

PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



DISPOSITIF, ART & CONNAISSANCE



NUMÉRO VINGT-DEUX
FÉVRIER 2025

Édito

D'aucuns pourraient nous reprocher de proposer à nouveau d'aborder la notion de dispositif. Force est de constater que le sujet suscite toujours autant d'intérêt de la part des théoriciens et des artistes. Ces derniers participent d'ailleurs activement au renouvellement du concept, à sa redéfinition et à son expérimentation. C'est pourquoi nous souhaitons dans ce dossier mettre en avant non pas le dispositif comme outil de représentation mais comme vecteur de création artistique et de connaissance. Dans notre époque saturée d'images, de sur-représentation, de fausses représentations (les *deepfakes* et les images filtrées n'ont jamais été aussi présents), il devient difficile de distinguer le vrai du faux. L'expérience humaine, sensible, vivante reste donc un rempart au faux et à l'artificialité ; et la production de connaissance scientifique et authentique est plus que jamais nécessaire à notre appréhension et notre compréhension de nos milieux.

C'est pourquoi nous avons souhaité illustrer ce numéro de la revue *Proteus* avec l'œuvre intitulée *Furomancy* (2023-2024), issue d'un projet de recherche-création de l'artiste Damien Beyrouthy et exposée récemment (d'avril à octobre 2024) au Musée d'histoire naturelle de l'université de Tartu (Estonie) dans le cadre de l'exposition *Unknown*. Cette installation numérique complexe se veut être un « système de lecture de pelages d'animaux empaillés contrôlé par des poissons¹ ». Dans un aquarium du musée, la position de chaque poisson y est surveillée par une caméra. Lorsque leurs positions respectives forment l'une des constellations d'étoiles existantes, l'animal empaillé associé à cette constellation est photographié dans son diorama grâce à un système de petit train sur rail équipé d'une caméra. La photographie est ensuite « traduite » en texte par un logiciel de reconnaissance optique et le texte est lui-même retravaillé numériquement afin d'être compréhensible par les humains. L'ensemble des textes produits est lisible en temps réel sur un écran et forme le « livre des animaux morts » aux côtés d'une girafe empaillée. Ce livre redonne une voix et une présence aux animaux morts à travers le texte, mais aussi à travers les chants d'une chorale venue l'interpréter à deux occasions. À travers ce(s) dispositif(s), l'artiste réinterprète le rôle que s'étaient donné les musées d'histoire naturelle, à savoir produire des connaissances sur les organismes vivants – animaux non humains, plantes – et leur environnement, mais tout en les détruisant. Il s'agit ici d'explorer les savoirs et les expériences du vivant en créant une nouvelle forme de savoir générée non pas par les humains, mais par les animaux eux-mêmes. Nous tenons tout particulièrement à remercier Damien Beyrouthy de nous avoir autorisées à reproduire cette œuvre sensible et intelligente.

Sara BÉDARD-GOULET et Marie-Laure DELAPORTE

1. Extrait de la description de l'œuvre sur le site de l'artiste, <<https://damienbeyrouthy.com/furomancy/>>, page consultée le 1^{er} décembre 2024.

Sommaire

Dispositif, art & connaissance

L'art d'agencer des savoirs – introduction au dossier Sara BÉDARD-GOULET et Marie-Laure DELAPORTE.....	4
Appareil et dispositif Pierre-Damien HUYGHE (Université Paris I Panthéon-Sorbonne, ACTE).....	8
L'autre secret des dispositifs de représentation Stéphane LOJKINE (Aix-Marseille Université, CIELAM).....	14
La terreur soviétique et les dispositifs au théâtre. Une étude sur l'écriture dramatique estonienne de 2017 à 2021 Tanel LEPSOO (Université de Tartu).....	30
Dispositifs poétiques d'enquête. Parcours d'Emmanuel Hocquard Ludovic CHAMPAGNE (Université du Québec à Trois-Rivières).....	47
Dispositif mésologique. Conditions, dispositions, disponibilité Pierre BAUMANN (Université Bordeaux Montaigne, ARTES).....	64
Stratégies de dysfonctionnements dans les arts numériques. Biopolitique contemporaine et théories des appareils Pablo-Martín CÓRDOBA (Université Paris 8, AIAC).....	77
L'esthétique distribuée des <i>blockchains</i> Florent DI BARTOLO (Université Gustave Eiffel, LISAA).....	94
Œuvres-partitions et gestes d'écriture intermédiaires. Entretien avec Céline Huyghebaert Corentin LAHOUSTE (FNRS – UCLouvain/Musée royal de Mariemont) et David MARTENS (Université de Louvain).....	108

Hors-thème

541 km séparaient Francfort de Saint-Charles. À la mémoire de Marc Jimenez et des œuvres qu'il aimait revoir Bruno TRENTINI (Université de Lorraine, Écritures).....	121
--	-----

L'art d'agencer des savoirs

INTRODUCTION AU DOSSIER

Que ce soit en art, en philosophie ou dans d'autres disciplines des sciences humaines et sociales, la notion de dispositif continue de faire débat en dépit des nombreux travaux qui s'y sont intéressés depuis son utilisation notamment par Michel Foucault¹. Le terme a été critiqué à titre de « fourre-tout » ; il serait largement galvaudé ou mal interprété par les continuateurs comme par les détracteurs du philosophe. Néanmoins, le dispositif foucauldien continue de susciter l'intérêt, notamment par sa manière d'articuler une forme de pragmatisme à ce qui se réduirait autrement à une structure, et a inspiré des recherches en études cinématographiques², en littérature³ ou encore en études théâtrales⁴. Dans le domaine des arts, le dispositif concerne d'abord le mode de présentation ou de monstration des œuvres, c'est-à-dire l'exposition, mais il peut aussi désigner le dispositif de création, c'est-à-dire le processus. Il est parfois le seul terme opératoire pour nommer ou définir certaines œuvres qui relèvent de l'installation ou forment des « environnements ». Le « dispositif artistique » a lui-même fait l'objet de nombreux travaux dans le domaine des images en mouvement⁵ ou des nouvelles technologies⁶ et continue d'être mobilisé dans des ouvrages

récents⁷. Plusieurs revues y ont également consacré un numéro, comme *Marges*⁸ en 2015 dans le domaine de l'art contemporain ou *Figures de l'art*⁹ en lien avec les arts immersifs. Au-delà de son aspect matériel et formel pour désigner un principe installatif, créatif ou interactif, c'est un concept heuristique qui permet de formuler de nouveaux principes de connaissance et de compréhension, c'est-à-dire un outil de pensée, de réflexion et de théorisation. C'est précisément ce que ce dossier souhaite explorer : la manière dont les dispositifs forment, médient et transforment les pratiques artistiques, la façon dont des formes de connaissance sont produites, partagées et expérimentées par l'intermédiaire de ces dispositifs.

Inspirée par les travaux de Karen Barad¹⁰ sur le réalisme agenciel, notre attention s'attache au rôle du dispositif dans la production de connaissance sur le monde et aux potentialités qu'il possède dans ce sens en art. Dans une appréhension performative de l'épistémologie, on considère que la connaissance s'élabore dans un engagement direct avec le monde plutôt qu'en observant celui-ci à distance et en le représentant. L'objectivité de la connaissance est ici garantie par des traces faites sur les corps plutôt que par la supposition ontologique d'un monde extérieur à des observateurs indépendants. De sorte que ce sont les phénomènes et non les objets qui constituent les unités ontologiques élémentaires, et que « objet observé » et « sujet observant » soient déterminés dans chaque phénomène, par des « intra-actions », en résolvant ponctuellement l'indétermination

1. Voir Michel FOUCAULT, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 1994, et Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993.

2. François ALBERA et Maria TORTAJADA (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011.

3. Stéphane LOJKINE, *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, 2005.

4. Voir Arnaud RYKNER, *Corps obscènes : pantomime, tableau vivant et autres images pas sages*, suivi de *Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, 2015, et Arnaud RYKNER, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 91-103.

5. Luc VANCHÉRI (dir.), *Images contemporaines : arts, formes, dispositifs*, Lyon, Aléas, 2009.

6. Pascal KRAJEWSKI, *L'art au risque de la technologie 1. Les appareils à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2013.

7. Voir Aline CAILLET, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, PUR, 2014, et Bernard GUELTON (dir.), *Dispositifs artistiques et interactions situées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

8. « Dispositif(s) dans l'art contemporain », *Marges*, n° 20, 2015.

9. Bernard ANDRIEU (dir.), « Arts immersifs. Dispositifs & expériences », *Figures de l'art*, n° 26, 2014.

10. Karen BARAD, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

ontologique inhérente du monde. Dans ce contexte, les dispositifs sont entendus comme pratiques matérielles-discursives ouvertes et dynamiques à travers lesquelles du « sens » et des « choses » sont articulés. Si les dispositifs jouent un rôle dans la production de phénomènes, ils en font aussi partie, ainsi que de la configuration matérielle et discursive du monde qu'ils rendent possible, dans laquelle s'institue la différenciation toujours renouvelée des frontières, des propriétés et des significations. Ainsi, la question que traite ce dossier est celle de la spécificité du dispositif en art dans la production de connaissance : comment ces dispositifs articulent et déterminent les éléments d'un phénomène ? Comment engagent-ils les spectateurs dans un processus de connaissance ? Comment articulent-ils la représentation et les pratiques du monde ? Comment abordent-ils les traces des phénomènes ? Comment approchent-ils leur propre place au sein des phénomènes ? Comment rendent-ils compte de l'indétermination ontologique ?

Les conséquences d'une telle conception du dispositif en tant que ce qui résout l'indétermination sémantico-ontique sont nombreuses et font également l'objet de ce dossier. L'inséparabilité de l'objet et du dispositif implique de renoncer à l'idéal classique et moderne de la causalité, qu'elle s'appuie sur un déterminisme strict ou une liberté absolue, et de réviser radicalement notre position par rapport à la « réalité ». Le dispositif entendu comme (re)configuration matérielle spécifique du monde met à l'épreuve la croyance représentationnaliste dans le pouvoir des mots à représenter des choses préexistantes. En ce sens, il défie les épistémologies désincarnées qui fondent l'objectivité sur un point de vue de nulle part (objectivisme) ou de partout (relativisme) plutôt que d'un point de vue situé comme le théorise Donna Haraway dans son article fondateur sur le sujet :

Je voudrais insister sur la nature incorporée de toute vision, et ainsi reconquérir le système sensoriel qui a servi à signifier un saut hors corps marqué vers un regard dominateur émanant de nulle part¹.

Il permet également de questionner l'anthropocentrisme caractéristique d'une ontologie essentialiste en montrant que la connaissance ne requiert pas de l'intellection au sens humaniste du terme, mais qu'elle ressort d'une attention différentielle à ce qui compte.

Dans le champ de l'art contemporain et actuel, le dispositif met en avant certes la participation du visiteur à l'œuvre mais aussi, et surtout, les échanges que ce type d'œuvres suscite, les corps performants devenant de véritables interfaces au sein du dispositif, faisant souvent appel aux nouvelles technologies. Ces dispositifs, qui semblent offrir plus de liberté, de mouvement, d'agentivité² aux visiteurs en leur accordant une place de premier ordre, peuvent paradoxalement imposer un cadre restrictif et contraignant fait de procédures à suivre et de règles auxquelles obéir. Dans sa structure matérielle, le dispositif renouvelle à la fois la dimension perceptive, notamment à travers les phénomènes de projection, mais aussi la perspective sensorielle, à travers une certaine injonction à la participation ou à la contemplation. Le dispositif est aussi une construction sémantique qui désigne tant l'appareil (*apparatus*) que le système (*device*) proposant plusieurs régimes d'action : interactivité, opérativité et performativité. Le corps est investi d'un rôle dans le contact et la communication à l'autre, il est le lien vers le monde extérieur à travers le comportement, permettant l'exploration des limites de la présence de l'être et de sa connexion aux autres.

Afin de répondre aux questions posées précédemment et en abordant ces différentes perspectives du dispositif dans une dimension épistémologique, les auteurs de ce dossier traitent de la notion de dispositif à la fois dans le domaine des arts plastiques et dans le champ de la littérature et du théâtre apportant une diversité de points de vue et d'approches sur le sujet. Certains auteurs ont décidé de traiter des dispositifs avec une approche très théorique quand d'autres au contraire ont préféré un partage des expériences du sensible, mais tous ont joué le jeu de la production d'un savoir critique.

1. Donna HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions - Féminismes*, Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (éd.), Paris, Exils, 2007, p. 115.

2. Alfred GELL, *Art and Agency : An Anthropological Theory*, Oxford, Carendon Press, 1998.

Il nous est apparu comme une évidence d'ouvrir ce dossier avec la réflexion de Pierre-Damien Huyghe dans son texte « Appareil et dispositif ». Comme l'indique ce titre, l'auteur s'intéresse aux liens entre dispositif et appareil à travers les écrits de Giorgio Agamben et Michel Foucault dans un premier temps. La réflexion s'opère dans une perspective rétrospective des propres textes de l'auteur, son usage du terme « appareil » remontant à 1988. Rappelant le rôle décisif de la photographie et du cinéma dans l'analyse de ces termes, il s'intéresse par la suite à l'importance du concept « d'appareillage » en art, chez des artistes comme Dan Graham et Peter Campus, et s'interroge : « Je ne sais pas quand ni pourquoi le mot “dispositif” a pris place dans le discours des milieux de l'art ».

Dans son article « L'autre secret des dispositifs de représentation », Stéphane Lojkin se concentre sur le dispositif foucauldien tel qu'il est pensé dans le cadre des « techniques de gouvernementalité » faisant suite au pouvoir souverain. Sa réflexion identifie ce qui a empêché Michel Foucault de mener à bien la théorisation du dispositif : le « dehors » du marché tel qu'il est décrit par Karl Marx et celui de l'inconscient conceptualisé par Freud, tous deux menant à un surplus dans l'économie du marché ou de la jouissance. S. Lojkin surmonte cet obstacle en articulant l'espace de la représentation et « l'espace autre » qui conditionne l'espace de la représentation. À partir d'une Europe construite sur l'externalisation (par la colonisation) de ses moyens de production et de vérité, le dispositif biopolitique fait revenir « l'extériorité invisible » sur la scène sous forme d'injonction et de hantise, tout comme le dispositif du récit est un dispositif spectral qui introduit le fantôme de la modernité.

Tanel Lepsoo se penche sur le théâtre estonien des cinq années précédant l'invasion russe en Ukraine, afin d'étudier les dispositifs de représentation de la terreur soviétique qui a marqué l'Histoire de l'Estonie. Sur les 432 pièces produites pendant cette période, 70 d'entre elles retiennent son attention pour leur évocation de la période soviétique ; son article revient sur 13 de celles-ci en identifiant les dispositifs employés dans leur écriture même pour évoquer la violence sans la donner à voir aux spectateurs. Le principal dispositif utilisé pour rendre compte de la brutalité

d'une Histoire encore récente est celle du récit (par opposition au dispositif de la scène) : celui-ci fait notamment appel à du matériau existant (témoignages, photos, chansons, etc.) pour solliciter la mémoire collective du public. Les détours employés par ce théâtre pour aborder la violence sans la minimiser ni la glorifier articulent une tentative de comprendre une terreur diffuse qui, bien qu'associée à des figures identifiables (Staline, les agents du KGB, etc.), complique une distinction nette entre victimes et bourreaux.

Ludovic Champagne explore la notion de dispositif à partir des « dispositifs poétiques d'enquête » élaborés par Emmanuel Hocquard en s'appuyant sur l'analogie entre langage et déplacement. Il rappelle d'abord l'absence à ce jour d'une véritable « querelle » de la littérature contemporaine (à l'inverse de celle de l'art contemporain), laissant presque intacte la distinction entre langage littéraire et langage ordinaire. Il aborde ensuite les différentes conceptions du dispositif, qui situent celui-ci entre fonction utilitaire et potentiel d'ouverture, pour préciser la nature du dispositif poétique offrant une visibilité inédite dans un contexte donné, permettant une reconfiguration des habitudes. L'article se termine sur une description de la démarche poétique propre à Emmanuel Hocquard, pour qui l'écriture – qu'il articule par ailleurs dans sa pratique de l'enseignement – consiste notamment à inventer des manières d'enquêter qui déjouent les habitudes tout en s'ancrant dans le langage ordinaire.

C'est également à travers un processus créatif, à la fois artistique et de production de connaissance, que Pierre Baumann aborde la notion de dispositif, et plus particulièrement de « dispositif mésologique » permettant de traiter des expressions de vulnérabilités et à partir desquels l'auteur crée et théorise des *images conviviales*. Après avoir analysé le dispositif photographique développé au XIX^e siècle par George Shiras pour capturer ses *images-animales* et les expériences du vivant que proposent des artistes contemporains comme Pierre Huyghe ou Céline Domengie, P. Baumann partage un projet de recherche-création collectif mené en 2023 et ayant permis la production du film *Le Souffle les a portées*. « L'image conviviale renvoie à l'idée que de tels dispositifs contribuent à renforcer l'indépendance, l'interdépendance et

l'autonomie créatrice à l'encontre de la technique », écrit-il afin d'appliquer le dispositif mésologique à l'expérience de création filmique.

Theodor W. Adorno, Gilbert Simondon, Vilém Flusser et Jean-Louis Déotte sont les différents théoriciens du dispositif et des appareils que Pablo-Martín Córdoba convoque afin d'interroger la notion de dispositif biopolitique. L'auteur s'intéresse aux artistes détournant, exploitant, maltraitant un éventail de technologies numériques afin d'en dévoiler les failles sociales, économiques ou politiques. Pour cela, leurs œuvres font souvent appel à une dimension ludique, participative ou encore immersive. Alors que le collectif Disnovation.org s'adonne à la prédiction algorithmique, Benjamin Gaulon dénonce les technologies de reconnaissance faciale quand Jacques Perconte se joue des dysfonctionnements numériques afin de dévoiler les dangers des « images-marchandises ». Mettant en garde contre l'usage militaire ou capitaliste de ces dispositifs technologiques, les postures artistiques analysées par Córdoba « suggèrent la possibilité d'une technique libérée, affranchie [...] émancipatrice du lien de l'humain avec la technique ».

Chez Florent Di Bartolo, il s'agit également de technologies numériques mais plus particulièrement d'un champ encore peu défriché dans la théorie et la recherche, car relativement récent : celui des *blockchains*. Après un rappel nécessaire de ce que sont les NFTs et les *blockchains*, l'auteur précise que ces derniers « se positionnent comme des dispositifs ouvrant de nouvelles perspectives pour la création artistique et les relations entre artistes, œuvres et collectionneurs ». S'appuyant sur des études de cas précises, il démontre que les *blockchains* ne sont pas uniquement un dispositif numérique capable de certifier l'authenticité d'une œuvre, mais des dispositifs inter-humains de mises en relation notamment sur les plateformes de promotion des œuvres génératives et des dispositifs esthétiques et transformatifs qui doivent désormais être exposés.

Le dernier texte donne la parole à une artiste dans l'entretien réalisé par Corentin Lahouste et David Martens avec l'artiste-autrice franco-québécoise Céline Huyghebaert, mettant en lumière un processus de création intermédial qui brouille les frontières de l'écriture. Les projets de l'artiste donnent lieu à des déclinaisons dans l'espace d'exposition et sur papier, des lieux qui, malgré leur ouverture, sont souvent identifiés comme étant ceux de l'art contemporain, d'une part, et de la littérature, d'autre part. Or, la démarche de Céline Huyghebaert s'accorde autant à l'un et l'autre champ, en exploitant les particularités de chacun. Le dispositif de l'œuvre se déploie ainsi au-delà des médiums en engageant les spectateurices-lecteurices dans une expérience de l'absence, sujet privilégié de l'artiste.

La diversité et la richesse de ces différentes réflexions témoignent de la nécessité de continuer à interroger la notion de dispositif dans sa dimension épistémologique et artistique, peut-être aujourd'hui encore plus que jamais, à la fois dans le contexte de « l'explosion » des nouvelles technologies et à une époque qui appelle une redéfinition des rapports humains au reste du vivant. Nous remercions sincèrement les auteurs de ce dossier de la revue *Proteus* d'avoir accepté de partager leurs pensées.

Sara BÉDARD-GOULET¹ & Marie-Laure DELAPORTE

1. Le travail que j'ai fourni pour mener à bien la réalisation de cette coordination a été soutenu par le financement du Conseil de recherche estonien PRG1504 et le ministère de la Culture estonien.

Appareil et dispositif

Il m'a été plusieurs fois demandé de dire en quoi, à mon sens, la notion d'appareil pouvait toucher à celle de dispositif. Ce verbe, « toucher », est juste dans la mesure où il implique l'existence d'une zone de familiarité. Mais il convient aussi de prendre en considération ce qui fait, malgré tout, qu'une différence demeure. Pour ma part, comme on lira dans la deuxième partie de cet article, ce qui m'a fait écrire sur les appareils procède d'un cheminement qui a trouvé d'abord sur sa route Merleau-Ponty. C'est après que la question du rapport aux dispositifs s'est posée. Le texte qui suit est une manière de faire le point. Tout ce qu'il faudrait dire n'y est pas dit, notamment parce que je ne traite pas des analyses à plusieurs égards discutables que Vilém Flusser a développées à partir de sa conception de l'appareil photographique¹. Je propose donc seulement d'articuler trois moments de réflexion, le premier consacré au caractère singulièrement complexe et interprétable, malgré Foucault, du concept de dispositif, le deuxième, au fond lisible séparément, à une mise au point spécifique quant à la notion d'appareil, le troisième à l'intérêt de cette notion en art.

Du dispositif à l'hétérotopie

C'est en 2007 qu'a paru en France la traduction du petit livre *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Giorgio Agamben, qui l'avait publié un an plus tôt en Italie, prétendait donner là « une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault² ». Il disait « appeler dispositif

tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants³ ». La question est de savoir si cette définition ne mène pas le concept foucauldien au-delà de ce que Foucault lui-même en disait. Agamben répond positivement à cette question. L'un des « principes de méthodes » que, dit-il, « [il] applique constamment dans [ses] recherches consiste à identifier dans les textes (...) le locus et le moment où ils sont susceptibles d'être poussés⁴ ». De quoi s'agit-il en l'occurrence ? Qu'est-ce qui retient le dispositif foucauldien de correspondre tout à fait à la définition que nous venons de lire ?

Pour répondre, je soulignerai d'abord le fait que, dans la suite de son ouvrage, Agamben traite des effets : un dispositif subjective. Mais qu'est-ce que cette subjectivation ? Elle ne nomme pas la démarche d'intégration à soi qu'un sujet indépendant pourrait gouverner⁵. Pour Agamben, il n'y a jamais de sujet que réalisé et pour ainsi dire mis en place par ce qu'il appelle volontiers, ailleurs, des machines, autre nom, chez lui, à mon sens, du dispositif. Mais de cette sorte de machine productrice de subjectivités non pas exactement assignées mais tout de même assujetties, il n'y a pas qu'une seule espèce. Il faut donc ici raisonner au pluriel et penser qu'une disposition – qu'une machination, qu'une subjectivation des vies humaines – peut en principe jouer contre une autre. Quand ce jeu a lieu, un sentiment de libération peut aussi se produire puisque, tout de même, une autre subjectivité se constitue alors, bien qu'en réalité, ce qui émerge n'est pas un sujet indemne, mais seulement un sujet autrement dis-

1. Sur ce point voir mes deux articles 1) « Suspens photographique et résistance économique », in Jean Arrouye et Michel Guérin (dir.), *Le photographiable*, Publications de l'université de Provence, 2013, p. 41-46 et 2) « Appareil et caméras chez Vilém Flusser, objections et critique », *Flusser Studies* 31, <<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/huyghe-flusser.pdf>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, M. Rueff (trad.), Paris, Rivages, 2007, p. 30-31.

3. *Ibid.*, p. 30.

4. *Ibid.*, p. 28-29.

5. Cette signification est celle à laquelle pensait pour sa part Paul Ricœur écrivant que « bien souvent un concept phénoménologique [n'est] qu'une subjectivisation d'un concept beaucoup mieux connu par la voie empirique ». Cf. Paul RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, Paris, Aubier, 1949, p. 16.

posé. Bref, Agamben fait valoir dans sa façon d'approcher la question l'existence de moments transitoires de désubjectivation. Mais « *aujourd'hui* », écrit-il aussi (je souligne cet « aujourd'hui »), « processus de subjectivation et de désubjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée et pour ainsi dire spectrale¹ ». Ce qui est dit là de manière indirecte, c'est que, dans les cas par hypothèse pas tout à fait « d'aujourd'hui » qu'étudiait Foucault, la possibilité que se « recompose » de nouveau quelque chose comme un sujet n'était jamais exclue. Elle le serait à présent.

Il se pourrait qu'Agamben n'ait pas tout à fait raison sur le fond et que notre époque soit moins fermée qu'il le pense aux possibilités de la désubjectivation, mais que, cependant, son intuition quant au dispositif chez Foucault soit juste. Ce dernier s'est-il en effet jamais tout à fait départi de l'idée que puisse exister des « contre-espaces » ? La formule est en tout cas par lui employée en 1966 dans la conférence radiophonique consacrée aux « hétérotopies² ». Un contre-espace, c'est un lieu qui « s'oppose à tous les autres, qui est destiné en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier³ ». L'espace hétérotopique est un tel contre-espace. Nulle utopie ici, Foucault le déclare nettement dans sa conférence. D'ailleurs, si c'était le cas, il ne saurait trouver les exemples qu'il trouve. « En général », ajoute-t-il, « l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles⁴ ». En ce sens, elle n'est pas, comme elle semble, hétéroclite, elle est plus réellement hétérogène⁵.

Il me faut insister sur cette qualité. Michel Foucault ne l'attribuait pas seulement aux hétérotopies, mais bel et bien aussi au dispositif tel qu'il le concevait. Ainsi persista-t-il à dire de ce dernier que c'était « un ensemble résolument hétérogène (je

souligne), comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments⁶ ».

Dès lors, savoir si, dans l'usage du mot dispositif, il est fait droit à cette propriété nommée « hétérogénéité » est une question clé. Seulement cette question, il faut l'aborder concrètement. Sur ce point, quand Agamben dit que dans le monde contemporain, il n'est plus « donné lieu à la recomposition d'un nouveau sujet », est-il assez précis ? Non seulement la formule qui noue le neuf et le recomposé a quelque chose de paradoxal, mais encore les lieux, et pas seulement les machines conceptuelles, dont elle devrait parler ont toutes les chances de n'être pas matériellement repérables. Tel n'était sans doute pas le cas des dispositifs foucauldien et clairement pas celui des hétérotopies. Examinant ces dernières de près, les exemplifiant, Foucault leur trouvait entre autres « principes », celui « d'avoir *toujours* (je souligne) un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant⁷ ». Il y a même, ajoutait-il, des hétérotopies qui « ne sont pas fermées sur le monde extérieur mais qui sont pure et simple ouverture⁸ », et d'autres encore où l'on ne saurait « entrer véritablement » qu'à la condition d'être « initié ». Parmi ces dernières, les maisons dites « closes ». Foucault cite ici Aragon disant que « pas un instant » lorsqu'il s'y trouvait « [il] ne pensait au côté social des lieux⁹ » et commente immédiatement : c'est là, écrit-il que « sans doute on rejoint ce qu'il y a de plus essentiel dans les hétérotopies. Elles sont la contestation de tous les autres espaces¹⁰ » (p. 33-34).

1. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 44.

2. Michel Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

3. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 24.

4. *Ibid.*, p. 28-29.

5. Je dois à une conversation avec Arnaud Rykner de pouvoir faire cette distinction entre l'hétérogène et l'hétéroclite.

6. Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, C. Millot, G. Wajeman, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 299.

7. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 32.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 33.

10. *Ibid.*, p. 33-34.

La notion d'appareil

Si pour ce qui me concerne je me suis attaché à la construction d'une certaine notion d'appareil, ce fut nécessairement en dehors de la discussion dont je viens d'indiquer la nature et cependant dans sa marge. « Nécessairement en dehors » puisque ma première proposition en la matière date de 1988, soit assez notablement avant que le texte d'Agamben ne fût publié et même celui de Foucault accessible (il ne sera édité sous forme d'archive audio qu'en 2004, en livre qu'en 2009)¹. Mais « en marge cependant », car je crois avoir toujours craint que la notion de dispositif ne soit entendue à la manière d'Agamben et qu'on y voie, sans y regarder d'assez près, moins la possibilité que l'imposition d'une forme de vie. Considérons plutôt qu'il y a une différence à faire entre ces deux expressions : « être disposé par » et « être disposé à ». La première est plus impérative que la seconde qui admet pour sa part, comme le suggère aujourd'hui Yves Winkin, qu'un « processus ne s'enclenche » que si « un certain dispositif rencontre une certaine disposition² ». La notion de subjectivation est de ce point de vue ambiguë car son nom même conduit à penser le subjectif comme un résultat et ne permet guère d'imaginer quelque préparation de ce côté là. À quoi pensait au juste Foucault lorsqu'il parlait d'hétérotopie ? Ce dernier mot, parce qu'associé chez lui, comme j'ai dit, aux idées d'ouverture et d'espace ouvert, laisse inévitablement quelque marge de mouvement aux constitutions subjectives.

Ma question est, aura toujours été de savoir comment une ouverture, comment un espace ouvert peuvent advenir. Il faut bien penser que, pour une part au moins, ils sont l'un et l'autre construits et même, si l'on veut, machinés. Mais si

tout n'est pas hétérotopique et si, pour le dire autrement, le degré d'ouverture n'est pas toujours constant, alors il faut aussi penser que du construire et du machiner, plusieurs modes sont possibles. Cette pluralité modale ne mérite pas seulement d'être étudiée dans ses effets (du côté des sujets plus ou moins subjectivés), mais aussi dans ses principes et ses méthodes (du côté, cette fois, des traitements matériels). Considérée de ce dernier point de vue, je peux la dire plus ou moins appareillée ou, à l'inverse, plus ou moins industrialisée. Il convient donc qu'à présent je m'explique sur ce point.

C'est en 1988, donc, que j'ai pour la première fois utilisé le terme « appareil ». Je faisais alors référence, je vais y revenir ci-dessous, à un propos de Merleau-Ponty. Mon article portait d'abord sur la façon réactive dont Baudelaire avait pu commenter en 1859 l'engouement dont bénéficiait à ce moment-là la photographie inventée vingt ans plus tôt. Mais c'est après cet article, une dizaine même d'années plus tard, dans *Art et industrie* (1999), que le mot a commencé à faire pour moi notion. L'idée majeure, que Jean-Louis Déotte repéra et qu'il développa par la suite à sa façon, était, est toujours qu'une « philosophie de l'appareil est nichée au cœur de la peinture depuis Alberti³ ».

« Nichée », cela ne veut pas dire « exposée » mais plutôt « industrialisée » au sens où ce mot, considéré étymologiquement, implique quelque chose comme une sécrétion, comme une opération produisant des effets depuis un intérieur qui ne se montre pas lui-même (c'est la valeur du préfixe ind-, venue du latin *endo*, qui, au-delà des situations recensables d'énonciation du mot, implique cette idée). C'est tout le problème. L'art de la peinture s'est pour sa part historiquement lié à une capacité d'appareillage non repérée comme telle jusqu'au moment où, invention de la photographie aidant, il a bien fallu repenser les vertus de l'outillage pictural et se rendre compte que cet outillage était capable de diverses endurance et de diverses tournures. Si donc on l'avait longtemps pensé comme univoque ou méthodiquement assigné, c'était en raison d'une instrumenta-

1. Cf. Pierre-Damien HUYGHE, « L'outil et la méthode », revue *Milieux*, n° 33, Le Creusot, Écomusée du Creusot-Montceau-les-Mines, 1988, p. 65–69. Le texte, ré-édité dans la revue *Back Office*, n° 1, B 42, 2017, est accessible à cette adresse : <<http://www.revue-backoffice.com/numeros/01-faire-avec/pierre-damien-huyghe-outil-methode>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Cf. Yves WINKIN, « L'enchantement : dispositif et disposition », in Rachel Brahy, Jean-Paul Thibaud, Nicolas Tixier et Nathalie Zaccari-Reyners (dir.), *L'enchantement qui revient*, Paris, Hermann, 2023, p. 15-35.

3. *Art et industrie*, Paris, Circé, ré-éd. 2015, p. 106-107.

lisation discutable. Or qu'est-ce que cela veut dire : instrumentaliser, sinon tenir un matériel à disposition ? Ce qu'on a fini par découvrir pour en faire une affaire d'art, c'est que toute instrumentation tend à ignorer les qualités intrinsèques de ce qu'elle instrumentalise. Décisive aura été dans cette affaire l'invention de la photographie parce qu'avec la photographie ne pouvait pas ne pas venir l'idée qu'était capable d'exister une réception sensible pour ainsi dire mécanique mais étrangère au sujet prétendant en disposer. Ce n'est pas en effet la sensibilité du photographe qui compte dans l'instant où la photographie se fait, c'est celle de la plaque, plus tard de la pellicule, qui, relativement à ses réglages et à sa forme propres, enregistre l'impression lumineuse. La photographie puis le cinéma, d'abord avec ses caméras, plus tard avec ses appareils d'enregistrement des sons, auront obligé ou plutôt auraient dû obliger à penser qu'une mécanique peut être dotée d'une sensibilité dont les formes ou, si l'on préfère, les caractéristiques de réception sont spécifiques, c'est-à-dire jamais exactement conformes à celles des sujets humains.

Pareille conception peut s'étendre à d'autres matrices, plus récentes ou plus anciennes. Ainsi pouvons-nous penser, en aval de la photographie et du cinéma, à la vidéo et au numérique. Mais la façon dont un Kandinsky proposait, au temps du Bauhaus, de repenser les qualités tactiles du matériel offert au peintre ou au lithographe conduit à la même analyse¹. Dans un champ voisin, celui de l'architecture, Frank-Lloyd Wright n'a cessé d'évoquer les qualités « intrinsèques » des matériaux (la pierre, le bois), mais aussi, mais même des machines sans lesquelles nulle construction ne saurait être de nos jours². Ce que nous pouvons comprendre en étudiant tous ces exemples, c'est qu'il y a, du côté des techniques, autre chose que ce qu'Agamben reconnaît au dispositif, soit pour lui la capacité, entres autres, je le rappelle, « de capturer, de déterminer et de contrôler les gestes ». Au lieu de cette capture et de la subjecti-

vation qui en résulte, il peut y avoir une offre susceptible de faire travailler un sujet et de travailler avec lui en le confrontant à des propositions qui ont une particulière consistance et qui, en tant que telles, ne sont pas de son vouloir. Je ne suis pas sûr que le lexique de la disposition puisse rendre compte de ce travail, à moins de lui rendre l'une de ses plus anciennes significations. Avant de valoir pour « décider » ou « décréter », le verbe « disposer » pouvait en effet avoir le sens de « préparer ». Nous avons là une riche ligne sémantique où peuvent figurer l'apprêt, la préparation et le préparatif. Ces trois derniers mots renvoient au latin *apparatus* aujourd'hui utilisé tel quel dans la langue anglaise pour dire « appareil ». S'ils évoquent bien à leur tour l'idée de disposition, c'est à chaque fois en vue d'un événement ou d'une opération dont le terme n'est pas assuré. Et c'est ce manque d'assurance quant au résultat qui fait qu'il y a travail. Ce qui a lieu alors peut bien être dit dans un premier temps en état de préparation mais n'est pas, par définition, tout disposé d'avance. Il y va d'une aventure ou, si l'on préfère, d'une formation. En allemand, cela peut se dire *Gestaltung*.

Je viens de parler d'un certain manque. J'aurais pu dire « vide » aussi bien et me rapporter ce faisant au texte source de toute cette proposition théorique et conceptuelle, celui de Merleau-Ponty analysant dans *Signes* ce que peut être une parole ou une expression³.

Exprimer [dit le philosophe c'est d'abord] pour le sujet parlant prendre conscience ; il n'exprime pas seulement pour les autres, il exprime pour savoir lui-même ce qu'il vise. Si la parole veut incarner une intention significative qui n'est qu'un certain vide, ce n'est pas seulement pour recréer en autrui le même manque, la même privation, mais encore pour savoir de quoi il y a manque et privation⁴.

1. Cf. *Art et industrie, op. cit.*, chapitre « Question d'économie ».

2. Cf. Frank-Lloyd WRIGHT, *L'avenir de l'architecture*, Georges Loubière et Mathilde Bellaigue (trad.), Paris, éditions du Linteau, 2003.

3. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, 1960. Dans les citations qui suivent, la pagination renvoie à la ré-édition réalisée dans la collection « Les classiques des sciences sociales » de la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'université du Québec à Chicoutimi, <https://classiques.uqam.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/signes/merleau_ponty_signes.pdf>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

4. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes, op. cit.*, p. 89.

Cependant, pour qu'un tel savoir prenne corps, pour qu'il se réalise, il faut qu'on travaille la langue qu'on s'apprête à parler et qui est elle-même nourrie de toutes les paroles qu'elle a déjà accueillies, qu'on travaille avec elle aussi bien, ce qui suppose qu'elle soit travaillable.

Je comprends ou crois comprendre [ajoute Merleau-Ponty] les mots et les formes du français ; j'ai une certaine expérience des modes d'expression littéraires et philosophiques que m'offre la culture donnée. J'exprime lorsque, utilisant tous ces instruments déjà parlants, je leur fais dire quelque chose qu'ils n'ont jamais dit [...] Je dis qu'une signification est acquise et désormais disponible lorsque j'ai réussi à la faire habiter dans un appareil de parole qui ne lui était pas d'abord destiné. Bien entendu, les éléments de cet appareil expressif ne la contenaient pas réellement : la langue française, aussitôt instituée, ne contenait pas la littérature française, – il a fallu que je les décentre et les recentre pour leur faire signifier cela que je visais. C'est précisément cette « déformation cohérente » (A. Malraux) des significations disponibles qui les ordonne à un sens nouveau et fait franchir aux auditeurs, mais aussi au sujet parlant, un pas décisif. Car désormais, les démarches préparatoires de l'expression, – sont reprises dans le sens final de l'ensemble et se donnent d'emblée comme dérivées de ce sens, maintenant installé dans la culture¹.

Au terme de l'opération décrite par Merleau-Ponty, qu'y a-t-il ? D'un côté un sujet qui, ayant découvert ce qu'il ne savait pas qu'il voulait et pouvait dire, n'est plus tout à fait ce qu'il était, de l'autre une langue qui, n'étant plus elle-même tenue aux significations et aux modes du signifier qui la définissaient auparavant, a elle-même, fût-ce de peu, changé d'état. Elle vient, cette langue, d'être appareillée. C'est-à-dire non pas traitée en instrument, mais tournée au fond comme jamais, autrement dit travaillée en appareil. Ce que je veux souligner, c'est que rien de cela ne serait possible si elle était un dispositif déterminé et déterminant. Il faut, c'est ici une condition, non seulement qu'elle soit riche en soi de capacités mais encore qu'elle soit considérée comme telle.

L'art comme appareillage

Je ne sais pas quand ni pourquoi le mot « dispositif » a pris place dans le discours des milieux de l'art. Peut-être le prestige que lui avait donné la pensée de Foucault a-t-il joué un rôle, comme aussi bien le désir, à un moment donné, de donner lieu à autre chose qu'à des installations : on voulait parler d'œuvres qui ne prenaient pas seulement une place quelque part mais qui requéraient des spectateurs une forme ou une autre d'activité cadrée par la situation qui leur était proposée. Mais peut-être aussi certaines au moins de ces œuvres tenaient-elles non à des exemplaires uniques mais à des protocoles au fond ressemblant à des brevets que les exposants avaient charge de réaliser selon les stipulations dont ils étaient devenus détenteurs. Avec cette dernière notion, la stipulation, nous sommes bien en effet dans le registre du dispositif, en tout cas nous sommes dans la part juridique de ce registre. Une disposition, c'est en effet, en ce sens, un ensemble de clauses. Nous pouvons donc admettre qu'un dispositif soit, comme un brevet, une brève formule indiquant la manière dont il convient de disposer un certain nombre d'éléments pour obtenir d'eux un certain résultat. Suivant cette piste de réflexion, il nous faudrait prendre acte de ceci qu'à un moment donné dans l'histoire de l'art les propriétaires d'une œuvre sont substantiellement devenus les titulaires d'un droit à réaliser, dans des conditions stipulées, telle ou telle procédure opératoire.

Restent alors à interroger la nature et la tendance de ces procédures. Des éléments sur lesquels elles portent, que font-elles ? Qu'elles soient protocolaires ne change pas ce fait plus anciennement établi (Diderot en évoquait déjà l'idée à propos de la peinture²) qu'il y a deux sortes d'art. Ou deux sortes au moins de possibilités dès qu'il y a une matière à mettre en œuvre, l'une plus divertissante que l'autre, l'autre plus étonnante que l'une.

Dans une petite note énigmatique de la *Critique de la faculté de juger*, Kant évoque l'art « prétendu » du prestidigitateur, tandis que, dit-il en substance, on ne « refusera pas d'appeler art les tours d'un

1. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, op. cit., p. 90.

2. Cf. Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, Paris Buisson, 1995.

funambule¹ ». Je comprends pour ma part que ce qui fait la différence, c'est le degré d'exposition. Par définition, le prestidigitateur cache son art. En revanche, ceux qui regardent le funambule le voient s'exposant dans son art. Ce point est crucial. Il permet en l'occurrence de distinguer entre deux pratiques, celle de la mise en dispositif et celle de la mise en appareil d'un appareil et d'un appareillage. « Apparat », cela veut dire « déploiement » ou « éclat ». Il est des œuvres capables de mettre au fait de façon éclatante la puissance expressive de la technique qui les soutient. À titre d'exemple, considérons les installations vidéo dont Peter Campus et Dan Graham définirent le protocole au début des années soixante-dix du vingtième siècle. Dans ces installations où le passant-spectateur est toujours filmé se produit tantôt un dédoublement (Campus), tantôt une désynchronisation (Graham) de l'image de soi. L'expérience de ce dédoublement ou de cette désynchronisation commence – ne peut que commencer – par un étonnement. La question qui se pose – qui ne peut pas ne pas se poser – est : comment cela est-il possible ? Comment cela peut-il se faire ? Il n'est pas nécessaire de connaître la réponse dans son détail : l'essentiel est, pour reprendre une formule présente dans le propos de Merleau-Ponty, « la conscience qui se prend » quant à ce qui se réserve ordinairement de possibilités dans la situation devenue banale à l'époque de la reproduction, celle d'être filmé. Cette conscience se manifeste en une phrase du type : « je ne savais pas, je n'aurais jamais pensé qu'il était possible de faire pareillement avec le matériel de la vidéo et de la télévision ».

Bien que, dans des cas comme ceux-là, il ne s'agisse à l'évidence pas d'opérations menées avec le langage, il se passe la même sorte d'événement ou d'avènement que lors de l'installation d'une signification nouvelle dans la langue : la mise en œuvre parvient à faire habiter une présence dans un appareil qui ne lui est pas déjà destiné. Qui fait face à cette présence se trouve renvoyé à sa propre présence. Je veux bien, si l'on y tient vraiment, que l'on dise encore de cette présence

qu'elle est une subjectivation, mais alors c'est une très singulière subjectivation. Comme n'y sont pas assurées mais plutôt suspendues les compréhensions habituelles, comme nul geste ni conduite n'est par là durablement organisé, comme ce qui se produit c'est plutôt un arrêt de ce qui est quotidiennement disposé en ces domaines, je crois bien que nous serions avisés de voir là plutôt une exception au subjectiver.

De façon générale, la technique n'est pas ordinairement traitée en matière mais en moyen. Elle est le plus souvent embauchée. C'est justement cette embauche qui l'implique dans le sens d'un dispositif. Les cas auxquels je viens de me référer ne jouent pas, eux, le jeu de cette implication. Plus juste serait de dire qu'ils procèdent à un appareillage. Appareiller, pour un navire, c'est, une fois achevés les préparatifs utiles, quitter un port ou une rade, ne plus être au mouillage dans ce port ou dans cette rade. Il en va alors d'un aller où l'on n'est pas déjà. Et d'un passage à autre chose (« faire franchir un pas décisif », disait Merleau-Ponty dans le texte que nous lisons plus haut). Comment ne pas rappeler ici que, pour le Foucault des hétérotopies qui n'était pas encore celui des dispositifs, le navire, c'était « l'hétérotopie par excellence » ? Le même concluait :

Les civilisations sans bateau sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel on puisse jouer ; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure et la laideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires².

Pierre-Damien HUYGHE

1. Cf. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, note ajoutée au § 43, « De l'art en général ».

2. Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, op. cit., p. 36.

L'autre secret des dispositifs de représentation

Lorsque Michel Foucault introduit la notion de dispositif dans sa réflexion sur la philosophie et l'histoire des représentations et de ce qu'il appelle les « techniques de gouvernementalité », le terme vient désigner précisément ces techniques en tant qu'elles échappent à la structure uniforme de la loi, de la souveraineté, c'est-à-dire à la commande centrale d'une puissance politique ordonnatrice identifiable. Les dispositifs se disséminent dans la société ; ils exercent bien un pouvoir, mais sans qu'il soit possible de ramener ce pouvoir à la volonté subjective d'un souverain.

L'invention de la notion de dispositif pour rendre compte de ces phénomènes repose sur cette dissémination et cette irréductibilité à une structure. Comment dès lors définir une technique, une machinerie, surtout lorsqu'elle s'articule à une politique, si on ne peut la ramener à une structure ? C'est ce qui fait la difficulté, voire l'obscurité du terme, et donne l'impression chez Foucault d'une théorie se développant à partir d'une notion inthéorisable.

À cette difficulté interne de la notion de dispositif s'ajoute le problème de son champ d'application. C'est comme notion de philosophie politique que Foucault l'a introduite et développée dans une réflexion qui l'a conduit vers la biopolitique. Mais aujourd'hui c'est sans doute dans le champ de la littérature et des arts que les dispositifs trouvent leur terrain d'application le plus fertile, au point qu'on peut se demander si les dispositifs biopolitiques imaginés par Michel Foucault sont bien les mêmes que les dispositifs de représentation convoqués par l'esthétique et les théories de la fiction et de l'intermédialité.

Cet article se propose d'examiner ce qui chez Michel Foucault bloque la possibilité d'une théorisation des dispositifs (et ce n'est là nullement une critique, mais bien plutôt la détermination d'une position philosophique qui a sa légitimité), puis de lever le double verrou que Foucault s'est imposé : on verra alors que le caractère inthéorisable du dispositif foucauldien est aussi ce qui empêche de penser l'homologie des dispositifs biopolitiques et

des dispositifs de représentation, comme procédant d'une même pensée des dispositifs. Or la recherche d'une telle homologie est essentielle si l'on veut proposer une histoire des dispositifs de représentation qui ne soit pas une simple histoire de la représentation, mais rende compte de la politique dans laquelle, toujours, ils sont engagés.

Biopolitique du dispositif : Michel Foucault

Il est incontestable que Foucault, qui a commencé par travailler sur la folie, cherche à faire autre chose que Freud et que ce que fait la psychanalyse, qu'il n'ignore pas pour autant ; de la même manière, lorsqu'il essaye de penser le gouvernement des hommes, il s'agit pour lui de différer d'une théorie de l'État¹, c'est-à-dire de frayer une voie qui ne serait ni celle de Marx et de la critique de l'économie politique libérale, ni celle de Schmitt et des théoriciens de la souveraineté. Et voilà les deux verrous nommés, Freud et Marx, à quoi vient achopper une théorie des dispositifs, alors même qu'elle procède de l'un et de l'autre.

Or la théorisation de Freud comme celle de Marx, que Foucault nomme très peu, voire feint d'ignorer, se développent à partir de représentations qui constituent le substrat formel (ou imaginaire) de sa modélisation théorique. Voyons quelles sont ces représentations.

Les deux espaces de l'économie politique

Dans la 2^e section du premier livre du *Capital*, Marx écrit :

Le processus de consommation de la force de travail est simultanément le processus de production

1. « Et, bien sûr, vous me poserez la question, vous me ferez l'objection : alors, encore une fois vous faites l'économie d'une théorie de l'État. Eh bien, je vous répondrai oui, je fais, je veux faire, je dois faire l'économie d'une théorie de l'État, comme on peut et on doit faire l'économie d'un repas indigeste. » (Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2004, séance du 31 janvier 1979, p. 78).

de marchandise et de survaleur¹. La consommation de la force de travail, comme la consommation de toute autre marchandise, s'accomplit en dehors du marché ou de la sphère de la circulation. C'est pourquoi nous quitterons cette sphère bruyante, ce séjour en surface accessible à tous les regards², en compagnie du possesseur de monnaie et du possesseur de force de travail, pour les suivre tous deux dans l'ancre secret [*verborgene Schätze*] de la production, au seuil duquel on peut lire : *No admittance except on business*. [...] Il faut que le secret des « faiseurs de plus » [*das Geheimnis der Plusmacherei*] se dévoile enfin³.

Ce texte est célèbre pour « l'ancre secret » que Marx y convoque, comme lieu invisible où se négocie et se décide la valeur d'échange des marchandises.

En apparence, cette valeur est établie par le marché. Dans la logique libérale, le marché des échanges doit être accessible à tous les regards : son exposition, sa visibilité sont la garantie d'un libre exercice de la concurrence qui doit toujours finir par fixer le juste prix des marchandises. Mais on constate que la valeur des marchandises y est supérieure à ce qu'elles ont réellement coûté à produire.

Pour Marx, ce supplément ne s'explique pas par l'habileté du négociant qui a su tirer un bon prix : les bonnes affaires pour les uns en sont de mauvaises pour les autres, le jeu devrait être à somme nulle et il ne l'est pas. Un supplément de valeur apparaît, qui s'est négocié à l'abri des regards dans les ateliers, par la manière dont le travail a été organisé, réparti, optimisé. À l'écart de la « sphère bruyante », du « séjour en surface accessible à tous les regards » que constitue le marché des échanges, il existe donc un autre marché, « l'ancre secret de la production », à l'entrée duquel est écrit dans la langue des affaires « *No admittance except on business* », où est négociée et

administrée la force de travail : une partie du travail est effectuée gratuitement, une autre partie est optimisée pour ne pas coûter ; dans les deux cas, du travail n'est pas payé, sort du calcul des coûts, et produit de façon invisible de la valeur qui fait retour, dans le marché des échanges, comme plus-value. Cette invisibilité et cet effet retour sont les éléments formels essentiels de la machinerie capitaliste, telle que Marx l'analyse. Son analyse repose donc sur un jeu entre un espace visible, le marché, où la marchandise et son échange sont en représentation, et un espace invisible, l'ancre de la production, où l'usage de la force de travail est négocié afin de dégager de la plus-value.

Le dispositif fondamental est là, dans le jeu entre ces deux lieux⁴. Ce dispositif est biopolitique, au sens qu'il administre la force de travail, c'est-à-dire la vie, et qu'il la convertit par la plus-value en capital, c'est-à-dire en moyen d'exercer de la souveraineté ; mais ce dispositif est en même temps un dispositif de représentation, au sens qu'il articule du visible à de l'invisible, une scène où se jouent les transactions et un ancre secret qui les prédétermine. C'est la scène de théâtre, avec ses coulisses ; c'est la scène de roman, avec ses silences ; c'est l'événement que peint la peinture d'histoire, avec son espace vague et son espace restreint ; c'est le jeu de la caméra dans la séquence filmique, avec son champ et son hors-champ.

Le refoulement des forces de l'achéron

Par bien des aspects, l'ancre secret de Marx préfigure l'espace freudien de l'inconscient, constitué des contenus refoulés qui se voient refuser l'accès à la conscience, c'est-à-dire à l'espace de la repré-

1. *der Produktionsprozeß von Ware und von Mehrwert* : « Survaleur » est la traduction de « plus-value », *Mehrwert*, dans la traduction de J.-P. Lefebvre.

2. *Diese geräuschvolle, auf der Oberfläche hausende und aller Augen zugängliche Sphäre*, littéralement : cette sphère bruyante, perchée à la surface et accessible à tous les regards.

3. Karl MARX, *Le Capital* (1867), livre I, section 2, chap. 4, J.-P. Lefebvre et al. (trad.), Paris, Éditions sociales, coll. « Essentielles », 2016, p. 172.

4. « Dans le célèbre passage [...] sur l'ancre de la production, Marx propose [...] une métaphore spatiale : la production immédiate, déterminante, est cachée, alors que la circulation, déterminée, se donne à voir comme déterminante. Cette conception topique reparait dans *Le Capital* à chaque fois qu'il s'agit d'interpréter des phénomènes d'exploitation non salariale ou de leur donner une place dans le système. Le discours épistémologique sur la surface et le secret reparait notamment dans les passages du livre III sur la transformation des valeurs en prix de production. » (Ulysse LOJKINE, *Définir l'exploitation*, thèse soutenue à l'université Paris Nanterre, 2023, p. 135).

sensation. On peut mettre en relation cet accès refusé avec la pancarte *No admittance* décrite par Marx au seuil de l'ancre de la production.

Or il y a chez Foucault toute une scénographie du refoulement qui organise son travail : dans chacune de ses recherches, il isole un espace à la lisière, à l'envers de l'espace social (l'asile, la prison, le confessionnal), et observe comment cet espace sert à réguler l'ensemble du système. Cette régulation est ce qui fait qu'on peut parler de dispositif, un terme que Foucault commence à employer dans *Surveiller et punir* à propos de la prison, auquel il recourt à nouveau dans *La Volonté de savoir* comme dispositif de sexualité, puis qui disparaît quasiment dans les premières leçons de *Naissance de la biopolitique*¹, au moment pourtant où le modèle théorique entend totaliser les résultats de toutes les recherches antérieures. En ce sens, la pensée de Foucault est homologique à celles de Marx et de Freud.

Pourtant, au tout début de la première leçon du 10 janvier 1979, Foucault oppose deux formules, *Achetonta movebo*, qu'il attribue à Freud, et *Quieta non movere*, la devise de Robert Walpole². Pour Foucault, Walpole « c'est le contraire de Freud en un sens ». Freud avait placé l'hémistiche de Virgile en exergue de *L'Interprétation du rêve* : l'Achéron que Junon furieuse entend mettre en branle, puisque les dieux d'en haut n'accèdent pas à sa prière d'anéantir Énée, c'est la puissance d'en bas, que Freud identifie à l'inconscient. *Quieta non movere*, au contraire, fait référence à un passage de la *Conjuration de Catilina*, qui décrit les conjurés trop heureux de troubler la tranquillité publique³. Le Premier Ministre libéral de l'Angleterre n'entend pas troubler cette tranquillité.

En opposant l'Achéron de Freud-Virgile à la surface paisible de l'espace public, où le gouvernement s'interdit d'intervenir à moins de troubles

graves, Foucault reprend subrepticement la distinction marxiste⁴ entre l'ancre secret et la sphère *bruyante*, qu'il renverse en *quieta*, l'idéal d'une tranquillité publique garantie par un État qui serait le moins interventionniste possible, l'État libéral. Toutes les techniques de gouvernementalité que Foucault décrit, le recours aux normes plutôt qu'à la loi, l'intériorisation de ces normes, l'aménagement du territoire plutôt que la réglementation des circulations, l'approche statistique et le calcul des coûts, définissent un ancre secret, qui certes n'est pas proprement, ou pas exclusivement celui de la production marxiste, mais procède bien d'elle : de la souveraineté, du pouvoir, un exercice symbolique se distribue de façon invisible, sous la surface du *quieta non movere*. Son ressort essentiel est corporel, intime. Foucault le déploie à partir d'une histoire de la sexualité, c'est-à-dire de la jouissance : son ancre secret, c'est la chambre des époux.

Le marché comme lieu de véridiction

La pensée que Foucault élabore de la société libérale lors de la 2^e leçon, du 17 janvier 1979, repose sur le passage d'un régime de la raison d'État, « l'émergence d'un certain type de rationalité dans la raison gouvernementale » (p. 5) à un « art de gouverner le moins possible » (p. 29⁵), qui, à partir

1. Le terme ne figure pas dans l'index des notions de la page 339, mais apparaît pourtant à un endroit stratégique, à la fin de la 3^e leçon. Nous y reviendrons.

2. Michel FOUCAULT, *Naissance de la biopolitique*, op. cit., p. 3.

3. *Illis quieta movere magna merces videbatur*, cela leur paraissait une grande récompense de troubler la tranquillité publique (SALLUSTE, *Conjuration de Catilina*, chap. 21). Je m'appuie sur les références en notes données par Michel Senellart.

4. Cette distinction, qu'il ne reprend pas à son compte, Foucault l'a pourtant toujours en tête, comme l'indique la remarque qu'il fait sous forme de dénégation, le 31 janvier 1979, alors qu'il positionne sa démarche par rapport à ce que serait une théorie de l'État. « L'État n'a pas d'entrailles, [...] il n'a pas d'intérieur. » Il ne s'agit pas « d'arracher à l'État le secret de ce qu'il est, comme Marx essayait d'arracher à la marchandise son secret. Il ne s'agit pas d'arracher à l'État son secret, il s'agit de passer à l'extérieur et d'interroger le problème de l'État, de faire l'investigation du problème de l'État à partir des pratiques de gouvernementalité. » (p. 79) Foucault refuse une métaphysique de l'intérieur et du secret, lui oppose ostensiblement une phénoménologie de l'extérieur et des surfaces. Du côté du secret, il situe Marx et la théorisation de la marchandise, c'est-à-dire ce qui se passe dans l'ancre secret de la production. La théorie de l'État procède de la même illusion métaphysique que la théorisation de la marchandise.

5. On passe ici à la 2^e leçon, du 17 janvier 1979. Sauf mention contraire, les références suivantes renvoient toujours à *Naissance de la biopolitique*.

du XVIII^e siècle, limite la raison d'État qui s'était imposée au siècle précédent. On ne passe pas à une autre rationalité, nous dit Foucault, il n'y a pas de développement dialectique hégélien avec *Aufhebung*, suppression et relèvement, passage à une rationalité supérieure ; c'est la même rationalité, mais qui se raffine, se perfectionne, se développe (p. 30).

Or Foucault ne décrit pas seulement un perfectionnement. Un ancien système juridico-légal continue bien de fonctionner dans l'espace public de représentation ; mais un nouveau régime de gouvernementalité, silencieux, insensible, discret, vient l'envelopper : *quieta non movere*. La rationalité de l'État de droit glisse, se déporte de plus en plus vers cette enveloppe qui borde de façon de plus en plus insistante, contraignante, la représentation de l'espace public.

Délibérément, pour penser la biopolitique, Foucault se concentre sur cette enveloppe qui borde la représentation sans être elle-même représentable. Il s'avère que la disparition du terme de dispositif (qui s'articule toujours déjà à un secret : l'enfermement des fous, la discipline de la prison, l'invention de la sexualité) correspond à la description d'un passage à l'invisible, à ce qui sort de la représentation, de l'espace public de représentation. Un autre terme apparaît alors, celui de régime : dans ce nouveau « gouvernement frugal », c'est-à-dire qui s'efforce de gouverner le moins possible, le « calcul de la raison d'État », de la quantité de raison d'État qu'il faut mettre en œuvre, s'effectue à partir et en fonction « d'un certain régime de vérité », qui s'établit à partir d'un « lieu de vérité » (p. 31), « un lieu de vérité » (p. 33), qui est le marché. Mais définir le nouvel espace public du marché comme espace de représentation, et par cette représentation d'établissement de la vérité, c'est précisément le propre de la scène classique, au sens littéraire et artistique du terme. Le dispositif esthétique de la scène ne disparaît donc pas : l'action politique s'en dégage, au moins partiellement, et l'enveloppe, la contraint le plus discrètement et le plus insensiblement possible.

Pour Foucault, c'est là que repose la grande différence avec le marché tel qu'il fonctionnait jusque-là, comme « lieu de juridiction » (p. 32) où l'échange était encadré par la loi, qui réglementait

la procédure, les prix, les sanctions en cas de fraude¹.

Le passage d'un lieu de juridiction à un lieu de vérité postulé par Foucault lui permet d'introduire la biopolitique comme politique plaçant la nature (et non plus le droit) en son centre : le prix s'établit sur le marché selon des mécanismes naturels², tandis que la théorie du droit évolue vers un droit appuyé sur le droit naturel. À partir de là, Foucault distingue deux voies politiques possibles : partir du droit, définir des droits de l'homme imprescriptibles, les autres droits pouvant faire l'objet d'une négociation, d'une cession, d'une politique ; ce serait la voie inaugurée par Rousseau et promue par la Révolution française (p. 40-41). L'autre voie, la voie libérale (du radicalisme anglais), procède dans l'autre sens : elle part de la sphère de compétence du gouvernement et définit les limites de cette sphère. Le gouvernement n'intervient que là où c'est utile (p. 42-43).

Si politiquement ces voies sont opposées, la topologie sur laquelle elles reposent est la même : le centre que Foucault désigne comme lieu de vérité n'est plus exactement la scène du discours de vérité de la sémiologie classique, qui fai-

1. On pense ici au modèle théorisé par Jürgen Habermas, pour qui la nouvelle sphère publique et politique bourgeoise qui s'autonomise à la fin du XVIII^e siècle provient du marché comme lieu de juridiction qui s'est développé en Europe depuis le Moyen Âge. Foucault s'en démarque ostensiblement. Voir Jürgen HABERMAS, *L'espace public*, Marc B. de Launay (trad.), chap. 1, Paris, Payot, 1993, p. 13-37.

2. Foucault s'appuie sur un précurseur des physiocrates, Boisguilbert, *Traité de la nature, culture, commerce et intérêt des grains*, 1707 et sur Dupont de Nemours, *De l'exportation et de l'importation des grains*, 1764. Foucault force les textes, qui évoquent un « prix de proportion », puis un « prix commun et variable du marché général ». Voir Michel SENELLART, in *Naissance de la biopolitique*, *op. cit.*, p. 49. Il reprend cette démonstration de façon plus convaincante à partir de Kant dans la leçon du 24 janvier : dans le *Projet de paix perpétuelle* de 1795, Kant fonde en nature la régulation du marché, qui garantit la paix perpétuelle : les hommes réussissent à vivre dans des contrées ingrates (en fait chez Kant : sont forcés par la guerre à vivre...) parce que le système mondial des échanges compense les ressources qui leur manquent. « La nature a voulu que le monde tout entier et sur toute sa surface soit livré à l'activité économique » (p. 59). C'est ce que Kant appelle les « arrangements préparatoires » de la nature (*Projet de paix perpétuelle*, « Premier supplément », dans *Œuvres philosophiques*, F. Alquié (éd.), t. 3, Paris, Gallimard, 1986, p. 356).

sait correspondre, par exemple dans les tragédies de Corneille, la protestation héroïque avec la revendication du droit¹ ; la vérité qui se manifeste désormais dans cet espace pensé comme espace du marché n'est plus essentiellement de l'ordre du discours, mais du corps et du sexe, de ce qui, du corps et du sexe, demeure irréductible à la rationalité du discours, de ce principe du vivant dont il s'agit de canaliser, capter, exploiter au mieux l'énergie. Tout autour de cet espace, le gouvernement, l'action politique consiste à garantir le processus de véridiction, à fournir les conditions de possibilité de ce discours.

On comprend mieux dès lors pourquoi, dans les arts, la prolifération des dispositifs scéniques à partir de la fin de la Renaissance se manifeste presque d'emblée comme mise en œuvre de leur effondrement. Si la scène théâtrale de l'âge classique est la configuration centrale de la représentation, elle n'est pointée comme telle que comme véridiction du marché que conditionne en fait un antre de la production, ou comme représentation éclatante de la loi et de la souveraineté, qu'enveloppe discrètement la nouvelle économie gouvernementale de gestion de la sécurité, des territoires et de la population.

L'effraction scénique, c'est-à-dire l'ingérence dans l'espace central de la représentation d'un œil qui devrait rester invisible, donne à voir au lecteur ou au spectateur le dispositif ; mais elle précipite dans le même temps sa décadence. Une scène est offerte aux regards, où doit finalement s'exprimer la vérité ; mais le ressort essentiel vient des coulisses, depuis lesquelles une souveraineté vague exerce la pression du réel sur cet espace symbolique. L'essentiel ne se joue pas, ou plus, sur la scène.

*Interversion des espaces :
du discours de vérité à la production de liberté*

Voyons maintenant comment les dispositifs de représentation évoluent et se reconfigurent à partir de ce déport hors-scène de la gouvernementa-

lité et du glissement d'une véridiction par le discours vers une véridiction par le corps. Pour ce faire, il faudra prendre en compte le processus de la mondialisation.

La généralisation en Europe à partir de la fin du XVIII^e siècle d'un « art libéral de gouverner » repose sur l'idéal d'un « progrès économique illimité » qui, lui-même, doit pouvoir se nourrir toujours de nouvelles ressources, et pour ce faire étendre le marché, faire du monde entier le territoire global du marché : l'Europe des Lumières se lance dans l'aventure coloniale, et organise sa prospérité, mais aussi son jeu politique interne, à partir de ce double espace :

C'est-à-dire que d'un côté ce sera l'Europe, les Européens qui seront les joueurs, et le monde, eh bien, il sera l'enjeu. Le jeu est en Europe, mais l'enjeu c'est le monde. (p. 57²)

L'Europe devient la scène politique, qu'encadre le marché mondial des marchandises. À un niveau supérieur, la même configuration est ainsi reconduite que celle qui au niveau national organise le rapport entre le gouvernement et le marché. Mais il faut bien garder en tête que cette configuration qui est reconduite est elle-même en train de s'effondrer.

