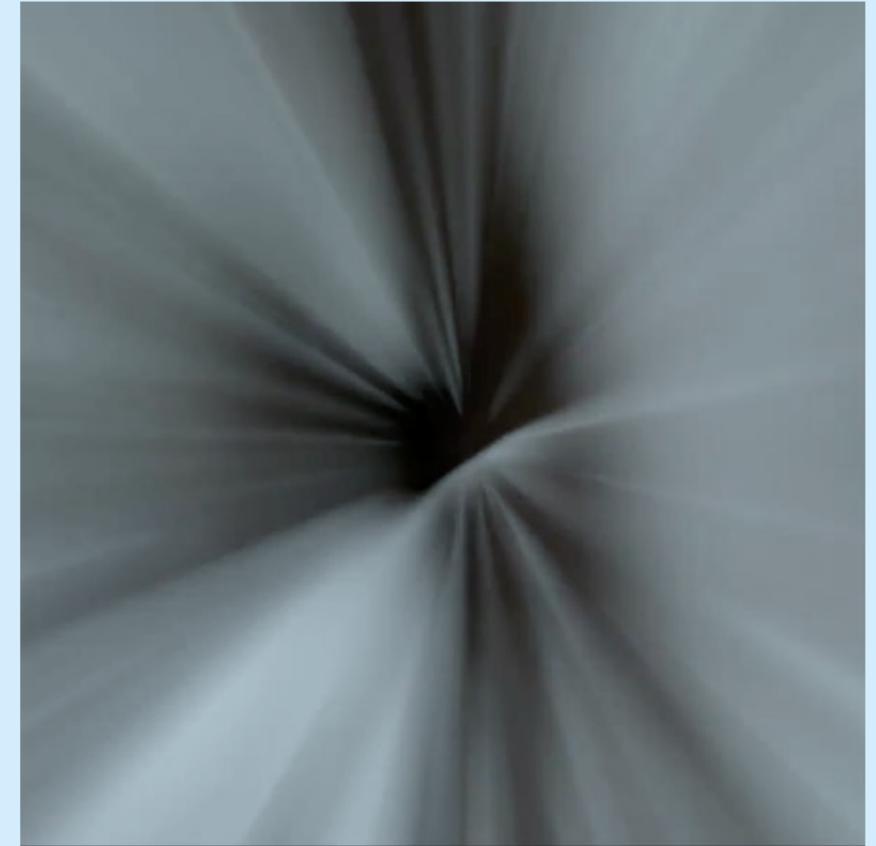


MÉTHODE

NOUS AIMERIONS DANS LE CADRE DE CETTE PUBLICATION, QUI FAIT INTERVENIR À LA FOIS NOS EXPÉRIENCES PERSONNELLES, CELLE DES ÉTUDIANTS, LES HISTOIRES ENTENDUES ET TOUTE UNE ICONOGRAPHIE, EXPÉRIMENTER LA MÉTHODE QUE VINCIANE DESPRET A SUIVI POUR SON LIVRE « AU BONHEUR DES MORTS », CELLE DE « SE LAISSER INSTRUIRE » PENDANT UN TEMPS. ELLE DIT AVOIR RENONCÉ AU PLAN BIBLIOGRAPHIQUE QU'ELLE PRÉPARAIT POUR SON LIVRE. POUR ÉCOUTER CE QUE LES GENS LUI RACONTAIENT. LUI CONSEILLAIENT. ET D'Y OBÉIR COMME À DES INSTRUCTIONS QUI LUI ÉTAIENT DONNÉES. « JE DEVAIS LAISSER (LES ŒUVRES RECOMMANDÉES) SE CONNEXER ENTRE ELLES EN ME FIANTE À LEUR PUISSANCE D'ARTICULATION ET DE FRICTION. JE DEVAIS ME LAISSER TRAVAILLER ET INSTRUIRE. JE DEVENAIS MOI-MÊME L'OBJET DE L'EXPÉRIMENTATION... »







Platform Capitalism

Capitalism, when a crisis hits, tends to be restructured. New technologies, new organisational forms, new modes of exploitation, new types of jobs, and new markets all emerge to create a new way of accumulating capital. As we saw with the crisis of overcapacity in the 1970s, manufacturing attempted to recover by attacking labour and by turning towards increasingly lean business models. In the wake of the 1990s bust, internet-based companies shifted to business models that monetised the free resources available to them. While the dot-com bust placed a pall over investor enthusiasm for internet-based firms, the subsequent decade saw technology firms significantly progressing in terms of the amount of

power and capital at their disposal. Since the 2008 crisis, has there been a similar shift? The dominant narrative in the advanced capitalist countries *has* been one of change. In particular, there has been a renewed focus on the rise of technology: automation, the sharing economy, endless stories about the 'Uber for X', and, since around 2010, proclamations about the internet of things. These changes have received labels such as 'paradigm shift' from McKinsey¹ and 'fourth industrial revolution' from the executive chairman of the World Economic Forum and, in more ridiculous formulations, have been compared in importance to the Renaissance and the Enlightenment.² We have witnessed a massive proliferation of new terms: the gig economy, the sharing economy, the on-demand economy, the next industrial revolution, the surveillance economy, the app economy, the attention economy, and so on. The task of this chapter is to examine these changes.

Numerous theorists have argued that these changes mean we live in a cognitive, or informational, or immaterial, or knowledge economy. But what does this mean? Here we can find a number of interconnected but distinct claims. In

Italian autonomism, this would be a claim about the 'general intellect', where *collective cooperation and knowledge become a source of value*.³ Such an argument also entails that the *labour process is increasingly immaterial*, oriented towards the use and manipulation of symbols and affects. Likewise, the traditional industrial working class is increasingly replaced by *knowledge workers* or the 'cognitariat'. Simultaneously, the generalised deindustrialisation of the high-income economies means that *the product of work becomes immaterial*: cultural content, knowledge, affects, and services. This includes media content like YouTube and blogs, as well as broader contributions in the form of creating websites, participating in online forums, and producing software.⁴ A related claim is that *material commodities contain an increasing amount of knowledge*, which is embodied in them. The production process of even the most basic agricultural commodities, for instance, is reliant upon a vast array of scientific and technical knowledges. On the other side of the class relation, some argue that the economy today is dominated by a new class, which does not own the means of production but rather has *ownership over information*.⁵ There is some truth in this, but

the argument goes awry when it situates this class outside of capitalism. Given that the imperatives of capitalism hold for these companies as much as for any other, the companies remain capitalist. Yet there is something new here, and it is worth trying to discern exactly what it is.

A key argument of this chapter is that in the twenty-first century advanced capitalism came to be centred upon extracting and using a particular kind of raw material: data. But it is important to be clear about what data are. In the first place, we will distinguish *data* (information that something happened) from *knowledge* (information about why something happened). Data may involve knowledge, but this is not a necessary condition. Data also entail recording, and therefore a material medium of some kind. As a recorded entity, any datum requires sensors to capture it and massive storage systems to maintain it. Data are not immaterial, as any glance at the energy consumption of data centres will quickly prove (and the internet as a whole is responsible for about 9.2 per cent of the world's electricity consumption).⁶ We should also be wary of thinking that data collection and analysis are frictionless or automated processes. Most data must be cleaned and

organised into systems in order to be usable. Likewise, generating the proper algorithms can involve the manual entry of learning sets into a system. Altogether, this means that the collection of data today is dependent on a vast infrastructure to sense, record, and analyse.⁷ What is recorded? Simply put, we should consider *data* to be the raw material that must be extracted, and the *activities* of users to be the natural source of this raw material.⁸ Just like oil, data are a material to be extracted, refined, and used in a variety of ways. The more data one has, the more uses one can make of them.

Data were a resource that had been available for some time and used to lesser degrees in previous business models (particularly in coordinating the global logistics of lean production). In the twenty-first century, however, the technology needed for turning simple activities into recorded data became increasingly cheap; and the move to digital-based communications made recording exceedingly simple. Massive new expanses of potential data were opened up, and new industries arose to extract these data and to use them so as to optimise production processes, give insight into consumer preferences, control workers,

provide the foundation for new products and services (e.g. Google Maps, self-driving cars, Siri), and sell to advertisers. All of this had historical precedents in earlier periods of capitalism, but what was novel with the shift in technology was the sheer amount of data that could now be used. From representing a peripheral aspect of businesses, data increasingly became a central resource. In the early years of the century it was hardly clear, however, that data would become the raw material to jumpstart a major shift in capitalism.⁹ The incipient efforts by Google simply used data to draw advertising revenues away from traditional media outlets like newspapers and television. Google was performing a valuable service in organising the internet, but this was hardly a revolutionary change at an economic level. However, as the internet expanded and firms became dependent on digital communications for all aspects of their business, data became increasingly relevant. As I will attempt to show in this chapter, data have come to serve a number of key capitalist functions: they educate and give competitive advantage to algorithms; they enable the coordination and outsourcing of workers; they allow for the optimisation and

flexibility of productive processes; they make possible the transformation of low-margin goods into high-margin services; and data analysis is itself generative of data, in a virtuous cycle. Given the significant advantages of recording and using data and the competitive pressures of capitalism, it was perhaps inevitable that this raw material would come to represent a vast new resource to be extracted from.

The problem for capitalist firms that continues to the present day is that old business models were not particularly well designed to extract and use data. Their method of operating was to produce a good in a factory where most of the information was lost, then to sell it, and never to learn anything about the customer or how the product was being used. While the global logistics network of lean production was an improvement in this respect, with few exceptions it remained a lossy model as well. A different business model was necessary if capitalist firms were to take full advantage of dwindling recording costs. This chapter argues that the new business model that eventually emerged is a powerful new type of firm: the platform.¹⁰ Often arising out of internal needs to handle data, platforms became an

efficient way to monopolise, extract, analyse, and use the increasingly large amounts of data that were being recorded. Now this model has come to expand across the economy, as numerous companies incorporate platforms: powerful technology companies (Google, Facebook, and Amazon), dynamic start-ups (Uber, Airbnb), industrial leaders (GE, Siemens), and agricultural powerhouses (John Deere, Monsanto), to name just a few.

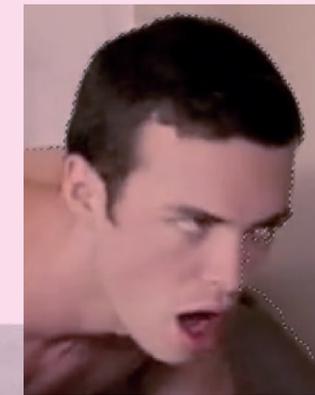
What are platforms?¹¹ At the most general level, platforms are digital infrastructures that enable two or more groups to interact.¹² They therefore position themselves as intermediaries that bring together different users: customers, advertisers, service providers, producers, suppliers, and even physical objects.¹³ More often than not, these platforms also come with a series of tools that enable their users to build their own products, services, and marketplaces.¹⁴ Microsoft's Windows operating system enables software developers to create applications for it and sell them to consumers; Apple's App Store and its associated ecosystem (XCode and the iOS SDK) enable developers to build and sell new apps to users; Google's search engine provides a platform

for advertisers and content providers to target people searching for information; and Uber's taxi app enables drivers and passengers to exchange rides for cash. Rather than having to build a marketplace from the ground up, a platform provides the basic infrastructure to mediate between different groups. This is the key to its advantage over traditional business models when it comes to data, since a platform positions itself (1) between users, and (2) as the ground upon which their activities occur, which thus gives it privileged access to record them. Google, as the platform for searching, draws on vast amounts of search activity (which express the fluctuating desires of individuals). Uber, as the platform for taxis, draws on traffic data and the activities of drivers and riders. Facebook, as the platform for social networking, brings in a variety of intimate social interactions that can then be recorded. And, as more and more industries move their interactions online (e.g. Uber shifting the taxi industry into a digital form), more and more businesses will be subject to platform development. Platforms are, as a result, far more than internet companies or tech companies, since they can operate anywhere, wherever digital interaction takes place.

chapter seem to point to an important shift in how capitalist firms operate. Enabled by digital technology, platforms emerge as the means to lead and control industries. At their pinnacle, they have prominence over manufacturing, logistics, and design, by providing the basic landscape upon which the rest of the industry operates. They have enabled a shift from products to services in a variety of new industries, leading some to declare that the age of ownership is over. Let us be clear, though: this is not the end of ownership, but rather the concentration of ownership. Pieties about an 'age of access' are just empty rhetoric that obscures the realities of the situation. Likewise, while lean platforms have aimed to be virtually asset-less, the most significant platforms are all building large infrastructures and spending significant amounts of money to purchase other companies and to invest in their own capacities. Far from being mere owners of information, these companies are becoming owners of the infrastructures of society. Hence the monopolistic tendencies of these platforms must be taken into account in any analysis of their effects on the broader economy.

If platfo
the digi
set in th
lar, up
of the f
pialist
context
the 19
dled b
manu
ing an
inves
stead
over
erate

“WHERE COLLECTIVE COOPERATION AND KNOWLEDGE BECOME A SOURCE OF VALUE. SUCH AN ARGUMENT ALSO ENTAILS THAT THE LABOUR PROCESS IS ALSO REPLACED BY INCREASINGLY IMMATERIAL, ORIENTED TOWARDS THE USE OF MANIPULATION OF SYMBOLS AND AFFECTS. LIKEWISE, THE TRADITIONAL WORKING CLASS IS INCREASINGLY REPLACED BY KNOWLEDGE WORKER OR THE ‘COGNITARIAT’”



La révolution capitalistique

Des enjeux politiques et micro-politiques fondamentaux sont « négociés » à travers cette fonction d'Équipements collectifs en tant qu'ils tiennent une place prépondérante dans la formation de la force collective du travail capitalistique. Mais la transformation du désir « polymorphe » en activité utile, en travail et en échange déterritorialisés à laquelle elle préside ne va pas de soi. Le capitalisme n'a pu la réaliser, et mettre ainsi la libido à son service, que dans des conditions historiques particulières.

Après le « trou noir » du XI^e siècle. Une machine religieuse : « la Paix de Dieu »

La naissance d'un travail exploitable capitalistiquement a sans doute été contemporaine de l'apparition, à partir du XI^e siècle, d'un nouveau type de machine de guerre, d'un nouveau type de machine religieuse et d'un nouveau système de segmentarité sociale et linguistique. Georges Duby insiste tout particulièrement sur le rôle joué par la machine religieuse, après l'effondrement politique, économique et sémiotique des anciennes territorialités et des anciens pouvoirs centraux hérités des Empires romains et de l'Empire carolingien, dans l'établissement de ce nouvel ordre segmentaire, dans cette « normalisation » du droit de pillage par les bandes armées. La fixation d'un objectif extérieur – le refoulement des invasions barbares, puis l'expansion de la chrétienté – contribue ainsi à la naissance d'une nouvelle caste guerrière.



THE REPEAL. Or the Funeral Procession, of MISS AMERIC-STAMP.

Over the Vault are placed two Skeleton Heads, Their elevation on Poles, and the dates of the two Rebellion Years, sufficiently shew what party they espoused, and in what cause they suffered an ignominious exit.

The reverend Mr. Anti-Sejanus (who under that signature hackney'd his pen in support of the Stamp) leads the procession as officiating Priest, with the burial service and funeral sermon in his hands.

Next follow two eminent Pillars of the Law, supporting two black flags, on which are delineated the Stamp, with the White Rose and Shuttle interwoven an expressive design, supposed to have been originally contriv'd on the 10 of June. This significant motto *Semper Eadem* is preserved, but the Price of the Stamp is changed

to three farthings, an important sum taken from the Budget. The numbers 122 and 71 declare the minority which fought under these Banners.

Next appears the honourable Mr. George Stamp, full of Grief and despair, carrying his favourite Child's Coffin, Miss Americ Stamp, who was born in 1705 and died hard in 1766.

Immediately after, follows the chief Mourner Sejanus. Then his Grace of Spital Fields, and Lord Gawkec.

After these Jimmy Twitcher with a Cat, by way of funeral anthem, by his side his friend and partner M. Falconer Donaldson of Halifax.

The war is brought up by two right reverend Fathers of the Church. These few mourners are separated from the joyful scene which appears on the River Thames, where three first rate ships are riding. V. z. the Conway, Rockingham, and Grafton. Along the opposite shore stand open Warehouses for the several goods of different manufacturing towns from which cargoes are now shipping for AMERICA. Among these is a large Case containing the Statue of M. Pitt, which is heaving on board a boat N. 250, there is another boat taking in goods nearer the first Pillar which is N. 105. These numbers will ever be held in esteem by the true SONS of LIBERTY.



PLUS DE BARRIÈRES

— Le gérant de l'ancien magasin peut déployer tout son talent, prendre son plus beau sourire, le comptoir reste une barrière qui semble infranchissable.

Ici, pas de gêne, pas de barrières, et plus de sourire forcé de la part du vendeur qui veut imposer sa marchandise. La présentation des articles est le seul avocat et l'acheteur le seul juge.

La cliente part conquise par ce système qui semble bien lui convenir, car il garantit les idées de l'acheteur qu'il n'essaie pas de tromper par toutes sortes d'artifices.

La nuit tombe déjà quand elle quitte le magasin. Danièle est émerveillée par le puissant éclairage moderne et le clignotement du dispositif qui inscrit dans la nuit « libre-service »...

L'argent est la valeur sublime.

Il existe une valeur universelle, l'argent. L'argent est la référence des bonnes et des mauvaises pensées. Des actes bons et des actes mauvais. L'argent est aimé, l'argent aimé donne la force de se mouvoir et de penser. La valeur sublime ne trompe pas, se donne à tous, à tous les instants, toujours disponible et toujours sûre. L'argent est la seule valeur totalement immédiatement utilisable.

L'argent donne de la valeur et tout ce qui est, à un geste, à une parole. Répand le poids de chaque frémissement. Donner à la valeur sublime toute sa pensée est recevoir un guide sûr pour se comporter. Un comportement et une pensée précis sont attachés à la valeur universelle de l'argent. L'argent entraîne un apaisement de l'esprit.

Christophe Tarkos, *L'Argent*, in *Écrits poétiques*, P.O.L., 2008, p. 263



MOTS

- Delphine → 1er juillet
- Elsa → 2 juillet
- Schäress → 29 juin
- Tolan → 30 juin
- Alice → 11 août
- Luiguy → 20 août
- Marion → 17 août
- Wissem → 14 août
- Evelyn → 30 mars
- Headdy → 13 juillet
- Aidi → 17 juillet
- Barre → 18 juillet
- Luik → 3 juillet
- Sana → 21 août
- Tolan → 2 juillet
- Bwayare → 5 juin
- Julienne → 15-16 juillet
- Laure P. → 6 juillet
- ELSA → 18 Août
- Delfine → 15-16 août
- Kévin S. (Kw) → 10 juillet
- Hélène G. → 7 juillet
- Bwayre (m) → 10 août
- Evelyn → 9 et 8 août
- Schäress → 19 juillet
- Delphine → 11-12 juillet
- Schäress → 21 juillet

THOMAS A. RAVIER

Booba ou le démon des images

« Je suis pas né dans l'ghetto / J'suis né à l'hosto / Loin des stups et des idées stupides, putain c'que j'suis devenu, un crève-l'oseille et l'shit adoucit l'choc, grosse envie d'chèques, un parasite en chute libre sans parachute, ça commence à faire long, depuis qu'on est tout petit j'm'enlise et maintenant j'pleure des larmes alcoolisées / On coule, mais y a pas d'bouées pour les babouins, c'est la crise, la lésion, la légion, dans ma région / Une grain d'café, un gars est croque, y nous en faut peu / Un CAP puis vend d'la dope / Faut pas qu'la justice te foudroie / Fais ton chemin bien, qu'tu choisisses le mauvais ou l'droit / J'm'en fous moi, j'dis ça pour nous / Faut viser l'top avant l'fourneau ou l'fourgon / On en fait trop, dans n'importe quelle boîte on s'culbute, y a plus qu'des putes, sont toutes quelconques et sucent n'importe quelle bite / J'avoue, sur les prières j'étais radin, faut qu'j'me rattrape et qu'j'défonce les portes du Paradis / Parce qu'ici les soucis sont fermes, y a pas d'sursis / Les juges ont des cornes et le crime se vend en cornet. »

Voilà Booba, moins de trente ans, rappeur d'origine franco-sénégalaise, vient de Boulogne, moitié du groupe *Lunatic*, de son vrai nom Élie Yaffa, muse Florence Rey.

Directement dans le nerf. La littérature aujourd'hui, les écrivains, leur livre ? Devenus trop lents. « Vite s'il vous plaît » supplie Céline : « Je n'ai jamais lu Joyce – il va trop lentement pour moi » (lettre à Hindus). Vitesse sans précipitation, et le moment venu, sprint. Ou comment dire un maximum en un minimum, le temps est compté, trois, quatre minutes, une platine, une cassette, la radio. Dire quoi ? *Rewind* :

« Je suis pas né dans l'ghetto / J'suis né à l'hosto / Loin des stups et des idées stupides, putain c'que j'suis devenu, un crève-l'oseille et l'shit adoucit l'choc, grosse envie d'chèques, un parasite en chute libre sans parachute, ça commence à faire long, depuis qu'on est tout petit j'm'enlise et maintenant j'pleure des larmes alcoolisées / On coule, mais y a pas d'bouées pour les babouins, c'est la crise, la lésion, la légion, dans ma région / Une grain d'café, un gars est croque, y nous en faut peu / Un CAP puis vend d'la dope / Faut pas qu'la justice te foudroie / Fais ton chemin bien, qu'tu choisisses le mauvais ou l'droit / J'm'en fous moi, j'dis ça pour nous / Faut viser l'top avant l'fourneau ou l'fourgon / On en fait trop, dans n'importe quelle boîte on s'culbute, y a plus qu'des putes, sont toutes quelconques et sucent n'importe quelle bite / J'avoue, sur les prières j'étais radin, faut qu'j'me rattrape et qu'j'défonce les portes du Paradis / Parce qu'ici les soucis sont fermes, y a pas d'sursis / Les juges ont des cornes et le crime se vend en cornet. »

Et donc : démythification (« j'suis pas né dans l'ghetto »), ironie, distance (« J'suis né à l'hosto »), assonance, allitération, pulsation (ne pas oublier que tout ça va être rappé), lucidité noire (« on en fait trop »). Pas de morale, cette faiblesse de la cervelle selon Rimbaud, pas

de catéchisme (« qu'tu choisisses le mauvais ou l'droit / J'm'en fous moi »). Les présentations sont faites. Et, plus loin :

« J'voulais être seul mais trop tard j'étais déjà né pour tout baiser comme Tidjani... Enfance insalubre, comme un fœtus avec un calibre / Et les putains qui crachent leur salive / Mais moi j'ai l'sourire, comme à l'enterrement d'un f..., voir ma clique, retour en Afrique sans rapatriement / Et pour m'traquer sur l'ciment oublient leur jour du Seigneur : ces fils de putains taffent le dimanche / Mais pas d'blabla – « pas de blabla avec moi » dira Céline –, j'chante pas d'ballades je reste dans l'vrai même si faut qu'j'graille j'te jure / Et si j'dois canner naturellement d'une balle dans l'dos, quand j'partirai faudra qu'j'sois dans l'dîn. »

Pas de blabla. Qui est Booba ? Musicien, chanteur, rappeur, poète, gangster, troubadour, sociologue, pamphlétaire, imprécateur, chroniqueur, journaliste ? Quel est le genre ? Mais celui qui les regroupe tous, écrivain, bien sûr : « J'suis l'bitume avec une plume. » Certes, cela va se discuter. Après tout, certains en sont encore, un siècle supplémentaire dans les pattes, à se demander, *Rigodon*, *Finnegans Wake*, *La Recherche*, romans, pas romans ? Alors votre Booba... Booba, quel nom d'abord, hum, la banlieue, d'accord, je vois... et puis écrire sur le *beat*, est-ce bien littéraire je vous le demande ? Nous verrons, nous jugerons. Au passage, silence sensé de la censure qui s'en sort en taisant le mot qui fait mal de cette affaire : Noir. Booba est bien ce « négro », « dangereux Black », « animal galeux du Sénégal » tel qu'il se définit lui-même. Et, à partir de ce fait divers sanglant, Amadou Diallo, réfugié guinéen exécuté par quatre policiers blancs le 4 février 1999 aux États-Unis de quarante et une balles, dans le morceau *Indépendant*, le rappeur à la première personne :

« Aujourd'hui j'suis àl, hier j'suis mort quarante et une balles / Trop coloré comme un faux scal-pa, génération Mad Max née dans le magma. » Scalpel, métempyscose, sortie du temps, renversement des chronologies, saisie au plus près de l'image. Un fœtus avec un calibre, l'épiderme d'un faux billet (soit d'un teint considéré comme en soi illicite), pour prendre deux exemples absolument au hasard, est-il besoin d'insister ? Demandez aux jeunes écrivains français de s'aligner, les malheureux ; Messieurs, vos métaphores ! Mes métaphores, quelles métaphores ? (oh zut, la cadence, j'avais oublié, le rythme...). Écoutez Marcel Proust – un autre Français pas si français que ça non plus pour certains en 1899 – parler de « la brusque naissance des images ». Image brusque, dansée, dans ce « fœtus avec un calibre », vous avez tout Booba. Nous parlerons pour notre part de *metagore*, des rapprochements qui n'ont pas lieu d'être et, immédiatement, une apparition, vénéneuse, rétinienne, brusque, brutale, impossible à se retirer de la tête : quelque chose a été vu. Je croyais mettre un disque, j'ai ouvert un album photo, un livre de chair, de son, verbe en sang, une boîte de Pandore. L'auteur ? Pas dur, il se voit comme la fécondation d'un ovule dans un chargeur.

