosti da un lenzuolo. L'origine di questo strano motivo forse va rintracciata nelle canzoni di Nico. Infatti una delle pensionanti del Chelsea Hotel, nel pezzo eponimo dell'album *Chelsea Girl*, ci viene presentata avvolta nella carta d'alluminio. Ma è soprattutto il titolo *Wrap your Troubles in Dreams* a motivare il parallelo con il drappeggio della «pseudo Nico» di Serena.

e monocorde che intende sottolineare i momenti vuoti di *Rimmel*; e infine quella dei Velvet Underground che nasce in sordina nel testo per poi invaderlo, come accade molto spesso in Serena. All'inizio è il ritmo a manifestarsi in *Velvette*, un tamburellare di mani che viene subito notato dal protagonista. «E a quel punto si aggiunge, così, una voce, delle melopee. Gutturale, la voce, adeguate, le melopee, e pertinenti, che si trascinano, giusto un tantino troppo, sulla cadenza sicura, consolidata. Poi il suono di una Gibson sgangherata, cui mancano delle corde, la maggior parte»¹⁰. Evidentemente la voce gutturale e strascicata ricorda quella di Nico; il suono di una chitarra cui mancano alcune corde evoca la tecnica inventata da Lou Reed, che consiste nell'accordare tutte le corde su una stessa nota¹¹; e la ritmica lenta e pesante potrebbe essere proprio quella di *All Tomorrow's Parties*, pezzo chiave del primo album del gruppo. Poi la musica cambia ed è un'altra voce a succedere agli accenti gutturali di Nico; un altro timbro, un altro fraseggio, «abbastanza scandita, quasi stonata, controtempo, al limite, quanto basta»¹², in cui ognuno è in grado di riconoscere quello piuttosto particolare di Lou Reed. Il motivo insistente fa posto a una melodia acida, metallica, «un raschio roco, metallo su metallo, lama su sega, riff concisi, brevi, reiterazioni, per così dire imperative, in loop, dopo l'ultimo suono subito ritorno al primo, e poi ancora, e così via»¹³. La musica non è più accompagnamento, viene a mettersi in primo piano e il testo fa sentire un suono ripetitivo, un loop ossessivo e malsano come quello prodotto dal sassofono di John Cale e dalla chitarra di Lou Reed nel sulfureo *Venus in Furs*. Se in *Jettée* la musica fa da sfondo, da colonna sonora incessante che accompagna la voce, in *Velvette* invece la si descrive, la si dice; la musica diventa l'oggetto stesso del monologo.

¹⁰ Cfr. *infra*, p. 15.

¹¹ Il sistema viene chiamato «chitarra Ostrich», da un brano (*The Ostrich*) registrato su due soli accordi da Lou Reed e il suo gruppo, *The Primitives*, nel 1964.

¹² Cfr. *infra*, p. 17.

¹³ *Ibid.*

Dietro i numerosi riferimenti ai Velvet Underground, alla passione per la loro musica, i loro temi e il loro mondo, s'intravede un'attrazione per la bellezza malsana, malata e marginale e sembra delinarsi ciò che chiamerò un'estetica dell'*infra* e del *dopo*. La melodia, descritta con toni baudelairiani dal personaggio principale di *Velvette*, in quanto definita indigente, ma non priva di bellezza, capace di racchiudere «un ricordo di bellezza, qualcosa di sepolto»¹⁴ e di lasciar sgorgare «note leucemiche» come «fioriture malate»¹⁵, funge quasi da professione di fede estetica per Serena. La bellezza emanata dalla musica dei Velvet Underground è velenosa, perversa, scandalosa, una «bellezza per vendicarsi del mondo»¹⁶, come quella che sprigionano gli esseri marginali, gli esclusi che popolano i romanzi di Serena. Privilegiando le sperimentazioni sonore difficoltose, ripetitive e rumorose, o insistendo sul rimosso di un'America degli anni Sessanta al tempo stesso figlia dei fiori e puritana (eroinomania, traffici, transessualismo, violenza, perversioni sessuali, espulsione dal mondo urbano), il gruppo newyorkese ha proposto un programma che, *mutatis mutandis*, potrebbe essere quello di Serena. I suoi personaggi, infatti, sono spesso dei reietti, respinti ai margini di un mondo di cui non possono nemmeno vendicarsi, degli esseri che vivono in una specie di vaga periferia, a volte chiamata «zona calda», a volte «città bassa».