D'autre part, la mondialisation, même si elle est, dans un premier temps du moins, conduite par et pour l'Europe, entraîne un renversement radical des positions. Du fait même qu'il s'exporte, le marché n'occupe plus la même place dans le dispositif : il n'est plus le lieu central de véridiction dont le gouvernement assure, à la bordure, les conditions de possibilité. Le gouvernement de l'Europe devient la scène du monde, l'endroit où se tiennent les joueurs, tandis que le marché, déployé tout autour, devient la condition de possibilité de cette nouvelle scène qui procède des anciennes coulisses³. Lorsque Foucault évoque un

1. Corneille était juriste de formation. Sur la dimension politique du conflit entre espace privé et espace public qui traverse le théâtre cornélien, voir par exemple Hélène MERLIN-KAJMAN, « Corneille et le/la politique : le double enjeu de la question », dans Myriam Dufour-Maître (dir.), *Pratiques de Corneille*, Rouen, PURH, 2012.

2. Michel FOUCAULT, *Naissance de la biopolitique*, op. cit., 2004, leçon du 24 janvier 1979.

3. Le rapport du gouvernement et du marché se trouve donc interverti. Foucault ne s'en aperçoit pas apparemment tout de suite. Mais dans la leçon du 31 janvier, quand il réfléchit à la (re)constitution de l'État allemand après la guerre, comme un État purement économique, sans assise politique, sans héritage historique, Foucault remarque que,

« nouvel art de gouverner qui est indexé au problème du marché et de la véridiction du marché », ou « un nouveau type de calcul planétaire dans la pratique gouvernementale européenne », ce n'est plus le gouvernement qui régule le marché, qui en garantit la publicité et la transparence afin qu'il puisse assurer sa fonction de véridiction, c'est le marché qui régule le gouvernement, qui en fixe l'agenda et les index, qui en détermine les calculs. Pour ce faire, il se déplace progressivement aux marches de l'Europe et conditionne les discussions et les postures du jeu politique européen : apparaît « une rationalité gouvernementale *qui a pour horizon* la planète toute entière » (p. 58) et qui pense « l'Europe comme région économique particulière en face, ou *à l'intérieur*, d'un monde qui doit constituer pour elle un marché » (p. 62). En termes de représentation, le marché qui se déploie à l'échelle mondiale se trouve paradoxalement mais littéralement marginalisé : gouvernant tout, certes, mais installé aux marges et, par là, d'une certaine manière, invisibilisé.

Ce qui se joue sur la scène européenne, pensée comme scène centrale d'une représentation désormais mondialisée, c'est la production de liberté, comprise contradictoirement comme libération et comme contrôle du marché : il faut garantir la liberté d'entreprendre, et pour cela même il faut empêcher la constitution de monopoles ; supprimer certains freins réglementaires et en instituer d'autres. On passe alors d'un régime de véridiction à la mise au point de « dispositifs qu'on pourrait dire "libérogènes", de tous ces dispositifs qui sont destinés à produire la liberté et qui, éventuellement, risquent de produire l'inverse » (p. 70). C'est dans ce passage que Foucault situe son projet : « C'est la crise du dispositif général de gouvernementalité, et il me semble que l'on pourrait faire l'histoire de ces crises du dispositif général

de gouvernementalité tel qu'il a été mis en place au XVIII^e siècle » (p. 71). Foucault reprend encore par deux fois l'expression, dans les dernières phrases de cette 3^e leçon : sa tâche sera de reformuler, d'éclairer ce qui à partir de l'histoire du XIX^e siècle, à partir de la crise politique actuelle (dans l'Europe de la fin des années 1970), se révèle, se manifeste de « la crise du dispositif de gouvernementalité » (p. 72), dont il a situé l'émergence au XVIII^e siècle.

Le retour appuyé du terme « dispositif » vient signifier sa crise et son achèvement : il y a dispositif dans la mesure où il y a gouvernementalité, mais la gouvernementalité ne se manifeste comme dispositif qu'à partir du moment où elle entre en crise. La crise est le mode de production de la liberté sur la nouvelle scène, mondialisée, du dispositif, dont l'objectif promu, affirmé, est la liberté du sujet. Toujours déjà le dispositif est lié à l'interaction du sujet, dans les replis les plus profonds de son intimité, avec le Pouvoir, dans ses mécanismes les plus subtils, insidieux et discrets de manipulation, de conformation, d'incitation ou de censure. Le dispositif, c'est la discipline imposée aux prisonniers plutôt que l'éclat des supplices¹ ; c'est l'exercice et le contrôle de la sexualité par la confession puis par la médecine plutôt que par l'obligation ou la répression formelle² ; c'est la mise en place de normes et de procédures de sécurisation de la population, plutôt qu'une stratégie impériale, militaire et pénale, de conquête et de domination³. À chaque fois le dispositif permet de nommer une prise sur le sujet. Dans *L'herméneutique du sujet*, Foucault parle, à propos de « l'histoire des rapports entre sujet et vérité » d'une « très lente transformation d'un dispositif de subjectivité⁴ ». Sénèque écrivant à Lucilius à propos de Marullus en deuil lui fournit un « dispositif de vérité qui lui permettra de lutter contre

par rapport à la situation de l'État dans l'Europe des Lumières pour les physiocrates, « le problème était exactement inverse » (p. 88) : il s'agissait de limiter le pouvoir de l'État, de le cantonner aux marges du marché pour permettre à celui-ci d'occuper la scène centrale ; dans l'Allemagne post-nazie, il s'agit au contraire, à partir du marché, de faire exister un État, de constituer, de recréer la scène politique centrale, le lieu public et focal où est produite et légitimée la liberté.

1. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1993, chap. 2, « Les moyens du bon dressement », p. 201 *sq.*

2. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994. Voir par exemple : « un dispositif fort différent de la loi », p. 67.

3. *Sécurité, territoire, population (1977-1978)*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2004, leçon du 11 janvier 1978.

4. *L'herméneutique du sujet [1981-1982]*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2001, cours du 24 février 1982 (sur Marc-Aurèle), p. 304-305.

le malheur¹ ». Opposant la méditation stoïcienne, qui vise la constitution d'un « sujet de vérité », à l'ascèse platonicienne, qui vise une « vérité essentielle », Foucault constate que « c'est un tout autre dispositif qui joue² », où à nouveau le sujet vient rencontrer un discours de vérité, contribue à l'élaboration de ce discours qui dans le même temps contribue à la formation du sujet.

On voit ainsi se dessiner le double verrou du dispositif foucauldien : il est dispositif de subjectivité mais ne peut pas être théorisé comme constitutif du sujet sans entrer dans les profondeurs psychanalytiques de l'Achéron freudien ; il est dispositif biopolitique mais ne peut être théorisé comme constitutif du politique sans prendre en compte l'autre secret de la production marxiste. Il s'agit maintenant de restituer au sujet l'assise et la profondeur de l'inconscient, au politique l'arrière-cour des rapports de production.

Le déni de la psychanalyse

Autoréflexivité du seelische Apparat freudien

La différence que la psychanalyse établit entre conscience et inconscient n'est pas simplement une différence logique. C'est d'abord une différence de lieux. Au chapitre 7 de *L'Interprétation du rêve*, Freud décrit cette topologie comme un « appareil animique » :

L'idée qui est ainsi mise à notre disposition est celle d'une localité psychique [*die einer psychischen Lokalität*]. Nous allons complètement laisser de côté le fait que l'appareil animique [*daß der seelische Apparat*] dont il s'agit ici nous est connu aussi comme préparation anatomique [*anatomisches Präparat*] et allons éviter soigneusement la tentation de déterminer la localité psychique de quelque façon anatomique que ce soit. Nous restons sur le terrain psychologique [*auf psychologischem Boden*] et entendons suivre seulement l'invitation à nous représenter l'instrument [*das Instrument*] qui sert aux opérations de l'âme comme, par exemple, un microscope composé de diverses pièces, un appareil photogra-

phique [*einen photographischen Apparat*], etc. La localité psychique correspond alors à un lieu à l'intérieur d'un appareil [*dann einem Orte innerhalb eines Apparats*] où l'un des stades préliminaires de l'image se produit. Dans le microscope et la longue-vue, ce sont là, on le sait, des localités en partie idéelles, des régions où n'est située aucune partie constituante concrète de l'appareil³.

Dans ce texte, Freud recourt au terme *Apparat* dans deux sens différents : il désigne d'abord la configuration logique du sujet, puis, à titre de comparaison, l'appareil photographique. Dans le premier sens, qui est celui qui importe à Freud, Freud nous engage à surtout ne pas chercher à identifier concrètement, à localiser anatomiquement les lieux qui configurent l'*Apparat*. Il ne dit pas qu'ils ne sont pas localisables ; il indique qu'il laissera ce problème de côté, qu'il ne veut pas voir cette anatomie. Dans le second sens, qui vient simplement comme une image à l'appui de la démonstration, l'*Apparat* est identifié au contraire à un appareil bien concret, le microscope, l'appareil photographique ou la longue-vue, c'est-à-dire à une machine à capter le visible, à saisir, à envelopper de la représentation visuelle⁴.

L'*Apparat* freudien procède de cette mise en tension du visible et de l'invisible. Il produit de la représentation, mais il ne saurait lui-même être représenté. Irreprésentable, il est pourtant configuré et définit une topologie. En ce sens, Freud le fait travailler comme dispositif, qui organise les deux scènes, consciente et inconsciente, de la représentation, ce que Foucault appelle un dispositif de subjectivité.

Mais la métaphore de l'appareil concret n'engage pas seulement un jeu du visible et de l'invisible : elle prend pour modèle, pour base conceptuelle constitutive du sujet, une machine, une production technique. Le secret le plus originare, le plus primitif, le plus naturel de l'intimité subjek-

3. Sigmund FREUD, *L'interprétation du rêve*, dans *Œuvres complètes* IV, J. Laplanche (éd.), Paris, PUF, 2004, p. 589.

4. Sur la différence entre appareil et dispositif, à partir précisément de l'exemple de l'appareil photographique, voir Pierre-Damien HUYGHE, « Définition du concept d'appareil », *Plastik*, n° 3, Cerap/Presses de la Sorbonne, dossier *Le temps des appareils*, 2003.

1. *Ibid.*, cours du 3 mars 1982, p. 344. Ici le dispositif est un dispositif textuel, au sens littéraire du terme.

2. *Ibid.*, cours du 24 mars 1982, p. 441.

tive est enveloppé, préparé, produit par un instrument des plus élaborés, que Freud donne à comprendre à partir d'une invention toute récente, la photographie. La chambre noire, qui enferme la lumière et l'événement, signifie la censure et le refoulement qui sanctuarisent l'inconscient, sur le modèle politique d'une répression. L'inconscient est originaire et est produit.

La description freudienne du *seelische Apparat* repose sur cette dualité fondamentale. *Der seelische Apparat* désigne d'abord le fonctionnement de la subjectivité, c'est-à-dire comment à partir des perceptions se constitue la mince enveloppe d'une conscience vivante, un lieu psychique virtuel de la conscience, qui lui-même traite avec la profondeur de ce qu'il refoule, l'inconscient, l'autre scène, l'antre. Ce traitement procède d'une politique qui constitue l'objet de l'observation clinique. Mais de l'instant même où l'appareil de traitement psychique des perceptions est décrit, sa description ouvre la voie à une intervention, qui est celle de la cure analytique : la description est la cure. La photographie, qui fixe la lumière dans la chambre noire et révèle l'événement, permet de produire à partir de ce qui a été enfermé une représentation : le dispositif de pouvoir produit un dispositif de représentation. Ainsi, lorsque Freud compare le *seelische Apparat* à un microscope, à un appareil photographique, cet appareil désigne certes au premier chef ce que fait le sujet, ce à partir de quoi se constitue une conscience, mais il désigne aussi et surtout ce à partir de quoi on peut voir l'inconscient : *Apparat* devient alors l'observation analytique elle-même.

Dispositif d'action et dispositif de représentation

Cette dualité du dispositif, qui décrit à la fois un objet et une procédure, est fondamentale, car elle va persister dans tout le déploiement ultérieur de la notion de dispositif, qu'on doit comprendre simultanément comme dispositif de représentation, configurant une certaine représentation de tel ou tel objet, et comme procédure d'intervention, comme technique de gouvernementalité, comme dispositif d'action.

Il faut donc laisser en suspens la question de qui regarde : le dispositif est une machine à regarder, permettant de voir ce qui autrement demeurerait soustrait, ou de fixer la trace (Freud dit : la trace mnésique) de ce qui autrement glisserait dans l'oubli. De ce dispositif naîtra une conscience, un sujet regardant ; mais ce dispositif est aussi celui auquel recourt le psychanalyste pour pénétrer, par effraction, dans l'inconscient de son patient en analyse. Autrement dit, la cure procède à une effraction scénique, et procède en ce sens du dispositif d'effraction scénique qui organise la représentation artistique classique. L'effraction est une action et elle est une représentation.

Cette dualité fondamentale du dispositif psychanalytique permet de comprendre la démarche de Lacan dans le *Séminaire XI*, qui consiste à substituer au schéma freudien du *seelische Apparat*, fondé sur la succession, la superposition de tranches de dépôt des perceptions, un autre schéma, où ne se superposent plus que deux cônes visuels, opposant un regard et un sujet de la représentation¹. Que vient faire ce schéma de « la fonction de l'œil » (p. 85) en lieu et place du dispositif de subjectivité de la *Traumdeutung* ? Pourquoi, alors que Lacan annonce une sorte de récapitulation théorique, de synthèse des quatre concepts fondamentaux (il les nomme : l'inconscient, la répétition, le transfert, la pulsion), produit-il finalement quelque chose qui ressemble à une modélisation de la pulsion scopique ?

C'est parce que, dès la *Traumdeutung*, Freud a fondé le *seelische Apparat* sur la métaphore optique du microscope et de l'appareil photographique, a pensé le dispositif de subjectivité comme un dispositif optique. La grande révolution freudienne n'est pas la découverte de la fonction du signifiant comme fonction sous-jacente aux quatre concepts fondamentaux² : c'est la double fonction du regard comme fonction constitutive du *seelische Apparat*.

1. Jacques LACAN, *Le séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 9^e séance du 11 mars 1964, Paris, Seuil, 1973, p. 97.

2. C'est la première formulation de Lacan, au début du *Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 16-17, et c'est aussi la formulation à laquelle il reviendra le plus souvent.

Le regard comme instance sous-jacente à la fonction du signifiant

Si Lacan ne la formule jamais aussi catégoriquement, il est porté tout au long de ce séminaire par cette intuition, que le regard configure à la fois un dispositif d'action et un dispositif de représentation. Dès la 2^e séance, du 22 janvier 1964, il lit un poème du *Fou d'Elsa* qui consiste précisément dans la description du schéma de la fonction du regard, dont la formule complète ne sera donnée qu'à la 9^e séance, le 11 mars (p. 97). Le poème est introduit le 22 janvier comme n'ayant « aucun rapport avec ce que je vous dirai » (p. 21), et le développement auquel il donne lieu est présenté, le 26 février, comme une digression qui n'était pas préméditée :

Je ne savais pas alors que je donnerais autant de développement au regard. J'y ai réfléchi par le mode sous lequel je vous ai présenté le concept dans Freud de la répétition. Ne nions pas que c'est à l'intérieur de l'explication de la répétition que cette digression sur la fonction scopique se situe... (p. 75)

Référence sans rapport, affirmation d'une méconnaissance préalable, aveu par dénégation : Lacan se met en scène laissant échapper quelque chose de l'inconscient, quelque chose qui serait réprimé par l'ordre du langage, qui se situerait en dessous, et qui gouvernerait l'ensemble. Lacan théâtralise un fondement, ou le fondement d'un fondement. Tout à la fin de la séance du 19 février, il laisse échapper dans une réponse à X. Audouard qu'il faudrait « ajouter la pulsion scopique à la liste des pulsions » ; et voici la semaine suivante que « la fonction scopique » est installée au principe de la répétition, dont Lacan a suggéré précédemment qu'elle était le concept, le mécanisme fondamental dont procédaient les deux autres (inconscient et transfert). Cette formulation même – une « pulsion », une « fonction » scopique – est une concession : le schéma qui va en sortir, le dispositif qui est théorisé est le dispositif du regard, et consacre le basculement d'un paradigme textuel de la théorie (la lettre, le signifiant) vers un paradigme visuel.

Il me semble que la communauté psychanalytique n'a pas pris acte de cette révolution : il ne s'agit pas du tout de remettre en question la fonction du signifiant comme fonction centrale dans la pratique psychanalytique, mais d'interroger la nature même de ce signifiant, compris désormais comme une production de ce regard par quoi advient le sujet de la représentation.

Or ce changement de paradigme a eu une influence décisive dans le déploiement du discours de Michel Foucault sur les dispositifs, dans lesquels la division du visible et du secret et la définition d'une assise topologique sont toujours essentiels.

Il faut donc prendre en compte, pour la compréhension des dispositifs de Foucault, non seulement l'héritage de Freud, mais le voisinage de Lacan. L'apport crucial de Foucault est ici l'historicisation qu'il propose des dispositifs, ouvrant par là la possibilité d'une modélisation de dispositifs pré- et post-classiques, de part et d'autre du dispositif d'effraction scénique, dont la naissance de la biopolitique dessine la configuration.

Historicité des deux triangles de la fonction scopique

Foucault insiste, dans *Territoire, sécurité, population*, sur le fait qu'on ne passe pas, historiquement, d'un dispositif à un autre : chaque nouvelle configuration enveloppe la précédente. Le système juridico-légal médiéval n'est pas abandonné lorsque les procédures et les techniques de gouvernementalité marquent l'avènement d'un âge biopolitique : il est enveloppé par elles, selon une structure en pelures d'oignon¹. Le gouvernement biopolitique vient encadrer², circonscrire l'espace du marché des échanges, qui était jusque-là l'espace générateur de la législation.

Comment cela se traduit-il visuellement ? Lorsque Lacan modélise la fonction du regard, il distingue deux triangles symétriques qui, au terme

1. Michel Foucault n'emploie pas cette métaphore, mais insiste lourdement sur le fait qu'un système n'est pas abandonné au profit d'un autre. Voir *Sécurité, territoire, population*, *op. cit.*, p. 10.

2. C'est ce que M. Foucault définit comme la mise en place des mécanismes disciplinaires.

du processus, viennent se superposer¹. L'idée directrice, empruntée à Merleau-Ponty², est que le regard fonctionne à l'envers de notre compréhension intuitive. Ce n'est pas d'abord nous qui regardons ; ce sont les choses qui nous regardent. Depuis l'objet, quelque chose captive l'œil, capture en lui de quoi faire tableau puis, depuis ce tableau, fait retour comme regard porté sur l'objet. Le premier temps est celui de l'image, par lequel nous nous approprions l'objet, tandis que le second est celui de l'écran, car nous regardons l'objet à partir de l'image que nous nous en sommes appropriée, et cette image vient se surimposer pour nous à l'objet même, lui faisant écran. C'est ce qui conduit Lacan à identifier le regard (plus exactement : ce que regarde le regard) à l'objet *a*, projection imaginaire de l'Autre, et non à l'Autre proprement dit, toujours inaccessible³.

Cette superposition des triangles constitutive de la fonction du regard, Lacan la lie à l'invention de la perspective, qui conditionne l'idée moderne de tableau à partir de laquelle il pense la liaison des deux triangles. Il faudrait lui objecter qu'il ne s'agit pas ici de l'objet-tableau, matériel et concret⁴, mais de ce qui, pour le sujet, dans l'œil du sujet, *fait tableau* : l'idée de quelque chose qui fait tableau, d'un enjeu de la représentation qui serait de faire tableau, de remarquer et de pointer ce qui fait tableau, est une idée des Lumières⁵, qui

s'épanouit notamment chez Diderot⁶. Le « faire tableau » du regard émerge au XVIII^e siècle, au moment où se met en place la gouvernementalité biopolitique, et avec elle le dispositif du marché avec son antre et sa scène, son espace vague et son espace restreint.

La fonction du « faire tableau », qui modélise le second triangle du dispositif scopique lacanien, ne s'établit donc en fait qu'au XVIII^e siècle, en venant se superposer à un premier triangle inversé, où l'expérience première est celle d'être baigné, environné (par de la lumière, du regard, de la parole).

Le dispositif de représentation correspondant au système juridico-législatif pré- et proto-moderne s'appuie sur ce premier triangle unique, qui n'est pas encore visuel, dont la base la plus commune est l'auditoire écoutant la Parole, et le sommet — le lieu où la Parole est énoncée. On a là la configuration fondamentale de toute *praxis*, par quoi du réel (l'auditoire) est mis en rapport avec du symbolique (la Parole)⁷. C'est ce que j'ai appelé le dispositif magistral⁸, qui précède le dispositif scénique : le dispositif magistral configure l'action politique juridico-légale, qu'on peut dès lors, au même titre que l'action biopolitique postérieure, penser en termes de dispositif. En peinture et dans les arts, le *je* qui configure le dispositif magistral ne regarde pas le tableau : le tableau le regarde au sens d'une Parole qui le touche⁹.

1. *Ibid.*, p. 85 sq.

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Tel, 1979, « L'entrelacs – le chiasme », p. 172-204.

3. Ce développement renvoie aux séances VI à IX du *Séminaire XI*, que Jacques-Alain Miller regroupe sous le titre « Du regard comme objet petit a ». Voir J. LACAN, *Le séminaire*, livre XI, *op. cit.*, p. 63. Plus précisément, Lacan dit : « l'intérêt que le sujet prend à sa propre schize est lié à ce qui la détermine — à savoir, un objet privilégié, surgi de quelque séparation primitive, de quelque automutilation induite par l'approche même du réel, dont le nom, en notre algèbre, est objet *a*. Dans le rapport scopique, l'objet d'où dépend le fantasme auquel le sujet est appendu dans une vacillation essentielle, est le regard. [...] Dès que ce regard, le sujet essaie de s'y accommoder, il devient cet objet punctiforme... » (p. 78-79).

4. On cite en général à l'appui de cette thèse Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999.

5. Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, notamment le chap. v.

6. Stéphane LOJKINE, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, « IV - La relation esthétique », Paris, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007, p. 343-445.

7. « Qu'est-ce qu'une praxis ? [...] C'est le terme le plus large pour désigner une action concertée par l'homme, quelle qu'elle soit, qui le met en mesure de traiter le réel par le symbolique. » (J. LACAN, *op. cit.*, 1^{ère} séance du 15 janvier 1964, p. 11) Le deuxième triangle, quand il se met en place, retourne contre ce premier rapport, ou traitement, la production imaginaire du regard comme objet *a*.

8. Stéphane LOJKINE, « Construire Sénèque », dans Nadine Kuperty-Tsur, Jean-Raymond Fanlo, Jérémie Foa (dir.), *La construction de la personne dans le fait historique – 16^e-18^e siècles*, Aix-Marseille, PUP, 2019, p. 183-220.

9. Stéphane LOJKINE, « Iconologie de la fable mystique. Le retable de Gand à la lumière du *De icoma* de Nicolas de Cues », Chantal Connochie-Bourgne et Jean-Raymond Fanlo (dir.), *Fables mystiques. Savoirs, expériences, représentations, du Moyen Âge aux Lumières*, Aix-Marseille, PUP, coll. Seneffiance, 2016, p. 13-25.

Depuis la voûte absidiale d'une église, le Christ Pantocrator regarde chaque fidèle ; les disciples de Sénèque assistent à la leçon de leur maître en chaire ; la foule défile devant le retable gothique¹.

Le *je* pré-classique qui entre dans ce dispositif n'est pas, ou pas essentiellement, un *je* spectateur regardant ; il est d'abord regardé : il est placé sous l'emprise de la Parole, et c'est ce qui donne l'impression, dans l'histoire de notre culture, d'une fonction primordiale et englobante du signifiant. Mais dès le Moyen Âge ce signifiant est lui-même configuré par le premier triangle de l'action scopique, qui configure dans le même temps l'action politique.

Le déni de Marx : espaces d'invisibilité

Que se passe-t-il après le XVIII^e siècle, quand l'action biopolitique entre à son tour en crise ? Foucault, nous l'avons vu, signale une interversion, liée au passage d'un régime de la raison d'État à un régime du moins d'État possible² ; le marché se trouve peu à peu déplacé aux marges du dispositif³, selon un processus de mondialisation commerciale, puis plus généralement économique, tandis que la scène centrale est désormais occupée par l'Europe politique⁴, scène vaine à plus d'un titre par tous les leurres dont elle se nourrit et qu'elle produit, mais lieu focal du symbolique, où se joue l'universalisation des valeurs des Lumières. L'exigence de moins d'État est liée à cette interversion : l'État est désormais cerné par le marché, qui exerce sur lui une pression menaçant à terme son existence même.

1. Stéphane LOJKINE, « Régimes de la représentation dans la gravure d'illustration classique. Les Virgile illustrés », *Littératures classiques*, n° 107, « Régime narratif : territoires, retable, défilé », 2022 | I, p. 31-45.

2. C'est la « raison du moindre État » (*Naissance de la biopolitique*, *op. cit.*, 2^e séance, 24 janvier 1979, p. 55).

3. « ... faut-il encore convoquer *autour* de l'Europe, et pour l'Europe, un marché de plus en plus étendu et, à la limite, la totalité même de ce qui peut être mis dans le monde sur le marché » (*Ibid.*, p. 56).

4. *Ibid.*, p. 57 (déjà cité plus haut).

Principes formels de la transformation historique des dispositifs

Si l'on met en relation les topologies qui se succèdent, on constate que le principe de leur transformation est celui d'un mouvement excentrique⁵, que contrebalance la pression concentrique du marché : l'action gouvernementale, ordonnée par la Parole souveraine dans le dispositif médiéval, glisse avec le régime de la Raison d'État à la marge du dispositif scénique, sous la forme des techniques de gouvernementalité régulant le marché ; le marché lui-même, lorsque s'affermis le principe d'un État libéral, glisse vers la périphérie tandis qu'apparaît au centre du dispositif la nouvelle scène politique de l'Europe.

Cette scène même change de nature, et c'est ici qu'intervient le second verrou qui bloque le déploiement chez Foucault d'une théorie générale des dispositifs.

Ce n'est pas seulement le contenu de ce qui se dit au centre du dispositif qui change. Le passage d'une Parole de souveraineté à une véridiction du marché, puis du marché des échanges à une politique de l'Europe affirmant les principes d'une liberté universelle du sujet, témoigne d'une modification dans la nature même de l'espace central des dispositifs.

La promotion d'une scène politique de l'Europe au cœur du dispositif place à nouveau la vieille question de la souveraineté (juridico-légale) au devant de la scène, même si c'est pour constater sa déchéance, sa dérélition, son impuissance. Le débat sur la liberté, l'administration de cette liberté, l'amer constat d'une faillite des idéaux de liberté, occupent la scène et opèrent une fusion improbable entre la souveraineté impériale morte et les forces souterraines de l'autre secret de la production, frappées d'invisibilité, sous la forme d'une revenance fantomale et d'un régime de visi-

5. C'est ce qui donne sa pertinence heuristique à la métaphore de l'oignon, dont les pelures glissent du centre vers la périphérie à mesure qu'il croît. La croissance de l'oignon ne permet cependant de modéliser que l'évolution formelle d'un dispositif donné, à partir de l'émergence d'une succession de paradigmes nouveaux et hétérogènes (le regard, le marché, l'Europe) qui en quelque sorte poussent les pelures vers la marge du dispositif.

bilité qui n'est plus celui du regard (avec ses partages du sujet et de l'objet, de l'intime et du public), mais de la hantise, c'est-à-dire d'une double logique d'habitation et de conjuration.

La scène européenne : Hamlet

Le cœur du dispositif n'est plus une scène régie par une fonction du regard. La scène politique de l'Europe est une scène effondrée¹, travaillée par la revenance de la souveraineté et la hantise des rapports de production. C'est-à-dire que ce n'est pas seulement la scène du dispositif qui change de nature. Le mode d'apparaître du dispositif, que ne régit plus ici le triangle simple du dispositif magistral, ni le double triangle du dispositif scénique, devient ce que Derrida, dans *Spectres de Marx*, définit comme conjuration, dans la polysémie qu'offre le terme en français². Pour arriver à ce schème de la conjuration, Derrida commence par pointer le verrou théorique que constitue la philosophie de Marx. Il ouvre son propos par la superposition des premières lignes du *Manifeste du parti communiste*, « Un spectre hante l'Europe... » et la scène de l'apparition du fantôme d'Hamlet au début de la tragédie de Shakespeare. Cette superposition n'est ni arbitraire, ni fortuite, car elle est relayée par *La crise de l'esprit* de Paul Valéry, dans laquelle ce dernier superpose les champs de bataille dévastés de la première guerre mondiale avec les remparts du château d'Hamlet, où apparaît le fantôme du père :

Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux marais de la Somme, aux craies de Champagne, aux granits d'Alsace – l'Hamlet européen regarde des milliers de spectres. Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort

1. C'est ce que Jan Patočka appelle, plus justement sans doute, la post-Europe, c'est-à-dire l'exportation mondialisée de la scène politique européenne, par exemple comme configuration type de la démocratie représentative, y compris dans des lieux, des sociétés, des cultures qui *a priori* semblent très éloignés de l'Europe. Voir Jan Patočka, « L'Europe et après », dans Erika Abrams (dir.), *L'Europe après l'Europe*, Lagrasse, Verdier, 2007.

2. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, chap. I, « Injonctions de Marx », p. 73-85.

des vérités. Il a pour fantômes tous les objets de nos controverses ; il a pour remords tous les titres de notre gloire³...

Valéry superpose à la scène d'Hamlet le théâtre européen du premier conflit mondial : la nouvelle scène, effondrée, de l'Europe, hantée par la mort, peuplée de spectres, réactualise l'ancien dispositif, proto-moderne, pré-scénique, du système juridico-légal, avec son triangle de la souveraineté : il y a bien là du regard, Hamlet le fils devenu spectre à son tour n'est que regard, mais ce regard s'est amenuisé en face à face de celui qui jamais n'est devenu roi – occupant la place de l'omnivoyeur⁴ – avec les spectres des morts de 14-18, qui ne sauraient lui retourner leur regard⁵. Hamlet revient, et en ce sens la scène effondrée organise une revenance. Mais cette revenance n'est pas la seule revenance de l'Hamlet de Shakespeare. C'est aussi celle des « milliers de spectres », des morts de la première guerre mondiale, qui ne sont pas seulement des personnes mortes, mais aussi une force productive supprimée, dont l'Europe ne s'est jamais relevée. Elsinore corrompue est l'Europe effondrée, et en ce sens le dispositif politique que 14-18 a définitivement mondialisé opère bien à partir d'une scène politique européenne centrale, mais une scène morte, condition de manifestation de l'esprit. Au régime du regard, succède le régime de l'esprit, au sens du fantôme, mais aussi au sens des idées : le nouvel Hamlet est « un Hamlet intellectuel ».

3. Paul VALÉRY, *La crise de l'esprit*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, t. 1, 993. Cité par J. Derrida, *op. cit.*, p. 23-24.

4. « ce *quelqu'un d'autre* spectral nous regarde, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité (qui peut être de l'ordre de la génération, de plus d'une génération) et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable. » (*Spectres de Marx, op. cit.*, p. 27) C'est ce que Derrida appelle l'effet de visière, par référence à la visière du casque de l'armure d'Hamlet le père, lorsqu'il apparaît sur les remparts.

5. Pour l'apparition du spectre, qui constitue le nouveau dispositif, il n'y a donc pas de spectateur, au sens classique du terme : « Au fond, le dernier à qui un spectre peut apparaître, adresser la parole ou prêter attention, c'est, en tant que tel, un spectateur. Au théâtre ou à l'école. Il y a des raisons essentielles à cela. » (*Spectres de Marx, op. cit.*, p. 33)

Ce changement de régime n'a pas seulement pour conséquence de concentrer les attentions sur un espace d'invisibilité qui n'est ni théâtral, ni scénique ; il modifie également le rapport du dispositif au temps : le temps de la scène était un temps concentré, marqué par la condensation dramatique, à la limite de l'arrêt sur image ; le temps de la revenance insiste plutôt sur la superposition des temporalités, sur la constitution de l'événement présent comme injonction venant du futur pour réconcilier le passé. Derrida convoque cette fois, face à Shakespeare, *La Parole d'Anaximandre* de Heidegger : pour Derrida, à partir du constat de l'effondrement scénique — « *The time is out of joint* », le temps est hors de ses gonds, déjointé — l'injonction faite à Hamlet par le fantôme de son père est de rejoindre, réajuster le temps, « *to set it right* » ; c'est l'injonction même de justice que Heidegger lit dans le vieil adage d'Anaximandre, non comme la simple différenciation morale du bien et du mal, mais comme l'articulation même de l'être et du temps : rendre justice, c'est restituer à l'être sa présence ; venger le fantôme du père, c'est rétablir sa présence par la vengeance. Or cette restitution, ce rétablissement de la scène du dispositif est sans cesse différé, cette *différance* constituant la marche même du temps¹.

Pourquoi cette bifurcation de Marx vers Heidegger ? En un sens elle explicite ce qui se joue, dans les dispositifs contemporains d'action politique comme de représentation artistique, de notre rapport au temps : la transformation de ce rapport est le biais par quoi sont réintroduites, au cœur du dispositif, les questions de la souveraineté, de la justice, mais aussi de l'échange. Derrida fait remarquer en effet que l'expression grecque d'Anaximandre, *διδόναι δικήν*, expier, payer, littéralement donner la justice, repose sur l'échange marchand² ; mais il ne fait pas explicitement le lien avec le marché comme sphère des échanges, et avec l'autre marché, comme antre de la production, qui constituent pourtant la base de l'édifice théorique marxiste. Cet évitement ne signifie nullement une incompréhension ; je ne crois pas non

plus qu'il indique une volonté de travestir la pensée de Marx : il symptomatise plutôt la puissance du second verrou, et met en évidence le déploiement de *Spectres de Marx* comme stratégie pour tenter de le contourner.

De la Chose à la plus-value

L'autre secret de la production est ce que le dispositif biopolitique, dans sa version la plus avancée, fait revenir sur la scène effondrée de la représentation, sous la forme de l'injonction, de la hantise, de la conjuration. Le processus de spectralisation de ce qui est, dans ce processus, restitué rend méconnaissable ce qui était initialement donné, ou négocié, de sorte qu'on peut finir par croire qu'il n'y a plus de travail, plus de production, plus de négociation. Pourtant, Derrida spécifie nettement la nature de cette restitution :

Voici – ou voilà, là-bas, une chose innommable ou presque : quelque chose, entre quelque chose et quelqu'un, quiconque ou quelconque, quelque chose, cette chose-ci, « *this thing* », cette chose pourtant et non une autre, cette chose qui nous regarde vient à défier la sémantique autant que l'ontologie, la psychanalyse autant que la philosophie. » (p. 26)

Cette chose qui nous regarde est la Chose que Lacan, dans le *Séminaire VII*, a modélisée à partir de *Das Ding*, la chose freudienne, pensée comme sublimation de l'objet faisant retour vers le sujet désirant³. Or le sujet psychanalytique est, nous l'avons vu, ce qui donne sa configuration au théâtre du dispositif scénique, pensé *a priori* comme dispositif de subjectivité. D'autre part, la revenance du fantôme⁴, la dimension spectrale de

1. *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 55.

2. « penser la justice à partir du don, c'est-à-dire à partir du droit, du calcul et du commerce » (*ibid.*, p. 55).

3. J. LACAN, *Le séminaire*, livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Paris, Seuil, 1986, séance du 16 décembre 1959, p. 72. *Das Ding* apparaît en 1925 dans l'article de Freud sur la *Verneinung* (dénégation), où elle est définie comme *Wiederzufinden*, tendance à retrouver (l'objet). Mais Lacan fait remarquer qu'il n'y a pas d'objet perdu préalable : le retour précède l'objet et se constitue en quête de l'objet, déclenchée et alimentée par le principe de plaisir.

4. Sur la manifestation de *Das Ding*, la Chose, comme *φαντασία*, voir le *Séminaire VII*, *op. cit.*, p. 75 : Freud, pour Lacan, assigne à la *Vorstellung* (la re-présentation), qui se produit à partir de la Chose, le caractère « d'un corps vide, d'un fantôme, d'un pâle incubé de la relation au monde ».

ce retour sont des caractéristiques essentielles de la Chose lacanienne, et nous indiquent, à partir de cheminements théoriques différents, que Derrida et Lacan visent ici le même phénomène. Cela veut dire que cette « apparition de l'inapparent » qui constitue le mode d'être des dispositifs post-scéniques se comprend comme manifestation de quelque chose de plus que l'objet, d'une plus-value produite au moment de l'élévation de l'objet à la dignité de la Chose¹ : bien que cela ne soit à aucun moment signalé par Lacan dans le *Séminaire VII*, on reconnaît là l'objet *a*, rendu il est vrai méconnaissable par une trajectoire inversée, de l'extériorité de l'objet vers le sujet.

Au début du *Séminaire XVI*, Lacan identifie la production de l'objet *a* à celle de la plus-value. Il définit sa démarche comme « homologique² » à celle de Marx pour expliquer le fonctionnement de l'objet *a*, qu'il appelle désormais « plus-de-jour » et associe cette fois nettement au processus de sublimation par renonciation à la jouissance, comme chez Marx le travailleur renonce à se faire payer une partie de son travail, permettant ainsi au propriétaire des moyens de production de dégager, dans le processus de production de la marchandise, une plus-value. Ce renoncement, consenti sur le marché du travail, se répercute certes dans les profits réalisés sur le marché des échanges ; mais il fait aussi retour sur la scène effondrée du politique, sous une forme qui le rend méconnaissable : c'est la revenance, l'apparition de l'inapparent que formule Derrida ; c'est le spectre du communisme qu'agite Marx au début du *Manifeste* ; et c'est plus généralement ce retour méconnaissable qui déclenche et configure la logique de la hantise et de la conjuration propre aux dispositifs post-scéniques.

Un exemple : Double assassinat dans la rue Morgue

Dans ce déplacement de la scène vers les dispositifs post-scéniques, la nouvelle d'Edgar Poe intitulée *Double assassinat dans la rue Morgue* constitue une véritable césure fondatrice. La scène de l'assassi-

nat de Mme l'Esplanaye et de sa fille³, à partir laquelle toute la nouvelle s'organise, est une scène sans témoin : l'espace central de la représentation devient une chambre aveugle, un espace d'invisibilité sur lequel chacun projette des représentations qui ne sont plus que des fantômes. Le dispositif de la chambre, que Poe invente ici et qui fonde le genre du roman policier, repose sur une scène effondrée, que l'effraction scénique n'articule plus à son antre secret.

À dire vrai, l'enquête de Dupin va révéler qu'il y a bien eu effraction : non seulement l'orang-outang meurtrier est passé par la fenêtre, mais son propriétaire, un marin maltais, était à sa poursuite, a escaladé la façade arrière de la maison derrière lui en s'aidant comme lui de la chaîne du paratonnerre, et a pu observer le crime :

quand il fut arrivé à la hauteur de la fenêtre, située assez loin sur sa gauche, il se trouva fort empêché ; tout ce qu'il put faire de mieux fut de se dresser de manière à jeter un coup d'œil dans l'intérieur de la chambre. Mais ce qu'il vit lui fit presque lâcher prise dans l'excès de sa terreur⁴.

Le marin voit sans être vu, il voudrait intervenir mais en est matériellement empêché par la disposition des lieux : la configuration est exactement celle d'un dispositif d'effraction scénique. Mais ce dispositif ne joue pas, ou ne joue qu'après coup son rôle d'exposition de la scène comme lieu de véridiction de l'événement. Pour obtenir le témoignage du marin, qui s'est bien gardé de se manifester après le crime, Dupin a dû en fait déduire logiquement, sans images, l'événement : il a fait apparaître l'inapparent.

Sa déduction s'appuie sur le premier temps de l'enquête, qui a consisté à interpréter les témoignages des voisins, lesquels ont entendu le drame sans pouvoir pénétrer dans l'appartement des deux demoiselles, ni rien voir de ce qui s'y passait. Tous les témoignages présupposent un discours

1. *Séminaire VII*, *op. cit.*, séance du 20 janvier 1960, p. 133.

2. J. LACAN, *Le séminaire*, livre XVII, *D'un Autre à l'autre* (1968-1969), Paris, Seuil, 2006, séance du 13 novembre 1968, p. 16.

3. Edgar POE, « Double assassinat dans la rue Morgue » (1841), *Œuvres en prose*, Charles Baudelaire (trad.), Y.-G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, 1951, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 42. Poe ne nous livre pas directement le récit du matelot à Dupin mais « en substance ce qu'il nous raconta » (p. 41), ce qui est une manière supplémentaire de mettre à distance ce témoignage forcé.

tenu sur une scène : mais le discours était incompréhensible, et la scène inaccessible à la vue. Chacun présente du coup ce qu'il a entendu comme relevant d'une langue étrangère, c'est-à-dire comme une déclinaison des langues de l'Europe¹, figurant et parodiant la scène européenne cernée par la mondialisation. Au moment où la scène réelle s'absente, s'effondre, la scène reconstituée par les témoignages se mondialise : celui qui l'a (bien involontairement) provoquée est son spectateur marginal le marin maltais². Le marin a capturé l'orang-outang à Bornéo³, c'est-à-dire qu'il ne l'a pas acheté : il se l'est procuré « en plus », il a prélevé et pillé de la valeur ; il le vendra d'ailleurs finalement un bon prix au Jardin des Plantes⁴. Au terme de la nouvelle, tout un environnement se dessine qui n'est plus du tout celui, somme toute assez classique, d'une scène parisienne de crime, mais suppose expansion coloniale, constitution d'un marché mondialisé avec ses routes commerciales et exploitation par l'Europe des richesses situées à l'extérieur. Il ne faut pas oublier que Poe est américain, écrit depuis Baltimore : l'Europe demeure le centre politique du dispositif, où se perpète et se juge le crime, mais le ressort du crime, sa ressource, provient de cette marge désormais gigantesque où opère le marché.

Pour obtenir le témoignage du marin maltais, Dupin lui fait croire qu'il dispose de l'orang-outang, et lui propose d'échanger l'animal contre le récit de l'histoire, qui est l'explication de la scène que Dupin a reconstruite, mais dont personne officiellement n'a pu être témoin. La résolution de l'énigme, et par là de la nouvelle, repose sur cet échange, ce marché. C'est-à-dire que ce qui se joue dans la scène *vaut* ce qui a été pillé à Bornéo, que le récit vaut l'orang-outang. Le récit met en place cette équivalence, donne une valeur marchande à l'orang-outang : la production du récit étalonne la valeur de la marchandise pillée, la fai-

sant entrer dans le marché des échanges. À cette condition, après cette opération, le marin peut vendre l'orang-outang un bon prix, et dégager une plus-value par rapport à la scène du meurtre, évaluée par Dupin comme valeur brute de la marchandise.

Mais le récit n'est pas le travail du marin, et le marché proposé par Dupin est d'abord un marché de dupes. Le récit est ce que le marin livre gratuitement, en plus et contre rien, à Dupin : c'est le marin seul qui retrouvera son animal⁵. Dupin, propriétaire des moyens de production du récit, dégage là sa propre plus-value. Quant à la scène du meurtre, sa boucherie ne saurait dissimuler son érotisme pervers, avec l'introduction, le fourrage du corps de Mme l'Espanaye dans le conduit de la cheminée⁶, qui mime une pénétration sexuelle et transpose le viol dans l'espace même de la pièce, doublement violé. La plus-value du récit du marin maltais, qui permet d'identifier l'auteur du crime comme étant l'orang-outang, et de mettre ainsi un comble à son horreur, vient se superposer exactement au plus-de-jour que figure et procure le corps de la jeune vierge pénétrant l'étroite cheminée. Le témoignage du marin maltais conjure ici le fantasme dans le double mouvement contradictoire de la conjuration : il le fait advenir et l'accrédite comme réel en attestant ce qui s'est produit ; il le dissipe dans le même temps comme fantasme en lui apportant une explication rationnelle. En ce sens, le dispositif de la chambre mis en œuvre par Poe est un dispositif spectral : bien plus sans doute qu'Hamlet le père, l'orang-outang de Poe introduit le fantôme de la modernité.

En introduisant la notion de dispositif dans sa réflexion sur les mécanismes souterrains de la gouvernementalité, Foucault opère une révolution théorique décisive : la configuration des espaces, l'articulation de cette configuration avec une rationalité politique, la distribution qu'elle ordonne des regards et des positions dessinent une nouvelle anthropologie, dont la méthodologie est particulièrement prometteuse. Mais cette révolution que Foucault opère demeure incomplète, et n'a pas

1. *Ibid.*, p. 19-21. Cette déclinaison se retournera en dénégation. Toute la nouvelle repose sur ce renversement : « Une voix dans les intonations de laquelle des citoyens des cinq grandes parties de l'Europe n'ont rien pu reconnaître qui leur fût familier » (p. 28).

2. *Ibid.*, p. 38.

3. *Ibid.*, p. 41.

4. *Ibid.*, p. 44.

5. *Ibid.*, p. 44.

6. *Ibid.*, p. 17, 22, 26, 27, 34.

débouché sur une théorie des dispositifs, qui supposerait d'articuler l'analyse anthropologique des dispositifs de gouvernementalité à l'analyse esthétique, littéraire, artistique des dispositifs de représentation. Foucault par ailleurs s'est vu reprocher un rapport peu clair à l'histoire. L'ambition historique de son travail est nettement affirmée : il écrit une *Histoire de la folie*, puis une *Histoire de la sexualité*. Pourtant ce qu'il a d'abord défini comme *épistémè*, avec ses ruptures épistémologiques¹, puis comme régimes (régime juridico-légal, disciplinaire, de sécurité), il refuse de l'ordonner dans une succession historique². Il ne peut pas y avoir d'histoire, car les configurations sont toujours déjà là ; et il doit y avoir une histoire, car ces configurations s'articulent à une politique.

Deux verrous bloquent l'achèvement de la théorie, le verrou du marxisme et le verrou de la psychanalyse. L'un et l'autre reposent sur la mise en évidence, à côté de l'espace de la représentation, d'un autre espace, que Marx nomme l'antre secret de la production, et que Freud définit comme l'inconscient. Le marxisme comme la psychanalyse se fixent pour objet l'analyse de l'articulation entre ces deux espaces : Foucault tourne autour d'elle, mais en élude toujours la saisie frontale, qui suppose, en politique, d'interroger le partage entre exercice de la souveraineté et intériorisation de la norme, en économie, de lier aménagement et contrôle du marché à ce qui se passe en deçà du marché, dans le domaine de la sexualité, d'articuler le mystère de la chambre, ou le secret du confessionnal, à une clinique des pulsions.

Or la clef de l'historicisation des dispositifs repose dans cette articulation que le double verrou empêche d'explorer : en effet, chaque épistémè, ou régime, ou âge, développe sa propre rationalité, qui engendre des configurations, et de là un, des dispositifs propres, qui constituent autant de bulles structurales étanches. Le passage d'un dispositif à un autre suppose une mise en travail, en contradiction, une usure de ces configu-

rations : il faut, pour penser ce travail, prendre en compte une extériorité invisible depuis laquelle la scène de la représentation est conditionnée, minée, transformée.

La prise en compte de cette extériorité permet non seulement de modéliser les dispositifs de représentation comme articulation d'un espace de représentation et du ou des espaces non représentés, mais aussi de penser le passage d'un dispositif à un autre. J'ai essayé de montrer comment le ressort fondamental des dispositifs scéniques, l'effraction, était en même temps le principe de leur effondrement. J'ai suggéré également que le passage d'un régime scénique à un régime post-scénique, qui correspond *grasso modo* à la mutation européenne d'une politique à une biopolitique décrite par Foucault, se traduisait par l'intervention des places du marché et de l'antre, désormais pensées à l'échelle mondiale. La chambre du crime est un concert européen ; le dehors de cette chambre est la fabrique désormais globale de la plus-value et du plus-de-jour.

Stéphane LOJKINE

1. Dans *Les mots et les choses*.

2. « Donc vous n'avez pas du tout une série dans laquelle les éléments vont se succéder les uns aux autres, ceux qui apparaissent faisant disparaître les précédents. Il n'y a pas l'âge du légal, l'âge du disciplinaire, l'âge de la sécurité. » (*Sécurité, territoire, population, op. cit.*, p. 10)

La terreur soviétique et les dispositifs au théâtre

UNE ÉTUDE SUR L'ÉCRITURE DRAMATIQUE ESTONIENNE DE 2017 À 2021

Introduction

L'entrée des chars soviétiques après l'ultimatum de 1940, le bombardement des infrastructures civiles en 1944, l'exil massif des intellectuels et des fonctionnaires, la répression, les exécutions sans procès, les procès fictifs, la torture, les déportations de masse, les massacres de déportés à la frontière, les intimidations, les menaces, la censure, le rideau de fer, bref, tout ce que nous allons plus bas désigner comme *la terreur soviétique*¹, a maintes fois inspiré les artistes estoniens de disciplines différentes.

L'idée de cet article est née il y a de nombreuses années, quand nous avons noté que l'écriture théâtrale contemporaine a recours, systématiquement et sous des formes très variées, au passé sombre de l'Histoire. Il a semblé qu'une tendance générale se dégagait, qui, principalement, cherchait à faire la paix avec un passé douloureux. Mais l'invasion massive de l'armée de la Fédération de Russie en Ukraine le 24 février 2022 a tout bouleversé. Cela a été un choc pour toute l'Estonie, que nous pouvons comparer à celui qui s'est produit avant la seconde guerre mondiale quand les Français, selon les mots de Sartre, « ont découvert avec stupeur leur historicité² ». Il est évident que désormais le théâtre ne peut plus parler la même langue qu'il y a encore quelques années. L'impact de ce changement se dévoilera dans le futur ; aujourd'hui, néanmoins, est le bon moment pour faire un bilan du paysage théâtral avant cette date fatidique : nous allons donc étudier les pièces qui évoquent le passé soviétique et ont été écrites entre 2017 et 2021.

Le choix d'une plage de cinq ans seulement provient du fait que nous ne souhaitons pas nous limiter à ce qu'on appelle communément le théâtre documentaire : dans le cas contraire, il nous faudrait revenir en arrière d'une trentaine d'années, remonter à la fin de l'U.R.S.S. et nous concentrer principalement sur le théâtre de Merle Karusoo, fondatrice et figure emblématique de ce genre en Estonie, et particulièrement à sa mise en scène de 1999 de la pièce intitulée *Petits déportés (le 25 mars 1949)*³, qui se fonde sur les témoignages de collaborateurs estoniens ayant participé à la déportation de leurs compatriotes. Mais ce n'est pas cela qui nous intéresse principalement ici, d'autant plus que le théâtre de Karusoo a déjà été amplement étudié⁴. Nous avons souhaité, au lieu d'une approche diachronique, proposer une étude plus synchronique et nous pencher sur la totalité des écritures théâtrales présentes dans le cadre d'une période relativement courte. Cela nous permet de prendre en considération non seulement les pièces qui questionnent directement les événements traumatiques – il faut préciser en anticipant que, d'une manière générale, il n'y en a pas beaucoup –, mais également celles dont l'intérêt principal se trouve ailleurs. Ainsi, dans un corpus qui comprend 432 pièces au total, approximativement 70 pièces ont retenu notre attention du fait qu'elles évoquent, d'une manière ou d'une autre, l'époque soviétique. Le fait que nous ayons choisi avant tout de nous arrêter sur le côté sombre de cette Histoire vient de l'idée que,

1. Nous empruntons ce terme aux historiens qui ont souvent recours au terme analogue de *terreur rouge*, et nous entendons avec cela toute injustice infligée aux Estoniens de 1940 à 1991.

2. Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p. 212.

3. En estonien *Küüditõised (25. märts 1949)*. Ici et ailleurs, sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

4. Voir Piret KRUSPERE *et al.* (dir.), « Merle KARUSOO » dans *Eesti sõnateater 1965–1985 I*, Tallinn : Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstimuuseum, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2015 ; Luule EPNER, « Telling Life Stories as a Strategy of Authentication? Merle Karusoo's *Our Biographies* and *Today We don't Play* » dans Mateusz BOROWSKI et Malgorzata SUGIERA (dir.), *Worlds in Words: Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 107-126.

puisque la terreur existait à cette époque, il est impossible de toucher cette période sans prendre position par rapport à celle-ci. Ignorer la souffrance, c'est en ignorer – voire en excuser – la cause. Mais représenter la terreur soviétique ne peut pas se faire sans poser la question – qui s'impose, de même, par rapport à Auschwitz ou au 11 septembre : peut-on le faire sans la minimiser, sans la rendre anecdotique, sans faire tort aux victimes ? La question *comment* se pose donc dans toute sa complexité, et c'est dans l'analyse des différents dispositifs de représentation que nous chercherons la réponse.

Corpus

Avant de nous pencher sur les questions de méthode, il convient de faire quelques commentaires sur notre corpus, puisque, notre étude étant principalement qualitative, nous avons délibérément évité tout excès de rigueur statistique, d'autant plus que même si la période étudiée est relativement courte, elle est loin d'être uniforme. Ainsi, deux événements majeurs ont eu leur rôle à jouer : le plus important des deux fut la célébration du centenaire de la République d'Estonie en 2018, qui comprenait entre autres un programme, financé par le ministère de la Culture, intitulé « Histoire d'un siècle », dans lequel dix-huit théâtres sélectionnés (la fine fleur des théâtres professionnels) ont été invités à créer treize spectacles au total, principalement en collaboration avec un autre collectif. Le corpus est donc institutionnellement plus manipulé qu'en temps « normal ». De plus, le parti pris des directeurs de théâtres de répartir le siècle en tranches et de couvrir ainsi chaque décennie du centenaire a probablement favorisé une narration historisante et chronologique, centrée sur des personnages et des événements historiques au lieu de confronter des idées ou des conflits³. Néanmoins, le résultat n'est pas vraiment néfaste pour notre étude, puisque le grand nombre des pièces a bel et bien enrichi le corpus.

3. Il faut préciser tout de suite que les théâtres n'ont pas suivi les règles aveuglément : ainsi le théâtre Estonia et Kanuti Gildi SAAL, invités à parler de l'Estonie des années 1970, ont proposé un opéra dont l'action tourne autour d'un événement ayant eu lieu aux alentours de 1500 av. J.C.

Deuxième événement dont il ne faudrait pas oublier l'effet, la pandémie de coronavirus a laissé ses traces sur la production théâtrale en Estonie comme partout dans le monde – pas, cependant, d'une façon drastique : certes, de nombreuses restrictions ont fait baisser la fréquentation d'une manière notable, mais comme les théâtres n'ont été entièrement fermés que pendant quelques courtes périodes⁴, ils ont pu continuer leur travail et le nombre de productions n'a pas baissé d'une façon significative⁵. En revanche, il faut noter la diversification des formes pour répondre au souci de minimiser les risques de contagion : on a ainsi compté plus de pièces radiophoniques ou télévisuelles que d'habitude, et plus de pièces en petites salles et en plein air. D'une manière plus générale et du point de vue de l'écriture dramatique, qui nous intéresse principalement ici, les différences avec les années précédentes ou ultérieures ne semblent pas être assez grandes pour que l'on doive en tenir particulièrement compte⁶, si ce n'est que, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, l'année 2020 a été la moins prolifique. Comme nous allons le voir, c'est finalement sans surprise, puisque l'écriture théâtrale est moins un geste poétique individuel ou individualiste qu'un travail collectif, même quand celui-ci est effectué par une seule plume.

Dans l'ensemble, nous avons sélectionné 432 pièces, qui ont été aussi bien écrites que mises en scène de 2017 à 2021 inclus, ce qui est relativement important pour un petit pays comme l'Esto-

4. Précisément du 13 mars au 1^{er} juillet 2020 et du 3 mars au 24 mai 2021 au niveau national ; quelques limitations régionales ont également été imposées.

5. Le nombre de spectateurs est tombé de 1 300 000 en 2019 à 700 000 en 2020, pour atteindre seulement 650 000 spectateurs en 2021, et la situation s'est stabilisée en 2022 avec 1 200 000 spectateurs ; le nombre de créations, par contre, est tombé de 222 en 2019 à 166 seulement en 2020, pour remonter rapidement à 211 en 2021 et atteindre même 239 en 2022.

6. Cette intuition est confirmée par une étude plus systématique, quantitative et qualitative, dans un récent mémoire de Master. Voir Tiina BRAUN, *Eesti etendusasutuste toimimise analüüs COVID-19 kriisi kontekstis*, Signe OPERMANN, Hedi-Liis TOOME (dir.), université de Tartu, 2023. <<https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/d9987677-81c1-4a46-83df-7fc914b42826/content>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

nie. Parmi elles se trouvent aussi des réécritures – que nous appelons *adaptations* – de romans dont la date de publication sort chaque fois de notre cadre temporel. Par contre, les mises en scène de pièces écrites avant la période étudiée n'ont pas retenu notre attention, même si l'on sait qu'un metteur en scène peut réécrire un texte d'une manière considérable. Nous n'avons pas non plus étudié les créations dans lesquelles le texte était manifestement secondaire, ou improvisé. Cela est important à noter puisque le dispositif qui ressort de ces textes, et qui nous intéresse ici, est donc le dispositif propre à l'écriture théâtrale, de façon spécifique ; néanmoins, c'est une écriture dont l'objectif est tourné vers la représentation, c'est donc une écriture qui est faite pour se matérialiser, même dans le cas d'une pièce radiophonique dans la voix du comédien.

Méthode

La notion de *dispositif théâtral* ou *scénique* peut être entendue de plusieurs façons. La plus courante, nous semble-t-il, est toute proche du concept de *scénographie*, c'est-à-dire que l'on se demande comment une équipe artistique a matériellement résolu le défi que pose le texte dans son immatérialité (ou, à défaut de texte de base, une idée, un concept, une sorte d'impulsion initiale). Différencier le travail du *skēnopoios* de celui du *poiētēs* est, depuis le théâtre grec, au cœur de chaque réflexion sur le théâtre, quand l'attention se porte vers son résultat matériel, à savoir le spectacle. Plus on valorise le dispositif théâtral, soit par les artistes, soit par les critiques, plus cette notion gagne en importance et se complexifie. Anne Ubersfeld, qui ne parle pas de dispositif, certes, mais de « modes de représentation », relève quatre groupes d'opposition qui entrent en jeu : celles de la mimésis et de la théâtralité, de l'opacité et de la visibilité, du continu et du discontinu et de l'image et de la parole¹. Nous reviendrons à cette catégorisation dans la conclusion.

Ces catégories sont très proches de la critique des dispositifs élaborée par un certain nombre de chercheurs, initialement regroupés autour de l'université de Toulouse. Arnaud Rykner, qui en fait partie, en donne un premier aperçu dans un article centré particulièrement sur le dispositif théâtral². La particularité de la critique des dispositifs, tel qu'elle a été élaborée par Stéphane Lojkin, Philippe Ortel et d'autres, d'une manière générale, c'est qu'un dispositif peut être relié non seulement au théâtre – où il s'impose nécessairement quand on a affaire à une représentation –, mais aussi bien au roman ou d'une manière générale aux arts visuels qui n'impliquent pas techniquement la transfiguration d'un médium dans un autre. La raison en est que chaque représentation implique les niveaux technique (l'organisation de l'espace), pragmatique (les interactions qui y ont lieu) et symbolique qui se dégagent de l'œuvre. On peut y ajouter également le niveau scopique, qui vient du fait que l'œuvre nous est donnée à voir ou nous fait voir quelque chose – ou nous cache des choses, ce qui est l'autre face de la même médaille. La complexité et la force de ces outils critiques viennent du fait que le dispositif, pour ces chercheurs, n'est pas un modèle ou un schéma structuraliste préformé, mais que chaque dispositif s'installe de sa propre manière, en fonction des particularités de l'œuvre elle-même et de son époque. Cela implique qu'il nous est impossible de faire un bilan systématique de tous les dispositifs possibles, de plus utilisés par des chercheurs qui, somme toute, ne s'organisent pas dans une école de pensée, mais ont des enjeux et des intérêts différents.

Nous allons partir de deux dispositifs généraux qui nous intéressent ici dans le cadre précis du théâtre : le *dispositif de la scène*, bien évidemment, et son opposé, si l'on peut le dire ainsi, celui du *récit*. La raison pour laquelle le second nous intéresse, c'est que celui-ci est plus adapté à tisser le lien avec l'Histoire traumatique : d'une part, parce que l'Histoire nous est donnée (pas seulement, certes) par le récit (familial, scolaire, documentaire, fic-

1. Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 243-245.

2. Voir particulièrement la note 1, qui cite les principaux travaux marquant le début de l'évolution de cette notion. Arnaud RYKNER, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangences*, n° 88, automne 2008, p. 92 (91-103).

tionnel) et, d'autre part, parce que pendant la période qui nous intéresse, à savoir de 1940 à 1991 – et cela est assez particulier –, il n'y a pas, dans la mémoire collective estonienne, beaucoup de *scènes* de violence extrême, bien qu'il s'agisse d'un peuple figurant parmi ceux qui ont le plus souffert des conséquences de la deuxième guerre mondiale¹.

En cherchant bien, on trouve cependant deux événements auxquels on fait régulièrement référence : les bombardements, en mars 1944, des plus grandes villes par les forces soviétiques, et plus particulièrement celui de Tallinn les 8 et 9 mars, qui a provoqué la mort de plus de 500 civils et de forts incendies, dont celui du théâtre national Estonia ; et la bataille des Monts-Bleus (*Sinimäed*), la plus sanglante sur le territoire de l'Estonie, où, parmi d'autres, le 8^e corps de fusiliers estoniens, au sein de l'Armée rouge, affrontait la 20^e division SS estonienne. On comprend facilement pourquoi ces deux événements ont revêtu une valeur symbolique et sont chargés d'une force imaginaire qui les a élevés au niveau du mythe. Dans le premier cas, le bombardement sans pitié et outre mesure des infrastructures civiles, notamment du temple culturel portant le nom du pays ; dans le second cas, la preuve matérielle d'une guerre fratricide. Toute la tragédie historique de l'Estonie au xx^e siècle se résume ici : l'injustice et la terreur du régime soviétique et le choix cornélien du peuple d'un petit pays entre deux régimes criminels.

Ces deux scènes ont certes été représentées par des moyens artistiques – on trouve par exemple le film d'Elmo Nüganen intitulé *1944*, qui montre la bataille des Monts-Bleus, et une scène du bombardement de Tallinn sera analysée plus bas –, mais on n'y a pas recours très fréquemment. On peut supposer que, comme elles ont une valeur symbolique forte, on évite de les aborder à la légère, mais il y a sûrement une autre raison : ces scènes

violentes, qui représentent le traumatisme d'une nation entière, sont des symboles, mais elles n'ont touché que peu de familles directement ; par contre, quand on parle des victimes – et surtout des victimes innocentes – des déportations², des viols et des assassinats pendant toutes les années qui ont suivi, tout cela a laissé des traces dans chaque famille.

Pourtant, ces faits-là ne peuvent pas facilement constituer une scène symbolique, puisque, comme l'explique Stéphane Lojkine, il s'agit ici non pas de violence, mais de brutalité :

La violence se donne à voir et, dans sa déraison même, engage intentionnellement la communauté. La brutalité n'engage que celui qui l'exerce et pas même celui qui la subit ; elle ne s'accommode d'aucune publicité, d'aucun œil ; pas même celui de la victime [...] ³.

Pour Lojkine, la brutalité « récusé radicalement toute théâtralité, n'admet aucun œil surplombant susceptible d'en délimiter l'espace de la représentation⁴ ». À défaut de discours journalistique, la littérature, et précisément le dispositif du récit, est capable de se construire autour du noyau de brutalité invisible sans jamais donner à voir directement ce qui est essentiel et qui ne peut être ni vu ni montré.

Et il est vrai que si l'on ne regarde que notre corpus restreint de ces dernières années, sans parler du cinéma ou du roman, on trouve au moins une vingtaine d'œuvres où les déportations seules sont directement évoquées. Le moyen auquel on a recours le plus souvent est le témoignage, c'est-à-dire des récits, qui ont un effet d'autant plus fort sur le spectateur qu'ils se ressemblent tous, et dont l'écho chez le spectateur est encore amplifié par le fait que chaque famille a elle-même recueilli plusieurs de ces récits, que l'on a racontés pendant des années et des années.

1. 24 000 morts au sein des mobilisés dans l'Armée rouge, 10 000 morts dans l'armée nazie et 49 000 civils tués et/ou déportés pendant et après la guerre sur 1,1 million d'habitants en 1939. « Estonian State Commission on Examination of Policies of Repression » dans *The White Book. Losses inflicted on the Estonian nation by occupation regimes 1940-1991*, Tallinn, Estonian Encyclopaedia Publishers, 2005.

2. En juin 1941 environ 10 000 habitants et en mars 1949 environ 20 000 habitants ont été déportés.

3. Stéphane LOJKINE, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit » dans Marie-Thérèse MATHET (dir.) *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 23 (23-89).

4. *Ibid.*, p. 25.

Nous allons voir comment le théâtre, et particulièrement l'écriture théâtrale, tente de résoudre ce paradoxe : d'une part le spectacle, dans sa matérialité, appelle le regard du spectateur, et il nous faudra donc poser la violence subie devant nos yeux, mais d'autre part, comme c'est également de la brutalité invisible que l'on cherche à transmettre, il faudra donc inventer des moyens pour cela. Comme notre corpus est composé de textes dramatiques, c'est dans l'écriture que nous cherchons avant tout un dispositif conçu par le texte en vue d'une mise en scène possible pour transmettre l'idée de la terreur soviétique passée.

Comme certains textes ont été écrits par les metteurs en scène eux-mêmes, ce dispositif est souvent assez facilement repérable, mais nous avons régulièrement étudié aussi les mises en scène concrètes, pour nous rendre compte des solutions utilisées. Dans ce qui suit, nous ne cherchons pas à faire une typologie exhaustive, cela s'avérerait impossible vu la variété des textes, ni à trouver ce qui semble être particulièrement représentatif ou statistiquement prépondérant. Au contraire, c'est la variété et la richesse des dispositifs utilisés qui nous intéressent.