Prenons un autre exemple. Dans *Sang d'encre*, un morceau de *mixtape* avec son groupe Lunatic, *featuring* Arsenik. Booba, barbare, y parle pour définir son style de croquer dans les hosties crues : « Nouveau style, croque dans les hosties crues, négro à la rage dans les os. » Quel est ce rapprochement, cet instantané ? (pour Céline, un écrivain doit être « un instantanéiste »). Qu'est-ce qu'une hostie crue, et que peut-on imaginer de plus apparemment hostile à l'idée d'hostie que cette crudité revendiquée, qui fait de l'espèce, l'espace d'un instant, une donnée

immatérielle ? Ou bien l'hostie n'est-elle pas au contraire révélée dans son immatérialité aiguë ? Mais comment, en ce cas, y croquer ? Pourquoi une telle invraisemblance ? Laissez-vous envahir, faites la paix avec vos sensations, c'est le moment. « Faites-le marcher votre petit cœur » le rythme cardiaque des basses vous tend la main. Si j'ose dire, la langue de Booba a bien avalé son hostie, et avec elle tout ce qui s'y était incarné dans son texte : le modèle de nos représentations.

Le français, langue morte ? Vieille grammaire, vieux grimoires, bibliothèques, gris murs : Assez. Je ferme mon livre, je mets un disque sur ma platine, phrases inscrites sur le tissu vivant du *groove*, brasier de scratches, bond hors du strict récit. « En un mot je hais la prose... je suis poète et musicien raté. » Toujours Céline.

Nouveau morceau, nouvel incident, nouvel homicide. La victime ? Le cours de nos représentations, donc. Peut-être est-ce cela que Booba nomme « un poème sans poésie » ? Courtes focales, téléobjectifs, au clou. S'il est un qualificatif mis en rapport avec ce rappeur, pourquoi est-ce toujours celui de « crudité » ? Le magazine *Radikal* : « Un style cru et rentre-dedans... brut de décoffrage. » Cru Booba ? Brut ? Non, évidemment. Ni discours social, ni – une profession de foi fréquente dans le Rap –, littéralement, un constat. Car la caméra de Booba, à la différence des autres, plus encore que sur le ghetto est branchée directement sur son cerveau et filme de l'intérieur la sensation chimique (et même neurologique) venant court-circuiter la vision directe. Sollers : « La mise systématique en images de la réalité ne laisse à l'écrivain que l'intérieur direct. » Ou, du groupe de Rap MOP de Brownsville, New York City : « I perform lyrical heat waves that'll keep your brain warm. »

On connaît le coup, ai-je envie de dire ; stabiliser, fixer l'écrivain quel qu'il soit dans une langue présumée. Le choix est vaste, le but avoué : séparer les corps, les isoler et préserver du même coup la division des langages dans la société. Ainsi du rappeur, préposé à l'inoffensif et quasi parodique « nique la police ». Il faut une intensité définitive pour, sans changer de sujet (par exemple MC Solaar), faire librement, à tête reposée, le choix de sa langue, ou, pour reprendre la belle expression proustienne, se faire une langue : « Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue comme chaque violoniste son "son". » Ici, pas de « nique la police » mais par exemple « j'ai roté mon poulet rôti et recraché deux îlotiers ». Octobre 61 ? « J'ai bu la seine et tous ces cadavres. » Sur le haschich et sa fonction neutralisatrice d'une jeunesse énervée : « Si j'hésite c'est qu'une boulette bloque l'automatique. » L'échec scolaire : « J'suis l'MC scolarisé, j'change mon instruction en polar. » L'illicite : « j'fais des sous bêtement, parce que j'veux voir c'pays en sous-vêtement. » Sarkozy : « Casquette baissée dans mon auto, parc'qu'y contrôlent, accusent à tort mon logo, les joueurs d'polo les alligators. » La politique ? Sur le motif, catégorique : « C'est qu'une partouze de chiens errants. »

Rien de ce qui a été perçu par le sujet ne lui a été dicté par une soi-disant réalité objective ; tout a été passé au crible de sa perception, dérégulé, halluciné, métamorphosé. Dès lors, contrairement au commun des rappeurs, la difficulté d'être du ghetto trouve immédiatement son énoncé singulier :

« Né dans une cible on a coupé mon cordon avec une scie, neuf mois dans un bunker, le majeur debout l'daron a craché dans un chargeur / Mon sachet d'beu dégrainé pour mieux dégainer les putes chez l'kiné les man en Guinée. »

On peut parier que si la vision retranscrite par Booba demeure si individualisée, même si inscrite dans le collectif (le genre veut ça, et Booba se veut aussi le représentant des Hauts-de-Seine, voire du peuple africain, lui qui n'a « pas envie d'crever sur les Champs¹ »), c'est en quelque sorte que son rap est en dernier lieu le produit d'un autre moi que le *moi social* ou sa personnalité du ghetto, ce qui est rarement le cas dans le Rap où différents affects communautaires vont interférer sur l'écriture. Expérience intérieure en amont, vie secrète. D'où l'écrivain, qui seul pourra devenir ce qu'il est (« moi j'veux devenir c'que j'aurais dû être »).

Or, à tout vrai écrivain ses vertus antithéologiques. S'il est attendu du rappeur français des réponses (on a trop souvent vu des manœuvres politiciennes consistant à essayer d'obliger le rappeur à assumer une fonction civique afin de le neutraliser), celles que va donner Booba ont contre elles d'être toujours les mauvaises. La condition des femmes dans les cités est pointée du doigt, il faudrait des démentis, mais non : « J'aime les tasses², mais j'veux pas dire à mes gosses que, elles aiment les grosses voitures et les grosses queues. » Tout le monde est d'accord – ou devrait l'être – pour dire que délinquance rime avec précarité, et là : « 6 000 balles pour travailler

1. À s'arrêter innocemment sur ce dernier vers, on voit combien Booba semble ne jamais choisir le moindre mot au hasard, d'où qu'il puisse être assimilé à un écrivain, lui qui réfuterait probablement violemment cette hypothèse. Ainsi du choix des Champs-Élysées opérant (au-delà de la signification générale de cette image « ne pas mourir sur les Champs » qui paraît renvoyer au mythe du « retour au pays » prépondérant dans l'écriture du rappeur) une démultiplication des sens : pourquoi pas une référence au Soldat Inconnu, mais également au mythique et sanglant braquage de la rue Pierre-Charron ? Plus sûrement à l'axe économique dominant la ville, vaste vitrine parisienne au feu de laquelle on risque de succomber, en ce lieu qui est aussi une zone rituelle privilégiée des regroupements banlieusards ; enfin, si l'on pense que nous sommes par ailleurs situés à l'endroit du Virgin-Megastor, colossal monopole musical, peut-être le désir formulé de ne pas être broyé par le Marché du disque.

2. Du verlan de « pétasses ».

tout l'mois, j'm'en bats les couilles, moi. » Ainsi de suite, on peut avouer une fascination pour les marques et néanmoins écrire contre le Marché : « Petit t'as les nouvelles Airmax fais pas d'garrots avec les lacets. » Aucun clergé n'est satisfait, pas même celui du Rap dont une partie reproche au rappeur, je cite, « la violence de ses propos ». Une question se pose, que se dit-il sur les disques de Booba pour leur valoir ces critiques, cette gêne persistante, et plus généralement le silence, celui de la presse traditionnelle qui a d'autres soucis en tête, la presse branchée de type *Inrockuptibles*, pire, celui de Skyrock, la radio autoproclamée média du mouvement Rap en France qui refuse de passer la plupart de ses morceaux, et « bip » les autres ?

Sans aucun doute la précision. Booba aimerait que son disque soit interdit aux moins de 18 ans, il le dit, dérègle la boussole de la censure en la prenant à rebours, ne revendique rien, n'est pas Catherine Breillat ou Virginie Despentes. La précision ? Violente, forcément : « J'aime les pin-pon, suivis d'explosions et des pompiers, et les histoires d'fusil à pompe. » Ailleurs : « J'créé l'émeute, mon feutre imbibé d'sang, pédé j'te descends, du rouge à lèvres sur la beut. » Alternative : « Où on en serait ? Devrait y avoir plus de filles comme Florence Rey. » En profondeur : « On m'a détruit, déporté de Gorée, pendant que les truies font des portées de porcs » (ici, le pivotement au présent, là où on attendait un passé concordant, accroît la sensation). Sur le ring : « des plaques et des plaques si c'porc d'C... était black, j'suis obscur, dors d'un œil comme un missile scud, j'suis pas l'bienvenu mais j'suis là, reprendre c'qu'on m'a enlevé, j'suis venu manger et chier là », message à ceux qui en sont encore à pleurer dans les dîners sur leur *Marseillaise* qu'on martyrise. Et, troisième mi-temps : « Je serai cachère si je meurs égorgé. » La violence ? Affaire de style, à qui en douterait

encore. Le rappeur donnera sa vision du sien, à maintes reprises : « Horrifié par ce que j'écrite l'illicite, rho¹ / J'suis une cuillère, du feu, une seringue et du citron. » Il aurait pu dire aussi : « Si j'enfonce un mot violent comme un clou je veux qu'il suppure dans la phrase comme une ecchymose à cent trous » (d'Artaud, autre grand écrivain français premier sur le Rap avec Céline). Ailleurs, il ira plus loin, reviendra sur la question liant style et savoir sexuel, à sa manière, par une correspondance musicale accélérée, *Bic et Bite* : « on veut ma peau pour c'qui sort d'mon Bic ou la taille d'ma bite ».

Comment s'arranger d'une telle situation verbale ? Si encore Booba défendait une cause avouable. Mais non. Sa communauté même est mise à mal : « Tu veux du taff pétasse t'as qu'à être blonde. » Blasphématoire : « Les nègres ont des chattes et des einss. » Ne parlons pas des autres rappeurs : « Tes royalties ? Cinq ou six Royalcheeses c'est tout. » Justement, certains rappeurs exhortent au chemin des urnes, on imagine la jubilation de la Gauche ; le droit de vote, Booba ? « Les pieds dans l'or jusqu'à la gorge, j'vote pour emmener les porcs à la morgue. » Et la rue, la rue qui nous vaut de la part de nombreux MCs un élan romantique, voire une glorification : « La rue t'élève et te tue » ou, soupir, « la rue te conseille, la juge te console ». Terrorisme, bombes, attentats, l'amalgame menace, les rappeurs calment le jeu ; Booba, lui, n'en a cure et, au grand dam de *Libération*, ne tait rien de son humeur : « vice-versa, j'm'étonne pas d'voir nos fils faire ça / Torses bombés, un peu corses pensent qu'à poser des bombes. » Enfin, à l'adresse des maisons de disques, dans un milieu où il est de bon ton de ne jamais citer de nom, histoire de ne se

1. « Kho », frère, en arabe.

fermer aucune porte, cash : « Delabel, Sony ou Virgin, comprenez mon style n'a pas besoin de vigile. »

Panique, et devant tant de noirceur convocation des spécialistes : on jugera Booba « hardcore », « gangsta », « gore », « réaliste », « provocateur », on bavardera. Dans *Le Monde*, je lis¹ : « préfère s'inspirer du gangsta-rap américain, glorifiant les armes et la guerre urbaine ». Pendant ce temps, Booba, lui, écrit. Il écrit tellement que dans la foulée de *Mauvais œil*, album de son groupe *Lunatic* avec Ali, alors que des rappeurs peuvent passer plusieurs années entre deux albums, il enchaîne avec un album solo, *Temps mort*². Verdict de la presse spécialisée, « encore plus dur ». Disque dur ? Je dirais disque d'ire. Et, plus surprenant encore, disque d'or. Plus de 100 000 exemplaires. Le succès (relatif, rajouter un zéro pour un album d'IAm), voilà qui devrait faire un peu taire le bonhomme, se réjouit le Spectacle. Réponse sur disque, commentaire de l'intéressé qui se dit désormais « en biz avec un croque-mort dans le show-business ».

Quoi ? Pardon ? On lui envoie des paillettes, du strass, « de l'or et des lauriers », on sort nos bijoux pour nous montrer tels que nous ne sommes pas, et lui passe à travers, souffle sur la poudre aux yeux, flashe sur les cadavres ? Eh oui, on peut ne pas vouloir « passer l'hiver en marcel », avouer « une grosse estime pour le bling-bling », désirer « faire de la maille en bâillant » et ne pas se laisser aveugler

1. Ainsi revient-il soudainement à la mémoire des médias que le Rap en général, et Booba en particulier, existe au moindre problème judiciaire spectaculaire, et Booba, comme Joey Starr, a les siens. Mission intemporelle : recouvrir ce que la personne a écrit, en l'enfouissant sous une biographie sociale scandaleuse (chacun la sienne).

2. *Mauvais œil*, 2000, album du groupe *Lunatic* avec Ali, et *Temps mort*, 2002, album solo, sortis sous le label indépendant *45scientific*, label formé par Booba, Ali, Jean-Pierre Seck et Géraldo, à l'origine pour sortir ces albums dont aucune maison de disques ne voulait sous leur forme originale, label intègre auquel nous devons depuis un nouvel album important et sans concession « Rien à perdre, rien à prouver » du rappeur HiFi, avril 2003.

par ce qui brille. « J'vois trop d'vieilles putains VIP. » Froncement du sourcil français. Inquiétudes. Le non-repentir, l'absence de pitié déclarée, ça change, voilà qui n'était pas prévu. Le merchandising pour l'album de Booba ? Des chrysanthèmes : « C'est la haine que j't'enseigne. » La haine, une chose que nous avons oubliée depuis Genet... depuis Céline... de petits provocateurs en bocaux, subversifs en chambre, qui braillent plein de petits-fours dans la bouche et qu'un prix, une télé, suturent à jamais, oui, très bien, encore, mais là... Voyons, une chance, des remords peut-être ? « Aucun remords pour mes péchés », *le crime paie*. Mais alors, nous sommes au-delà du bien et du mal, c'était vrai, quelle horreur c'est affreux ! Coup donné, coup rendu. Pire, plus l'accusation se précise – celle récurrente de l'influence néfaste de ses *lyrics* sur la jeunesse – plus Booba récuse l'argument et détourne symboliquement l'accusation, renvoyant à la société la charge négative qu'elle tente de détourner sur lui : « mon rap remplit pas les prisons c'est l'juge ». Violent, moi ? Mais comme « naître à notre époque », en d'autres mots pas plus qu'un dégraissage massif dans une entreprise bénéficiaire. Avec en face de soi le juge, la loi, le bien, la vertu. La vertu, eh oui. Drôle d'époque. Il ne manque plus que ce bon vieux Pinard revenu punir. Faut-il que la censure soit affolée pour retomber dans ses vieux démons, retourner à sa préhistoire, formuler concrètement l'objet du délit, prévenir de son attaque ? L'ironie est toujours la bienvenue et, chose qui comme par hasard échappe complètement à ses détracteurs, les textes de Booba n'en manquent pas. Dans *Indépendant*, dès l'ouverture : « j'suis en écoute à la FNAC et chez les R.G. ». À propos des maisons de disques démarchées en vain : « On m'a dit non, c'est trop sombre ça nous ressemble pas, mais quand j'arrive y crient tous tout bas : Booba. » Jouissance de l'adversaire, *criée tout bas* bien vu (« Je vous ai vus jouir sur

moi. Jouir de moi » Artaud). Je saute, je cite : « j'suis venu en paix, un 44 contre l'estomac ». Puis, pour revenir aux accusations initiales : « on m'a dit d'changer des mots pour pas qu'les p'tits m'suivent, pas grâce à moi qui pense à Tony¹ d'avant leurs petits-suissees ».

Là encore, on peut pleurer en secret des larmes alcoolisées, sortir du ghetto, sa jeunesse « avoir la couleur des trains », être « obligé d'acheter sa liberté », avoir eu « son trône dans le métro », et pour autant laisser mouchoir et Lexomil aux contemporains : « J'ai pas besoin d vos larmes. » Et, au final, sur un air de triomphe : « Qu'on m'épargne toute psychologie : un faux départ, une victoire, laisse-moi faire mon apologie. » Un morceau au titre explicite comme *On m'a dit* sur l'album *Temps mort*, fait le compte distancié des phénomènes de langage recensés quand on arrive du ghetto : « Et on m'a dit : "ce soir c'ra pas possible, ici c'est privé, vous êtes pas VIP, vous faites flipper" », donnant aussi : « On m'a dit "ok si tu t'autocensures", nique sa mère ici c'est noir amer comme un café sans sucre » quand on sonne à la porte et qu'on s'appelle Booba « à fond en V6, du whisky dans la vessie ». Lequel Booba n'oublie pas de conclure, la colère n'étant pas forcément d'aussi bon conseil que l'ironie : « Excuse ma courtoisie. »

Voyons, où en sommes-nous. Nous régressons, c'est un fait : « leurs vues baissent et j'vois des couches dans leurs poubelles » (*Jusqu'ici tout va bien*). L'oreille est distraite, et de plus en plus distraite, radios, télés, ondes, signaux, satellites, SMS, paraboles. Comment parvenir à brouiller ce brouhaha depuis son « trou à rat » ? Aller plus vite que l'onde elle-même, ou, pour détourner une formule

1. Tony Montana, héros du remake de *Sarface*, personnage mythologique de la cité, et conséquemment du Rap français.

célèbre, courir plus vite que la vitesse. Entendu, très bien, mais comment ? Là encore, la solution consiste à accélérer, lancer sa phrase droit devant, ne plus accepter de ralentir. Et, à l'occasion, les raccourcis, *sous la surface*. L'art des raccourcis, Booba connaît. Notre monde est un cauchemar, encore faut-il en donner des formules verbales concrètes. Proposition, comme ça, au passage : « Rambo contre Gandhi, quand Marc Dutroux rencontre Candy. » Oh, bien sûr, vous pouvez comme un voisin me dire bêtement que voilà un matériel métaphorique bien trivial... et après ? Proust utilise bien les tapis roulants pour parler des phrases de Flaubert !

Rien de plus facile que de bouleverser au cinéma, d'effrayer visuellement quelqu'un, mais avec des mots... Un fœtus avec un calibre, une fécondation dans un chargeur, neuf mois dans un bunker, l'argent illicite qui se retire à la machette, etc., faites l'expérience, pensez aux rares fois ces dernières années où une phrase vous a fait l'effet d'une décharge en 3, 5, 7 mots, pas un de plus, 5 secondes de musique effective. Juxtaposition, frisson. Images verbales ? Phrases picturales ? L'incroyable en effet avec les images créées de Booba est qu'une fois l'image installée chez l'auditeur / lecteur, il n'y a plus de moyen d'en donner une équivalence autre que de revenir à la formule verbale d'origine, elles ne s'explicitent pas, ne se racontent pas, ne se déforment pas, ne se projettent pas, ne se montrent pas, ne se transfèrent pas, ne se copient pas : elles s'écrivent.

Gagner du temps sur les modes narratifs en cours, prendre le Spectacle à son propre jeu de cotations. Exercice, camper un décor, vite : « soirée de banlieue, un joint, une crêpe, un tapin ». Mieux : « c'est barillet, résine, bas résille ». Le contexte ? « Trop de tracas, offensive, c'est le

chant des civières, du 18 carats sur les gencives. » L'atmosphère ? « Ici on serre la main à des canons sciés. » La nuit ? « Quand j'entends les sirènes, j'me rappelle que j'suis la cible, j'repense au thon, dans ma cage, au film de la Six. » L'aurore : « Mes frères y s'lèvent le matin mais juste pour pisser. » Le jour : « Pour taffer pour dealer partout y a la queue. » Trinité : « La folie, le sang, la mélancolie. » D'un côté du périph, milieu, début, fin, thèse, synthèse, antithèse, dilatation, lenteur, pose, formol ; de l'autre, une seule formule « un puzzle de mot et de pensées » (*Repose en paix*).

Une seconde, Jean Genet : « Avant de dire des choses si singulières, si particulières, je ne pouvais les dire que dans un langage connu de la classe dominante, il fallait que ceux que j'appelle "mes tortionnaires" m'entendent. Donc il fallait les agresser dans leur langue. En argot ils ne m'auraient pas écouté. »

Les agresser dans leur langue ? NTM introduit l'imparfait du subjonctif dans ses morceaux, « que vouliez-vous que je fisse sinon du hardcore » ou, sonnante comme un sonnet romantique de Musset : « Où sont nos repères ? Qui sont nos modèles ? De toute une jeunesse, vous avez brûlé les ailes, brisé les rêves, tari la sève de l'espérance ; oh ! Quand j'y pense. » Il fallait que ceux qu'ils appellent « les fils de pute » (plutôt que tortionnaires, question d'époque) les entendent, c'est-à-dire abandonner en masse aux *Guignols de l'info* et à *La Haine* le verlan¹ d'une langue cryptée

1. Rendons par ailleurs grâce au verlan de provoquer notamment le déplacement de l'accent tonique, repositionné providentiellement sur la première syllabe, au début du mot, modifiant ainsi complètement l'angle d'attaque de la phrase (en français l'accentuation est hélas presque toujours sur la fin du mot, à contretemps, voir l'anacrouse de la poésie ancienne). En permettant de se replacer provisoirement sur le temps, il offre à cette dernière une forme de jouvence, la possibilité d'un nouveau départ, une sorte de petite résurrection, à la langue française en général de dépasser cette légère infirmité, et permet de comprendre un peu mieux en quoi le Rap est un événement rythmique important, majeur, dans notre époque.

immédiatement vouée à la parodie, argot inaudible inoffensif. Oxymore, assonance, allitération, subjonctif, aphérèse, apocope, pourquoi se priver ? Quitte à écrire dans « la langue qui m'a condamné », comme le dira Jean Genet.

Dans sa réponse pourtant, Genet omet, ou fait semblant d'omettre, le plus important : que sa langue, avant ou après que d'être la langue des tortionnaires, est surtout une langue singulière, qui n'a rien à voir avec une langue institutionnelle quelconque. Singulière, et surtout musicale, ouvrez n'importe quelle page de *Notre-Dame-des-Fleurs*... La musique, toujours elle.