Non improntati a un'estetizzazione lenitiva delle vite erratiche, né a considerazioni sociologizzanti o moraleggianti sulla periferia e gli esclusi, i monologhi di Serena fanno sentire una parola *del* margine, la voce di quanti sanno andare fino in fondo alla deriva. «Ci sono modi di camminare, parlare, scrivere, pensare, che vengono direttamente dagli angoli oscuri e caldi, a furia di starci appoggiati si prende per forza

¹⁴ Cfr. *infra*, p. 15.

¹⁵ Cfr. *infra*, p. 17. La formula è sorprendentemente simile a quei «fiori malati» che Baudelaire ha dedicato all'amico Théophile Gautier.

¹⁶ Cfr. *infra*, p. 15.

lo spirito dei muri»¹⁷. Questi modi di essere e di scrivere, questo spirito dei bassifondi è caratterizzato da una scrittura dell'*infra*: dell'«infra-ordinario» a causa dell'attenzione quasi maniacale di Serena per il particolare anodino e la sua propensione a conferirgli significato; dell'«infra-sociale», vale a dire dei piccoli trafficanti, degli artisti ignorati, degli esclusi; dell'«infra-urbano», strade periferiche, ingressi di casermoni, bar equivoci e altri non luoghi; o ancora dell'«infra-umanità» di una popolazione dal corpo incerto quanto la sua identità. *Jetée* offre lo spettacolo di questa umanità ormai al tramonto, in agonia, con i suoi «organismi agli sgoccioli»¹⁸, i suoi corpi striscianti vittime di una trance orgiastica, occupati in risse violente o in accoppiamenti selvaggi.

Sleep for a thousand years

Se la musica dei Velvet Underground percorre l'intera narrazione è perché viene percepita dal protagonista, ovvero gli scombussola la mente. L'uso del monologo, teatrale o interiore, fa della coscienza del personaggio un filtro attraverso cui passano tutte le percezioni, sensazioni ed emozioni. Così la musica, legata alle erranze notturne e alle lunghe insonnie, si mescola ai pensieri del personaggio e potrebbe benissimo essere soltanto interiore, avere la mente come unica fonte. In *Lendemain de fête* i due protagonisti, che vivono dei proventi di un piccolo traffico di riproduzioni pittoriche, sono condannati a errare tutte le notti a bordo di una vecchia Diesel bevendo birra. A furia d'insonnia, alcool e codeina, i due emarginati attraversano l'intera narrazione in uno stato di ebetudine, accompagnati da una cassetta di Alain Bashung che ascoltano in continuazione all'autoradio. La musica dei Velvet non è mai citata esplicitamente, ma emerge dai rumori della città con i quali si confonde; il suono di un aspirapolve-

¹⁷ Serena, *Basse ville* cit., p. 65.

¹⁸ Cfr. *infra*, p. 33.

re lontano ricorda un riff di Lou Reed, mentre il motore del Diesel evoca un canto semiserafico: «Di là sento come un canto, non sento bene, forse è nella mia testa, sembrerebbe nel motore, come una voce angelica, ma femminile, che canta sommessa, come ci si aspetterebbe da un angelo donna, una voce che si distingue appena dal rumore del motore, che a volte vi s'immerge, poi se ne distacca, cerco di sentire, ma al tempo stesso mi dico che sono stanco, dovrei dormire un po' sul sedile posteriore, al risveglio tutto ciò scomparirebbe»¹⁹. È in una coscienza alterata da stanchezza, alcool e pillole che la musica appare, interna o allucinata, a partire dai rumori urbani. La voce angelica che esce dal motore o si forma nella mente del protagonista è necessariamente quella di un angelo nero, il cui canto di morte era già stato annunciato dal primo album dei Velvet Underground. Il destino dei protagonisti di *Lendemain de fête*, infatti, sembra essere stato scritto in maniera profetica nel sibillino *Black Angel's Death Song*: l'erranza notturna dei personaggi («wandering's brother walked on through the night») e il decesso di uno dei due, accoltellato con un taglierino («long a long plintered from the knife [...] Cut mouth bleeding razors»). Più in generale, i Velvet Underground occupano un posto di riguardo in Serena perché partecipano alla stessa bellezza crepuscolare di ciò che ho chiamato un'estetica del *dopo*. Le opere di Serena sono finzioni notturne – *Velvette* e *Jetée* non fanno eccezione alla regola – in cui tutto si gioca su un punto cruciale – il fine serata – che è anche l'istante critico in cui l'oscurità comincia a far posto alla luce grigia e incerta, lo stato psichico di quanti hanno trascorso una notte bianca e ormai sanno di non aver più niente da perdere. La notte e le sue erranze sono al tempo stesso una necessità per coloro che devono vivere in parte nascosti – «la trasparenza è disumana»²⁰, esclama il narratore di *Lendemain de fête* –, una scelta per i personaggi

¹⁹ Serena, *Lendemain de fête* cit., p. 124.