Représenter la violence : le témoignage

Comme le titre *Le premier amour (pièce documentaire)* le suggère, la pièce de Andra Teede (créée à *Draamateater* en 2020 dans la mise en scène de l'auteure) est construite à partir des témoignages, collectés par les membres de l'équipe artistique, de nombreuses personnes de tous âges, des très jeunes jusqu'aux centenaires, pour les interroger sur le premier amour de leur vie. On ne cherche donc nullement à peindre *a priori* les années sombres de l'Histoire ; au contraire, même si le souvenir peut être douloureux, le premier amour a toujours, dans sa nostalgie, quelque chose d'heureux et de positif. Malgré une certaine prétention sociologique, l'auteure a choisi une approche ludique, parfois drôle, et le fait que le spectacle ait été donné en plein air a rajouté une certaine légèreté dans la forme. Les témoignages, dans leur majorité, ne sont pas retranscrits d'une façon authentique, mais réécrits et dramatisés en courtes scènes dialoguées, certaines même ressemblant à des sketches, qui alternent parfois avec des récits

plus longs. La pièce est fragmentaire, l'auteure évite l'ordre chronologique et entremêle les témoignages pour donner l'impression que l'on bascule constamment entre plusieurs histoires et plusieurs époques différentes.

Puisque la pièce se fixe comme objectif de parcourir environ les quatre-vingts dernières années – et donc nécessairement les années noires de l'Histoire –, on n'est pas étonné de voir les événements tragiques de l'Histoire également représentés, mais ce qui est frappant, c'est que les deux archétypes évoqués plus haut, à savoir le bombardement de Tallinn et les déportations, sont présents dans la pièce et, de plus, situés à des moments forts du spectacle : le premier apparaît, après une sorte d'exposition, à la quatrième scène de l'Acte I, et le second, après l'entracte, à la deuxième scène de l'Acte II.

Commençons par la deuxième évocation. C'est l'histoire de deux personnages, Marie et Benni (Bernhard). Celui-ci, mobilisé dans l'Armée rouge, est d'abord ramené vers la Russie sur un bateau qui fait naufrage. Avec un certain nombre d'autres mobilisés, il arrive à se sauver et s'évade en Allemagne où il finit par disparaître. Son souvenir ne quitte pourtant pas Marie, qui de temps en temps le voit apparaître et chanter toujours la même chanson.

Dans la scène qui nous intéresse, nous voyons Marie prendre le tramway, discuter avec le conducteur, entendre soudainement les sirènes d'avertissement, et ensuite :

Tout à coup le ciel s'éclaircit et les bombes tombent. Marie prend peur, panique et se couche par terre en pleurant. Le conducteur la soulève.

Le Conducteur. – On va se cacher dans le Musée d'Art, il y a une cave.

Sous la pluie des bombes, Le Conducteur et Marie courent vers l'abri. Marie est prise de panique, elle pleure et crie. Le Conducteur la fait asseoir par terre. Les bombes tombent. Il y a encore du monde qui se cache avec eux.

[...]

Dans la panique générale, Benni apparaît à Marie. Il entre tranquillement et la tient dans ses bras pendant que les bombes tombent. Il lui chante sa chanson¹.

1. Andra TEEDÉ, *Esimene armastus*, p. 44-45. Dans le cas des textes du corpus qui sont disponibles sous forme électronique à l'Agence Théâtrale de l'Estonie, nous référons au numéros de page du fichier.

C'est, dans notre corpus, la seule scène que nous ayons trouvée qui représente une scène violente s'élevant au niveau de la mémoire collective et qui soit explicitement inscrite dans le texte sous forme de didascalie. Et même dans ce cas-là, on voit à quel point la violence est atténuée : nous avons déjà évoqué le contexte ludique et humoristique du cadre général ; sur le plan concret, on remarque qu'il n'y a aucun mort, même pas de blessé, l'origine de la violence n'est pas représentée, et la scène est rapidement transposée dans un abri où l'on trouve un personnage fantasmagorique et protecteur. En fait, il ne s'agit pas vraiment d'une scène de violence, mais plutôt d'une scène de danger et de peur, et tout porte à croire que cette scène historique de violence se transforme en une métaphore de l'amour protecteur. Cela est bien évidemment conforme à l'intention du texte que nous avons signalée plus haut et ne mériterait pas autant d'attention si nous n'en trouvions pas une autre.

Il s'agit cette fois d'un monologue long d'une page et demie qui, stylistiquement, par une certaine maladresse de la composition et une sorte d'égarément dans la pensée, semble être très proche du témoignage original et a sans doute subi très peu de remaniements de la part de l'auteur. Le monologue débute d'une façon très brusque, sans préparation :

Mon premier amour est toujours là, toujours là. Car il a été emporté. La Sibérie l'a emporté. Mais quand l'amour est court, il reste dans ton âme. On aime une seule fois, la première. Ce qui m'est arrivé¹.

L'expression très poétique – « la Sibérie l'a emporté » – frappe directement le public dans sa force totalisante et ne permet à personne de rester à l'abri. Contrairement à la scène évoquée plus haut, il ne s'agit pas d'un amour anecdotique entre deux jeunes personnes, mais ici toute la communauté est engagée puisque tout le monde comprend immédiatement de quoi on parle. On ne pointe aucune personne coupable, aucune idéologie oppressive, aucun régime assassin : l'auteur du crime est désigné par le même mot que le lieu du crime. L'effacement du sujet réel de la phrase, qui

est remplacé par le complément circonstanciel, crée un vertige tautologique qui rend cette phrase terrifiante. On voit à quel point le dispositif théâtral choisit une scène violente et dialoguée afin de présenter l'idée de la protection et que, au contraire, on choisit le récit – un monologue – quand on veut transmettre l'idée de la terreur.

Pourtant, ceci ne se passe pas toujours si facilement. Nous allons étudier deux cas de figure où le récit a du mal à se construire. Il s'agira tout d'abord d'une pièce qui s'intitule *Les Pions* (Ugala, 2019). Elle est adaptée et mise en scène par Taago Tubin à partir du roman d'Eno Raud, paru en 1968 et considéré comme une œuvre très audacieuse pour l'époque. Comme c'est aussi le cas dans certaines autres pièces de notre corpus, l'histoire qui nous est racontée se focalise sur les partisans estoniens des années 1940 et 1950, appelés les « frères de forêts » (comme dans d'autres pays baltes). Cette fois-ci, on suit le destin de trois Estoniens partis en Finlande² lutter contre l'armée soviétique, ce en quoi ils signent leur arrêt de mort si jamais ils devaient tomber dans les mains du pouvoir en place. Comme le constate le personnage principal, Valdur : « On peut excuser l'armée allemande du fait de la mobilisation forcée – l'armée finlandaise, non –, et, de plus, revenir volontairement en Estonie pour lutter contre les Russes : c'est le péché mortel³ ». Séparés de leur unité et restés de l'autre côté du front, ils demandent asile dans une ferme, pour finalement se cacher dans un bunker construit dans la forêt.

À l'encontre de la ligne idéologique officielle de l'époque, le roman ne les présente pas comme des

2. À peu près 3 000 volontaires estoniens ont rejoint les troupes finlandaises en 1943. Il faut préciser que dans la tradition, ce choix est habituellement considéré comme une sorte de paiement d'une dette d'honneur auprès des Finlandais, qui étaient venus soutenir l'armée estonienne dans la guerre d'indépendance en 1918, mais aussi comme un choix noble qui permettait de riposter contre l'ennemi sans entrer dans l'armée allemande. Si les intentions des Soviétiques ont pu semer quelque confusion en 1940, trois ans plus tard il n'y avait plus de doute sur la vraie nature du régime stalinien. L'auteur avait choisi ce cas de figure astucieusement, car il crée une situation désespérée pour ses personnages tout en évitant de leur coller l'étiquette de collaborateurs des Nazis.

3. Taago TUBIN, ENO RAUD, *Etturid*, p. 2.

1. *Ibid.*, p. 11.

criminels qui tuent et menacent de paisibles villageois. L'histoire se focalise entièrement sur le destin des Estoniens et sur leur choix qui, comme un jeu de dominos, les conduisent à d'autres choix, encore plus difficiles : tout au début de la pièce, Valdur tue un soldat russe qui rôde autour de la maison, il finit par tuer August, le sergent de l'armée soviétique, qui le surprend dans les bras de sa sœur, Saima, ce qui déclenche l'enquête qui mène à l'arrestation, puis à l'assassinat de Agu. Heiki, le troisième compagnon, se tue.

Taago Tubin, dans son adaptation, et surtout par la mise en scène, comme le note un critique, rend les personnages originels de Raud, relativement schématiques et cyniques, considérablement plus humains, voire intellectuels¹, mais on voit que cela ne va pas forcément à contresens des intentions de l'auteur, qui avait nécessairement dû éviter de montrer trop de compassion à l'égard de ceux qui étaient des opposants armés au régime stalinien. De toute façon, dans les deux cas, on cherche à éviter de dépeindre les personnages comme criminels, sans pour autant les élever au statut de héros résistants. Même si les historiens attribuent aujourd'hui un rôle important à la résistance dans la construction de la mémoire collective, qui cherche à se conforter dans l'idée d'une soumission non-acceptée, le nombre de victimes innocentes que les frères de forêts ont faites, directement ou indirectement, ne permet pas de qualifier leurs activités sans ambiguïté. Une fois de plus, le théâtre cherche à dépasser les stéréotypes en brouillant les identités des personnages, en les plaçant dans une situation cornélienne. La guerre fratricide est littéralement posée devant nos yeux quand Valdur tue August, qui avait choisi (ou avait été forcé de choisir) le camp adverse et qui, dans le cours normal de l'Histoire, aurait pu devenir son beau-frère.

La pièce représente des scènes ouvertement violentes : les épisodes homicides, quand Valdur tue le soldat russe et son compatriote August, sont directement montrés sur la scène ; il y a une autre scène où Agu, le plus âgé et le plus dur des

trois, bat jusqu'au sang Heiki, qui donne les signes de faiblesse et d'abandon ; on n'assiste pas directement au suicide de Heiki, mais le public découvre son corps, sous les yeux de Valdur, dans la scène finale. La violence des protagonistes, qui n'est certes pas gratuite, est manifestement disproportionnée. Cela empêche d'une part l'identification trop forte avec les personnages et, d'autre part, tout à la manière d'une tragédie classique, mène le spectateur vers l'acheminement de l'action vers une catastrophe inévitable. Ce ne sont pas les accidents circonstanciels ou le caractère d'un tel ou d'un autre qui causent la violence, mais les hommes sont devenus des instruments impuissants d'un Mal qui s'est introduit dans le pays. Le soldat qui se bat pour son pays ne peut être, devant son agresseur, qu'un lâche ou un héros, il n'y a pas de juste milieu. Le dispositif scénique choisi ici devient donc lui-même une sorte de symptôme du dispositif du récit qui se cache derrière. La scène devient violente car le récit qui relèverait les vraies causes de la violence est un récit interdit.

On assiste en revanche à un dispositif tout à fait opposé dans *La Tombe de la peste* (Ugala, 2020, mise en scène par Priit Pedajas), d'après le roman du même nom d'Ene Mihkelson (2007). Souvent comparé au roman *Purge*² de l'écrivaine finlandaise Sofi Oksanen, publié un an plus tard, on y voit également, dans une province estonienne, une confrontation de deux générations, représentées par deux femmes, une plus jeune et l'autre, sa tante, qui, ayant vécu tout au long des années difficiles, n'a pas l'âme sans tache. Chez Mihkelson, c'est l'histoire d'un enfant abandonné par sa mère qui part avec le père, un frère de la forêt – celui-ci, ayant été enrôlé de force dans l'armée allemande, n'a d'autre choix que se cacher. À la différence de *Purge*, comme le remarque également la critique, « il n'y a pas de polarisation propre au mélodrame, il n'y a pas de héros ni de méchants que l'on peut diviser en innocents et coupables sous un œil qui

1. Valle-Sten MAISTE, « Araverelise sotsi mõtteid metsavendlustest », le 30 avril 2019 <<https://kultuur.err.ee/934989/arvustus-araverelise-sotsi-motteid-metsavendlustest/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Traduit en français par Sébastien Cagnoli, publié en 2010 chez Stock, le roman a reçu de nombreux prix dont le Prix Femina étranger.

juge¹. » La narratrice, Mina², vient, au bout de nombreuses années, retrouver sa tante pour lui demander des comptes. Avant tout, c'est le silence couvrant toute cette longue période qui lui pose problème : pourquoi personne n'a-t-il jamais raconté ce qui s'est passé ? On découvre que, tout au long de sa vie, la tante a sans cesse eu recours à la trahison, non pas (toujours) par méchanceté naturelle ou par un intérêt matériel quelconque, mais principalement, comme elle dit, « pour survivre ». C'est ainsi qu'elle se désigne elle-même : « la survivante », contrairement aux autres qui ont péri à cause d'elle et n'ont pas été, selon ses termes, « de type survivant ». Le roman aussi bien que la pièce adoptent ici une forme dialogique qui varie constamment entre confession et auto-défense, entre interrogation et écoute.

Pourtant, le dispositif mis en place par l'adaptateur et metteur en scène Priit Pedajas change radicalement celui du roman car il élimine les réflexions et les commentaires de la protagoniste en lui attribuant un rôle secondaire dans la pièce. Le texte romanesque autobiographique où la narratrice (et l'auteure) cherche à comprendre sa propre histoire et à travailler ses propres traumatismes, devient le récit où le rôle principal appartient désormais à la tante, Kaata. Ainsi le regard de la narratrice est remplacé par celui du public, à qui il revient maintenant d'essayer de comprendre et de juger les actes, si nécessaire. Une histoire personnelle et individuelle symbolisant, bien évidemment, dans le roman, le destin de tout un peuple, devient plutôt ici une demande de comptes d'une génération face à une autre. Dans le cas des *Pions*, le récit qui fait scandale a trouvé son expression dans l'image, ici, par contre, on le fait surgir avec force. Kaata, sur le plateau du théâtre, faisant face aux regards questionneurs des spectateurs, doit parler.

1. Karin ALLIK, « Lahtikaevamine ja lepitus kahes vaatuses », le 2 septembre 2020 < <https://kultuur.err.ee/1130492/arvustus-lahtikaevamine-ja-lepitus-kahes-vaatuses/> >, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. C'est le nom de la jeune fille dans la pièce, qui correspond au pronom personnel tonique de la première personne en estonien ('Moi').

Représenter l'autre : la mise en abyme

Dans les exemples précédents la terreur soviétique se manifeste sous forme d'une menace abstraite, omniprésente et fatale. L'Histoire du peuple estonien est de ce fait mise au premier plan, unie dans sa qualité de tragédie d'une communauté précise. Mais comme nous l'avons déjà vu, les lignes de démarcation ne sont pas très claires. D'autres pièces attirent notre attention du fait que les identités peuvent être dédoublées, non seulement au sein d'une même communauté, mais aussi dans les relations intercommunautaires.

*La Maitresse de la pierre du corbeau*³ (Endla et Kuressaare Teater, mise en scène par Peeter Tammearu en 2017) est une pièce de Andrus Kivirähk. Comme il a coutume de le faire, l'auteur mélange la réalité avec le surnaturel⁴, en introduisant des éléments folkloriques dans le monde quotidien de la campagne estonienne. À sa façon très personnelle, qui rappelle une sorte de réalisme magique, il déforme parfois légèrement, parfois radicalement, la représentation habituelle que nous avons des créatures ou des objets, créant ainsi un univers fictionnel qui est à la fois familier et étrange pour le lecteur, mais qui est très cohérent aux yeux des personnages.

Ici, par exemple, il introduit le personnage folklorique du *Vanapagan* (Diable)⁵, mais à l'inverse de la tradition, celui-ci est représenté comme une créature aphasique et complètement inoffensive, de surcroît blessée dans un accident,

3. *La Pierre du corbeau* (1931) est un recueil de contes pour enfants de Juhan Jaik, qui a inspiré l'auteur. La pierre en question est une pierre magique que l'on peut trouver dans le nid des corbeaux et qui exauce les désirs de celui qui la possède.

4. Plusieurs œuvres de Kivirähk sont traduites en français, notamment les romans *L'Homme qui savait la langue des serpents*, en 2013 par Jean-Pierre Minaudier, et *Les Groseilles de novembre* par Antoine Chalvin en 2014, aux éditions du Tripode. Il est aussi un prolifique auteur de théâtre.

5. Littéralement Vieux-Pâien, on peut le traduire par le Diable, mais aussi par l'Ogre, car il se laisse facilement mystifier, même s'il lui manque totalement la tendance anthropophage ; la plupart des contes dans lesquels il apparaît dans le folklore figurent dans le catalogue d'Arne-Thompson sous cette dénomination. En estonien, il existe également un autre mot, *Kurat*, réservé pour un personnage plus nettement diabolique.

quand Ilse, la protagoniste, le ramène chez elle sans savoir à qui ou à quoi elle a affaire. Sa nature maléfique apparaît au moment où il aperçoit un dessin de Staline qu'Ilse est en train de finaliser : à la grande surprise de tous, cette tête moustachue a un effet aphrodisiaque sur lui, puisque, apparemment, le tableau a de fortes ressemblances avec des femelles de son espèce.

Ilse, jeune femme avec peu d'expérience, imaginait tout au début qu'au lieu d'un *vanapagan* elle avait sauvé un frère de forêt, et au fur et à mesure que la pièce avance, le public apprend avec elle comment faire la différence : les *vanapagan* ne font de mal à personne, ils sont d'ailleurs végétariens et paressent dans les bois ; les frères de la forêt, par contre, comme leur nom s'y prête, sont des créatures très dangereuses pour tout le monde, et comme ils ne viennent jamais sur scène, ils restent jusqu'à la fin mystérieux pour le public. Vers la fin de la pièce on apprend que notre *vanapagan* a été tué par les frères de la forêt avec Eduard Veski, un milicien manchot qui vient régulièrement faire sa cour à Ilse.

On serait tenté de caractériser ces quelques exemples, auxquels on pourrait rajouter de nombreux autres, tant cet univers est riche et décalé, d'absurde et de fantastique, mais on est en réalité loin de l'un comme de l'autre. Ou, plus précisément, les notions d'absurde et de fantastique ne suffiront pas. Ici comme ailleurs, derrière l'humour et l'imagination débridés de l'écrivain se trouve un monde cohérent, mais comme la thématique est politique, cette cohérence devient également politique.

La jeune Ilse découvre le monde social autour d'elle de la même façon qu'elle découvre la forêt des légendes : les deux sont incompréhensibles, irrationnels et dangereux. Ce qui permet à l'auteur de les traiter sur un pied d'égalité : les réussites stakhanovistes sont aussi magiques que dans n'importe quelle légende ; les tracteurs sont tous cassés, sans exception, comme c'est seulement possible dans un conte de fées ; le Diable perd sa force, s'humanise, puisqu'il est remplacé par Staline. Ainsi, on voit comment un monde nouveau tente de remplacer l'ancien, comment la mythologie soviétique tente de remplacer celle qui est vieille de nombreux siècles, et le diable est littéralement tué par ces nouvelles créatures que sont les

frères de la forêt. Ilse, détentrice de la pierre magique, est, elle aussi, menacée : le Président du kolkhoze, Kuremeri, lui demande de faire attention : « [Cette pierre] est de la pure sorcellerie, mais la sorcellerie n'existe pas dans l'Union soviétique. Dieu n'existe pas et la sorcellerie n'existe pas. Les deux vous envoient prison.¹ » Dans cette formule, toute l'hypocrisie et la monstruosité du régime se révèlent : dire à propos d'une chose qu'elle « n'existe pas » signifiait, en Union soviétique, exactement le contraire : que cette chose justement existe, mais qu'elle doit être éradiquée, détruite, anéantie...

Ici, le dispositif théâtral n'est guère différent de celui proposé par le roman, mais sa théâtralité le rend particulièrement efficace sur la scène. L'auteur (qui par ailleurs écrit aussi directement pour le théâtre) donne aux éléments fantastiques une allure réaliste et présente les éléments réalistes comme s'ils étaient de l'ordre de l'irréel. La mise en abyme qui y prend place est déroutante car le spectateur perd constamment le fil : est-ce le régime stalinien qui est réfléchissant et le monde féérique réfléchi, ou est-ce l'inverse ? Ainsi les deux mondes sont mis au même plan : ils sont les deux à la fois inoffensifs et mortels. Le théâtre déconstruit la terreur en la ridiculisant mais sans la rendre banale.

Dans le cas suivant, nous avons affaire à un procédé semblable, sauf que c'est la mise en scène et non le texte qui déclenche le dédoublement des identités. La pièce d'Ivar Põllu *BB apparaît la nuit* (mise en scène par l'auteur lui-même et Mart Koldits de Von Krahli Teater et Tartu Uus Teater en 2017) se base sur un roman-douffiction de Mati Unt (*Brecht apparaît la nuit*, 1997) qui raconte l'exil de Bertolt Brecht chez Hella Wuolijoki, écrivaine finlandaise d'origine estonienne, notamment en juin 1940 quand l'Estonie a été occupée et annexée par l'Union soviétique. L'auteur s'intéresse ainsi aux événements survenus des deux côtés du golfe de Finlande, qui sépare les deux capitales, distantes de 80 km.

Le spectacle itinérant a deux points de départ, Tallinn et Tartu, les deux plus grandes villes d'Estonie, pour mener les spectateurs en train jusqu'à

1. Andrus KIVIRÄHK, *Kaarnakivi perennaine*, p. 26.

Tapa, la ville-garnison, qui se trouve quasiment au milieu de la route (à 1h et 1h30 de voyage respectivement). Le spectacle commence, bien entendu, déjà dans le train, où les spectateurs, portant des casques, assistent à une première partie radiophonique. Arrivé à Tapa, le public descend du train et se trouve amassé sur le quai de la gare qui représente le lieu, impressionnant, d'un tournage cinématographique – avec cette astuce, les spectateurs deviennent malgré eux, immédiatement et automatiquement, figurants de masse d'un grand film historique censé raconter les événements de 1940. En suivant les instructions de comédiens qui jouent le rôle de l'équipe de tournage (avec le réalisateur, les assistants, les techniciens et aussi les « stars » des rôles principaux, tel le Président de l'Estonie de l'époque), le public assiste au spectacle d'une manière interactive : dans une scène on l'incite à saluer avec des cris de joie l'arrivée des communistes russes « révolutionnaires » ; dans une autre on sépare les hommes des femmes de sorte qu'ils se voient endosser le rôle des déportés, prêts à monter dans un train pour la Sibérie.

Le dispositif scénique sous forme de mise en abyme, qui fait naturellement un clin d'œil à l'effet de distanciation de Brecht en obligeant le spectateur à quitter son rôle passif dans son fauteuil confortable de consommateur du spectacle, s'avère très fécond. D'une part, nous y trouvons la métaphore de l'embarquement historique : le spectateur se trouve mis dans une situation historique (dans la définition de Sartre à laquelle nous nous sommes référé plus haut), et sans vraiment comprendre son rôle exact, sans savoir ce qui va arriver, sans pouvoir prendre parti, la seule chose qui lui reste, c'est de suivre les ordres de ceux qui le manipulent sans arrêt. À partir du moment où on l'invite à interrompre le discours du Président, comme en témoigne une spectatrice, il le fait avec enthousiasme, « le froid glacial et le vent perçant contribuant à la haine des classes¹ ». Ce n'est qu'ultérieurement, en rentrant, que le spectateur réalise à quel point l'aveuglement, l'euphorie de

masse et la manipulation peuvent égarer une personne dans des moments cruciaux de l'Histoire, résume la critique².

Deuxième moment intéressant : la couche supplémentaire imposée par la composante cinématographique. D'une part, le fait que l'on attribue au spectateur le rôle du figurant induit une meilleure manipulation : le spectateur criant des atrocités ne le fait pas en son propre nom, mais comme s'il jouait un personnage. Sauf que, une fois de plus, il comprend rétrospectivement qu'il ne l'a pas été : le tournage fut un canular et aucun film ne sera réalisé. Le public fait donc l'objet d'une double fabulation. D'autre part, comme le note justement une critique :

Si on veut, on peut y voir un avertissement de « hollywoodisation » de la souffrance, surtout à un moment où plusieurs films évoquant les années 1940 et 1950 viennent de sortir ou sont en cours de réalisation. On n'y peut rien, la représentation de la terreur politique du xx^e siècle est de longue date un des champs privilégiés du cinéma³.

Le théâtre, tout comme le roman de Mati Unt, tente d'éviter les oppositions binaires, en montrant le désarroi dans lequel se trouvaient les Estoniens en 1940, surtout quand ils avaient des opinions politiques de gauche et espéraient sincèrement une vie meilleure après la fin du capitalisme oppresseur, et qu'ils voyaient la mise en place d'un régime de terreur. Le dispositif théâtral, ici, est littéralement physique et inversé : c'est moins les comédiens qui représentent les acteurs de l'Histoire, y compris les acteurs de la terreur, que le public.

L'image symbolique du train est donc tout à fait caractéristique de la période de l'après-guerre. Comme on le sait, la migration, d'une manière générale, a été utilisée partout en U.R.S.S. comme arme pour lutter contre la résistance des « nationalismes ». Ainsi l'Estonie (à côté des déportations, voir note II), qui était une région naturellement attractive par sa qualité de vie et où la pénurie de main d'œuvre était réelle, a subi, poussée par une orchestration politique

1. Commenté par Raili NUGIN dans Linda KALJUNDI, Keiu VIRRO et Raili NUGIN, *Vikerkaare teatriblogi. BB ilmub oösel*, le 22 décembre 2017 <<https://kultuur.err.ee/650306/vikerkaare-teatriblogi-bb-ilmub-oosel/>>. Consultée le 20 janvier 2024.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, commenté par Linda Kaljundi.

consciente, une immigration massive¹. Pourtant, à l'encontre de ce que le régime stalinien espérait, et comme cela s'est davantage produit dans d'autres « républiques » où les similitudes linguistiques et culturelles s'y prêtaient mieux, l'assimilation n'a pas eu lieu. Les centaines de milliers de russo-phones n'avaient aucune motivation à apprendre une petite langue compliquée et à s'intégrer dans une culture qu'ils considéraient (sauf, bien sûr, une intelligentsia russe très minoritaire) comme inférieure. Avec la même attitude méprisante réciproque², la communauté estonienne s'est isolée de son côté autant que possible, ce qui fait que même aujourd'hui, après trente ans d'une politique active de l'État en vue de l'intégration, le rapprochement se fait très difficilement. Il va de soi que le théâtre ne reste pas à l'écart de cette particularité de la société, où une grande partie de la population porte la marque d'une injustice historique, mais sait ne pas en être coupable.

Un certain nombre de spectacles cherchent directement à poser cette problématique de l'intégration ; c'est le cas, par exemple, la production de Paavo Piik et Mari-Liis Lill *Du second coup d'œil* (Linnateater et Vene Teater en 2016), où les comédiens estoniens et russes échangent leurs propres expériences sur les rapports entre les deux communautés, les différences mémorielles et culturelles. Mais comme un des metteurs en scène le mentionnait lors d'une interview, leur objectif n'a pas été de lancer un débat politique qu'ils

considéraient comme usé et sans issue, mais plutôt de mettre l'accent sur les histoires individuelles afin de trouver de l'empathie les uns envers les autres³.

Une des auteures de notre corpus, qui se différencie avec ses spectacles très engagés⁴, est Youlia Aoug, actrice, auteure et metteuse en scène russe ayant des origines estoniennes. Sa pièce de théâtre *Ma grand-mère estonienne* (R.A.A.A.M. et Vaba Lava, 2019) est une pièce autobiographique, qui raconte son périple judiciaire⁵ pendant sept ans contre le ministère estonien de l'Intérieur, qui avait contesté à plusieurs reprises devant le tribunal son certificat de nationalité estonienne, délivré par un juge puis retiré par un autre, jusqu'à ce que la cour suprême décide définitivement de le lui retirer.

La complexité de l'affaire vient du fait que la protagoniste a reçu la nationalité estonienne, puisque ses grands-parents avaient été naturalisés en 1918, mais que ces derniers ont quitté l'Estonie dès 1920 pour la Russie. Youlia, appelée « La Visiteuse » dans la pièce, est née et a vécu toute sa vie en Russie, en rendant régulièrement visite à sa grand-mère qui est retournée en Estonie en 1965 ; son grand-père, lui, communiste convaincu, avait malgré cela été exécuté en 1938. La pièce pose explicitement la question des relations politiques entre l'Estonie et la Russie : si les grands-parents avaient émigré en Occident ou si elle-même ne vivait pas en Russie, suppose l'Avocat, la Visiteuse n'aurait pas été privée de sa nationalité. Pour conclure : « L'AVOCAT. – Cela ne devrait pas avoir d'importance. Mais c'est le cas. Surtout après

1. Si en 1945, tout juste après la guerre, on ne compte en Estonie que 809 000 habitants, on en trouve 1 013 000 cinq ans plus tard ; de 1950 à 1989, la population augmente de 553 000 habitants, dont 330 000 directement du fait de l'immigration. Il faut signaler parmi eux 70 000 « Estoniens de Russie » (qui pour des raisons politiques avaient fui l'Estonie après l'indépendance) qui retournent ou que l'on fait retourner en Estonie après la guerre. La pièce *La Fête de St Jean* de Mari Lill et Paavo Piik (2018) est inspirée des interviews avec ceux qui sont demeurés dans ces villages estoniens de Sibérie, fondés après la Révolution de 1917.

2. De nombreuses légendes montrent à quel point les Estoniens souhaitaient se conforter dans un sentiment de supériorité culturelle, plus particulièrement occidentale. Ainsi, on raconte encore de nos jours que les épouses des officiers soviétiques, d'origine de la Russie profonde, se promenaient dans la rue en sous-vêtements puisqu'elles auraient été incapables de faire la différence entre une robe et une combinaison.

3. Veiko MÄRKA, « Integratsioon. Teater või tegelikkus? », *Eesti Päevaleht*, le 25 avril 2016. <<https://epl.delfi.ee/artikkel/74326645/integratsioon-teater-voi-tegelikkus>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

4. Sa pièce intitulée *Va te faire f***, la guerre. Lettres du front* (2022), créée quelques mois après l'invasion russe massive en Ukraine, se base sur la correspondance de l'auteure avec ses amis qui se cachaient en même temps sous les bombes. C'est une des rares productions consacrées directement à la guerre en Ukraine, à côté de *Guerre et Paix* (2023) du metteur en scène polonais Jakub Skrzywanek, qui se penche d'une manière générale sur les traumatismes des anciens combattants.

5. Nous nous basons sur les informations qui proviennent de la pièce et des interviews avec l'auteure ; nous n'avons pas cherché à vérifier l'exactitude de ces propos.

2014¹. Je suis désolé. Vous auriez pu renoncer à la nationalité russe², mais vous ne l'avez pas fait³. »

Il faut voir dans cette pièce beaucoup plus qu'une sorte de règlement de comptes avec la justice : c'est toute la complexité identitaire d'une grande partie de la population qui se trouve mise en tension, puisque les frontières qui séparent les deux communautés ne sont pas les mêmes que celles qui séparent les deux pays. La pièce raconte la longue histoire d'une famille à plusieurs identités mélangées⁴ et met en évidence à quel point la guerre bouleverse les repères habituels et renverse les certitudes.

Le dispositif théâtral est assez complexe. La pièce se joue en alternant les passages en estonien et en russe, surtitrés, pour s'adresser à deux communautés qui n'entendent pas la langue de l'autre, mais cela ajoute un effet de réel et renforce l'aspect documentaire qui, de surcroît, est tangible du fait de l'usage des photos et des documents projetés sur l'écran ; on peut également supposer que les souvenirs d'enfance (la vie à la campagne, la nourriture, le chien) que décrit la protagoniste sont authentiques. On ne cache pas non plus les côtés sombres de l'histoire : le rôle du grand-père, par exemple, lui-même membre des tribunaux d'exécution et envoyant des innocents à la mort avant d'être à son tour exécuté par la même « commission des affaires spéciales ».

La pièce, particulièrement grâce à certaines solutions de mise en scène, évite néanmoins que ce témoignage, proposant au spectateur de nouer un pacte autobiographique, devienne une conférence sur l'Histoire. L'auteure, qui est pourtant elle-même actrice, ne monte pas sur la scène, mais confie son rôle à Mirtel Pohla, qui joue le person-

nage avec une certaine distanciation, sans trop chercher à créer une illusion d'identification⁵, et son image est projetée à l'écran avec les photos authentiques de la grand-mère jeune – celle-ci jouée par Kaie Mihkelson, qui parle d'elle-même dans certaines scènes à la troisième personne. La toute première scène est déjà une mise en abyme : la Visiteuse répond aux questions du Journaliste sous la lumière artificielle d'un tournage pour la télévision.

On voit que le théâtre cherche ici à éviter deux pièges : d'une part, le danger de créer une illusion dramatique et mimétique, et par là de rendre la tragédie historique purement anecdotique, et, d'autre part, le risque, en faisant usage du raisonnement et de la démonstration, de devenir un discours politique et militant. L'impossibilité du théâtre purement autobiographique fait que le personnage, représenté sur scène par un comédien, soumis aux règles de la double énonciation, est toujours porteur d'identités multiples. En l'occurrence, la double identité de l'auteure est mise en évidence par le dispositif théâtral et la mise en abyme. Ce dévoilement est ajusté aux deux communautés auxquelles on s'adresse, montrant à la communauté russophone que la nationalité et l'identité estonienne ne sont pas seulement l'affaire des « autres », mais les concernent directement, et réciproquement pour la communauté estonophone.

Un autre exemple du mélange des identités qui choisit un dispositif de mise en abyme est une production théâtrale collective. Sous la direction de Dmitry Egorov (de Russie), une équipe internationale – Danila Privalov (Russie), Andres Popov (Estonie), Alexandr Chpilevoy (Lithuanie) et Dan Jeršov (Estonie) – a pendant plusieurs années collecté (ou, faudrait-il dire, a essayé de collecter) des témoignages des anciens employés du KGB. La pièce, intitulée *Quelqu'un du KGB* (Vaba Lava et le Musée National de l'Estonie, 2021), reconstitue le déroulement de l'enquête, à partir des recherches menées par l'équipe, basées principalement sur le bouche à oreille (car quel-

1. Après le début de la guerre en Ukraine en 2014 et l'annexion de la Crimée, les relations entre la Russie et l'Estonie se sont considérablement détériorées ; depuis 2022, aucun visa de longue ou de courte durée n'est délivré pour les citoyens russes, sauf dans un certain nombre de cas d'exception.

2. La loi estonienne interdit la double nationalité, mais nul ne peut être déchu de la nationalité estonienne qui lui revient par la naissance.

3. Julia AUG, *Minu Eesti vanaema*, p. 5.

4. Youlia Aoug continue sa quête identitaire personnelle l'année suivante avec la pièce intitulée *Maman, est-ce que notre chat est Juif* (2021).

5. Margus MIKOMÄGI, « Kui kerge on olla venelane », *Maaleht*, <<https://maaleht.delfi.ee/artikkel/120263722/margus-mikomagi-kui-kerge-on-olla-venelane>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

qu'un connaissait toujours quelqu'un, etc.), jusqu'à la reconstruction scénique des appels téléphoniques et des interviews avec ceux qu'ils ont pu retrouver et faire parler. Comme dans le cas de l'exemple précédent, les auteurs deviennent personnages de leur propre histoire, mais sont représentés par les comédiens et dans une langue différente de l'écriture initiale. Ayant recours à une abondante auto-ironie, la pièce nous montre l'échec de l'entreprise : aux enquêteurs répondent silence, reniements, autojustifications naïves et maladroitement, tentatives de contournement, blagues, anecdotes sans intérêt, discours vide et absurde. Le portrait de l'agent du KGB qui ressort de ces interviews frappe par sa ressemblance avec celui que fait Hannah Arendt d'Adolf Eichmann¹ : ce sont des personnes médiocres, banales, qui prétendent n'avoir jamais fait de mal à personne puisqu'elles étaient toujours du côté de la loi et faisaient seulement ce qu'on leur demandait de faire.

Néanmoins, quelques scènes de la pièce proviennent d'une autre source. Le journaliste russe Iouri Chtchekotchikhine² avait, dans les années 1990, mené une enquête similaire. Il a eu plus de chance, recevant une lettre exceptionnelle d'un ancien du KGB qui se distingue par une étonnante franchise. Cette lettre, présentée au public vers la fin du spectacle, explique littéralement ce qui précède : « Les employés du KGB étaient des personnes naïves, même primitives. Une personne intelligente est indépendante, donc imprévisible. Les intelligents n'ont jamais été admis au KGB³. » Pas paradoxalement du tout, la banalité, voire l'inoctensité amusante de ces personnes, devient terrifiante et se dissipe ; on comprend que le Mal n'a pas besoin d'une armée de monstres et qu'il lui suffit de la bêtise et de la médiocrité des hommes simples. Ce sentiment est renforcé par quelque chose d'autre, qui flotte dans l'air et qui est commun à tous les interviewés : c'est une vague peur, non pas la peur d'être punis par le nouveau régime pour ce qu'ils ont fait, mais la peur

ancienne qu'ils ont ramenée de leur époque et qui ne les avait jamais quittés. Pour souligner que cette peur n'est pas sans fondement, la pièce fait part, tout à la fin, de l'empoisonnement de Chtchekotchikhine en 2003, attribué au FSB. Le lendemain de l'invasion massive de la Russie en Ukraine, en février 2022, le spectacle est retiré de l'affiche pour cause morale⁴.

Dans ce contexte, il faudrait parler d'un autre spectacle qui, pour la même raison, a créé la polémique : il s'agit d'un *one-man-show* de Margus Tabor (de Ugala), créé en 2021 et intitulé *Et Margus, de l'armée soviétique*. Comme le titre l'évoque, le spectacle se base sur les lettres que l'auteur-comédien avait écrites pendant son service militaire et qu'il avait gardées. L'affiche du spectacle représente une photo du protagoniste en uniforme de l'armée soviétique, ce qui a fait réagir de nombreuses personnes demandant si cette thématique est acceptable dans les nouvelles circonstances. L'équipe de la production répond en précisant qu'après une longue réflexion, ils auraient décidé de ne pas arrêter les représentations car la pièce met en scène principalement « la jeunesse d'une génération, l'éloignement du foyer et des amis », et que la pièce aurait un angle nouveau, mais toujours pertinent. Se moquer de l'armée russe « ne fait aucun mal », ajoute la productrice⁵.

Difficile de dire si, dans le premier cas, on a abandonné le spectacle parce qu'il s'agissait d'une production internationale et plus militante, tandis que l'autre a pu continuer parce que plus léger (et

4. Dans un communiqué le théâtre fait savoir : « Mais aujourd'hui, la troupe de *Vaba Lava* ne peut rien trouver de drôle dans le KGB, alors qu'un des membres de cette organisation criminelle n'a pu, pendant des années, comprendre les valeurs du XXI^e siècle et a commencé une guerre avec un voisin pacifique. Les assassins du KGB sont toujours en action et le monde entier en souffre. » <<https://teater.ee/uudised/vaba-lava-peatab-etenduste-andmise-lavastusega-keegi-kgbst/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

5. Inga LILL, « Kas nõukogude armee mundris Margus Tabori etenduse plakat on kohane ? », *Maaleht*, <<https://teater.ee/uudised/vaba-lava-peatab-etenduste-andmise-lavastusega-keegi-kgbst/>>. Dans les médias sociaux on rajoute, tout de même, pour éviter toute ambiguïté, au spectacle un sous-titre qui fait allusion au fameux dicton sur les navires de guerre russes. <https://www.facebook.com/events/4962250550496002/4962250583829332/?active_tab=about>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

1. Annah ARENDT, *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal* (1963), Anne Guérin (trad.), Paris, Gallimard, 1991.

2. Юрий ШЧЕКОЧИХИН, *Рабы ГБ. XX век. Религия предательства*, Самара, Федоров, 1999.

3. Danila PRIVALOV, Andres POPOV, Alexandr CHPILEVOY, Dan JERŠOV, *Keegi KGBst*, p. 30.

donné sur une île, pour une communauté restreinte), mais ce qui importe avant tout, c'est de constater que dans les deux cas la question morale s'est posée immédiatement. On voit à quel point il est difficile de parler de la période soviétique avec humour, car le risque de tomber dans l'adoucissement est grand ; se moquer d'un criminel peut le rendre plus humain, créer de l'empathie ou même de la compassion, et donc minimiser les crimes commis par lui-même et par l'organisation qu'il représente.

Il y a de nombreuses pièces, dans notre corpus, qui pourraient provoquer des polémiques semblables si elles étaient encore programmées, mais comme ce n'est pas notre rôle de devenir un censeur amateur, nous n'en allons pas présenter de liste spéculative. Après tout, c'est la décision de chaque équipe de production elle-même, et de personne d'autre, d'évaluer si, dans un monde qui a changé, le message que délivre un spectacle est toujours conforme aux intentions initiales.

Nous avons pu voir, à travers ces quatre exemples, que quand il s'agit de situations délicates qui peuvent heurter la sensibilité des spectateurs, on met en avant les pouvoirs ludiques du théâtre : on utilise de l'humour absurde et de l'autodérision ; on fait confondre le Mal et le Bien ; les auteurs confient leurs propres identités aux mains des comédiens ; les spectateurs deviennent des acteurs ; le texte bascule d'une langue à l'autre. Les dispositifs choisis posent devant les yeux du spectateur la théâtralité de l'événement et soulignent que l'on est en train de jouer. Cela permet de réduire le plan politique afin que les spectateurs, surtout s'ils proviennent de communautés différentes avec des visions différentes, puissent laisser tomber leurs gardes pour un temps et grâce à cela avoir plus d'empathie les uns envers les autres.

Représenter le passé : l'écran de la nostalgie

Il reste une troisième catégorie, assez hétéroclite, constituée de pièces qui ont la particularité de ne pas aborder directement le Mal, mais de tenter de le contourner. Cette fois-ci, on éloigne directement le spectateur de ce que l'on lui représente en lui faisant comprendre que ce qu'il est en train de

voir se passe dans le passé et donc ne peut l'atteindre. Pour ce faire, on établit ce que l'on peut appeler un écran de la nostalgie. La meilleure façon de le faire, c'est de créer un dispositif qui est très visuel et qui du coup met l'accent non pas sur la parole (dialogue) mais sur le *milieu*.

Ainsi, par exemple, *Kadri* et *Belle-mère*, d'après les romans de Silvia Rannamaa, ou *Bataille*, d'après le roman de Kai Aareleid (la pièce est beaucoup moins violente que le titre¹ ne le laisse supposer), plongent dans une atmosphère familiale des années 1950-1960. Il est curieux que, dans les trois cas, il s'agisse d'adaptations de romans et que, dans les trois cas encore, l'histoire nous soit racontée à travers les yeux d'un enfant – une petite fille, en l'occurrence² – qui doit faire face au monde extérieur. Les romans de Rannamaa, écrits respectivement en 1959 et en 1963, sont plus anciens, celui de Aareleid (2016) est plus récent, mais les trois spectacles cherchent à nous faire imaginer ce que pouvait être l'atmosphère au sein de la famille, au travail ou dans la rue, à l'époque où évoluaient nos parents ou grands-parents. Cette tentative est déjà très visible au niveau de l'écriture (sujets de conversation de l'époque, expressions anciennes, références aux localités connues³), mais encore renforcée par le décor et les costumes (par exemple les uniformes scolaires), qui font appel d'une part à la mémoire collective, mais surtout à la mémoire individuelle du spectateur pour mélanger dans son imaginaire ce qu'il a lui-même vécu, vu sur des images ou

1. Le titre, inspiré du jeu de cartes du même nom, se dit en estonien *linnade põletamine* qui veut dire littéralement « brûlement de villes ».

2. La même thématique et le même point de vue sont adoptés par le film *Camarade enfant* (2018), qui se base sur deux romans autobiographiques de Leelo Tungal écrits en 2008 et en 2009.

3. Chez Aareleid particulièrement, ce procédé est volontaire et systématique : au cours de l'action, qui se passe à Tartu, on évoque sans cesse des lieux de la ville qui sont très connus, même de ceux qui n'y ont jamais vécu ; le résultat est que la visualisation des temps anciens se réalise d'une manière particulièrement efficace dans l'imagination du lecteur ou du spectateur, puisqu'elle s'appuie sur la réalité vécue de chacun. Maintes fois utilisé déjà par les romanciers romantiques, ce procédé n'est pas abondamment rencontré au théâtre, où l'on préfère l'espace concret du plateau, ici et maintenant.

entendu raconter par les générations précédentes. Le fait que la protagoniste soit toujours une petite fille permet une certaine naïveté du point de vue – on ne demande pas aux enfants d’être capables de distinguer à coup sûr le bien du mal, et on ne leur reproche pas d’être heureux, même si les temps sont durs. Il reste à savoir si l’on peut y voir une sorte de glorification des traumatismes du passé pour pimenter une vie ennuyeuse dans le monde contemporain, ce qu’ont insinué certains critiques¹, ou s’il s’agit au contraire – et c’est plutôt notre avis – d’excuser une génération sur qui pèse malgré elle cette culpabilité, bien connue des survivants, d’avoir vécu heureux, ri et aimé, quand les autres ont péri du temps de la violence injustifiée.

Une autre façon de faire référence au temps soviétique, c’est la musique dont on se sert abondamment dans de nombreuses mises en scènes. Il va de soi que cela sert à permettre une meilleure immersion dans le monde proposé sur scène, mais deux spectacles se distinguent sur ce point : *Le Blaireau malade* de Priit Põldma et *Les Rossignols du Kremlin* d’Ivar Põllu. Le premier raconte la création d’un groupe de rock dans une résidence universitaire et sa carrière à la fin des années 1960 ; l’autre, quasiment une comédie musicale, raconte la vie d’un formidable chanteur, Jaak Joala, appelé péjorativement à l’époque le « rossignol du Kremlin » à cause de son immense succès en Union soviétique dans les années 1970 et 1980. Les deux spectacles évoquent fortement la jeunesse d’un certain public, et utilisent par ailleurs la langue russe pour créer un effet de réel. La musique, placée ici au premier plan et non dans un rôle d’ambiance de fond, met en place pour le spectateur à la fois une distance, puisqu’elle sort le spectacle du cadre d’une représentation psychologique réaliste, et une immersion qui le fait voyager dans le temps, car il redevient auditeur d’un concert d’antan.

Avant de terminer, nous allons nous arrêter exceptionnellement, et quelque peu à contre-cou-

rant de notre objectif primaire, non à un texte, qui nous intéresse moins, mais à une mise en scène. La raison, c’est que le texte de ce spectacle ne touche pas majoritairement la thématique concrète de notre étude, mais est tiré d’œuvres littéraires et philosophiques (Nietzsche, Borges, etc.) abstraites, sur le thème de la mémoire. Ce sur quoi nous souhaitons attirer l’attention, cette fois-ci, c’est le dispositif théâtral mis en place par le metteur en scène Laur Kaunissaar. Le spectacle, intitulé *Je me souviens / je ne me souviens pas* (Kanuti gildi SAAL, 2021) guide son spectateur dans une excursion dans un immeuble au centre de Tallinn, où, après le changement de gouvernement orchestré par le régime stalinien en 1940, se trouvait le siège du Parti communiste, puis la police de sécurité nazie à partir de 1941, et après la guerre l’Institut d’Histoire du Parti communiste. En 1977, d’immenses archives du Parti Communiste y ont été installées, contenant les documents les plus secrets du parti, y compris les dossiers de tous les communistes. Jaak Allik, qui relate son expérience de spectateur, voit dans la salle où le public est finalement amené – « fermée au monde extérieur, avec des murs bas et mal éclairée » – une métaphore de l’Union soviétique. Le critique, dont la carrière dans le Parti est connue de tout le monde, avoue être entré, à la faveur de cette expérimentation du metteur en scène, en contact avec son « sentiment intérieur » d’ancien communiste². Il faut se demander avec lui quelle pouvait être l’influence du spectacle sur cette partie du public qui n’avait pas de relations personnelles avec le communisme, mais il est évident que le spectacle ne cherchait pas à donner une leçon univoque et universelle ; l’objectif, on le comprend, était de faire penser chacun, individuellement, à sa propre vie et à celle de ses proches. À la fin de la pièce, on fait sortir les spectateurs un par un, ce qui, symboliquement, comme le note Allik, nous rappelle la disparition de ceux qui nous quittent dans la vie et qui emportent leurs souvenirs avec eux.

1. Kaja KANN, « Õhkav unistus minevikuraskuste järele », *Postimees*, le 25 novembre 2019, <<https://www.postimees.ee/6834898/ohkav-unistus-minevikuraskuste-jarele/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Jaak ALLIK, « Kommunisti sisetunnet otsimas », *Sirp*, le 18 juin 2021 <<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/kommunisti-sisetunnet-otsimas/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

Conclusion

La convention d'après laquelle la violence ne devrait pas être montrée sur la scène de théâtre est depuis longtemps rompue. Pourtant, nous pouvons attester une quasi-absence de scènes violentes dans ces évocations de la terreur soviétique vécue par le peuple estonien. Pas de scènes de viol, de torture, de massacres ou d'autres atrocités qui ne seraient aucunement impossibles dans le théâtre, bien familier aujourd'hui avec les « leçons contemporaines d'anatomie pratiquées sur des corps violentés¹ ».

Deux principales raisons se sont dégagées lors de l'analyse de notre corpus : premièrement, il n'est pas si facile que cela de situer de l'origine du Mal, puisqu'il n'a pas de forme réelle. Même l'image de Staline peut plus prêter à rire que représenter les crimes de son régime. Il semble ainsi d'une manière générale que le théâtre préfère souvent adoucir les propos avec l'humour là où une réouverture des cicatrices risque de provoquer de nouvelles douleurs. Deuxièmement, il n'est pas si facile de distinguer les bons des méchants, puisque la ligne de démarcation ne divise pas les peuples et les nations. Il est frappant de constater à quel point le théâtre, à l'encontre du cinéma, n'évite pas seulement le spectaculaire de l'événement traumatisant – ce que l'on peut comprendre si on pense aux moyens techniques à la disposition de celui-ci – mais aussi la représentation de la lutte entre un Bien et un Mal. Il semble, au contraire, que l'on essaie constamment de flouter les frontières. Les rares représentants du pouvoir sont des agents du KGB ridicules ou des collaborateurs pitoyables (Kaata) ou même sympathiques, tués sans raison (August et Eduard) : tous plus victimes que bourreaux, mais pas victimes héroïques non plus. Ce qui se dégage, au final, c'est, d'une part, l'omniprésence de la terreur sans visage, et, d'autre part, la difficulté d'identifier la vraie victime, puisque chaque personne ayant vécu cette époque peut se sentir coupable pour de multiples raisons. Ce que le théâtre semble avoir fait pendant les cinq années étudiées

dans cet article, n'est donc pas condamner mais tenter de comprendre, non pas diviser mais consolider, non pas rappeler la peur mais la dissiper.

Le principal dispositif utilisé pour atteindre ces objectifs est celui du récit : on a affaire soit à des témoignages copieusement recueillis et documentés, soit à de libres souvenirs, tantôt ceux d'une autre personne, tantôt ceux de l'auteur lui-même. Ceci confirme les études précédentes sur la proximité du dispositif du récit et de la brutalité que nous avons mentionnées dans l'introduction. Cependant, notre intérêt se situait ailleurs : le théâtre, qui avant tout est censé *donner à voir*, doit trouver un dispositif nécessaire pour poser quelque chose devant les yeux du spectateur. Ainsi, nous avons vu un cas particulièrement intéressant où un roman écrit à la première personne (Mina) a été transformé en un quasi-monologue d'un autre personnage (Kaata), puisque celui-ci devenait plus important. Les témoignages de personnes souvent anonymes et déjà disparues sont mis en corps, ressuscités par le théâtre, et de ce fait le spectateur peut juger lui-même la personne en question, si nécessaire.

Et même si c'est le récit qui domine, on n'a pas abandonné l'ancienne forme du dialogue dramatique. Pourtant, on n'est presque jamais à la recherche de l'illusion et de l'immersion propres au drame bourgeois, mais souvent d'un élément supplémentaire, du *supplément* dans le sens de Derrida : « le supplément s'ajoute, souligne-t-il, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le comble de la présence². » Il cumule et accumule la présence qui vient s'ajouter pour éviter un choc trop violent pour le spectateur, vu que les thèmes ne sont pas légers, mais qui sert aussi à échapper à la banalisation du sujet. Voilà pourquoi l'humour et la terreur ne sont pas toujours contradictoires, comme on l'a vu dans le théâtre de Kivirähk, quand on place l'action dans un monde fantastique et que l'on déconstruit par là l'absurdité et le sérieux du discours oppresseur.

1. Priscilla WIND (dir), *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2014, p. 7.

2. Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 208.

La mise en abyme utilisée en tant que supplément, par exemple sous forme de théâtre dans le théâtre comme dans *BB apparaît la nuit* et *Ma grand-mère estonienne*, ou la musique du temps révolu, qui s'ajoute au spectacle et fragmente l'action, sont utilisées afin de brouiller une éventuelle immersion du spectateur dans le drame. Le dernier supplément que nous avons repéré se manifeste sous forme d'un décor très détaillé, lourd de réalisme, avec l'objectif d'en appeler à la nostalgie du spectateur. Ici, le supplément est au service de l'immersion, certes, mais il accentue en même temps la distance entre la scène et la salle, puisqu'il est censé dire deux choses à la fois : d'une part, que ce à quoi nous assistons, c'est du passé, et, d'autre part, que les êtres humains et leurs rapports sont restés toujours les mêmes. Le rôle du supplément nostalgique, c'est de nous conforter et de nous rassurer dans le présent.

Finalement, ce qui saute aux yeux, c'est que sur les treize exemples que nous avons choisis, six s'appuient sur une œuvre romanesque antérieure et six sur des matériaux préexistants (témoignages, photos, souvenirs d'un lieu significatif, d'un groupe de rock ou de chansons très connues). La pièce de Kivirähk, exceptionnelle dans son genre, se base sur les contes pour enfants, très populaires à l'époque soviétique. On comprend que pour parler de l'époque soviétique et surtout de la terreur, il faut s'inspirer nécessairement de quelque matériau solide, soit des sources multiples, soit quelque chose de communément partagé, faisant ainsi appel à la mémoire collective du public.

Pour reprendre les quatre catégories d'Anne Ubersfeld, on peut dire en résumé que dans le cas de notre corpus, on préfère clairement la théâtralité à la mimésis, l'opacité à la visibilité et le discontinu au continu. En ce qui concerne l'opposition de l'image et de la parole, cela est moins facile à commenter, puisque nous avons choisi principalement des exemples d'un théâtre où le texte est important, mais le rôle de l'image dans nos exemples n'a cependant pas été négligé ni relégué à l'arrière-plan.

Même si notre choix délibéré a été de travailler sur les textes du théâtre, ce qui influence nos analyses, nous pouvons confirmer ce qu'ont révélé certains critiques, à savoir que l'avènement d'un théâtre très visuel, appelé un peu maladroitement

post-dramatique, n'a nullement fait disparaître le théâtre de texte. La voie que le théâtre avait prise pour abandonner le drame bourgeois – ce dernier se situant aux antipodes de notre corpus, avec la visibilité, la mimésis et le continu – ne s'est pas tracée en abandonnant le texte. Ce procédé a été amplement théorisé par Jean-Pierre Sarrazac sous la dénomination de théâtre de la parabole. C'est un théâtre qui ne regarde le monde ni de trop près ni de surplomb, mais emprunte « un détour¹ ». Utiliser le supplément afin d'effectuer le détour caractéristique du paraboliste semble être la solution trouvée par la majorité des artistes étudiés. Il restera à voir, dans les années à venir, si les récents événements survenus dans le monde qui affectent la sensibilité du public et des créateurs apporteront des modifications à l'usage des dispositifs existants et en feront apparaître d'autres².

Tanel LEPSOO

1. Jean-Pierre SARRAZAC, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, p. 41.

2. Cet article a été préparé dans le cadre du projet PRG934 « Imaginer l'insignifiance de la crise », subventionné par le Conseil de recherche de l'Estonie.

Dispositifs poétiques d'enquête

PARCOURS D'EMMANUEL HOCQUARD

C'est la méthode, la marche à suivre que j'imagine pour arriver à un résultat. C'est la manière de procéder, la démarche que j'accomplis. Un parcours¹.

Comment en suis-je arrivé là ? Tu es gentil de parler de cheminement et même d'itinéraire. Ça ressemble plus à la démarche d'un crabe : une succession de doutes, de reculs, de pas de côté, de tâtonnements empiriques pour en arriver à me dire qu'au fond, entre la poésie et moi, ça ne pouvait être qu'un malentendu².

Temps I : la querelle de la littérature contemporaine n'a pas eu lieu

En deçà des aspirations littéraires qui institutionnalisent ses allures, l'écriture peut être conçue simplement comme une manière ludique de se déplacer dans le langage ordinaire. Comme métaphore littérale d'après le grec ancien *metaphérô*, qui signifie « porter quelque chose/se transporter d'un lieu à un autre. » Se déplacer : se promener, être mobile sur terre sur mer et sur l'air, dans l'espace-temps, aller du point *a* au point *b*. Se *déplacer* : ne pas être à la bonne place, changer d'endroit, revenir au lieu précédent, puis revoir le même différemment ; se défamiliariser. L'écriture en tant que façon de se déplacer fait face à toutes les possibilités incluses dans nos déplacements langagiers : suivre le chemin, utiliser un raccourci, s'écarter de l'itinéraire préétabli, se fouler la cheville, etc. Cette métaphore n'est pas la mienne, je l'ai empruntée à quelqu'un. Il s'agit d'un *lieu commun* duquel parle Ludwig Wittgenstein à la 18^e proposition de ses *Recherches philosophiques* :

On peut considérer notre langage comme une ville ancienne, comme un labyrinthe fait de ruelles et de

petites places, de maisons anciennes et de maisons neuves, et d'autres que l'on a agrandies à différentes époques, le tout environné d'une multitude de nouveaux faubourgs avec leurs rues tracées de façon rectiligne et régulière, et bordées de maisons uniformes³.

Multiplier les errances grammaticales, les « pas de côté » et « les chemins de traverse⁴ » dans le langage remet en question notre façon normative de l'habiter et d'y bouger convenablement, au risque de se faire prendre pour un étranger dans sa propre langue. Au risque d'entamer des investigations ordinaires sur les phrases les plus banales. Les mots de la langue de bois qui ressemblent à ces panneaux publicitaires usés. Les gestes quotidiens les plus simples comme marcher, monter les marches ou saluer son prochain. En ce sens, l'écriture – parmi l'ensemble des « technologies intellectuelles⁵ » présentes au fond de notre « sac de transport⁶ » ou de notre « boîte à outils⁷ », c'est selon – permet d'examiner les déplacements occasionnés par d'autres déplacements.

Il n'est presque jamais question du son que produit un sentier⁸.

Concevoir l'écriture en tant que réexposition, re-disposition, re-déplacement mène à un point de mire alternatif, une graphie du « faire-avec⁹ ».

1. Emmanuel HOCQUARD, *Le Cours de Pise*, Paris, P.O.L., 2018, p. 224.

2. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, Paris, P.O.L., 2001, p. 448-449.

3. Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques* (1953), F. Dastur et al. (trad.), Paris, Gallimard, 2004, p. 34-45.

4. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 450.

5. Jack GOODY, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, J. Bazin et A. Bensa (trad.), Paris, Les éditions de Minuit, 1979, p. 48. Cité dans Franck Leibovici, *des documents poétiques*, Dijon, Les presses du réel, 2007, p. 25-26.

6. Ursula K. LE GUIN, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Londres, Ignota, 2019.

7. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 269.

8. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, Paris, P.O.L., 2003, p. 20.

9. Philippe CHARRON, « Faire-avec. L'écriture de l'usage », *Re-*

Dans cette veine réflexive, Emmanuel Hocquard énonce qu'« [é]crire ne consisterait plus à gagner du terrain sur l'imparlé, mais à tenter l'expérience dont le lieu impossible serait l'impensé.¹ » Faire l'expérience des franges de la pensée qui frémissent doucement sous les pas de l'écriture en marche. L'herbe haute qui se couche et se relève, gardant la trace (im)perceptible et ordinaire de l'ébauche d'un chemin. (Comme on dit un *chemin de Wittgenstein* qui coupe à travers la pelouse de l'université de Cambridge, Royaume-Uni, ou *a line made by walking* s'étendant de St-Martin à Bristol, United Kingdom.) Au seuil des marges, certaines inflexions langagières sont permises, si elles n'obstruent pas la circulation et permettent de la canaliser au nom de critères précis. Parfois, ces « erreurs » ou « écarts » s'érigent en exemple typique de ce que pourrait être le « Style » et de ce qui relève de la « littérarité ».

Dès qu'on utilise
un mot c'est pour dire
autre chose².

Par exemple, les écritures littéraire et poétique, souvent prises à tort comme des entités distinctes du langage ordinaire, parcourent cet espace de jeu limitrophe où se rencontrent l'informe (la torsion, l'inflexion ou le non-respect des règles du langage) et l'uniforme (leur tracé rectiligne et régulier). Il n'existe que du langage ordinaire ancré dans des formes de vie historiquement et géographiquement situées – associées à d'autres « jeux de langages » qui explorent les espaces de jeu. Le jeu littéraire, en érigeant le « Style » d'écriture comme critère de la « littérarité », finit par mettre en scène grâce à sa propre théorie la production de « fleurs » (*de Tarbes*), de « perles » et de « bibelots³ » dans un territoire devenu paysage puis

vue critique de fiction française contemporaine, 2019, <<http://revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx20.10/1432>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

1. Emmanuel HOCQUARD, *Un privé à Tanger* (1987), Paris, Éditions Points, 2014, p. 140.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. Ces trois objets de comparaison sont tirés du texte « La mécanique lyrique » de Pierre Alferi et Olivier Cadot qu'ils font paraître en introduction au premier numéro de leur *Revue de littérature générale*, Paris, P.O.L., 1995, p. 19-21.

décor. Concrètement, cela se présente sous la forme de monuments et de canons à respecter, de visites touristiques au cœur de maisons et de quartiers muséifiés, de citations célèbres à coller sur le carrelage au-dessus de la baignoire ou de la toilette.

Aujourd'hui, à l'heure où j'écris, les jeux sont faits, la boucle, bouclée. Les milieux littéraires (universitaires, critiques, romanesques, poétiques, etc.) se croisent au centre d'un cercle concentrique qui génère une illusion paradoxale provoquée par deux forces contraires. *Force centrifuge* : l'impression d'un cercle sans bords qui, sous la force de l'implosion, s'ouvre à tous les discours « paralittéraires », la littérature perdant ainsi sa spécificité linguistique et ses privilèges stylistiques, selon une perspective « postmoderne » (panique morale) ou « contemporaine » (optimisme anti/inter/transdisciplinaire). *Force centripète* : avec comme centre le livre ou l'œuvre, l'orchestration d'un repli sur x (la Littérarité), y (le Roman) ou z (la Poésie) grâce à l'invention d'une sphère autonome, imperméable aux airs du temps qui risquent de corrompre son noyau, l'esprit créateur empreint d'un génie romantique, distinct du moi commun, artificiel et transitif (réaction conservatrice).

Il se peut que la sphère
soit irréversible⁴.

En fonction de cette seconde stratégie d'autoconservation, l'imaginaire littéraire affiche la hiérarchie générique des écritures sur un spectre vertical vaguement religieux. La Poésie, flottant dans les hauteurs du moi, représente le succédané littéraire le plus pur, l'idéal d'une écriture sans contraintes, inutile, adressée aux initiés. Tout en bas, au niveau du sol, dans la boue, figurent « l'universel reportage », « les mots de la tribu » (deux expressions de Stéphane Mallarmé) et la « conversation » (proustienne) attachés aux nécessités du jeu des apparences sociales : les marchands marchandent, l'enseignante enseigne, la panetière fabrique son pain, les badauds badinent. Entre les deux, la prose (essayistique, romanesque, journalistique) sert les besoins les plus directs, alimentaires, cri-

4. Emmanuel HOCQUARD, *Un privé à Tanger*, *op. cit.*, p. 20.

tiques, engagés, et fonctionne comme intermédiaire entre la Poésie et le bruit de la foule ; elle fait le tri entre les événements, les périodisations et les auteurices à consacrer selon les tendances du moment.

Et si, justement, c'était une chance – et non un handicap – que les mots qui servent à écrire de la poésie soient les mêmes que ceux dont on se sert pour s'exprimer dans la vie de tous les jours ? Et si on renonçait, vraiment, à vouloir *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*¹ ?

Ce résumé légèrement caricatural se base sur l'examen critique des liens qui existent entre la modernité littéraire et l'art contemporain que le chercheur Pascal Mougin élabore dans son livre *Moderne/contemporain*². Alors que son ouvrage précédent fait état d'une *tentation littéraire de l'art contemporain*³ amorcée, selon lui, depuis Fluxus, l'art conceptuel et les tournants linguistique et narratif des années 1960 et 1970, *Moderne/contemporain* approfondit l'intuition inverse en réexaminant l'interaction entre milieux artistiques et littéraires du point de vue de l'oxymore « littérature contemporaine ». En effet, si l'art est tenté par la littérature et, plus largement, par le langage en tant que matière, le champ littéraire semble, à l'inverse, refuser à la fois la tentation de l'art contemporain et la substantivation du terme « contemporain ». D'un côté,

Essentiellement désessentialisé et largement reconnu comme tel, l'art contemporain non seulement lève les démarcations traditionnelles entre les arts en renonçant à un quelconque purisme du médium, mais il produit une indétermination fondamentale des frontières ontologiques entre art et non-art⁴.