Pour les critiques, la musique dans les lettres consiste en un cliché. La petite musique. Ou un certain bercement, une propension de l'écriture à ronronner, une mélodie identifiable, voire agréable. Pour les autres, les écrivains, on peut citer des noms, Proust, Céline, Flaubert, Mallarmé, Baudelaire, Joyce, invoquer la musique recouvre un tout autre sens, sortir de la dialectique lorsqu'on s'appelle Céline, se situer avant l'invention du langage, dans la communication des âmes, quand on s'appelle Proust, un au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole si on se nomme Stéphane Mallarmé, délivrer les puissances de rêves dès lors qu'on est James Joyce, construire un livre qui ne repose que sur le style avec Gustave Flaubert, s'adapter aux ondulations de la rêverie quand on a nom Baudelaire. En tout cas s'adresser au lecteur sur un autre registre, s'extraire de la Communication, changer de fréquence, passer par des canaux différents de ceux de la parole, inconnus du scanner social, l'info, l'actualité, le journalisme : « Il faut s'enfoncer dans le système nerveux » (Céline).

« Employez *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant idée ou rythme entre des rapports », écrit Mallarmé dans une lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893. Idée, rythme et rapport, science des juxtapositions,

revoilà Booba, son « argot sous un garrot » (*Repose en paix*). Sa langue qui est hélas ici isolée de son contexte sonore, elle a été pensée précisément pour « s'adapter » – pour reprendre le terme baudelairien – au *beat*, multipliée, sensibilisée, intensifiée encore par l'électricité du son. Elle a été pensée précisément pour être ce *message direct au système nerveux*. Intervient ce que les rappers désignent sous le terme de *flow*, manière de poser et d'articuler sa voix sur l'instrumentale, de toucher au nerf du mot, syllabe en fusion, *rendu émotif*. Une voix humaine dans tous ses états, timbre, vibration des cordes vocales, cris, « coup de surin en pleine poitrine ». Un écrivain qui ne saurait conserver quelque chose de l'oralité, qui n'aurait pas fait en sorte que ses phrases fussent l'empreinte véritable, le souvenir mouvant de la voix humaine, est-ce qu'il mériterait vraiment d'être appelé écrivain, et son œuvre livre ?

Dans *À La Recherche du temps perdu*, on se souvient des émois du narrateur pour la déclamation des comédiens : « Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art, bien qu'il me fût encore inconnu, était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi, l'Art. Entre la manière que l'un ou l'autre avait de débiter, de nuancer une tirade, les différences les plus minimes me semblaient avoir une importance incalculable. Et, d'après ce que l'on m'avait dit d'eux, je les classais par ordre de talent, dans des listes que je me récitais toute la journée, et qui avaient fini par durcir dans mon cerveau et par le gêner de leur inamovibilité. » Manière de débiter les mots (« mon combat c'est le débit » NTM), déjà. Qui n'a jamais, auditeur de Rap, tel que ce jeune homme, classé par ordre de talent rapologique, selon des nuances subtiles du *flow*, non

plus Got, Delaunay, ou Coquelin, mais Zoxea (pour son génie des fluctuations), Lino (pour l'acidité de son timbre), Kool Shen (pour sa précision), Akhenaton (pour son usage parfait, classique, de la technique multisyllabique), Dadoo¹, Sat (pour son grain de voix), Lim (pour son sens du dérapage vocal contrôlé), Rohff (pour des performances comme sur le morceau « Labyrinthe » de Kertra), mais surtout Booba pour son art de la césure vocale ou le don d'être toujours bien placé sur le *riddim*, toujours bien calé sur l'instrumentale, en rythme – liste des meilleurs MCs qui durcissait dans mon esprit, effectivement, inamovible et gênante.

Cette voix, comment la décrire, où trouver les mots pour manifester sa présence ? Bonne question. À l'attaque ? Oui. Brutale ? Oui. Quelque chose de flou, de nébuleux, d'enveloppant, peuplant tout l'espace, et qui facilite la familiarité entre les mots, un grand bain physique ? Certes, mais encore ? Peut-être que pour ce faire j'aurais dû raconter comment ma petite sœur adorée Loum, ce jour de juin alors que nous sortions « ouf » du concert de Lunatic à l'Élysée-Montmartre, fit cette comparaison, disant de la voix de hargne du rappeur que nous entendions se ruer sans intelligence dans la matière civilisée avec une joie colérique, ensauvagée, spasmodique, presque hautaine : « elle me pétrifie comme la Gorgone » ? Intonation mate, ponctuation, salve, torsion, rugosité, flottante sur certains accords (ainsi du « trop tôt » du refrain dans *Banlieue, featuring Rim-K*).

Nous sommes d'accord, « Se tromper sur le tempo d'une phrase c'est se tromper sur son sens » (Nietzsche). Je n'ai pas entendu Booba souvent se tromper. « J'm'en bats les couilles si t'aimes pas ! En tout cas moi j'nique sa mère au

1. *France history X*, chez Columbia, 2003, premier album solo de Dadoo dans lequel se révèle un *flow* nouveau, inédit en France, quasiment tribal.

tempo ! » Après des années d'existence, le Rap français rattrape son retard sur le Rap américain dans le domaine du *flow*. Différence de la langue anglaise et de notre bonne vieille langue française, pauvre instrument peut-être, cher James Joyce – à quoi vous n'oubliez pas d'ajouter que nous en jouons bien. Pour jouer de cette langue pas besoin de bac, un bic, un micro, et surtout un corps, nous ne sommes pas Houellebecq. Sur le *beat*, *beat* dépareillé de *Groupe sanguin* avec *Lunatic*, ou, dans *HLM3* le *scratch* venu lacérer, traverser, mutiler les phrases. Comment ? Ces sons disloqués furent jadis des mots ? *Beat*, barbarie, babel de langage (français, anglais, franglais, arabe, gitan...). Renaissance, langue nouvelle. Une langue ? Gifle des baffles, *groove*. Grammaire en rut, *bounce*. Voltage du son, courant. Il y aurait une hypothèse, inouïe, que le sens fût contenu dans le rythme même, la pensée dans le mouvement, la connaissance dans un son, justifiant la phrase de Nietzsche, une erreur de tempo égale à une erreur de sens. Et il y a plus d'un grand livre au XX^e siècle dont les auteurs ont prévenu que pour bien les comprendre nous ferions mieux de commencer par les lire « à haute voix ». Allons donc, cette folie ! Nous pourrions nous passer des mots, il y aurait mieux ? Artaud : « Car je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement. » Dès lors, un danger dans l'élocution, risque d'électrocution, une manière de dire, une sonorité, un phrasé, pourrait être moins pardonnable du point de vue social non seulement qu'un acte, mais, pire, qu'une parole ? Soit, sur le morceau *Écoute bien* : « Révolution dans l'élocution... y a encore de la place dans mon casier. » Une conclusion, une seule, dans *Hommes de l'ombre* : « Va te faire niquer toi et tes livres. »

À cet instant, nous sommes dans la Genèse. Nudité, Adam et Ève, un serpent, le Paradis, l'arbre de la connaissance, ses fruits ; faim de la femme, tentation, péché. Tout le monde sait que l'homme et la femme seront chassés du Paradis, mais quelle est la nature du fruit consommé, du fruit fautif ? Une des hypothèses fournies, autre que la pomme, des raisins ou des figues (*Midrach Rabba*), serait celle d'une grenade. Une grenade, tiens donc. Il me plaît d'imaginer que, fruit défendu, c'est dans une grenade que Booba a croqué, faisant exploser son idiome maternel, la langue communautaire, les impératifs de la représentation, lui qui dans ses écrits se voit dire justement « rampe » par ses tortionnaires, comme le serpent pour avoir indiqué le chemin de l'arbre de la connaissance ; lui qui parle de défoncer un jour « les portes du Paradis », comme s'il en avait été chassé. Il n'en faut pas plus pour s'attirer les foudres du monde entier (« J'attire la foudre, j'ai fait trop d'concerts en plein air » note-t-il avec humour dans *Les rues de ma vie*), se voir accuser de péchés qui sont en réalité les nôtres. Nos foudres, notre colère ? Toujours. Comme à chaque fois qu'un écrivain, en croquant dans le fruit de la connaissance, chacun à sa manière, prose ou versification, sur une page ou un son, un livre ou un disque, de tout temps, nous ouvrira les yeux, nous apportant le savoir qu'il existe une autre langue que celle dans laquelle nous parlons, que celle qu'on nous a enseignée. Ou, une dernière citation, morceau *Sans ratures*, *featuring* Nessbil, lisez à haute voix :

« Rue dans la peau, c'est comme s'il avait croqué deux pommes depuis que j'ai le mic dans la paume / Mon QG Boulogne, dôme de la boucherie, du coup j'ai beaucoup trop d'crime dans la bouche rho... Juste au micro j'te fais la misère / Y a qu'pour pointer qu'j'me lève à dix heures et mes nerfs sont restés coincés / Entre le cerveau et l'index sur

la gâchette, alors achète mon skeud que j'm'arrache, retire mes billets à la machette / Il a beaucoup neigé, décembre un, neuf, sept, six / Des flocons d'coke sur leurs duffle-coats, écoute celle-ci. » Voilà, Booba. Des flocons d'coke sur un duffle-coat¹, une date qui a tout l'air d'être le jour de sa naissance, des mots qui se rencontrent pour la première fois mais se retrouvent comme s'ils se connaissaient depuis toujours, des images, non celles de vos polaroids, fortes, dansantes, vénéneuses, insolites, presque mystérieuses.

THOMAS A. RAVIER

Thomas A. Ravier, né en 1969, originaire de Paris 13, a publié en 2002 son troisième roman : Emma Jordan, aux éditions Julliard.

1. Même si arrêter le domaine de cette simple image paraît difficile, il y a tout lieu de penser que nous sommes ici en présence d'une Nativité, l'image en question présentant plusieurs niveaux d'interprétation : soit que, associé à sa naissance, cette sorte de déluge surréaliste fait d'une chute acide de cocaïne annonce le châtement qui attend ceux génialement objectivés via le signifiant vestimentaire « duffle-coat » (on pense à une sorte de peuple) – châtement verbal à venir promis et donné finalement. Mais il y a cet enneigement qu'on n'oserait dire virginal et le jeu implicite que combine Booba avec la blancheur immaculée présumée de la neige, élément manifeste de l'enfance choisi imagine-t-on pour sa connotation (l'innocence) totalement renversée. Ville maudite que celle décrite ici (et d'une manière générale par Booba), semblable à ces villes de la Bible, bientôt entièrement recouverte par sa propre corruption, la drogue renvoyant au règne maffieux et à l'empire de l'argent. De fait, nous pouvons aussi comprendre à partir de cette association pour le moins étrange et réussie de la cocaïne et du duffle-coat – à l'intérieur de laquelle figure, comme avec le système des poupées russes une autre image emboîtée, celle de la coke tombant en flocons – une métaphore de l'accumulation des richesses, la cocaïne entrant en opposition au haschich comme drogue de classe, et le sentiment immédiat pour un enfant du ghetto de l'exclusion concrète de ce monde, récit stroboscopique d'une expérience douloureuse mais formatrice. L'impossibilité d'opter pour l'une ou l'autre, voir encore d'autres hypothèses à formuler, exhibe la complexité de l'écriture rapologique de Booba, l'extrême coefficient plastique (et prosodique : flocons de coke, duffle-coat) de ses rapprochements, au surplus qu'un sens aigu de ce qu'est le Rap, une écriture en accéléré, et de comment parvenir à extraire à partir de la langue sur quelques secondes, on y revient, autant de sensations retransmises, de poids d'expérience restituée, de singularité allant jusqu'à l'étrange, ou, parfois, comme ici, porté par un flot de violence convulsive, jusqu'à la beauté.



Si vous n'avez jamais ressenti une profonde mélancolie à l'écoute d'un refrain RnB ultra hédoniste, vous manquez peut-être quelque chose de l'époque. Depuis quelques années, une sorte de « spleen de l'argent » gagne une partie du rap américain. Universitaire britannique et collaborateur de la revue *The Wire*, Mark Fisher y voit une nouvelle étape dans l'histoire du gangstarap, en même temps qu'une manière de révéler les limites d'une idéologie du capitalisme comme unique modèle de société raisonnable (le « Capitalist Realism », du nom de son ouvrage paru en 2009 chez Zero Books).



Il y a une scène vraiment marquante dans *Funny People*. Judd Apatow a centré son film sur la relation entre un comédien au sommet, George Simmons (Adam Sandler), et son jeune protégé, Ira Wright (Seth Rogen). La scène en question se passe dans le garage de Simmons; Wright y découvre un tas de produits technologiques dernier cri, empilés comme dans une déchetterie. Simmons lui explique sans détour qu'il n'a acheté aucun de ces objets et qu'il peut en faire ce qu'il veut.

Le message délivré est terrible : être riche ne coûte rien; plus on est riche, moins on dépense. La scène est d'une tristesse déchirante, même si cette tristesse est ressentie par le spectateur plutôt que par les deux personnages en présence. Pour être plus précis, on pourrait dire que cette tristesse naît de notre perception de la différence d'attitude entre les deux personnages : Simmons est nonchalant, alors que Wright a l'air d'un gamin dans la caverne d'Ali Baba. Tout se passe comme si on percevait à la fois un profond désir et le sentiment de tristesse poignante qui suit sa satisfaction. Les objets que Wright désire encore ardemment ne sont plus que des ordures sans intérêt pour Simmons; l'indifférence de ce dernier ternit l'enthousiasme naïf de Wright, il le gâche à l'avance.

Funny People est défini par une série d'hésitations et de contre-pieds. On pense d'abord assister à la transformation d'un homme cynique, qui apprend la vraie valeur de la vie le jour où on lui diagnostique une grave maladie, puis on se demande si le film ne concerne pas plutôt un libertin qui vit une épiphanie et réalise l'importance de l'amour et de la famille. Mais à chaque fois que le film semble pencher en faveur d'une de ces hypothèses attendues, Apatow fait machine arrière. Le nihilisme hédoniste de Simmons refait surface; la peur de mourir ne suffit pas à anéantir les mauvaises

habitudes de toute une vie; sa tentative de retrouver l'amour perdu est absurde. Simmons est évidemment mal dans sa peau, mais il ne changerait pour rien au monde. Loin d'apaiser son dilemme existentiel, son incroyable richesse le prive de tout moyen de s'en sortir. Il ne changerait pour rien au monde. Loin d'apaiser son dilemme existentiel, son incroyable richesse le prive de tout moyen de s'en sortir.

J'ai souvent pensé à *Funny People* lorsque j'ai écouté pour la première fois l'album de Drake sorti en 2013, *Nothing Was The Same*, et ce avant même de réaliser qu'un extrait du film avait été intégré au disque. L'album de Drake et le film d'Apatow sont tous les deux caractérisés par la même ambivalence, à savoir d'un côté le désir de devenir un homme nouveau, capable d'aimer et de faire confiance (avec un personnage féminin comme vecteur de la transformation bien sûr), et de l'autre l'assurance de ne jamais changer, de continuer à boire, fumer, baiser. La musique de Drake est parcourue par une mélancolie associée au succès lui-même.

Le tournant décisif dans le rap du XXI^e siècle a sûrement été opéré par Kanye West avec *808s and Heartbreak* en 2008. Même si la cause de son chagrin était personnelle (une rupture amoureuse et la mort de sa mère), West l'explique aussi par le fait d'être « seul au sommet ». Tout comme Drake, Kanye semble obnubilé par l'exploration morbide de la vacuité qui règne au cœur d'un hédonisme poussé à l'extrême. Ils ne sont plus motivés par ce qui a toujours prévalu dans le hip-hop, à savoir consommer un maximum (tous les deux ont eu depuis longtemps tout ce qu'ils pouvaient désirer); Kanye et Drake louvoient entre des plaisirs forcément superficiels avec un mélange de frustration, de colère et de dégoût de soi, conscients que quelque chose leur manque sans être certains de ce dont il s'agit. Le spleen de l'hédoniste – un sentiment aussi répandu qu'il est tu – n'a jamais été aussi bien chanté que par Drake, blasé : « We threw a party/Yeah, we threw a party » (1) dans « Marvin's Room » sur *Take Care*.

On retrouve le même sentiment désabusé sur *Nothing Was The Same* et sur deux morceaux

en particulier. Le premier est le single à succès « Started From The Bottom »; le second est le bonus track, « All Me » (c'est d'ailleurs ce morceau qui inclut un extrait du dialogue de *Funny People*). On pourrait voir « Started From The Bottom » comme un classique du rap qui se la raconte : on a commencé en bas de l'échelle, maintenant on est au sommet. Mais le morceau est parcouru de vacillements qui le tirent vers le bas. Au lieu de traduire l'exaltation d'avoir réussi, le morceau est lourd d'une tristesse infinie, exprimée par la voix blanche de Drake et la gravité des basses profondes.

« Started From The Bottom » invite aussi à la dérision, parce que Drake, fils d'une prof et d'un batteur de Toronto, n'a pas vraiment eu à galérer pour sortir de la rue. Enfant star – il a joué dans la série télé canadienne *Les années collège* (*Degrassi High*) –, on a toujours attendu de lui qu'il soit au top. Pourtant, dans ce morceau, Drake parle à la deuxième personne du pluriel : « started from the bottom, now we here » (2). Qui est ce « on » ? On pense évidemment à son crew, « l'équipe au complet » à laquelle il fait référence dans le morceau. Mais est-ce qu'on ne pourrait pas aussi percevoir ce pluriel comme une référence à un groupe plus large, comme les rappeurs en général ? Le hip-hop a commencé dans la rue mais est depuis longtemps un véritable business; la chanson de Drake peut très bien s'entendre comme une réflexion sur la condition post-gangsta du rap. Le personnage de Drake (celui qu'il s'est construit – et déconstruit sur ses disques) est lié à cette condition. La vraie question est celle-ci : le hip-hop peut-il un jour dépasser le gangsta ? Même si Drake s'est fait un nom en tant que « rappeur sensible », il n'est pas sans équivoque sur ce point, et sa musique est, par bien des côtés, définie par cette ambivalence.

Toutes ces questions apparaissent au grand jour dans « All Me ». Le morceau commence ainsi :

« Got everything, I got everything...
I cannot complain, I cannot
I don't even know how much I really made,
I forgot, it's a lot...
Fuck that, never mind what I got » (3)

« All Me » sonne comme une suite à « Marvin's Room ». Une fois encore, on s'imagine Drake dans son penthouse ou sa suite. Tout ce qui peut s'acheter lui est immédiatement disponible, 24h/24 : femmes, voitures, nourriture, tout. Et de la meilleure qualité, même si bien sûr, il peut choisir du fast-food s'il en a envie, et ça, il ne s'en prive pas (pourquoi se priver ?). « I got 99 problems, getting rich ain't one » (4), clame Big Sean sur « All Me ». Pourtant, comme toujours, un voile de mélancolie enveloppe la chanson et soulève une question évidente : si Drake a tout ce dont il peut rêver, qu'il n'a pas à se plaindre de quoi que ce soit, pourquoi donc est-il si triste ?

Je ne veux pas croire cette vieille rengaine simpliste et tellement sentimentale qui dit que l'argent n'achète pas l'amour. Je refuse de croire que c'est ça, le destin du rap: un rappeur devenu héros de comédie romantique. Toute cette vantardise et cet étalage de richesse relégués au rang de fanfaronnade de la part d'un petit garçon qu'une femme rédemptrice viendra sauver dans le dernier acte ? Encore cette vieille histoire ? « Next time we fuck, I don't want to fuck, I want to make love, I want to trust » (5). Drake a du mal à y croire, et nous aussi. Il sait bien que toute cette sensiblerie peut passer pour de la drague facile... Il a passé tellement de temps à brouiller les pistes pour ensuite avouer qu'il mentait qu'il ne sait plus très bien quand il nous raconte des histoires ou quand il nous dit la vérité, ni même quelle est la différence entre les deux. C'est comme s'il pleurait de vraies larmes mais d'un seul œil, et que de l'autre il faisait des clin d'œil à la caméra par-dessus l'épaule de sa dernière conquête. Il aurait pu nous convaincre qu'il était différent, mais ce n'est qu'un jeu qu'il est loin d'être le seul à jouer. Il n'y a rien de courageux ou d'unique à parler de ses sentiments maintenant que « niggas talk more than bitches do » (6). Est-ce de l'honnêteté, ou bien le simple constat qu'il a désormais besoin d'un nouvel argument de vente ?

Drake n'a pas définitivement abandonné le boniment gangsta ; il y renonce un temps, s'y intéresse à nouveau et s'en éloigne avant d'y revenir encore. Il ne peut pas s'en empêcher (c'est en tout cas ce qu'il nous dit). Cette hésitation est intéressante pour ce qu'elle nous dit

de la masculinité dans le rap en général. Drake montre que le bad boy qui roule des mécaniques, « just looking for head in a comfortable bed » (7), est le pendant du petit garçon de la masculinité dans le rap en général. Drake montre que le bad boy qui roule des mécaniques, « just looking for head in a comfortable bed » (7), est le pendant du petit garçon désespérément seul qui a besoin d'un substitut maternel. Le gros bâtard recherche en permanence à occulter l'enfant sans défense en lui. C'est bien pour cela que se poser en mâle déprimé n'est pas la solution à l'ego-trip, mais plutôt ce qui y conduit.

En public, les femmes doivent être dédaignées, traitées comme une monnaie d'échange dans une économie homosociale et fière de l'être ; en privé, on leur demande de panser les blessures des hommes. *Nothing Was The Same* est empêtré dans les contradictions d'une génération d'hommes face à une double injonction : la conscience post-féministe selon laquelle traiter les femmes comme de la merde n'est pas cool et, en même temps, le matraquage burroughsien de l'offre pornographique. Drake est vraiment au plus bas quand il tente sans conviction de chanter une déclaration d'amour tellement kitsch qu'on dirait une carte de Saint-Valentin à paillettes ; il est poignant quand il admet qu'il ne sait pas gérer ses relations et leurs échecs. Il ne peut pas échapper à ces contradictions parce qu'elles font partie de lui. Son incapacité à savoir ce qu'un homme devrait être aujourd'hui est le principal problème d'une masculinité hétérosexuelle qui réalise que le patriarcat, c'est fini, mais qui est trop accro aux plaisirs et à ses privilèges pour y renoncer tout de suite (un dernier porno, et ensuite je deviens un mec sensible pour de bon).

Sur *Nothing Was The Same*, Drake sonne souvent comme Tony Montana (Al Pacino) dans *Scarface*. À un moment du film, il y a cette scène mythique où Montana réalise que son hédonisme ne le mène nulle part : la baise, la drogue, est-ce que tout se résume à ça ? Un refrain que Drake reprend dans le pont de « Furthest Thing » sur *Nothing Was The Same* : « Drinkin', smokin', fuckin', plottin', schemin', plottin', schemin', gettin' money » (8). Mais son attitude est à l'opposé de celle de Pacino

et de sa comédie cocaïnée des années 1980. Un fatalisme glacial imprègne toute l'œuvre de Drake. C'est pour cela que Drake compte : parce qu'il parvient – peut-être mieux que n'importe qui – à toucher du doigt le sentiment d'inutilité latent derrière tout ce twerk et tous ces tweets, toute cette futilité de la culture du XXI^e siècle. On le ressent avec la chanson « All Me » :

« Came up, that's all me, stay true, that's all me
No help, that's all me, all me for real
Came up, that's all me, stay true, that's all me
No help, that's all me, all me for real » (9)

À première vue, c'est une simple affirmation de l'indépendance absolue de Drake et de sa réussite par ses propres moyens. Pourtant, il chante ce refrain avec un sentiment de doute, de peur et de tristesse – alors qu'on attendrait plutôt un triomphalisme sans retenue, en tout cas s'il s'agissait d'un autre rappeur. On réalise non pas que Drake est riche, mais qu'il est extrêmement seul ; « all me » signifie « me alone » (« moi tout seul »). Cette solitude est de celle qu'il ne peut tromper en appelant des call-girls comme dans « Marvin's Room », ni en ayant une vraie relation avec une femme. L'arrière-plan silencieux de l'œuvre de Drake, la cause non exprimée de sa mélancolie persistante, c'est la nature radicalement atomisée du monde néolibéral – un monde avec lequel le rap a été associé depuis les débuts du gangsta.