²⁰ Ivi, p. 113.

alla ricerca di una vita *altra* e una modalità di conoscenza di sé, perché «chi non ha camminato un'intera notte con la pancia vuota e in astinenza da sonno non sa niente di sé»²¹.

All yesterday's parties

La festa è finita: questa potrebbe essere l'amara constatazione che sottende tutti i testi di Serena. In quel momento decisivo d'indistinzione generalizzata che rappresenta la fine di una serata, l'indomani è già oggi, il prima e il dopo si confondono e alla radio Lou Reed incita a passare dalla parte oscura dello specchio. «Lou Reed dice Hey honey. Tolone lunedì a mezzogiorno, domani mattina, ma è già domani, quindi tra un po', ma non riattacciamo a pensarci, si vedrà, domani, tra un po'. And coloured girls say, le ragazze colorate dicono, Du dudu dudu. Cercare di dormire con la bottiglia a portata di mano e il vento, sempre»²². Con Serena è sempre domani, o quasi, già la fine, ma una fine che dura, una voce malinconica che ripete i propri errori e fallimenti, una notte che, come in Beckett, non smette mai di finire. L'estetica del *dopo* è l'arte di sospendere il tempo per rendere l'indistinzione della sensazione, la vaghezza di un momento singolare, un «ricordo di bellezza», l'atmosfera di quegli istanti intermedi in cui tutto precipita, in cui la coscienza perde i riferimenti spaziotemporali. Nessun «futuro radiosio», bensì la volontà di cantare il giorno dopo la festa, come dice il romanzo eponimo: «Non si tratta di un party, di una specie di fine party, di giorno dopo la festa, quelli che si sono praticamente stabiliti in casa mia hanno questo aspetto tutti i giorni, tutte le notti»²³.

C'è un brano dei Velvet che entra in perfetta risonanza con *Lendemain de fête*, o meglio si presenta inaspettatamente co-

²¹ J. Serena, *L'acrobate*, Paris, Minuit, 2004, p. 101.

²² Serena, *Isabelle de dos* cit., p. 124.

²³ Serena, *Lendemain de fête* cit., p. 57. Sarà stata senz'altro riconosciuta, incidentalmente, l'allusione a Beckett.

me il suo negativo: *All Tomorrow's Parties*, cantato da Nico e citato in *Velvette*. Pezzo malinconico, ispirato a Lou Reed dall'atmosfera che regnava alla Factory di Andy Warhol, il testo evoca infatti spesso il passato («silk and linens of yesterday's gowns») e l'idea di una scomparsa («a blackened shroud»), oppure immagina feste future soltanto attraverso la figura di una ragazzina che piange. L'atmosfera emanata dal testo forse è quella più vicina alle opere di Serena: evocazione di abiti da ballo smessi, vecchi tessuti di seta a brandelli che si trasformano in sudari, *Sunday's clowns* estromessi dalla parata domenicale, o ancora confusione temporale tra passato e futuro, nostalgia paradossale del tempo ancora da venire. La Factory, mito della cultura *underground*, che ospitava una comunità al contempo marginale e molto mediatica, appare come il luogo ideale, capace di coniugare creatività ribollente e profonda decrepitezza, verso cui tendono certi spazi comunitari in Serena: mansarda, squat, teatro abbandonato, abitazione di un'attrice decaduta. *All Tomorrow's Parties* torna a più riprese in *Velvette*. Innanzitutto sotto forma di ritmica lenta, quella della voce gutturale di Nico; dopodiché il pezzo è convocato in qualità d'intertesto: «Uno tiene a dire a cosa gli ha fatto pensare, il canto, il ritmo, l'insieme. Dei vestiti, per lui, belli ma sorpassati, stropicciati, vestiti del giorno dopo la festa»²⁴. E per finire, il titolo viene citato a mo' di frase che circola nel covo, qualcosa che ci si ripete con un filo di voce, una specie di «mantra»²⁵.