Par exemple, en 1976, quelques années après *a line made by walking* (1967), l'artiste Richard Long expose des pierres rouges disposées en un cercle (*Brittany Red Stone Circle*) à la Galerie Yvon Lambert, pierres qu'il redéplace l'année même au Musée de Grenoble. Ce geste de déplacement et

d'assemblage minimal conteste les codes traditionnels de la sculpture : au lieu d'une structure de pierre (de marbre, de bronze, d'argile) censée représenter une scène exemplaire ou une figure emblématique, les pierres trouvées par Richard Long forment un cercle à même le sol de béton du musée.

La virtuosité, le talent, l'originalité sont ainsi mis hors-jeu par l'artiste et reconsidérés grâce au remaniement des règles de l'art, à leur recontextualisation. L'attention se porte désormais sur les conditions de monstration de l'œuvre, sur l'ensemble des gestes nécessaires au déplacement des pierres, sur les intentions de Richard Long à œuvrer de la sorte. Afin de réactualiser ce déplacement effectué par les premiers acteurs de l'art contemporain, Pascal Mougin ouvre son livre avec la description d'une œuvre-performance d'Abraham Poincheval (*Œuf*, 2017) qui rappelle de loin *I like America and America likes me* (1974) de Joseph Beuys. *Œuf* consiste en la couvée par l'animal humain qu'est Poincheval d'une dizaine d'œufs de poule. Enfermé entre quatre murs et un toit de Plexiglas, l'artiste s'occupe des œufs comme leur mère poule le ferait. La performance se termine au bout de trois semaines avec la naissance des poussins ; en exposant sa prise de contact prolongée avec des animaux non-humains, Poincheval les fait entrer progressivement dans l'imaginaire artistique, le poulailler étant désormais intégré aux mondes de l'art.

Ce chemin
est sorti de terre
sous les pieds
des bêtes⁵.

D'un autre côté, malgré l'existence avérée d'une « littérature pluridisciplinaire et multisupport⁶ » qui prend racine dans ses bordures poétiques – poésie sonore, poésie action, poésie concrète, « postpoésie⁷ », « poésies ready-made⁸ », pour ne citer que ces exemples –, le discours des études lit-

1. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 241.

2. Pascal MOUGIN, *Moderne/contemporain. Art et littérature des années 1960 à aujourd'hui*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

3. Pascal MOUGIN (dir.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

4. Pascal MOUGIN, *Moderne/contemporain*, op. cit., p. 20.

5. *Ibid.*, p. 54-55.

6. *Ibid.*, p. 30.

7. Jean-Marie GLEIZE, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2014, p. 41-42.

8. Gaëlle THÉVAL, *Poésies ready-made. XX^e – XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.

téraires reconduit trop souvent « l’imaginaire moderniste de l’exceptionnalité littéraire, indéfectiblement lié au texte et à l’écriture¹ » ainsi qu’à une conception moderne de la « sphère publique ». C’est, du moins, le constat auquel aboutit Lionel Ruffel dans son livre intitulé *Brouhaha*² qui explore les mondes (littéraires) du contemporain. Après avoir réévalué et redécrit la notion habermassienne de « sphère publique bourgeoise³ » en se servant de la critique qu’en fait la philosophe Nancy Fraser⁴, Ruffel pose l’hypothèse que ce qui « caractérise le moment contemporain de la littérature⁵ » relève plutôt de la notion d’« espaces publics⁶ » :

Si ces espaces publics ont toujours existé, même lorsqu’on les mettait sous silence, jamais ils n’ont été aussi nombreux et visibles. Non seulement ils se sont multipliés, mais ils se sont très largement diversifiés si bien que le littéraire aujourd’hui apparaît en très grande partie comme une arène conflictuelle composée d’une sphère publique hégémonique reposant sur l’imprimé et d’une multitude d’espaces publics contre-hégémoniques relevant plutôt d’une « littérature-brouhaha » (exposée, performée, in situ, multi-support) avec de très nombreuses circulations entre eux⁷.

Selon une perspective moderniste attachée à la « Littérature » comme modèle « démocratique » des sphères publiques, l’écriture littéraire serait à même de « s’élever » au-dessus de la rumeur du langage ordinaire, cette « arène conflictuelle » bruyante. À titre d’exemple récent, Pascal Mougin critique la reprise de l’esthétique et de l’éthique proustienne de l’écriture par les études littéraires en s’inspirant du livre *Contre Saint-Proust*⁸ de

Dominique Maingueneau. Ce dernier souhaite « renoncer à la *Littérature en soi*, parole incommensurable à toute autre, au plus profond de *sa* langue⁹ », car cette incommensurabilité illusoire s’est construite dans le discours des études littéraires tout au long du xx^e siècle sans remettre en question la distinction que Proust établit entre les « deux moi¹⁰ » : le moi social – « moi extérieur [...] que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » – et le moi intime, « inconscient, profond, personnel », celui qui « produit les œuvres » à l’abri des conventions et autres limites « externes¹¹ ».

La poésie
ne parle pas du monde¹².

En reprenant à la suite de Maingueneau l’histoire des conséquences d’un texte comme *Contre Sainte-Beuve* de Proust, Mougin investigate le discours actuel en études littéraires et constate la prégnance « du postulat de l’incommensurabilité littéraire » incarné par le modèle de « la belle langue », « celui d’une littérature comme travail sur la langue, écart aux parlars ordinaires et suspension de la communication, autant d’aspects historiquement attachés [...] à la modernité littéraire depuis Mallarmé jusqu’à Roland Barthes¹³ ». Face à ce constat qui fait état de la diversité des pratiques propres aux milieux artistiques et littéraires, l’hypothèse de recherche que Mougin envisage est la suivante : *la querelle de la littérature contemporaine n’a pas eu lieu*¹⁴. Effectivement, même si « une littérature “contemporaine” au sens artistique du terme existe pourtant, aussi ancienne que l’art du même nom¹⁵ », les milieux littéraires paraissent soudainement se réveiller d’une longue sieste. Peut-être est-ce sous le coup des nombreuses fins de la littérature annoncées depuis les années 2000 (la peur de voir son objet d’étude disparaître), de l’arrivée d’une ère numérique invasive et virale (la peur de voir

1. Pascal MOUGIN, *Moderne/contemporain*, op. cit., p. 46.

2. Lionel RUFFEL, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Éditions Verdier, 2016.

3. *Ibid.*, p. 95-101.

4. Nancy FRASER, « Repenser la sphère publique. Une contribution à la démocratie telle qu’elle existe réellement », M. Valenta (trad.), *Hermès*, n° 31, 2001, p. 125-156 ; Lionel Ruffel, *Brouhaha*, op. cit., p. 97-99.

5. Lionel RUFFEL, *Brouhaha*, op. cit., p. 101.

6. *Idem.*

7. *Idem.*

8. Dominique MAINGUENEAU, *Contre Saint-Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Éditions Belin, 2006.

9. *Ibid.*, p. 176.

10. *Ibid.*, p. 15.

11. *Idem.*

12. Emmanuel HOCQUARD, *L’Invention du verre*, op. cit., p. 22.

13. Pascal MOUGIN, *Moderne/contemporain*, op. cit., p. 166.

14. *Ibid.*, p. 39.

15. *Ibid.*, p. 349.

son objet d'étude se déformer) ou, pire, de la remise en question par les sciences naturelles et sociales de ce que Donna Haraway désigne comme l'« exceptionnalisme humain¹ » (la peur de perdre sa spécificité civilisatrice).

Poser la question

« Qu'est-ce que c'est ? »

à un bœuf. Il ne répondra pas

« frontière »².

Ces peurs ne sont pas nouvelles, elles se rejouent sur le théâtre de chaque génération en changeant de rôle, en retournant leurs vestes, sans entracte, en rodage jour après jour depuis l'origine introuvable. Malgré ce semblant de circularité incessante, de nombreuses reconstructions s'opèrent à la jonction – donc en périphérie – des disciplines. Comme le souligne Mougin, des pratiques dites littéraires, aujourd'hui plus-que-centenaires, commencent à émerger de la périphérie du discours (la poésie) et à devenir des objets d'étude dignes d'intérêt : il faut s'en réjouir. Poésie, littérature et arts ne sont plus ce qu'ils étaient : tant mieux. Rythmes et mutations sont la mesure de toute chose, alors autant s'intéresser aux conséquences en déplaçant notre perspective par rapport à ce qui est déjà sous nos yeux ; sortir, remuer, bouger, se déplacer tout en se *déplaçant* pour éviter d'être saisi par la « crampe de l'essentialisme littéraire³ ». Après avoir présenté le non-lieu du contemporain en littérature, j'en arrive au deuxième temps de ce texte qui concerne quelques usages littéraires d'une notion bien précise, celle de dispositif. En gardant l'hypothèse de Mougin en tête, la notion de dispositif peut-elle me permettre d'assouplir les fibres du tissu de la pensée lettrée ? Avant de conclure ce parcours en exposant la conception que se fait Emmanuel Hocquard du dispositif, je passe en revue celles de Marie-Jeanne Zenetti⁴ et

de Christophe Hanna⁵ pour voir comment cette notion polysémique s'incarne dans le discours des études littéraires⁶.

Temps 2 : des dispositifs poétiques d'enquête

À première vue, le jeu entre les différentes parties d'un dispositif mobilise des interprétations qui peuvent fonctionner à contresens. D'une part, ce jeu entre les pièces signale l'aspect ouvert qui permet de se réapproprier le dispositif afin de le soumettre à d'autres usages en exploitant ce que Christophe Hanna nomme son « potentiel ouvert de fonctionnalité⁷ ». Marie-Jeanne Zenetti, quant à elle, parle de « jeu » dans un sens plus étroit en préférant « l'articulation⁸ » à l'ouverture comme critère descriptif de ce qu'elle désigne comme factographie. L'articulation entre le dispositif factographique et son « dehors⁹ » – « constitué par le corps social¹⁰ » dans son acception foucauldienne – « est suggérée par l'espace même de l'œuvre¹¹ ». Or, par-delà cette suggestion, le dispositif factographique « suscite des attentes de cohérence, de totalisation et de sens¹² » modulées par le paratexte éditorial qui oriente ces attentes spécifiquement littéraires. C'est à partir de cette articulation suggérée par l'« espace commun¹³ », unifié, du dispositif livresque que le jeu est rendu possible. Ainsi, cette uniformité « suppose donc l'intervention d'un acteur susceptible de *faire jouer* le dispo-

5. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010.

6. Je choisis délibérément de laisser de côté l'ouvrage *Dispositifs/dislocations* d'Olivier Quintyn, publié en 2007 chez Questions théoriques, car celui-ci aborde la notion de dispositif de façon interdisciplinaire d'après les techniques collagistes avant-gardistes et déborde du cadre des études littéraires auquel je souhaite limiter ce parcours. De plus, l'essentiel du propos de Quintyn concernant l'histoire et le fonctionnement de la notion de dispositif est repris dans *Nos dispositifs poétiques* de Hanna.

7. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 14.

8. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, *op. cit.*, p. 136.

9. *Idem.*

10. *Ibid.*, p. 174.

11. *Ibid.*, p. 136.

12. *Idem.*

13. *Idem.*

1. Donna HARAWAY, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham/Londres, Duke University Press, 2016, p. 31.

2. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, *op. cit.*, p. 23.

3. Florent COSTE, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017, p. 16.

4. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

sitif» et « c'est au lecteur que revient ce rôle¹ ». De ce fait, les possibilités de ce type de jeu ne doivent pas déborder l'usage livresque de la lecture et s'inscrivent dans un horizon d'attentes textuelles et littéraires.

Un dragon au bord
de la route veille. Mais est-il
nécessaire de passer devant lui² ?

D'autre part, dans le prolongement de cette perspective foucauldienne liée, entre autres, à la pensée de Gilles Deleuze, de Jean-François Lyotard et de Giorgio Agamben, le jeu du dispositif se conçoit comme synonyme d'ajustement aux usages, de (re)prise de contrôle sur le sujet afin de prévoir et d'enligner ses prochains déplacements. De ce point de vue, le dispositif est l'objet d'une fonction précise (« comme la surveillance, le contrôle des subjectivations, l'exercice d'une discipline³ ») qui prime sur l'individu en l'agençant à des intérêts qui ne sont pas nécessairement les siens, mais auxquels il se doit d'obéir afin d'avoir droit aux effets du dispositif. (Posséder un téléphone pour contacter ses proches tout en sachant qu'il s'agit d'un outil appartenant à l'éventail des dispositifs de surveillance de masse.)

Par exemple, une partie de la redescription qu'offre Zenetti du dispositif en tant que factographie s'insère dans cette logique d'assujettissement. En contraignant les façons de *faire jouer* le dispositif à la seule lecture littéraire (même si ce mode de lecture déroge des jeux interprétatifs traditionnels si chers aux études littéraires), l'autrice use de verbes comme « programmer » ou « commander⁴ » qui appartiennent au lexique de cette deuxième acception du jeu dispositif. Bien que cette description stipule que les « factographies se présentent comme des dispositifs dont la fonction serait d'apprendre à voir », le manque d'informations concernant les conditions et les conséquences de ce « renouvellement de la perception » place les lecteurices dans un cadre hiérarchique : le dispositif factographique cherche à agir *sur*

leurs perceptions en « [créant] les conditions d'une attention spécifique, renouvelée, aux faits et aux discours⁵ ». Concrètement, un tel dispositif consiste en un texte rassemblé dans un livre où des phrases, des propositions tirées d'un réservoir d'expériences – au sens expérimental et expérientiel – exposent les angles morts de ce qui apparaît comme usé par les clichés langagiers ou d'autres formes de répétitions extra-langagières. En sélectionnant une trame particulière, un cas particulier, l'auteurice compose un récit en modifiant ce qu'il collecte dans le « corps social » et en détournant les attentes narratives propres au champ littéraire (personnage, intrigue, continuité, progression, résolution, etc.).

Il en va de **lire** comme de voir : on lit et on voit comme on a appris à voir et à lire, de manière compulsive, en ramenant ce qui est inconnu à du déjà connu. C'est-à-dire en annulant. Somme zéro. C'est pour cela, je suppose, que beaucoup de gens aiment les images et les métaphores : passé l'effet de surprise, il y a quelque chose de rassurant à savoir que ce qui est *derrière* l'étrangeté est en fait déjà familier. Le message décodé, on retombe sur ses pieds, à la case zéro⁶.

Le parcours langagier que produisent ces types de dispositifs prend la forme d'un circuit fermé, d'une piste d'entraînement où les lecteurices se déplacent en fonction d'une « logique de va-et-vient » ; « la mise en place d'une série d'articulations⁷ » double entre les éléments intra et extratextuels – comme si le texte et le monde pouvaient fonctionner comme deux entités séparées – ressemble aux obstacles disposés sur une piste d'hébertisme : l'athlète littéraire les franchit tout en demeurant dans son couloir respectif. En multipliant les tours de piste ou en revenant sur ses pas pour chercher l'endroit où sa lecture accroche, les contours de son attention se concentrent sur ce qui est devant/derrière (le va-et-vient) et finissent par délaisser les bords de piste – lieux de repos et d'affrontements autres, raccourcis et recoins de l'arène accueillant les épreuves qui mettent en jeu d'autres formes du *faire jouer*.

1. *Idem*.

2. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, *op. cit.*, p. 56.

3. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 14.

4. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, *op. cit.*, p. 217.

5. *Ibid.*, p. 174.

6. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, *op. cit.*, 2001, p. 235.

7. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, *op. cit.*, p. 217.

Dans *Nos dispositifs poétiques*, Hanna s'appuie contre cette conception du dispositif « comme objet d'une fonction précise déterminant une action diffuse des sociétés sur les individus¹ » et préfère emprunter un chemin moins fréquenté, une friche qui précède la tradition (post)structuraliste, celle d'un très court texte que le poète Francis Ponge consacre à un autre poète, Isidore Ducasse (dit le Comte de Lautréamont). Sur le mode ironique du conseil littéraire, « Le dispositif Maldoror-Poésies » que rédige Ponge après la Seconde Guerre mondiale cherche à décrire la double action du livre de Lautréamont en tant que « dispositif [...] permettant [le] sabotage et [le] renflouement » de « votre bibliothèque personnelle² » :

Ainsi, supposons qu'après je ne sais quelle lecture il pleure dans votre cœur comme il pleut sur la ville, ou que vous vous sentiez, au contraire, enfiévré et abruti à la fois comme par un coup de soleil... Ouvrez Lautréamont ! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie ! Fermez Lautréamont ! Et tout, aussitôt, se remet en place. Pour jouir à domicile d'un confort intellectuel parfait, adaptez donc à votre bibliothèque le dispositif Maldoror-Poésies³.

Ce(t) (in)confort intellectuel (im)parfait qui retourne toute la littérature « comme un parapluie » afin de se protéger d'une averse ou d'un « coup de soleil » engage ce « potentiel ouvert de fonctionnalités » évoqué précédemment. Par leur facture singulière, les poésies de Ducasse sont décrites sous la plume de Ponge en tant que dispositif de détournement et de protection : détournement d'une tendance lyrique propre à la poésie (la pluie du lyrisme rebondit sur la toile du dispositif poésie-parapluie) + protection contre la tradition qui range la poésie parmi les étoiles (le dispositif poésie-parapluie bloque les rayons aveuglants de l'aura, du sublime). Ce double mouvement déroge des conventions et des attentes littéraires et rappelle que, malgré l'assujettissement normatif qui caractérise l'appartenance à un

milieu particulier soumis à des attentes en apparence rigides, un jeu subsiste entre les pièces de la mécanique sociale ; le sujet se qualifie autant pour le rôle d'*acteur* que pour celui d'*agent* et tout dépend du point de vue qui opère cette qualification.

Milieu infinitif. Se voir. On se voir. L'écran translucide où les lignes s'inscrivent. Un regard sous les yeux. Pile et face. Oui, on le faire. Ève remettre la pomme à la branche. Photographie anonyme de nu sans légende⁴.

En écrivant à partir de citations provenant de « grands auteurs (et d'auteurs moins grands : tout est *mis à niveau*)⁵ », en les détournant pour s'en moquer ou pour s'amuser à les regarder dysfonctionner, Ducasse initie, selon l'écrivaine Nathalie Quintane, l'une des premières itérations du geste *cut-up* qui annonce un tournant disposital de la poésie grâce au remodelage des techniques d'écriture dites « classiques » et « modernes », liées à la science du vers (la métrique) ou à l'éthos du poète maudit, distinct de la sainte masse, du commun des mortels. « *Poésies* [de Ducasse] est le nom de la guerre faite à la poésie, à la littérature dans son ensemble, à l'art, au type de croyance qu'ils génèrent et aux croyants eux-mêmes⁶ », écrit Quintane ; « [c]'est ce changement de disposition (au sens d'*état d'esprit passager*), cette propension à la (re)conversion, ce passage d'une quête sincère de l'Être à la simple mention d'une de ses versions, qui trouble la lecture du texte poétique.⁷ »

(Définie ou bien par son action « brutale⁸ », son geste direct et découpeur, ou bien par ce qu'elle cherche à faire grâce à « l'[agencement] de fragments de textes préalablement découpés⁹ », la

1. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 14.

2. Francis PONGE, *Le grand recueil. Tome II. Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 204.

3. *Idem*.

4. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., 2001, p. 294.

5. Nathalie QUINTANE, « Un présent de lectures troublées (plus que de textes illisibles) », dans Bénédicte Gorillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 52.

6. *Ibid.*, p. 50.

7. *Ibid.*, p. 50-51.

8. Noëlle BATT, « Rupture et déplacement dans l'œuvre de William Burroughs », *Revue française d'études américaines*, n° 1, 1976, p. 13.

9. Clémentine HOUGUE, « Cut-up et déconstruction », *Labyrinthe*, vol. 25, n° 3, hiver 2006, p. 2.

technique du *cut-up* fonctionne sur trois temps (ou trois verbes d'action) et se concentre sur les deux derniers : Sélectionner (ou produire) du texte, Couper, Disposer. Ensuite, répéter dans l'ordre ou le désordre. Ces gestes sont accessibles à qui possède des ciseaux, un cutter ou des doigts aptes à déchirer du texte en lambeaux. La procédure est facilitée – mais reléguée vers un autre milieu possédant ses propres techniques, ses propres codes, ses propres gestes¹ – pour qui bénéficie d'un ordinateur avec les fonctions copier/coller². Le verbe anglais donné à cette technique renferme bien les possibilités de ces trois temps ; *cut* se dit autant pour l'acte de découper, de scinder en deux parties ou plus, que pour l'acte d'enlever, qui supprime une des parties obtenues par découpage. Le *-up*, différent du verbe « cut up » ou du nom « cutup³ » par le tiret qui l'attache au *cut*, signifie la transitivité⁴ qui réside dans l'acte de découper dans (à partir de), pour ensuite replacer et poursuivre l'action. Malgré qu'« [e]lle présente dans son principe un caractère relativement mécanique⁵ », la technique du cut-up suppose un (ré)agencement par après, une suite qui donne lieu à une œuvre par l'expérimentation « mécanique » sur les mots.)

En prolongeant l'intuition de Ponge quant à l'ouverture/la fermeture du dispositif poésie-parapluie, Hanna propose un modèle dispositif qui déroge lui-même des canons philosophiques le confinant à son aspect stratégique et nous invite plutôt à le voir comme une tactique, à l'instar de

Quintane⁶ – et de Zenetti⁷ qui formule aussi une hypothèse en ce sens – suivant les traces que laisse Michel de Certeau dans le discours avec *L'invention du quotidien*⁸. Puisque le ou la poète qui conçoit un dispositif poétique n'agit pas en accord avec les techniques stratégiques (de surveillance, de contrôle, de discipline) et ne peut espérer atteindre leur degré d'action diffuse et surplombante, iel se munit d'outils plus modestes. « [F]oyer d'une composition intentionnelle dont la production et l'activation impliquent l'usage de savoirs pratiques divers, sans induire *a priori* une fonctionnalité précise⁹ », le dispositif poétique se comprend en tant qu'« agencement de pièces rapportées, composées dans le but de produire un effet, de fonctionner¹⁰ », où le fonctionnement l'emporte sur la signification, l'expression et la représentation.

C'est ce que j'appelle *un test de solitude*. Il n'existe aucune représentation possible de ce que je suis le *seul* à voir. Je peux seulement en faire une description, aussi fidèle que possible. Ma description est une indication. Une indication de ma solitude. La littérature n'a rien avoir avec ça¹¹.

Cette première caractéristique du dispositif poétique – « l'hétérogénéité interactionnelle¹² » – se rapporte à la double fonction évoquée par Ponge : les « pièces rapportées », morceaux de sèmes inscrits dans plusieurs états matériels, s'organisent et s'agencent selon l'intention de leur auteur qui cherche à déclencher un effet précis, une chaîne d'actions pouvant, malgré la précision du dispositif, s'interrompre à tout moment. En effet, même si le spectre ou l'empan – Christophe Hanna, dans un autre texte, parle de « valence¹³ » – d'effets et

1. « *The cut-and-paste scenario plays out again and again as we encounter and adopt other digital, network-enabled strategies that further alter our relationship with words* », écrit Kenneth GOLDSMITH dans « Why Conceptual Writing? Why now? », *Against Expression*, p. XIX, <<http://www.ubu.com/concept/against-expression.html>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Allan DENEUVILLE, *Ctrl+C / Ctrl+V : le tournant photographique de l'écriture numérique*, thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, université du Québec à Montréal, 2023.

3. Merriam-Webster, *Cutup*, <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/cutup>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

4. Merriam-Webster, *Transitive*, <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/transitive>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

5. Noëlle BATT, « Rupture et déplacement », art. cit., p. 13.

6. Nathalie QUINTANE, « Un présent de lectures troublées », art. cit., p. 51.

7. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, op. cit., p. 220.

8. Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 57-63.

9. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 13.

10. *Ibid.*, p. 14.

11. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 456.

12. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 14-15.

13. « La *valence* est le nombre d'instruments auxquels le nouvel objet est censé pouvoir se connecter pour fonctionner, en modifiant leurs interconnexions habituelles. Elle permet d'évaluer la taille de l'*extension*. » Christophe HANNA, « Actions politiques/actions littéraires », dans Collectif, « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie et politique*, Paris, La fabrique, 2011, p. 66.

d'actions rendues possibles par le dispositif poétique peut être fortement limité par sa visée restreinte, il n'en demeure pas moins que sa condition poétique fait en sorte que son utilisation le soumet à des usages imprévus pouvant se situer à distance de la situation pratique problématique qu'il tente d'ajuster et de corriger.

Marie-Jeanne Zenetti énonce autrement cette imprévisibilité : « [s]i le dispositif peut se penser comme réponse à un problème, il s'agit ici d'un problème qui excède les domaines de la représentation littéraire et des compétences interprétatives¹ ». Comme vu plus haut, l'excédent problématique *imprévisible* serait à envisager selon la phrase « nous ne savons pas voir² ». Bien que Zenetti ne s'y réfère pas explicitement, l'emploi du champ visuel pour décrire le renouvellement ou la stagnation de nos perceptions est solidaire de la philosophie wittgensteinienne qui s'acharne à *voir le visible* là où « les conditions mêmes de nos représentations [...] ne nous frappent pas, vont pour nous de soi, de sorte que nous ne les "voyons" pas, de même que nous ne sommes jamais conscient de la périphérie de notre champ visuel³ », comme l'exprime Christiane Chauviré dans le livre qu'elle consacre au penseur autrichien :

Autrement dit, nous sommes aveuglés par la nature de notre perception sur des aspects qui devraient nous frapper comme philosophiquement pertinents et intéressants, mais auxquels l'habitude nous a rendus insensibles. Tel est le paradoxe : les conditions même de la représentation nous aveuglent à certains aspects de nos représentations⁴.

Ainsi, la poéticité des dispositifs poétiques s'entend ici comme une « manière *inhabituelle* de représenter des problèmes collectifs, des croyances, des notions communes en combinant des compétences pratiques de façon à susciter de nouveaux usages symboliques, de nouvelles formes de

savoir⁵ ». Cette nouveauté qui provoque une rupture dans le tissu de nos croyances entendues comme « habitudes d'actions⁶ » – selon la maxime pragmatiste de Charles S. Peirce – est à comprendre à l'aune de l'ordinaire comme lieu où la cécité côtoie la nécessité, c'est-à-dire la contingence de nos capacités visuelles qui sont limitées par la prise en compte momentanée de certains aspects de notre champ visuel. Aucun dispositif factographique ou poétique ne peut se déplacer hors de ces balises organiques : il ne peut que s'agir d'une sortie interne ancrée dans la matrice du corps ordinaire.

Les anciens murs
deviennent les chemins⁷.

La seconde caractéristique d'un dispositif poétique prolonge la première : l'hétérogénéité mise en relation avec des éléments qui interagissent avec le dispositif poétique se doit d'être comprise selon une « contextualité » liée aux contextes logique (la nature et la mise en forme des éléments d'une action ouverte/restreinte) et d'implantation (la situation problématique qui se doit d'être investie). Ces termes demeurent assez théoriques, j'en conviens, et ils semblent pouvoir se rapporter à n'importe quelle affiche réalisée avec deux ou trois feuilles, un crayon et des agrafes afin de générer un effet pratique quelconque : mettre à jour les liens entre la famille Bush et Bin Laden comme l'a fait Mark Lombardi⁸, faire la promotion d'un spectacle de musique, dénoncer un groupe et ses pratiques que l'on juge réprimandables, donner son numéro de téléphone au cas où quelqu'un trouverait le chat perdu depuis quelques jours.

La difficulté et l'attrait de la notion de dispositif tiennent au fait qu'elle demeure ouverte et applicable à une infinité de contextes, dans la mesure où une action demande ou non d'être portée par un complexe minimal/maximal d'éléments

1. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, op. cit., p. 219.

2. *Idem*.

3. Christiane CHAUVIRÉ, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 38.

4. *Ibid.*, p. 39.

5. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 21.

6. Charles S. PEIRCE, « Comment rendre nos idées claires », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 4^e année, t. VII, janvier 1879, p. 39-57.

7. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, op. cit., p. 34.

8. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 21.

agencés en réponse à un problème. Un dispositif peut : passer inaperçu et demeurer inutilisé ; dépasser une certaine date de péremption et voir ses effets s'estomper ou prendre une autre forme, face à un nouveau public ; embrayer sur un réseau suffisamment large de pratiques et les infléchir selon le degré de réappropriation engagé par les personnes concernées. En devenant le prolongement d'un contexte d'implantation problématique, le dispositif poétique s'y adapte et le transforme en fonctionnant. L'« opérativité¹ » des types de dispositifs que décrit Hanna ressemble moins à l'action d'une machine réglée dans le but de (re)produire les mêmes effets sans arrêt qu'à un bricolage dont les effets prévisibles fonctionnent momentanément : le dispositif poétique « effectue une opération qui lui est propre pour circonscrire un problème local et tente de le surmonter sans présumer *a priori* d'un moyen ou d'un procédé précis pour en fournir une solution² ». Pour rendre claires ces caractéristiques – hétérogénéité interactionnelle, contextualité, opérativité –, Christophe Hanna recourt à un texte du philosophe Richard Rorty³ et à la théorie de l'enquête du philosophe John Dewey⁴ qui, à l'instar de la notion de dispositif, connaît un certain regain d'intérêt (en études littéraires, du moins). Puisque l'usage de la théorie pragmatiste est central chez Hanna, je me permets de parler de *dispositifs poétiques d'enquête* pour mieux cerner ce qu'est la « recherche comme recontextualisation » et différencier cette conception « ouverte » de l'action dispositale de la conception « articulatoire » du dispositif que l'on retrouve chez Zenetti. Selon le point de vue de la philosophie pragmatiste entrevu précédemment grâce à la maxime de Peirce, les dispositifs poétiques d'enquête mettent à l'épreuve les croyances des usagers et usagères en les considérant comme des habitudes d'actions qui nous disposent à agir. Dans les mots de Rorty,

[n]ous pouvons créer toute une série de nouvelles croyances et de nouveaux désirs afin de neutraliser l'intrus qui nous dérange, en réduisant la pression que les anciens désirs et les anciennes croyances exercent sur lui et qu'il exerce sur eux. Ou alors nous pouvons nous contenter de découdre, en les effaçant ainsi, tout un assemblage de croyances et de désirs⁵.

Les croyances recomposent l'activité et celle-ci, en retour, module la teneur de ce que nous désignons par le verbe « croire ». Je peux croire que la croyance est une affaire de religion, un lexique de l'esprit différent de celui du corps, une récupération sécularisée qui maintient la croyance hors du matérialisme ou, à la limite, (rien de) tout cela. Ce qui importe, pour les pragmatistes, est d'éviter la reconduction de croyances par rapport à la croyance qui la maintiennent dans « l'opposition corps/esprit ou monde/esprit⁶ » ; à ce dualisme issu d'anciennes attitudes propositionnelles se substitue la relation « croyance-attitude⁷ ». Le pragmatisme, ce « nouveau nom qui désigne d'anciennes manières de penser » (pour reprendre le titre d'un livre de William James), reformule les dualismes (platonicien, kantien, hégélien) qu'il critique en redistribuant leurs partitions à la lumière d'une méthode qui connaît un essor particulièrement frappant au tournant du xx^e siècle : l'enquête scientifique.

Sans entrer dans les détails des controverses qui opposent les conceptions de Peirce, de James et de Dewey à ce sujet, l'enquête pragmatiste applique son spectre à l'ensemble de nos pratiques en fonction du degré de recomposition des croyances et d'attitudes qu'elles induisent. Une recomposition minimale répond aux besoins de l'habitude. Au quotidien, des problèmes négligeables appartenant à un réseau de croyances-attitudes employées auparavant ne nécessitent pas de s'écarter de la trame habitudinaire. Après avoir ôté le caillou de mon soulier, il m'est possible de continuer à parcourir la piste d'hébertisme. Dans

1. *Ibid.*, p. 17-18.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. Richard RORTY, « La recherche comme recontextualisation », *Objectivisme, relativisme et vérité*, J.-P. Cometti (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 105-132.

4. John DEWEY, *Logique. Théorie de l'enquête*, G. Deledalle (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

5. Richard RORTY, « La recherche comme recontextualisation », art.cit., p. 105.

6. Christophe HANNA, « Actions politiques/actions littéraires », art. cit., p. 64.

7. *Idem.*

d'autres facettes du quotidien, certaines situations bouleversent notre routine de manière plus importante. Pour Dewey, ces nouvelles situations font embrayer la recherche – le point de départ de l'enquête – afin d'orienter le réseau de croyances-attitudes vers « une recomposition plus vaste et surtout délibérée, consciente, active, voire méthodique¹ ». En ôtant le caillou de mon soulier, je remarque qu'il brille et je désire savoir de quoi il est fait : j'arrête ma course et prends le temps de réfléchir aux manières de l'identifier, aux outils qui pourraient me permettre de comprendre sa composition minérale.

Si elle
fait ce qu'elle dit,
la poésie est
une affaire de physique
dans tous les cas².

Il se peut aussi que je sois un coureur de fond ET un géologue : dans ce cas, j'envisage déjà le caillou comme objet appartenant à une famille particulière de roches, je fabrique une hypothèse et je songe aux protocoles pour la vérifier. Or, tout le monde n'a pas la chance d'être à la fois x et y, et c'est pourquoi un lot immense d'enquêtes potentielles s'arrête à la lisière d'hypothèses jugées satisfaisantes pour le moment. L'impulsion de l'enquête reprend le rythme de l'habitude. Tous les cailloux ne méritent pas le même niveau d'attention, mais peuvent tous devenir le sujet d'une expérience particulière et générale, le sujet d'un dispositif poétique qui rejoue des aspects pratiques de la vie quotidienne. Tendus entre l'habitude et la recherche, les dispositifs poétiques d'enquête jouent à « faire-faire » des actions nouvelles et à déplacer la focale du déjà-vu, sans forcément assujettir quiconque à un parcours normé dont iel ne pourrait se sortir. Comme l'écrit Christophe Hanna dans un article récent, ces formes de dispositifs « favorisent l'action, font faire quelque chose à leur public³ ». Au regard de l'arrière-plan

pragmatiste évoqué brièvement – et d'après l'exposé partiel des conceptions divergentes de la notion de dispositif en études littéraires –, il semble que cette manière de « favoriser l'action » et d'enclencher le processus d'enquête sur les habitudes diffère légèrement de la « création des conditions d'une attention spécifique ». En faisant un ultime détour chez Emmanuel Hocquard, je vais conclure ce texte en reprenant ces deux conceptions du dispositif pour tenter de mieux comprendre la différence qui les distingue ; je montrerai aussi pourquoi ce que je nomme « dispositifs poétiques d'enquête » résonne d'autant plus avec la pensée d'Hocquard.

Temps 3 : Emmanuel Hocquard, poète, détective privé

1937 ou 1940 ; Cannes, Paris ou Tanger : on ne sait pas précisément quand et où Emmanuel Hocquard vient au monde. Il grandit à Tanger avec ses deux parents professeurs et cet endroit demeure central dans sa vie, son œuvre, car l'enfant devenu adulte y retourne sans cesse, que ce soit pour en faire la grammaire (*Une grammaire de Tanger*, 2022) ou pour y mener des investigations (*Un privé à Tanger I*, 1987, et *II*, 2001). Après avoir fait le cancre à l'école, il se lance dans des études d'histoire, mais s'arrête très tôt, par peur de devenir une épave (un professeur) et de « [faire] sa souille⁴ » : « j'étais en train de préparer ma souille dans l'histoire et, si je ne me ressaisissais pas très vite, j'y serais bientôt plongé jusqu'au cou⁵ ». Selon cette anecdote que Hocquard raconte dans son texte « La bibliothèque de Trieste », c'est après avoir versifié un travail d'histoire – sa « première » enquête portant sur un texte de Tite-Live, « une sombre histoire de meurtre commis à Rome en 440 avant J.-C.⁶ » – que l'étudiant devient poète : il compose son deuxième poème, après *Une élégie*, intitulé *Spurius Maelius*. Sa première expérimentation grâce à un mélange des outils du

1. Christophe HANNA, « Actions politiques/actions littéraires », art. cit., p. 65.

2. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, op. cit., p. 26.

3. Christophe HANNA, « “Les Questions Théoriques” : une recherche des années 2000 », *Histoire de la recherche contempo-*

raine, t. x, vol. I, 2021, <<https://journals.openedition.org/hrc/5692>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

4. Emmanuel HOCQUARD, *ma haie*, op. cit., p. 20.

5. *Idem*.

6. *Ibid.*, p. 21.

cut-up et de la poésie fait en sorte qu'il se rend compte de leur potentiel d'imprévisibilité : « Le commentaire de la page de Tite-Live avait pris, sous mes yeux, une allure singulière¹. » Cette réalisation l'entraîne ensuite vers d'autres eaux. Il déserte l'histoire, part enseigner la grammaire à Nice et rencontre la peintre andalouse Raquel avec laquelle il crée la revue *Orange Export Ltd.* (1973-1985). Durant ces années, il « peint des murs et encadre des tableaux² », devient éditeur, relieur, imprimeur, écrivain, anthologiste et publie plus de vingt livres. Puis, au courant de la décennie que Quintane qualifie de « No Man's Land brouillon des années 80/90³ », Hocquard – en compagnie de Juliette Valéry, Olivier Cadiot, Pierre Alferi, Anne Portugal, Joseph Guglielmi, entre autres – fonde la collection « Un bureau sur l'Atlantique » (1989). À l'abbaye Royaumont, il participe activement aux transferts entre poésies contemporaines en instituant un lieu de rencontre et de traduction entre poésies françaises/états-uniennes : par exemple, des séminaires de traduction collective s'organisent autour de textes d'auteurices (comme David Antin, Stacy Doris, Chet Wiener, Lyn Hejinian, Rosmarie et Keith Waldrop) assez méconnus à l'époque en France et aux États-Unis.

Il serait difficile de s'en tenir à une seule partie de ce court texte pour parler de l'immense travail de ce poète-écrivain. Poète *et* écrivain, poète *ou* écrivain, peu importe. Hocquard emprunte souvent la figure de l'« enquêteur⁴ » pour décrire son travail en évoquant deux sources : d'une part, le « privé » des romans noirs, des polars, des *pulps*, et, d'autre part, l'enquête analogue au « travail sur

soi⁵ » prôné par L. Wittgenstein afin de décentrer l'activité philosophique figée en nœuds de langage – qu'Emmanuel Hocquard appelle ces « gros mots⁶ » comme « **La Vie, la Mort, l'Éternité, le Beau**, etc.⁷ » Ces deux références majeures à l'enquête – le polar et Wittgenstein – nourrissent l'œuvre du poète et ont en commun un traitement du langage sur le mode ordinaire : la vie ordinaire présentée au sein des romans noirs doit montrer la face corrompue de cet ordinaire en opérant le dévoilement de cette face grâce à l'enquête façon « dur à cuire⁸ », le tout traité dans une langue de *pulp* détachée, descriptive et pragmatique – qui rappelle son plaidoyer pour une « poésie sans accent poétique, aussi sèche qu'une biscotte sans beurre⁹ ». Wittgenstein, parallèlement, fait des notions de langage, de quotidien et de grammaire les poutres maîtresses de son bâtiment de pensée,

car si le philosophe, selon lui, doit s'efforcer de parler le langage de la quotidienneté, c'est parce que les *véritables* questions philosophiques – les questions « grammaticales » ou « conceptuelles » – sont enracinées en lui et qu'elles ne peuvent être résolues que par une analytique de l'usage quotidien du langage ordinaire¹⁰.

1. *Idem*.

2. *Idem*.

3. Nathalie QUINTANE, « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », *Sitaudis*, 2012, <<https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.-php>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

4. « Le propre de l'enquêteur est de ne pas tenir pour acquis ce qui est donné comme des évidences ou des “vérités” et de mettre incessamment les certitudes en question », écrit Hocquard dans un cours qu'il donne sur l'enquête à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Naturellement, l'écrivain fait suivre sa réflexion d'une citation de Wittgenstein : « Le travail en philosophie consiste essentiellement en élucidations (Wittgenstein.) » Emmanuel HOCQUARD, *Le Cours de Pise*, *op. cit.*, p. 364-365.

5. *Ibid.*, p. 555.

6. « On appellera “gros mots” des mots vides de sens, simples fantasmes, épouvantails ou mots d'ordre, sur lesquels nos facultés sensorielles, mentales ou intellectuelles n'ont aucune prise réelle. Il s'agit d'entités qui relèvent de l'indicible : “Ce dont on ne peut parler, il faut le taire”. », résume l'auteur en concluant sur une citation wittgensteinienne tirée du *Tractatus logico-philosophicus*. *Ibid.*, p. 50.

7. *Idem*.

8. Dans le genre *hardboiled* des années 1920 à 1950, qui popularise le personnage du « détective dur à cuire » : « Le détective dur à cuire fait maintenant partie du folklore américain au même titre que le cowboy ou l'habitant de la *frontier* », écrit Peter Haining en introduction à son recueil de traductions *Pulp Frictions. Hardboiled stories*. Hocquard cite souvent une phrase de Sam Spade qui montre bien le travail du détective envers son public : « C'était comme si quelqu'un venait de soulever devant lui le couvercle de la vie pour lui montrer les rouages de la machine » Peter HAINING, *Pulp Frictions. Hardboiled stories*, Paris, Hachette, 1998, p. 8.

9. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, *op. cit.*, p. 26 ; cité dans Philippe CHARRON, « L'intention ludique et pratique. Humour et déliaison chez Emmanuel Hocquard », *Études françaises*, vol. 52, n° 3, 2016, p. 128.

10. C'est ce qu'écrit Elisabeth Rigal dans son avant-propos aux *Recherches philosophiques* (p. 8).

Coïncidemment, le philosophe autrichien aime lire des polars pour se détendre¹. Hocquard, à l'aune de ces deux sources, choisi d'investiguer son propre cas en employant les outils de l'écriture, de la photographie, de la traduction, de l'anecdote et des jeux de langage. Cette source (son propre cas) qui prend son eau chez d'autres sources est d'autant plus grande (un étang qui devient lac) qu'elle se travaille à l'aide d'outils multiples et multi-formes. À titre d'exemple, le poète croise la forme de l'épigramme, sorte de poème sentimental très populaire à l'Antiquité, à ses souvenirs d'enfance de Tanger, et la distance entre les codes antiques et le dressage grammatical de l'école primaire éveille l'intérêt – et la méfiance – de Hocquard pour la langue. La proposition est aussi une forme qu'il affectionne, et avec laquelle Wittgenstein pense beaucoup (ses deux œuvres publiées de son vivant étant écrites dans cette forme) ; l'accumulation de propositions, leur *sédimentation*, permet autant de coudre le sens pour en faire une narration ou bien de digresser et d'obtenir des effets d'éloignement. Ce jeu sur l'« effet Koulechov² » est en partie dû à la technique du *cut-up*, mais se veut aussi une condition à l'enquête sur les mots qui ne peut que progresser en forme de « rhizome incontrôlé³ ». Selon moi, ces aspects de la pratique hocquardienne – l'écriture à partir du langage ordinaire, le travail sur soi et la présence du montage poétique – font qu'elle s'apparente aux *dispositifs poétiques d'enquête*.

1. Ray MONK, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, New York, The Free Press, 1990, p. 528.

2. « Lors d'une expérience mise en place en 1922 dans l'école de cinéma dont il était le (très) jeune directeur, Lev Koulechov mit en évidence un phénomène cognitif et esthétique singulier : même en réduisant le montage cinématographique à sa plus simple expression – la succession nue de deux images, sans aucun effet de fondu ou de surimpression, rien d'autre qu'une mise en relation dyadique –, la dernière image projetée imposait parfois *retrospectivement* un sens à la première, de même que la première image pouvait aussi *projectivement* déterminer celle qui lui succède. » Olivier QUINTYN, « Manuel Joseph : sampling, logistique, éthique, *Heroes are heroes are* et *Amilka aime Pessoa* », dans Thomas Hirschhorn, *Exhibiting Poetry Today : Manuel Joseph*, Paris, Xavier Barral, 2010, p. 17.

3. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 11.

Un épisode de *ma baie* qui saisit bien ce travail du langage au moyen de l'enquête est le *blaireau*⁴. En tant que tactique de détournement de nos usages quotidiens, le blaireau est un outil conceptuel qui vise à transformer les images, les métaphores, les anecdotes en concepts utiles pouvant être rangés dans nos boîtes à outils langagières. Hocquard relate l'origine du terme en prenant l'exemple suivant : un jeune garçon s'empare d'un blaireau litéral – « (pinceau à savonner la barbe avant le rasage)⁵ » – et s'isole en cachette pour faire l'expérience de couper les poils du pinceau afin de les recoller un à un. Hocquard, en associant à la figure de Robinson Crusoé une anecdote concernant son ami « K » qui « s'empare d'un blaireau », le rase et « entreprend de le reconstituer en recollant les poils, un à un », élabore cette méthode du « blaireauteur » qui est un « copieur⁶ », quelqu'un qui s'approprie l'usage commun et apprend en expérimentant.

Vu de l'extérieur [(K)] le blaireau est : a) dérisoirement inutile ; b) scandaleusement privé et solitaire ; c) outrageusement spéculatif et expérimental.

Vu de l'extérieur (l'île), le blaireau est : a) urgent ; b) studieux ; c) opérationnel. Pour Robinson, c'est une question de survie au présent : l'interrogation soudaine et la solution immédiate⁷.

Le blaireau « devenu concept » relève d'« une question de survie au présent » et consiste en « l'interrogation soudaine et la solution immédiate⁸ », c'est-à-dire, en l'apparition d'un problème dans le tissu de la vie courante, suivie d'hypothèses cherchant à faire stopper l'irritation problématique. Christiane Chauviré écrit dans un article sur la pensée de l'enquête chez Peirce qu'il s'agit de « trouver une autre croyance stable en laquelle se reposer⁹ ». Cette méthode prend vie autrement, de manière pratique et anachronique, dans *Le*

4. *Ibid.*, p. 268-269.

5. *Ibid.*, p. 268.

6. *Idem.*

7. *Ibid.*, p. 269.

8. *Ibid.*, p. 268.

9. Christiane CHAUVIRÉ, « Aux sources de la théorie de l'enquête », dans Bruno Karsenti et Louis Quéré (dir.), *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004, p. 56.

*Commanditaire*¹, poème d'enquête de 1993. Les parties « LE BLAIREAU DU BARRAGE SUR LA RIVIÈRE K » et « LE BARRAGE » sont consacrées à la création du blaireau-barrage, micro-œuvre de *land art*. Hocquard y décrit la technique utilisée et se sert de cette description-action comme moteur d'écriture ; il associe aussi le geste du barrage à la démarche de « Richard Long [qui] déplace des pierres dans un musée² ». À l'investigation wittgensteinienne – l'enquête sur les mots et sur son propre cas – s'ajoute cette volonté d'action qui s'inscrit dans le monde et dont l'écriture est traversée.

Il n'est pas inutile de préciser qu'Hocquard voyage beaucoup aux États-Unis, qu'il s'intéresse au mouvement de poésie objectiviste des années 30, au renouveau poétique new-yorkais et *west coast* des *language poets* des années 1960 et qu'il fréquente la production de nombreux artistes conceptuels. À l'instar de la démarche de ces poètes et poétesses qui font du langage l'objet même de leurs poèmes, surmontant l'autoréférentialité et préférant mettre l'accent sur l'usage du poème, sur les procédés, techniques et méthodes employées afin de créer du texte, Hocquard tente de traiter l'écriture avec la même distance. La frontière entre art conceptuel et écriture conceptuelle est très poreuse et dépend du choix des médiums ainsi que des techniques employées par les artistes. Joseph Kosuth (art conceptuel) présente des définitions du mot « *nothing*³ » sur un mur de galerie alors que, dans un même geste d'interrogation (« d'investigation » diraient Hocquard, Wittgenstein et les polars), Elisabeth S. Clark (écriture conceptuelle) retire les mots des *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel pour n'en garder que la ponctuation⁴, c'est-à-dire, presque « rien ». Leur visée pragmatique est toutefois mise sous réserve : l'art et l'écriture conceptuels sont autotéliques (« La seule revendication

de l'art est l'art. L'art est la définition de l'art⁵ », écrit Kosuth), leurs productions s'insèrent le plus souvent dans le musée ou le livre, l'évaluation esthétique se fait encore grâce aux catégories du sensible et de l'intelligible⁶ et l'art et la vie sont toujours coupés, mais se trouvent à être réunis artificiellement à travers la monstration du langage.

La pensée « fin de l'art » / « fin de l'histoire » n'est jamais loin non plus. Selon Arthur Danto, au moment de l'art conceptuel, « l'histoire semblait avoir perdu son chemin⁷ », faisant entrer l'art dans cette période « *posthistorique* » : « N'importe quelle œuvre créée n'importe quand pourrait être créée aujourd'hui et valoir comme exemple d'art posthistorique⁸. » Ainsi, grâce au raisonnement autotélique et tautologique, toutes les manifestations contemporaines de l'art qui témoignent de la fin de l'histoire tombent sous la coupelle du *posthistorique*. Selon Jean-Pierre Cometti, Danto s'en remet au

« mythe de la signification » [d]’abord parce qu’[il] relève d’une attitude typique de la part du philosophe, enclin à forger des entités fictives, sources de toutes sortes de spéculations. En second lieu, parce que ce genre de thèse perpétue les malentendus qui nourrissent nos conceptions de l’art, à commencer par celles qui lui accordent une sublimité qui le place en dehors de la vie [...] Enfin, parce qu’il ne semble pas qu’on puisse y trouver matière à comprendre l’originalité d’un grand nombre de pratiques artistiques contemporaines depuis les années soixante⁹.

1. Emmanuel HOCQUARD et Juliette VALÉRY, *Le Commanditaire*, Paris, P.O.L., 1993, np.

2. *Idem*.

3. Craig DWORKIN et Kenneth GOLDSMITH (dir.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Illinois, Northwestern University Press, 2011, p. xxv.

4. *Ibid.*, p. 142-147.

5. Joseph KOSUTH, « Art After Philosophy », dans Claude GINTZ, Juliette Lafon et Angéline Sherf (éd.), *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 241.

6. Dworkin prend l'exemple de la poésie lyrique dans le cas de l'écriture conceptuelle (l'art conceptuel pourrait s'opposer à l'expressionnisme abstrait, par exemple) : « Some of the presumed hallmarks of poetry – the use of metaphor and imagery, a soigné edited craft, the sincere emotional expression of especially sensitive individuals – might be radically reconsidered, and poetry might be reclaimed as a venue for intellect rather than sentiment. » Craig DWORKIN, « The Fate of Echo », dans Crag Dworkin et Kenneth Goldsmith (dir.), *Against Expression, op. cit.*, p. xliii.

7. Arthur DANTO, « Introduction : le moderne, le post-moderne et le contemporain », *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000, p. 40.

8. *Idem*.

9. Jean-Pierre COMETTI, *Art, mode d'emploi. Esquisse d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La lettre volée, 2000, p. 22.

Au même titre que Kosuth (que Danto décrit comme « un des rares à avoir les capacités requises pour entreprendre une analyse philosophique concernant la nature générale de l'art¹ », rien de moins) qui réinterprète la notion d'usage chez Wittgenstein (« Le sens est l'usage² ») pour n'en garder qu'une interprétation limitée, l'art conceptuel et l'écriture conceptuelle se servent du langage pour l'insérer dans le contexte artistique tout en gardant les malentendus relatifs à ce concept, qu'ils soient de nature ontologique³ ou épistémologique⁴. La pensée wittgensteinienne est riche en formules qui, prises seules, semblent être autonomes et isolées les unes des autres. C'est le risque de la forme propositionnelle. Or, l'usage est aussi lié à la notion de règle, d'ordinaire, d'air de famille, de jeu de langage et, surtout, de forme de vie. À ce sujet, Florent Coste explique que

[L]e mot « jeu de langage » doit faire ressortir ici que le parler du langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie. Jeux de langage et formes de vie sont ainsi les revers indissociables l'un de l'autre, de sorte que le langage ne saurait être hétérogène au monde, ni à l'esprit. Il pèse sur son propre cours. La forme de vie n'est pas seulement un arrière-plan exerçant en profondeur son déterminisme à la surface des actions, comme le ferait quelque mentalité ou quelque inconscient collectif. Elle n'est pas constituée de pratiques, mais une forme que donne les pratiques à notre vie et à notre connaissance⁵.

1. Arthur DANTO, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 42.

2. Joseph KOSUTH, « Art After Philosophy », *art. cit.*, p. 237.

3. Redirigeant les binômes relatifs à une essence supposée de l'art (sensible/intelligible = fonction empirique/fonction idéale), la conception de l'art que Kosuth élabore dans son article relève d'un idéalisme qui place l'idée au-dessus de l'objet, le langage hors du monde, détaché de son usage et réactivé grâce à l'exposition artistique, conceptuelle. Le monde de l'art tautologique y est fondamentalement différent du monde quotidien.

4. Kosuth propose la tautologie comme étant le seul mode de la certitude. La connaissance certaine sur l'art se trouve ainsi cloisonnée en deux catégories très classiques, extérieur et intérieur : « pour considérer [les formes artistiques] en tant qu'art, il est nécessaire de ne pas tenir compte [d']informations extérieures, parce que ces informations (leurs qualités expérimentales) ont leur propre valeur intrinsèque. », *ibid.*, p. 240.

5. Florent COSTE, *Explore*, *op. cit.*, p. 154.

Cette pensée qui présente le langage et la vie comme « indissociables » aplanit la distinction que l'art conceptuel maintient entre art, vie et concept. Ces notions, ainsi que celle de langage, partagent le même sol qui est celui de nos pratiques individuelles dans le collectif. L'art est un jeu de langage parmi d'autres et, bien qu'il fonctionne de manière spécifique, il ne s'éloigne pas du contexte pragmatique qui le compose.

L'idée que l'artiste ne fait que créer des concepts, que son art ne se limite qu'au processus menant à l'objet (ou à l'absence d'objet) ne peut pas fonctionner sans artiste, sans contingences façonnant ses habitudes, son langage, son milieu, bref, sa forme de vie. S'il est possible de classer Emmanuel Hocquard parmi les artistes de l'écriture conceptuelle, c'est par son ludisme inventant des « protocoles » et des méthodes censées favoriser l'écriture et débloquent nos bonnes vieilles habitudes langagières. « On ne fait pas que subir causalement les prétendues lois du langage et du monde, laisse entendre Hocquard. On peut aussi inventer des protocoles qui sont en relation interne avec les usages qu'ils impliquent⁶ », résume Philippe Charron. Cette « relation interne » entre protocoles et usages ne cherche pas à évacuer toute forme de sentimentalité ou à favoriser l'intellect au lieu de l'émotion. Au contraire, elle procède d'une « activité [qui] est essentiellement ludique, ce qui ne veut pas dire nécessairement comique », précise l'auteur. Ce type d'attitude, qui procède d'une attention portée à l'endroit de l'imprévisibilité des circonstances de notre vie est amplement informé de la pensée des « jeux de langage » développée par Wittgenstein où « l'humour n'est pas une humeur, [mais] une vision du monde⁷ ».

Le travail d'Hocquard se conçoit à travers sa vie, au travers d'expériences menées de façon conjointe avec l'écriture. Il donne le cours *Langage & Écriture* de 1993 à 1999 ainsi que le cours *Procédure, Image, Son, Écriture (P.I.S.E.)* de 1999 à 2005 à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Durant ces séances d'enseignement, Hocquard distille les

6. Philippe CHARRON, « L'intention ludique et pratique » *art. cit.*, p. 127.

7. *Idem.*

expériences qu'il a fait tout au long de sa vie : il expose ses références majeures (Wittgenstein et les poètes objectivistes états-unis), disserte au sujet de la grammaire grâce à des anecdotes personnelles, dirige des traductions collectives entre son cercle étudiant et des poètes contemporains et entraîne sa classe dans toutes sortes d'expérimentations ordinaires en leur proposant de travailler dans les replis du quotidien. *Le Cours de Pise*, livre où sont rassemblés les notes qu'Hocquard échange avec ses étudiant.es, me porte à croire qu'entre octobre et décembre 1999, lors d'une séance qui s'intitule « Trouver une forme » et qui porte sur le livre-dispositif *Je me souviens* de George Perec, Hocquard élabore pour la première fois une définition de la notion de dispositif en la distinguant de la notion de « procédure ».

Commençons par définir les notions de *dispositif* et de *procédure* dans le langage ordinaire. **Dispositif** désigne un agencement, plus ou moins complexe, de moyens qu'on se donne pour obtenir un résultat précis. Choisir tels micros et les disposer de telle façon pour obtenir tel type d'enregistrement [...]. On parle aussi de *dispositif policier*, de *dispositif d'alarme*, de *dispositif de pêche*... C'est à la fois ce dont je dispose pour faire quelque chose (pour écrire je dispose d'une table, de papier, d'un stylo ou d'un ordinateur) et comment je dispose mes outils. **Procédure** est moins statique. C'est la méthode, la marche à suivre que j'imagine pour arriver à un résultat. C'est la manière de procéder, la *démarche* que j'accomplis. Un parcours. La procédure est dynamique. Ce que j'entends par *forme* a plus avoir avec la procédure qu'avec le dispositif¹.

La première formulation qu'utilise Hocquard pour décrire la notion de dispositif semble se rapporter *a priori* à celle que donne Marie-Jeanne Zenetti au sujet des factographies en tant que dispositif, car elle établit leur visée en fonction d'un « résultat précis » (littéraire), à l'inverse de Christophe Hanna qui, d'une part, reconnaît cette « précision », mais, d'autre part, insiste sur l'ouverture (extra-littéraire) propre aux dispositifs poétiques. De plus, les exemples de dispositifs « *policier* » et « *d'alarme* » rappellent la conception philosophique de tradition structuraliste liée à l'assujet-

tissement, la surveillance et la discipline, tandis que la description que donne Hocquard de la notion de procédure pourrait se rallier à la conception pragmatiste de l'enquête.

Or, l'usage qu'il fait du mot « dispositif » est assez singulier : il s'en sert surtout comme d'un verbe – « disposer » – ce qui a pour effet d'augmenter la valence de la notion de dispositif. Il n'est plus seulement question d'« articulation » à un corps social et d'ouverture à d'autres pratiques sémiotiques – « ce dont je dispose pour faire quelque chose » – mais aussi de conjugaison et d'appropriation : « comment je dispose mes outils. » L'enseignant prévient ainsi ses étudiants au sujet du cours d'écriture qu'ils et elles vont suivre en leur faisant savoir qu'elles prennent part à un « dispositif d'écriture² » dont le fonctionnement pédagogique se décline en deux aspects. Le premier concerne l'appropriation, le *comment*. Le dispositif est censé aplanir la hiérarchie naturelle qui s'établit entre l'enseignant et sa classe :

il vous responsabilise. Les choses seront *entre vos mains*. Vous ne serez plus seulement des élèves qui écoutent (plus ou moins passivement) parler un professeur. Ce que le professeur, que je suis pour vous dans cette école, vous dira (vous écrira) dépendra en grande partie de ce que *vous* lui demanderez³.

Cette manière de voir le dispositif comme conjugaison d'actes auto-appropriés, comme l'occasion de faire-faire à d'autres des gestes inédits, légèrement perturbateurs – que je joins spontanément à ce(t) (in)confort (im)parfait pongien vu précédemment –, est renforcée par le second aspect du dispositif présenté par Hocquard. Ce dernier, en faisant « allusion aux analyses de Michel Foucault sur les types successifs de sociétés que nous avons connu depuis plusieurs siècles », estime que « ce dispositif [d'écriture] a pour avantage de casser l'idée de l'École comme "milieu d'enfermement"⁴ ». Selon moi, cette prise de position fait en sorte que le poète-enseignant propose une définition ouverte du dispositif, même s'il reconnaît que

2. *Ibid.*, p. 141.

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 141.

1. Emmanuel HOCQUARD, *Le Cours de Pise*, *op. cit.*, p. 224.

cette notion comporte une part importante de « statique ». Parallèlement à Hanna, il déroge à la pensée dispositale foucauldienne en insistant à la fois sur les éléments, les outils dont on dispose et sur le *comment*, les façons de les utiliser et de les appliquer en contexte.

Cependant, alors que l'auteur de *Nos dispositifs poétiques* parle d'opérativité afin de rendre compte d'une réponse diffuse à un problème local, Hocquard reste collé au langage ordinaire en superposant la procédure au dispositif, un peu comme une règle (aussi objective soit-elle) demeure inscrite dans ce qu'elle entraîne comme (contre-)applications. À la conjugaison du verbe disposer qui mène à l'appropriation « ouverte » des outils – la manière dont on dispose de ce que l'on dispose – s'adjoint la conjugaison du verbe « procéder » qui rappelle la métaphore de l'écriture comme déplacement au temps un de cet article. La « méthode, la marche à suivre », « la démarche » et le « parcours » représentent autant de synonymes pour rediriger l'aspect statique des dispositifs que l'on s'approprie ; cette redirection « dynamique » requalifie l'appropriation en faisant passer le geste du côté de l'imagination, dans le sens du blaireau et de la création de protocoles entrevus plus haut. En s'inscrivant dans l'ordinaire – et dans le but d'y rester pour entraîner son attention à mieux inspecter le ressassement du même –, les façons de procéder contiennent probablement une partie de la solution au problème de cécité soulevé par Zenetti (« nous ne savons pas voir ») : il s'agit non seulement de s'approprier ce dont on dispose, mais d'imaginer des méthodes qui mettent à l'épreuve ce qui relève de l'habitude. Du point de vue de Hocquard et d'après les distinctions qu'il établit, l'étendue de l'activité dispositale se déroule sur une gamme qui pourrait rassembler les conceptions du dispositif présentées dans ce texte : elle s'amorce avec un premier degré – ce dont nous disposons et ce qui nous dispose – que j'associe à la conception structuraliste mobilisée par Zenetti pour décrire les factographies, se prolonge avec un second degré – comment nous disposons de nos outils – rattaché aux aspects qu'illustre Hanna à propos des *dispositifs poétiques* et oscille avec un troisième degré lié à la notion de procédure présentée par Hocquard. Ainsi, une certaine image des *dispositifs poétiques*

d'enquête se dégage, à cheval entre ces usages des verbes « disposer » et « procéder », enrichie de références explicites à l'enquête – et des airs de famille qui existent entre la théorie pragmatiste de J. Dewey et celle ancrée dans le langage ordinaire de Wittgenstein. Enfin, cette conceptualisation de l'écriture, en tant que manière de se déplacer, d'imaginer des dispositifs poétiques d'enquête et de concevoir des procédures inédites, peut être vue comme un modeste secours face au problème urgent que souligne Giorgio Agamben à la fin de son texte « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », soit « [l]e problème de la profanation des dispositifs (c'est-à-dire de la restitution à l'usage commun de ce qui a été saisi et séparé en eux)¹ ».

Sur la route de.
En passant par.
Il ne s'agit jamais d'arriver².

Ludovic CHAMPAGNE

1. Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, M. Rueff (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2014, p. 50.

2. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, op. cit., p. 76.

Dispositif mésologique

CONDITIONS, DISPOSITIONS, DISPONIBILITÉ

Introduction

Ce texte suppose qu'un certain nombre d'expériences artistiques contemporaines (et passées) permettent d'interroger la notion de dispositif, non plus à l'angle de la gouvernance et de la maîtrise des corps et des esprits, souvent instrumentalisés et contraints par des appareils (techniques, technologiques, architecturaux, politiques, mentaux), mais au contraire comme la possibilité de concevoir des organisations et des agencements créatifs libres, critiques et intersubjectifs.

Je prendrai appui principalement sur trois familles d'exemples, Georges Shiras, Pierre Huyghe (dans la lignée de Beuys) et de manière plus modeste, mais en revanche plus empirique, une expérience pratique récente menée en 2023 avec des étudiant·es et le cinéaste Antoine Parouty à l'université Bordeaux Montaigne.