Dans le hip-hop, affirme Simon Reynolds dans un article rédigé en 1996 pour le magazine *The Wire*, « Vrai » peut s'entendre de deux façons. D'abord, « vrai » se rapporte à une musique authentique, sans compromis, qui refuse de se vendre à l'industrie du disque et d'édulcorer son message. « Vrai » signifie aussi que la musique reflète une « vérité », celle de l'instabilité économique du capitalisme, du racisme institutionnalisé, de la surveillance généralisée et de la violence policière envers les jeunes. L'adjectif « vrai » représente la disparition du social : les entreprises s'adaptent à l'augmentation des profits non pas en augmentant les salaires ni en améliorant les avantages de leurs employés, mais en réduisant les effectifs (avec le licenciement des employés permanents pour créer une réserve de main-d'œuvre

à mi-temps et de travailleurs indépendants sans avantages ni sécurité de l'emploi). » (10)

Ainsi, c'est l'actualisation par le hip-hop de la première version du « vrai » (sans compromis) qui a facilement permis son absorption dans le second sens de « vrai », celui de l'instabilité économique du capitalisme, un système dans lequel l'authenticité est un argument marketing de poids. Le rap gangster est peut-être devenu le mode d'affirmation le plus éclatant de ce que j'ai appelé ailleurs le « réalisme capitaliste », c'est-à-dire la croyance selon laquelle le capitalisme est l'unique système politico-économique réaliste, et cela parce qu'il embrasse la tendance soi-disant innée des personnes à l'individualisme concurrentiel, au lieu de la rejeter. Les affinités entre le hip-hop et les films de gangsters comme *Scarface*, la trilogie du *Parrain*, *Reservoir Dogs*, *Les Affranchis* et *Pulp Fiction* proviennent de leur revendication commune : débarrasser le monde d'illusions sentimentales et le montrer tel qu'il est, c'est-à-dire une guerre hobbesienne de tous contre tous, un système d'exploitation perpétuelle et de criminalité généralisée. Simon Reynolds explique qu'« être réaliste dans le hip-hop signifie accepter de vivre dans un monde où l'homme est un loup pour l'homme et où l'humanité se divise en deux camps : les gagnants et les perdants, sachant que la plupart seront des perdants. » (11)

Et pourtant, cette prétention était elle-même une forme de compensation – une façon d'oublier la déception et le découragement après l'échec des politiques sociales, et ce dès la fin des années 1960. Écrit en 1975, le célèbre essai de Greil Marcus intitulé *Le Mythe de Staggerlee* est un texte hautement prophétique sur la façon dont l'échec des Sixties a ouvert la voie aux politiques économiques de Reagan. Pour Greil Marcus, Sly Stone était l'incarnation des espoirs de transfiguration collective portés par la contre-culture. Sly & The Family Stone faisaient bien plus que parler d'une collectivité où femmes et hommes, Noirs et Blancs, pourraient se rassembler autour de nouvelles idées ; le groupe incarnait les ambitions prométhéennes d'un psychédéisme qui avait été jusque là exclusivement blanc. Mais si Sly Stone a réussi à porter les possibilités sociales de la musique au niveau supérieur,

son déclin personnel vers la paranoïa, la terreur et la solitude sur *There's a Riot Goin' On* était symptomatique de la désintégration de la contre-culture en général. Marcus retrace ce cheminement à travers l'évolution du personnage de Stagger Lee, hors-la-loi solitaire passé rebelle politisé, avant de redevenir criminel. Selon l'auteur, les Black Panthers ont transformé l'archétype de Stagger Lee de Noir hors-la-loi en légende politique: une transformation qui s'inverse quand on arrive à la fin de son essai. Marcus se réfère de façon prophétique au moment où, dans le premier film du *Parrain*, la mafia décide d'inonder les ghettos d'héroïne. Finalement, l'héroïne allait détrôner l'acide, le réalisme remplacer le psychédélisme, si bien que d'ici au milieu des années 1980, au moment de l'émergence du gangsta-rap, les ambitions utopiques de la contre-culture apparaissent comme autant d'illusions bientôt oubliées, à défaut d'être remises en cause.

Si Greil Marcus oppose gangsters blancs et Black Panthers, on perçoit alors le gangsta comme un mode d'identification à des mythes criminels blancs à un moment où le militantisme était devenu impossible pour les Noirs. Derrière la posture de gros dur qu'implique le gangsta, il y avait toujours à l'époque une certaine mélancolie – celle qui naissait de l'individualisme forcé d'une société radicalement atomisée. Les images d'omnipotence du gangsta révélaient des fantasmes de nouveaux riches qui, comme le bling-bling, criaient haut et fort que la classe moyenne noire américaine était encore loin de s'en être sortie et n'avait pas l'aisance des nantis. Les chaînes (en or) signalaient aussi bruyamment que Jacob Marley (12) que la lutte pour échapper à la servitude avait échoué, et que la richesse incalculable de quelques-uns faisait face à l'inertie, la pauvreté et l'emprisonnement de nombreux autres.

Dans deux essais majeurs, *The Supplement of Coppola: Primitive Accumulation and the Godfather Trilogy* (13) et *Hobbes After Marx, Scorsese After Coppola : On GoodFellas* (14), Carl Freedman démontre que les films qui ont inspiré le gangsta-rap déconstruisaient déjà le mythe du gangster. La trilogie du *Parrain* révèle que ce mythe suit le rêve américain comme une ombre, et qu'il existera toujours, puisque

le capital va de pair avec le crime et la violence. Dans *Le Parrain III*, Michael Corleone est un personnage ouvertement tragique. Son ambition de légaliser les activités des Corleone s'est évanouie, en partie parce qu'il ne peut exister nulle part d'activité légale, et qu'on ne peut pas monter une affaire sans se salir les mains. Freedman montre que Michael le savait pertinemment depuis le premier film, mais qu'il n'a jamais pu se débarrasser de son désir (sentimental) de respectabilité.

Si *Le Parrain* illustre l'impossibilité de réussir à dépasser sa condition de gangster, *Les Affranchis* de Scorsese montre à quel point la vie est tragique et terrifiante dans ce que Freedman appelle les ateliers de la mafia. Plutôt que de rendre glamour la vie de gangster, « l'ironie sur laquelle est basée *Les Affranchis* est [...] le fossé constant entre d'une part la vision enchantée [du personnage principal Henry Hill] sur le monde de la mafia, et d'autre part la petitesse de ce qu'il parvient à accomplir en faisant partie de ce monde. [...] Dans *Les Affranchis*, [...] personne n'est irréprochable, personne ne peut jamais se sentir en sécurité et la violence fait partie de la vie de tous les jours ». Et pourtant, la vision d'un monde sans pitié où chacun ne peut compter que sur lui-même n'est évidemment pas l'apanage des films de gangsters. Ces films, tout comme le gangsta-rap qui s'en est inspiré, sont davantage des reflets de l'univers du réalisme capitaliste lui-même – mais plus que cela, puisque ces phénomènes culturels sont intégrés à cet univers et font partie de son infrastructure idéologique. La richesse ne peut sauver personne d'un monde hobbesien; elle ne peut que protéger temporairement de ses pires excès. C'est peut-être quand l'argent n'est plus un problème – « I got 99 problems, getting rich ain't one » – que cette prise de conscience ne rencontre plus d'obstacle. D'où l'explication politique de la mélancolie de Drake, qui nous rappelle que personne n'échappe à la tragédie de la société de classes, pas même les plus riches. C'est vrai qu'on se sent seul, là-haut.

« Came up, that's all me, stay true, that's all me
No help, that's all me, all me for real
Came up, that's all me, stay true, that's all me
No help, that's all me, all me for real »

- (1) « On a fait la teuf / Ouais, on a fait la teuf. »
- (2) « On est parti de rien et maintenant on est là. »
- (3) « J'ai tout ce qui existe, tout ce qui existe... J'ai pas à me plaindre, vraiment pas / Je sais même pas exactement combien je me suis fait, j'ai oublié, beaucoup... / Nique ça, on s'en fout de ce que j'ai ».
- (4) « J'ai un tas de problèmes / Devenir riche n'en est pas un ».
- (5) « La prochaine fois qu'on baise, je ne veux pas baiser, je veux faire l'amour, je veux pouvoir faire confiance ».
- (6) « Les négros parlent plus que des meufs ».
- (7) « Cherchant juste à se faire tailler une pipe dans un bon lit ».
- (8) « Boire, fumer, baiser, magouiller, comploter, magouiller, faire de l'argent ».
- (9) « Arrivé au sommet, moi tout seul, rester vrai, c'est tout moi / Sans piston, moi tout seul, vraiment rien que moi / Arrivé au sommet, moi tout seul, rester vrai, c'est tout moi / Sans piston, tout ça c'est moi tout seul, vraiment tout seul ».
- (10) http://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/the-wire-300_simon-reynolds-on-the-hardcore-continuum_4_hardstep_jump-up_techs-tep_1996
- (11) *ibidem*
- (12) Jacob Marley est l'un des principaux personnages de la nouvelle *Un chant de Noël* (*A Christmas Carol*) de Charles Dickens. Dans la nouvelle, le fantôme de Marley est condamné à errer sans fin en raison de sa cupidité, et il vient ainsi hanter son ancien collaborateur, Ebenezer Scrooge, en faisant sonner bruyamment les cloches de la maison qu'il occupe.
- (13) <http://cfreedman.com/articles/Coppola>
- (14) <http://cfreedman.com/articles/Scorsese>



La mort de l'auteur

Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : « C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiments. » Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ? Est-ce l'auteur Balzac, professant des idées « littéraires » sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.

*

Sans doute en a-t-il toujours été ainsi : dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. Cependant, le sentiment de ce phénomène a été variable ; dans les sociétés ethnographiques, le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la « performance » (c'est-à-dire la maîtrise du code narratif), mais jamais le « génie ». L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec

LA MORT DE L'AUTEUR

l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la « personne » de l'auteur. L'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre ; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions ; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie, celle de Tchaïkowski, c'est son vice : l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa « confidence ».

*

Bien que l'empire de l'Auteur soit encore très puissant (la nouvelle critique n'a fait bien souvent que le consolider), il va de soi que certains écrivains ont depuis longtemps déjà tenté de l'ébranler. En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable — que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste —, atteindre ce point où seul le langage agit, « performe », et non « moi » : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur). Valéry, tout embarrassé dans une psychologie du Moi, édulcora beaucoup la théorie mallarméenne, mais, se reportant par goût du classicisme aux leçons de la rhétorique, il ne cessa de tourner en doute et en dérision l'Auteur, accentua la nature linguistique et comme « hasar-

deuse » de son activité, et revendiqua tout au long de ses livres en prose en faveur de la condition essentiellement verbale de la littérature, en face de laquelle tout recours à l'intériorité de l'écrivain lui paraissait pure superstition. Proust lui-même, en dépit du caractère apparemment psychologique de ce que l'on appelle ses *analyses*, se donna visiblement pour tâche de brouiller inexorablement, par une subtilisation extrême, le rapport de l'écrivain et de ses personnages : en faisant du narrateur non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui *va écrire* (le jeune homme du roman — mais, au fait, quel âge a-t-il et *qui* est-il ? — veut écrire, mais il ne le peut, et le roman finit quand enfin l'écriture devient possible), Proust a donné à l'écriture moderne son épopée : par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle, en sorte qu'il nous soit bien évident que ce n'est pas Charlus qui imite Montesquiou, mais que Montesquiou, dans sa réalité anecdotique, historique, n'est qu'un fragment secondaire, dérivé, de Charlus. Le Surréalisme enfin, pour en rester à cette préhistoire de la modernité, ne pouvait sans doute attribuer au langage une place souveraine, dans la mesure où le langage est système, et où ce qui était visé par ce mouvement, c'était, romantiquement, une subversion directe des codes — d'ailleurs illusoire, car un code ne peut se détruire, on peut seulement le « jouer » — ; mais en recommandant sans cesse de décevoir brusquement les sens attendus (c'était la fameuse « saccade » surréaliste), en confiant à la main le soin d'écrire aussi vite que possible ce que la tête même ignore (c'était l'écriture automatique), en acceptant le principe et l'expérience d'une écriture à plusieurs, le Surréalisme a contribué à désacraliser l'image de l'Auteur. Enfin, hors la littérature elle-même (à vrai dire, ces distinctions deviennent périmées), la linguistique vient de fournir à la destruction de l'Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* ; le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de

l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.

*

L'éloignement de l'Auteur (avec Brecht, on pourrait parler ici d'un véritable « distancement », l'Auteur diminuant comme une figurine tout au bout de la scène littéraire) n'est pas seulement un fait historique ou un acte d'écriture : il transforme de fond en comble le texte moderne (ou — ce qui est la même chose — le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente). Le temps, d'abord, n'est plus le même. L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. C'est que (ou il s'ensuit que) écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de « peinture » (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère : quelque chose comme le *Je déclare* des rois ou le *Je chante* des très anciens poètes ; le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion, et qu'en conséquence, faisant une loi de la nécessité, il doit accentuer ce retard et « travailler » indéfiniment sa forme ; pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine — ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même,

l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.

*

L'éloignement de l'Auteur (avec Brecht, on pourrait parler ici d'un véritable « distancement », l'Auteur diminuant comme une figurine tout au bout de la scène littéraire) n'est pas seulement un fait historique ou un acte d'écriture : il transforme de fond en comble le texte moderne (ou — ce qui est la même chose — le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente). Le temps, d'abord, n'est plus le même. L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. C'est que (ou il s'ensuit que) écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de « peinture » (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère : quelque chose comme le *Je déclare des rois* ou le *Je chante des très anciens poètes* ; le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion, et qu'en conséquence, faisant une loi de la nécessité, il doit accentuer ce retard et « travailler » indéfiniment sa forme ; pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine — ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même,

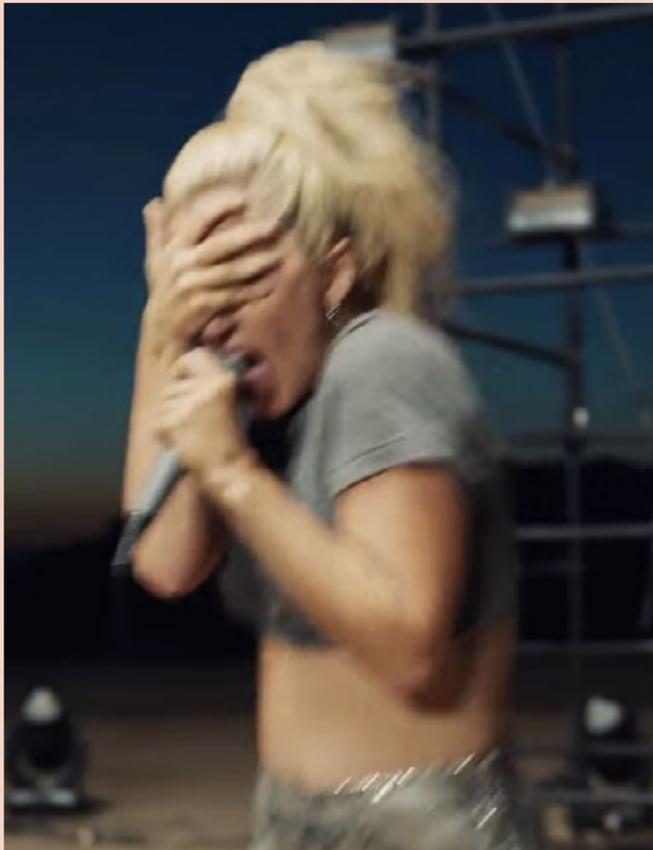
psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est « expliqué », le critique a vaincu ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique, mais aussi à ce que la critique (fût-elle nouvelle) soit aujourd'hui ébranlée en même temps que l'Auteur. Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* ; la structure peut être suivie, « filée » (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond ; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens. Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais *l'écriture*), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi.

*

Revenons à la phrase de Balzac. Personne (c'est-à-dire aucune « personne ») ne la dit : sa source, sa voix, n'est pas le vrai lieu de l'écriture, c'est la lecture. Un autre exemple fort précis peut le faire comprendre : des recherches récentes (J.-P. Vernant) ont mis en lumière la nature constitutivement ambiguë de la tragédie grecque ; le texte y est tissé de mots à sens double, que chaque personnage comprend unilatéralement (ce malentendu perpétuel est précisément le « tragique ») ; il y a cependant quelqu'un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l'on peut dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui : ce quelqu'un est précisément le lecteur (ou ici l'auditeur). Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination

LA MORT DE L'AUTEUR

ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. C'est pourquoi il est dérisoire d'entendre condamner la nouvelle écriture au nom d'un humanisme qui se fait hypocritement le champion des droits du lecteur. Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.



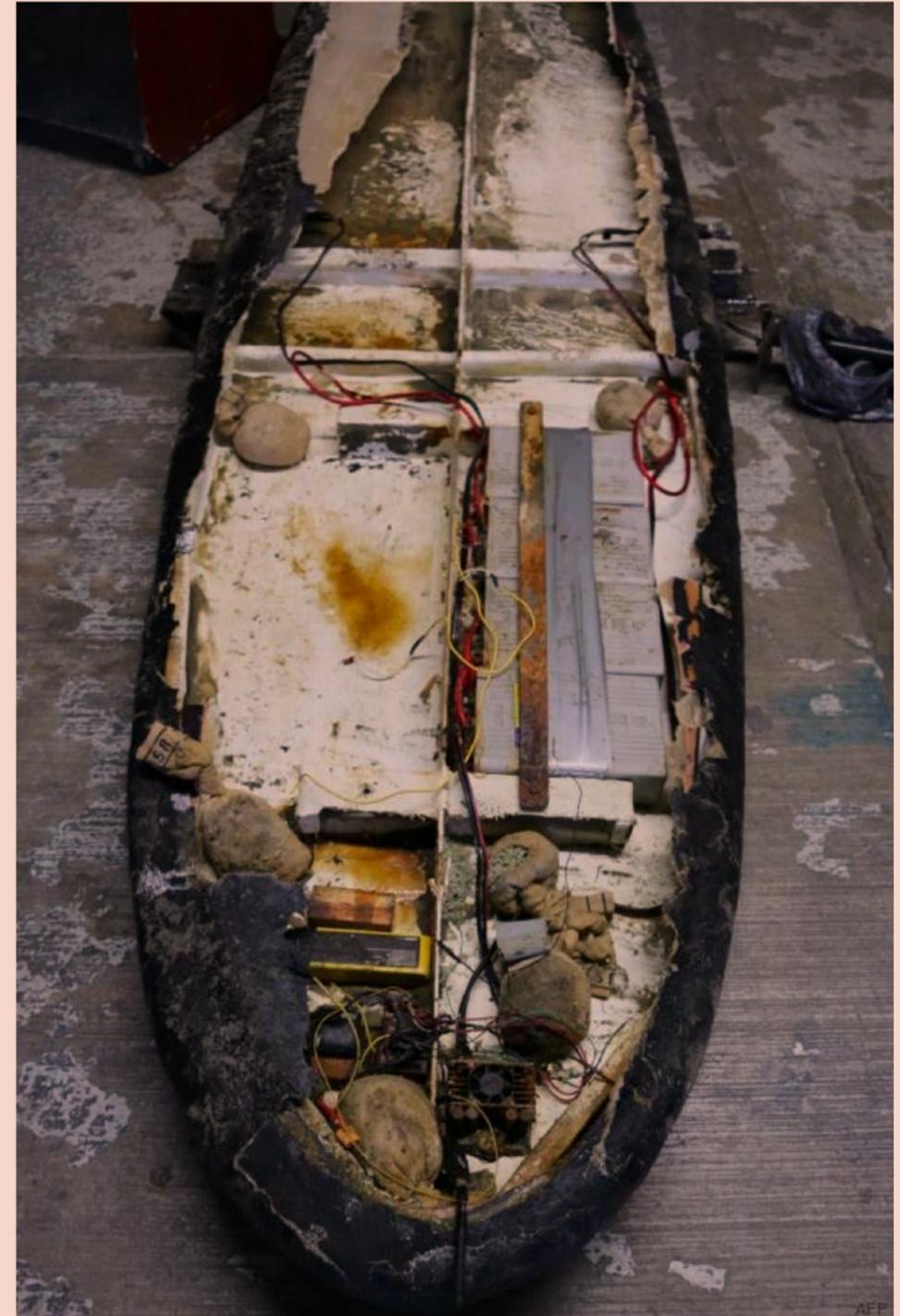
1968, *Manteia*.



planque grenoble "distribu-shit"



saisie d'argent Zhenli Ye Gon



Surf Mexicain

Quelle est l'épaisseur d'une image ? Quelle est l'épaisseur d'une image ? TRISTAN GARCIA

L'ontologie de la photographie et la question de la platitude L'ontologie de la photographie et la question de la platitude

INTRODUCTION

Pour essayer d'apporter ma contribution aux réflexions sur la littérature et la photographie qui nous réunissent¹, je voudrais dire ici que les liens entre l'image photographique et le texte passent aussi par une élucidation de leur différence et de leur identité ontologiques. Je voudrais également me demander si cette différence et cette identité de leur être ne s'éprouvent pas dans le devenir de l'un et de l'autre. Et notamment dans leur devenir technologique : comment penser désormais le texte comme une sorte d'image numérique – sur le kindle ? Comment penser l'image encodée comme une sorte de texte, un système de signes – dès lors qu'elle est numérisée ? Comment penser, enfin, l'image en relief du cinéma ou de la télévision de demain comme une sorte d'objet tridimensionnel ? Est-ce que le texte est destiné à devenir comme une image, l'image comme un texte, et l'un et l'autre comme des sculptures lumineuses, des figures hologrammatiques ?

Reconsidérer les liens qui unissent objet tridimensionnel, texte et image – autour des concepts de surface, de platitude et de volume – me semble la tâche principale d'une ontologie des objets et des formes artistiques, et je proposerai lors de cette séance quelques pistes de réflexion pour rénover les concepts qui nous ont permis jusqu'ici de distinguer ce qui est en train de se brouiller à nos yeux. Ce ne seront que des intuitions et des remarques, en vue d'un travail plus complet encore à venir.

Le critique de cinéma Michel Chion a récemment publié un article très intéressant à propos de l'adaptation de l'œuvre de Hergé par Spielberg². À l'occasion de la transposition à l'écran et en 3D de la « ligne claire hergéenne », dont Fresnaut-Deruelle disait déjà qu'elle était un « monde d'images plates »³, un monde vu toujours à la même distance, Michel Chion décrit un joli paradoxe : la 3D moderne nous révélerait en fait le caractère de « platitude » des images et des textes. « Juste retour des choses », écrit Michel Chion :

« né à l'époque même des recherches photographiques sur la stéréoscopie, populaire à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, le cinéma monoculaire s'est ingénié, plusieurs décennies durant, à nous donner l'impression que lui aussi était en relief, en créant des sensations saisissantes de profondeur, procurées soit par le décor, soit par l'éclairage, par le jeu du net et du flou, par les focales d'objectifs, par le découpage bien sûr et par les mouvements de caméra pénétrants ou giratoires.