Un vecchio riff ossessivo

Quindi Serena condivide con i Velvet Underground un certo numero di scelte estetiche, di affinità manifeste: l'attra-

²⁴ Cfr. *infra*, p. 19.

²⁵ *Ibid.* Di fatto Serena pratica la tecnica del *cut-up*: cita soltanto il titolo della canzone dei Velvet Underground, mentre il seguito del «mantra» viene preso da una poesia di Leonard Cohen tratta dalla raccolta *The Energy of Slaves*.

zione per i bassifondi e gli emarginati, i soprannumerari e il loro potere eversivo, ma anche la volontà di rendere conto di un mondo agli sgoccioli, che si porta dietro «ricordi di bellezza», il desiderio di cercare un fragile punto di equilibrio *dopo* il mondo, ma *prima* della sua fine. Da Lou Reed forse Serena ha ereditato il gusto per l'essenziale, la sobrietà e la semplicità. Sia nell'uno che nell'altro la rarità e l'apparente povertà delle immagini nascondono una ricerca minuziosa della precisione, dell'efficacia delle loro scelte. La lingua di Reed come quella di Serena è cruda, letterale e appropriata, ma non per questo si vieta slanci lirici. Nel 2008, quando Seuil pubblicò in Francia l'edizione integrale delle sue canzoni tradotte, Lou Reed fece riferimento a quella ricerca della semplicità che ha sempre guidato il suo lavoro.

Il mio professore, Delmore Schwartz mi ha mostrato la bellezza della frase semplice e questo è ciò che ho cercato di fare per tutta la mia vita di compositore. Anche Andy Warhol era piuttosto bravo con le parole e io ho imparato da lui una certa etica del lavoro e il valore della ripetizione. [...] Volevo scrivere grandi monologhi per batteria e chitarra. Volevo incarnare la canzone²⁶.

In *Velvette* e *Jetée* la frase, spesso breve, ridotta a una sequenza nominale o avverbiale, esprime la forza di una percezione, di una constatazione di esistenza o di una sensazione che colpisce la coscienza del personaggio. La voce fornisce impressioni, sensazioni, percezioni e pensieri man mano che questi appaiono. Per rendere la discontinuità e spontaneità di tali pensieri, la scrittura di Serena moltiplica costrutti sintattici spezzati, frasi incompiute, asindeti e anacoluti.

Esiste un principio comune ad alcuni brani emblematici dei Velvet e alla scrittura di Serena: la ripetizione. In particolare, nel caso dei primi album del gruppo, influenzati da John Cale – all'epoca adepto, tra le altre cose, della musica

²⁶ L. Reed, *Traverser le feu*, trad. di Sophie Couronne & Larry Debay, Paris, Seuil, 2008, p. 1.

drone – i riff di chitarra e le note dissonanti del sax di certi brani formano loop ripetitivi, insistenti, cui rispondono le reiterazioni, le riprese e riformulazioni incessanti dei monologhi spesso ossessivi di Serena. Da un gruppo che ha saputo alternare ballate pop ad atmosfere idilliache e sdolcinate (quantomeno in apparenza) e testi sovversivi scanditi da un sottofondo sonoro cacofonico, probabilmente Serena ha imparato anche l'arte del contrasto e del contropiede. La prosa di Serena riesce a mescolare i registri, a far scontrare tra loro frasi improntate a grande classicismo e sequenze asindetichiche di assoluta crudezza, tanto nella forma quanto nel contenuto. Infine, è singolare notare come Lou Reed, nel tentativo di definire il proprio progetto musicale, si rivolga alla forma preferita da Serena: il monologo. Dietro tutti i monologhi di Serena, se si ascolta con attenzione, forse si sente la batteria di «Moe» Tucker e la chitarra di Lou Reed, o se non altro si riesce a sentire una voce singolare della letteratura francese contemporanea, tradotta per la prima volta in italiano grazie a Ida Porfido. Va reso omaggio all'eccellente opera di traghettamento, discreta ed essenziale, svolta dalla traduttrice e augurarsi che altri testi possano un giorno diventare accessibili ai lettori italofofoni. Nell'attesa, *Velvette* e *Jetée* propongo senz'altro una pista originale, ricca e illuminante per la lettura dell'intera opera di Serena. Così tutto ciò che leggerò di Jacques Serena avrà ormai sempre un rapporto con i Velvet Underground.

Frédéric Martin-Achard