Il s'agira de décrire comment l'observation de dispositifs notamment techniques (photographiques, installatifs et cinématographiques) mais aussi mentaux permet de poser des conditions qui, non contentes de restreindre l'apparition d'un ensemble de phénomènes de création à partir d'une série de dispositions (disons pour commencer, telle chose à tel endroit) produisent en quelques sortes des *conditions favorables* qui facilitent le développement de *disponibilités*. Ces disponibilités suggèrent que la création s'agence comme un organisme naturellement sans forme finie, en constante évolution. Cette constante évolution tiendrait compte d'un ensemble résolument variable de facteurs influents à l'équilibre fragile. Influencé à la fois par une conception mésologique (Jacob von Uexküll, Tetsuro Watsuji, mais aussi John Cage et Robert Filliou¹), une telle

acceptation de l'impermanence et de la variabilité renvoie aussi à la volonté de construire des organismes artistiques radicalement *différents*² (Jacques Derrida, en tant qu'ils sursoient les différences) de la technique, indépendants et conviviaux (Ivan Illich). Ces dispositifs, que je qualifierai de *dispositifs mésologiques*, contribueraient, d'une part, à prendre en charge les différentes expressions des vulnérabilités, dans la lignée de l'approche des vulnérabilités de Judith Butler³ qui interroge les vulnérabilités à l'horizon de la performativité, de la traduction et du désir. D'autre part, j'observerai comment cette approche permet de dessiner un modèle d'image que j'appellerai *image conviviale*, dans la lignée des *images animales*⁴ que j'ai eu l'occasion de concevoir par ailleurs. Autrement dit, cette image conviviale (formelle, mentale, relationnelle, plurielle et collective, résolument sensible) cristalliserait une expression artistique (la pensée artistique étant dégagée de tout privilège propre à l'artiste) d'un modèle en

2. J'aborderai dans ce texte la perspective offerte par ce néologisme derridien, dont le lecteur trouvera une définition synthétique sur <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281130.html>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

3. Je renverrai à Judith BUTLER, *La force de la non-violence, une obligation éthico-politique*, Paris, Fayard, 2020.

4. L'image animale est un néologisme que j'ai construit à partir de l'observation de la relation entre le baril de graisse dans *Moby-Dick* de Herman Melville et les containers filmés par Allan Sekula dans *The Forgotten Space* et *Fish Story*. Cette relation permet de considérer ces ressources comme des images qui nous informent sur une société industrielle tournée vers la consommation, la globalisation et, par extension, l'usage et le transit massif des images, mais aussi sur leur pouvoir de mutinerie. Prolongeant cette analyse à partir de l'observation des images de George Shiras, l'analyse d'un tel système m'a permis d'imaginer un registre d'image que j'ai qualifié d'*image-animale*, ces images étant prise dans un faisceau de relations sensibles et techniques. Le texte ici présent poursuit cette réflexion. Cf. Pierre BAUMANN, « L'image-animale, entre chasse et mutinerie, à propos de quelques images de Allan Sekula, Herman Melville et George Shiras », in revue *Turbulence*, Marseille, n° 1, 2024, <<https://turbulences-revue.univ-amu.fr/01-pierre-baumann-image-animale/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

1. Cf. Jacob von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot et Rivages, 1956. Watsuji TETSURO, *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS édition, 2011. John CAGE, entretiens avec Daniel CHARLES, *Pour les oiseaux*, Paris, L'Herne, 2014. Robert FILLIOU (dir.), *Teaching and learning Arts*, Cologne, Verlag Gebr. Koenig, 1970.

cours de conception que serait le *dispositif mésologique*. Le dispositif, dans ce contexte, ne floute pas les définitions, sous-entendant que tout serait alors possible. Ce dispositif ne consiste pas à banaliser l'interactivité, mais à consolider l'*intra-action* (Karen Barad¹) et l'*enchevêtrement* d'organismes pluriels. Le dispositif, par sa prédisposition à focaliser les attentions dans un espace (formel et mental) délimité et concentré faciliterait l'exploration et la compréhension, ou a minima la prise de conscience sensible, d'un ensemble de patterns qui permet de mettre en perspective toute la complexité d'une localité avec sa dimension universelle. Le *dispositif mésologique*, ainsi associé au pattern en tant que modèle relationnel en apparence simplifié et empirique (pragmatique) car, en quelque sorte « échantillonné² », faciliterait la compréhension des phénomènes souvent complexes représentatifs des expressions artistiques contemporaines, pour peu qu'on puisse encore parler ici d'expression artistique.

Chasse et dispositif photographique

Si on considère le dispositif en tant qu'agencement et disposition de différentes parties d'un ensemble d'éléments (pour ne pas dire appareil), l'efficacité d'un dispositif résiderait pour bonne part dans la technique que celui-ci convoque. Or, écrit André Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole*, « La technique est à la fois geste et outil, organisé en chaîne par une véritable syntaxe qui donne aux séries opératoires à la fois leur fixité et leur souplesse³ ».

Le concept de *chaîne opératoire* forgé par Leroi-Gourhan associe ainsi intimement objet et processus, matière et action, propriétés organiques et disponibilité mentale.

Aussi, pour commencer, une telle mise en perspective du dispositif et de la technique telle qu'elle est définie par Leroi-Gourhan suggère que matière, biologie, comportement, éthologie (si on met cette étude des gestes en relation avec le monde animal tel que l'a fait l'anthropologue à partir de l'étude des abeilles) sont à la fois intimement liés à leur milieu et à leur processus de transformation (*chaîne opératoire*).

Parmi les fonctions élémentaires d'un dispositif technique, la chasse tient une place centrale. On pourrait considérer que la première étape du dispositif tel qu'il est conçu par Michel Foucault, avant même d'être envisagé comme un outil de surveillance et de gouvernance, consisterait à penser le dispositif comme un piège ou un outil de chasse et de domestication. Or, la chasse est, quoi qu'il en soit, quel qu'en soit le dénouement, le début d'une relation et d'une entente.

Il existe une technique ancestrale de chasse nocturne en canoë employée par les Indiens Ojibways, au Nord des États-Unis, à la frontière avec le Canada, qui consiste à attirer l'attention des animaux à l'aide d'une petite flamme. La lumière captive l'animal qui vient s'abreuver au bord du lac, alors, l'Indien tire entre les deux yeux qui scintillent dans la nuit. Le dispositif qui organise cette chaîne opératoire est particulièrement élémentaire et néanmoins coordonne très simplement une première articulation créatrice fondamentale qu'est l'interaction entre l'observation, l'action, le transport, la percussion et la transformation. L'image produite, résolument instable, celle qui, pour le moment, s'inscrit dans la mémoire de celui ou de celle qui vit cet événement, de celle ou de celui qui en découvre la description, est façonnée par cette chaîne d'opérations.

George Shiras, qui vécut entre 1859 et 1942 dans le Michigan, à proximité des grands lacs, fervent défenseur de la cause animale, s'est inspiré de cette technique de chasse pour mettre au point un dispositif photographique rusé. Ses images de biches et de lynx au cœur de la nuit, captivés par la lumière, sont désormais bien connues⁴.

1. Cf. Karen BARAD, *À la rencontre de l'univers - La physique quantique et l'enchevêtrement matière-signification - Tome 1, L'affaire Copenhague*, Paris, Cahiers de l'Unebêvue, n.d.

2. Le mot renvoie ici à la notion d'échantillonnage de civilisation développée par Ruth BENEDICT, *Échantillons de civilisations [Patterns of culture]*, Paris, Gallimard, 1950.

3. André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 164.

4. Cf. Pierre BAUMANN, « L'image animale, entre chasse et mutinerie, à propos de quelques images de Allan Sekula, Herman Melville et George Shiras », *op. cit.*

Vers 1870, Shiras remplace le feu d'écorces par une lampe à kérosène et l'arme par un appareil photo, lui-même savamment associé à un système de flashes synchronisés, qu'il avait mis au point. Shiras préfère photographier plutôt que tuer. Ainsi naquit le *jacklighting*. Shiras n'avait aucune prétention artistique, il se disait amateur, documentariste et technicien, écologiste *profond*. Les photos de Shiras ont ce caractère engagé qui est de témoigner de l'existence généralement invisible de ce monde sauvage.

Ce continuum à la fois technique et relationnel, enraciné dans son territoire et ses savoirs autochtones et vernaculaires, soulève une série de questions auxquelles je tenterai de répondre superficiellement, mais qui mériteraient d'être discutées plus encore, en dehors de ce texte-même. Premièrement, qu'en est-il de la relation avec ces cultures autochtones et en quoi ces relations influencent-elles la conception même du dispositif ? La chasse, encore récemment étudiée dans notre contexte très contemporain par Charles Stepanoff¹, en tant qu'activité centrale de presque toutes les civilisations, se voit ici déviée de sa fonction première : tuer. Il s'agit là sans doute de la première inflexion fonctionnelle du dispositif de capture qui consiste à fixer un instant plutôt que tuer, l'image supplante la capture du corps.

Or, qu'elle que soit le type de chasse et quel que soit le dispositif technique associé, la chasse n'est jamais unilatérale. Parfois l'animal tue ou renverse l'embarcation du photographe. On pourrait considérer qu'il s'agit là des premiers pas de l'interaction entre, dans ce cas précis, humain et animal. L'influence des cultures autochtones suggère également que le dispositif ainsi conçu ne tient pas seulement compte de ses dispositions techniques, mais convoque aussi une compréhension animiste, subjective et sensible du milieu dans lequel cette activité créatrice — chasser — s'organise.

Aussi, deuxièmement, qu'en est-il de cette chasse photographique de Shiras ? Peut-on supposer qu'elle élabore un autre type de cohabitation loin des stéréotypes d'une vie paisible et de

partage avec le vivant qui fait actuellement florès, soudé au réel incarné par la vie nocturne, c'est-à-dire la vie cachée ? En effet, rappelle Jean-Christophe Bailly, une des conditions animales, par extension propre à certaines populations humaines fragilisées, c'est d'être le plus possible invisible et furtif². Comment penser cette invisibilité ? Plus encore, quelle nuance à l'image-animale cette condition furtive implique-t-elle ? Les images de Shiras font apparaître ces propriétés. Ces images seraient en quelque sorte des apories, des images impossibles. Aussi, dans ce contexte, la notion même de dispositif introduit l'idée que ce qui pourrait représenter une condition nécessaire à la bonne vie d'un dispositif, à savoir l'apparition d'une forme (au sens large) est en fait contingente. À l'image de la musique de contingence de John Cage, quand le dispositif est mis en action, on ne sait pas si la création va s'incarner ou pas. Autrement dit encore, cette furtivité modifie les intentions et les disponibilités. Elle les met face à un état d'être réglé par la conscience que la chose est ou n'est pas assortie de toutes ses potentialités.

Troisièmement, qu'en est-il de la durée ? On peut supposer que l'image apparaît dans le temps de son exposition photographique, de manière *extra-rapide*. Or, dans ce continuum d'apparition dissipé, il n'en est rien. En effet, les images de Shiras, comme celles qu'ont pu construire tout aussi patiemment les éthologues Jane Goodall, Dian Fossey et Biruté Galdikas, résultent d'une longue et lente immersion dans leur terrain. Il et elles ont ainsi façonné des *images-animales* durables, fruit de patience, de cohabitation, d'enquête et de lutte. Ces images, avant d'être des surfaces iconographiques, sont des *images-mémoire* ou des *images-durée* qui prennent corps par leur valeur d'ensemble. Il conviendrait d'observer comment, souvent, l'image fixée est tout sauf ce fameux *punctum* photographique de Barthes. Si l'image au flash relève d'un surgissement analogue à une implosion des mondes, la raison profonde de cette implosion serait inféodée à la durée. Ça n'a rien

2. Jean-Christophe BAILLY, dans *Le parti pris des animaux*, Paris, C. Bourgois, 2013, p. 26, écrit « On pourrait évaluer les animaux comme les passeurs qui, en allant sans cesse d'une trame à l'autre, établissent l'ensemble des choses qui sont en vie comme un tressage infini de visible et de caché. »

1. Charles STEPANOFF, *L'animal et la mort*, Paris, La Découverte, 2021.



Photographie de George Shiras, Lynx sur les rives de Loon Lake près du lac Wanapitei, Ontario, Canada, photographie, juillet 1902, D.R.

d'une métaphore. Il conviendrait de déceler plus en détail ces expressions de la durée qui conditionnent l'apparition de l'image et trahissent un certain mode de cohabitation. Par exemple, la pureté de l'image du lynx photographié par Shiras n'a d'égal que la longue phase d'apprivoisement qui permet d'accéder à sa construction : patience, affût, connaissance du terrain, positionnement de l'appareil, etc.

Aussi, de telles expériences de la durée démontrent combien l'appareil technique, l'appareil photographique et ses différents systèmes de flashes synchronisés et autres pièges photographiques ne représentent qu'une composante du dispositif propre au travail de Shiras en particulier. Si dans la conception du dispositif de Foucault la relation à la durée représente un organe fondamental du pouvoir, on surveille et punit à long terme, c'est même une condition d'efficacité de toute société fondée sur la surveillance, cette surveillance se doit d'être durable. En ce qui concerne Shiras comme Goodal, Fossey et Galdikas, la durée fait figure de condition d'un apprivoisement. Dans ce contexte, la durée permet au dis-

positif de se charger d'une propriété éthologique et d'interroger comment se trame alors un tissu de relations qui pourra plus largement interroger la sensibilité, la disponibilité et le consentement.

Conception mésologique du dispositif, conditions et disponibilité

L'hypothèse naturelle, qui vient ensuite, consiste à envisager un dispositif relationnel (visuel/photo-graphique et éthologique) élaboré à partir de l'écologie des images de George Shiras comme le support à la construction d'un concept d'*image-animale*. Il s'agirait alors d'observer comment cette image-animale permettrait de caractériser une approche mésologique et contemporaine des images. Je parle ici au conditionnel car, de mon point de vue, il s'agit là d'abord d'hypothèses qui me permettront de conduire un travail expérimental, pratique, de terrain, susceptible de mettre à l'épreuve une telle conception du *dispositif mésologique*.

En tant que science des milieux caractérisée par une approche interdisciplinaire des différentes formes du vivant, l'approche mésologique pourrait renforcer la conception de l'image-animale modélisée à partir du travail de George Shiras qui, elle-même, pourrait devenir un outil de compréhension des relations aujourd'hui surexposées entre les milieux humains et les milieux animaux, dont s'empare de plus en plus la création artistique contemporaine. Cette mésologie de l'image, largement convoquée de nos jours, parfois avec un regard suspicieux, aurait alors à charge d'interroger ce renversement de point de vue évoqué plus haut : les images de Shiras semblent toucher du doigt cette genèse de l'image qui se construit du point de vue de l'animal et qui transcende celle révélée sur le papier photographique. Autrement dit, ces images énoncent l'évènement central que décrit frontalement Nastassja Martin dans *Croire aux fauves* : « un ours et une femme se rencontrent et les frontières entre les mondes implosent¹ ». La conceptualisation de l'image-animale n'est pas la représentation d'un animal, mais l'expression d'une forme de disponibilité qui prend appui sur l'implosion des mondes. Il faudra qualifier cette implosion. L'approche mésologique et empirique engagée par Jacob von Uexküll et Tetsuro Watsuji, relayée par les travaux fondamentaux d'Augustin Berque² permettent de déplacer la question écologique en direction d'une approche subjective et transdisciplinaire qui étaye l'attention biologique de Leroi-Gourhan.

En effet, la conception mésologique du dispositif mis en place par Shiras suggère de considérer ce que décrit Uexküll dans *Milieu animal et milieu humain*³ paru en 1956, à savoir la prise en charge

de la subjectivité des organismes (qui entrent dans la chaîne d'apparition des images-animales), chaque individu (humain et animal) ayant son *milieu* propre (*Umwelt*). Si le dispositif photographique de Shiras est en premier lieu un dispositif technique (matériel) démocratique⁴ fait pour répondre à une forme d'urgence écologique, sous cet angle mésologique il appareillerait un agencement de subjectivités sur un autre mode directeur. Ce type de dispositif posséderait en effet une dimension psychologique déterminante. La compréhension de ce dispositif mésologique consisterait alors à observer comment s'opère le passage du matériel au psychologique et comment sur la base d'un ensemble de dispositions (en tant que positionnement des éléments dans l'espace et en tant que disponibilité) celles-ci favorisent le développement organique, vivant, de figures (sensibles et conceptuelles). Cette approche mésologique de l'image-animale permettrait d'observer comment cohabitent un ensemble de données sensorielles.

Par bien des points une telle lecture rejoint la psychologie des matériaux de Joseph Beuys et plus récemment l'expérience du vivant de Pierre Huyghe, sur la base de ce même *Umwelt* de Uexküll. De plus, il est intéressant de relever que Shiras et Uexküll étaient contemporains. Il n'est toutefois pas certain qu'ils aient eu respectivement vent de leurs travaux. L'approche mésologique du dispositif, perçue comme assemblage de disponibilités, peut être conçue, sous l'influence anachronique de Joseph Beuys et de Pierre Huyghe, comme l'observation d'un ensemble de *conditions*, terme employé par Huyghe⁵. Par *conditions*, il faut envisager sa double signification. C'est un état naturel, mais aussi un préalable nécessaire qui s'impose et laisse ensuite possible tout développement organique libre et imprévisible. Aussi, il conviendrait d'interroger quelles sont les différentes *conditions* du travail photographique de Shiras, qui favorisent la croissance organique et indéterminée de l'image-animale. Si certaines sont évidentes, telles que l'affût nocturne dans une

1. Nastassja MARTIN, *Croire aux fauves*, Paris, Verticale, 2019, p. 137.

2. Cf. Augustin BERQUE, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987. En effet, sur la base d'une définition simplifiée, la différence générale entre l'écologie et la mésologie peut être résumée au fait que l'écologie étudie les systèmes de relations entre les organismes vivants dans leur environnement sur des bases objectives, alors que la mésologie observe l'évolution des êtres vivants dans leur milieu, tenant compte de la subjectivité de chacun de ces êtres vivants.

3. Jacob von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot et Rivages, 1956.

4. Il est démocratique, car George Shiras avait rendu public et libre de droit les brevets d'invention des différents appareils techniques qu'il avait mis au point.

5. Notamment in Emma LAVIGNE (dir.), *Pierre Huyghe*, Paris, Centre Pompidou, 2013.

barque, la faculté de déclenchement rapide de l'appareil, d'autres sont moins palpables, telles que le négoce des regards, les formes variables d'apprivoisement ou encore les ballets de déplacements difficiles à saisir.

Une telle question, « comment identifier les conditions du dispositif ? », motive deux orientations méthodologiques supplémentaires. La première consiste à prendre appui sur des pratiques résolument immersives et expérimentales. Que faire alors de notre propre subjectivité ? Comment participe-t-elle à la mise à l'épreuve du travail de Shiras comme celui de Huyghe ? La deuxième incite à élargir le périmètre de ces subjectivités à la prise en charge de ce que Beuys appelait « l'idée du plastique¹ », la psychologie des matériaux (cire, feutre, cuivre, graisse, etc.) et que Huyghe ouvre plus encore à la génétique même des images (*After umwelt*, 2022, *Umwelt*, 2018, *Untilled*, 2011-2012, *Umwelt*, 2011). Autrement dit, les propriétés de l'image-animale et de celles de Shiras en particulier, seraient également interconnectées à des images-organiques, à des images-végétales, à des images-champignons, voire à des images-minérales. Il conviendra donc tout autant de penser *par-delà* l'image-animale, pour reprendre une expression chère à Philippe Descola. Comment rendre compte de cette pluri-dimensionnalité ? Le corpus photographique de Shiras, comme celui des dispositifs plus diversifiés encore de Huyghe (chien, abeilles, cire, pierre, terre, eau, femmes, hommes, fumée, sons, glace, etc.) donnent à observer, en plus des animaux, des images d'écorces, de champignons, d'arbres, de roches et autres motifs botaniques. Aussi le dispositif créatif (mésologique), s'il peut être perçu



Céline Domengie, *Les Géorgiques*, expérimentation d'une flottille pour le (ou la) futur(e) Poïpoïdrome flottant(e), Saint-Sylvestre-sur-Lot, 10 juillet 2022, crédit Photo Céline Domengie.

comme une activité à la lisière des champs disciplinaires, de la biologie, de la psychologie, de l'anthropologie, de l'éthologie ou encore de la botanique, se caractérise également par un fort ancrage vernaculaire, indigène et autochtone très attaché aux circulations internes entre les différents organismes du milieu. Autrement dit, dans le contexte du travail de Pierre Huyghe en particulier, la notion de dispositif articulée autour du croisement entre disposition et disponibilité a fort à voir avec une lecture mésologique et d'interdépendance entre les formes (matérielles et mentales).

Le travail de Huyghe insuffle à la thèse du dispositif mésologique une logique du récit en tant que *fiction spéculative*. Or, si la dimension extra-ouverte de la fiction spéculative est usée, son attachement aux pratiques vernaculaires établit un nouveau continuum intéressant à étudier, qui relie culture autochtone Ojibway, images de Shiras et mécanismes contemporains. On trouve dans les pratiques artistiques contemporaines une cohorte d'artistes en prise avec la conception de tels dispositifs mésologiques : Céline Domengie² et Nina

1. Si on veut poursuivre cette conception sémantique, lire Joseph BEUYS, *Qu'est-ce que l'art ?*, entretien avec Volker Harlan, Paris, L'Arche, 1986.

2. Céline Domengie développe depuis 2021 le programme *Les Géorgiques*. « *Les Géorgiques*, écrit-elle, est un programme de recherche et d'expérimentations sur les problématiques de la ruralité au cœur de la vallée du Lot en Lot-et-

Ferrer-Gleize (sur la ruralité), mais aussi Sandra Volny (écologie sonore), Anna Tomaszewski (morphogénèse), Katrin Gattinger (pistage animal), Emmanuelle Léonard (autorité et territoire), Stéphanie Sagot (fiction politique et écologique) ou microsillons (transmission et collaboration). Pour chacun.e de ces artistes le dispositif mésologique, même s'il n'est pas nommé ainsi – à peu près jamais, sauf pour Céline Domengie qui se consacre pleinement à l'approche mésologique et au travail d'Augustin Berque – tient une place centrale en tant que possibilité de considérer autrement notre rapport au vivant (formule archi-usée), mais plus précisément d'engager des logiques plus résilientes, moins intensives, qui parfois donnent la part belle à l'*Otium*, à la contemplation, à l'absence des formes produites, au désistement de la technique, à la gratuité et à la dissolution de la figure de l'artiste par l'anonymat ou la création collective.

Image conviviale et dimension performative du dispositif

Aussi, il est possible d'envisager une extension terminologique à l'image animale qui prend appui sur une telle sémantique de l'autonomie et de la

Garonne (...). Son titre fait référence à l'œuvre éponyme du poète latin Virgile, écrite entre 37 et 30 av. J.-C. (...) En détaillant les soins à donner à la terre, trop délaissée et malmenée, l'auteur en célèbre la beauté et les liens qui unissent les hommes aux végétaux, aux animaux, malgré l'instabilité du monde et le passage inexorable du temps.(...) Ce texte résonne profondément avec les changements dont notre société est aujourd'hui traversée : la terre éreintée, le vivant fragilisé, le lien abîmé entre les milieux et leurs habitants, de tous sexes, de tous âges, de toutes origines. Partant de ce constat, des forces et des malentendus qui animent ce territoire, le programme *Les Géorgiques* souhaite engager un travail de recherches et d'expérimentations qui repose sur trois piliers : 1. Une approche interdisciplinaire qui articule les pratiques et les savoirs artistiques, scientifiques (sciences humaines, sociales, du vivant, etc.), techniques, sensibles et empiriques. 2. Un développement sur le temps long (phase de lancement : 2021-2025). 3. La considération de la vallée du Lot comme une actrice centrale... il ne s'agira pas de travailler sur la vallée, mais avec elle, dans une approche mésologique.» Présentation du programme *Les Géorgiques*, <<https://les-georgiques.com/2/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

discretion créatrice du dispositif mésologique, que j'ai nommée *image conviviale*. L'image conviviale renvoie à l'idée que de tels dispositifs contribuent à renforcer l'indépendance, l'interdépendance et l'autonomie créatrice à l'encontre de la technique. Le mécanisme convivial, tel qu'il est pensé par Ivan Illich, destitue, en quelque sorte, la domination de la technique sur l'individu. Pour Illich, la convivialité est une manière de réhabiliter l'*être* à l'encontre de l'*avoir*¹, c'est-à-dire encore qu'il s'agit de limiter le pouvoir de l'outil au profit de « la survie, l'équité et l'autonomie créatrice² ». La compréhension rapprochée de ces jeunes artistes évoqués plus haut (Domengie, Volny, etc.), sans doute plus encore que pour Huyghe, permet d'observer combien également la vulnérabilité, telle qu'elle est abordée par Judith Butler³ en tant qu'expression du désir de vivre de l'autre (j'y reviendrai un peu plus bas), en tant que considération, entendement, engagement éthique et acte de résistance, représente un faisceau directeur déterminant sur les actions (artistiques, écologiques, sociales, mentales) qui sont conduites. Aussi le dispositif mésologique est *vivant* avant d'être *technique*.

La particularité de ces expériences, ainsi que celle que je vais décrire un peu plus bas, vient du fait, de manière naturelle dans bien des cas car propre à la création artistique, que les interactions entre les choses (toute expression confondue) ne sont pas que les conséquences d'un agencement organisé par un dispositif, mais représentent un facteur d'organisation simultanée. Aussi, il n'y a pas (systématiquement) dans le dispositif de Shiras, comme chez Huyghe, comme chez Domengie ou Volny, de préalable dans la chaîne d'opération propre au dispositif entre forme et interaction. Autrement dit, quand l'interaction précède les composantes du dispositif, elle influence les mécanismes de celui-ci. Très concrètement, c'est ce qui peut se produire lorsque Shiras tisse un entendement de regards et de co-présence avec un animal et c'est cette co-présence et ces interactions internes préalables qui influencent la conception et l'usage du dispositif technique.

1. Ivan ILLICH, *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 2005, p. 483.

2. *Ibid.*, p. 473.

3. Judith BUTLER, *La force de la non-violence, une obligation éthico-politique*, Paris, Fayard, 2020.

Une telle perspective, certes complique un peu la compréhension du dispositif mésologique, mais par certains aspects rejoint sans doute la conception de l'*intra-action* et ses formes d'agencement telles qu'elles sont développées par Karen Barad¹.

Le notion d'*enchevêtrement* développée par Barad, pour peu qu'on s'en tienne à une approche trop superficielle, soutient l'idée qu'« [ê]tre enchevêtré n'est pas seulement être entrelacé avec un autre, comme dans l'assemblage d'entités séparées, c'est être privé d'existence indépendante, autonome. L'existence n'est pas une affaire individuelle. Les individualités ne préexistent pas à leurs interactions ; les individualités émergent plutôt de leur infra-relation enchevêtrée et dépendent d'elles². »

Les notions d'enchevêtrement et d'*intra-action*, comme celle du dispositif mésologique, déplacent bien évidemment la conception de l'œuvre en tant qu'objet fini, qui se trouve alors plongé dans un relativisme extrême (influencé par la physique quantique). Un tel dispositif que je continuerai d'appeler dispositif mésologique, mais enchevêtré et ébouriffé par la lecture de Barad, nécessiterait alors qu'on interroge les conséquences sur l'expérience artistique.

Barad écrit encore « [c]e qui ne veut pas dire que l'émergence se produit une fois pour toutes, comme un événement ou un processus qui s'effectue conformément à une mesure extérieure de l'espace et du temps, mais plutôt que le temps et l'espace, comme la matière et la signification, viennent à l'existence, sont reconfigurés itérativement à chaque *intra-action*, rendant ainsi impossible de différencier formellement création et recommencement, origine et retour, continuité et discontinuité, ici et là, passé et futur³. »

Il faut en conclure que toute mise à l'épreuve du dispositif génère continuellement de nouvelles formes d'existence, ce qui malmène considérablement la notion d'avènement d'une forme (artistique) ainsi que son registre d'auteurité, puisque la

création n'est jamais d'ordre individuel, mais résolument pluriel, ce pluriel étant composé des différentes figures impliquées dans le dispositif artistique mésologique et/ou enchevêtré.

Cette conception agentielle et performative de Barad, que convoquent dans leur argument les coordinatrices de ce numéro de la revue *Proteus*, Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte, est également présente chez Butler, ainsi que dans l'approche mésologique, puisque la mésologie interroge l'interrelation et les interconnexions entre des milieux et les organismes vivants qui s'y déploient. Il serait possible d'interroger le dispositif mésologique comme le milieu ou se manifeste une série d'opérations performatives. Lorsqu'une tique tombe d'un arbre, elle *performe*. Il y a action et interactions avec l'animal sur lequel elle va venir se fixer. Toutefois là où la mésologie différencie les milieux (celui de la tique, de l'abeille, de l'humain, etc.) et interroge ses interférences, le réalisme agentiel de Barad mettrait l'accent sur des co-existences indissociables, conditionnées par leurs interrelations (*intra-actions*).

La *performativité*, du côté du langage pour Austin⁴, du côté des attitudes, des gestes et de certaines productions sociales ou de formes chez Butler et Barad, permet d'interroger le dispositif artistique à partir d'identités multiples et non unifiées, résolument différentes en fonction de la variation de ses énoncés, de ses regroupements et de ses volontés, l'identité de genre y étant logiquement questionnée, en tant que construction culturelle et non pas propriété naturelle.

On pourra objecter qu'une telle conception donne à penser que tout est dans tout, que ce qui est avant est aussi ce qui est après. Or les exemples que sont le travail de Shiras, Huyghe, comme celui de Beuys, ou encore de Domengie, montrent comment les dispositifs sont structurés par des patterns initialement définis, nommés *conditions* par Huyghe, à l'intérieur desquels agissent les *chaînes opératoires*, ainsi qualifiés par Leroi-Gourhan.

1. Karen BARAD, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

2. Karen BARAD, *À la rencontre de l'univers - La physique quantique et l'enchevêtrement matière-signification - Tome 1, L'affaire Copenbague*, Paris, Cahiers de l'Unébévée, n.d.

3. *Ibid.*

4. Faut-il rappeler que, pour Austin, sur lequel un grand nombre d'études sur la performativité prennent appui, cette dimension performative questionne notamment la valeur de certains énoncés comme des processus actants. John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

Le *dispositif mésologique*, ainsi associé au pattern en tant que modèle relationnel en apparence simplifié et empirique et pragmatique, car en quelque sorte « échantillonné », facilite la compréhension des phénomènes souvent complexes en les rapportant à une localité.

L'expérience filmique de recherche-crédation comme mode d'application du dispositif mésologique

Afin d'illustrer comment cette analyse relativement abstraite du dispositif artistique peut trouver des implications concrètes, je prendrai appui sur l'observation d'un dispositif de recherche-crédation que nous avons mis en œuvre à l'automne 2023 à l'université Bordeaux Montaigne. Le principe de ces dispositifs de création, conduits avec un groupe d'étudiantes en arts en master et doctorat, prend appui sur un travail en immersion et situation réelle autour d'un projet conçu à partir d'une impulsion proposée par un.e artiste et réalisé avec ellui. Cette fois, le groupe s'était trouvé rassemblé autour du cinéaste Antoine Parouty¹.

Dans un cadre comme celui-ci, l'ensemble du groupe travaille horizontalement à toutes les strates de production du projet de recherche-crédation, à savoir, ici, un film. Il en gère la conception, la réalisation, la technique, l'économie, la logistique ou encore le montage selon une méthode simple que j'ai nommée la *Méthode Melville*², conçue comme un « couteau suisse » qui permet d'aider à une conduite collective de la recherche. Cette méthode intègre les différentes activités que

je viens de décrire, de la préparation du projet à sa phase de postproduction et de livraison (sous forme de livre, de film, de communication scientifique ou encore d'exposition). Il n'y a qu'un pas à faire pour assimiler l'application d'une telle méthode à un dispositif mésologique destiné à produire des images conviviales.

En effet, l'ambition d'un tel dispositif consiste à favoriser un partage d'expérience et doit laisser ouvert le développement de formes inattendues et performatives intra-actives. Derrière cette rencontre entre le groupe d'étudiantes, Antoine et moi-même s'est alors joué quelque chose qui dépasse la tonalité de l'exercice ainsi décrite, à la croisée de la recherche et de la pédagogie et qui a mis sur la table des objets de première nécessité et, parmi eux, le *pouvoir*, non pas en tant qu'expression de domination, mais volonté et faculté de construire un devenir. La sororité est devenue le sujet du travail, sans doute par réaction, les problématiques féministes représentent une préoccupation profonde pour bon nombre de ce groupe de femmes, même si la réflexion qui fut conduite est sans doute plus fondamentale et transversale. Le groupe de femmes a cherché à interroger en quoi consiste faire un film d'une et à travers une communauté féminine et a partagé cette question à l'ensemble du groupe, femmes et hommes, de manière adelphe. La critique de l'autorité, que sous-tend une telle réflexion sur la construction d'une communauté féminine, s'est vue déplacée en direction d'une réflexion sur la multiplicité des auteurités et sur une prise en charge des différentes formes d'altérité.

Aussi, qu'est-ce qu'on construit avec cette altérité ? Qu'est-ce que réaliser une image entre femmes ? Comment la caméra peut-elle porter la volonté de construire cette communauté ? Comment cette construction, selon cette logique mésologique, est précédée d'un ensemble d'actions toutes aussi déterminantes que le film lui-même qui, lui aussi va ensuite se diluer dans un livre, qui lui-même va se régénérer à travers ses expériences de lecture plurielles ? Si traditionnellement un film est orchestré par une réalisatrice ou un réalisateur. Dans le cas de notre film, les responsabilités furent partagées horizontalement à

1. En plus d'Antoine Parouty, le groupe était composé d'Alexandra Anikieva, Chaza Ayoub, Klara Babin, Camille Boivin, Alice Chan-Ashin, Claire Commes, Heidi Barré, Sixtine Camara-Loza, Laure Greletty, Anne-Claire Gousset-Lacroix, Elina Moreno, Apolline Satta, Liliko'i Schneider et moi-même.

2. Mettant en œuvre de tels dispositifs expérimentaux spécifiques généralement fondés sur des déplacements de terrain depuis plus d'une dizaine d'années, j'ai progressivement mis en place une méthode simple, dont on trouvera une présentation détaillée dans Pierre BAUMANN (dir.), *Sillage Melville*, Pessac, PUB, 2020, p. 30 *sq.* Disponible en ligne : <<https://www.mobydickproject.com/methode-melville/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

partir de ce qui fut dit, discuté, mais aussi en tenant compte des silences et de ce qui peut être démontré par le fait avant d'être dit. Le groupe a très tôt défini le périmètre précis de ce dispositif, à l'intérieur duquel les actions se sont ensuite jouées. Aussi sur un modèle très proche du réalisme agenciel de Barad au caractère *enchevêtré*¹ et tenant compte des vulnérabilités dans la lignée de Butler, les chaînes de relations ont souvent précédé les formes et se sont exprimées très concrètement par le jeu et autres expressions conviviales.

Une telle approche ne signifie pas que tout est dans tout, mais que les responsabilités sont partagées et que ce partage de responsabilités nécessite de se saisir de ce que chaque expression apporte en tant qu'écriture filmique. Le partage de l'*authenticité* facilite le partage de savoir, le partage du regard et, par effet boule de neige, abolit la notion d'autorité au profit de la solidarité.

Il faut sans doute introduire une nuance sur laquelle j'aimerais revenir un peu plus bas. Que dit l'image de celui qui la fabrique ? Que prend-elle et que donne-t-elle ? Une image filmique relève d'une transaction et d'une disponibilité qui ne sublime pas le genre mais qualifie la nature de cette relation, ce que j'ai plus haut abordé avec l'exemple très différent que représente George Shiras. Si l'action féministe engage à juste titre la remise en question d'un ensemble de modes de vie et de relations caractérisées par des rapports non égalitaires entre hommes et femmes, on peut observer aussi comment de telles luttes intègrent à leur dynamique de défense ces mêmes figures masculines au même titre que toute autre forme de diversité de genre. Il y aurait une différence entre ce qu'apporte à un groupe le fait de partager entre femmes des styles de vie qui ne peuvent

1. J'ai conscience que j'explore assez librement la philosophie de Barad sous forme d'applications pratiques qui pourraient paraître fort éloignées de ses sujets-mêmes et de son rapport à la science en particulier.



Film collectif, *Le Souffle les a portées*, 2023, vidéogramme : portrait de Camille.

l'être qu'entre femmes (ce que raconte le film) et des styles de vie partageables à toutes et à tous qui contribuent à une plus grande indépendance et intelligence individuelle et collective. Dans notre cas, cette différence correspond, d'un côté, au sujet du film semi-documentaire et, de l'autre, au groupe mixte qui a réalisé ce film.

Différence et autonomie créatrice du dispositif

Pensée de manière égalitaire, la prise en charge partagée de la responsabilité de l'écriture filmique ne déplace pas le sujet fondamental du film, qui est l'observation quasi documentaire d'un groupe de femmes qui affirme les expressions fondamentales de leur indépendance (gestes, danses, alimentation, écoute, fête, contact, soin, conversation). Cette écriture filmique suspend ou diffère les écarts sans pour autant les gommer.

Autrement dit, l'écriture filmique produirait de la *différance*. La différence telle qu'elle fut imaginée par Derrida, avec un a et pas un e, consiste à ajourner ou sursoir la différence.

L'écriture filmique habiterait cette différence, créerait un espace partagé qui, paradoxalement, viendrait se fixer dans l'image enregistrée. Le temps du film cristallise une temporalité contradictoire puisqu'elle donne à voir au passé un avenir différent.

Non contente de malaxer le temps, l'écriture filmique possède sans doute ce pouvoir de diffé-

rance en tant qu'elle affirme la différence de corps, de genre, de sujet et en même temps l'ajourne. On peut supposer que cet ajournement permet paradoxalement le rapprochement des altérités féminines, au sein desquelles la masculinité a aussi à interroger ce qui la constitue, en dehors des systèmes de domination autoritaires qui trop souvent la caractérisent. Convoquer la masculinité ici n'est pas ramener à soi le problème de la communauté féminine, mais bien s'interroger sur ce qui fait corps commun dans cette chorégraphie des différences, en affirmant comme fondamental un principe de solidité égalitaire, partageable et convivial dans le prolongement de la conception conviviale d'Illich abordée précédemment.

L'écriture filmique contribuerait à habiter cette différence et à tester cette convivialité.

Dans ce contexte, la volonté d'écrire un film dans le temps de celles qui vivent ce qui doit être écrit, à la lisière de la fiction et du documentaire, nécessite naturellement que les femmes aient la pleine maîtrise de ce matériel d'écriture. Vu sous un angle un peu humoristique, mais un peu vrai, on pourrait facilement considérer que les hommes ont fait partie de ce matériel d'écriture au même titre qu'un directeur de la photographie se met au service de sa réalisatrice, ce qui est d'ailleurs l'une des activités professionnelles principales d'Antoine Parouty.

La femme tombée du ciel, marqueurs vernaculaires et perspective universelle

Le film s'ouvre sur le récit local d'une femme qui tombe d'une falaise mais ne meurt pas. Cette falaise se situe en Corrèze, à Aubazine. Elle se nomme *Le Saut de la Bergère* et surplombe le *Chemin des moines*. Ce récit vernaculaire n'est rien d'autre que le conte d'un acte de résistance qui contribue à la genèse d'un monde où la femme, non seulement ne se soumet pas à la domination de l'homme, mais plus encore invente de nouvelles formes de relations avec l'espace et les éléments afin de riposter contre l'ordre des choses. De tels récits représentent donc des manières d'habiter un monde feuilleté, tout comme ceux que l'on peut retrouver dans les cultures amérin-

diennes. « Conter ou écouter des histoires est pour nous tous, Indiens ou non, un moyen privilégié pour accéder au transcendant, à notre commune humanité¹ », écrit la romancière amérindienne Paula Gunn Allen. Le titre de l'ouvrage de Gunn Allen, *La femme tombée du ciel* est une référence au mythe fondateur Iroquois éponyme, qui raconte comment la femme tombée du ciel, Aataentsic, est à l'origine de la genèse de la Terre telle qu'on la connaît. L'ouvrage de Gunn Allen rassemble une série de nouvelles écrites par des femmes indiennes comme autant de *Partitas* à la dimension dansante prononcée. De telles histoires, explique Paula Gunn Allen, sont utiles à celles et ceux qui ont un problème à résoudre, elles renforcent le sentiment d'appartenir à une tradition solide et forte qui, elle-même, reflète la force d'un peuple tout entier. L'histoire est le fondement de la communauté.

Parmi les diverses perspectives qu'offrent ces récits, l'idée de reconduction d'une même histoire ouverte à de multiples variations montre combien l'universel se démultiplie à travers la particularité locale et tribale. Dans ce contexte, le dispositif s'organise autour d'une structure commune qui se trouve sans cesse réactivée par la diversité des circonstances variables. Le récit sur la femme d'Aubazines, tombée de la falaise, représente une de ces expressions vernaculaires et néanmoins universelles qui fut partagée par notre groupe de femmes. La perspective du récit indien, explique encore l'autrice, à la différence de structures narratives plus occidentales, « n'est ni individualiste ni axée sur le conflit, et l'unité qui donne sa cohérence à la tradition orale n'est pas tant due au traitement des personnages, du temps ou du décor, qu'au fond commun que partagent les membres d'une même tribu² ». Faut-il y voir de nouvelles formes d'influences non occidentales ? Peut-être que vérifier cette correspondance n'est pas très important. Mais il est amusant d'observer combien il en est à peu près de même pour le film construit sous forme d'une suite de variations dansantes structurées en plusieurs parties, qui parlent du souffle de vie d'une

1. Paula GUNN ALLEN, *La femme tombée du ciel, récits et nouvelles de femmes indiennes*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 16.

2. Paula GUNN ALLEN, *ibid.*, p. 14.

communauté non conflictuelle. Si la dimension récurrente de telles histoires leur confère un caractère universel – beaucoup de femmes sont tombées du ciel pour de sombres raisons –, leur expérience est résolument nouvelle pour celles qui la vivent et la racontent au moment où elle se présente et représente une parade, en tant que danse, mais aussi riposte, à la chute. À *tomber* se substitue l'envol.

Paula Gunn Allen explique un peu plus loin qu'il y a pour les amérindiens quatre évidences qui doivent être gardées à l'esprit lorsqu'on engage une lecture de ces récits de femmes autochtones. La première consiste à toujours avoir des égards en tous les êtres vivants au sein desquels prend place l'humain. Deuxièmement, les amérindiens, comme toute autre forme de vie, seront bientôt « une espèce disparue ». Troisièmement, les amérindiens étant en général invisibles pour les américains, les femmes amérindiennes le sont plus encore. Enfin, les amérindiens vivent constamment en pays occupés, sans qu'aucune puissance ne vienne à leur secours. Pour Gunn Allen, « c'est sur ce fond que nous racontons l'amour, la mort, la séparation, la continuité¹. » Conçu comme une écologie de la résistance, le modèle amérindien éclaire sans doute une manière d'appréhender les disponibilités universelles du dispositif mésologique.

Il y a un trait commun entre la femme tombée du ciel, la volonté de décrire la construction de soi et le rapprochement avec un environnement naturel (forêts, animaux, roches) qui suggère que, quoiqu'il en soit, la personne est une partie d'une communauté vivante plus large. En ce sens on pourrait interroger comment un film parle avec cette écologie féminine. Non content d'en faire le récit, il organise sa construction en tant que langage formel d'échange qui fait avec et en dehors des mots, le film étant lui-même partie de cette structure évolutive.

S'il est intéressant de constater comment l'oralité est une figure centrale de cette construction d'un commun, la portée documentaire du film montre aussi comment empiriquement la commu-

nauté de femmes fait avec les évidences amérindiennes décrite par Paula Gunn Allen et cultive des vecteurs d'échange que sont la danse, l'alimentation, le jeu, le cri, le soin du corps, l'écoute ou encore la fête, en tant qu'activités résolument non conflictuelles, éthiques et politiques.

Danse, entente et traduction

Autrement dit, le film représenterait une tentative de traduction visuelle et sonore qui favoriserait la communication et sans doute aiderait à résoudre les conflits, en tant que, écrit Judith Butler à propos du texte de Walter Benjamin sur la traduction (*La tâche du traducteur*), « l'approfondissement d'une entente² », soit la résolution de conflits. Cette entente se construit à travers les images réalisées, mais aussi à travers la genèse de celles-ci, chaque étape de la construction du film ayant été considérée comme des espaces de discussion égalitaire, associée à une répartition des tâches concertée, en tant que dispositif performatif.

Dans ce contexte l'expérience de la traduction (traduction d'une intention en un cadrage, d'un texte en un geste, d'un geste en une autre interprétation gestuelle, d'une recette en sa réalisation culinaire, d'un cri de colère en cri de joie, d'une image en un son, etc.) revêt sans doute une part d'idéalisme suspect qui ferait de toute tentative de traduction filmique la construction d'une entente inédite, à comprendre.

Dans la lignée de la fabrique d'un film, toute pédagogie doit, à mon sens, contenir une forme d'idéalisme qui permet à chacun-e de penser qu'il ou elle construit un monde nouveau. Ce monde nouveau l'est d'abord pour celui ou celle qui le vit et le construit de manière résolument subjective. C'est là, retour de l'universel dans le local, toute la

2. Judith BUTLER, *op. cit.*, p. 146. Je ne développerai pas l'analyse que fait ensuite Butler de ce texte et sa manière d'interpréter la « violence divine », ainsi nommée par Benjamin comme un acte de rupture dans le champ du droit qui, en faisant violence à la règle du droit, défend la « non-violence ». Cette analyse serait trop digressive, toutefois elle permettrait de pousser plus loin l'analyse du rôle que peut jouer l'image filmique en tant qu'« obligation éthique » non violente (p. 170).

1. *Ibid.* p. 17.

force du récit autochtone qui se nourrit des filiations multiples. Sans doute un peu à contre-courant de certaines idéologies pédagogiques qui misent sur l'anonymisation du savoir d'abord contenu dans ce qui précède, il s'agit là en premier lieu de faire advenir un savoir préalable par la traduction de ce à quoi la création donne concrètement accès par la réponse à des problèmes qui nous sont d'abord immédiats et ensuite peuvent se soumettre à l'exercice de la généralisation.

Dans ce contexte l'entente n'est pas un idéal, encore moins la recherche d'une égalité par équivalence, mais au contraire d'une égalité par la différence. Je suis l'égal-e de toi parce que je ne suis pas toi. L'entente consiste à entendre ce qu'on écoute et à comprendre les altérités de la traduction. Toute traduction est à la fois une tentative de recherche d'équivalent et en même temps un exercice de variation.

Cette phrase reste sans doute résolument abstraite, mais dans le contexte qui est le nôtre elle doit être envisagée sous un angle concret à l'image des opérations que j'ai pu décrire un peu plus haut : traduire des mots en images, un geste en son, un individu en un autre, etc. Cet écart, cette

différence, voire cette différence de la traduction consiste à se saisir de toutes les composantes de la construction sociale, et celle d'un groupe de femmes en particulier, que représente la réalisation d'un film et ce, en tenant compte de cette élongation du temps à la croisée du local et de l'universel. Une telle expérience suggère donc que la variabilité extrême du dispositif mésologique, ou encore de l'enchevêtrement des intra-actions, trouve une forme de stabilité dans la reconnaissance récurrente de traits communs.

Le dispositif mésologique, et en la circonstance filmique, se trouve dès lors guidé, non pas par des effets, mais par une recherche de ce que j'appellerai un strict et patient nécessaire. Il faudrait s'en tenir à ce qu'on veut traduire et accepter la durée que dicte la compréhension et la traduction d'un phénomène. C'est sans doute une histoire de désir (de pouvoir) qui advient parce qu'on le laisse trouver sa place dans l'image souvent sans orchestration préalable, à l'image d'une scène de danse dans une cuisine.

Pierre BAUMANN



Film collectif, *Le Souffle les a portées*, 2023,
vidéogramme : la cuisine.

Stratégies de dysfonctionnements dans les arts numériques

BIOPOLITIQUE CONTEMPORAINE ET *THÉORIES DES APPAREILS*

La productivité artistique est la faculté d'introduire l'arbitraire dans le non-arbitraire¹.
Theodor W. Adorno

Lors de son émergence, le réseau numérique que nous connaissons sous le nom d'Internet a été présenté comme un nouveau paradigme technologique qui favoriserait comme jamais auparavant le libre partage et la production de connaissances, tout en instaurant de nouvelles formes d'interconnexion. Le projet d'Internet s'est ancré alors dans l'imaginaire collectif comme le porteur légitime des promesses d'émancipation.

De nos jours, du fait d'une privatisation croissante et de la mainmise débridée des secteurs de pouvoir, Internet se trouve structuré par une logique marchande où s'épanouissent des pratiques commerciales anti-éthiques articulées à des mécanismes de surveillance, au sein d'un système de manipulation social mettant en péril les fondements des démocraties mondiales.

Tandis que de nombreux ouvrages retracent les opérations qui ont été nécessaires pour transformer le projet émancipateur originel d'Internet en une structure globale d'aliénation², tout un pan de l'activité artistique s'attache aujourd'hui à rendre sensible le rôle actuel du système technologique, établissant ainsi des formes critiques non discursives, indispensables dans un espace d'opinion gangrené par la post-vérité³. Il s'agit d'œuvres qui

produisent des formes par la mise en échec du système technologique⁴ et, ce faisant, déploient un potentiel cognitif certain.

Dans les paragraphes suivants et de façon prospective, nous essayerons d'inscrire ces créations au sein d'un cadre d'intelligibilité construit à partir d'éléments conceptuels empruntés à doses variables aux pensées de Theodor W. Adorno, Gilbert Simondon, Vilém Flusser et Jean-Louis Déotte⁵ : des esthétiques sensibles à la technique et que nous nommerons par simplicité, et de manière schématique, des *théories des appareils*.

De la confluence de ces riches pensées avec les gestes artistiques radicaux qui nous intéressent, se forme une mosaïque conceptuelle qui éclaire la compréhension des processus de création impliqués, et qui mobilisent *autrement* la technique. Nous verrons tout d'abord comment certaines de ces œuvres orchestrent des dysfonctionnements pour les intégrer dans une dynamique ludique, tandis que d'autres œuvres génèrent des « bugs » par intervention algorithmique artisanale. Par la suite, dans une perspective plus générale, nous cerne-

née » par le dictionnaire Oxford en 2016, le concept de post-vérité désigne le fait que nous « serions entrés dans une période [...] où l'opinion personnelle, l'idéologie, l'émotion, la croyance l'emportent sur la réalité des faits », Dictionnaire Larousse en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/post-v%C3%A9rit%C3%A9/188379>>, consultée le 1^{er} décembre 2024. Voir aussi le numéro 18 de la revue *Proteus* sur « l'art de mentir », coordonné par Antoni Collot et Gary Dejean, <<http://www.revue-proteus.com/Proteus18.pdf>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

4. Ce faisant, ils prolongent une tradition déjà bien établie dans la création artistique utilisant des moyens analogiques. Voir dans ce sens Patrick NARDIN, *Effacer, défaire, dérégler... : pratiques de la défaillance entre peinture, vidéo, cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2015.

5. Surtout, mais pas seulement : Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011 ; Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 ; Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004 et Jean-Louis DÉOTTE, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes, 2004.

1. Theodor W. ADORNO, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Éliane Kaufholz-Messmer et Jean-René Ladmiral (trad.), Paris, Payot, 2003, p. 207.

2. Voir par exemple Ben TARNOFF, *Internet for the people: the fight for our digital future*, Londres / New York, Verso, 2022 ; Shoshana ZUBOFF, *L'âge du capitalisme de surveillance : le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*, Bee Formentelli et Anne-Sylvie Homassel (trad.), Paris, Éditions Zulma, 2020 et Martin MOORE, *Democracy hacked: how technology is destabilising global politics*, London, Oneworld, 2019.

3. Dérivé du terme anglais *post-truth*, proclamé « mot de l'an-

rons comment ces processus de création proposent des stratégies de libération de la technique, pour apprécier, enfin, toujours à partir des œuvres, en quoi la libération de la technique implique un ré-enrichissement du réel lui-même.

Dans un contrepoint sensible, à partir du contenu riche et varié de chaque œuvre, nous témoignerons de l'émergence d'une véritable anatomie du numérique et d'Internet tels qu'ils sont implémentés, les dévoilant au cœur du dispositif biopolitique² contemporain.

L'intrusion du ludique

Les *théories des appareils* conçoivent dans l'art la possibilité d'un détournement ludique de la technique. Il s'agit, pour T. W. Adorno, d'une « exigence antithétique de l'irresponsabilité³ » qui éveille l'élément ludique et sans laquelle « ni l'art, ni la théorie ne peuvent être conçus⁴ ». L'injonction au ludique prônée par Adorno s'associe ainsi aux enjeux cognitifs, particulièrement intéressants lorsque l'art mobilise des technologies de plus en plus opaques.

Pour sa part, et de façon plus imagée, Vilém Flusser voit dans la figure de l'artiste « appareillé » celle du joueur qui se débat avec son appareil sans autre but que celui de *le vaincre*. Dans *Pour une philosophie de la photographie* (1983), Flusser explique ce qu'il entend par « appareil » : « un “appareil” serait une chose tenue prête et à l'affût de quelque chose [...]. Photographier, voilà ce dont l'appareil photo est à l'affût, et en vue de quoi il s'aiguise les

dents⁵ ». En contact avec l'artiste, l'appareil photographique⁶ participe à un jeu avec deux issues possibles. Si le photographe se laisse dominer par la logique inhérente au dispositif technologique, l'art sera absent : l'image générée exprimera surtout le fonctionnement d'un programme techno-économique⁷ qui sollicite le photographe comme s'il s'agissait d'un « fonctionnaire⁸ » contraint d'appuyer sur le bouton afin de générer une image redondante, non-informative⁹. Au contraire, lorsque le photographe parvient à contourner les conditionnements inhérents à son appareil, des images « non redondantes » peuvent émerger à partir de la création artistique. Nous trouvons ainsi chez Flusser, tout comme chez Adorno, une justification du ludique dans sa capacité à produire des entités formelles porteuses d'un surplus d'information.

Jean-Louis Déotte développe et généralise l'aspect divertissant et ludique que Flusser et Adorno conçoivent à l'acte lorsque l'artiste négocie avec ses moyens technologiques. Pour Déotte :

la plupart des appareils inventés au cœur de la modernité relèvent plutôt du ludique, du « jouable » : ce sont des accessoires des plaisirs humains, dont le lieu de naissance n'est ni l'atelier ni le laboratoire, mais la baraque foraine¹⁰.

Déotte construit la notion d'*appareil* à partir d'une interprétation de la notion de dispositif chez Foucault, mais face à l'impuissance de celle-ci à « rendre compte de la puissance de l'apparition et de la création¹¹ ». Pour Déotte, la mise en suspens

1. Au sens de Giorgio Agamben : « [...] tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants », Giorgio AGAMBEN, « Théorie des dispositifs », *Poésies*, Martin Rueff (trad.), 2006, vol. 115, n° 1, p. 25-33.

2. Également, inspirés par G. Agamben, nous entendons par biopolitique une forme d'exercice du pouvoir, justifiée par un « état d'exception devenu la règle », dont l'objet est la « vie nue », celle d'un « “homo sacer” exposé sans médiation à l'exercice sur son corps biologique, d'une force de correction, d'enfermement ou de mort. » Stany GRELET et Mathieu POTTE-BONNEVILLE, « Une biopolitique mineure », *Vacarme*, 1999, vol. 10, n° 4, p. 4.

3. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 65-66.

4. *Ibid.*

5. Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie*, op. cit., p. 28.

6. À partir du lien entre le photographe et son appareil photographique, Flusser développe une réflexion largement généralisable à l'ensemble des arts « appareillés ».

7. Programme techno-économique matérialisé dans son appareil photographique.

8. Soulignons ici l'accent kafkaïen de Flusser.

9. Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie*, op. cit., p. 34.

10. Jean-Louis DÉOTTE, *L'époque des appareils*, op. cit., p. 179.

11. Denis SKOPIN, « La notion d'appareil chez Jean-Louis Déotte et le dispositif foucauldien », *Appareil*, n° 22, décembre 2020. Dans ce sens, nous pourrions dire que ce que nous tentons de délimiter en tant que des *théories des appareils*, ce sont des pensées qui s'inspirent de Heidegger et de Foucault, mais qui, dans un esprit plus optimiste, cherchent à problématiser la mise en place des processus de création « appareillés ».

de la logique du *dispositif* laisse une place à l'expression de *l'appareil*¹, qui prépare le terrain pour l'émergence de *l'événement*, celui-ci, constitutivement « imprévisible² ». S'il y a une forme de « rationalité » de l'appareil chez Déotte, celle-ci n'est pas gouvernée par l'économie ou l'efficacité instrumentale, mais il s'agirait d'une logique ludique, car l'appareil « doit son apparition au plaisir éprouvé par *homo ludens*³ ».

*Décloisonner le cyberspace
par tirage de dés*

Nous savons de Marcel Duchamp qu'il pouvait jeter une pièce en l'air et, selon le résultat (pile ou face), soit partir en Amérique, soit rester à Paris⁴. Ce faisant, l'artiste suspendait « activement le jeu des préférences⁵ », autant les siennes que celles des autres, et se livrait au hasard, phénomène qui est au cœur du ludique et qui est, par ailleurs, l'une des principales stratégies pour introduire de l'incertitude⁶ dans le numérique⁷.

1. Déotte est le seul, parmi les penseurs qui nous intéressent ici, à avoir établi une différenciation claire entre la notion de *dispositif* et celle d'*appareil*.

2. Jean-Louis DÉOTTE, « La révolution des appareils », *Lignes*, n° 4, 2001/I, p. 61-67.

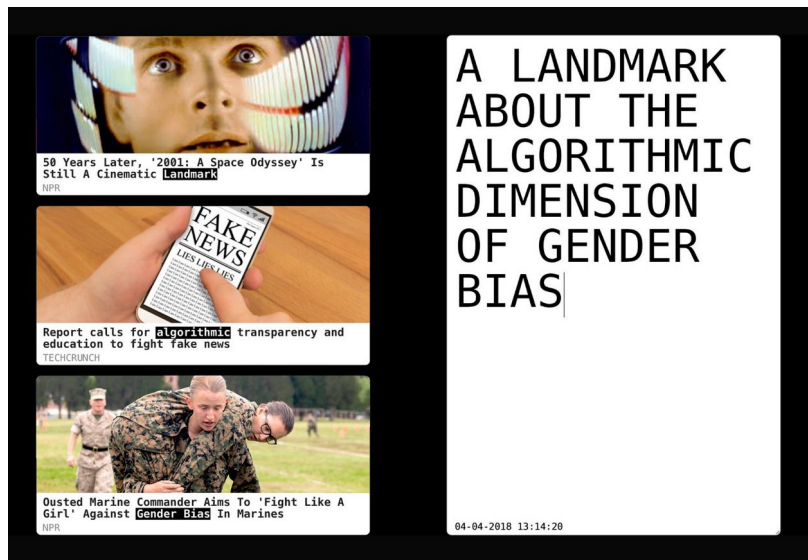
3. Denis SKOPIN, « La notion d'appareil chez Jean-Louis Déotte et le dispositif foucauldien », *op. cit.* Déotte mobilise la figure de *Homo ludens*, chère à Johan Huizinga dans son essai de 1938 sur la fonction sociale du jeu.

4. André BRETON, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, p. 121.

5. Sarah TROCHE, « Marcel Duchamp : trois méthodes pour mettre le hasard en conserve », *Cahiers philosophiques*, n° 131, 2012, p. 18-36.

6. En dehors du cadre de la philosophie, nous ne saurions nous intéresser ici à établir des différences entre l'imprévu, le hasard, l'incertitude, etc. ; dans le cadre d'une esthétique du sensible, il suffit qu'un phénomène soit « humainement imprévisible » pour qu'il nous intéresse en tant que porteur de surprise, de l'étonnement, *i.e.* des effets inattendus.

7. Il s'agit de l'implémentation, au niveau du code, des fonctions « aléatoires » (*random*), capables en effet d'introduire un certain niveau de hasard, qui n'est pourtant pas complet, dans le comportement de la machine. L'exploitation du bruit (*noise*) et/ou des données issues de l'interaction humain-ma-



Disnovation.org, *Art Predictive Bot*, depuis 2015

Le collectif Disnovation.org⁸ fait usage algorithmique du hasard dans *Art Predictive Bot* (2015-), œuvre qui parvient à décloisonner le cyberspace par découpage et recombinaison aléatoire des actualités qui y circulent. Dans *Art Predictive Bot*, un algorithme capte sur Internet des intitulés de sujets tendances (*rending topics*) appartenant à des centres d'intérêt multiples et variés, pour en choisir au hasard des mots qui seront combinés dans le but de former de nouvelles phrases, imprévues et parfois déroutantes, proposées parodiquement à leur tour comme des « idées de projet artistique ». Présentée sous forme de site web à l'adresse predictiveartbot.com, l'œuvre fonctionne en temps réel et injecte ses idées de projet artistique dans le compte Twitter du projet, toujours actif⁹.

Art Predictive Bot parvient à rendre sensibles des aspects troublants et invisibles de l'implémentation d'Internet, tant au niveau du fonctionnement des réseaux sociaux que des moteurs de recherche. Ceux-ci travaillent en coordination afin de sélectionner, parmi l'immense variété de contenus dis-

chine (mouvement de la souris, capteurs divers, etc.), constitue d'autres moyens susceptibles d'injecter de « l'imprévu » au sein du numérique.

8. Collectif de recherche artistique basé à Paris, formé par Maria Roszkowska, Nicolas Maigret, Baruch Gottlieb et Jerome Saint-Clair <<https://disnovation.org>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

9. <<https://twitter.com/predartbot>>, devenue <<https://x.com/predartbot>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

ponibles sur le web, seulement les informations susceptibles de conforter la vision du monde de l'internaute qui se trouve face à l'écran. Cela devient possible par l'application, pour chaque utilisateur, d'un filtre construit progressivement en fonction de l'historique de ses interactions sur les réseaux sociaux et de ses recherches sur le web, phénomène appelé « bulle de filtre¹ » (*filter bubble*²). L'utilisateur se trouve ainsi au cœur d'une bulle informationnelle où tout le contenu qu'il voit tend à conforter ses opinions et ses choix politiques, à mobiliser ses craintes et à résonner avec ses préjugés. Parallèlement, un mécanisme complémentaire sur les réseaux sociaux, les « chambres d'écho » (*echo chambers*), favorise pour chaque utilisateur le contact virtuel avec des individus qui partagent ses opinions, créant ainsi une véritable segmentation sociale. Ces mécanismes menacent aujourd'hui nos démocraties car ils annihilent le débat, contribuent à renforcer les partis pris et participent au développement des positions extrêmes de la part de certains groupes sociaux³. Face à un tel contexte, l'œuvre *Art Predictive Bot* propose un mouvement contraire : avec une touche parodique et en toute légèreté, l'œuvre orchestre un jeu algorithmique qui mobilise le hasard afin de re-signifier les actualités sur Internet, participant à rétablir la diversité des informations à l'écran.

Cache-cache, l'humain derrière la machine

Prenant comme base un cadre plus déterministe, qui est celui du jeu d'échecs, le collectif rybn.org⁴ propose une œuvre interactive d'où découle, toujours à partir du ludique, une critique aigüe du discours mensonger qui accompagne le numérique.

Dans *AAI CHESS* (2018), un échiquier est présenté sur un écran en attendant un joueur humain. Celui-ci, mouvement après mouvement, se croira dans une partie d'échecs contre un ordinateur, sauf que la partie est truquée. En effet, après chaque mouvement du joueur humain, une requête de micro-travail est envoyée vers *Amazon Mechanical Turk*, service de micro-travail délocalisé qui exploite un schéma de production participative (*crowdsourcing*). Ce service permet de réaliser, contre rémunération, des tâches plus ou moins complexes et répétitives pour lesquelles les machines sont encore peu performantes⁵, tâches souvent nécessaires au fonctionnement des technologies d'intelligence artificielle.

L'entreprise qui vise à installer un sentiment de fascination face à une technologie capable de dépasser l'humain n'est pas nouvelle, l'exemple du *Turc mécanique*, justement, est en ce sens emblématique. Il s'agit d'un automate présenté en 1770 comme ayant la capacité de jouer aux échecs, mais qui était en fait commandé par un humain caché à l'intérieur du meuble qui logeait le supposé mécanisme de la machine. Ce n'est pas sans cynisme alors que Amazon a choisi le nom de son service de micro-travail lancé en 2005.

*AAI*⁶ *CHESS* invite à réfléchir à l'intelligence artificielle, non pas en tant que réussite technologique, mais plutôt comme une instance vers « l'organisation cybernétique du travail⁷ » dans le cadre d'une « économie disruptive⁸ ». Cette lecture démystifiante de l'intelligence artificielle rejoint l'interprétation d'Hito Steyerl pour qui les outils d'IA, notamment les IA de génération d'images,

1. <<https://www.cnil.fr/fr/definition/bulle-de-filtre>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Voir dans ce sens Eli PARISER, *The filter bubble: how the new personalized web is changing what we read and how we think*, Londres, Penguin Books, 2012.

3. L'analyse de la communauté des Platistes, par exemple, révèle leur fonctionnement en tant que chambre d'écho, voir Carlos DIAZ RUIZ et Tomas NILSSON, « Disinformation and Echo Chambers: How Disinformation Circulates on Social Media Through Identity-Driven Controversies », *Journal of Public Policy & Marketing*, vol. 42, n° 1, 2023, p. 18-35.

4. RYBN.ORG est une plateforme de recherche artistique, expérimentale et indépendante basée à Paris.

5. Si aujourd'hui et depuis 1988 la machine bat l'humain aux échecs (Deep Blue vs. Kasparov), c'est parce que celle-là contient dans son programme une base de données qui considère un énorme nombre de parties entre des humains, où se manifeste moins une forme d'intelligence machinique qu'humaine. Google travaille en ce moment sur AlphaZero, un réseau de neurones qui apprend à jouer aux échecs « tout seul ». Malgré le « buzz » autour d'AlphaZero, Google se garde pour l'instant de mettre à disposition sa machine pour une partie officielle contre des humains.

6. Sigle indiquant « Artificial Artificial Intelligence ».

7. Voir dans ce sens la réflexion associée au projet, <https://rybn.org/human_computers/aaichess.php>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

8. *Ibid.*

sont tout simplement des outils d'intégration (*onboarding tools*) au travers desquels les acteurs techno-économiques du web tentent « essentiellement de convaincre les gens d'acheter leurs services ou de devenir dépendants d'eux¹ », ce qui résonne de façon inquiétante avec les mots d'introduction² d'un des ouvrages phares de Günther Anders *L'obsolescence de l'homme* (1956), qui visait pourtant non pas la troisième mais la deuxième « révolution industrielle ».

Cette œuvre de rybn.org excelle lorsqu'elle parvient à pointer du doigt, tout en jouant, un aspect concret de l'implémentation du numérique, *i.e.* le travail humain dissimulé, ainsi que la mythologie associée : celle de la machine parfaite et automatique, et de l'humain obsolète à dépasser.