Mais maintenant que cette dernière est bien partie pour gagner sinon l'ensemble du cinéma, du moins tout ce qui est gros projet populaire et familial, il semble qu'elle rende la pareille, dans l'autre sens, au 2D. Avec le cinéma en relief, ce qui est surface trouvée, acquiert, scelle sa vérité de surface. » (Ibid.)

Quelle leçon tirer de cette remarque de Michel Chion ? Le « devenir 3D » de nos représentations exhibe en fait la minceur de nos dessins, de nos photographies et de nos textes. Ce sont bien des surfaces – ou plutôt des quasi-surfaces – dans un univers d'objets tridimensionnels, et elles peuvent désormais nous apparaître pleinement comme telles, au sein de représentations du monde en relief.

Et cette révélation du fait que textes, dessins et photographies nous apparaissent dans le cinéma en 3D pour ce qu'ils sont (des sortes de surface, ou plutôt des objets très minces, qui peuplent notre espace cognitif tridimensionnel d'objets plats) doit nous conduire à repenser notre définition de l'image photographique.

1. LA PHOTOGRAPHIE

Dès qu'il s'agit d'envisager une définition ontologique classique de la photographie, il semble évident d'invoquer les discours de François Arago en 1839⁴, André Bazin⁵, Roland Barthes⁶, Rosalind Krauss⁷ ou Philippe Dubois⁸. Nous choisirons pourtant de nous appuyer sur l'œuvre moins connue de Henri van Lier⁹, son ontologie générale de la photographie, afin d'en venir plus rapidement au point qui nous intéresse particulièrement : la question de la platitude d'une photographie.

Dans son ouvrage de référence, van Lier définit l'être d'une photographie par plusieurs qualités dont les quatre premières et les plus saillantes sont la faible épaisseur, le cadre, l'isomorphisme et la synchronicité. La photographie apparaît comme une « empreinte à distance » mince, cadrée, isomorphique et synchrone.

a. Synchrone, l'empreinte photographique est datée au milliardième de seconde près. « Quels qu'aient été le temps d'exposition et le moment d'impact de chaque photon particulier, l'arrivée de tous, pour finir, est datée de l'arrivée du dernier d'entre eux. »¹⁰ Van Lier admet évidemment la possibilité du bougé. Mais la photographie comme objet final, précisément, synchronise des événements lumineux qui peuvent n'avoir pas été tout à fait contemporains.

b. Isomorphique, la photographie plaque des événements sur un espace unique, en préservant des formes, des relations, des rapports entre ces événements.

c. Ces formes sont projetées dans un espace cadré : « L'empreinte photographique », écrit van Lier, « est délimitée par un bord, qui n'est nullement le cadre-nasse dans lequel le peintre ancien recueillait et concentrait son environnement, ni non plus la coupure active de l'environnement que pratiquait l'architecte. C'est une simple limite impassible. (...) C'est l'arrêt sans drame d'une surface d'inscription. »¹¹ Le cadre est une limite fixée à l'espace sur lequel sont synchronisés les événements photographiés. Or cet espace cadré a une dernière qualité : il est, dans les termes de van Lier, « mince. »

d. Van Lier tente en effet de rendre compte du statut d'abord du plan de mise au point, puis de la photographie elle-même : « Les photons qui imprègnent la pellicule sensible proviennent de sources lumineuses situées dans un certain volume (la profondeur de champ) distant de l'appareil, ce qui crée une première abstraction. (...) Ce qu'on a appelé la profondeur de champ s'appellerait aussi bien la minceur de champ. Et minceur est encore trop peu dire, car le mot fait songer à une tranche ou une coupe (histologique), ou à un référentiel immatériel mais désignable, alors qu'il s'agit ici d'une référence évanescence (...) »¹²

Pourquoi « évanescence » ? Une photographie n'est pas tout à fait un objet tridimensionnel, puisqu'il s'agit de la projection, du « plaquage » d'événements lumineux sur une surface cadrée et synchronisée. Mais la photographie n'est pas non plus une pure surface, une pure abstraction en deux dimensions : toute photographie possède une épaisseur minimale, puisqu'elle est bien l'inscription, l'impression d'une matière dans une matière. Et le résultat, l'image, n'est ni une fine tranche, comme une lamelle de tissu organique prélevée par le biologiste, ni un plan « immatériel mais désignable », comme l'espace cartésien du géomètre : l'« évanescence » de la minceur photographique tient à ce qu'elle n'est ni un espace abstrait ni une coupe concrète dans le réel.

La photographie serait donc un peu plus qu'une surface, mais un peu moins qu'un objet tridimensionnel.

Et c'est tout le problème du statut ontologique de l'image photographique : la réduire à une surface, c'est en faire une image abstraite. La réduire à un objet en trois dimensions, c'est en faire en quelque sorte une sculpture.

Il semble qu'il s'agisse d'un objet intermédiaire. Van Lier parle de « minceur » ; nous parlerons de « platitude ». Et par « platitude », nous signifierons ici non pas un plan abstrait, comme le plan euclidien ou le plan riemannien, mais l'aplatissement d'une représentation – de sorte qu'elle soit perçue comme si elle était une surface, sans l'être absolument.

2. IMAGES VISUELLES, IMAGES TACTILES ET STATUES

a. Voir, toucher

Première mise au point importante sur le chemin de notre petite enquête : l'image n'est pas qu'une représentation visuelle. Elle n'est pas que vue¹³.

C'est la question classique, depuis au moins le XVIII^e siècle et le problème de Molyneux, de la capacité ou non des aveugles de naissance à avoir des images mentales. En pratique, la découverte de la nécessité de stimuler l'imagerie des personnes aveugles, tout au long de leur éducation, a conduit à la conception de nouvelles formes d'images tactiles. Le toucher fournissant notamment des informations successives – et non simultanées comme la vue –, l'assimilation des perceptions et leur utilisation pour l'imagerie demande une certaine méthode, un apprentissage et un important travail de synthèse de l'objet palpé, que la vision réalise presque instantanément. Pour faciliter l'éducation des aveugles de naissance, la réalisation des livres d'images tactiles fut développée par J.W. Klein. D'abord fabriqués de bric et de broc, à partir de coutures sur papier, de colle de caoutchouc, ou pressés sur un papier tissé de fils de fer, les imagiers tactiles ne seront conçus systématiquement qu'à partir de la fin du XIX^e siècle.

Dans le même temps, la théorie suit son développement et l'image subjective est moins pensée comme la réception passive d'une empreinte lumineuse que comme la synthèse active d'informations. Progressivement désolidarisée de son seul support visuel par la psychologie moderne, l'image est conçue comme une représentation active à partir d'éléments provenant de tous les sens, y compris de la proprioception. Les travaux de Piaget marqueront l'aboutissement de cette redéfinition de l'image et de son apprentissage chez l'enfant. L'image tactile devient dès lors un support privilégié afin de nourrir l'imagerie mentale des non-voyants. Matthias Kunz créa le premier Atlas pour aveugles, puis un ensemble d'images en carton pressé, représentant des plantes, des animaux, des roches... La production de livres d'images tactiles reste néanmoins délicate. Fabriqués industriellement en plastique injecté ou en thermocopie, ils sont parfois critiqués pour leur standardisation et leur manque de finesse, le relief naturel ne pouvant être produit qu'artisanalement.

Si la recherche en ce domaine est sans doute encore embryonnaire, on aura néanmoins compris que toutes les images ne sont pas des représentations visuelles : il existe bien des imagiers, à partir de dessins ou de photographies, qui sollicitent le toucher plutôt que la vision.

Bien que l'image soit majoritairement visuelle, elle n'est pas pour autant définie par son attachement à ce sens. Quel est donc son caractère essentiel – ce qui fait l'unité conceptuelle des images tactiles et des images visuelles ? Qu'est-ce qui fait que nous pouvons désigner comme des « images » à la fois des choses vues et des choses touchées, senties ? Si ce n'est leur nature optique, quelle est l'identité profonde de toutes les images ? Serait-ce de ne n'être pas un objet tridimensionnel ? D'être certes une représentation, mais jamais en volume – au contraire par exemple d'une sculpture ?

b. Image, statue

Deuxième étape, donc, de notre petite enquête : distinguer les images, visuelles ou tactiles, de la statuaire.

Une statue est une représentation entre autres visuelle, mais elle ne peut être assimilée à une image parce qu'elle n'est pas tout à fait réductible à une surface, ni à un système organisé de différentes surfaces, perçus suivant différents points de vue. Une des questions qui a traversé l'histoire occidentale de la sculpture est en effet la suivante : une sculpture, une représentation spatiale en trois dimensions est-elle la somme de plusieurs peintures, de plusieurs points de vue ? Ou bien est-elle irréductible à un nombre fini de profils, c'est-à-dire d'images ?

Rudolf Wittkower, dans *Qu'est-ce que la sculpture ?*¹⁴, livre un récit circonstancié des différentes théories de la peinture et de la sculpture qui ont débattu de ce problème : la sculpture doit-elle s'imposer à un point de vue unique, total, ou se donner par « esquisses » (pour parler comme Husserl), selon une multitude de points de vue ? Michel-Ange prendra toujours parti pour le point de vue unique et total, tandis que son disciple Cellini, très préoccupé par cette question, défendra l'argument selon lequel une sculpture est « huit fois une peinture », puisqu'elle se donne à voir selon huit points de vue fondamentaux, qu'il qualifie de « cardinaux ». On rapporte aussi que Le Bernin dessinait Louis XIV très rapidement sous toutes les

coutures tandis que celui-ci vaquait à ses occupations quotidiennes, et que Rodin réalisait un nombre infini d'esquisses rapides sous tous les points de vue pour donner à l'objet fini tous les profils. La statue peut donc naître d'un grand nombre d'images, d'esquisses – mais, en tant que telle, elle demeure irréductible à un nombre fini de points de vue : en dépit des arguments de Cellini, il n'est possible de limiter la contemplation d'une statue à huit points de vue, et un léger pas de côté permet toujours d'en découvrir un nouveau, que le sculpteur lui-même n'avait peut-être pas envisagé. Si une statue peut naître comme somme de points de vue, une fois existante, en tant qu'objet matériel comme un autre, elle n'est plus réductible à un nombre fini de points de vue, donc d'images possibles : elle devient un réservoir inépuisable d'images nouvelles, de perspectives, de près, de loin, de biais...

Si la sculpture est irréductible à une série finie d'images, c'est parce qu'elle porte en elle une réserve d'images possibles, qui tient à la puissance de sa matérialité en tant que « bloc » tridimensionnel. La matière, l'intériorité, la profondeur de la statue en tant qu'objet tridimensionnel l'empêchent de se réduire à un effet de surface, à une image.

Certes, une image elle-même peut être vue sous différents angles – le meilleur exemple restant Les Ambassadeurs d'Holbein et sa fameuse anamorphose ; c'est bien la marque de ce que même une image possède un résidu de tridimensionnalité, avec lequel elle peut jouer. Mais l'image, même anamorphosée, tend à s'aplatir, alors que la sculpture, comme bloc, tend à déployer sa surface pour la livrer à une infinité de points de vue. Alors que l'image semble minimiser les points de vue possibles sur elle, la sculpture les maximise.

c. Effet de surface

Reprenons le fil de notre enquête : qu'est-ce qui tend à transformer une surface en image ?

Il y a bien des surfaces que nous expérimentons et qui ne sont pas des images : si je regarde la surface d'un granite, qui est la surface d'un objet en trois dimensions, au relief accidenté, je ne vois pas une image, mais une chose, que je tourne et retourne dans ma main. Potentiellement, pourtant, les traces de cristaux de quartz, de micas, de feldspaths, l'apparence granulée, éventuellement polie de la roche forment une image, une sorte de dessin... Mais pour cela, il faudrait que l'objet, la pierre en forme de boule mal dégrossie que je tiens dans la main soit réduite à sa surface, comme la surface d'un lac sans aucune profondeur. Comment l'imaginer ?

Disons que j'aperçois maintenant des traces charbonneuses sur la paroi rocheuse d'une grotte, j'ai beau tenter de prendre la paroi rocheuse à revers, me coller contre elle, je vois bien que ces traces, volontaires ou non, ne sont pas un objet que je peux tourner et retourner : il n'y a là qu'un effet de surface. Si je comprends que je n'ai aucun intérêt à découper les fragments de roche couverts de pigment pour voir leur envers et pour tourner autour, assurément je comprends qu'il s'agit d'une image.

Première conclusion de notre petite enquête : tout objet réduit à une surface pour la perception (visuelle aussi bien que tactile), amputé donc d'une dimension de l'espace, est une image.

Si je contemple la célèbre page entièrement noire du Tristram Shandy de Sterne^[15], je peux considérer qu'il s'agit d'un objet en trois dimensions extrêmement plat, une couche d'encre noire, dont le verso est resté blanc. Il s'agit alors d'une chose spatiale comme une autre, semblable à un très mince galet trouvé sur la plage, noir sur le dessus, blanc sur le dessous.

Je peux également considérer l'effet de surface, contraint que je suis par la disposition spatiale de la chose, et je vois alors une image.

Une image est en fait un objet qui contraint la perception à l'appréhender comme s'il était réduit à sa sur-

face. Ce n'est pas ma perception qui décide de considérer la paroi rupestre ou le rectangle noir de Sterne comme une surface ; c'est l'objet lui-même qui, amputé le plus possible d'une dimension, contraint ma perception, la force à le considérer comme un effet de surface. Naturellement, une résistance volontaire et têtue à la contrainte est possible et je peux me forcer à contempler l'épaisseur de la tâche d'encre de Sterne, de manière à considérer la chose comme un objet très plat, allongé, rectangulaire, dont une face entière serait noircie. C'est le petit jeu auquel se livre le personnage de Testadura, le « Philistin », dans un article d'Arthur Danto¹⁶ : imaginant un homme qui, devant des tableaux, ne verrait que des objets plats, de forme rectangulaire et carrée, consacrant autant d'attention à leur envers qu'à leur endroit, à leur tranche qu'à leur face, Danto produit un spectateur de mauvaise foi, un homme qui fait exprès de ne pas savoir voir des images.

Je peux certainement me forcer à considérer cette photographie de l'amoureuse de Paul Breyer dans Les Émigrants de W.G. Sebald¹⁷ comme une sorte d'objet matériel très peu épais à six faces : deux faces très étendues et quatre faces plus ou moins longues mais fort peu larges. Une face de l'objet est grisâtre, l'autre bordée de blanc, couverte de formes lumineuses plus ou moins nettes, une autre longue de quelques centimètres et fine de quelques millimètres, un côté identique lui répond, à l'opposé, et deux côtés moins longs mais tout aussi peu larges s'intercalent. Je perçois alors un pavé très plat. Mais pour ce faire je dois évidemment forcer ma perception à aller contre la disposition de l'objet : quatre côtés de l'objet se réduisent visiblement pour tendre à n'être que des lignes, un grand côté est de couleur uniforme – c'est le revers –, et enfin l'effet de surface opposé, aux formes variées et organisées, contraint ma perception à considérer tout l'objet comme une réduction à cette seule surface.

Le problème avec une image n'est pas de savoir « comment la voir comme une image », mais « comment ne pas la voir comme une image » : lorsque l'objet est réduit à une surface, il faut vraiment lutter contre lui pour retrouver la possibilité d'y voir un solide dans l'espace.

3. L'HOLOGRAMME

Pourtant, certaines photographies nous lancent un défi : quoiqu'elles soient sans conteste des images, elles ne donnent pas un effet de platitude, mais bien un effet de relief – elles cherchent à passer auprès de notre perception pour des objets tridimensionnels et nous apparaissent telles des « statues de lumière ». Intégrées depuis longtemps comme des gadgets à certains livres, elles sont dites hologrammatiques.

On a imaginé depuis les années quatre-vingt-dix la possibilité d'un ouvrage entièrement composé d'hologrammes. Mais un tel projet supposerait de fabriquer les hologrammes un par un, ce qui se révèle être bien sûr extrêmement coûteux, et contradictoire avec la standardisation et l'industrialisation de la fabrication des livres. Des techniques moins onéreuses de production d'hologrammes visibles à la lumière blanche ont été mises au point lors des vingt dernières années. Mais le rendu, inégal, ne permet guère que la production de stickers hologrammatiques accolés à certains livres pour enfants, à des bandes dessinées aussi. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que l'hologramme est réservé aux paralittératures, aux limbes du monde du livre, comme une curiosité de foire foraine (ce qu'a d'abord été le cinéma), pour les enfants en bas âge, les amateurs de science-fiction et les acheteurs de livres « à sensation ».

Loin d'être rebutés par cette marginalité culturelle, reprenons notre petite enquête, non plus sur les statues, mais sur les hologrammes. Rappelons qu'hologramme vient du grec : « holos » qui signifie « entier » et « graphein » qui veut dire « écrire ». Il s'agit d'un certain mode de production d'images photographiques en relief. Existents à la fois des « hologrammes à réflexion », qui peuvent être révélés et vus à la lumière ordinaire, et des « hologrammes à transmission », qui réclament un laser pour être aperçus.

Afin de fabriquer un hologramme, il faut en principe un miroir semi-réfléchissant, un objet à photographier, une plaque photographique et une source lumineuse : un laser. Le laser est projeté sur le miroir semi-réfléchissant de manière à scinder le faisceau en deux : une partie ira traverser le miroir et toucher directement la plaque, l'autre sera réfléchi, rencontrera l'objet, qui le transmettra en partie sur la plaque, où se ren-

contrent enfin les deux faisceaux. L'interférence entre les deux faisceaux en question permet la naissance de l'hologramme.

Il aura deux qualités principales.

Premièrement, l'hologramme restitue fidèlement la lumière réfléchi par l'objet, de sorte que le spectateur qui tourne autour de l'hologramme a l'impression de tourner autour de l'objet. Ainsi, l'hologramme n'est plus seulement une impression de surface dans un monde d'objet – c'est une impression de surface qui donne l'impression du volume.

Deuxièmement, chaque partie de l'hologramme vaut l'hologramme tout entier : l'objet photographié peut apparaître à l'identique dans une moitié ou dans un tiers d'image. L'hologramme élimine ainsi l'une des propriétés photographiques que nous avons tirées de notre lecture d'Henri van Lier : l'isomorphisme. Deux points de l'image n'entretiennent plus entre eux le même rapport que deux parties de l'objet photographiés entre eux, de sorte que chaque lieu de l'image vaut l'image toute entière. Donc, de même qu'une photographie n'est pas nécessairement synchrone, si nous prenons l'exemple d'un polaroid en train de se révéler, une photographie n'est pas nécessairement isomorphe. Voilà deux qualités ontologiques de l'image photographique qui viennent de tomber. Restent le cadre et la platitude. La platitude est en question, puisque l'hologramme ne donne pas l'impression d'une quasi-surface, mais plutôt d'un quasi-volume. Mais réservons cette question encore un peu. La dernière qualité propre à la photographie que nous avons soulignée, c'était le cadre. Notre hologramme est-il encore cadré ? Les hologrammes multiplex, par exemple, permettent de concevoir des hologrammes en série. On filme un objet animé, placé sur un plateau en rotation, tous les tiers de degrés, donc selon trois fois trois cent soixante, c'est-à-dire mille quatre-vingt angles de vue différents. Toutes ces images se trouvent juxtaposées sur une pellicule qui est roulée en forme de cylindre ; et, en se déplaçant tout autour du cylindre, le spectateur aura l'impression de tourner autour de l'objet en mouvement.

Ni l'isomorphie ni la synchronicité ni le cadre ne permettent tout à fait de définir l'image photographique, qui déborde en tout sens de sa propre ontologie. Ce que nous révèle l'hologramme, c'est le rêve – caché dans toute photographie – de sortir de son cadre comme le diable de sa boîte, de se libérer de son espace contraint et d'échapper à son apparente platitude. Or, si l'hologramme est resté une sorte de curiosité minoritaire dans la littérature d'image, dans les cabinets d'amateur, les livres de science-fiction et les laboratoires, d'autres techniques de « désaplatissement », si j'ose dire, de la photographie se sont rapidement industrialisées. Elles concernent moins cette fois une manipulation de la lumière captée par la photographie et de la lumière reflétée que de la perception du lecteur ou du spectateur.

Et nous voici, au fil de notre enquête sinueuse, reconduits à notre question initiale, après des détours par les images tactiles pour aveugles de naissance, la statuaire et les hologrammes : la 3D dans le cinéma contemporain.

4. L'IMAGE 3D

Les discussions quant à la possibilité d'une image en relief ont précédé la naissance du cinéma et ont accompagné celle de la photographie¹⁸. La stéréoscopie date ainsi de 1839. Il s'agit de la décomposition en deux images proches ; chacune est vue par l'un de nos deux yeux avant synthèse par le cerveau d'une seule image en creux et en pleins. Quant à la première projection d'une image fixe recomposée en trois dimensions par deux filtres rouge et vert, elle fut réalisée par Charles d'Almeida sous le nom d'« anaglyphe » en 1858.

On peut distinguer approximativement quatre âges du fantasme du relief au cinéma. En 1936, Louis Lumière, inventeur du cinématographe, essaie d'innover une dernière fois dans sa carrière en présentant des images en relief en mouvement à un public muni de lunettes filtrées. C'est un échec.

Vingt ans plus tard, Hitchcock fait le pari d'une projection en lumière polarisée (avec deux projecteurs simultanés), à l'occasion du Crime était presque parfait. La critique salue le tour de force et la scène qui montre Grace Kelly en danger tendant la main en direction de la salle, afin d'attraper une paire de ciseaux, devient emblématique du rêve d'une percée de l'image hors de l'écran. Mais cet espoir se heurtera longtemps à des problèmes techniques : les « images fantômes » prolifèrent et gênent la vision ; quant aux effets de profondeur de champ accentués, ils ne permettent jamais aux objets de quitter le cadre.

En 1982 et 1983, une série de films de genres renouent dans les salles spécialisées avec l'idée de relief : horreur (Les Dents de la mer 3, Amityville 3) ou érotisme (Emmanuelle 3) jouent sur l'analogie entre le troisième volet d'une série et la troisième dimension du spectacle, sans succès.

Enfin, depuis 2005, on assiste au pari industriel hollywoodien d'un cinéma « du futur » associant l'image de synthèse à l'anaglyphe : d'abord par les productions pour enfants et adolescents, puis par les œuvres mûries des studios Pixar et enfin avec Avatar de James Cameron, triomphe public sans précédent.

À chacune de ces périodes, trois positions critiques se sont dégagées. Il y a d'abord l'optimisme de ceux qui considèrent que l'ajout d'une dimension supplémentaire à l'image de cinéma va dans un certain sens de l'Histoire et vers la réalisation d'un cinéma total, puisque, comme l'écrivait André Bazin, si « l'idée cinématographique tend à une représentation totale et intégrale de la réalité, elle envisage d'emblée la restitution d'une illusion parfaite du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief »¹⁹. Il y a ensuite le scepticisme de ceux qui considèrent que le rêve du relief au cinéma échouera contre la platitude de l'écran. Certains l'affirment pour des raisons contingentes et techniques (parce qu'il est trop tôt et que la stéréoscopie ne permet pour l'heure qu'un surlignement de la profondeur de champ, rien de plus), d'autres pour des raisons nécessaires et conceptuelles. Parmi ces derniers, le critique Rudolf Arnheim a le premier avancé cet argument : « si l'image devient stéréoscopique, il n'y a plus de surface plane dans les limites de l'écran et il ne peut plus y avoir composition de cette surface. Il ne restera alors que les effets qui sont seulement possible sur une scène de théâtre »²⁰.

Et comme le remarquait non sans malice Eisenstein, « le cinéma en relief fait ressurgir la dimension scénique du dispositif cinématographique dont celui-ci cherchait à s'émanciper »²¹. Car le relief, avenir possible du cinéma, est paradoxalement aussi son passé – c'est la scène du théâtre.