En dehors du ludique mais sans forcément l'exclure, une autre forme d'attitude critique face à la technique peut être à l'origine de nouvelles possibilités créatives. Celles-ci apparaissent lorsque l'artiste, en quête formelle face à une technique de plus en plus standardisée, revendique une liberté accrue dans l'emploi d'outils et méthodes, ouvrant de nouveaux espaces pour l'expérimentation. Il s'agit des œuvres qui posent à nouveaux frais la question de l'artisanat, du bricolage et de l'alchimie.

1. Kate BROWN, « *Hito Steyerl on Why NFTs and A.I. Image Generators Are Really Just 'Onboarding Tools' for Tech Conglomerates* », *artnet*, 2023, <<https://news.artnet.com/art-world/these-renderings-do-not-relate-to-reality-hito-steyerl-on-the-ideologies-embedded-in-a-i-image-generators-2264692>>, consultée le 1^{er} décembre 2024. Dans le même article, H. Steyerl démystifie les NFTs. En effet, tel que l'artiste-chercheuse l'anticipe, nous voyons aujourd'hui très rapidement disparu du débat le « buzz » des NFTs, alors que par leur moyen des milliers de personnes ont été contraintes d'apprendre à utiliser les portefeuilles électroniques associées aux cybermonnaies.

2. « Tout le monde est d'une certaine manière occupé et employé comme *travailleur à domicile*. Un travailleur à domicile d'un genre pourtant très particulier. Car c'est en consommant la marchandise de masse – c'est-à-dire grâce à ses *loisirs* – qu'il accomplit sa tâche, qui consiste à se transformer lui-même en homme de masse ». Günther ANDERS, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Ivrea, 2002, p. 121.

Algorithmies artisanales

Lorsque le *faire* de l'art investit la technologie, celle-ci est mise en résonance avec ses modes d'existence passés, ouvrant la voie à la manifestation de dynamiques artisanales, y compris lorsqu'il s'agit des technologies les plus avancées. Nous trouvons cela clairement chez Adorno³, pour qui le seuil traditionnellement établi entre industrie et artisanat est mis en suspens par l'activité artistique, où la pertinence d'une démarche artisanale répond non pas à la présence ou à l'absence des machines, mais à « la prépondérance d'une libre disposition des moyens par la conscience⁴ ». À cet égard, Adorno s'érige à l'encontre de Heidegger, car ce dernier voyait déjà une *perte* dans l'usage de la machine à écrire par rapport à l'écriture manuscrite⁵. Il convient pourtant de considérer qu'en 1953, dans *La question de la technique*, Heidegger semble nuancer sa position lorsqu'il suggère que « ce qui sauve⁶ » la technique, c'est-à-dire l'activité artistique, est ce qui introduira dans la technique quelque chose de l'ordre de la *poièsis* propre à la *tekhne* grecque, où l'art, l'artisanat et la technique s'entremêlaient. Proche de l'artisanat, le bricolage⁷

3. Nous ne saurions, lorsqu'il s'agit de revendiquer la survivance de dynamiques artisanales au sein du numérique, mobiliser la pensée de Jean-Louis Déotte ou celle de Vilém Flusser. En effet, nous trouvons chez Déotte un rapprochement trop important entre le numérique et la notion du « langage » et celle d'immatérialité, tandis que chez Flusser, même la photographie analogique est déjà une recodification du langage scientifique. En revanche, nous trouvons implicitement suggérée la filiation gestuelle du numérique dans la pensée de Bernard Stiegler. Voir dans ce sens la définition d'algorithme proposée dans le cadre d'*Ars Industrialis*, groupe de recherche fondé par le philosophe et qu'il a dirigé jusqu'à sa disparition en 2020, <<https://arsindustrialis.org/algorithme>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

4. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 295.

5. Si l'on en croit Derrida dans son texte de 1985, *Geschlecht II : La main de Heidegger*.

6. Heidegger, dans sa célèbre note à la technique, fait référence à la poésie, notamment aux vers de Hölderlin, comme ce qui pourrait sauver la technique. Voir dans ce sens Martin HEIDEGGER, *Essais et conférences*, André Préau (trad.), Paris, Gallimard, 1980, p. 47.

7. Jean-Paul Fourmentraux fait du *bricolage*, avec le *braconnage* et le *sabotage*, l'un des trois axes d'une critique esthétique et politique de la panne numérique. Voir dans ce sens Jean-Paul FOURMENTRAUX, « "Corrupt Machine". Esthétique et politique de la panne numérique », *Techniques & Culture*, 72 | 2019, janvier 2022, p. 204-223.

apparaît également comme le moyen de reconquérir une technique hyperindustrialisée, qui échappe à la main de l'homme, au sens propre et figuré. À la différence de l'artisanat, le bricolage, sublimé par Lévi-Strauss en tant que « science du concret¹ », opère systématiquement par détournement, avec les moyens à disposition. L'artiste-bricoleur, lors de son expérimentation, développe un sens aigu du processus en train de se produire. Démarche qui n'est pas à inscrire dans le cadre du « travail », mais plutôt, dans les termes de Simondon, dans l'orbite de « l'activité technique² », plus attentive au *fonctionnement* qu'à la *fonction* des éléments techniques mobilisés. Il s'agit d'une attention portée non seulement sur la *forme* et la *matière*, mais aussi sur la *prise de forme* en tant qu'opération³ fondamentale.

Artisanat, bricolage, formes de faire foncièrement ancrées dans la matière et dans l'instant présent, revendiquent leur nature expérimentale, en dehors de toute planification déterministe. Au sein de certaines démarches artistiques *high-tech*, ces pratiques sont sensibles à toute manifestation de l'erreur de la machine, voire, elles le provoquent. Il s'agit d'une quête formelle qui privilégie l'imprévu et qui parvient à rester dans un cadre opérationnel où prédomine le geste humain et cela malgré le degré de sophistication des outils employés. Benjamin Gaulon et Jacques Perconte, artistes français, déploient des processus artistiques qui mobilisent les algorithmes dans une dynamique artisanale, où le bricolage et l'alchimie ont leur place.

De la main, briser le panoptique

Benjamin Gaulon s'est aventuré dans une exploration des algorithmes de reconnaissance faciale pour les détourner au sein de son projet *Face Glitch* (2014). Ce projet altère le fonctionnement des caméras numériques, pour que celles-ci fournissent des images où les visages filmés apparaissent « glitchés », *i.e.* recouverts d'un rectangle à l'intérieur duquel les couleurs des pixels sont alté-

rées, rendant impossible toute utilisation de l'image à des fins de reconnaissance. Projet visionnaire, *Face Glitch* anticipe les tiraillements entre des individus désireux de protéger leur anonymat et un pouvoir politique qui fait tout pour les individualiser. La dissimulation du visage mise en œuvre par Gaulon au sein des images numériques visait à élargir, sur les écrans, les possibilités dont jouissaient les individus lors des manifestations dans l'espace public. En effet, ceux-ci pouvaient couvrir leur visage à l'aide, par exemple, d'une écharpe, notamment pour se protéger de l'effet des gaz lacrymogènes. Or, c'est justement cette dernière liberté qui est supprimée en 2019, date à laquelle l'occultation du visage lors de manifestations devient un délit⁴. Sans se contenter de cela, le dispositif de contrôle devait, à l'instar du panoptique de Bentham, articuler la visibilité totale des « assujettis » à l'invisibilité absolue des agents du pouvoir. Ainsi, en 2020 le gouvernement français a instauré la loi de « sécurité globale », qui élargit le cadre légal de surveillance en même temps qu'elle interdit la diffusion d'images montrant des visages identifiables d'officiers de police en service⁵. Cela a inspiré Gaulon, à son tour, à développer le projet *Global Security* (2020) qui comporte une série photographique d'images prises durant les manifestations de 2019 en France, avec les visages des officiers de police « glitchés ». Par ce moyen, l'artiste fait semblant d'acquiescer, avec humour, au respect d'une loi qui, en plus d'aller à l'encontre de la liberté d'expression, accentue le déséquilibre entre le pouvoir répressif du gouvernement et le pouvoir populaire.

4. Article 431-9-I de la loi 2019-290 en vigueur depuis le 12 avril 2019, <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000038382669>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

5. Cette loi légalise le port d'armes en dehors du service pour les officiers de police, rend possible le déploiement des drones avec caméras embarquées (y compris durant des manifestations) et facilite l'exploitation des images de vidéosurveillance des caméras-piétons, <https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/04/15/les-principaux-articles-de-la-loi-securite-globale-definitivement-adoptee-par-l-assemblee-nationale_6076884_3224.html>, consultée le 1^{er} décembre 2024. Le délit de provocation à l'identification des policiers ou gendarmes a été l'objet d'une censure par le Conseil Constitutionnel en mai 2021.

1. *Ibid.*

2. L'activité technique reste, dans la pensée de Simondon, dans un rapport de proximité avec la « pensée esthétique ».

3. Voir Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 329.

Tout comme dans *Face glitch*, il s'agit dans *Global Security* d'une appropriation de l'outil algorithmique pour l'inscrire en tant que moyen matériel dans une démarche libre, afin de le détourner lors d'une expérimentation ouverte, en résonance avec l'aspect artisanal tel qu'il apparaît chez Adorno. Le projet évoque celui de Thierry Fournier, *La Main invisible* (2020), où les corps des officiers impliqués dans des scènes de violence sont effacés complètement des images par retouche numérique manuelle¹. Souvent dissimulée dans l'imagerie numérique commerciale, la retouche est laissée absolument évidente dans ces images de Fournier, qui ne cherche pas à effacer les traces d'un geste qui, en restant visible, ne perd rien de son efficacité.

Face Glitch, par intervention algorithmique artisanale, opère l'introduction d'un dysfonctionnement dans l'un des mécanismes les plus inquiétants de surveillance, la reconnaissance faciale, tandis que *Global Security* et *La Main invisible* expriment un refus de la disparition de l'image en tant que témoin du réel, en même temps qu'ils évoquent des techniques de contournement légitimes face à des lois de pertinence douteuse dans un cadre démocratique réel.

Si, selon Foucault, un dispositif est défini comme un « ensemble résolument hétérogène² » et stratégique, visant à « une manipulation des rapports de force³ », ces œuvres parviennent à révéler le caractère indéniablement hétérogène et stratégique du dispositif biopolitique actuel. Celui-ci cherche à déplacer les rapports de force en associant aux évolutions technologiques une poussée législative, grâce à laquelle de nouvelles formes de répression sont légitimées.

Visible ou invisible, le projet de manipulation de la part du pouvoir, fondé sur l'élément technologique, se dévoile au prisme de ces œuvres grâce à des contre-manipulations stratégiques qui



Benjamin Gaulon, *Global Security*, 2020

affectent les algorithmes et les images. Le tout dans une atmosphère *DIY* (*do it yourself*), il s'agit de manifestations *low-tech* au sein du *high-tech*, expressions renouvelées de l'artisanat contemporain.

Alchimies numériques

Il est naturel de constater que, affectée par des pratiques impliquant de nouvelles conceptions du *manuel*, palpate la matérialité du support manipulé.

En France, le travail de Jacques Perconte est symptomatique de ce processus. Bien qu'il serait inapproprié d'assimiler l'artiste au mouvement du « glitch art⁴ », force est de constater que la panoplie d'outils algorithmiques artisanaux développés par l'artiste, et avec lesquels il construit ses films, fonctionne par le détournement des systèmes de compression et décompression des flux de vidéo⁵. La compression, opération qui réduit drastiquement le volume de matière nécessaire au stockage des images et la bande passante sollicitée lors de leur transmission, produit des images « évidées », creuses, qui gardent seulement l'information strictement nécessaire pour que celle-ci soit reconsti-

1. Appréhendée dans son opposition à la retouche automatique.

2. Michel Foucault, *Dits et écrits. 1954-1988, t. 3. 1976-1979*, Daniel Defert et François Ewald (éd.), Paris, Gallimard, 1994, p. 300.

3. *Ibid.*

4. Le « glitch art » regroupe des pratiques artistiques basées sur des images (fixes et animées) qui exploitent délibérément les dysfonctionnements numériques.

5. Systèmes que nous connaissons en tant que *codecs*.

tuée dans le temps et l'espace de façon algorithmique, au moment de la restitution de la vidéo. Comme d'autres artistes internationaux¹, Jacques Perconte a exploré les potentialités esthétiques des dysfonctionnements des codecs de compression, les élevant à un niveau d'expression supérieur. Dans son travail, la technique est réduite à son potentiel plastique : couleur, forme, texture, mouvement et matière. Une connaissance intuitive surgit de l'*essai* et non pas à partir d'un cadre conceptuel qui précède le contact avec la matière au travers des outils algorithmiques. S'il y a un cadre symbolique au sein du processus de création de l'artiste, celui-ci est moins scientifique que mythologique, voire ésotérique : « il y a quelque chose qui m'a beaucoup marqué, qu'un alchimiste a dit, il a dit que l'alchimie c'est faire rentrer la lumière dans la matière² ».

Chez Perconte nous trouvons, dans un registre sous-jacent à la respiration de ses images, une forme de sensibilité qui dévoile la fragilité de l'image numérique, fragilité qui fait écho aux limitations réelles de l'infrastructure matérielle par où les images circulent. Du travail de l'artiste, produit à partir de détournements opérés sur les *codecs* de compression, se dessine une critique des conditionnements inhérents aux images numériques. Ceux-ci découlent de choix techniques et économiques qui valorisent les images comme des marchandises à circulation rapide³. Ces images-marchandise ont été conditionnées selon les standards « les plus mauvais acceptables⁴ », en conformité avec une normative psychologique de la perception basée sur la prédominance du « message⁵ »

par rapport au « bruit ». En découle la nature utilitaire de l'image numérique telle qu'elle a été conçue, comme si elle avait été forgée en dépit des qualités sensibles qui opèrent en dehors du langage, voire en dehors du symbolique, qualités pourtant susceptibles de « colorer autrement notre sens de communauté⁶ ».

C'est le mode d'existence matériel des images numériques qui se manifeste dans les films de Perconte. Cela grâce à une démarche qui revendique l'aspect sensible, où le toucher humain cherche *le corps* des images numériques au travers d'innombrables couches technologiques. Il s'agit d'une démarche qui s'épanouit en dehors de tout cadre scientifique, qui cherche à agir à partir d'un *faire* plutôt qu'en mobilisant une connaissance préalable. Tout compte fait, il est question d'une intentionnalité artistique qui cherche à épuiser les possibilités des moyens ainsi que celles du support, et rend possible, comme nous avons vu chez Adorno, de penser le codage algorithmique en termes d'artisanat, de plasticité et de matière.

Avec leurs attitudes et leurs façons de faire, ces artistes nous montrent que le numérique peut être parfaitement mobilisé en dehors de tout cartésianisme. Lorsqu'ils ancrent leurs pratiques dans un cadre expérimental, profondément lié à la matière et attentif à ses expressions, ils suggèrent, à partir du sensible, un cadre plus général où des usages non instrumentalisés de la technique s'articulent à de nouveaux territoires de liberté pour l'humain.

(Se) Libérer (de) la technique

Nous trouvons chez Heidegger l'idée que la technique, dans un cadre instrumental, agit dans le sens de l'aliénation de l'homme. Pris au piège de la logique instrumentale, plus l'humain essaie de dominer la technique moderne, plus il est dominé par celle-ci et moins il est en mesure de saisir sa *véritable essence*. L'*arraisonnement*, en tant que modalité du destin, révèle selon Heidegger la technique moderne comme portant en elle le « danger suprême » qui trouble la relation de l'humain avec lui-même et entrave toute possibilité de non-oc-

1. À l'instar de Rosa Menkman, artiste hollandaise, qui théorise dans le cadre de sa pratique la portée symbolique, médiatique et politique du *glitch*.

2. Propos tenus par l'artiste lors de l'interview *Les peintures numériques de Jacques Perconte*, pour *TRACKS – ARTE*, <https://www.youtube.com/watch?v=8_Xhu9Vx5XM>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

3. Voir dans ce sens l'article en ligne paru dans *e-flux* : Hito STEYERL, « In defense of the poor image », *e-flux*, n° 10, 2009, <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

4. Sean CUBITT, *The practice of light: a genealogy of visual technologies from prints to pixels*, Cambridge, Massachusetts, The MIT press, 2014, p. 11.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

cultation, *i.e.* de présentation de vérité¹. Toutefois, même dans le cadre plutôt pessimiste qui pose Heidegger par rapport à la technique se dresse un espoir. Effectivement, voyant le devenir de l'humain sombrer dans un lien d'aliénation avec la technique, Heidegger conçoit un espoir d'inspiration poétique, comme nous l'avons évoqué, dans les vers de Hölderlin :

Mais, là où est le danger, là aussi
Croît ce qui sauve.
...l'homme habite en poète sur cette terre².

C'est à la poésie, en tant qu'expression de l'art, que revient la tâche de réinjecter dans la technique moderne quelque chose de l'ordre du dévoilement poétique, à même de mettre en suspens la dynamique d'aliénation propre à la technique instrumentalisée.

À l'instar de Heidegger, Adorno conçoit l'activité artistique comme un facteur de libération de la technique et de l'humain auquel elle s'associe, l'art étant en mesure d'investir la technique « dans un sens opposé que ne le fait la domination³ ». Cela dans le cadre d'une esthétique qui voit l'art comme le créateur d'espaces de liberté au sein d'un monde de plus en plus administré par la technocratie⁴. Car si l'industrie de la culture, critiquée par Adorno, promet le bonheur dans un cadre libre, elle ne saurait pas tenir ses promesses :

Tous sont libres de danser et de s'amuser tout comme, depuis la neutralisation historique de la religion, ils sont libres d'entrer dans une des innombrables sectes existant. Mais la liberté dans le choix de l'idéologie, qui reflète toujours la coercition économique, apparaît dans tous les secteurs comme la liberté de choisir ce qui est toujours semblable⁵.

Il y a chez Simondon également une forme de « libération » de la technique par l'art, car l'art est pour Simondon une « fonction de convergence » capable de stabiliser le domaine des activités humaines lorsque celles-ci évoluent en se complexifiant. En effet, dans la cosmogonie simondonienne, le devenir social, épistémologique et matériel des sociétés humaines se comprend à partir d'une « unité magique primitive⁶ », saturée de potentiels, qui a évolué en se dédoublant. Sont apparus ainsi, par complexification structurelle de cette « souche », d'une part, le mystique⁷, qui comporte des propriétés de fond, et, d'autre part, la technicité, où s'épanouissent les qualités formelles⁸. La technique, comme toutes les activités, peut tendre à un dangereux isolement⁹ dans le cadre d'une évolution qui fonctionne par différenciation, par la création de phases, par le surgissement d'hétérogénéités. Chez Simondon, l'œuvre d'art contribue à éviter des formes de divergence de la technique, lorsque celle-là parvient à réactiver, au sein de la technique, des propriétés de *fond* propres à la pensée mystique, dans une démarche qui rétablit une forme de continuité salvatrice au sein d'un système de plus en plus complexe et toujours exposé au risque d'instabilité.

En tout cas, la libération de la technique opérée par l'art comporte la mise en suspens de l'instrumentalité du dispositif technique tel qu'implémenté. Ce processus sert à décrire ce qui se manifeste clairement dans la plupart des œuvres que nous avons étudiées, à l'instar du *backing* des systèmes de reconnaissance faciale effectué par Benjamin Gaulon, ou des alchimies algorithmiques grâce auxquelles Perconte produit des formes par détournement des *codecs* de compression des images. La libération de la technique implique à son tour la libération de l'humain, comme nous le verrons par la suite.

1. Voir dans ce sens Martin HEIDEGGER, *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 11.

2. Cité dans : *ibid.*, p. 47.

3. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 85.

4. Marc JIMENEZ, « Adorno, esthétique (A) », Maxime Kristanek (dir.), *Encyclopédie philosophique*, 2022 <<https://encyclophilo.fr/item/1715>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

5. Max HORKHEIMER et Theodor W. ADORNO, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Éliane Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, 1974, p. 246.

6. Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 217.

7. Simondon utilise le terme *religion*, dans son acception la plus générale.

8. Cette transformation, d'une généralité maximale, est l'expression primitive de l'individuation des systèmes sursaturés, proposée par Simondon comme dépassement à la fois de l'évolution par adaptation et de l'élan vital bergsonien.

9. Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 247.

Libérer le flâneur

Dans *Random GPS* (2010), Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin détournent un GPS pour que celui-ci, au lieu d'indiquer au conducteur le trajet optimum depuis son emplacement et jusqu'à un point de destination, lui propose une expérience de déambulation routière susceptible de réussir la mission presque impossible : « se perdre » dans notre technosphère contemporaine. Pendant sa flânerie motorisée, aux allures benjaminiennes, l'utilisateur verra son trajet recalculé de façon périodique et aléatoire. La fausse donnée de ce parcours hors-norme transmise par le GPS « hacké », viendra polluer le profil comportemental de l'utilisateur dans le but de neutraliser son efficacité prédictive. L'utilisateur du GPS détraqué devient alors spectateur actif et protagoniste principal de cette œuvre finalement interactive. Il fait l'expérience d'un « art de la perte » qui résonne, tel que l'indique la réflexion associée au projet¹, avec les tentatives de désorientation de Jack Kerouac, Charles Baudelaire et surtout de Guy Debord (qui faisaient appel à l'alcool et au haschich), ou alors aux expériences d'André Breton qui « amplifiait l'errance par l'esprit surréaliste² ». Dans *Random GPS*, le défi consiste à se laisser guider par la voix du dispositif comme on obéit à la voix qui commande un processus d'hypnose³.

La libération de l'humain dont il est question dans ce projet va au-delà des plaisirs d'une flânerie éphémère. En vérité, lorsque ces artistes introduisent une défaillance dans le dispositif GPS, ils sont en train de heurter le processus de surveillance par analyse des données de déplacement des utilisateurs. En effet, le profilage individuel repose non seulement sur les données que l'utilisateur a « accepté » de partager⁴, mais aussi et surtout sur des données collectées à son insu, à l'ins-

Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin, *Random GPS*, 2010

tar des données collatérales (*residual data*), qui constituent ce que les acteurs du web connaissent en tant que « surplus comportemental⁵ ». Que ce soient les fautes d'orthographe, la rapidité de frappe, les préférences en matière de couleurs (boutons, interfaces), la vitesse et le style de conduite automobile, parmi bien d'autres : des montagnes de « détritiques de données », qui sont en fait de la *poussière d'or*⁶ car ils permettent un profilage extrêmement prédictif de chaque utilisateur. L'exploitation du surplus comportemental a un rôle central dans un schéma économique qui, en se généralisant, donne naissance à une forme renouvelée de capitalisme que Shoshana Zuboff a baptisé « capitalisme de surveillance⁷ ». En considérant le surplus comportemental, le profil de chaque utilisateur pourrait révéler ses « démons internes⁸ » afin d'indiquer quand et comment l'utilisateur se sentira vulnérable, permettant ainsi de cibler le moment approprié pour lui présenter une publicité concernant un produit ou un service spécifique.

De ce projet de Wagon et Degoutin émerge l'aspect temporel de la démarche aliénante de la technique telle qu'implémentée, pouvant agir autant dans une planification appauvrie de l'avenir que

1. Voir : <<https://d-w.fr/en/projects/random-gps/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. *Ibid.*

3. Tel qu'indiqué par Gwenola Wagon lors de l'émission « Géolocalisation, une théorie de la dérive », mercredi 27 janvier 2015, Radio France Culture.

4. À l'instar de l'histoire de navigation sur Internet, des interactions avec les publications dans les réseaux sociaux, de l'identité des contacts, etc.

5. Voir dans ce sens le chapitre « La découverte du surplus comportemental » dans Shoshana ZUBOFF, *L'âge du capitalisme de surveillance*, *op. cit.*

6. *Ibid.*, p. 101.

7. *Ibid.*

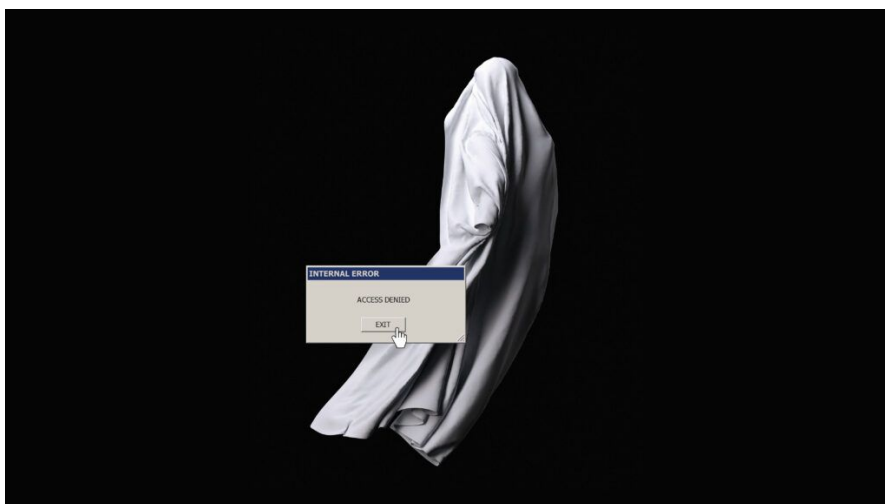
8. Voir dans ce sens le documentaire *The Big Data Robbery*. <<https://www.imdb.com/title/tt13641514/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

dans une appropriation malveillante des traces de l'activité passée. Le projet émancipateur se doit, en retour, d'assurer l'ouverture de l'avenir tout en préservant les traces du passé d'une appropriation illégitime, extractiviste.

Random GPS s'attaque aux enjeux foncièrement techniques des expressions du dispositif d'aliénation. Or, celui-ci se présente épaulé par des éléments du discours, qu'il faudrait également démanteler dans le cadre d'une quête émancipatrice.

Délivrances dionysiaques

L'idéologie de l'innovation, tout comme le mythe de l'immatérialité, a indéniablement contribué au déploiement tentaculaire et débridé du numérique. Ce dernier a également tiré parti de la promesse d'une communication facile et instantanée, capable d'assurer une connexion illimitée entre les sociétés et les individus. La mise en place d'un cyberspace de portée mondiale, favorisant le commerce et la communication, atteste de manière incontestable une interconnexion concrète, démontrant ainsi que le numérique a, en quelque sorte, tenu sa promesse. Or, malgré l'intérêt et la puissance de ces nouvelles connectivités électroniques, des voix se sont élevées pour dénoncer une dégradation essentielle de la communication lorsqu'elle est médiatisée par la machine et s'effectue sans contact humain direct¹. Dans le champ des pratiques artistiques, la révolution de l'apprentissage sur Internet a succédé aux environnements physiques de partage des matériaux et connaissances. Cela est flagrant dans des pratiques comme la photographie et le cinéma expérimental, où les photo-clubs et les coopératives qui assuraient une riche socialisation à l'âge



Elisabeth Caravella, *Howto*, 2014

analogique voient maintenant des pratiquants isolés chez eux derrière leur poste, ayant accès à une énorme quantité d'informations, mais l'exploitant de façon solitaire. Ainsi, nous constatons que l'évolution de l'apprentissage sur Internet a privilégié le « *DIY*² » en dépit du « *DIWO*³ », et cela malgré les efforts notables, publics et privés, qui tentent de renverser cette tendance⁴.

Le court-métrage *Howto* (2014) d'Elisabeth Caravella problématise cet état des choses avec humour. Le film s'inspire des tutoriels vidéo que nous pouvons trouver en ligne (notamment sur Youtube) et qui montrent pas à pas comment réaliser une tâche spécifique sur un logiciel dédié, au travers d'une image vidéo issue de la capture de l'écran du « tuteur » (ici, tutrice), accompagnée par sa voix off qui commente les opérations. Il s'agit ici de la réalisation d'un texte 3D dans un logiciel de modélisation, sauf que, au fur et à mesure que le tutoriel avance, des dysfonctionnements divers commencent à se manifester, jusqu'à l'apparition progressive d'un personnage, sans corps visible, mais portant un tissu, qui danse dans l'espace de construction du logiciel. La tutrice essaie, tout d'abord, de se débarrasser de cette présence invasive, mais la conception intentionnellement absurde de son logiciel heurte sa tâche. Lors de l'exposition *Computer Grrrls* à la Gaité Lyrique en

1. Voir le travail de Sherry Turkle, spécifiquement Sherry TURKLE, *Seuls ensemble. De plus en plus de technologies, de moins en moins de relations humaines*, Claire Richard (trad.), Paris, L'Échappée, 2015.

2. De l'anglais *Do It Yourself* (fais-le toi-même).

3. De l'anglais *Do It With Others* (fais-le avec les autres).

4. C'est par exemple le cas du réseau des FabLabs en France.

2019, l'adaptation de l'œuvre à la salle immersive amplifie l'emprise anxigène de la danseuse drapée, qui enveloppe désormais l'espace physique offert au spectateur. Le quadrillage natif du dispositif de restitution de la salle parvient pourtant à compenser l'organicité de la chorégraphie, signant la survie, au sein de l'installation, de la dialectique qui assurait la tension dans la version mono-écran de la vidéo, où cohabitent l'aspect cartésien (l'environnement de construction 3D du logiciel) et la danseuse, personnification dionysiaque de la défaillance technique. Caravella avait pourtant déjà trouvé, probablement, le conditionnement optimum de son œuvre dans sa version de 2014 *Howto (into the rift)*, où le « réel » converge avec le « virtuel » de façon concrète au niveau du casque VR¹. Aucune échappatoire ne s'offre alors au spectateur, absorbé face au constat inéluctable de l'émergence de l'erreur à partir du cœur même du système. Il ne lui reste qu'à s'habituer à cette présence disruptive qui envahit la totalité de son espace de visibilité comme s'il s'agissait d'une véritable hallucination dans la solitude, malgré les promesses de sociabilité du numérique. Hallucination inhérente au système technique, mais, côté humain, issue ici d'un désir inassouvi de parler avec quelqu'un, tel qu'on le découvre à partir des réflexions de l'artiste :

Même avec internet, on se retrouve seul, jusqu'à s'inventer des fantômes. Énormément de gens partagent des tutos mais, au final, on est tout de même seul devant son écran tandis que l'on regarde une personne seule derrière le sien. Quand on parle à tout le monde, et donc à n'importe qui, on ne parle peut-être à personne².

Comme nous le voyons au fil des œuvres, la libération de la technique implique la libération de l'humain lui-même, le « décloisonnement » de son espace vital et de son cadre expérientiel. Cela semble naturel lorsque nous songeons au caractère

fondamental, pour ne pas dire constitutif, du lien de l'humain avec la technique. Cela reconforte la proposition simondonienne, qui voit l'humain et la technique comme deux termes qui font partie du même système, nués par une relation « transductive » : des termes différents, certes, mais sans que l'on puisse réfléchir à l'un en faisant l'économie de l'autre³.

Ré-enrichir le réel

Si l'on admet que l'accès au réel par la conscience est, au moins partiellement, médiatisé par la technique, réfléchir aux possibilités de la technique revient à considérer les possibilités du réel lui-même. Des *théories des appareils* se dégage une vision de la technique qui, lorsqu'elle agit dans le sens de l'aliénation, opère une uniformisation du réel qui contribue à son appauvrissement. Cette tendance peut être renversée sous l'élan du geste artistique, grâce auquel la technique peut amorcer un mouvement de l'homogène vers l'hétérogène, capable de rétablir, au sein d'un réel artificiellement uniformisé, des formes plus naturelles de multiplicité.

Nous trouvons chez Adorno l'idée que la technique, lorsqu'elle devient industrie culturelle (*kulturindustrie*), opère dans le sens d'une standardisation, d'une normalisation, tout compte fait, d'une homogénéisation des entités du réel, y compris de l'humain lui-même⁴. En cela, la technique, aliénée et aliénante, appauvrit le réel en l'écartant de la richesse originaire que Adorno voit dans la nature. Le philosophe considère « l'idée de l'art comme reconstitution de la nature opprimée⁵ », car plutôt que de représenter le réel, l'art présente au réel les possibilités de sa transformation⁶.

Par ailleurs, la libération de la technique telle que décrite à partir de Simondon dans la partie

1. Voir : <[https://www.elisabethcaravella.com/howto-into-the-rift-\(2014\).html](https://www.elisabethcaravella.com/howto-into-the-rift-(2014).html)>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Transcription de l'interview de l'artiste dans : Anna Hess, « Elisabeth Caravella filme un logiciel hanté dans un "tutoriel cinématographique" », *Les Inrocks Lab*, août 2015, <<https://elisabethcaravella.com/texts.html>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

3. Le philosophe de la technique Bernard Stiegler exploite et précise la description de cette notion simondonienne. Voir par exemple Bernard STIEGLER, *La technique et le temps. Suivi de Le nouveau conflit des facultés et des fonctions dans l'Anthropocène*, Paris, Fayard, 2018, p. 321.

4. Voir Marc JIMENEZ, « Adorno, esthétique (A) », art. cit.

5. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 187.

6. *Ibid.*, p. 188.

précédente opère en fait par l'injection, à travers l'œuvre d'art, d'un résidu de la « pensée magique » originelle, qui parvient à rendre sensibles d'autres situations, d'autres réalités possibles¹. Dans la conception simondonienne, l'œuvre d'art surgit d'une exigence qui répond à la présence dans le réel « des vides qui doivent être remplis² » : l'œuvre se produit « en plus de la réalité déjà donnée³ ». Pour Simondon, l'art fait « bourgeonner l'univers, [il] le prolonge⁴ ». En cela la création artistique préserve la technique, la détournant de sa tendance à objectiver le réel pour l'enfermer « dans l'outil ou l'instrument⁵ ».

Chez Flusser on déduit également la possibilité d'un enrichissement du réel lorsque l'art saisit la technique. En effet, pour le philosophe, l'image technique dans son fonctionnement « par défaut » ne donne pas à voir le réel mais traduit sur le visible le programme conceptuel de chaque appareil⁶ :

dans ces univers [celui des appareils], à chaque point, à chaque élément de l'univers est effectivement coordonné un concept, un élément du programme de l'appareil. C'est ce qui se révèle le plus clairement dans les ordinateurs et dans leur univers⁷.

Il en découle une version du réel faussée par la technique. Toutefois, comme nous l'avons vu, l'artiste-joueur de Flusser expérimente, se débat *contre* son appareil pour le contraindre à fonctionner en dehors de son programme intrinsèque. Dans ce processus libérateur, la *vision* transcende l'univers « machinisé » et cède sa place au *regard*, où peut s'exprimer une intentionnalité humaine. L'image technique redondante devient alors informative : elle parvient à se (re)soumettre à « la loi de la

représentation⁸ ». Il est question, dans ce processus, d'un enrichissement du réel par une restructuration constructive de sa représentation.

Certaines des œuvres qui nous ont occupés témoignent de ce contre-mouvement de la technique lorsqu'elle est affectée par l'art, qui parvient à ré-enrichir le réel, que cela passe par sa représentation ou non.

En effet, nous avons vu dans *Predictive Art Bot* un univers de contenus multiple et varié se dévoiler sur la toile à l'encontre des algorithmes tentant de fournir à chaque internaute un paysage d'opinion uniforme. Ce mouvement trouve un écho dans l'action du GPS détraqué de *Random GPS*, lorsque celui-ci propose virtuellement un nombre infini de trajets alternatifs transformant en flâneur un voyageur qui aurait autrement suivi l'unique trajet optimal entre un point A et un point B.

Les deux œuvres que nous examinerons par la suite enrichissent notre appréhension du réel en rendant sensibles des formes de matérialité du système technologique, qu'elles soient intangibles (telles que les ondes électromagnétiques) ou tangibles (comme les centres de données et les câbles de transmission). À travers ces créations surgissent des liens essentiels, autrement dissimulés, entre les sphères technologique, militaire, économique et sociale.

Notre ciel étoilé

Dans *Dad Won't Come Back* (2020) Albertine Meunier attire l'attention sur un projet à échelle planétaire, en cours d'exécution, qui semble directement tiré d'un film de science-fiction et dont l'évolution est traitée par les médias avec un grand sens de la discrétion. Il s'agit du projet « Starlink », porté par l'entreprise SpaceX de l'entrepreneur Elon Musk, qui envisage le lancement d'au moins 12000 satellites à court terme (2025), avec un objectif à long terme de 45000 satellites. Le but affiché est celui de proposer une connexion Internet globale couvrant les zones les plus reculées du globe. Grâce à leur orbite basse, les satellites de

1. Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 248.

2. *Ibid.*, p. 253.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 252.

6. Un rappel d'ordre terminologique s'impose. En effet, tandis que chez Déotte, la notion de *dispositif* s'oppose à celle d'*appareil*, Flusser n'établit pas cette différence, pour lui, ces deux termes sont équivalents.

7. Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 93.

8. Emmanuel BRASSAT, « L'intrusion de l'image technique dans le réel à l'âge des appareils », *Essaim*, 2009/2, n° 23, p. 37-50.

Musk promettent des vitesses de connexion nettement supérieures à celles des satellites traditionnels. Comme nous pouvions l'anticiper, ce projet soulève de nombreuses préoccupations légitimes : risque de collisions en chaîne incontrôlables pouvant générer un nuage de débris spatiaux (dit syndrome de Kessler¹), pollution lumineuse gênant les observations astronomiques visuelles, pollution de radiofréquences gênant l'observation astronomique par radiotélescopes et gaspillage de métaux rares extrêmement nécessaires sur terre².

Dans le but de mettre en lumière ce projet dissimulé, Meunier a créé un compte Instagram, *@Starlink_Satellite*³, rassemblant une collection de vidéos filmées par des amateurs depuis des localisations variées, témoignant par l'image du passage des « trains » de satellites. Également, Meunier propose une carte qui indique en temps réel la position de chaque satellite du projet. Par ces moyens, l'artiste vise à créer des « perturbations insignifiantes⁴ » dans la stratégie communicationnelle de l'entreprise, en même temps qu'elle témoigne de l'appropriation autoritaire du ciel par l'entreprise Space X.

À partir de cette œuvre d'Albertine Meunier, quelques questions surgissent de façon naturelle. Comment se fait-il qu'un projet d'envergure pharaonique et associé à des risques multiples soit actuellement implémenté sans aucun débat public et sans aucune résistance ? Si l'objectif est de fournir un accès Internet à des populations vivant dans des zones isolées, ces mêmes populations ne manquent-elles pas souvent de ressources bien plus essentielles, à l'instar tout simplement de l'eau et de la nourriture ? En effet, en y regardant de plus près, l'objectif affiché du projet semble relégué au second plan, et sa portée militaire à échelle

planétaire devient évidente⁵, ce réseau très dense de satellites à orbite basse étant capable d'améliorer de façon radicale le commandement des drones de combat (UAVs), et de rendre plus précis le guidage à distance des missiles, parmi d'autres applications militaires. L'œuvre d'Albertine Meunier souligne le fait que, lorsqu'il s'agit de cerner les enjeux et les acteurs derrière les avancées technologiques, outre le pouvoir techno-économique, il est essentiel de ne pas sous-estimer le rôle du secteur militaire⁶, souvent absent des discours, mais dont les intérêts affectent de façon substantielle l'évolution technologique.

Le projet de Meunier enrichit le réel par la mise en lumière d'un aspect caché, rétablissant des conditions de visibilité susceptibles d'élargir la portée de l'observation et donc de la pensée. Il en résulte un nouveau paysage qui expose une tentative d'envelopper littéralement le monde par un réseau physique de surveillance et de contrôle, tout en révélant le lien entre deux éléments habituellement présentés comme déconnectés. Il s'agit du lien entre la technique et le secteur militaire, prêt à se manifester lors des conflits, mais surtout, participant aux mécanismes de surveillance et de domination « vers l'intérieur » en temps de paix⁷.

1. Donald J. KESSLER et Burton G. COUR-PALAIS, « Collision frequency of artificial satellites: The creation of a debris belt », *Journal of Geophysical Research*, 1978, vol. 83, n° A6, p. 2637.

2. Les satellites de Starlink, ayant une durée de vie de seulement 6 ans, sont conçus pour brûler dans l'atmosphère lors de leur descente.

3. Dont l'intitulé est très proche du vrai compte Instagram du projet : *@Starlink_Satellites*

4. Voir la réflexion associée au projet, sur le site web d'Albertine Meunier : <<https://www.albertinemeunier.net/dad-wont-come-back>> consulté le 1^{er} décembre 2024.

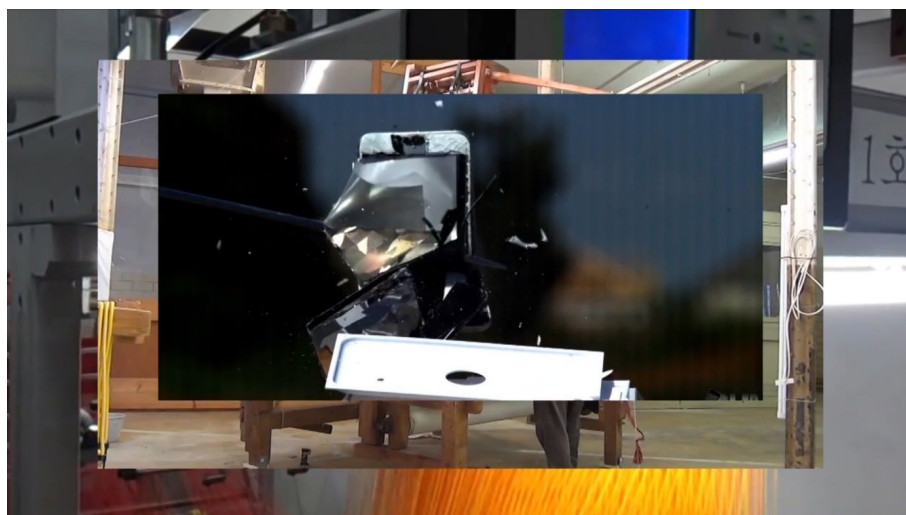
5. La Chine a dénoncé officiellement le projet, en même temps qu'elle essaye de le concurrencer avec un projet du même type (le projet GW), tandis que quelques articles sont apparus éparpillés dans la presse occidentale, sans vraiment faire débat. Voir par exemple l'article du 18 mars 2022, dans *The Times*, signé de Charlie Parker « Specialist Ukrainian drone unit picks off invading russian forces as they sleep ».

6. De nombreuses technologies, qu'elles soient récentes (Internet, navigation GPS, Wi-Fi, etc.) ou plus anciennes (four à micro-ondes, colle « super glue », etc.), trouvent leur origine au niveau des recherches et usages militaires. Voir dans ce sens l'article de divulgation « Military inventions that we use every day », proposé par l'OTAN sur son site web : <https://www.nato.int/cps/fr/natohq/declassified_215371.htm>, consultée le 1^{er} décembre 2024. Pierre Barboza, pour sa part, trace les recherches militaires d'où découlent les images numériques, et au sens large l'implémentation du numérique tel que nous la connaissons aujourd'hui. Voir dans ce sens Pierre BARBOZA, « Petite histoire de l'image numérique : le fil rouge de l'interactivité », *Média-Morphoses*, 2002, n° 6, p. 24-30.

7. Comme nous l'a appris Edward Snowden.

Dévoilements par cassure

Pour leur part, les articulations entre l'implémentation de l'élément technologique et l'aspect économique et social tendent à s'invisibiliser car elles sont très indirectes, elles se structurent selon des temporalités longues et elles mobilisent des connaissances spécialisées. Lauren Huret, dans son essai vidéo *Breaking the internet* (2017) offre au regard ces articulations qui dévoilent des mécanismes de domination à partir de la mise en jeu pertinente de la plasticité des images, épaulée par des éléments de narration incisifs et précis¹. Une fois de plus, et tel que nous l'avons vu chez Perconte, c'est en mettant l'accent sur la matérialité du médium qu'émergent dans *Breaking the Internet* les points d'appui sensibles capables de rendre possible l'analyse. Il s'agit chez Huret d'un geste radical, bien que figuré : « casser » Internet pour découvrir ce qui est occulté à l'intérieur. Cet acte violent permet à l'artiste, tout d'abord, d'exploiter les liens avec la tradition des machines textiles comme jalon nécessaire à la mise au point des ordinateurs. Cela insuffle dans l'œuvre une dimension généalogique, laquelle, à son tour, ouvre la réflexion sur des aspects sociaux, notamment l'assujettissement du facteur humain lorsqu'il s'agit d'assouvir les besoins de « la technique ». Cette réflexion multi-temporelle, d'où émergent les dénominateurs communs entre des époques différentes, est exprimée dans l'image par un télescopage concentrique de plans de taille différente. L'imbrication de ceux-ci propose à l'intérieur du cadre des cheminements de regard centrifuges et centripètes qui agissent comme des allers-retours dans le temps, à travers des formes et des mouvements qui s'agent dans un rapport de ressemblance. Surgissent ainsi, portées par

Lauren Huret, *Breaking the Internet*, 2017

la voix off, les tensions entre le travail humain et celui de la machine lors de la révolte « machinoclaste » des luddites de 1811 en Angleterre, et celles des canuts de 1831 et 1834 en France, alors que, sur le plan de l'image, un iPhone est coupé en deux à coups de sabre en caméra ralentie. Ces révoltes ont vu les ouvriers du textile s'insurger et détruire les alors nouvelles machines à tisser qui menaçaient de rendre leur savoir-faire artisanal obsolète et de faire disparaître leur source de revenu. Sans le savoir, soutient Huret dans sa vidéo, luddites et canuts ne faisaient autre chose que détruire les premiers ordinateurs². Lorsqu'on considère que ces artisans insurgés du XIX^e siècle accusaient les machines de leur opposer une concurrence frauduleuse et trompeuse³, on ne peut que constater un air de famille entre ces

2. L'historien des ordinateurs Michael S. Mahoney tend à conforter l'approximation faite ici par Huret. En effet, si pour Mahoney l'ordinateur résulte de la convergence du génie électromécanique, de la science informatique et du génie logiciel ; c'est le génie électromécanique qui a structuré le développement des ordinateurs, et, de ce fait, l'historien préfère faire référence à une histoire *technologique* plutôt qu'à une histoire *scientifique* des ordinateurs (voir dans ce sens Michael S. MAHONEY, « The History of Computing in the History of Technology », *Annals of the History of Computing*, n° 10, 1988, p. 113-125.). Les machines à tisser, que Huret privilégie en tant qu'ancêtre des ordinateurs, sont à associer à la première lignée (génie mécanique, devenu génie électrique), tendance dominante, qui s'étale depuis la Pascaline et jusqu'à l'ENIAC, en passant par la machine analytique de Babbage.

3. Voir : *The declaration of the framework knitters*, 1/1/1812. Public Record Office, Home Office, 42, p. 119.

1. Ayant fait partie de l'exposition *Computer Grrrls* à la Gâté Lyrique en 2019, l'œuvre est disponible sur le compte Vimeo de l'artiste : <<https://vimeo.com/370897552>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

révoltes d'antan et les tensions très récentes produites par l'introduction de réseaux de neurones qui menacent, cette fois-ci, non seulement certains métiers artisanaux mais également des emplois liés au langage et aux arts visuels.

Le rôle de la technique dans le prolongement des logiques de domination, cette fois-ci patriarcales, est ensuite développé dans l'œuvre de Huret par une succession de plans montrant le travail des « *ladies of the telephone* » jeunes femmes qui assureraient la mise en place en temps réel des premières connexions téléphoniques au début du xx^e siècle. Afin de pouvoir être engagées, raconte Huret, ces jeunes femmes devaient être célibataires et disponibles pour une industrie qui nécessitait des voix douces et « immatérielles » capables d'organiser la route des échanges téléphoniques en même temps que leurs corps étaient lourdement sollicités par les besoins de recâblage. Des voix sans corps, les « *ladies of the telephone* » se voient vengées beaucoup plus tard, sur le plan symbolique, par le corps sans voix de Kim Kardashian lorsqu'elle parvient à « casser Internet » à coup d'images¹, dans un nouveau lien transhistorique que Huret « tisse » grâce à une approche que nous pourrions assimiler à l'univers de l'archéologie des média. Ce champ de recherche privilégie, tout comme Huret, un contexte de définitions et de temporalités élargies susceptible de mettre à jour des « nouveautés cachées dans l'ancien, ainsi que les présences souterraines de l'ancien dans le nouveau² », avec une attention portée sur la matérialité des appareils, que l'archéologie des média questionne « obstinément³ ».

Cette œuvre de Huret, celle de Meunier, et, de façon variable, toutes les œuvres que nous avons examinées, témoignent d'une utilisation de la technique « en dehors » de la technique elle-même, dans un geste qui, en structurant l'œuvre, enrichit le réel dans lequel elle s'inscrit. Le réel voit ses

possibilités se multiplier et ses aspects cachés se révéler, devenant nouvellement représentable, moyennant des stratégies artistiques intelligibles grâce aux *théories des appareils*. Ces théories offrent des perspectives multiples et concrètes à ce qui est seulement esquissé par Heidegger⁴ : le « dévoilement commettant » du réel opéré par la technique instrumentale, qui « pro-voque » et arraisonne la Nature et l'humain, peut être mis en suspens par l'art. Dès lors, la technique mobilisée par l'art participe à un dévoilement « pro-ductif » du réel, qui se voit ainsi enrichi en extension et en nature.

Un autre devenir pour la technique

Lorsque les œuvres que nous avons mobilisées entrent collectivement en collision avec le dispositif biopolitique contemporain, ce dernier se fissure et révèle sa morphologie complexe. Il est contraint d'abandonner sa condition d'invisibilité, sa matérialité s'offre au regard, et une *intentionnalité stratégique* est mise en relief. Celle-ci aspire à réduire la diversité foisonnante du monde, pour en faire un ensemble de secteurs déconnectés, artificiellement homogénéisés à l'intérieur. Le réel est ainsi cloisonné, y compris l'humain lui-même. Par ailleurs, nous avons vu, toujours à partir des œuvres, comment le dispositif biopolitique cherche à distribuer asymétriquement les visibilités et les invisibilités dans une démarche foncièrement « panoptisante ». Se dessine un système qui, en noyant l'intelligibilité de sa propre infrastructure, cherche à capter et à traiter tout signe de vie venant du monde physique pour le tracer, le modéliser et prédire son comportement.

Au prisme des œuvres, le dispositif biopolitique contemporain se révèle comme une entité hétérogène : la composante technologique cherche à légitimer son action en s'articulant à l'élément législatif, tout en s'enveloppant d'une aura mythique : le mythe de l'immatérialité qui vise à

1. Voir par exemple l'article signé par David Herskovits dans *The Guardian*, « How Kim Kardashian broke the internet with her butt », <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/dec/17/kim-kardashian-butt-break-the-internet-paper-magazine>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Jussi PARIKKA, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?*, Grenoble, UGA Editions, 2018, quatrième de couverture.

3. *Ibid.*

4. Prédomine chez Heidegger une forme de pessimisme. En effet, dans une interview donnée par Heidegger au journal *Der Spiegel*, publiée après sa mort en 1976, le philosophe ré-évalue à la baisse le rôle de l'art, devenu un simple intermédiaire qui attend la puissance du divin : « Seul un dieu peut encore nous sauver ».

assurer l'invisibilité du dispositif, le mythe de l'interconnexion accrue du facteur humain alors qu'il est de plus en plus désagrégé, le mythe de l'innovation qui s'emploie à sécuriser la croissance du dispositif, enfin, le mythe de la supériorité de la machine qui cherche à inhiber le facteur humain et à décourager toute tentative de résistance.

Les *théories des appareils* permettent de conceptualiser localement, tout comme dans un cadre plus général, l'action de ces œuvres qui fonctionnent par l'orchestration stratégique des défaillances du système technologique. Ces gestes de création suggèrent la possibilité d'une technique libérée, affranchie de toute portée téléologique : en reléguant la *fonction* imposée par les instances du pouvoir, mettant entre parenthèse l'efficacité des *usages*, elle offre au regard son véritable *fonctionnement* et son domaine des possibles. En dehors de toute tâche à accomplir, en court-circuitant la prérogative du *travail*, c'est l'expression d'un esprit ludique qui se dévoile dans la création de formes grâce à des dérèglements de l'élément technologique. À l'instant où la technique se déploie en dehors de toute contrainte, s'ouvre une place au bricolage, à l'artisanat, au travers desquels la technique rétablit des liens avec ses origines en même temps que l'humain est à son tour libéré. Dès lors, la technique se propose comme un moyen capable de restituer au réel toute sa richesse, plutôt que de le simplifier dans le but de le saisir dans sa totalité.

Se laisse présager au travers de l'art la possibilité d'une reformulation émancipatrice du lien de l'humain avec la technique. Celle-ci, désormais désessentialisée, voit son rôle et ses effets dépendant surtout de ce que l'humain fait, ou laisse faire, avec elle.

Pablo-Martín CÓRDOBA

L'esthétique distribuée des *blockchains*

Introduction

Les *blockchains* sont aujourd'hui largement employées pour authentifier des objets et établir l'identité de leurs auteurs et acquéreurs. Cette authentification repose sur les NFT (pour « *Non-Fungible Tokens* »), des jetons non fongibles associés à un identifiant unique garantissant la propriété. Contrairement à un certificat d'authenticité physique, généralement limité à un cercle restreint d'experts, un NFT permet une vérification publique de son authenticité grâce à son inscription dans une *blockchain*. Cependant, au-delà de ce rôle d'authentification, les *blockchains* se présentent comme des dispositifs ouvrant de nouvelles perspectives pour la création artistique et pour les relations entre artistes, œuvres et collectionneurs. Cet article s'intéresse à ces enjeux esthétiques et relationnels en montrant comment la décentralisation, la programmabilité et la traçabilité offertes par les *blockchains* transforment certaines pratiques artistiques. Dans ce contexte, la propriété et l'authenticité d'une œuvre se trouvent redéfinies par l'usage de réseaux distribués et de contrats automatisés. Parallèlement, la perspective qu'une œuvre puisse évoluer ou être « reconfigurée » à chaque nouvelle vente, transfert ou action enregistrée sur une *blockchain* soulève des interrogations pour l'art en réseau.

Pour analyser les évolutions que les *blockchains* introduisent dans le champ de l'art, cet article est organisé en quatre parties. La première s'intéresse aux dispositifs relationnels qu'elles instaurent, à travers des exemples comme *Plantoïde* et *Lifeforms*, afin de montrer comment ces technologies redessinent les interactions entre artistes, œuvres et collectionneurs. La deuxième se penche sur la tension entre la capacité des *blockchains* à assurer la certification et la traçabilité d'une œuvre, et leur potentiel à en transformer la structure ou l'apparence. La troisième approfondit cette réflexion en examinant comment ces technologies, réputées inaltérables, peuvent aussi servir de médiums dynamiques permettant à des créations de se modifier au fil des transactions. Enfin, la qua-

trième interroge la manière dont ces outils reconfigurent les collectifs artistiques et encouragent des démarches curatoriales, communautaires ou collaboratives inédites. L'ensemble de ces parties souligne que, si les *blockchains* sont souvent réduites à de simples dispositifs de certification, elles constituent également de puissants catalyseurs de nouvelles esthétiques et de modalités de création, de diffusion et d'échange, profondément ancrées dans l'infrastructure décentralisée du « web 3.0 ».

Une reconfiguration de la relation artiste-collectionneur

Les projets artistiques comme *Plantoïde* de Primavera De Filippi montrent comment les *blockchains* peuvent générer de nouvelles relations entre artistes, œuvres et collectionneurs. Ces relations, ancrées dans des contrats automatisés, permettent à des plantes artificielles (les plantoïdes) de se reproduire grâce à des investissements collectifs. Le pouvoir de séduction exercé par chacune de ces plantes est employé pour susciter le souhait d'investir dans leur devenir et assurer leur descendance.

Présentée par l'artiste comme une « une forme de vie fondée sur la *blockchain*¹ », chaque plantoïde représente un objet à entretenir et à soutenir financièrement pour permettre son évolution à travers plusieurs générations de plantes artificielles. En effet, les contrats établis à l'aide d'une *blockchain* ne sont pas utilisés pour devenir le seul et unique propriétaire d'une plante artificielle, mais plutôt pour investir dans sa descendance. Verser de l'argent à une plantoïde revient à acquérir des droits sur son avenir, tels que le choix de son lieu de résidence, mais aussi à favoriser la création d'une nouvelle plante qui héritera de certains de ses traits. Les fonds collectés par chaque

1. Primavera DE FILIPPI, « Plantoid: The Birth of a Blockchain-Based Lifeform », dans Ruth Catlow, Marc Garrett, Nathan Jones et Sam Skinner (dir.), *Artists Re: Thinking the Blockchain*, Liverpool University Press, 2017, p. 51-62.

entité servent à assurer sa descendance à l'aide de contrats dits « intelligents », ou « *smart contracts*¹ » réduisant le besoin d'une intervention directe de l'artiste à l'origine du projet, et qui en abandonne en partie le contrôle. Dans ce contexte, ils automatisent un processus de création en générant un appel d'offres destiné à sélectionner un groupe d'individus chargé de concevoir une nouvelle plante artificielle une fois qu'un montant suffisant aura été collecté. Chaque contributeur financier à une plantoïde participe ensuite, proportionnellement à son apport, au processus de sélection des équipes ayant répondu à l'appel d'offres². Les fonds collectés par chaque plante servent également à rémunérer les individus ayant participé à sa création ainsi que ceux liés à la plante dont elle descend. La *blockchain* construit ainsi un réseau de parenté entre les différentes instances de plantoïdes permettant la circulation de capitaux au profit des personnes et actifs numériques (les plantes artificielles) situés en début de chaîne.

Le projet *Plantoïde* illustre le modèle de système que les *blockchains* tendent à créer par défaut à travers la vente, et particulièrement la revente, de NFT : un système de vente à plusieurs niveaux où les acteurs positionnés « en amont » bénéficient financièrement des transactions effectuées sur une *blockchain* par les acteurs « en aval », percevant une commission sur chacune de ces opérations. Dans le projet *Plantoïde*, cette architecture se distingue par sa capacité à rémunérer non seulement des individus, comme l'artiste à l'origine du projet, mais également les plantes artificielles elles-mêmes : chaque plantoïde perçoit, au même titre que ses créateurs, une petite part des fonds collectés par sa descendance. Ces revenus peuvent ensuite être utilisés pour initier la création d'une nouvelle plante, qui héritera de certaines de ses caractéristiques, définies par un contrat spécifiant les propriétés physiques à préserver.

1. Un *smart contract* est un programme informatique stocké sur une *blockchain*, conçu pour s'exécuter automatiquement lorsqu'un ensemble de conditions prédéfinies est rempli. Il est utilisé pour automatiser diverses opérations, comme les transactions financières ou la gestion de processus liés à la commercialisation et à l'administration d'actifs numériques, tels que les NFT.

2. *Ibid.*, p. 58.

Le dispositif technique favorise ici des mécanismes participatifs où la création de nouvelles œuvres s'appuie sur des processus décentralisés, redéfinissant profondément les rôles des artistes et des collectionneurs. Loin de n'être que de simples acquéreurs, ces derniers participent directement à la « vie » de l'œuvre : leur engagement financier conditionne son évolution et sa pérennité. Cette dynamique, inscrite dans une logique spéculative caractéristique de l'écosystème *blockchain*, renforce ainsi des liens à la fois économiques et artistiques entre les divers acteurs d'un réseau d'œuvres interconnectées. En parallèle, Sarah Friend met en scène, avec *Lifeforms* (2021), des NFT qui ne « survivent » qu'à condition d'être régulièrement transmis à un nouvel acquéreur : sans ce passage de main, ils deviennent invisibles et irrémédiablement perdus. L'approche détourne la logique marchande habituelle en instaurant une « économie du don », où la circulation de l'œuvre dépend du soin apporté par une communauté de collectionneurs³. Dans ce premier panorama, les objets artistiques ne changent pas de forme au contact d'une *blockchain* ; ils utilisent plutôt ses capacités de coordination pour favoriser leur maintien ou leur reproduction. Ces projets soulignent le rôle actif des collectionneurs dans la définition et la continuité d'une œuvre, tout en laissant entrevoir une autre tension : celle de l'œuvre qui pourrait, au-delà de ces processus relationnels, être directement modifiée par son inscription dans une *blockchain*. C'est précisément l'objet de la deuxième partie, qui examinera comment les *blockchains*, en plus de leur fonction de traçabilité, peuvent servir de levier pour transformer la structure ou l'apparence d'une création.

Tensions entre certification et transformation

Les *blockchains* publiques, en tant que réseaux pair à pair, agissent comme des registres décentralisés pour divers actifs numériques, dont l'authenticité est vérifiable par tous les utilisateurs. Théorique-

3. Ces transferts, bien qu'effectués sans exigence de contrepartie, restent soumis à des frais de validation garantissant leur authenticité grâce à des vérifications intégrées au réseau.

ment, elles permettent aux artistes de se passer d'intermédiaires tels que les galeries pour promouvoir et vendre leurs œuvres. Cependant, la visibilité des pratiques artistiques liées à une *blockchain* reste largement tributaire de plateformes tierces.

Ces plateformes peuvent correspondre à des places de marché comme *OpenSea* qui assurent différentes fonctions telles que la vente et la création de NFT à partir de la mise en ligne de fichiers numériques. Bien qu'elles s'appuient sur des *blockchains* décentralisées, ces plateformes centralisent une part importante des interactions entre artistes, collectionneurs et œuvres. En rassemblant des millions de NFT dans des environnements numériques organisés, elles jouent un rôle d'intermédiaires essentiels, structurant les relations entre les différents acteurs et déterminant la visibilité des actifs numériques qu'elles indexent. Cette centralisation leur permet de standardiser l'accès à un écosystème parfois complexe, tout en imposant leurs propres normes et choix technologiques, ce qui influence directement la manière dont les pratiques artistiques se développent. Parcourir les interfaces de ces plateformes met en évidence leur rôle déterminant, non seulement en termes de visibilité des NFT, mais aussi dans la définition des pratiques artistiques, en fonction des technologies qu'elles soutiennent. Par exemple, *SuperRare* se distingue par sa focalisation sur des œuvres uniques : chaque pièce y est une édition singulière, valorisant ainsi des pratiques artistiques ancrées dans l'individualité et l'unicité, plus proches des codes traditionnels de l'art contemporain. À l'inverse, des plateformes comme *fx(hash)* incitent à générer des NFT en série, en s'appuyant sur l'écriture et l'exécution de code informatique, susceptible d'intégrer des informations issues d'une *blockchain*. Cette opposition illustre comment les choix techniques et structurels de chaque plateforme influencent profondément les formes d'expression artistique qu'elles rendent visibles. Alors que *SuperRare* privilégie une rareté symbolique et une relation individuelle pour un collectionneur avec une œuvre ou un artiste, *fx(hash)* favorise une approche sérielle et collaborative, basée sur des processus algorithmiques, révélant ainsi deux visions distinctes des dynamiques de création et d'engagement entre artistes et collectionneurs. Cette spécificité technique et conceptuelle de

fx(hash), une plateforme spécifiquement conçue pour faire la promotion de « projets d'art génératif », conditionne profondément les objets qui y sont présentés. Les artistes utilisant cette plateforme doivent concevoir leurs créations en respectant des contraintes définies par des langages web prédéfinis (HTML, CSS et JavaScript) et une structure technique commune¹, garantissant leur bon fonctionnement dans l'écosystème *blockchain*. Cette structure limite au même titre que l'interface graphique de la plateforme, le type de projets pouvant être conçus à partir de ces technologies web, mais elle garantit aussi, via une interface de programmation (API), l'accès à un ensemble de fonctions permettant de retrouver des informations associées à un NFT et à la *blockchain* à laquelle il est associé. Par exemple, la fonction `$fx.rand()`² génère un nombre pseudo-aléatoire en utilisant un *hash* de transaction³ comme graine. En d'autres termes, la fonction aléatoire associée à l'API *fx(hash)* permet d'obtenir un nombre compris entre 0 et 1 qui sera déterminé par une empreinte numérique générée à partir d'une transaction cryptographique dans un réseau *blockchain*. L'établissement d'une telle relation entre le résultat d'une fonction aléatoire et l'achat d'un NFT sur une plateforme comme *fx(hash)* permet par exemple de faire varier une composition graphique en fonction de l'identité de son nouvel acquéreur. Elle permet à des œuvres d'art génératif appartenant à une même série de se distinguer les unes des autres à partir de leur inscription au

1. « Structure of a Project », *Fx(hash)*, <<https://fxhash-documentation.super.site/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Voir : <<https://docs.fxhash.xyz/creating-on-fxhash/genart-in-the-browser/deterministic-randomness>>, consultée le 1^{er} décembre 2024. La documentation met en lumière le rôle central des plateformes comme *fx(hash)* dans la structuration des pratiques artistiques utilisant les *blockchains*, en fournissant des outils et en établissant des règles qui influencent à la fois la réalisation de projets et leur réception.

3. Un *hash* de transaction est un identifiant unique produit par un algorithme de hachage cryptographique, qui transforme les données d'une transaction en une chaîne de caractères de longueur fixe. Cet identifiant distinctif permet de reconnaître et de différencier une transaction des autres opérations au sein d'un réseau *blockchain*. Il joue un rôle essentiel en validant une transaction et en confirmant son enregistrement dans une *blockchain*.

sein d'une *blockchain*. La *blockchain* n'est plus dans ce cas précis uniquement employée pour attester de l'authenticité d'une œuvre d'art ou de l'identité de ses auteurs et acquéreurs. Elle est employée comme un véritable médium artistique permettant d'explorer de nouvelles façons de définir, voire de transformer, la structure et l'apparence d'objets graphiques créés à l'aide de la programmation informatique.

Fx(hash) offre aux artistes la possibilité de créer une collection d'objets dont les caractéristiques principales se précisent progressivement à mesure que des opérations sont effectuées sur une *blockchain*. La forme, la structure et le mouvement de ces objets peuvent être fixés par des transactions, qui définissent de manière permanente la valeur attribuée à certaines variables dans un programme informatique. Contrairement à des plateformes comme *OpenProcessing*¹, *fx(hash)* a pour fonction de restreindre et de fixer les résultats qu'un programme informatique est capable de produire en les associant à l'activité d'une *blockchain*. En d'autres termes, une plateforme comme *fx(hash)* permet en créant un NFT non pas de créer la copie d'une composition graphique préexistante, mais de générer (à partir de l'exécution d'un programme informatique) une nouvelle instance de celle-ci à l'aide d'informations potentiellement associées à une *blockchain*. Faire appel à de telles informations remplit ici une double fonction : créer de l'altérité, par exemple au sein de tableaux génératifs (obtenus à partir de l'exécution d'un même *smart contract*), et figer celle-ci à l'aide de variables converties en constantes. Les *blockchains* sont ainsi fréquemment employées non pas pour créer un multiple (un objet édité en plusieurs exemplaires), mais pour définir les caractéristiques d'une série d'objets destinés à rejoindre une même collection et qui vont pouvoir évoluer par à-coups, à la suite d'opérations effectuées périodiquement sur une *blockchain*.

En somme, l'inscription d'une œuvre au sein d'une *blockchain* peut aller au-delà de sa fonction initiale de certification ou de traçabilité, devenant un vecteur de transformation esthétique et

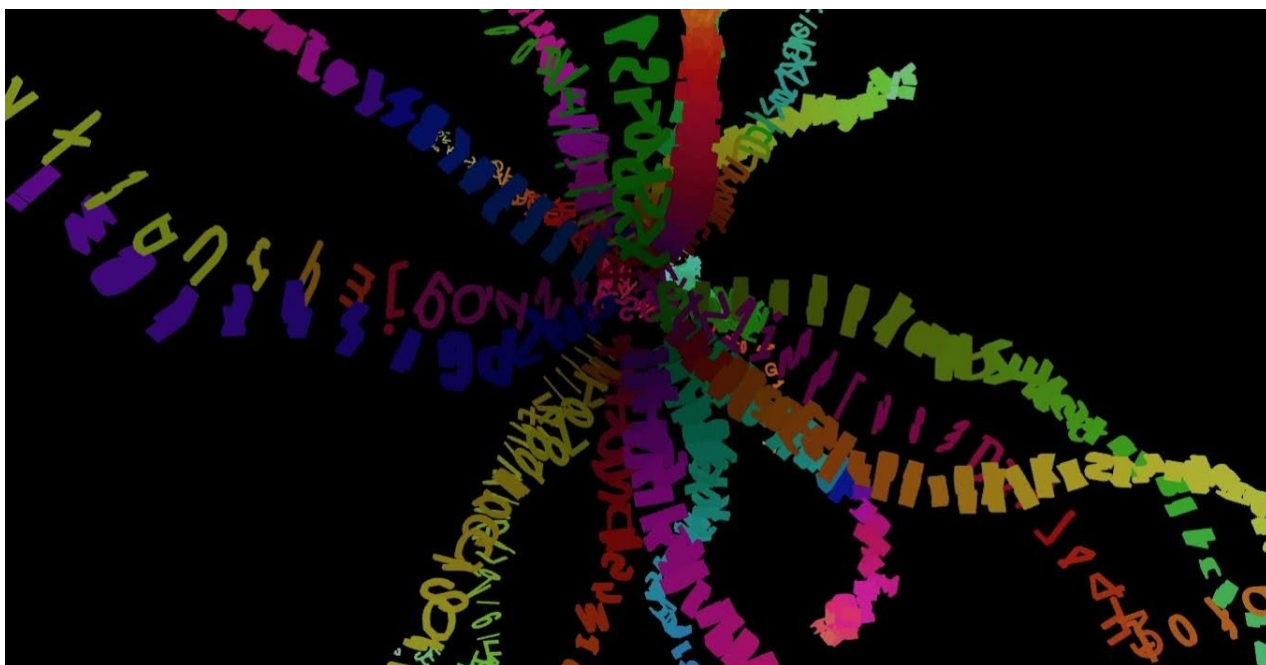
conceptuelle. Les exemples analysés dans le chapitre suivant montrent que les *blockchains*, loin de se limiter à des outils garantissant l'immutabilité des objets qu'elles répertorient, peuvent également se révéler être des médiums dynamiques, propices à l'évolution de pratiques artistiques, notamment dans le domaine de l'art génératif. Ces pratiques, mises en lumière par des plateformes comme *fx(hash)*, invitent à repenser notre perception des *blockchains*. Si celles-ci sont souvent considérées comme des dispositifs immuables – des systèmes conçus pour préserver l'intégrité et l'inaltérabilité des données inscrites –, elles peuvent aussi être envisagées comme des infrastructures vivantes, capables de soutenir des interactions, des transformations et des évolutions continues. Cette approche élargit notre compréhension du potentiel des *blockchains*, en dépassant leur rôle fonctionnel de stockage sécurisé pour réinventer les relations entre les œuvres, leurs créateurs et les réseaux dans lesquels elles s'intègrent.

La *blockchain* comme médium dynamique

Les interfaces de programmation² des plateformes comme *fx(hash)* offrent un accès à un large éventail de fonctions et de variables liées à une *blockchain*, permettant d'associer les opérations qu'elle enregistre à l'évolution d'une œuvre d'art. Ces données ne se limitent pas à définir les caractéristiques d'un objet lors de sa création en tant que NFT ou de son inscription dans une *blockchain* ; elles peuvent également être exploitées pour faire évoluer l'œuvre à chaque revente, en tenant compte de l'identité unique de son nouvel acquéreur, souvent liée à des identifiants tels qu'une adresse de portefeuille numérique. Chaque interaction avec un objet inscrit dans une *blockchain* génère de nouvelles informations, qui peuvent soit remplacer des données devenues obsolètes, soit être cumulées. Cela enrichit, par exemple, la complexité d'un tableau génératif à mesure qu'il se diffuse parmi un réseau de collectionneurs.

1. Voir : <<https://openprocessing.org/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Voir : <<https://fxhash-documentation.super.site/85c472bdb6c24f629a01de11ea5d86d5>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.



Sasha Tabakov, *Addresses*, 2021.

Cette capacité à inscrire des relations dynamiques et évolutives dans les NFT se retrouve dans de nombreux projets artistiques présentés sur des plateformes comme *fx(bash)* ou *objkt.com*, une des principales places de marché construites autour de la *blockchain Tezos* et de sa cryptomonnaie, le *tez* (₳, XTZ). Parmi les exemples notables, figure *Addresses*¹ de l'artiste Sasha Tabakov. Ce NFT explore les possibilités interactives des *blockchains* en donnant forme à une créature abstraite constituée uniquement de tentacules. Chaque tentacule, défini par l'identité d'un collectionneur, est directement lié aux caractères composant son identifiant sur la *blockchain Tezos*. Les couleurs et l'apparence de cette œuvre sont ainsi déterminées par les transactions et les données personnelles des collectionneurs, traduisant visuellement l'activité économique et relationnelle autour de l'objet.

Qualifiés de « méta-NFT » par leur auteur, ces objets soulignent la logique algorithmique qui les génère. Chaque forme et animation découle d'un programme qui, à partir d'une même entrée (par exemple l'identifiant d'un collectionneur), aboutit toujours au même résultat. Ce caractère déterministe garantit non seulement la cohérence entre

les différents objets pouvant être générés, mais confère également une traçabilité et une transparence qui s'inscrivent dans les principes fondamentaux des *blockchains*. Cependant, cette détermination stricte ne limite pas pour autant leur richesse expressive. Au contraire, ces NFT explorent un dialogue unique entre données fixes et diversité visuelle : les identifiants *blockchain*, des métadonnées par essence, deviennent la matière première d'une génération graphique où chaque détail reflète l'identité transactionnelle d'un utilisateur. Ce lien inextricable entre forme et donnée renforce leur caractère réflexif. Les méta-NFT se présentent ainsi comme des objets à la fois ancrés dans l'immutabilité des *blockchains* et profondément interactifs, leur esthétique émergeant de la dynamique transactionnelle qui les accompagne. En somme, le caractère déterministe de ces algorithmes n'est pas une contrainte, mais une manière d'inscrire des objets graphiques dans un cadre où chaque forme générée devient le témoin tangible des relations et des activités inscrites sur une *blockchain*. Cela les distingue en tant qu'objets artistiques explorant non seulement la décentralisation, mais aussi l'interaction entre rigidité algorithmique et variations apportées par l'implication humaine.

1. Voir : <<https://objkt.com/tokens/hicetnunc/207632>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

La *blockchain* se distingue ici par sa capacité à limiter les variations qu'un programme informatique peut produire, en contraignant son exécution à la création d'un nombre défini d'objets. Ainsi, générer un NFT revient à lui attribuer une forme unique tout en fixant les différents résultats possibles issus de l'exécution du même programme. Pour des objets graphiques appartenant à une même série, la *blockchain* contrôle rigoureusement le nombre de variations produites. Ces variations, bien plus que de simples distinctions esthétiques, jouent un rôle fondamental dans la détermination de la valeur financière des NFT. Le lien entre variation et valeur s'exprime de plusieurs façons. D'une part, chaque variation apporte à l'objet une identité unique, renforçant son caractère distinctif au sein de la série. Plus une variation est rare ou visuellement remarquable, plus elle suscite l'intérêt des collectionneurs, augmentant ainsi sa valeur. D'autre part, ces variations, bien qu'encadrées par les restrictions imposées par le programme informatique et la *blockchain*, reflètent une tension entre l'unicité de chaque objet et la standardisation de l'ensemble. Cela signifie que chaque objet conserve son individualité, tout en s'inscrivant dans un cadre prédéfini où les possibilités de variation sont délibérément limitées. Ce contrôle garantit une cohérence esthétique et conceptuelle tout en créant une rareté artificielle, un facteur clé dans la définition de la valeur marchande de chaque NFT sur les plateformes de vente.

De plus, les variations influencent directement le degré de circulation d'un NFT sur les marchés. Les objets présentant des caractéristiques rares ou particulièrement recherchées sont souvent échangés plus fréquemment, ce qui accroît non seulement leur visibilité, mais aussi leur valeur transactionnelle. Ce phénomène s'inscrit dans une logique spéculative propre aux *blockchains*, où la rareté et l'originalité de chaque variation deviennent des éléments essentiels de valorisation économique. Ainsi, la *blockchain* dépasse son rôle traditionnel d'authentification et de traçabilité des objets numériques : elle devient un outil stratégique pour réguler et encadrer les variations, transformant celles-ci en une source majeure de distinction et de valeur dans les écosystèmes numériques. Ces mécanismes renforcent l'importance des variations en tant que levier esthétique

et économique, façonnant non seulement l'apparence des objets, mais également leur positionnement et leur valeur dans des réseaux transactionnels.

Dans la continuité de ces réflexions sur les NFT dont la forme et la valeur peuvent évoluer, Tyler Hobbs met en avant, dans son texte *The Rise of Long-Form Generative Art* (2021), un aspect clé de l'évolution de ces pratiques, notamment dans le domaine de l'art génératif. Il y explique comment l'écriture et l'exécution de programmes informatiques, associés aux *blockchains*, permettent de créer des compositions graphiques uniques tout en maintenant une cohérence esthétique. Ce type de pratique artistique repose sur des algorithmes capables de générer une vaste gamme de variations à partir d'un même code, tout en suivant une ligne directrice fixée par l'artiste. Ces algorithmes se distinguent par leur capacité à produire un grand nombre d'itérations uniques, chacune offrant une interprétation distincte et imprévisible d'un même script, tout en garantissant des résultats cohérents. Cette exigence de cohérence s'explique par le fait que, dans ce contexte, l'artiste ne peut intervenir *a posteriori* dans le processus de sélection des itérations générées via une *blockchain*. Il est donc crucial que les « mauvais » résultats soient presque inexistants, car l'algorithme doit fournir des compositions graphiques de qualité constante et prévisible, sans dépendre du hasard pour produire des résultats exceptionnels. Cela nécessite une logique de génération hautement sophistiquée, où chaque paramètre est minutieusement calibré pour garantir la qualité de chaque sortie. Comme le souligne Hobbs, cela représente un défi de taille pour les artistes, qui doivent non seulement concevoir des algorithmes élaborés, mais également entreprendre un processus méthodique de vérification. Cette démarche implique une exploration approfondie de l'ensemble des résultats possibles, en s'assurant que chacun d'entre eux respecte les standards artistiques fixés.

Les NFT dont les formes sont définies dynamiquement par leur inscription dans une *blockchain* redéfinissent à la fois la manière d'appréhender les *blockchains* et les perspectives pour l'avenir d'Internet. Bien que la décentralisation soit une caractéristique essentielle des *blockchains*, elle

s'étend également aux plateformes qui permettent d'accéder aux ressources qu'une *blockchain* se limite souvent à référencer, sans les archiver directement. Cela est particulièrement significatif pour les NFT, notamment lorsqu'ils prennent la forme de programmes informatiques intégrant divers composants. Ces programmes, loin d'être archivés par les plateformes de vente précédemment mentionnées, s'appuient sur des technologies du « web 3.0 » pour assurer leur accessibilité. Ces technologies introduisent de nouvelles formes d'agentivité, en permettant des interactions et un contrôle renforcés entre individus et actifs numériques. Par exemple, la plateforme *fx(hash)* utilise le réseau IPFS (« *InterPlanetary File System* ») pour garantir l'accès aux NFT qu'elle se contente d'indexer, offrant ainsi un modèle d'accès décentralisé et durable¹.

Ce réseau utilise une technologie pair à pair pour garantir l'accès à des ressources web sans dépendre de serveurs centralisés appartenant à une seule entité. Il repose sur un système de fichiers décentralisé qui privilégie les « recherches par contenu » plutôt que les « recherches par lieu » : au lieu d'être localisés via une adresse URL indiquant leur emplacement sur un serveur précis, les documents sont identifiés grâce à un identifiant unique généré automatiquement. Cet identifiant permet de télécharger les fichiers depuis différentes machines connectées au réseau, qui peuvent être détenues par des particuliers. Ce type de système décentralisé assure l'accès et la conservation à long terme des objets numériques liés aux *blockchains*, en les libérant de leur dépendance à une seule adresse web (ou URL) et des plateformes de vente susceptibles de disparaître, comme ce fut le cas pour HEN en 2021².

Les NFT, à travers l'utilisation de systèmes décentralisés par leurs auteurs, contribuent à transformer les méthodes de stockage et d'accès aux objets numériques sur Internet. Des artistes comme Sasha Tabakov illustrent ces évolutions en créant des œuvres numériques qui exploitent les

technologies auxquelles elles sont associées, tout en mettant en avant la décentralisation qui les sous-tend et leurs caractéristiques fondamentales. Son NFT intitulé *Addresses* en est un exemple frappant : il donne forme à une créature artificielle sans tête, composée uniquement de tentacules. Cette figure abstraite, à la fois énigmatique et dynamique, fait écho aux cryptomonnaies, souvent qualifiées de « monnaies acéphales » pour leur indépendance vis-à-vis d'une autorité unique ou centralisée dans leur émission et leur gestion. Cette créature, définie à travers l'exécution de *smart contracts*, prend vie à partir des données transactionnelles enregistrées sur une *blockchain*. Chaque tentacule est directement lié à une transaction financière ou à l'identité d'un collectionneur, traduisant visuellement l'activité économique et relationnelle qui gravite autour de l'œuvre. Par conséquent, la création ou la collection de NFT dépasse la simple appropriation d'un objet numérique : elle engage les individus dans un processus d'apprentissage et de participation active à l'émergence de nouvelles formes de décentralisation et de création collective.

Ces formes de décentralisation et de création collective, bien que reposant sur des principes complexes, sont simplifiées et standardisées lorsqu'elles s'incarnent à travers les interfaces de plateformes de vente telles que *fx(hash)* et *objkt.com*. Ces plateformes jouent un rôle clé en structurant les interactions entre artistes et collectionneurs, tout en rendant les processus de création et d'acquisition plus accessibles. Elles ne se limitent pas à fournir un simple accès à des œuvres numériques ; elles offrent également des outils permettant une participation active à leur conception. En effet, elles permettent aux utilisateurs d'acquérir des actifs numériques déjà générés ou de les créer eux-mêmes à partir de l'exécution d'un programme informatique, intégrant ainsi les collectionneurs dans le processus artistique. La création ou la collection de NFT engage les individus dans un parcours d'apprentissage qui dépasse largement la simple acquisition d'un objet numérique. À travers leur manipulation, les NFT invitent à explorer des concepts complexes liés à la décentralisation et à la collaboration. Chaque interaction avec une *blockchain* – qu'il s'agisse de créer ou de collectionner un NFT – implique une immersion

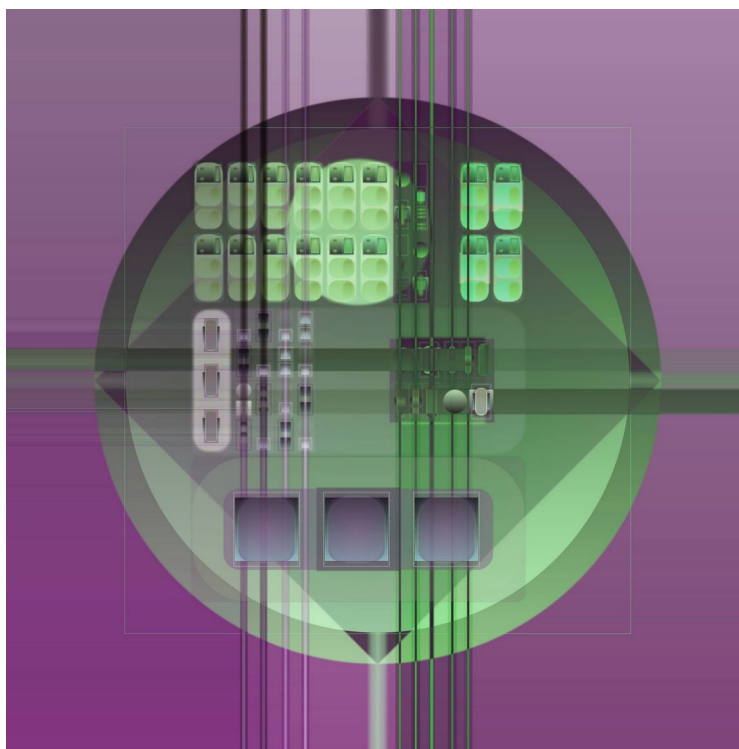
1. Fx(hash), *Decentralised Storage: IPFS and ONCHFS*, <<https://docs.fxhash.xyz/knowledge-base/quickstart/web3-storage/ipfs>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Voir <<https://hictenunc.art/about/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

dans un réseau d'échanges, où les collectionneurs participent activement à des décisions susceptibles d'influencer l'apparence et la valeur d'un objet graphique au sein d'une collection créée par un artiste. Ce processus redéfinit les pratiques artistiques en instaurant de nouvelles formes de participation active, tout en repensant la manière dont les œuvres sont conçues, diffusées et valorisées.

Par exemple, l'interface graphique de la plateforme *fx(hash)* offre aux artistes une grande flexibilité en leur permettant de déléguer une partie du processus de création et de sélection à des collectionneurs. Plutôt que de générer lui-même l'ensemble des objets d'une collection, un artiste peut fournir un modèle, laissant à des collectionneurs la possibilité de générer différentes variantes d'un même objet numérique et de choisir celles qu'ils souhaitent conserver. Cet acte de sélection, concrétisé par le « *mint* », associe chaque variante choisie à une *blockchain*, où sa forme et ses caractéristiques deviennent généralement immuables. Ce dispositif redéfinit les rôles traditionnels dans la création artistique. L'artiste conserve le contrôle sur les paramètres fondamentaux (comme le nombre total d'objets dans une collection et leurs caractéristiques principales), mais il délègue la sélection finale à une communauté d'individus. En conséquence, les *blockchains* structurent cette interaction collective en valorisant le travail de sélection effectué par les collectionneurs. Elles limitent également le nombre de NFT pouvant être générés à partir d'un programme informatique, créant ainsi une rareté artificielle qui renforce la valeur perçue de chaque objet. Par ailleurs, elles permettent d'inscrire toutes les interactions liées à la constitution d'une collection dans un réseau traçable et transparent, accessible via des interfaces comme celle de *fx(hash)*¹.

Dans une démarche critique face aux plateformes de vente qui centralisent l'activité des *blo-*



Harm van den Dorpel, *Cedace*, spécimen 26, septième mutation, 2024.

ckchains – pourtant conçues comme des systèmes décentralisés – et imposent des modes standardisés d'interaction, certains artistes explorent des approches alternatives en concevant des œuvres génératives moins dépendantes de ces intermédiaires. Ils cherchent à ancrer directement leurs créations dans l'écosystème décentralisé des *blockchains*, réinventant ainsi les modalités de production et de diffusion pour s'affranchir des contraintes imposées par ces plateformes. Par exemple, plusieurs œuvres de l'artiste Harm van den Dorpel correspondent à des NFT « *on-chain* » : des œuvres entièrement stockées sur une *blockchain*, ou des objets dont l'accessibilité est garantie par l'artiste lui-même, grâce à des programmes informatiques capables de récupérer des informations archivées sur une *blockchain*, sans avoir recours à un intermédiaire. Son projet *Mutant Garden Seeder* (2021) en est une illustration notable. Ce projet comprend 513 tableaux génératifs, qualifiés de « mutants », dont les principales caractéristiques sont définies et évoluent à partir d'informations associées à la *blockchain* Ethereum. L'identifiant du bloc qui rattache un tableau à la *blockchain* est utilisé en conjonction avec un algorithme génétique pour déterminer ses attributs

1. Fx(hash), *Chelovechki*, <<https://www.fxhash.xyz/generative/7229>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

immuables, tels que ses couleurs, son niveau de complexité et sa fréquence de mutation, ainsi que pour définir son apparence initiale. Par la suite, l'identifiant du dernier bloc Ethereum créé est récupéré à intervalles réguliers pour redéfinir la structure et l'apparence de chaque tableau. Ce processus fait évoluer un « patrimoine génétique » contenant des instructions de dessin et de branchement, ainsi que des pointeurs vers des emplacements mémoire :

À la naissance, chaque mutant reçoit une probabilité de mutation fixe, basée sur l'identifiant du bloc de départ. Les mutants les plus stables mutent peut-être une fois tous les cinq mois, tandis que les plus dynamiques mutent tous les jours. Pour chaque mutant, l'identifiant du bloc initial est comparé à celui du bloc le plus récent. À partir des représentations binaires de ces deux identifiants, lorsque les n premiers chiffres sont identiques, une mutation se produit. Le fait qu'un gène mute est déterminé comme la nature de ces mutations en fonction de l'identifiant du bloc Ethereum le plus récent. Cela signifie que les mutations, même si elles sont aléatoires et imprévisibles, sont totalement déterministes¹.

Cet exemple illustre une autre forme d'évolution à long terme rendue possible par les *blockchains*. Contrairement aux processus artistiques traditionnels, où un artiste ou des participants doivent intervenir directement pour modifier ou faire évoluer une œuvre, *Mutant Garden Seeder* propose un système autonome, entièrement automatisé. Grâce à l'intégration d'un algorithme génétique combiné à l'utilisation des identifiants de blocs Ethereum, les tableaux génératifs évoluent de manière indépendante au fil du temps. Chaque mutation, définie par des règles préétablies, est activée automatiquement par des interactions avec une *blockchain*, supprimant ainsi la nécessité d'une intervention humaine. Ce processus inscrit les œuvres dans une temporalité propre, où leur transformation est non seulement imprévisible, mais aussi intimement liée à la dynamique du réseau *blockchain*.

1. Harm van den DORPEL, « What is Mutant Garden? », *Mutant Garden Seeder*, <<https://seeder.mutant.garden/about>>, consultée le 1^{er} décembre 2024, traduction personnelle.

Pour permettre une exploration de ces mutations, cette série de tableaux génératifs est présentée sous la forme d'une galerie d'images consultable via un site web² dédié au projet *Mutant Garden Seeder*. Ce site, conçu par Harm van den Dorpel, offre une expérience contemplative, centrée sur la diversité et l'évolution des jardins générés. Chaque tableau peut être observé dans ses différentes variations et mutations successives, mettant en lumière la richesse et la complexité des dynamiques génératives. Cette interface, pensée pour valoriser à la fois le processus créatif et l'esthétique des œuvres, se positionne en opposition directe avec les interfaces des plateformes commerciales telles qu'*OpenSea*, qui suivent une logique fondamentalement différente.

L'interface d'*OpenSea* est avant tout conçue pour maximiser les échanges sur le marché, incitant les utilisateurs à s'intéresser principalement aux œuvres les plus populaires ou celles susceptibles d'offrir un retour sur investissement via la revente sur le marché secondaire. Elle privilégie une hiérarchisation basée sur la spéculation, où la valeur des NFT est mesurée moins par leur qualité esthétique que par leur potentiel lucratif. En encourageant cette approche, *OpenSea* réduit les œuvres à leur statut de marchandises, créant une dynamique où la visibilité et l'attention sont captées par des objets conformes aux tendances et aux attentes d'un marché en constante fluctuation. La compétition entre ces deux types d'interfaces est explicitement évoquée par Harm van den Dorpel dans un entretien mené par Anika Meier en 2022 :

Pour le lancement de *Mutant Garden Seeder*, j'ai créé une interface personnalisée permettant d'observer la naissance des mutants, de les évaluer et de réfléchir à la possibilité d'en adopter un en particulier ou de le laisser disparaître à jamais. J'imaginai ce processus comme une interaction engageante avec l'œuvre, où les utilisateurs pourraient sélectionner, parmi toutes les possibilités offertes, les mutants

2. La version la plus récente de chaque tableau est également accessible via une application de bureau disponible en téléchargement gratuit. Ce mode de consultation décentralisé garantit la pérennité du projet en éliminant la dépendance à des serveurs gérés par une plateforme tierce pour son accessibilité.

qui naissent, et, avec soin, décider à un moment donné d'en adopter un. J'ai consacré beaucoup de temps à la conception de cette interface. Mais en réalité, les gens ne l'ont pas utilisée. Ils se sont contentés de s'assurer de *miner* les NFT, en contournant le mécanisme de sélection curatoriale que j'avais mis en place. À cause de cela, de nombreux mutants ont été *minés*, mais pas forcément les plus intéressants à mon avis. J'étais naïf et je n'avais pas anticipé que les NFT se vendraient aussi rapidement. Peut-être aurais-je dû intégrer un mécanisme de friction qui aurait imposé ce processus curatoriale¹.

Les propos tenus par Harm van den Dorpel soulignent une tension fondamentale entre les intentions artistiques et les dynamiques économiques inhérentes aux plateformes de NFT. En concevant une interface personnalisée pour *Mutant Garden Seeder*, il cherchait à engager les collectionneurs dans un processus curatoriale, où la contemplation et la sélection réfléchie auraient joué un rôle central. Cependant, la rapidité avec laquelle les NFT ont été *minés*, motivée par des logiques spéculatives, a contourné cette interaction qu'il avait soigneusement orchestrée. Ce constat met en lumière un enjeu crucial : les plateformes de NFT, bien qu'elles offrent des outils pour l'expérimentation esthétique et la décentralisation, sont souvent dominées par des mécanismes de marché qui favorisent la vitesse et la rentabilité au détriment de l'intention artistique.

Cette expérience met en lumière la difficulté, pour les artistes, de préserver la profondeur et la cohérence de leur démarche dans un environnement où la spéculation tend à orienter les comportements. Elle souligne l'importance de proposer des alternatives aux interfaces et aux fonctionnalités des plateformes de vente associées aux *blockchains*, afin de développer des mécanismes capables de modifier les logiques financières dominantes. Parmi ces logiques, les relations dynamiques d'échanges jouent un rôle crucial. Comme l'explique Laura Lotti dans

*Contemporary Art, Capitalization and the Blockchain*², ces relations se caractérisent par des interactions continues et interconnectées entre artistes, œuvres, collectionneurs et réseaux de valorisation. Elles ne se limitent pas à de simples transactions, mais incluent des cycles d'achat, de revente et de visibilité qui influencent directement la valeur attribuée aux œuvres. Laura Lotti montre que ces relations s'appuient sur une infrastructure computationnelle commune aux marchés financiers et au milieu informationnel de l'art contemporain. Cette infrastructure incarne ce qu'elle appelle une « logique liquide de la capitalisation », où la valeur des œuvres est continuellement ajustée en fonction des interactions, de l'attention portée et de l'appréciation exprimée au sein de réseaux dédiés à l'art contemporain. Ce processus, qui dépasse largement le cadre des *blockchains*, reflète une tendance généralisée à considérer les artistes et leurs œuvres comme des marchandises, classées et valorisées en fonction de leur performance dans des écosystèmes où la visibilité et l'information jouent un rôle central. Laura Lotti interroge ainsi plus largement les mécanismes de capitalisation propres à l'art contemporain, en questionnant leurs effets sur la création, la diffusion et la réception des œuvres.

Dans cette partie, nous avons vu comment les grandes plateformes de NFT, souvent guidées par une logique spéculative, imposent des modes standardisés d'interaction. Le travail d'Harm van den Dorpel met en évidence une voie alternative : proposer des interfaces adaptées à un projet spécifique et mettant en valeur ses principales caractéristiques afin de proposer une expérience qui n'est pas guidée par une logique de profit à court terme via l'achat et la revente rapide de NFT. Ainsi, la *blockchain* n'est plus uniquement perçue comme un outil de certification ou un registre transactionnel, mais comme un véritable médium artistique donnant lieu à des objets dont il s'agit de s'attarder sur les formes et l'évolution grâce à des interfaces permettant de saisir la richesse et complexité de ce processus. Ces expérimentations soulignent

1. Anika MEIER, Micol AP, and Jesse DAMIANI, « Is Blockchain a Medium? », *Right Click Save*, 2022, <<https://www.rightclicksave.com/article/is-blockchain-a-medium>>, consultée le 1^{er} décembre 2024, traduction personnelle.

2. Laura LOTTI, « Contemporary art, capitalization and the blockchain: On the autonomy and automation of art's value », *Finance and Society*, vol. 2, n° 2, 2016, p. 96-110.

également la tension entre l'idéologie décentralisée des *blockchains* et la réalité d'un marché où la centralisation et la standardisation peuvent prévaloir. Dans la partie suivante, nous verrons comment certaines plateformes adoptent des principes de collaboration, de partage et de curation communautaire, invitant à reconsidérer la place des collectionneurs et des artistes dans le processus de création et de diffusion : une perspective qui rompt, dans certains cas, avec les dynamiques spéculatives traditionnelles, au profit de nouvelles pratiques curatoriales et collaboratives.

La blockchain au cœur de nouveaux écosystèmes artistiques

Les *blockchains* offrent aux artistes de nouvelles possibilités, non seulement pour constituer des collections et attribuer de la valeur aux objets qui les composent, mais aussi pour établir des liens entre des œuvres créées par différents artistes grâce à des interfaces facilitant un travail de curation. En 2019, Casey Reas a imaginé le projet *a2p* (« *artist-to-peer* »), qui utilisait une *blockchain* pour connecter différentes œuvres d'art numérique. Ce projet¹ proposait de repenser les modes de partage et d'échange des œuvres en s'inspirant des pratiques d'artistes opérant en dehors des circuits traditionnels du marché de l'art et des galeries, et souhaitant échanger leurs créations directement entre pairs.

Les deux éditions du projet, réalisées en 2019 et 2020, invitaient chacune 25 artistes sélectionnés par plusieurs commissaires d'exposition à créer et référencer une série de 10 objets (plus une épreuve d'artiste) sur une *blockchain*. Pendant une semaine, les artistes étaient encouragés à échanger ces objets entre eux pour constituer leur propre collection. Présenté par Casey Reas comme une performance en ligne², le projet se distinguait par l'utilisation d'un système de messagerie instanta-

née³ permettant aux participants de communiquer directement et de rendre publics leurs échanges ainsi que les opérations enregistrées sur la *blockchain*. *A2p* figure parmi les premiers projets artistiques à exploiter, dès la fin des années 2010, une *blockchain* pour attester de la provenance et de la possession d'œuvres numériques, qu'il s'agisse d'images, de vidéos ou d'animations. Bien que le projet ne soit plus actif aujourd'hui, il a donné naissance en 2020 à la première version de la plateforme *Feral File*, poursuivant les explorations initiées par *a2p*. Contrairement aux plateformes de vente traditionnelles, *Feral File* se positionne comme une véritable galerie en ligne, centrée sur l'organisation d'expositions thématiques par des commissaires d'exposition tels que Pau Waelder, Anika Meier et Domenico Quaranta. Ces expositions poursuivent, dans la lignée du projet *a2p*, l'exploration de nouvelles manières d'exposer et de collecter des œuvres d'art, qu'il s'agisse d'objets numériques ou de créations multimédias utilisant divers supports d'expression⁴. L'un des objectifs majeurs de cette plateforme est d'exploiter la technologie *blockchain* pour permettre aux artistes de développer des stratégies esthétiques innovantes, échappant aux formes d'interaction standardisées, tout en leur offrant un contrôle accru sur leurs œuvres dans un cadre de vente et de diffusion publique.

Le travail de curation sur *Feral File* garantit l'originalité des œuvres présentées, permettant aux artistes de créer et de vendre des objets en série tout en les référençant individuellement au sein d'une *blockchain*. Dans ce contexte, la *blockchain* joue un rôle essentiel en distinguant les originaux des copies, quelle que soit la facilité avec laquelle ces dernières peuvent être reproduites. Cette fonction s'inscrit dans la vision initiale des *blockchains*, telle qu'exprimée par leurs créateurs⁵, bien qu'elle peine aujourd'hui à se maintenir sur

1. Voir : <<https://a2p.bitmark.com/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Voir : <<https://a2p.bitmark.com/v2/about/en>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

3. Voir : <<https://a2p.bitmark.com/v1/chat>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

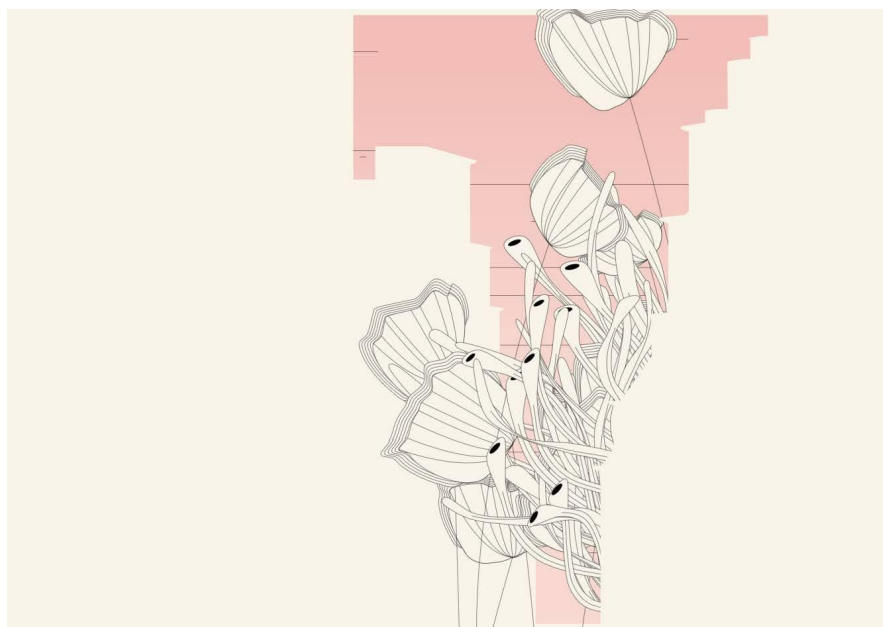
4. Voir : <<https://feralfile.com/about>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

5. Anil DASH, « *NFTs Weren't Supposed to End Like This* », *The Atlantic*, 2021, <<https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/04/nfts-werent-supposed-end-like/618488/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

d'autres plateformes qui ne vérifient pas systématiquement l'identité de leurs utilisateurs ni l'authenticité des œuvres. *Feral File* constitue un espace hybride, combinant les valeurs de partage et d'émancipation portées par Casey Reas lors de la conception du projet *a2p*, avec des fonctionnalités proches d'une galerie d'art traditionnelle. Ces valeurs continuent de guider l'utilisation de la *blockchain* sur la plateforme, non seulement pour rémunérer les artistes lors de la vente et de la revente de leurs œuvres, mais aussi pour renforcer les liens

entre les artistes ayant participé à une même exposition. Par exemple, *Feral File* propose de collectionner les œuvres d'une exposition sous forme de collections (de « sets ») regroupant l'ensemble des artistes. Ce mode de fonctionnement, basé sur des expositions thématiques réunissant des artistes à différents stades de leur carrière, favorise également la vente d'œuvres en séries. Il offre aux artistes émergents une visibilité accrue, en leur permettant de bénéficier de la valeur et de l'attention déjà attribuées aux artistes confirmés explorant les mêmes thématiques.

L'exposition *+GRAPH¹*, inaugurée en novembre 2023 par la plateforme *Feral File*, illustre le protocole établi depuis juillet 2023, date de lancement de la seconde version de la plateforme, pour les artistes participant à des expositions collectives. Organisée par Casey Reas, cette exposition réunit six artistes (Licia He, Joanie Lemercier, Aleksandra Jovanić, James Merrill, Iskra Velitchkova et Julien Gachadoat), dont les œuvres consistent chacune en une série de 30 compositions graphiques réalisées grâce à l'écriture de programmes informatiques et à l'utilisation de machines à dessiner. Ces machines, appelées traceurs d'écriture, rappellent les outils



Aleksandra Jovanić, *The Space in Between #1*, 2023.

employés dès les années 1960 par des artistes comme Vera Molnár pour créer des dessins assistés par ordinateur. Le protocole impose aux artistes de concevoir un programme informatique capable de générer un grand nombre de dessins numériques liés à leur démarche artistique, parmi lesquels seuls 30 sont sélectionnés. Ces dessins intègrent ensuite des collections, qui peuvent être acquises via des ventes aux enchères basées sur une *blockchain*. Ces collections regroupent les œuvres de tous les artistes participants et ne peuvent être achetées qu'en tant qu'ensemble². La *blockchain* joue ici un rôle crucial, en conservant la trace des connexions établies entre les artistes dans le cadre de l'exposition thématique et en pérennisant ces relations grâce à la vente collective de leurs œuvres. Elle permet également d'attribuer à chaque dessin numérique un statut d'exemplaire unique, même s'il appartient à une série.

Le protocole mis en place par *Feral File* encourage les collectionneurs à élargir leur approche en ne focalisant pas leur attention sur un seul dessin, mais en choisissant parmi des collections regrou-

1. Voir : <<https://feralfile.com/exhibitions/graph-8vs>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Une autre spécificité notable de ces dessins numériques est leur association avec un objet physique : une impression obtenue à l'aide d'un traceur, qui peut comporter des artefacts conférant des qualités esthétiques uniques à chaque impression.

pant les œuvres de l'ensemble des artistes participants. Ce dispositif invite à percevoir l'exposition elle-même, ainsi que les contrats sur lesquels elle repose, comme une œuvre artistique à part entière. Il incite également à explorer les liens entre les différentes créations au sein de chaque collection. L'interface graphique de la plateforme *Feral File* met en avant cette approche collective en offrant par défaut un aperçu général des collections associées à chaque exposition. La consultation individuelle des œuvres se fait principalement à partir de la présentation de la collection à laquelle elles appartiennent. Cette mise en avant de la dimension collective influence directement les modes d'exposition en ligne, tout en reflétant l'esprit collaboratif de l'exposition. Les contrats de vente prolongent cette dynamique en garantissant une rémunération équitable pour tous les artistes à partir de la vente des collections. Cette équité initiale est cependant susceptible d'être modifiée en cas de revente individuelle des œuvres via des plateformes tierces, telles qu'*Open-Sea*, où les dynamiques de marché prennent le dessus.

Les artistes participant aux expositions organisées par la plateforme *Feral File* ne développent pas tous une œuvre directement liée à la *blockchain*. Cependant, certains d'entre eux intègrent cette technologie dans leur pratique artistique et explorent les relations qu'elle permet d'établir. C'est notamment le cas de Rhea Myers, dont le travail est étroitement lié aux *blockchains* depuis 2014¹. La *blockchain* peut également renouveler l'interprétation d'une œuvre en influençant les formes de visibilité et de diffusion qui lui sont associées. La série de dessins réalisée par Aleksandra Jovanić, intitulée *The Space in Between* (2023), illustre parfaitement cette dynamique. Cette œuvre invite le spectateur à se concentrer sur l'espace situé entre deux objets invisibilisés, présenté comme un espace « vibrant et plein de vie » habité par une végétation dense. Ces espaces, créés par l'artiste, incarnent des zones de transition et de rencontre où des connexions et du sens peuvent émerger. Le titre de la série fait référence à *The*

Space Between (2019), la dernière série de photomontages de John Baldessari, qui interroge la manière dont nous interprétons les signes, symboles et gestes structurant notre quotidien. Dans l'exposition +*GRAPH*, chaque dessin de la série *The Space in Between* est présenté au sein de collections regroupant l'ensemble des artistes participants. Cela met en avant la relation collaborative entre les artistes ainsi que les liens conceptuels tissés entre les œuvres intégrées dans une même collection. Ces dessins incitent à reconsidérer l'espace entre deux objets d'une collection et à apprécier le rôle de la *blockchain* dans la définition et la pérennisation de ces relations.

En somme, la *blockchain*, ne correspond pas simplement à un support transactionnel, mais à un véritable catalyseur de nouvelles formes de collaboration artistique et de diffusion collective. Elle transforme les relations traditionnelles entre artistes, œuvres et publics en introduisant des mécanismes participatifs et des dynamiques communautaires inédites. Les dynamiques collaboratives explorées à travers des projets comme *a2p* ou la plateforme *Feral File* trouvent un prolongement naturel dans le développement des DAO² (« *Decentralized Autonomous Organizations* »). Les DAO, reposant entièrement sur la technologie *blockchain* et des *smart contracts*, permettent à des groupes d'artistes, de collectionneurs et de commissaires d'exposition de s'organiser de manière décentralisée autour d'objectifs communs. Ces structures collectives redéfinissent la manière dont les décisions sont prises au sein d'un réseau en attribuant à chaque membre un droit de vote proportionnel à sa participation ou à ses contributions. En s'appuyant sur une gouvernance transparente et automatisée, les DAO offrent un cadre idéal pour cofinancer, produire, exposer et promouvoir des œuvres d'art tout en redistribuant équitablement les bénéfices générés. Par exemple, une DAO peut être utilisée pour sélectionner les artistes participant à une exposition, allouer des fonds pour le développement de nouveaux projets, ou même voter sur la manière dont une col-

1. Rhea MYERS, *Proof of Work: Blockchain Provocations 2011–2021*, Falmouth, Urbanomic, 2022.

2. Voir Ruth CATLOW, Penny RAFFERTY (dir.), *Radical Friends: Decentralised Autonomous Organisations and the Arts*, Torque Editions, 2022.

lection sera distribuée ou exposée. En complément des plateformes traditionnelles de curation, les DAO ouvrent la voie à une véritable décentralisation des processus décisionnels, transformant les relations artistiques en un écosystème collaboratif autogéré. Ces nouvelles formes d'organisation actualisent la dynamique collective de l'art en réseau, tout en offrant aux artistes un contrôle accru sur leurs créations et leurs interactions avec les collectionneurs.

Conclusion

Les *blockchains* semblent aujourd'hui réinvestir le rôle attribué aux bases de données en ligne dans les pratiques artistiques des années 2000. Elles introduisent de nouvelles méthodes pour garantir l'accès à des biens numériques, fonctionnant à la fois comme un registre et une archive, tout en inscrivant les œuvres dans des réseaux de relations dynamiques. Ces réseaux permettent l'émergence d'objets dont la structure et le devenir sont étroitement liés au développement d'une *blockchain* et aux informations qu'elle contient, comme en témoigne le travail de l'artiste Harm van den Dorpel.

En plus d'attester de l'authenticité des œuvres, qu'elles soient physiques ou numériques, les *blockchains* intègrent des objets audiovisuels dans des réseaux relationnels spécifiques. Elles transforment également notre perception d'un Internet et d'un web largement centralisés, en réintroduisant dans les pratiques artistiques des formes de décentralisation encore largement inexploitées. Ces technologies offrent aux artistes un contrôle accru sur la vente et la diffusion de leurs œuvres, tout en permettant d'explorer les dimensions esthétiques de systèmes liés au « web 3.0 », telles que le stockage pair à pair, qui renouvelle les protocoles d'accès en ligne aux données textuelles, visuelles et sonores.

Depuis 2017, l'émergence de plateformes liées à la vente de NFT a contribué à homogénéiser les interactions possibles avec des objets inscrits dans une *blockchain*, tout en centralisant une partie du trafic web qui en découle. Cependant, ces plateformes diffèrent considérablement dans leurs interfaces et dans les types d'objets avec lesquels

elles permettent d'interagir : images, fichiers sonores, ou encore programmes informatiques intégrant des métadonnées ou des références directement extraites d'une *blockchain*. Cette capacité à utiliser les données d'une chaîne pour alimenter le fonctionnement d'une œuvre transforme la *blockchain* en un véritable médium artistique.

Le potentiel esthétique des *blockchains* réside profondément dans leur logique distributive : l'infrastructure qui garantit à la fois la décentralisation et la pérennité de l'archivage des actifs numériques qu'elles référencent. Mais cette logique dépasse le cadre purement technique : elle englobe également une dimension sociale et collective, où les interactions entre individus produisent des résultats inatteignables par l'action isolée d'une seule personne. Les *blockchains* ne se contentent donc pas de reprendre la fonction de simple « base de données » ; elles redéfinissent les modalités d'accès et de conservation des biens numériques tout en suggérant une autre manière d'envisager la création artistique. De fait, elles peuvent devenir un véritable médium de co-création, permettant aux artistes et aux publics d'expérimenter la forme, l'évolution et la valorisation des œuvres dans un cadre décentralisé.

Cette reconfiguration ouvre un champ d'explorations esthétiques, relationnelles et économiques qui met en tension la promesse d'immutabilité et les possibilités d'évolution offertes par les *blockchains*. À mesure que les artistes, les commissaires d'exposition, les développeurs et les collectionneurs s'approprient ces outils, la question se pose : jusqu'où cette décentralisation peut-elle repenser les modèles établis, notamment en permettant un contrôle accru sur les œuvres, ou en favorisant de nouvelles formes de participation et de collaboration ? Autant d'enjeux qui dessinent les perspectives d'un art en réseau évoluant au contact de technologies dont le potentiel n'a pas encore été pleinement révélé.

Florent DI BARTOLO

Œuvres-partitions et gestes d'écriture intermédiaires

ENTRETIEN AVEC CÉLINE HUYGHEBAERT¹

La démarche de Céline Huyghebaert relève du large champ d'étude des arts littéraires qui proposent une conception renouvelée de la littérature dans laquelle l'écriture ne se borne plus à l'espace du livre publié par une maison d'édition. *Spectacularisées, exposées* ou *médiatisées* – pour reprendre les trois grandes catégories identifiées dans le travail de nomenclature effectué depuis 2021 par l'équipe du laboratoire Ex situ dirigé par René Audet à l'université Laval (Canada) –, les œuvres étudiées circulent au-delà du territoire littéraire traditionnel, « dans des salles de spectacle, sur les murs des musées, dans des fichiers sonores ou audiovisuels, sur les écrans de nos ordinateurs et, plus largement, dans l'espace public² ». Une telle façon de concevoir le geste d'écriture se retrouve dans le travail de l'artiste franco-québécoise Céline Huyghebaert. Son œuvre transdisciplinaire, à la croisée de la littérature et des arts visuels, procède d'une diversification médiatique et matérielle qui permet l'émergence d'une expérience fluide et modulable du texte. Son projet *Le drap blanc*, dont la version livresque parue au Quartanier a été récompensée par le prestigieux Prix littéraire du gouverneur général du Canada, procède notamment d'un chantier de création évolutif qui s'est incarné sur différents supports entre 2012 et 2019 : des zines, un livre d'artiste autoédité, diverses formes expositionnelles, une thèse de doctorat et un livre publié chez l'éditeur littéraire Le Quartanier.

Réalisé à Montréal en octobre 2023, dans l'atelier de Céline Huyghebaert, à la suite d'un travail de fond mené sur son chantier de création *Le drap blanc*³, cet entretien, repris et enrichi ensuite par écrit, s'inscrit dans une recherche collective lancée par René Audet, Corentin Lahouste et David Martens, qui porte sur des œuvres narratives déployées sur plusieurs supports médiatiques concomitants. Il s'est agi de questionner l'autrice franco-québécoise sur son processus de création et de revenir sur une série d'enjeux qui en découlent.

Corentin Lahouste : Nous souhaitons débiter l'entretien par une question large, transversale, qui est liée à la particularité de ta pratique de création : comment conçois-tu ton statut d'autrice-artiste (ou d'artiste-autrice – peut-être même que l'ordre des termes peut être signifiant pour toi) ? Est-il inscrit dans une zone labile entre littérature et arts visuels ? Autrement dit, comment s'articule ta double pratique d'écrivaine et de plasticienne ?

Céline Huyghebaert : En général, j'essaie d'évacuer les questions sur les catégories ou les disciplines, parce qu'elles ne s'appliquent plus à mon travail. Mais ça n'a pas toujours été le cas. Dans les premiers temps, j'ai eu besoin d'avoir des pratiques distinctes, chacune développée dans son espace propre : une pratique d'écrivaine, une pra-

tique d'artiste en art visuel et une pratique de chercheuse. *Le drap blanc* a constitué une œuvre charnière à cet égard. Pour la première fois avec elle, j'ai assumé le fait que j'utilisais un seul et même langage, qui pouvait se déployer parfois sous la forme d'un livre, parfois sous la forme d'une exposition.

J'ai fait un bac en littérature et une maîtrise en recherche-crédation. Devenir écrivaine aurait été l'aboutissement de ce parcours, un devenir qui ne semblait pouvoir être confirmé que par la publication d'un livre dans une maison d'édition. Mais ce n'est pas ce qui est arrivé. J'ai rapidement eu l'impression que mon écriture ne se suffisait pas à elle-même, qu'elle avait besoin d'être en relation avec autre chose : des images, une matérialité, et

1. Cet entretien, mené par Corentin Lahouste et David Martens, s'inscrit dans le cadre des chantiers de recherche initiés par le RIMELL, le Réseau de Recherches interdisciplinaires sur la muséalisation et l'exposition de la littérature et du livre. Voir <<http://www.litteraturesmodesdemploi.org/presentation-2>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Florent COSTE, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017, p. 415.

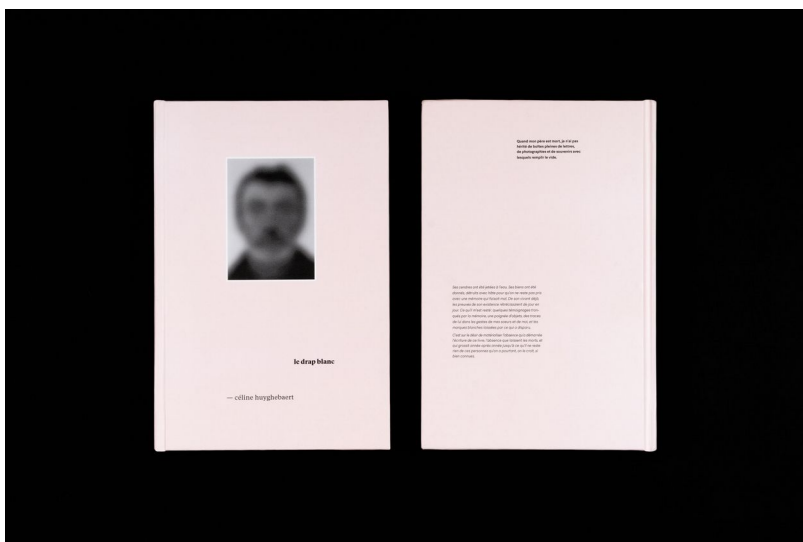
3. Voir Corentin LAHOUSTE, René AUDET et David MARTENS, « Faire jaillir, sous le linceul, les mouvements de la mémoire : les déploiements médiatiques du projet littéraire et artistique *Le drap blanc* de Céline Huyghebaert », *Voix & Images*, n° 145, octobre 2024, p. 103-125.

que ce que je faisais n'était pas de la littérature au sens traditionnel du terme. Aujourd'hui, je pense que les choses ont changé et qu'on enseigne dans les programmes littéraires des formes hybrides, fragmentaires et variées, où j'aurais pu me reconnaître. Mais au moment où j'ai commencé à écrire, c'est dans les arts visuels que j'ai trouvé des modèles.

J'ai écrit *Le drap blanc* comme un projet artistique. J'en ai fait un livre d'artiste et une exposition. Quand le livre a été épuisé, je l'ai soumis à des maisons d'édition littéraires. C'est à partir de là et de ce qui a suivi que j'ai pu commencer à me désigner comme une artiste-écrivaine ou, plus précisément, à avoir une pratique du texte qui n'a pas à choisir la discipline dans laquelle elle va se déployer.

David Martens : Mais pourquoi cette décision de solliciter une maison d'édition « littéraire » une fois ton livre d'artiste épuisé, alors que tu avais fait le choix d'investir le secteur des arts visuels et de sensiblement te détourner du champ littéraire ? Pourquoi ce revirement ? N'étais-tu pas complètement satisfaite de ce à quoi tu avais pu arriver avec les précédentes matérialisations de ton projet ? Te semblait-il manquer quelque chose ?

C.H. : J'adore la micropublication, la liberté qu'elle offre, l'exploration matérielle qu'elle permet. J'ai fait le livre que je rêvais de faire, un objet que je n'aurais pas pu créer avec une maison d'édition. Il était composé de parties sérigraphiées, d'insertions de papier carbone, de photographies collées sur certaines pages. Il était beau, mais il n'existait qu'en 130 exemplaires. C'est très peu pour un projet qui a pris plus de sept ans à naître. Une fois qu'il a été épuisé, je n'ai pas voulu le réimprimer à l'identique — de toute façon, ça n'aurait pas été possible ; la production coûtait beaucoup trop cher pour que le livre soit rentable.

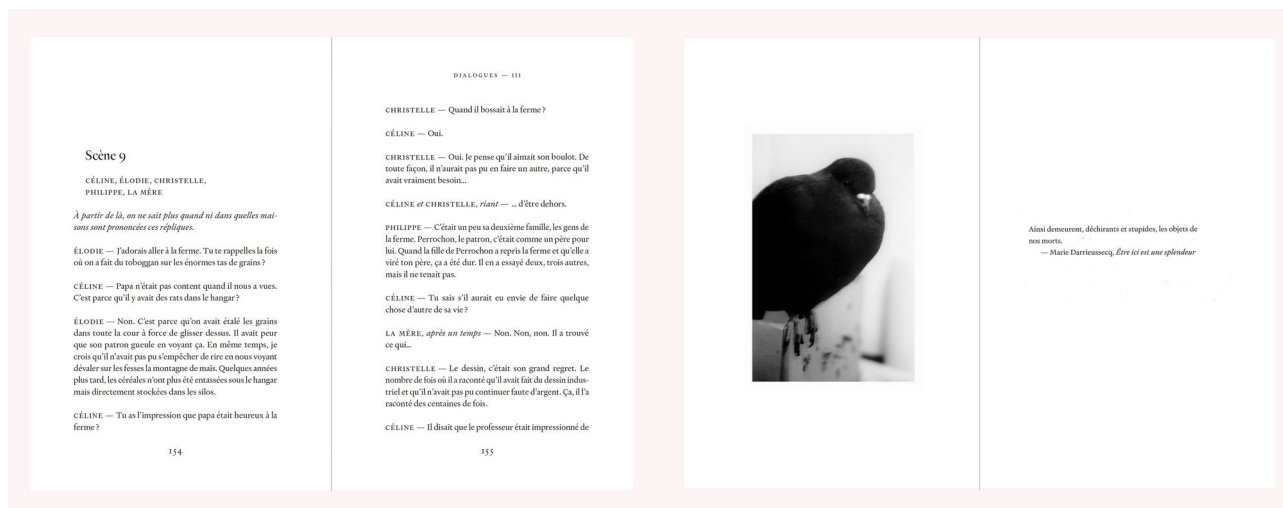


Couverture du livre d'artiste *le drap blanc*, Montréal, 2017, 270 pages. Crédit : Jean-Michael Seminaro

Aussi, j'en ai peu parlé sur le coup, mais je me souviens avoir ressenti une frustration devant la beauté matérielle de ce livre. J'avais l'impression qu'elle faisait écran au texte, que les gens allaient le regarder au lieu de le lire. J'ai alors choisi de contacter des maisons d'édition littéraires, mais je ne pensais pas que le projet les intéresserait. C'était quelque chose de très hybride, de très « art visuel ». La littérature et les arts visuels répondent à des codes, des traditions différentes, ce qui peut freiner les glissements d'une discipline à l'autre. Sans compter que le livre avait déjà existé sous une première version. Mais Alexie Morin du Quartanier m'a contactée très vite, et a cru à la possibilité de transformer ce livre d'artiste en une œuvre littéraire.

D.M. : Comment cela s'est-il passé ?

C.H. : *Grosso modo*, la structure d'ensemble n'a pas vraiment bougé, à part quelques détails qui passent facilement inaperçus. Le travail d'édition et de réécriture a principalement concerné la prise en charge par le texte de ce qui passait par le graphisme ou la matière. Par exemple, les dialogues étaient présentés sur plusieurs colonnes dans le livre d'artiste, ce qui permettait de comprendre visuellement qu'ils résultaient d'un découpage et d'un collage faits *a posteriori*, que les entrevues avaient été découpées et réorganisées. Les livres



Pages intérieures du livre *Le drap blanc*, Le Quartanier, Montréal, 2019, 336 pages.

du Quartanier étant plus petits, la mise en espace sur trois colonnes était impossible. À la place, j'ai ajouté de nombreuses didascalies, parfois très longues.

Aussi, le temps qui s'était écoulé depuis la parution du livre d'artiste me donnait du recul. J'étais heureuse d'avoir des interlocuteurs pour réfléchir aux choix que j'avais faits la première fois. Par exemple, le livre d'artiste se terminait sur une photo d'identité de mon père. Après coup, j'ai su que cette décision allait à l'encontre du projet : je raconte l'histoire d'un homme dont l'image du père ne cesse de nous échapper. J'ai donc décidé que la photo serait supprimée dans la seconde version du livre.

C.L. : Concernant la fin du livre paru au Quartanier justement, c'est intéressant de voir qu'il se termine sur la photo d'un pigeon hors de sa cage, qu'on peut lier à l'épisode du livre où il est question d'un tel animal. On se retrouve là avec quelque chose de beaucoup plus allusif, oblique, ouvert à de multiples interprétations...

J'aimerais toutefois quelque peu revenir sur ton processus d'écriture et la mobilisation que tu fais de différents supports de création, non uniquement livresques, et sur ton statut d'écrivaine-artiste qui lie deux territoires créatifs la plupart du temps appréhendés comme distincts : comment travailles-tu à les faire se rencontrer ? Sont-ce même pour toi deux univers spécifiques ? Comment navigues-tu dans ce cadre alors que, comme tu le notais précédemment, il ne s'agit pas forcément de milieux qui communiquent de façon fluide et soutenue ?

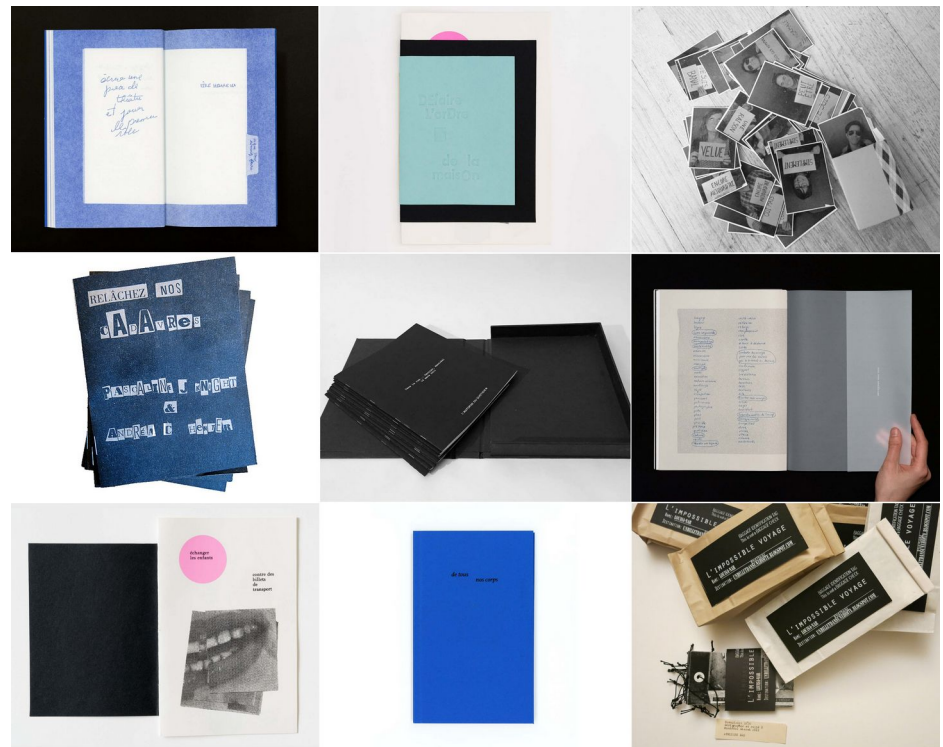
C.H. : Il y a la façon dont moi je navigue, qui est fluide et ne s'embarrasse plus vraiment de savoir si l'endroit d'où je crée est artistique ou littéraire ; et puis, il y a la manière dont le cadre institutionnel, ainsi que les discours critiques et médiatiques, délimitent ces glissements, avec ou sans ma collaboration. C'est intéressant de regarder d'où viennent les invitations que je reçois, dans quelles rubriques sont publiées les critiques sur mon travail, d'où proviennent le financement ou la reconnaissance. En littérature, je suis l'écrivaine d'un seul livre, quand bien même écrire est ma principale activité, car toutes les micropublications que j'ai faites ne sont pas prises en compte par les institutions comme les conseils des arts. Il m'est arrivé plusieurs fois de ne pas pouvoir proposer de candidature pour une résidence d'auteurice à cause de cela.

D.M. : Quand tu élabores un projet, si tu le développes dans un cadre d'art contemporain (une galerie, par exemple), j'imagine que tu envisages un public différent de celui du Quartanier. Comment te positionnes-tu par rapport aux différents publics ? Et lorsque tu commences un nouveau projet, se configure-t-il à partir d'une forme spécifique qui serait visée (un livre, une exposition, etc.) ou bien absolument pas ?

C.H. : Je ne pense pas à un public spécifique. Je n'ai pas non plus de forme prédéfinie en tête. Je pars d'une accumulation assez abstraite – une collection de gestes, de matières, de mots, de couleurs – que j'agence sur des tables pour trouver ce

qui les relie. Quand tout va bien, une forme découle de ces agencements. Et je peux dans un second temps penser en termes d'espace. Est-ce que le projet se déploiera dans une salle d'exposition ou dans un livre ? Et si c'est un livre, quelles seront ses dimensions ? Sa forme ? Son nombre de pages ? Le mode d'impression utilisé ? Je travaille chaque fois avec les particularités d'un lieu. Dans la salle, on passe d'une relation intime de lecture à une réception collective du texte. Le corps, son déplacement, joue alors un rôle important. La salle a aussi la particularité d'offrir une vision d'ensemble (quand on entre dans une salle, on voit tout en un regard), alors que le livre fonctionne dans une logique de caché/dévoilement au fur et à mesure qu'on tourne les pages. C'est ce type de considérations auxquelles je réfléchis lorsque je prépare un projet.

Je me rends compte aussi que le contexte de travail a une grande influence. Par exemple, j'ai récemment déménagé mon atelier, depuis un grand studio d'environ 50 mètres carrés situé à Chabanel, vers cette petite pièce où nous sommes en ce moment. J'avais pris l'habitude de travailler avec plusieurs grandes tables de travail. Les matériaux étaient là, sous mes yeux en permanence, prêts à se lier les uns aux autres – des textes, des photos, des objets, des moulages en argile, des pages de livre découpées. Ça me permettait de créer des liens entre des fragments qui n'étaient pas forcément destinés à se rencontrer. C'est plus difficile maintenant. Même si j'essaie de me servir des murs et du sol comme de surfaces de travail, ce nouvel espace me contraint à inventer des façons de travailler qui auront probablement un impact sur les œuvres que je créerai.



Sélection de micropublications composées par Céline Huyghebaert.
Crédit : Céline Huyghebaert

C.L. : *Comment celles-ci s'élaborent-elles en général ?*

C.H. : Elles se déploient sur une longue période, souvent des années, composées de moments de recherche et d'enquête, de moments d'écriture, de moments de collecte ou de fabrication d'images, puis d'une période d'assemblage, de montage. J'accumule de la matière diverse à partir d'une question de départ. Une question souvent liée à l'invisible, à la disparition, à l'irreprésentable. Pour *Le drap blanc*, je me suis demandé comment faire le portrait d'un père qui n'avait presque rien laissé derrière lui. Je ne voulais pas remplir les trous de son histoire, mais rendre ces trous visibles, donner à voir le processus d'effacement d'une vie. J'ai mené des entrevues avec des proches, interrogé des gens qui ne connaissaient pas mon père, collecté mes rêves, des citations, des photos trouvées... Pour le projet sur lequel je travaille actuellement, je veux créer une fiction d'artiste en ne parlant que des œuvres qu'elle a renoncé à réaliser. Comment raconter l'histoire d'une artiste à partir de ce qui n'a pas été archivé : les hésitations, les erreurs, les incohérences, les renoncements ? J'ai fait beaucoup de recherche dans des centres de

documentation et j'ai correspondu avec une cinquantaine d'artistes québécoises, leur demandant de me décrire une œuvre qu'elles n'ont pas réalisée.