5. EFFET DE SURFACE, EFFET DE RELIEF

Voici la première grande leçon à retenir de notre enquête : comme le cinéma, l'image photographique n'a de sens que parce qu'elle a renoncé au relief pour pouvoir y prétendre.

Et que signifie ce paradoxe ?

Nous avons défini l'image, et particulièrement l'image photographique, comme un objet de dimension intermédiaire, irréductible à deux ou à trois dimensions ; un objet plat, c'est-à-dire un volume qui tend à n'être qu'une surface, sans pourtant perdre jamais sa troisième dimension.

Le « devenir-relief » de l'image photographique et cinématographique nous révèle en fait en miroir son origine : l'origine ontologique de la photographie tient à l'aplatissement du volume vers la surface, sans atteindre jamais à la surface ; la destination historique de la photographie tient au déploiement de cette platitude dans l'espace, sans jamais atteindre au volume (sans jamais finir en statue).

La photographie est donc un objet tridimensionnel qui se présente comme un semblant de surface ; la 3D est un semblant de surface qui se présente comme un semblant de volume.

C'est un double faux-semblant.

Et c'est entre les deux extrémités que se tient et que se maintient l'image photographique : incapable de s'aplatir jusqu'à la pure surface du géomètre, incapable de se déployer jusqu'à la tridimensionnalité de la sculpture. La photographie est un effet de surface qui peut viser à donner un effet de relief.

Ainsi la rêve contemporain de la 3D ne fait que nous révéler, en négatif, la nature même du photographique et – au-delà – de l'image : un entre-deux, entre la tridimensionnalité et la surface, vers la platitude ou bien vers le relief.

6. LE POINT AVEUGLE

En définitive, qu'est-ce qui distingue ontologiquement une image, notamment photographique, d'un objet tridimensionnel ? D'abord un fait : un objet tridimensionnel, si je le coupe, si je l'ampute, me permet de découvrir une nouvelle surface. C'est l'exemple de la Vénus de Milo : son moignon se trouve comme révélé par son amputation. Tout objet dans l'espace, s'il est coupé, dévoile une surface nouvelle, cachée : un cône tronqué dévoile ainsi une surface elliptique. C'est la puissance intérieure de tout bloc de matière, de tout objet tridimensionnel : il recèle un nombre infini de plans de coupe, donc de surfaces possibles, encore cachées.

En revanche, une image est très exactement une surface qui ne possède pas de ressources cachées. Lorsque, de rage, je déchire une photographie, je ne fais pas apparaître quelque nouvelle facette de l'image – de la feuille de papier, oui (la zébrure de la déchirure), mais pas de l'image. Il en va de même si j'ampute l'hologramme, si je masque l'une de ses parties affichées... Et il n'en va pas autrement pour une image en 3D projetée sur un écran de cinéma, et dont j'occulterai l'une ou l'autre partie.

Donc, une image se distingue finalement d'un objet en relief en ce qu'elle est – dirons-nous – « sans ressources cachées » : elle n'a pas de matière inépuisable, de richesse intérieure – elle s'expose de telle sorte que si on l'ampute, on ne découvre rien d'elle. Car l'image est toute surface, ou presque. C'est comme une eau sans profondeurs. C'est un effet de surface ; c'est ce que nous entendrons désormais en la définissant comme une « platitude ».

Est-ce que notre hologramme est toujours plat ? En apparence, comme l'image cinématographique en 3D, non. Nous l'avons vu, nous l'avons dit, l'hologramme est un effet de volume, une impression de tridimensionnalité. On peut tourner autour de l'hologramme. Il semble ainsi être consistant. Mais l'hologramme demeure une image, une platitude, une manifestation de surface sans ressources cachées. Pourquoi ? Parce que si je divise en deux l'hologramme, je ne peux pas pour autant l'ouvrir afin de voir ce qui se trouve à l'intérieur. De même que si je déchire en deux la photographie d'une boîte à bijoux, je ne verrai pas ce qui se trouve dans la boîte à bijoux en question. L'image est une boîte qui ne s'ouvre jamais.

Et si notre hologramme, comme toute autre image, visuelle ou tactile, demeure un effet de surface, alors même qu'il vise à un effet lumineux de relief, c'est parce qu'il n'a pas de dedans, mais un envers.

L'hologramme n'est pas tridimensionnel, c'est un effet lumineux de relief.

De fait l'hologramme – comme toute image photographique – a un envers. L'envers d'une photographie, c'est une portion de l'objet qui sert de support à la photographie et qui n'en fait pas partie. Le dos de la photographie, ce n'est pas la photographie ; si elle est visible en tant que telle, comme image, c'est parce qu'elle repose sur un point – ou un plan – aveugle. Ce verso, constitutif de toute image, la transforme en quasi surface. En retournant ma photographie d'identité, je découvre un espace vide, blanc – et non l'arrière de mon crâne, mon occiput. Si je décide d'accoler à cette image la photographie de ma nuque, l'espace aveugle s'est déplacé : désormais, j'ai un devant et un derrière, mais je n'ai pas de profil – en contemplant ma double image de côté, je trouve une mince épaisseur de papier. Je peux assurément construire un cube, en apposant six photographies de moi sous six angles différents, pour me donner des profils ; mais en ce cas, les arêtes du cube deviennent les lignes aveugles qui maintiennent mon image dédoublée

en six faces en tant qu'image. Et l'on retrouve le débat classique entre Michel-Ange et Cellini : à partir de la démultiplication des images, des points de vue sur ma tête, vais-je construire une statue ? Y aurait-il continuité entre l'image plate, démultipliée en points de vue, et la sculpture ? Nous avons déjà répondu : la sculpture est d'abord un bloc, un objet tridimensionnel qui peut se donner suivant différentes images ; mais l'image, en tant qu'effet de surface, qui est le résultat d'un point aveugle, ou d'une ligne aveugle, ou d'un plan aveugle, peut viser l'effet de relief, sans jamais devenir pleinement un objet tridimensionnel, comme l'est la statue. Car la statue a des ressources cachées, une intériorité en tant que bloc, alors que les photographies, les images tactiles ou les hologrammes n'ont pas de ressources cachées, mais un point aveugle – un verso. Pour l'hologramme, c'est son foyer. Pour la photographie, c'est son envers.

Certaines tendent vers l'abstraction de surface, d'autres vers le relief, mais toutes sont plates en ce sens précis : elles sont obtenues par abstraction d'une portion de l'objet, retiré à l'objet en guise de point aveugle.

Et tout ce qui a un verso est une image.

CONCLUSION

Revenons à l'interrogation initiale qui a motivé notre petite enquête : quelle est l'épaisseur d'une photographie ? Nous pouvons maintenant répondre : elle est plate – elle est un peu plus qu'une surface, mais un peu moins qu'un objet tridimensionnel. C'est un effet de surface, qui peut ensuite devenir un effet de relief. Elle n'est pas indexable sur un plan euclidien : elle peut se courber, s'enrouler, être hologrammatique, sortir de son cadre. Mais elle demeurera une image tant qu'elle possèdera un verso, un envers, un point aveugle.

C'est le point aveugle qui permet la révélation d'une image.

Quasi-surface qui peut tendre au quasi-volume, l'image photographique n'a de sens qu'entre ces deux dimensions. Et ce sont bien ces propriétés-là qu'elle communique à la graphie : une mise à plat du langage, qui se situe pour sa part entre l'abstrait (le texte, qui peut être écrit dans tous les caractères possibles) et le concret (le son, la parole, avec le timbre, la couleur, l'accent, etc.).

Nous retrouvons le souci qui réunit, celui du lien entre l'image et l'écrit. Si l'image et le texte ne cessent de communiquer, c'est par leur semblable platitude, leur statut d'objet intermédiaire et « quasi ». Le texte tente sans cesse des percées vers la voix, comme l'image vers la tridimensionnalité – ou bien le texte se replie vers l'abstraction du signe, comme l'image se retire vers le fantasme de la pure surface. Il nous semble de ce point de vue que nous pourrions reprendre à nouveaux frais certaines des analyses d'Anne-Marie Christin, dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*²², qui évoque aussi bien la tradition des livres illustrés que l'affichisme, afin d'éclaircir les rapports en Occident entre l'image et le texte. Insistant sur la matière du texte, son inscription et sa mise à plat, elle valorise ce qu'elle appelle la « pensée de l'écran », qui permet de rapprocher l'écrit au moins autant de l'image que de la parole, dans la mesure où l'écrit est aussi un aplatissement des signes en graphie. Anne-Marie Christin évoque les collaborations entre écrivains et artistes, mais aussi et surtout le Coup de dé de Mallarmé et son lien avec l'affichisme, l'usage des mots sur le plan – dans son récent ouvrage *Le Nombre et la sirène*²³, Quentin Meillassoux associe de façon comparable la modernité du poème de Mallarmé à la répartition des mots sur une surface, en tous sens.

Alors risquons pour conclure ce diagnostic : ce qui aura marqué le tournant du XIX^e et du XX^e siècle, ça aura été la remise à plat du texte avec l'image – l'affiche, la feuille de journal, l'enseigne publicitaire, la poésie d'avant-garde... Ce qui marque le passage du XX^e au XXI^e siècle, c'est la projection de ces images dans le fantasme de la tridimensionnalité.

Regardons-nous en train de regarder nos images d'aujourd'hui. Nos images contemporaines sont des effets de surface qui cherchent à tâtons à devenir des effets de relief ; elles demeurent plates, mais elles

cherchent toutes un semblant de volume.

Dans l'article cité en ouverture de cette intervention, Michel Chion écrit qu'« il n'est pas impossible alors que le moment le plus spectaculaire de la mise en relief que George Lucas nous prépare de sa saga Star Wars (sortie annoncée en 2012), soit son fameux déroulant initial, « A long time ago, in a far, far, galaxy », enfin vu, vraiment vu, comme du texte- surface projeté dans l'espace. »²⁴

De fait, la 3D ne fait sans doute que révéler l'omniprésence des objets plats dans l'environnement humain et leur importance : l'être humain, plus que toute autre espèce animale, aime s'entourer de semblants de surface, rouleaux de textes, ombres et miroirs, tapis, gravures, dessins, empreintes, tatouages, photographies, écrans, qui saturent son univers.

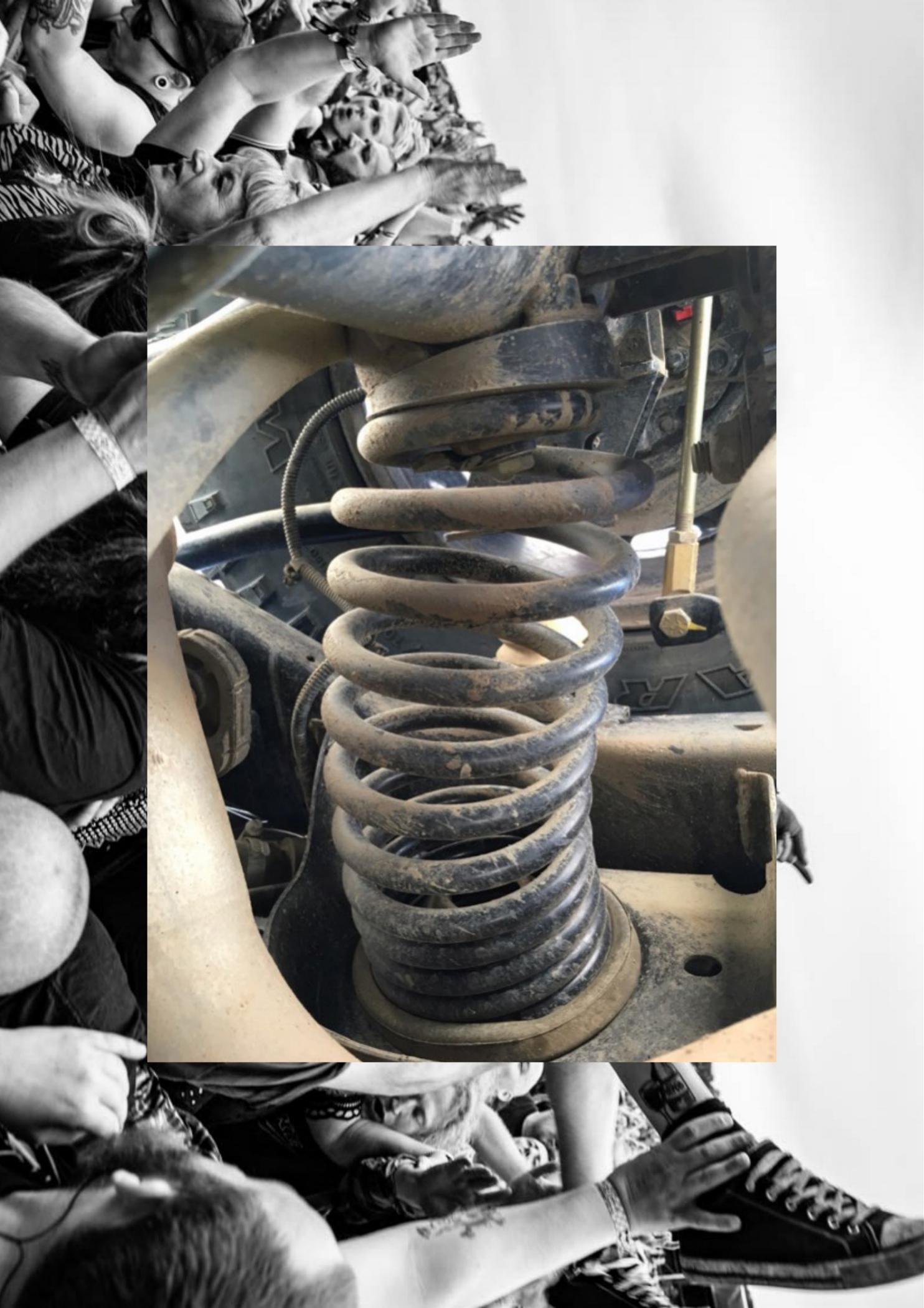
« Il n'y a rien de tel que la 3D », conclut Michel Chion, « pour donner à ce qui est perçu ou conçu par nous en deux dimensions – les murs d'immeubles, les reflets dans les miroirs, les pages de livres, les parchemins secrets – leur pleine et parfaite réalité de surfaces, d'à-plats. Mais si elle veut créer une poétique de la surface, le 3D ne doit pas boudier sa dimension supplémentaire, et qu'elle s'en serve pour y inscrire le 2D en tant que tel. »²⁵

Disons-le autrement : le rêve contemporain d'images comme « effets de relief » ne fait jamais que nous dévoiler avec plus de force l'être des textes et des images en tant qu'effets de surface ; et c'est toujours dans ces limbes, entre la deuxième et la troisième dimension, que l'écrit et l'image communient depuis toujours au sein des cultures humaines, dans quelque platitude spectaculaire.

TRISTAN GARCIA

Notes

- 1 - Communication présentée lors de la journée d'étude « Photolittérature, Nouveaux développements » les 22 et 23 mars 2012, Université Rennes 2, labo Cellam
- 2 - Michel Chion, « Tintin et la poétique de la surface de la 3D », *Les Inrockuptibles*, 19 novembre 2011.
- 3 - Pierre Fresnaut-Deruelle, *Hergé : la profondeur des images plates*, Bruxelles, Moulinsart, 2002.
- 4 - François Arago, *Rapport sur le daguerréotype* (1859), La Rochelle, Rumeurs des âges, 1995.
- 5 - André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958-1962), Paris, Cerf, 1994.
- 6 - Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.
- 7 - Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- 8 - Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1993.
- 9 - Henri van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1983.
- 10 - Ibid.
- 11 - Ibid.
- 12 - Ibid.
- 13 - Sur ce point, voir notre ouvrage : *L'Image, Neuilly, Atlante, 2007, Première Partie.*
- 14 - Rudolf Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ?*, Paris, Macula, 1977.
- 15 - Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*, Auch, Tristram, 2004.
- 16 - Arthur Danto, « Le monde de l'art » (1964), in Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.
- 17 - W.G. Sebald, *Les Émigrants*, Arles, Actes Sud, 1999.
- 18 - Voir l'article « Relief » du *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012.
- 19 - André Bazin, op. cit.
- 20 - Rudolf Arnheim, *Le Cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989.
- 21 - Sergueï M. Eisenstein, « Le cinéma en relief », in *Le Mouvement de l'art*, Paris, Cerf, 1986.
- 22 - Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris Flammarion, 1995.
- 23 - Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, Paris, Fayard, 2012.
- 24 - Michel Chion, op. cit.
- 25 - Ibid.



Maxime de Brogniez

Temps mort de Mohamed Bourouissa

En 2009, alors qu'il était étudiant au Fresnoy, Mohamed Bourouissa produit une œuvre d'une singularité poétique et d'une puissance politique inouïes. L'une des rares œuvres dont je peux affirmer qu'elles ont changé mon rapport au monde. Si j'ai choisi de m'intéresser à cette œuvre, c'est avant tout en raison de l'émotion violente qu'elle a d'abord suscitée. Plus j'y pensais par la suite, et plus il me semblait que sa portée théorique devait être importante. C'était alors une intuition, l'embryon de toute recherche réellement excitante. Il va de soi que plusieurs auteurs ont par la suite nourri ma réflexion et m'ont permis de l'inscrire dans un cadre conceptuel plus large. Il n'empêche que le choix-même des auteurs est, lui aussi, souvent issu d'un premier contact d'ordre affectif. C'est en lisant, touché, souvent physiquement ému par l'écriture, sans tout comprendre à la première lecture mais avec l'intuition que quelque chose de génial est en train de se jouer, que j'ai par exemple entrepris de m'intéresser à Georges Didi-Huberman dont la pensée nourrit ma réflexion. Pour toutes ces raisons, je choisis de rédiger ce texte à la première personne.

Temps mort¹ est composé de deux volets : une série de photographies, d'une part, et une vidéo qui reprend certaines images et une sélection d'échanges de SMS, d'autre part. Alors que le projet s'esquisse à peine, Mohamed Bourouissa confie à Magali Jauffret : « Je ne t'ai pas dit, j'ai commencé un nouveau travail. Je fais des photos en prison. En fait, j'ai un pote détenu. Il fait des images pour moi. Ce qu'on voit n'est d'ordinaire pas palpable, comme si l'œil glissait dessus sans s'arrêter »² Temps mort est donc avant tout le résultat d'un échange : échange entre Mohamed Bourouissa et AI, son ami incarcéré en région parisienne ; échange entre deux lieux, la prison et le monde extérieur ; échange entre deux mondes, le monde pénitentiaire et le monde de l'art ; échange entre deux modes du sensible, celui de l'invisibilité, du mutisme et celui de la visibilité, de la parole légitime. Les vingt-deux images qui composent le montage final sont le résultat de huit mois d'échanges, de trois cents SMS et MMS envoyés, le tout ponctué de longues périodes de silence. En 2014, un livre d'art est édité conjointement par Études Books et la galerie Kamel Mennour et distribué par les Presses du réel. Chaque double page comporte simplement soit une image, de mauvaise qualité puisque dérobée à l'aide d'un téléphone portable, soit une date et le texte d'un SMS, soit une date uniquement. En tournant les pages, on égrène le temps qui se rend palpable : 07.03.2007, 11.04.2007, 02.05.2007, 04.06.2007, 29.06.2007, 05.07.2007, 01.08.2007, 11.08.2007 et enfin, le 26.08.2007 à 17:43, un SMS de AI qu'on ne peut rattacher à aucune conversation fluide. Je ne choisis pas de m'attarder en particulier sur les images, sur la vidéo ou sur le livre. Il me semble en effet que l'œuvre réside avant tout dans la démarche de Mohamed Bourouissa et qu'il importe peu, en dernière instance, de circonscrire un objet précis.

Précisons encore que Bourouissa fournissait à AI les recharges téléphoniques qui permettaient de maintenir le lien : « N'est-il pas important que j'ai un rôle dans l'espace social de ce détenu, que j'ai une fonction, que je lui serve à quelque chose ? »³ En fournissant un téléphone à AI, en lui assurant les recharges et, simplement, en communiquant avec lui, Bourouissa agissait évidemment en toute illégalité. Loin d'être réductible à une simple provocation, une énième entreprise de dénonciation ou un témoignage, c'est le rapport fondamental entre plusieurs humanités artificiellement séparées qui est interrogé. Bourouissa n'autorise pas la parole de AI. Il rend possible – techniquement possible – une expression artificiellement, c'est-à-dire humainement et autoritairement, réduite à néant. En se positionnant d'emblée dans l'illégalité, Bourouissa se fait « complice » de AI. Ils sont d'emblée situés, partiellement du moins, sur un même terrain, ils entretiennent une relation de pure horizontalité, d'amitié : « Normale t la famille Ma gueule. AI »⁴

Un abîme sépare le monde pénitentiaire du monde extérieur. Là où il y a abîme il y a espace entre deux pôles, il y a un vide à franchir, à combler, et donc, potentiellement, il y a du lien. C'est en cela que cet abîme est éminemment politique. La politique, en effet, gagne à être pensée sur le mode du rapport : « dès que les hommes se réunissent, le monde s'intercale entre eux, et c'est dans cet espace intermédiaire que se déroulent toutes les affaires humaines. »⁵ Cet espace-rapport qui est espace-pour-la-politique fait en même temps écho aux places qui sont effectivement occupées, aux lieux entre lesquels se forme quelque chose comme un tissu sensible. La politique, en effet, « c'est [aussi] un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. »⁶ L'action politique, et singulièrement l'art politique, « rompt l'évidence sensible de l'ordre "naturel" qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire. »⁷ L'art politique donne une place sensible aux marges invisibles. Ce faisant, il permet simplement – mais c'est fondamental – une existence politique, c'est-à-dire une existence relationnelle : « être et apparence sont réellement une même chose. Il n'y a de politique que d'apparence, là est sa noblesse. »⁸

C'est bien le lien entre le lieu de la prison et le lieu de l'art, ainsi que leur apparente hétérogénéité, qui est interrogé par Bourouissa. D'un côté, il y a un espace clos, un espace d'invisibilité, de répression et de silence. De l'autre côté, il y a un lieu de visibilité et de parole légitime. Bourouissa ne se contente pourtant pas d'importer les éléments de la prison dans les lieux de l'art. Ce faisant, il évite un écueil important : « en remplissant les salles de musées de reproduction des objets et images du monde quotidien ou de comptes rendus monumentalisés de ses propres performances, l'art activiste imite et anticipe son propre effet, au risque de devenir la parodie de l'efficacité qu'il revendique »⁹. Transporter des éléments d'un lieu extérieur à l'art au lieu de l'art ne reviendrait qu'à les intégrer dans une structure éminemment hiérarchisée, à les inclure dans des rapports de domination, ce qui semble bien peu émancipateur. On note en effet avec Bernard Lahire, dont le propos théorique fait écho au propos polémique de Dubuffet¹⁰, que « l'art n'est pas anecdotiquement ou accessoirement enjeu de pouvoir : il est structurellement et intrinsèquement lié à des sociétés hiérarchisées qui ordonnent verticalement le monde selon une échelle qui oppose un haut, sacré et spirituel, à un bas, profane, matériel et corporel. Les catégories même d'"art" et d'"artiste" sont intimement liées à la séparation du sacré et du profane, et, au fond, du dominant et du dominé. »¹¹ Se borner à extraire des images de la prison pour les transporter à la galerie ou au musée reviendrait à simplement renverser le rapport hiérarchique : d'images illégales, clandestines, subordonnées, elles deviendraient des images dignes d'être regardées, admirées et commentées. Or, je suis convaincu que *Temps mort* porte quelque chose de beaucoup plus puissant et de profondément émancipateur. Quelque chose qui bouleverse les hiérarchies et horizontalise les rapports.