C.L. : Il était question à l'instant de ton processus de création et de la manière dont tu l'aménages au départ. Mais pour prendre l'autre bout du continuum, souvent, dans le cadre de tes projets, tu en arrives à tout un ensemble de propositions (zine, livre, expositions, œuvres plastiques, etc.) ; or, ce panel comment es-tu amenée à le désigner ? Très concrètement, l'ensemble des artefacts qui composent Le drap blanc, qu'est-ce que c'est — en tant qu'ensemble ? Si tu devais présenter le projet à quelqu'un, comment en parlerais-tu ?

C.H. : J'ai développé le concept d'« œuvres-partitions », pour désigner la manière dont un même projet existe successivement sous forme de fanzine, de livre, d'exposition, d'article... À la manière d'une partition qui peut être réinterprétée, je rejoue mon texte sous différentes formes visuelles et textuelles. Comme je le disais tout à l'heure, mes projets se déploient souvent sur une longue période, mais je diffuse différents états au fur et à mesure du temps.

D.M. : Tout au long du cheminement ?

C.H. : Oui, ces étapes m'aident à avancer.

D.M. : Et est-ce que tu conçois le livre paru au Quartanier comme la version finale ? Pour reprendre la métaphore musicale, lorsque les musiciens de jazz vont en studio, ils font plusieurs prises. Il y en a une qui est choisie, mais ce n'est pas nécessairement la dernière. Tu parles de ton projet comme d'une partition. Est-ce que tu dirais que chacune des déclinaisons est une version de la même matrice ?

C.H. : C'est la version finale, parce que je n'en ai pas proposé de nouveaux états depuis. Je ne sais pas pourquoi c'est celle-ci plus qu'une autre. J'avais du matériel, notamment du matériel sonore, pour faire d'autres expositions, mais je me suis arrêtée là. Je pense que le travail avec une

maison d'édition fige beaucoup plus l'état d'un texte que ne le fait une micropublication ou une exposition. Peut-être à cause du contrat. Ou en raison de la diffusion qui n'est plus limitée dans le temps ni dans l'espace.

D.M. : Ton rapport symbolique à ce livre tient peut-être au fait que tu as conçu tous les autres de A à Z. Ce sont des livres dont tu es même l'éditrice. Avec celui publié au Quartanier, ce n'est plus le cas, car tu as cédé ce travail à des tiers, tant sur le plan de la conception que sur celui de la diffusion.

C.H. : Oui, il y a une forme de dépossession. Une dépossession qui n'entraîne pas uniquement du négatif. L'histoire racontée n'est plus vraiment mon histoire, elle s'imprègne de ce que les lectrices y projettent. Et cela me permet de passer à autre chose.

C.L. : Mais cette version du Quartanier, la considères-tu comme la version la plus aboutie ?

CH : Non, ce sont des états différents. Je n'ai jamais autant retravaillé un texte que je ne l'ai fait avec Alexie et les réviseuses. J'aime la rigueur avec laquelle a été fabriqué ce livre, l'attention aux détails, sa qualité littéraire. Mais le livre d'artiste proposait une exploration visuelle et matérielle qui n'est pas dans le livre du Quartanier. L'exposition offrait une expérience sensorielle et corporelle qui ne se retrouve pas dans les livres. Et le fanzine une immédiateté, une spontanéité qui n'est plus là dans les autres versions. J'en ai fait 50 exemplaires que j'ai distribués gratuitement à la fin d'une résidence d'écriture en Belgique. L'objectif était de partager une expérience immédiate et éphémère.

D.M. : C'est l'une des forces du livre lorsqu'un éditeur est impliqué dans le processus : sa possibilité de perdurer. Je ne sais pas si tes autres projets sont au dépôt légal, par exemple ?

C.H. : Ils sont presque tous au dépôt légal, sauf peut-être les premiers.

CÉLINE HUYGHEBAERT

BOOKS
TEXTS
NEWS
MEDIAS
BIO
CONTACT

et ce quelque chose me manque. *and something is missing*
et ce quelque chose me manque
_certaine_cachette_fente_faute_rupt
La publication comme matière (White Wall Studio)

de tous nos corps. *From our bodies to your heart*
from our bodies to your heart (english booklet)
de tous nos corps (livre/book)
Les effets secondaires (résidence/residency)

Les œuvres-fantômes. *Lost works*
Un cas particulier/A specific woman
Un cas particulier (résidence)
La Chambre blanche

Le drap blanc. *Remnants*
Remnants (Book*Hug)
Le drap blanc (Le Quartanier)
le drap blanc (livre d'artiste)
Les choses mortes (Fondérie Darling)
Ces pages se découpent et s'emportent (livre/book)
Le visage de Magritte (zine)

Dialogues. *Collaborations*
nous nous emmêlerons, avec Camille Lamy et les artistes...
Que savez-vous de moi? Avec Sophie Jodoin, 2020
Relâchez nos cadavres, avec Pascaline Knight, 2014
Voyeurs, avec Gwendolina Genest, 2011-2014
L'Autopsie du quotidien, avec Gwendolina Genest, 2012
Comme au lit, avec Pascaline Knight, 2016

Autres projets. *Other projects*
The cracks you fell into (Struts Gallery)
D'Éclair L'Ordre de la maisOh, 2018
Les lectures impossibles, 2018-actuel
Inventaire des choses qui ne laissent pas de trace (Dare ...
Prédictions, 2015-2016
Le vide, 2015
Pourtant, les hommes, 2013
Méthodes de conservation, 2012-2015
L'impossible voyage, 2011

Le drap blanc. *Remnants*



Remnants (Book*Hug)



Le drap blanc (Le Quartanier)



le drap blanc (livre d'artiste)



Les choses mortes (Fondérie Darling)

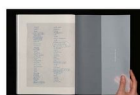


Ces pages se découpent et s'emportent (livre/book)



Le visage de Magritte (zine)

Dialogues. *Collaborations*



nous nous emmêlerons, avec Camille Lamy et les artistes du Chantier de L'imprimerie, 2022



Que savez-vous de moi? Avec Sophie Jodoin, 2020



Relâchez nos cadavres, avec Pascaline Knight, 2014



Voyeurs, avec Gwendolina Genest, 2011-2014



L'Autopsie du quotidien, avec Gwendolina Genest, 2012
Livre d'artiste et blogue



Comme au lit, avec Pascaline Knight, 2016

Autres projets. *Other projects*

Capture d'écran du site internet *Fadingpaper* de l'artiste.

C.L. : Pour revenir sur le concept d'œuvre-partition, sur cette forme démultipliée, imaginai-tu d'emblée, lorsque tu as débuté le projet du Drap blanc, qu'il revêtirait cette forme aux multiples itérations ? Est-ce que ce processus de réélaboration progressive était déjà au cœur de ta pratique ? Et si ce n'était pas le cas, à quel moment s'est affirmé ce processus de création dynamique ? S'est-il éventuellement déployé conjointement à la thèse de doctorat en recherche-crédation que tu as soutenue en 2018 ?

C.H. : Je n'ai pas conceptualisé d'avance l'idée de l'œuvre-partition. Ces différentes itérations ont été circonstanciées et nécessaires, pour ponctuer l'écriture de moments de partage avec un public, mais aussi pour répondre à des besoins économiques. Elles permettent de découper un projet en morceaux, d'en dégager des incarnations relativement autonomes que je peux faire financer plus facilement que si je créais une seule œuvre en sept ans. En littérature, cette idée de l'œuvre-partition n'est pas très répandue. On considère souvent le livre comme un aboutissement, comme un état final. Mais Marguerite Duras l'a fait avec *L'Amant*, qu'elle a réécrit de nombreuses fois sous différentes formes.

D.M. : Par rapport aux différentes itérations liées au Drap blanc, on voit sur ton site web qu'elles sont toutes regroupées sous le même chapeau. Ces différentes déclinaisons sont liées par le principe que tu as évoqué, mais il aurait pu en être autrement. Nombre d'auteurices ont renié des œuvres. Ils ont écrit des choses et les ont mis dans l'espace public, mais sous un autre nom. Tu aurais parfaitement pu choisir de ne revendiquer, par exemple, que les deux dernières occurrences, celles ayant recueilli des retours critiques (très) positifs et qui font pleinement œuvre – ce qui est souvent moins le cas d'un zine a priori. Mais tu répertories toutes les itérations de ce travail, présentant Le drap blanc comme un tout et non pas seulement le livre édité par le Quartanier. En d'autres termes, pourquoi t'a-t-il semblé important de préserver l'effet d'« ensemble » ?

C.H. : J'aurais trouvé ça dommage de faire disparaître le zine. Ça aurait été un peu comme si je reniais ma pratique de la micropublication. C'est une forme d'édition qui est peu reconnue par les institutions, qu'elles soient artistiques ou littéraires, alors qu'elle est pourtant explorée par beaucoup d'artistes et d'auteurices. Malheureusement, beaucoup de gens pensent encore qu'on publie un zine par dépit, parce que notre manuscrit a été

refusé par des maisons d'édition. Après la parution du *Drap blanc* au Quartanier, un éditeur m'a dit que je pouvais maintenant me nommer « autrice » dans ma bio, que j'étais désormais légitime de le faire parce que j'avais publié un livre avec une maison d'édition. J'ai trouvé ça cocasse car ça faisait plus ou moins dix ans que j'écrivais, mais sous des formes qui étaient considérées comme mineures.

D.M. : Cela en dit long sur la manière dont les littéraires appréhendent les choses, de manière très hiérarchique. C'est assez stupéfiant !

C.H. : Et c'était pourtant les paroles de quelqu'un qui s'intéresse au milieu alternatif. Mais même moi, quand je parle des fanzines ou de productions plus alternatives, je me surprends à faire la distinction entre mes « petits livres » et les « vrais livres ». J'ai intériorisé une hiérarchie, un seuil de légitimité. C'est peut-être pour ça que j'aime garder la trace de ces réalisations plus discrètes, pour montrer à de jeunes auteures qu'il existe d'autres voies que celle de la maison d'édition.

D.M. : Envisages-tu la possibilité que, si un-e lecteurice a apprécié ton livre, iel pourrait vouloir voir les autres déclinaisons, plonger pleinement dans l'ensemble ? Et y aurait-il dès lors, selon toi, une meilleure manière que d'autres d'aborder l'ensemble ? Y aurait-il un ordre particulier à suivre idéalement ? Ou cela est-il totalement indifférent à tes yeux ?

C.H. : Je n'y ai jamais réfléchi. J'ai l'impression qu'un-e lecteurice va d'abord tomber sur le livre publié avec Le Quartanier et qu'il devra faire des recherches supplémentaires pour trouver le livre d'artiste ou le fanzine. Je ne sais pas si ça lui apportera quelque chose. Ce serait plutôt à vous de répondre à cette question, puisque vous avez fait cet itinéraire de lecture. Est-ce que vous conseillerez un ordre particulier ? Est-ce que la lecture des différents états en vaut la peine ? On trouvera probablement dans le fanzine davan-

L'autopsie du quotidien

Textes d'Andréa Henter & Photos de Gwendolina Genest

DES FENÊTRES

- 2017 (1)
- 2016 (1)
- 2015 (5)
- 2014 (10)
- 2013 (16)
- ▼ 2012 (20)
 - déc. 2012 (2)
 - nov. 2012 (2)
 - oct. 2012 (1)
 - ▼ août 2012 (2)
 - Dans la rue... Bernard, Montréal
 - Dans la rue... St-Viateur, Montréal
 - juil. 2012 (1)
 - juin 2012 (3)
 - mai 2012 (2)
 - avr. 2012 (2)
 - mars 2012 (2)
 - févr. 2012 (2)
 - janv. 2012 (1)
- 2011 (16)

DES RUES

- Avenue Casgrain (1)
- Avenue du Parc (1)
- Bld St-Laurent (1)
- Burrard street (2)
- chemin de fer (1)
- Hamherst Av. (1)
- rue alma (2)
- rue beaubien (2)
- rue bellechasse (1)
- rue bernard (1)
- rue boucher (2)
- rue boyer (3)
- rue brebeuf (3)
- rue Chateaubriand (4)

16 AOÛT 2012

Dans la rue... St-Viateur, Montréal



29 mars 2012



Le plug-in Adobe Flash Player n'est plus compatible

- payer facture électricité
- viement-loyer
- lessive-buanderie
- ranger-appartement
- acheter-aubergine/tomates/farine/oignons/viande-hachée-agneau
- appeler maman
- prendre rendez-vous dentiste
- payer-carte-de-crédit
- cours de yoga
- acheter-fromage/vin-pour-vendredi
- dernier Woody Allen (Quartier latin 19h30 ts les jours)
- faire-lessives/dreaps
- faire impôts

Capture d'écran redimensionnée du blogue *L'Autopsie du quotidien*.

tage de maladdresses, une écriture qui se cherche, des explorations graphiques plus ou moins réussies. Certains de mes fanzines ont été faits dans l'urgence d'un évènement, d'une participation à Expozine notamment. Je ne pensais pas à leur inscription dans le temps. Qu'il y ait donc des choses qui disparaissent, ce n'est pas dramatique non plus.

C.L. : Sur ces questions d'objets jugés moins nobles, moins aboutis ou légitimes, ça m'intéresserait aussi de t'entendre sur ta pratique numérique, sur ce que tu as pu développer en ligne, notamment via un blogue — je pense à L'Autopsie du quotidien —, dont on peut trouver une trace (furtive) sur ton site internet. Quel rapport entretiens-tu avec les formes d'écriture numériques qui semblent avoir durant un temps fait partie de ta palette d'autrice ?

C.H. : Je ne pensais pas qu'il y avait encore un lien qui menait vers ce blogue ! *L'Autopsie du quotidien* est un des premiers projets transdisciplinaires que j'ai fait. Je le considère comme un projet fondateur de l'artiste que je suis aujourd'hui. Il s'agit

d'une collaboration avec Gwendolina Genest. Depuis la rue, elle prenait des photos avec son téléphone portable de ce que l'on peut apercevoir dans les maisons quand, la nuit, des lumières restent allumées. Pour chacune de ses photos, j'écrivais un texte que nous publions ensuite sur notre blogue. C'était un espace de diffusion très intime, même si on était sur internet. On avait probablement maximum trois ou quatre lectrices. Mais ça a été un terrain d'entraînement important. J'y ai exploré la relation texte-image à travers toutes les formes possibles : le récit, la fiction, la liste, les textos... De manière générale, ce sont des textes qui pourraient être bonifiés, car ils ont souvent été écrits en quelques heures, sans être ensuite retravaillés. Des tentatives d'écriture plutôt que des textes finis.

D.M. : Mais on en trouve encore la trace !

C.H. : Oui, tout est encore en ligne. On a aussi réalisé une série de livres à deux pages à partir du projet de blogue. Chaque livre contenait une photographie imprimée sur papier transparent et un texte. C'était pour une exposition au Centre canadien d'architecture. Mais ces livres-là n'ont pas été archivés à la bibliothèque nationale. On s'est plusieurs fois posé la question, Gwendolina comme moi, du devenir de ce blogue et on ne l'a pas effacé. Je pensais par contre avoir supprimé les liens qui le reliaient à mon site. Je me rends compte que je suis ambivalente à l'idée de revendiquer ce projet. D'un côté, j'ai un attachement affectif fort à lui. Il est le fruit d'une belle amitié. Les textes me rappellent toute une période de ma vie. Ils m'ont apporté beaucoup de joie dans l'écriture à un moment où je n'en avais plus... De l'autre, je sais qu'ils ne sont pas forcément très bons. Le blogue était un véritable espace de liberté : il n'y avait pas de révisions, pas la lourdeur d'un travail éditorial. Il offrait un lieu où pouvait exister une écriture en train de se faire et partagée immédiatement. Mais sur le moment, on ne réfléchit pas à ce qu'il en restera.

C.L. : Ce projet n'était pas signé ni par la photo-

graphie ni par toi. Continues-tu à investir ce champ de l'anonymat, ou celui du pseudonyme ?

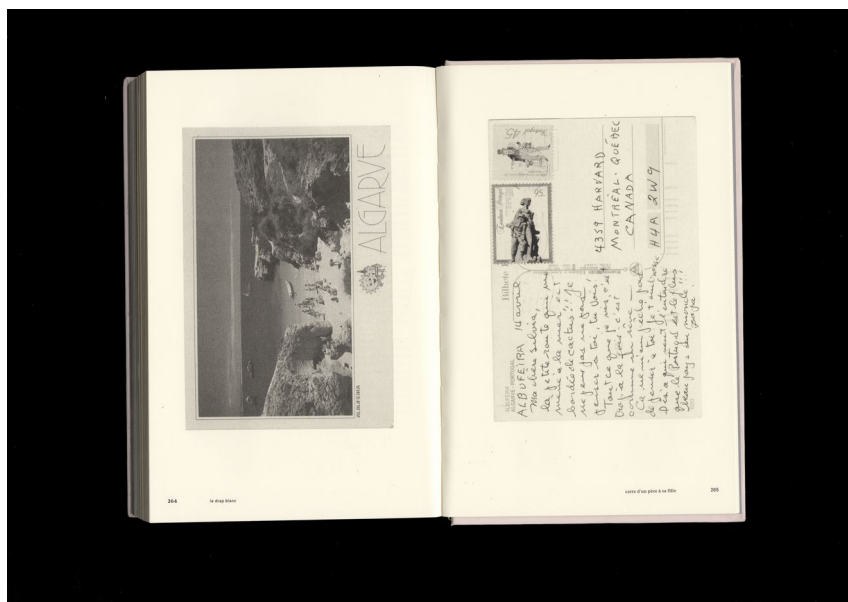
C.H. : J'ai longtemps signé mes fanzines sous le pseudonyme d'Andréa Henter. J'étais à l'université et je voulais séparer mon écriture académique (les articles que je publiais) et ma pratique artistique. J'ai continué à utiliser plusieurs pseudonymes dans mes premières expositions. Puis, c'est devenu plus compliqué. Quand j'ai publié *Le drap blanc*, la question du pseudonyme est remontée à la surface. J'avais envie de repêcher Andréa Henter, de la faire exister officiellement. On en a discuté avec mes éditeurs. Ils trouvaient problématique que je publie une enquête dans laquelle j'exposais mes proches, tout en me cachant derrière un pseudonyme. J'ai donc abandonné l'idée.

D.M. : Pour revenir au Drap blanc, y a-t-il des itérations auxquelles tu as songé, que tu aurais même amorcées, mais qui finalement ne se sont pas faites ou que tu as choisi de laisser sur le côté ?

C.H. : Je pensais au début que le volet audiovisuel serait central. J'ai enregistré toutes les entrevues avec mes proches. Puis j'ai retranscrit les verbatim et leur ai demandé de rejouer leur propre rôle, devant la caméra, trois ans plus tard, en les invitant à modifier les passages qui ne leur semblaient plus vrais. Je voulais capturer et montrer l'effet du temps sur les souvenirs. J'ai également filmé l'entrevue avec la graphologue. J'ai longtemps pensé faire un montage de ces vidéos pour tisser les voix de toutes les personnes interviewées ensemble, à la manière dont je le fais dans le livre. J'imaginai projeter ce montage sur différents écrans dans une salle d'exposition. J'ai été freinée par mes limites techniques. Je ne connais rien en audiovisuel. J'avais aussi un malaise à l'idée d'exposer le visage de mes proches, de tout dévoiler. Dans le livre, je coupe, je supprime certaines phrases, certaines confidences trop intimes ou blessantes.

C.L. : Avec ce projet tu ne proposes ainsi pas seule-

ment un portrait de ton père saisi depuis ton unique perspective, mais aussi et surtout un portrait diffracté par la mobilisation d'une diversité de sources, des sources secondes, des photographies, des discours de tiers. Pourquoi était-il important d'intégrer ces tiers, membres de ta famille ou non, qui furent en relation plus ou moins rapprochée avec ton père ? On souhaiterait donc aborder le choix que tu as fait d'en passer par le discours d'autres, qui concerne aussi l'intégration de très nombreuses citations, pratique qui est très marquante en regard de l'ensemble du projet.



Double page du *drap blanc*, livre d'artiste, Montréal, 2017, 270 pages.

Crédit : Céline Huyghebaert

C.H. : Je l'ai fait pour les mêmes raisons que celles pour lesquelles j'ai brouillé la frontière entre fiction et réalité. Je ne voulais pas aplatir la réalité sous une seule version de l'histoire, ni prendre la parole avec autorité en écrasant les souvenirs et la mémoire des autres personnes qui ont connu mon père. Le montage de toutes les voix (celle de mes proches, mais aussi, comme tu le disais, celles qui émanent des photos trouvées, des documents reproduits ou des citations) crée une polyphonie.

Il permet de maintenir le récit ouvert et, donc, je l'espère, la mémoire mobile. Je ne voulais surtout pas écrire une biographie classique qui aurait organisé les événements autour d'un fil narratif cohérent et plein, dire « au début », « puis après » et « à la fin ». La mémoire suit des chemins beaucoup plus anachroniques et fragmentés, des chemins qui sont interrompus par des sauts, des blocages, des non-dits, des silences... C'est cette perspective que je voulais mettre en scène à travers la parole des autres. Toute seule, j'aurais pu le raconter partiellement, mais je n'aurais pas pu le montrer.

C.L. : D'autant qu'il y a un dispositif double dans les livres liés au projet, parce qu'il y a les entretiens avec certains proches qui ont connu ton père, plus ou moins montés et reconfigurés – que tu évoquais précédemment –, mais il y a aussi ces formulaires que tu as fait remplir par

des personnes proches de toi qui n'ont pas connu ton père et qui répondent à des questions où l'on part alors dans le domaine de l'imagination, de la fiction, des projections. On est dans un rapport à la figure de ton père inscrit sous le régime de... la boule à facettes, si je peux me permettre.

C.H. : Boule à facettes, ça change de « kaléidoscope », que j'ai beaucoup entendu... C'est facile de conceptualiser tous ces choix après coup. Mais, au moment de l'écriture, je pense que j'essayais juste de m'en sortir, de survivre à ce projet. J'ai tout fait pour que ma voix ne soit pas dans le livre. Pendant les entretiens, j'ai essayé d'être la plus neutre possible, de m'effacer, de récolter le discours de mes proches sur mon père comme si c'était un inconnu, comme si leurs propos ne m'atteignaient pas. J'ai accumulé les documents, les questionnaires, les citations. Pour le dernier texte du livre, dans lequel mon père hante mon présent, j'ai d'abord essayé d'écrire ce texte sous la forme d'une longue lettre composée uniquement de citations prises dans des livres, des citations venant de pères qui parlaient à leur enfant. C'est peut-être ma (dé)formation d'universitaire qui m'a appris à mettre ma propre voix à distance. Je me sens souvent en danger quand je prends la parole : je préfère que la voix des autres prenne la place.

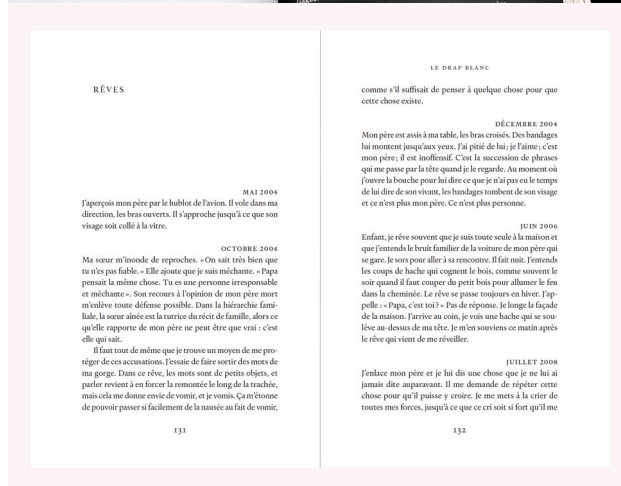


Insertion de papier carbone dans le livre d'artiste *le drap blanc*, Montréal, 2017, 270 pages.
Crédit : Céline Huyghebaert

C.L. : En lien avec les questionnaires, j'ai une question très précise pour toi : pourquoi entre le livre d'artiste de 2017 et le livre paru au Quartanier, un formulaire d'enquête a-t-il été supprimé ?

C.H. : Sacrée observation ! Avec mes éditeurs, on trouvait qu'un des formulaires était trop différent des autres. Il avait été rempli par une amie artiste. C'était très beau, mais l'angle esthétique qu'elle adoptait était en décalage avec le reste. Sans compter qu'elle avait joué avec la mise en espace de son texte, et c'était difficile de rendre justice à son travail avec la grille graphique du livre au Quartanier.

On a interrogé plusieurs fois les choix que j'avais faits dans le livre d'artiste. La partie sur les rêves a aussi été changée. Dans le livre d'artiste, ils sont imprimés en sérigraphie sur du papier noir, et certains passages sont biffés, rendus illisibles, comme peut l'être le contenu d'un rêve au réveil. Mes éditeurs ne voulaient pas garder les ratures. Ils trouvaient que ça n'apportait rien au texte, et que ça avait été fait trop souvent pour que ce soit intéressant. Je n'aurais probablement pas pu les écouter si le livre d'artiste n'avait pas existé, si je n'avais pas pu d'abord faire le livre que j'avais en tête. Et peut-être que l'inverse est aussi vrai : qu'ils n'auraient pas pu entendre certains de mes arguments s'ils n'avaient pas vu que ça marchait dans le livre d'artiste.



En haut : mise en page du récit des rêves dans le livre d'artiste *le drap blanc*, Montréal, 2017, 270 pages.
Crédit : Jean-Michael Seminaro

En bas : mise en page du récit des rêves dans le livre *Le drap blanc*, Le Quartanier, Montréal, 2019, 336 pages.

D.M. : J'aimerais revenir sur la question de la collaboration, qui semble assez centrale dans ton rapport à la création. Pourtant, ce n'est pas forcément une dynamique évidente, j'ai en tête toute une série d'expériences qui ont davantage relevé du calvaire que d'un épanouissement partagé. Comment t'y retrouves-tu dès lors et qu'est-ce que cela t'apporte spécifiquement ?

C.H. : Ces collaborations sont fondamentales dans mon travail. Elles créent du dialogue ; elles permettent d'apprendre de nouvelles façons de travailler, d'échanger des idées, de lancer de nouvelles perspectives. Et, souvent, le projet est plus abouti parce qu'on est plusieurs à le porter sur nos épaules. Je viens de lire une entrevue des artistes Marilou Lemmens et Richard Ighby dans un catalogue d'exposition. Quand on leur demande pourquoi ils travaillent ensemble,

Marilou Lemmens répond : « Collaborer me donne le courage d'essayer des choses difficiles¹ ».

La motivation sous-jacente n'est peut-être pas si éloignée de celles qui motivent mon besoin de travailler à partir de la voix des autres, de multiplier les angles d'approche – ressurgit ici l'image de la boule à facettes. De mon point de vue, ça rend le propos plus riche, et ma présence se joue alors dans les interstices, dans un travail de découpe et de montage. Mon souci, c'est de ne jamais me retrouver dans une situation d'écrasement des voix, dans une configuration qui serait autoritaire.

Par exemple, avec Camille Lamy, nous avons créé une publication collective qui réunissait le travail de dix artistes avec qui nous avons fait une résidence à L'imprimerie (un centre d'artiste et de production en arts imprimés situé dans le quartier Hochelaga à Montréal). Nous les avons invité-es à travailler autour de l'idée de l'apparition et de la disparition, à partir d'une sélection d'images qu'ils nous proposaient. Une des particularités, c'est qu'aucune de ces images ne crédite l'artiste qui l'a faite. Nous signons, ensemble, la totalité de la publication. C'était une demande difficile, mais la confiance qui nous a été accordée permet de complètement reconfigurer le rapport à l'auctorialité.

C.L. : Tu as aussi plusieurs fois travaillé avec Sophie Jodoin, qu'est-ce que cette collaboration a pu t'apporter de particulier ?

C.H. : C'est une collaboration qui remonte de plusieurs années. En 2015, Sophie m'a invitée à écrire un texte qui accompagnerait son exposition *Une certaine instabilité émotionnelle*² présentée à la galerie Battat contemporary (Montréal). Elle commençait juste alors à intégrer le texte dans sa pratique visuelle, et moi à intégrer l'image dans ma pratique textuelle. Nous avons donc des préoccupa-

tions communes autour de la relation texte/image. Nous sommes aussi deux grandes amoureuses de livres et nous accumulons l'une comme l'autre beaucoup de livres hybrides, de catalogues, de fanzines. Nous avons passé de nombreuses après-midis à partager nos découvertes. Cette convergence a naturellement nourri notre amitié et a probablement été à l'origine des invitations de collaboration que nous avons reçues ces dernières années.

La collaboration peut être difficile par moments. Elle demande plus de temps, d'écoute – des autres, mais aussi de soi. Chaque collaboration implique la création d'une nouvelle chorégraphie adaptée aux participant-es. Ce que j'ai appris au fil du temps, c'est que, dans l'idéal, à la fin du processus, tout le monde doit pouvoir assumer l'intégralité du travail.

C.L. : Et par rapport à ces projets et formes expositionnelles que tu as été amenée à mettre sur pied, que ce soit dans le cas du Drap blanc ou dans d'autres cadres (parfois aussi lors de ta participation à des expositions collectives), quelles possibilités l'exposition peut-elle offrir en tant qu'auteurice, qu'écrivaine ? Par ailleurs, comment cet investissement de formes expositionnelles a-t-il commencé pour toi ? Et est-ce qu'il a éventuellement évolué au fil de tes différentes expériences ? Si oui, de quelle(s) façon(s) ?

C.H. : La salle, pour moi, c'est le lieu du sensoriel, c'est là où je dois faire ressentir l'histoire au lieu de la raconter. Dans le cadre de mon dernier projet, j'expose par exemple de grandes impressions au mur composées d'un long texte. Beaucoup de gens ne le liront pas dans sa totalité, alors j'utilise la matérialité de l'écriture manuscrite, les ratures, pour faire vivre une expérience physique du texte.

L'espace d'exposition n'est pas un espace qui est naturel pour moi. Je suis encore en train d'apprendre à travailler avec le mur et la salle. Une de mes difficultés est liée au fait que mon travail convoque une certaine intimité avec le public, qui n'est pas facile à créer dans un lieu comme la salle d'exposition où tout est potentiellement directement donné à voir. Dernièrement, je m'autorise plus qu'avant à penser l'espace d'exposition comme un lieu de lecture, pour adapter la salle à mon langage au lieu de m'adapter à elle. Mais,

1. « *Collaborating gives me the courage to try difficult things* » (traduction personnelle), Richard IGHBY et Marilou LEMMENS (en conversation avec Kitty SCOTT), *The Power Given to Abstractions that Make Us Stupid*. Keure, Agnes Etherington Art Center, 2020.

2. Voir <<https://www.sophiejodoin.com/#/une-certaine-instabilite-emotionnelle/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

de des œuvres d'une égale beauté, ce
ns tes musées. J'espère qu'après m'a
penserai, devant les images accroch
celles qui auraient pu exister à leur
ai la conviction qu'elles sont essen
ti en ignorera tout.

t'écris cette dernière lettre avec
ces dernières lettres
tu les ouvres, tu trouveras la mer,
Duras, et beaucoup de silence.

joins une carte toute blanche au mi
laquelle j'ai tracé une ligne. En la

Détail de l'exposition, *tes suppressions*, Caravanserail, Rimouski, 2024.
Crédit : Fanny Basque



Vue d'exposition, *tes suppressions*, Caravanserail, Rimouski, 2024.
Crédit : Fanny Basque

quand je prépare une exposition, je me retrouve encore facilement tétanisée devant l'espace à investir. C'est un lieu où le regard des autres est omniprésent, les corps et le regard du public sont toujours présents dans un coin de ma tête. Ce n'est pas le cas quand je prépare un livre. Je peux complètement oublier le lecteur ou la lectrice pendant que je travaille, en tout cas, dans les premiers temps de l'écriture.

Sur ces questions, quelqu'un comme Sophie Calle est très inspirante. Elle arrive à travailler sur ces deux espaces très différents, en exploitant les atouts de la salle et les atouts du livre pour raconter les mêmes histoires.

D.M. : Pour toi, l'exposition peut-elle éventuellement jouer le rôle d'embrayeur de narration ou de fiction ? Ou bien sa spécificité se joue-t-elle sur d'autres plans, et en premier lieu celui de la matérialité que tu évoquais ?

C.H. : L'exposition peut tout à fait jouer le rôle de tremplin fictionnel et narratif. Mon but, en investissant la salle, c'est précisément d'amener un type particulier de narration. Même quand je n'ai pas recours au texte, le récit est là.

C.L. : Sophie Calle a été plusieurs fois nommée dans notre discussion, ce qui peut nous entraîner à te questionner, en dernier lieu, sur des œuvres qui peuvent (ou ont pu) avoir une influence sur ta démarche. Plus précisément, existe-t-il des œuvres ou projets artistiques actuels d'autrices/artistes contemporains avec lesquelles tu ressens une accointance, qui développeraient une approche ou des formes faisant écho à ce qui t'intéresse, que ce soit dans le domaine francophone ou non ?

C.H. : Plusieurs artistes ou écrivaines nourrissent mon travail, m'aident à croire à la possibilité d'écrire dans une transdisciplinarité. En ce moment, je relis beaucoup les livres de Leanne Shapton, qui sont au croisement du texte et de l'image. Ça me plaît que son travail soit publié par des maisons d'édition littéraires alors qu'il est très visuel, et très fragmentaire. Il y a aussi Chris Kraus ou Anne Carson, deux écrivaines qui m'accompagnent depuis de nombreuses années. Je pense aussi à Valéria Luiselli, particulièrement son roman *Archives des enfants perdus*, qui mélange enquête et fiction, politique et autobiographique, texte et image. Je pourrais en citer plein d'autres : l'artiste Adrian Piper, l'écrivaine Ryoko Sekiguchi, la photographe Stéphanie Solinas, dont les projets sont diffusés sous la forme d'expositions, de livres d'artistes et de livres édités... Et je me rends compte, en citant ces noms, que ce sont plutôt des femmes qui m'ont inspirée ces dernières années.

Corentin LAHOUSTE et David MARTENS

HORS-THÈME

541 km séparaient Francfort de Saint-Charles*

À LA MÉMOIRE DE MARC JIMENEZ ET DES ŒUVRES QU'IL AIMAIT REVOIR

Marc Jimenez était Professeur des universités en esthétique et philosophie de l'art à l'UFR arts plastiques et sciences de l'art de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne – appelée « Saint-Charles » par les personnes habituées – au moment où, en 2009, la revue *Proteus* s'est créée, dans un café de la rue Saint-Charles, juste en face de l'ancienne entrée du campus parisien. C'est ainsi que la plupart des personnes autour de cette petite table de café ont eu la chance d'avoir suivi les enseignements de Marc Jimenez durant leur formation en esthétique. C'est également ainsi que, en sus de sa qualité de membre du comité scientifique de la revue avant même la parution de son numéro inaugural, Marc Jimenez a influencé les numéros déjà parus autant que sa pensée influencera, je l'espère, les prochains dossiers. Rien que la volonté d'encourager « un examen critique des relations qu'entretient la théorie avec l'art [par] une volonté de renouveler l'approche critique des questions esthétiques¹ » souligne l'importance qu'a eue la théorie critique pour la fondation de la revue et, plus généralement, pour celles et ceux ayant étudié l'esthétique à Saint-Charles. Grâce aux cours donnés par le traducteur de la *Théorie esthétique* de Theodor W. Adorno, les 541 km qui séparent l'Institut de recherches sociales de Francfort-sur-le-Main – berceau de la théorie critique de l'École de Francfort –, pourtant éloigné de Saint-Charles de 541 km, nous semblaient tout autant à notre portée que la petite table du café d'en face.

Les lignes qui suivent, écrites à la mémoire de Marc Jimenez, décédé en juillet 2023, n'ont pas pour objectif de revenir sur son importante carrière d'esthéticien et de germaniste ni sur l'influence qu'il a eue, notamment en France, en facilitant l'accès aux thèses de l'École de Francfort : l'ouvrage collectif *Marc Jimenez, une esthétique critique et audacieuse* codirigé par Jean-Marc Lachaud et Dominique Berthet répond pleinement à de telles attentes ; il offre de surcroît la possibilité de lire des textes inédits, sinon peu accessibles, de Marc Jimenez et revient sur la contemporanéité de ses réflexions sur l'art contemporain, toujours par le prisme d'un regard *critique* sur et depuis la société². Se voulant complémentaire des hommages qui ont déjà été publiés, ce présent texte saisit l'occasion de revenir sur une question qui tourmentait Marc Jimenez bien qu'il n'ait pas écrit dessus, mais qu'il a formulée plusieurs fois pendant ses cours ; en substance, de mémoire, il l'énonçait ainsi :

Qu'est-ce qui fait qu'il y a des œuvres qu'on aime revoir ou réentendre encore et encore alors que d'autres, qu'on apprécie pourtant tout autant que les premières, ne nous donnent pas particulièrement envie de renouveler leur expérience ?

J'étais en maîtrise d'esthétique, en 2004, la première fois que j'ai entendu cette question (je ne pense pas l'avoir entendue en licence), assis avec mes quelques camarades – quatre ou cinq tout au plus – autour de la table du bureau du LESA (le laboratoire d'esthétique théorique et appliquée³).

* Contrairement aux autres articles publiés par la revue *Proteus*, ce texte, constituant avant tout un hommage à Marc Jimenez, n'a pas été évalué en double aveugle par des pairs. Écrit à la première personne par le directeur de publication de la revue, il n'était pas possible de l'anonymiser. Il a en revanche été relu par plusieurs personnes de l'équipe, qu'elles soient remerciées (ndlr).

1. Extrait de la présentation de la revue *Proteus* sur la page d'accueil de son site, <<http://www.revue-proteus.com/index.html>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Jean-Marc LACHAUD et Dominique BERTHET, *Marc Jimenez, une esthétique critique et audacieuse*, Paris, L'Harmattan, 2024.

3. Je me souviens que Marc Jimenez s'amusait du fait que la démocratisation d'internet et des moteurs de recherche associe le nom de ce centre de recherches à la chirurgie esthétique, lui valant la réception de nombreux mails indésirables peut-être malgré eux. Par ailleurs, je me dois de préciser que, en 2004, Saint-Charles avait déjà déménagé à Fontenay-aux-Roses, au sein du château Sainte-Barbe ; le retour s'est fait à l'été 2005.

L'effectif réduit de ce cours facilitait la discussion et les échanges ; nous avions d'excellentes conditions pour affirmer notre « devenir-chercheuse », comprenant alors que certaines questions, apparemment anodines, pouvaient réellement « poser problème ». J'aurais aimé me souvenir d'autres questions qu'il aurait pu aborder en cours afin de constituer, aidé de mes camarades, un dossier visant à prolonger sa pensée, mais celle-là est la seule qu'il me reste en mémoire – avec une distinction singulière d'ailleurs. « Qu'est-ce qui fait qu'il y a des *questions* qu'on aime se reposer encore et encore ? » pourrait-on d'ailleurs décliner. C'est peut-être parce que j'ai tenté de répondre à la question formulée par Marc Jimenez lors de mes premiers écrits que je m'en souviens si nettement et que j'y repense sans cesse. Je crois toutefois, à l'inverse, que c'est parce qu'elle m'a marqué que je l'aborde régulièrement, presque malgré moi.

En plus de la dimension mémorielle de ce texte, qui compte autant pour moi que pour l'histoire de la revue qui accueille cet hommage, j'espère à présent donner à ces lignes une dimension théorique en esquissant quelques réflexions. L'idée n'est pas de tenter de répondre à cette question, mais d'en saisir les enjeux et de voir en quoi cette question apparemment éloignée des préoccupations habituelles de Marc Jimenez – et de celles de la théorie critique – porte en fait en elle une critique des industries culturelles.

Suspense, divertissement et nouveautés

Je n'arrive pas à me souvenir d'une œuvre que j'ai appréciée et que je n'ai pas envie de revoir. Ou alors, sans m'en rendre compte, j'ai davantage envie de la montrer à des proches que de la revoir – et la revoir n'est alors que la conséquence accidentelle de l'envie de la montrer. En d'autres termes, s'il est vrai que la question dont il est question ici me travaille, je ne suis pas certain d'en saisir pleinement les présupposés. Est-il si simple que cela de penser à des œuvres que l'on a beaucoup appréciées, mais qu'on ne souhaite pas particulièrement revoir ? Puisque convoquer des exemples concrets comme point de départ d'un raisonnement n'est, dans ce cas, pas possible, je me tourne vers l'histoire des idées. Parmi les diffé-

rents textes d'esthétique qui ont effleuré la question de Marc Jimenez, le plus connu est sans doute le passage de la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant qui réfute la description qu'Edmund Burke donne du sublime. Selon E. Kant, expliquer la satisfaction prise au sublime par le *delight*, autrement dit l'abaissement d'une douleur, n'est pas satisfaisant parce que cette explication devrait s'accompagner de la résolution de ne pas répéter l'expérience. Or, constate E. Kant, on souhaite renouveler les expériences qui permettent d'éprouver le sublime. Il propose alors une autre explication qui prête au sublime un plaisir bien positif et non plus uniquement un soulagement¹.

En partant de ce bref commentaire d'E. Kant sur la répétition d'expériences, pourquoi ne pas émettre l'hypothèse que les œuvres qu'on aime revoir procurent un plaisir positif et que les autres ne font finalement que produire une certaine forme de satisfaction par soulagement ? L'hypothèse n'est pas absurde et permet de poser un premier jalon. À l'instar de la beauté que Marc Jimenez aime à qualifier de modulable², pourquoi ne pas mettre l'accent sur le fait que l'appréciation des œuvres peut, tout autant, être modulable ? Il y aurait alors des œuvres dont la satisfaction dépend du fait qu'elles répondent à un besoin. Partant, une piste de réponse à la question serait de constater que, dans le cas où telle œuvre soulage d'une rupture et telle autre d'un deuil, l'envie de les revoir ne se fait pas particulièrement sentir, en dehors de souffrances liées à une rupture ou un deuil.

1. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 28. E. Kant ne mentionne pas explicitement E. Burke, mais son propos répond précisément à sa thèse du *delight*.

2. Lors d'un entretien pour un dossier consacré à la beauté, Marc Jimenez a amené ainsi la notion de beauté modulable : « Je trouve particulièrement révélateur de notre époque que la 11^e biennale de Lyon s'intitulait "Une terrible beauté est née". Cet oxymore est très éloquent. Il signifie que l'idée de beauté est qualifiable. Elle comporte des degrés, des nuances, elle est modulable et non pas absolue. On peut la dire fantastique, violente, intense, redoutable, prodigieuse, etc. Pourquoi pas ? », Marc Jimenez cité dans : Jean-Claude POIZAT « Entretien avec Marc Jimenez », *Le Philosophoire*, n° 38, 2012, p. 13-41, citation p. 26.

Au-delà de ce genre d'exemples circonscrits à des cas très singuliers – « singuliers » dans le sens d'« idiosyncratiques » –, il y a sans doute d'autres œuvres qui soulagent dans le sens burkien. Si l'on suit d'encore plus près la structure qu'E. Kant analyse, des œuvres qui soulagent pourraient soulager d'un déplaisir qu'elles ont elles-mêmes construit. C'est notamment le cas des œuvres qui reposent sur des processus de suspense.

En effet, les œuvres qui impliquent des processus de surprise sont à considérer de près. Elles se situent à la lisière du champ de la question de Marc Jimenez. Elles se situent à sa lisière parce qu'on croit comprendre assez bien ce qui fait que ce n'est pas la même chose de lire un livre à suspense puis de le relire une nouvelle fois. Toutefois, la question engage nécessairement à réfléchir sur les critères pour établir une différence entre un effet de surprise présent presque par hasard et des processus de suspense qui structurent profondément la relation à l'œuvre. On pressent en effet une différence entre, d'une part, voir et revoir une peinture du Caravage ou lire et relire *Fin de partie* de Beckett et, d'autre part, lire et relire un livre à suspense ou voir et revoir un film d'épouvante ; même une œuvre comme *Shoot* de Chris Burden d'ailleurs¹. Le suspense et la surprise structurent fondamentalement le second volet d'exemples. Cette distinction pose déjà quelques problèmes : même si la performance de Chris Burden partage des caractéristiques avec les livres à suspense, il ne me semble pas pertinent de rapprocher plus généralement *Shoot* de ces œuvres. Il y a plusieurs raisons à cela, la première est que personne n'a réellement été en position spectatorielle devant *Shoot* : il y a eu des témoins, certes, mais ce n'est qu'*a posteriori*, lorsque l'œuvre appartenait déjà au passé, que des personnes ont pu se dire avoir été face à une œuvre. L'œuvre n'est en effet pas identifiable

comme telle au moment où on en fait l'expérience². Une seconde raison, qui dérive peu ou prou de la première, est que *Shoot* n'a jamais été présentée comme une œuvre jouant sur la surprise : autrement dit, la surprise n'a pas été un levier mobilisé pour que des personnes viennent la voir ; pour le dire en d'autres termes, *Shoot* n'a pas fait de la surprise, ni d'autre chose d'ailleurs, un argument de *vente*. C'est précisément en ce sens qu'elle se distingue des films à succès. La même chose pourrait à ce sujet être dite de *Julie ou la nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau à l'époque où le recueil a été lu par des personnes ignorant encore que les lettres n'étaient pas authentiques, mais écrites par le philosophe genevois : ces personnes, comme celles devant *Shoot*, ne savaient pas *quelle* œuvre elles étaient en train de lire. Ainsi, les œuvres comme celles de C. Burden et J.-J. Rousseau, tout comme les œuvres relevant des arts furtifs en général, échappent quelque part à l'extension de la question de Marc Jimenez.

Les œuvres à suspense, quant à elles, les autres donc, ne constituent pas non plus clairement un cas paradigmatique d'œuvres dont on ne souhaite pas renouveler l'expérience ; du moins pas de manière satisfaisante sinon la question serait trop facile : on n'a pas envie de les revoir parce qu'elles reposent sur un principe de surprise et on sait très bien, surtout si l'on se souvient de l'œuvre, que l'effet de surprise ne sera pas opérant une nouvelle fois. Tout se passe exactement comme si leur réception suivait la structure du *delight* d'E. Burke, pointé du doigt par E. Kant. Qui plus est, à présent qu'a été faite la distinction entre la surprise de *Shoot* et celle du film d'épouvante, il faudrait dire que ces œuvres à suspense reposent *d'une manière particulière* sur un principe de surprise : elles en font un argument de *vente*. Dans une approche de théorie critique, dire cela revient à jeter un discrédit sur ces œuvres. Est-ce à dire que, une fois que l'effet de surprise a opéré une

1. En 1971, au F Space associé à l'université Irvine de Californie, l'étudiant en art C. Burden avait demandé à un ami de lui tirer une balle dans le bras gauche à bout portant (moins de 5 m) à l'aide d'une arme à feu, et ce sans que personne du public ne soit au courant de ce qui allait réellement se produire. Pour plus de précision sur cette action, voir Isabelle Hersant, « *Le tir* de Chris Burden, regard d'Orphée et meurtre de Caïn », *etc*, n° 71, 2005, p. 38-41.

2. J'irais d'ailleurs jusqu'à dire, peut-être paradoxalement, que la performance ne fonctionnait pas comme œuvre pour des personnes l'ayant identifiée comme telle et partant du principe que tout le monde dans la salle avait identifié l'avènement du coup de feu comme étant une performance artistique.

fois, l'œuvre est épuisée et consommée¹ au point de ne plus jamais pouvoir donner lieu à une nouvelle expérience d'ordre artistique ? Répondre par l'affirmative reviendrait à faire de la question de Marc Jimenez un critère de distinction entre arts et industries culturelles, révélant ce qu'il y a de divertissant dans ces dernières œuvres. Puisqu'il est impossible de renouveler l'expérience de ces productions, il devient nécessaire de produire et reproduire encore et encore d'autres œuvres surprenantes et à suspense, inlassablement, justifiant alors facilement l'incessant travail des machineries culturelles néolibérales. Il faut de nouveaux supports à suspense *parce que* les précédents sont épuisés. Il y a quelque chose de rassurant à générer ainsi des produits culturels, mais cette apparente sécurité vient du fait que la nouveauté de ces productions repose sur une fausse nouveauté : l'expérience esthétique est la même, seul son support artistique change. Ces considérations résonnent étonnamment bien avec celles que T.W. Adorno a tenues sur le nouveau, rappelant que ce qui fonde la valeur artistique de la nouveauté se superpose en fait au capitalisme² : l'instauration du goût pour la nouveauté – ici à travers un goût pour la surprise – fait de la nouveauté non seulement une valeur capitaliste, mais aussi une valeur artistiquement et esthétiquement caduque.

Ces productions culturelles plaisent facilement parce qu'elles répondent au « souhait de disponibilité³ » théorisé par un des représentants contemporains de l'École de Francfort, Hartmut Rosa.

1. Écrivant ce terme dans ce contexte de l'École de Francfort et donc de l'Allemagne du xx^e siècle, je ne peux m'empêcher de penser que cet usage vient de la distinction que fait Hannah Arendt entre le bien culturel et le bien de consommation. Au sujet de l'œuvre d'art, elle écrit : « Non seulement elles ne sont pas consommées, ni usées comme des objets d'usages : mais elles sont délibérément écartées des procès de consommation et d'utilisation » Voir : Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Folio, 1989, p. 268.

2. « Cependant, depuis le milieu du xix^e siècle, depuis le capitalisme avancé, la nouveauté occupe une place primordiale, en correspondance, il est vrai, avec la question de savoir si quelque chose de nouveau a, d'une façon générale, déjà existé », Theodor W. ADORNO, *Théories esthétiques*, Marc Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 40.

3. Hartmut ROSA, *Rendre le monde indisponible*, O. Mannoni (trad.), Paris, La Découverte, 2023, p. 97.

Même si elle ne cherche pas à rendre compte des relations esthétiques culturelles et artistiques, la notion de disponibilité offre en effet un cadre conceptuel pertinent : proposant son propre déplaisir suivi de son propre soulagement, les productions culturelles à suspense n'ont pas besoin de contextualisation autre que celle qu'elles construisent elles-mêmes. À l'opposé, si l'on suit la réflexion de H. Rosa, les œuvres que l'on souhaite revoir n'ont sans doute pas été directement disponibles. Il a fallu entrer en « résonance⁴ » avec elle.

Responsabilité spectatorielle et société de l'expérience

Au moment où j'ai compris que les productions culturelles qui reposent sur le suspense couraient le risque de s'épuiser une fois vues, la question de Marc Jimenez a pris pour moi une autre dimension : ne serait-ce que considérer la possibilité, non plus d'œuvres qu'on ne souhaite pas revoir, mais au contraire d'œuvres dont l'expérience ne laisserait jamais, d'œuvres qu'on n'épuiserait jamais, attire l'attention sur la responsabilité spectatorielle : il n'y aurait plus besoin de produire toujours plus, plus besoin nécessairement de découvertes, etc. Ne serait-il pas pertinent de plus fréquemment revoir des expositions, relire des livres, revoir des films ? Pourquoi réécoute-t-on plus souvent des morceaux de musique qu'on ne revisionne des courts-métrages ? C'est peut-être parce qu'il était musicien et musicologue que Marc Jimenez en est venu à se poser cette question. N'étant ni l'un ni l'autre, je fais ici le chemin inverse et constate le cas à part de la musique. Je me dis aussi qu'il serait pertinent d'intégrer ce genre de réflexions dans les enseignements universitaires : au lieu de multiplier les exemples d'œuvres d'art ultra-contemporaines en reprochant aux étudiantes et étudiants de n'en connaître aucun, peut-être faudrait-il se restreindre, quitte à moins jouer sur le désir de nouveauté étudiantin – la nouveauté de l'œuvre est-elle le seul argument de vente des cours d'esthé-

4. *Ibid.*

tique qui parlent d'art ? Ce genre de cours permettrait de développer le désir d'approfondissement, de tentative d'épuisement, afin de montrer par l'expérience, par l'épreuve, ce qu'est l'énigme pour T. W. Adorno¹.

Autant les considérations du précédent paragraphe me semblent intéressantes, autant j'entrevois déjà quelques possibles faiblesses. Premièrement, je n'aimerais par exemple pas qu'on en déduise qu'on n'a plus besoin d'artistes, plus besoin de nouvelles œuvres. Ce sont surtout des productions des industries culturelles dont on pourrait plus facilement se passer. Et encore, maintenir leur activité est sans doute important pour faciliter, à rebours et contre elles, l'avènement d'artistes et d'œuvres non consommables. Deuxièmement, je n'aimerais pas qu'on lise ces lignes comme un moratoire pour une espèce d'ascétisme spectral : il n'est pas question de nier ou combattre le plaisir pris aux expériences impliquant du suspense et de la surprise. Au lieu de parler d'ascétisme spectral, je préférerais qu'on pense plutôt à une « frugalité² » spectatorielle – l'expression laissant ouvert le fait qu'il s'agit non pas de privation, mais davantage d'une réévaluation des comportements. Il ne s'agit en effet pas de ne plus découvrir de nouvelles œuvres (ou productions culturelles), mais de ne plus considérer comme une perte de temps absurde d'en revoir certaines déjà vues. Autrement dit, la question de Marc Jimenez permet de lever une préconception encore tapie : on a cru qu'apprendre à voir des œuvres suffisait à savoir les revoir, comme si « revoir » impliquait les mêmes dynamiques attentionnelles que « voir ». On n'a pas compris qu'il fallait peut-être aussi apprendre à revoir. De là, troisièmement (toujours pour me démarquer d'une éventuelle suspicion d'ascétisme spectral d'ailleurs), s'il est vrai que le constat que je dresse

ici repose sur une critique arendtienne des biens de consommation, qui seraient semblables à des consommables consommables contrairement aux biens culturels, je ne suis pas certain que la distinction entre la consommation et la culture réside uniquement à l'échelle du « bien » : s'il y a des biens de consommation et des biens culturels, il doit probablement y avoir aussi des comportements de consommation et des comportements culturels. Autrement dit, je crois qu'on peut trouver un intérêt à revoir les œuvres, certes, mais aussi les produits des industries culturelles. On gagnerait même à apprendre à revoir les productions à suspense – j'hésite à le dire sans avoir le temps d'y réfléchir davantage, mais il me semble qu'elles sont plus promptes à donner lieu à de nouvelles expériences que ne le sont les œuvres sans suspense qu'on aurait facilement tendance à apprécier les fois suivantes de la même façon que la première fois. Une telle culture de la répétition semble être aujourd'hui un rempart contre la course à la nouveauté et aux expériences nouvelles : refaire pour mieux défaire ; refaire une expérience pour mieux défaire le nœud de ficelles qui m'ont mû comme une marionnette. À la « société de l'expérience³ » d'aujourd'hui il faudrait alors répondre par une distanciation par la répétition, une distanciation non plus uniquement, brechtienne, de l'artiste, mais une distanciation impulsée par des comportements de réception.

On pourrait reprocher, à juste titre, que ces dernières hypothèses occultent les comportements de certains groupes de fans qui peuvent visionner et revisionner sans toutefois revisiter leur première expérience, voire au contraire en essayant tant que possible de retrouver la disposition et l'expérience de la première confrontation à l'œuvre. D'ailleurs, sans se revendiquer fan, ces comportements, sans doute sous des formes amoindries, sont courants : j'étais par exemple très

1. Theodor W. ADORNO, *Théories esthétiques*, op. cit., p. 172-179. À peu de choses près d'ailleurs, la résonance de Hartmut Rosa correspond à une version immédiate et spontanée de l'énigme adornienne.

2. Je n'aurais probablement pas mobilisé le terme de « frugalité » sans avoir eu connaissance de l'usage qu'en a fait Sophie Fetro, lors de son habilitation à diriger des recherches, en intitulant son inédit *Design du peu. Approches poétiques et critiques d'une conception frugale du design*.

3. Parmi les voisins de l'École de Francfort qui jettent un œil critique sur les industries du divertissement se trouve le situationnisme de Guy Debord et sa critique de la société du spectacle. Prolongeant ses réflexions, Steven Miles voit comment émerge aujourd'hui une société de l'expérience, montrant d'ailleurs du même élan comment la notion pragmatiste d'expérience a, elle aussi, été récupérée. Voir : STEVEN MILES, *La société de l'expérience*, Paris, L'Échappée, 2024.

heureux, enfant, de visionner le même film, avec mon frère et ma grand-mère, dès que mes parents n'étaient pas à la maison. Certes, j'appréciais ce film, mais je n'éprouvais toutefois pas l'envie de le regarder avec d'autres personnes ; leur présence aurait altéré ce moment privilégié de nostalgie enfantine¹ sans doute nécessaire pour qu'émerge subjectivement la notion populaire d'« œuvres cultes ». Comme avec les histoires pour enfants, il y a quelque chose de rassurant dans la répétition. Le goût de la répétition permettrait même d'expliquer le paradoxe du suspense – cette situation étrange où l'on éprouve du suspense alors qu'on connaît déjà l'histoire². Raphaël Baroni enracine judicieusement le paradoxe du suspense dans les expériences de répétition caractéristiques de l'enfance : se confronter encore et encore au même récit, « anticiper un élément connu du développement narratif et [...] attendre avec *impatience* son retour³ » expliquent certaines émotions qui se confondent aisément avec le suspense usuel⁴.

1. Répéter ce genre d'expériences une fois adulte (entre ami·es par exemple) confirme plus nettement la dimension mémorielle du révisionnage et sa capacité à activer des souvenirs qui se superposent à des reminiscences.

2. Cf. Robert YANAL, « The Paradox of Suspense », *British Journal of Aesthetics*, n° 36 (2), 1996, p. 146-158.

3. Raphaël BARONI, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 289. En complément de cette impatience relative à l'enfance pour rendre compte du paradoxe du suspense, que R. Baroni nomme *rappel*, l'auteur développe la notion de *suspense par contradiction* qui, succinctement, met en avant le fait que la connaissance du récit n'inhibe pour autant pas les réponses émotionnelles qui adviennent pas empathie (*ibid.*, p. 286). Il me semble que cette hypothèse est d'autant plus pertinente qu'elle s'accorde bien avec le cas, plus intuitif, où l'on aurait les mains moites devant une scène de film vertigineuse (comme certaines de *Fall* par exemple, réalisé par Scott Mann en 2022) alors qu'on revoit le film pour la seconde fois et qu'on sait comment cela se termine. Pour plus d'approfondissement, se reporter au chapitre 10 de l'ouvrage précédemment cité de R. Baroni, intitulé « Rappel et "suspense paradoxal" » qui présente une synthèse sur la question des positions de R. Yanal, Kendall Walton, Richard Gerring, William F. Brewer, Juan A. Prieto-Pablos et Jean-Noël Pelen.

4. Je remercie chaleureusement Anaïs Goudmand qui m'a recommandé la lecture de l'ouvrage de R. Baroni et a attiré mon attention sur la spécificité des comportements de fan. Les passages sur ce sujet doivent beaucoup à ses recommandations.

Dans l'ouvrage *La pensée comme expérience* qu'il a codirigé avec Vangelis Athanassopoulos, Marc Jimenez formule une nouvelle forme de paradoxe culturel qui résonne étrangement avec l'hypothèse qu'avance R. Baroni pour résoudre le paradoxe du suspense. Critiquant certaines postures assujetties de répétition, il écrit au sujet des comportements culturels à l'ère d'une société transformée par le capitalisme :

Et Adorno aussi qui s'obstinera à voir dans l'art moderne le meilleur obstacle, malgré tout, à la barbarie. Illusion bien sûr. La question de l'ambiguïté de l'art comme « autonomie et fait social », véritable leitmotiv de sa Théorie esthétique, n'a plus guère de sens aujourd'hui. À l'heure du tourisme culturel dans lequel on persiste à voir une démocratisation de la culture, l'autonomie s'est muée en hétéronomie institutionnelle, économique et politique. Le fameux « fait social » auquel s'accroche Adorno renvoie surtout à ces longues files d'attente devant les expositions. On dirait qu'elles obéissent à une sorte de réflexe pavlovien. Elles s'agglutinent à l'entrée des lieux culturels aux moindres stimuli multi-médiatiques. Autant de spectateurs, d'amateurs, de touristes qu'on aimerait pouvoir interroger sur la vraie raison de leur attente : quelle est vraiment leur réelle motivation artistique et culturelle pour accepter de faire le pied de grue ainsi pendant des heures ? Le capitalisme est parvenu à créer un art à son image, un art de divertissement et d'argent, affranchi des injonctions et des illusions modernistes, un art sans modèles, sans vraies valeurs, sans véritables idéaux, dépourvu d'authenticité perspective humaniste, finalement très consensuel. Il se fait un art « conforme », un témoin désabusé des vicissitudes du monde, souvent ludique, très souvent luxueux, très rentable économiquement, de plus en plus rentable même. Qu'il soit dérangeant un peu, beaucoup, passionnément, à la folie, peu importe. Tout est bon à prendre y compris dans l'excès et parfois surtout dans l'extrême sous l'estampille du marché international. À l'instar des sciences humaines et sociales, actuellement délaissées, politiquement et littéralement « neutralisées », l'art entre désormais, lui aussi, dans la catégorie des disciplines et des pratiques « impensables » ou « impossibles »⁵.

5. Marc JIMENEZ, « Théorie critique, esthétique et déconstruction », dans Marc Jimenez et Vangelis Athanassopoulos (dir.), *La pensée comme expérience. Esthétique et déconstruction*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 23-28.

Contrairement à la musique et aux récits, les arts plastiques contemporains sont rarement rassurants, du moins leur forme rassurante n'est pas aussi visibles que pour la musique et les récits. Peut-être en réponse à cela, les industries culturelles ont trouvé une parade en créant des contextes d'exposition qui parviennent à recréer quelque chose de rassurant : toutes les expositions se ressemblent ; sur cela, les modalités se répètent.

Reste encore à savoir si on attend des œuvres d'art d'être rassurantes.

Tenter d'écrire sur *la* question en guise d'hommage m'a non seulement permis de repenser à Marc Jimenez et aux nombreuses années qui se sont écoulées depuis que je l'ai rencontré, mais cette forme m'a aussi donné l'opportunité de prendre un peu de temps pour réfléchir, pour faire de l'esthétique, pour m'abstraire des conditions néolibérales qui marquent de plus en plus la profession qu'il exerçait. Merci pour ce dernier – *latest but not last* – moment de résistance critique.

Bruno TRENTINI

Conclusion

Après avoir écrit ces pages et relu son texte cité ci-dessus, *la* question de Marc Jimenez résonne autrement en moi : et s'il n'avait jamais explicitement écrit sur cette question, non pas parce qu'il ne voyait pas de pistes satisfaisantes, mais parce qu'il savait délibérément qu'il formulait là une fausse question ? Et si cette question était le moyen qu'il avait trouvé pour qu'on revoie des œuvres, pour qu'on se rende compte que toutes les productions gagnent à être revues, pour qu'on érige alors soi-même des remparts suffisamment solides pour qu'on ne soit pas victime de la société de l'expérience ? À la fois toutes ces années passées à l'entendre dans ma tête poser *la* question seraient à reconsidérer, à la fois une telle relecture de *la* question serait tout à fait cohérente avec l'esthétique que Marc Jimenez menait : les questions qu'il posait et se posait étaient toujours fortement articulées à des réalités socio-culturelles. En même temps, je m'égare peut-être... Comment pourrais-je savoir s'il avait ou non en tête des exemples d'œuvres qu'il aimait et qu'il n'avait aucunement envie de revoir ? Étudiant, je n'ai jamais osé le lui demander ; j'ai ensuite eu envie d'attendre d'être prêt pour en parler et d'avoir le temps d'échanger posément avec lui sur *cette* question que je me suis posée près de 541 fois, et s'il est vrai que nous nous sommes encore écrit en juin 2023, quelques semaines avant son décès, pour parler d'autres choses, il est à présent malheureusement trop tard pour qu'il nous apprenne ce que *cette* question lui évoquait réellement.

Comité scientifique

Karin Badt (Université Paris VIII)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)†
Raffaele Milani (Université de Bologne)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierek (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Maki Cappe
Gary Dejean
Vincent Granata
Anaïs Goudmand
Donna Jung
Pierre Léger
Cécile Mahiou
Maud Pouradier
Benjamin Riado
Shun Sugino
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordination du numéro

Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte

Illustration de couverture

Damien Beyrouthy, *Furomancy*, 2022-2024, écrans, moteurs, rails en bois, Arduino, ordinateurs, esp32, trépied, python, node.js, C++, javascript, tesseract, gpt 2.0

Conception : Damien Beyrouthy

Programmation principale : Kévin Niemeskern

Suivi des poissons et programmation de la correspondance des constellations : Stéphane Cousot

Conception finale et fabrication du rail et du mini-chariot : Grégoire Lauvin

Prototype du rail et du mini-chariot : Christophe Blancard, Laurent Costes, Clément Cazaux (École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence)

Constitutrices : Alexandra Salou, Urmo Teekivi

Stagiaires : Nikholas Jourdan, Noémie Djerian, Yann Capapé-Masera

Avec le soutien de Tartu 2024, Kulka (Cultural Endowment of Estonia), université de Tartu et l'ESAAIX (École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence)

Siège social

2, rue de Châteaudun – 94200 Ivry-sur-Seine

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 22 – février 2025

Proteus 2025 – CC-BY-NC

ISSN 2110-557X