S'il est facile de penser la prison et l'art comme deux lieux séparés, deux mondes autonomes, l'appréhension politique du lien entre ces deux pôles nécessite peut-être une autre approche, moins clivante. En fait, « la politique de l'art ne peut [...] régler ses paradoxes sous la forme d'une intervention hors de ses lieux, dans le "monde réel". Il n'y a pas de monde réel qui serait le dehors de l'art. Il y a des plis et des replis du tissu sensible commun où se joignent et se disjoignent la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique. »¹²

Vouloir dissocier le monde de l'art d'un monde prétendument réel, du « monde réel qui recommence où finit la flâne et le dimanche »¹³, reviendrait à nier les possibilités d'actions de l'art dans le monde et inversement.

Lorsque le tissu sensible est parfaitement lisse, lissé, et même policé, les êtres restent à leur place. Il ne tient qu'à nous de froisser ce voile pour renverser les hiérarchies, superposer deux morceaux de tissu et créer ainsi une pénétration, une copénétration, qui se résout horizontalement. Bourouissa ne se contente pas, je l'ai déjà souligné, d'extraire des images de la prison vers les lieux de l'art. Temps mort est toujours en mouvement. La vidéo, en particulier, montre tant des images de la prison que de l'appartement de l'artiste. Le lavabo, la plante, sont finalement des images on ne peut plus quelconques mais qui font émerger la conscience d'une communauté, une parcelle d'humanité. En regardant les images, en visionnant la vidéo ou en feuilletant le livre, le spectateur ne s'arrête jamais sur un lieu. Il est toujours rattrapé soit par la correspondance entre les deux hommes et donc par le lien, par le mouvement, soit par l'évocation du temps qui passe. Si le temps s'écoule peut-être plus lentement en prison qu'ailleurs, s'il y paraît suspendu, il n'est assigné à aucun lieu déterminé.

En rendant visible ce qui ne l'était pas et audible ceux qu'on n'entendait pas, Bourouissa redistribue le sensible, froisse le voile, perturbe les places assignées. Il opère aussi un nouveau partage de la lumière. Hannah Arendt pose le triste constat que « le domaine public a perdu le pouvoir d'illuminer qui appartient originellement à son essence même »¹⁴. « L'histoire connaît maintes époques où le domaine public s'obscurcit, où le monde devient si incertain que les gens cessent de demander autre chose à la politique que de les décharger du soin de leurs intérêts vitaux et de leur liberté privée. On peut les nommer justement de "sombres temps" (Brecht) »¹⁵. Paradoxalement, on pourrait dire que, si le domaine public a perdu son pouvoir d'illuminer, c'est parce qu'il illumine trop, ou, du moins, parce qu'il répartit mal la lumière. C'est évidemment vrai du tissu sensible global – comment comprendre autrement l'enfermement de la prison face à la visibilité de l'artiste ? –, ça l'est aussi de lieux plus localisés tel le monde de l'art qui hiérarchise entre notoriété et donc projecteurs et anonymat et donc ténèbres. On relève à cet égard avec Dubuffet que « le propre de la culture est de projeter une vive lumière sur certaines productions, de drainer la lumière au profit de celles-ci sans souci de plonger par là tout le reste dans l'obscurité »¹⁶. Les sombres temps sont, bien entendu, les temps de guerre dont est nourrie toute l'œuvre de Arendt. Mais, « tout aussi sombres se révèlent les temps où la vie publique, la vie des peuples, se voit organisée – comme elle l'a été explicitement dans les régimes "communistes", comme elle l'est toujours, mais implicitement, dans nos régimes "libéraux" – autour du "concept d'une vérité unique de l'homme" »¹⁷. Les sombres temps seraient donc, avant tout, des temps d'homogénéisation excessive, des temps où le tissu sensible serait abusivement lisse.

1 - Les photos (onglet « images ») et la vidéo (onglet « vidéos ») sont disponibles sur <http://www.mohamedbourouissa.com/temps-mort/>.

2 - M. JAUFFRET, « Une image qui s'évade », in M. BOUROUISSA, *Temps Mort*, Paris, Études studio & Galerie Kamel Mennour, 2014, pas de pagination.

3 - Ibid. 4 SMS de AI à Mohamed.

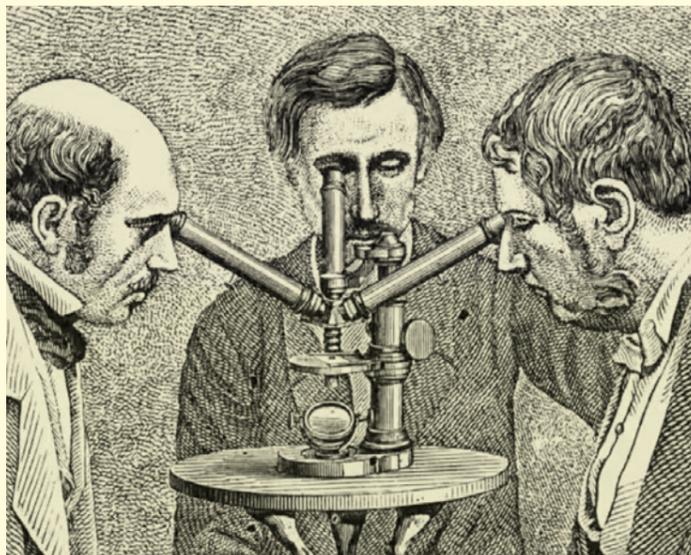
5 - H. ARENDT, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 2014, p. 185.

6 - J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, pp. 13-14. 7

7 - J. RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique », in *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 66.

Critique / analyse / pédagogie : la politique culturelle institutionnelle d'Andrea Fraser

- 8 - E. TASSIN, « La question de l'apparence », *Politique et pensée. Colloque Hannah Arendt*, Paris, Payot, 2004, pp. 109 et 112. Cité in G. DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les éditions de minuit, 2012, p. 24.
- 9 - J. RANCIERE, « Les paradoxes de l'art politique », loc. cit., p. 81.
- 10 - « Je crois bien qu'un caractère particulièrement marqué de notre culture est d'instituer partout des mensurations correspondant à des échelles de valeurs, avec permanent effort à réduire tous les objets considérés à un commun dénominateur, en vue d'obtenir une simplification du monde, au moyen de réduire le nombre des éléments primaires dont il est constitué. L'humeur qui y préside constamment, à ce qu'il me semble, est, à l'opposé de voir, dans les spectacles offerts une innombrable multitude d'objets de nature différente horizontalement dispersés, d'étager les choses en piles verticales où elles se trouvent classées par ordre de mérite à partir du sommet. Notre culture est classeuse. Elle est par ailleurs aussi fixeuse, car, à l'opposé de ressentir l'aspect continuellement changeant d'un même objet à mesure que varient soit sa forme, soit ce qui l'entoure et à quoi il est lié, soit l'angle d'incidence du regard porté sur lui, elle insiste sur sa stable identité. Elle s'est constituée en appareil à traiter du stable et seulement des choses qui sont stables, et qui ne fonctionne plus bien quand on veut l'employer à traiter de l'instable ». (J. DUBUFFET, *Asphyxiante culture*, Paris, Les éditions de minuit, 1986, pp. 37-38).
- 11 - B. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, p. 209.
- 12 - J. RANCIERE, « Les paradoxes de l'art politique », loc. cit., p. 83.
- 13 - L. ARAGON, *Les Beaux Quartiers*, Paris, Denoël, 1936, p. 358
- 14 - H. ARENDT, « De l'humanité dans de "sombres temps" », in *Vies politiques*
- 15 - Ibid., p. 20
- 16 - J. DUBUFFET, op. cit., p. 15.
- 17 - G. DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., p. 26.



« Les institutions artistiques et universitaires constituent mon champ d'activité. Ma conception de ces espaces en termes de rapports doit beaucoup à la psychanalyse, bien que j'envisage ces rapports autant d'un point de vue économique et social que subjectif. [...] La culture que je produis est inséparable du capital économique et éducatif nécessaire pour la consommer ». (Andrea Fraser, « An Artist's Statement »)

Apparue dans le sillage de l'art conceptuel durant les années 1960, la critique institutionnelle compte aujourd'hui au nombre des « genres » de l'art contemporain. Hétérogènes, les œuvres qui la composent sont peu propices à une définition succincte. Elles n'en partagent pas moins une critique des lieux de l'art et de leurs opérations économiques, sociales et symboliques, née à la confluence de deux courants modernes indépendants : d'une part, la critique artistique « interne » de l'art et de son autonomie, inscrite dans la filiation de l'accent mis sur le caractère arbitraire de la reconnaissance artistique par les ready-mades de Marcel Duchamp ; de l'autre, la critique « externe » des institutions au sens large, portée par les revendications progressistes, tant sociales que politiques et syndicales, tout au long du XX^e siècle

Associée aux noms de Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke ou Michael Asher, une première génération d'artistes s'est d'abord concentrée sur les espaces traditionnels que sont le musée et la galerie, donnant à la critique institutionnelle ses contours initiaux — et aujourd'hui canoniques. À sa suite, une seconde vague a ouvert la voie à une réflexion portée sur d'autres espaces et d'autres acteurs institutionnels, ainsi qu'à des méthodologies « extradisciplinaires » plus diffuses. Figure majeure de ce renouvellement depuis les années 1980, l'artiste américaine Andrea Fraser n'a cessé de repenser les moyens à disposition de l'intervention artistique. C'est sur sa démarche que nous focaliserons notre attention ici, en exposant succinctement la politique culturelle que renferment sa pratique et sa réflexion théorique. Nous aborderons ainsi certains changements soulignés et insufflés dans l'espace muséal, y compris l'importance prise par une production artistique de savoir institutionnel largement redevable aux échanges avec la théorie sociologique. Préfacier des écrits artistiques de Fraser après avoir été l'interlocuteur de Hans Haacke au début des années 1990, Pierre Bourdieu constitue en effet pour elle une référence incontournable, abondamment citée et mobilisée. Nous verrons enfin en conclusion que cette politique appelle un modèle interprétatif et historiographique ouvert à d'autres formes d'interventions institutionnelles, susceptibles d'en élargir la compréhension.

L'espace comme rapport social

La critique institutionnelle ne cesse pas davantage de s'auto-définir que de se réinventer ; émancipée du discours de la critique d'art, qui avait encore considérablement étouffé la peinture américaine une décennie avant son émergence, elle n'attend plus la clairvoyance de commentaires extérieurs pour trouver son sens et sa portée. Scripts de performances, mais aussi commentaires critiques et réflexions théoriques constituent de fait un aspect à part entière de la démarche artistique d'Andrea Fraser. Sa propre définition de la critique institutionnelle comme « methodology of critically reflexive site-specificity » est l'une des plus riches qui en ait été donnée : il s'agit de penser l'espace (artistique ou non) sans se méprendre sur l'inscription concrète de la pensée dans l'espace, qui en assure simultanément



méprendre sur l'inscription concrète de la pensée dans l'espace, qui en assure simultanément la possibilité et le conditionnement. Ainsi la critique institutionnelle appréhende-t-elle cet espace comme « un ensemble structuré de rapports qui sont, avant tout, d'ordre social » ; par conséquent, tout amalgame avec « les pratiques in situ focalisées sur les caractéristiques physiques, formelles et architecturales » est à proscrire.

À défaut de pouvoir aborder l'œuvre d'Andrea Fraser dans son déploiement chronologique, concentrons-nous sur l'un des projets classiques qu'elle a mené à la fin des années 1980. Malgré certaines inflexions récentes dans sa pratique, celui-ci étaye non seulement la définition précédente, mais demeure caractéristique de sa politique culturelle et de la place qu'y occupe la performance, par comparaison avec le médium par excellence que fut l'installation pour la génération antérieure.

Museum Highlights : A Gallery Talk est une performance réalisée par Fraser à Philadelphie durant le mois de février 1989. L'artiste y incarne Jane Castleton, apparemment une guide de musée bénévole ordinaire, qui entraîne un groupe de visiteurs à travers les différentes salles du Philadelphia Museum of Art, et dont le commentaire se teinte progressivement de critique à mesure qu'elle recontextualise des citations collectées dans différentes archives institutionnelles de la ville au sein de l'enceinte muséale. D'œuvre en œuvre, de propos dithyrambique en éloges, Jane subvertit progressivement le discours de l'institution tout en le performant. Devant La Naissance de Vénus de Nicolas Poussin, elle mime le commentaire esthétique jusqu'à l'extase : « Resplendissant... étonnamment sans défaut... somptueux... Une figure qui compte parmi les plus belles créations... Une image d'un rythme et d'une fluidité exceptionnelles ». Aussitôt, elle se pâme d'admiration devant le tabouret d'un gardien — « Son échelle, sa complexité... l'entreprise la plus ambitieuse... dans la grande tradition européenne... la profusion et la grâce... insensible au temps et au changement » — avant de s'en retourner « décrire » le Bacchus d'un tableau du XVIIIe siècle au moyen d'un commentaire médical extrait d'un rapport sur la démence des mères de familles pauvres rendu en 1910 par le département de santé public de la ville. La visite se clôt à la cafeteria, dépeinte comme « l'âge d'or de l'art colonial de Philadelphie à la veille de la Révolution, l'une des plus belles salles de l'aile américaine. »



Andrea Fraser, Museum Highlights : A Gallery Talk, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1989.



Décrire ainsi une toile classique avec les mots du pouvoir médical en troquant l'intensité du sentiment esthétique pour la relégation psychique et sociale de femmes issues des couches populaires n'est pas un geste arbitraire : il s'agit pour Andrea Fraser d'associer le musée aux autres espaces de domination symbolique et matérielle d'une classe sociale sur une autre. Fraser y insiste, Jane Castleton est moins un individu qu'un espace de représentation ayant intégré l'ensemble du discours institutionnel tenu par la classe dirigeante, « un site discursif construit à l'intérieur des différents rapports constitutifs du musée », tous restitués par le commentaire polyphonique. L'analyse détaillée qu'en donne Fraser dans un texte postérieur mérite d'être intégralement citée :

Les guides représentent, sous sa forme la plus extrême, l'effort visant à satisfaire les demandes contradictoires et irréalisables que le musée adresse au public. Aux États-Unis, ces guides n'ont généralement aucun bagage en histoire de l'art. Uniquement formés par le staff professionnel du musée, ils n'acquièrent de fait qu'une quantité de savoir limitée sur les œuvres [...]. Presque toujours bénévoles, les guides de musées étasuniens s'identifient de fait à la philanthropie du conseil d'administration, et consacrent leur corps et leur temps à s'identifier au statut du mécène de haut rang. Or, par manque de capital culturel, économique et familial, ils sont perpétuellement et nécessairement en-dessous des attentes.

Ces guides sont la domination muséale incarnée. Citons Bourdieu à nouveau : « L'imposition de légitimité qui se réalise à travers la lutte de concurrence et que redoublent toutes les actions de prosélytisme culturel, violence douce, exercée avec la complicité des victimes et capable de donner à l'imposition arbitraire des besoins les apparences d'une mission libératrice, appelée par ceux qui la subissent, tend à produire la prétention comme besoin qui préexiste aux moyens de se satisfaire adéquatement. » De fait, le guide de musée est victime de ce que Bourdieu appelle « l'allodoxia culturelle, c'est-à-dire de toutes les erreurs d'identification et de toutes les formes de fausse-reconnaissance où se trahit l'écart entre la connaissance et la reconnaissance [...] hétérodoxie vécue dans l'illusion de l'orthodoxie qu'engendre cette révérence indifférenciée, mêlant l'avidité et l'anxiété. »

C'est la raison pour laquelle j'ai abandonné mes performances sous la forme du commentaire muséal. Du moins ai-je cessé d'emprunter les habits du guide pour les mener. Bien que je présente les critères pour m'identifier à ces guides — étant une femme autodidacte qui possède un capital culturel, économique et familial limité — une telle identification demeure fautive, un déplacement de mon statut au sein des institutions artistiques.

De cette performance et de l'analyse réflexive et circonstanciée qu'en donne Andrea Fraser se dégagent les trois aspects essentiels de sa politique culturelle.

Pratique artistique et production culturelle

Tout d'abord, la pratique artistique véritable se distingue à ses yeux de la simple « production culturelle », par quoi elle désigne l'ensemble des œuvres et des pratiques produites conformément à la culture des mécènes et des élites muséales. Bien que cette culture exerce une domination symbolique et économique, celle-ci n'en reste pas moins restreinte à une minorité. Créer des œuvres en accord avec les représentations propres à cette culture des élites (ce à quoi se consacre l'immense majorité des artistes contemporains) ne revient selon elle qu'à intégrer cette culture pour la reproduire à travers de nouveaux objets. Or la pratique artistique véritable doit refuser cet effet de reproduction, pour s'inscrire dans une logique de résistance à toute adhésion aux valeurs, et rejeter « tout fonctionnement culturel représentatif d'un groupe donné — qu'il s'agisse des producteurs, des spectateurs, des acheteurs d'art, ou de tout autre catégorie nouvelle ou précédemment non représentée. [La pratique artistique] résiste, ou tente de résister, à servir de moyen de reproduction des compétences

ou des dispositions particulières ». Les œuvres ayant recours à la « site-specificity » sont l'incarnation spécifique de cette résistance des arts à la reproduction des conditions de production et de domination.

On trouve également dans la performance de Philadelphie la présence latente d'un « art de services », une approche largement développée par Fraser à l'occasion d'un groupe de travail intitulé « Services : The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project-Oriented Artistic Practice », monté en collaboration avec le critique d'art Helmut Draxler à l'université de Lüneburg en 1994. En mobilisant la notion de « services », il s'agissait pour elle de prendre acte de l'indépendance sans cesse croissante des pratiques artistiques vis-à-vis de la production matérielle, ainsi que de l'abolition de la séparation entre les sphères de production et de consommation de l'art par la pratique in situ. L'importance de ce changement peut être établie en le rapportant à la notion ambiguë et controversée de « postmodernisme », qui, bien qu'aujourd'hui passée de mode, a passablement marqué l'histoire des idées durant les années 1970-2000. Dans le champ de l'esthétique, le postmodernisme a spécifiquement désigné l'essoufflement des utopies avant-gardistes. Dans celui des sciences sociales, le concept s'est parallèlement imposé comme un synonyme de la société « postindustrielle », désignant le déplacement de l'économie occidentale du secteur secondaire au tertiaire. Ainsi la réinscription de la notion de « services » dans le champ artistique est-elle venue clore, en quelque sorte, le débat du postmodernisme artistique sur le terrain socio-économique, en insistant sur le fait que l'essentiel du changement intervenu dans les arts plastiques au cours des trente dernières années est corrélatif de l'apparition de nouvelles formes de valeur au sein du mode de production capitaliste tardif dans son ensemble.

On trouve enfin, dans le compte-rendu circonstancié que donne Andrea Fraser de sa performance, le détail d'une démarche versée dans le travail théorique et l'intégration de savoirs savants. Pierre Bourdieu, semblable à Léonard de Vinci voyant sa Mona Lisa affublée d'une moustache par Marcel Duchamp, y tient le rôle d'un « personnel de renfort », au sens où l'entend un autre sociologue, Howard Becker : « Dans un monde de l'art, toute fonction peut être tenue pour artistique », y compris les plus ambiguës. La réflexivité dont fait preuve Fraser, à l'origine de son abandon de la performance sous les traits d'un personnage fictif, n'est d'ailleurs pas sans lien avec la nature du courant sociologique qu'elle mobilise. Et il est notable que cette réflexivité ne s'arrête pas là. D'une part, elle souligne encore que cet usage de la théorie n'est pas sans effet sur la réception publique de son œuvre, « qui nécessite une double compétence : la perception esthétique, mais également un savoir ou une maîtrise du champ discursif à partir duquel ce texte est constitué. De fait, l'œuvre peut aliéner et exclure à double titre » D'autre part, cette manipulation des savoirs savants lui vaut une réputation d'« artistique théorique », et l'entraîne en retour à évoluer fréquemment dans les milieux universitaires où, n'étant pas de formation académique, elle confesse s'adonner à un autre type de performance, peu éloignée au demeurant de la polyphonie contextuelle de Jane Castelton.

Critique / analyse / pédagogie

La similarité de questionnements et les passerelles théoriques entre l'art contemporain et la recherche académique constituent un phénomène communément relevé. L'historien d'art et critique américain Hal Foster nous rappelle que depuis un demi-siècle, les deux champs ont méthodiquement exploré le concept d'institution tout en partageant également un intérêt proprement structuraliste pour les notions de subjectivité et de signe¹⁵. Nous aimerions ici conclure en systématisant ce constat : il ne peut être possible de parvenir à une compréhension approfondie de l'histoire de la critique artistique des institutions et des changements

intervenues dans les politiques culturelles de ces artistes (sinon dans les structures institutionnelles du monde de l'art) qu'en rendant compte des divers mouvements intervenus dans la pensée institutionnelle au sens large, en particulier depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Sans pouvoir défendre pleinement sa pertinence ici, notons que le geste d'ouverture initial de cette thèse prendrait une forme triadique. Non exclusive (notamment au sens où l'articulation entre les termes doit avant tout permettre la prise en compte de transversalités), elle associerait la critique institutionnelle aux réflexions d'ordre analytique et pédagogique :

— analytique dans le champ psychiatrique, avec la psychothérapie institutionnelle (Jean Oury, Félix Guattari), et dans le champ sociologique, avec l'analyse institutionnelle (Georges Lapassade, René Lourau, Henri Lefebvre), dans le sillage de l'effort freudo-marxiste visant le décloisonnement et la réinscription de la psychanalyse dans le champ social et politique. La perspective est clairement évoquée par Andrea Fraser au détour d'un entretien : « J'aime à m'identifier à la Critique Institutionnelle, mais une "analyse institutionnelle" pourrait mieux me correspondre encore [...] Vous pourriez dire de mon œuvre qu'elle est tout entière consacrée aux fantasmes réprimés dans notre champ » ;

— pédagogique dans le champ éducatif avec la pédagogie institutionnelle (Jean Oury, Aïda Vasquez) et divers autres courants français et étrangers (Célestin Freinet, Fernand Deligny, A.S. Neill). De ce point de vue, l'œuvre d'Andrea Fraser est l'exemple même d'une contre-pédagogie, qui transparaît par exemple dans les deux citations reprises en épigraphe du script de Museum Highlights : A Gallery Talk : l'une, de Michel Foucault, sur la « visibilité pédagogique » de l'enfermement carcéral ; l'autre, d'un ancien maire de Philadelphie, sur le pouvoir pédagogique que le musée est appelé à exercer sur la jeunesse. Fraser ne manque par ailleurs jamais d'insister sur le rôle pédagogique des musées d'art étasuniens, destinés à annihiler la diversité de valeurs culturelles propre à une nation d'immigrés.

Si la triade critique / analyse / pédagogie se veut ainsi être un outil destiné à permettre une approche institutionnelle comparatiste, sociologique et historique, à la fois souple et approfondie, il nous faut donc relever avant tout qu'elle trouve sa pertinence et sa légitimité dans la pratique de la critique institutionnelle. Elle constitue un versant négligé de la politique culturelle mise en œuvre par Andrea Fraser, le fondement même d'une « politique culturelle institutionnelle », qui, en dépit des considérations précédentes, reste encore largement à étudier.

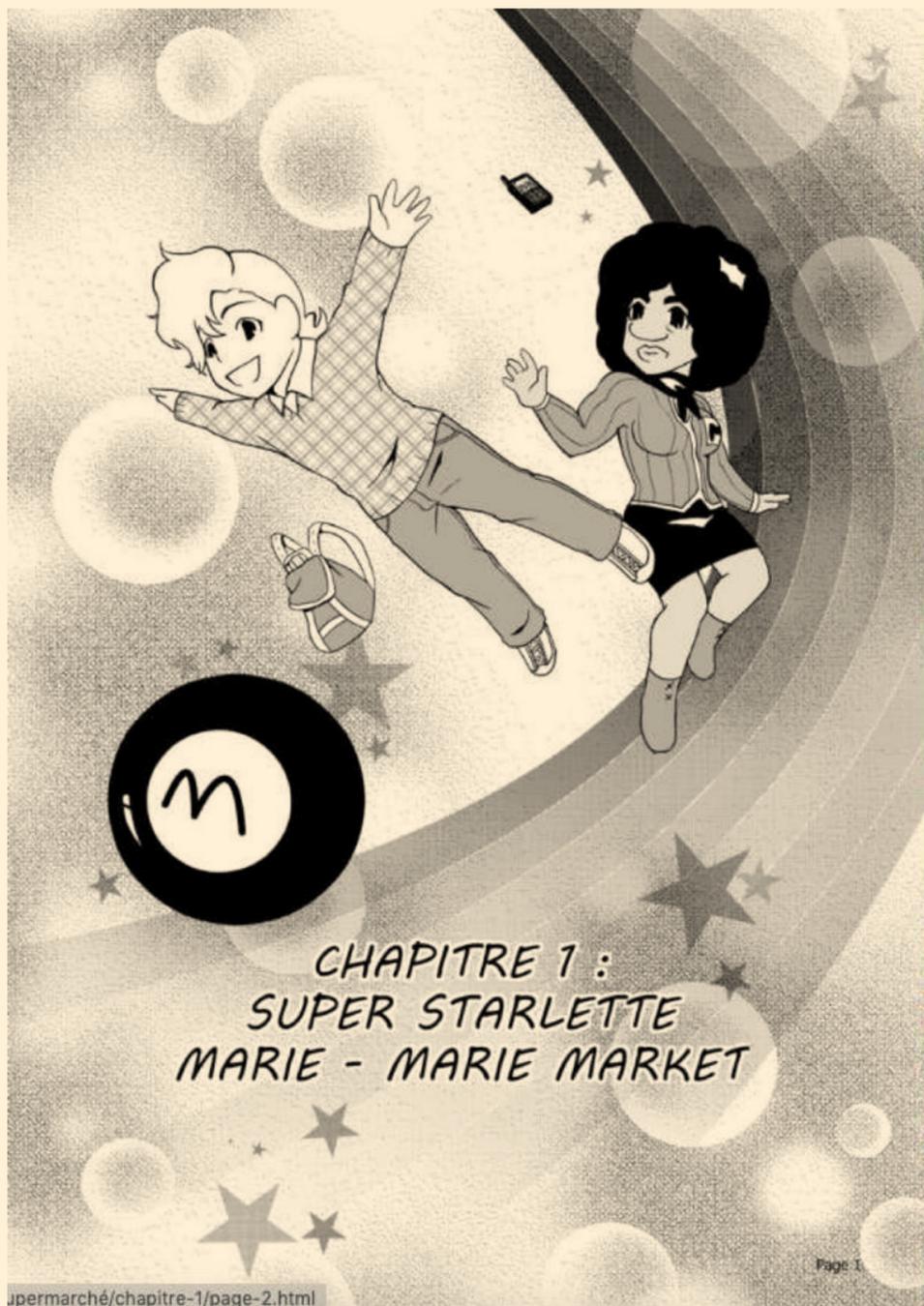


« Affiches, écriteaux, signes, symboles doivent être multipliés, pour que chacun puisse apprendre les significations. La publicité de la punition ne doit pas répandre un effet physique de terreur; elle doit ouvrir un livre de lecture. Le Peletier proposait que le peuple, une fois par mois, puisse visiter les condamnés “dans leur douloureux réduit : il lira tracé en gros caractères, au-dessus de la porte du cachot, le nom du coupable, le crime et le jugement”. [...] Concevons les lieux de châtements comme un Jardin des Lois que les familles visiteraient le dimanche [...] : vivante leçon au musée de l'ordre. » [Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 131-132.] dans *Museum Highlights, the Writings of Andrea Fraser, 1985-2003*

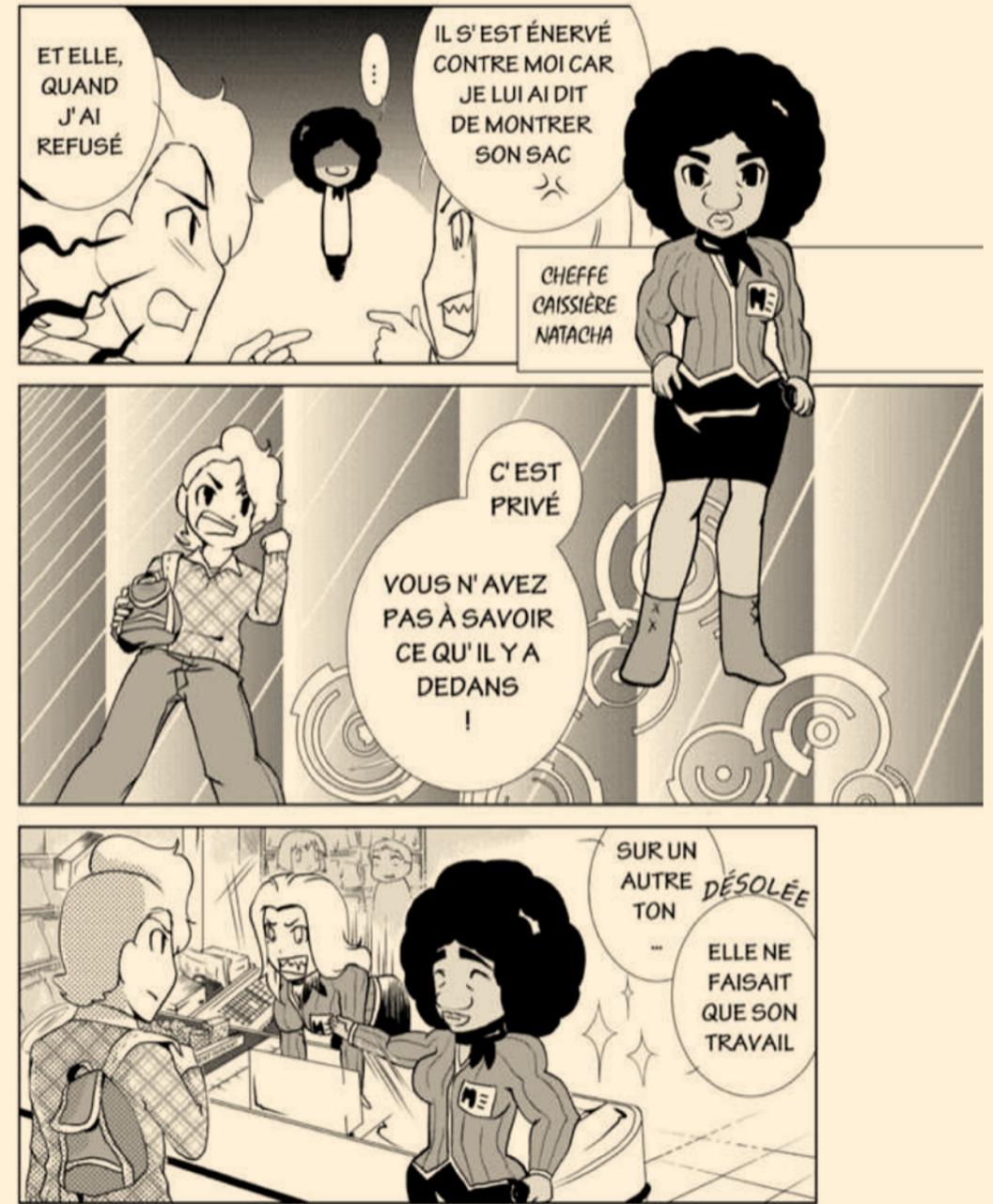
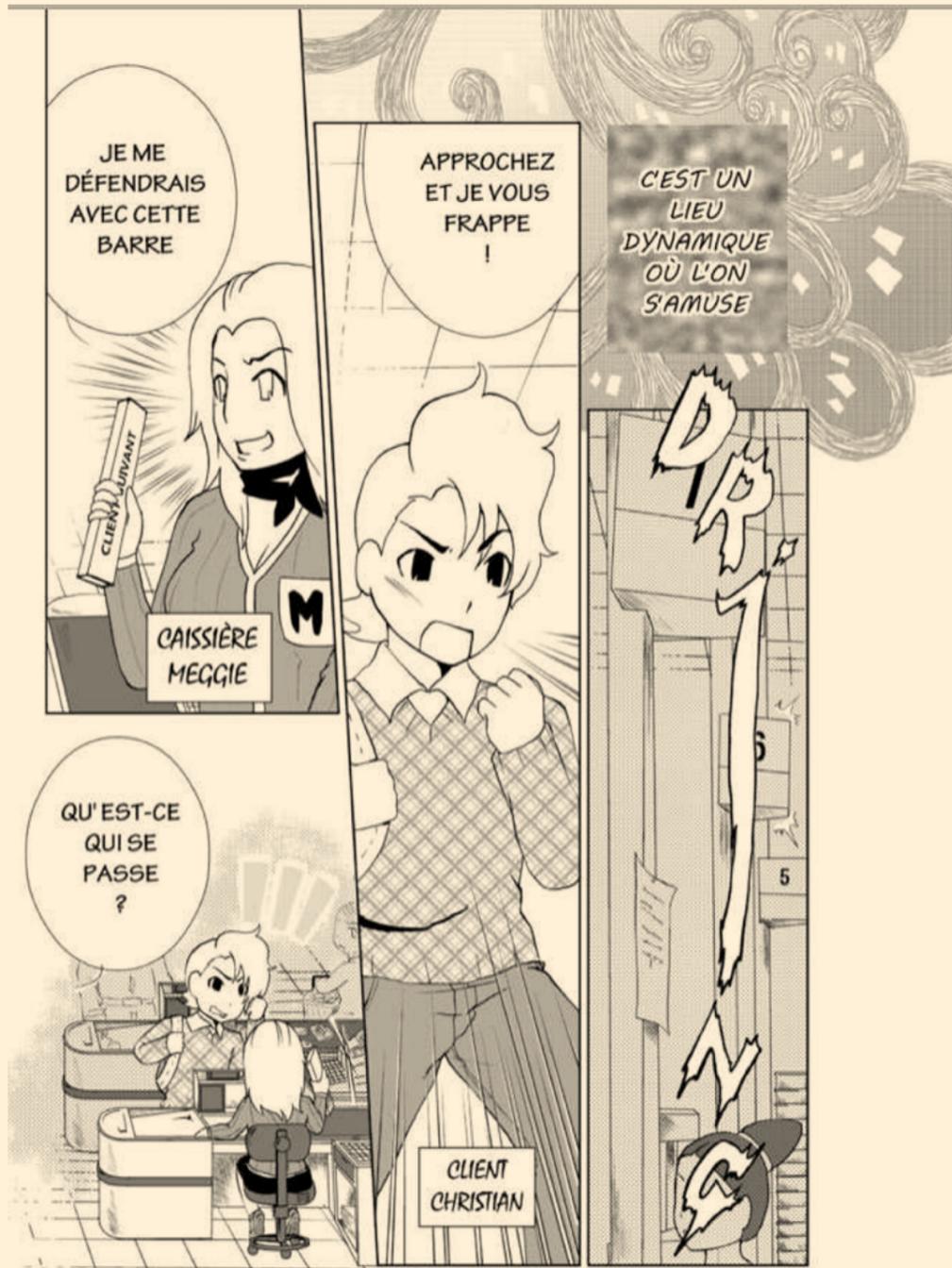
« Dans chaque foyer de Philadelphie, la jeunesse apprendra à révéler les choses conservées dans ces murs. » [Maire Harry A. Mackey, lors de l'inauguration des nouveaux bâtiments du Pennsylvania Museum, 27 Mars 1928.]

« Que les châtements soient une école plutôt qu'une fête », complète encore Foucault : « Il faudrait que dans les lieux où [la peine] s'exécute les enfants puissent venir; ils y feraient leurs classes civiques » (Ibid., p. 131). Sur l'application de la pensée foucauldienne à l'espace muséal et à l'histoire de l'art, voir Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1995.











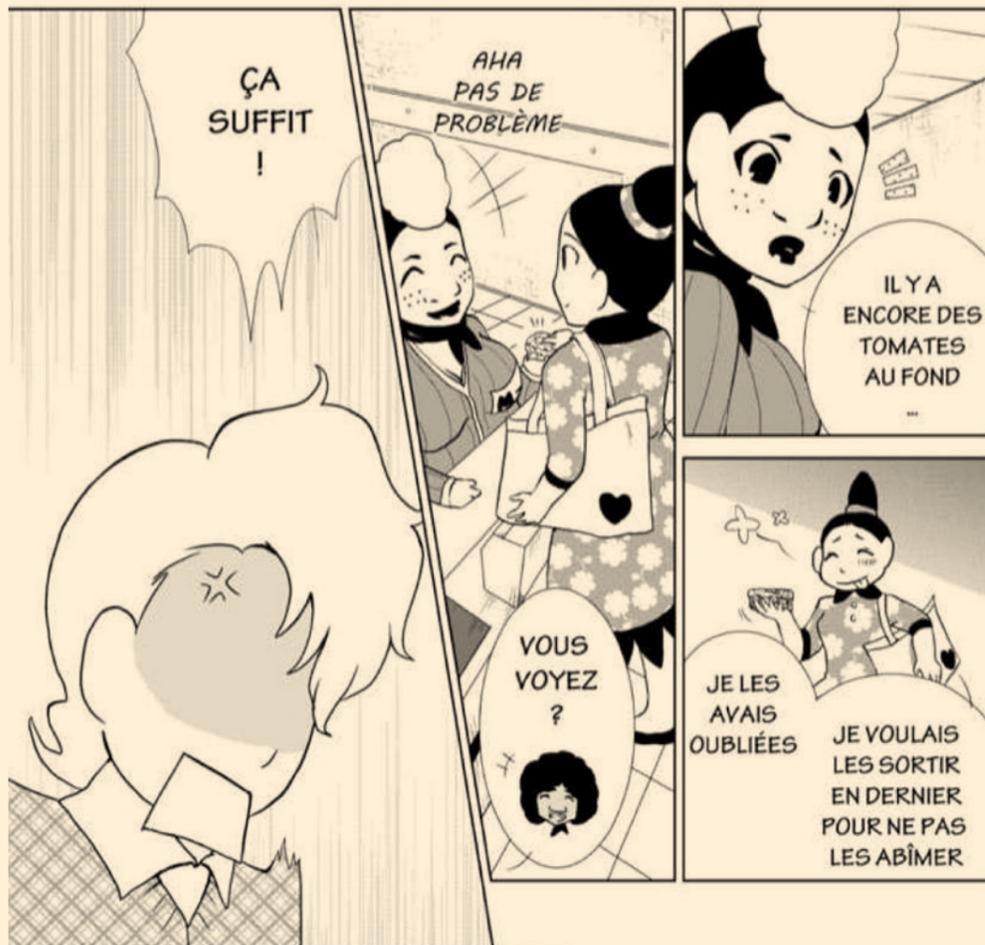
MERCI

TENEZ
REGARDEZ

ON VOUS
AIDE À
VOIR

SI VOUS
N'AVEZ
RIEN
OUBLIÉ

EXEMPLE ICI



ÇA
SUFFIT
!

AHA
PAS DE
PROBLÈME

IL Y A
ENCORE DES
TOMATES
AU FOND

VOUS
VOYEZ
?

JE LES
AVAIS
OUBLIÉES

JE VOULAIS
LES SORTIR
EN DERNIER
POUR NE PAS
LES ABÎMER



JE
VOIS
-

ON NE
VOUS
EMBÊTERA
PLUS

JE SAIS QUE
JE N'AI RIEN
OUBLIÉ
ALORS LAISSEZ
MON SAC
TRANQUILLE
!

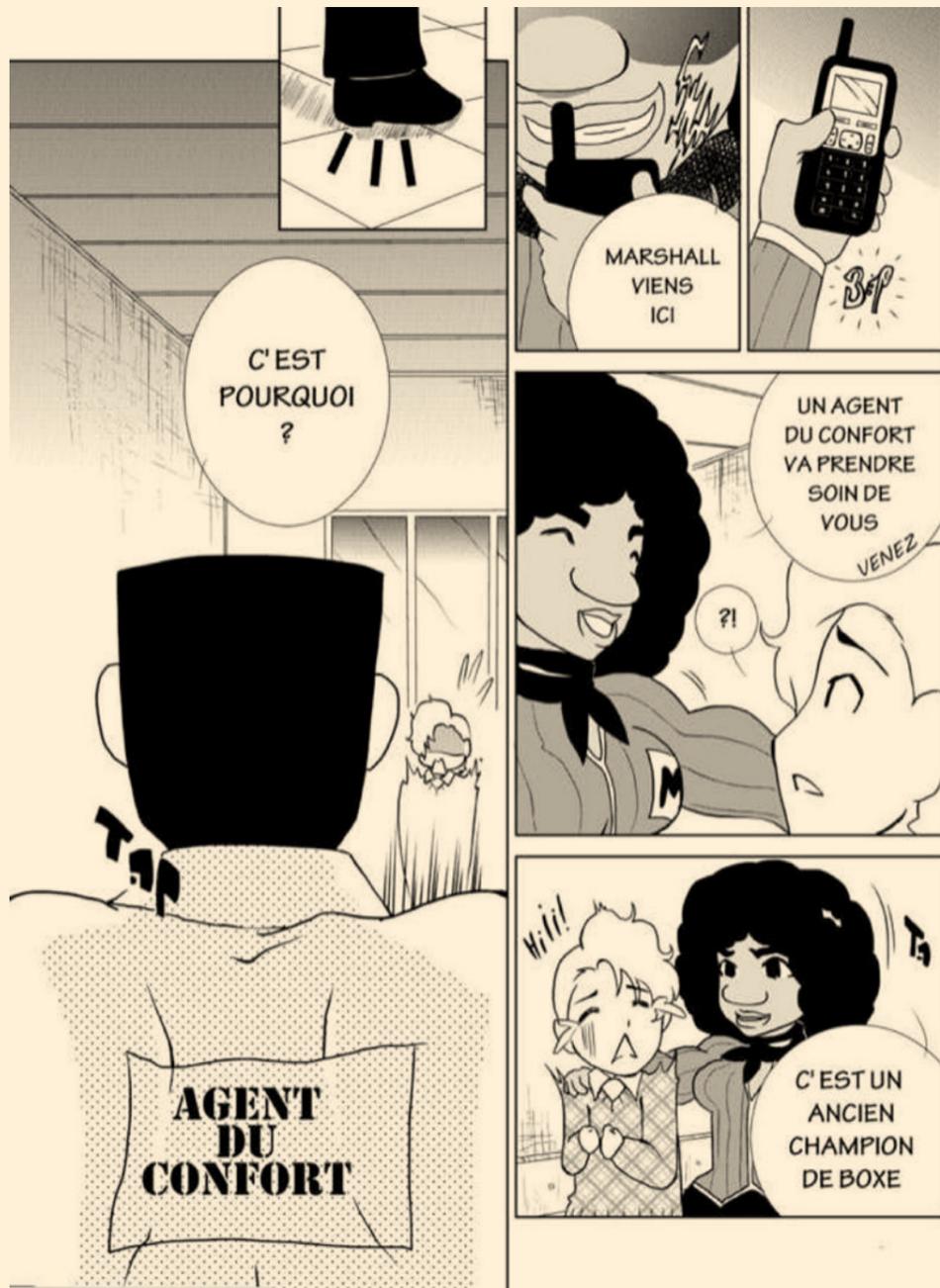
VOUS
SEMBLEZ
STRESSÉ
-?

QU'ILS SE
DÉPÊCHENT
DE FAIRE
QUELQUE
CHOSE

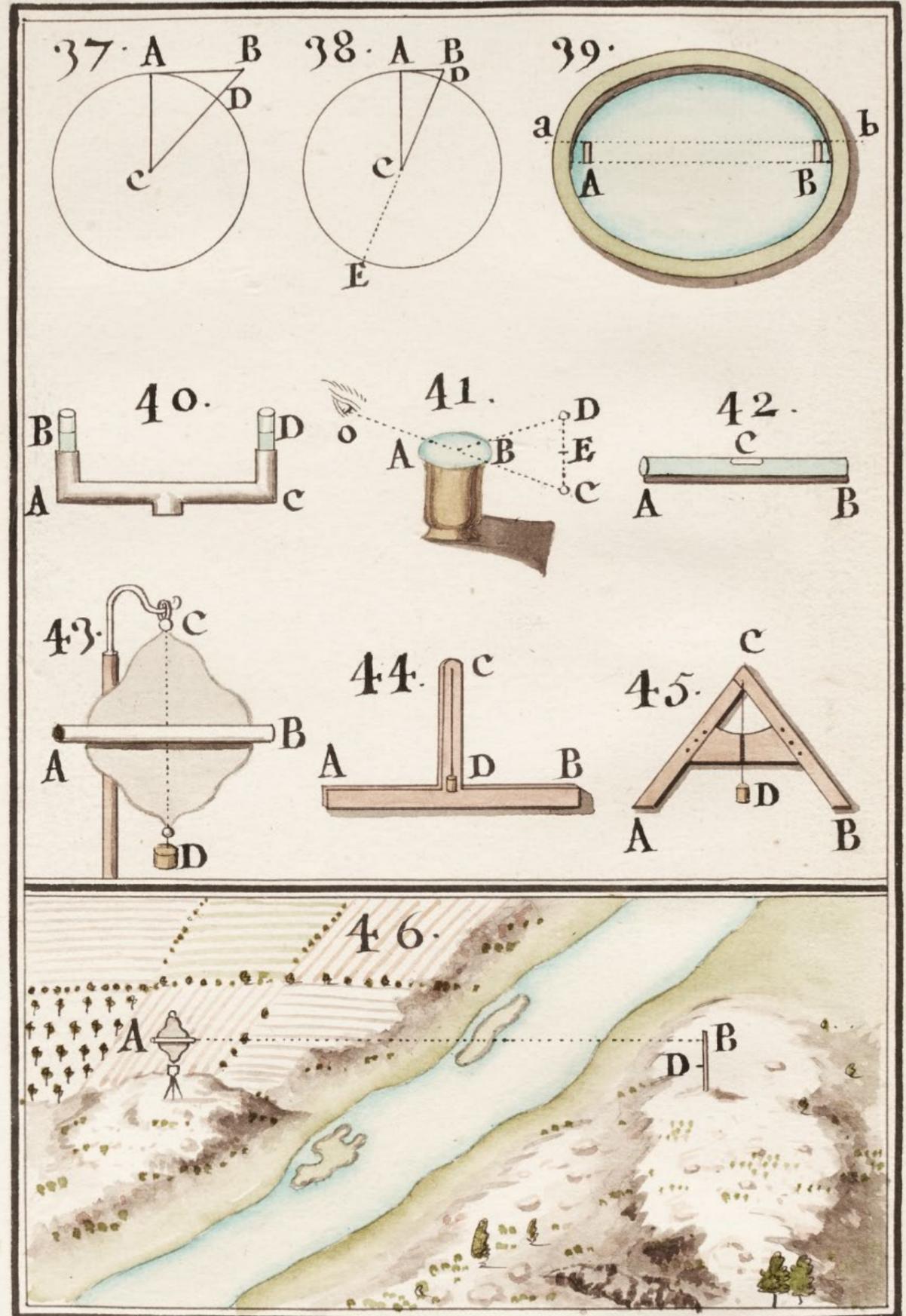
LA
CAISSE
EST
BLOQUÉE
?

C'EST À
CAUSE DE
VOTRE
CARRURE

ROLALA



LIVRE V. Planche VI.





3:34

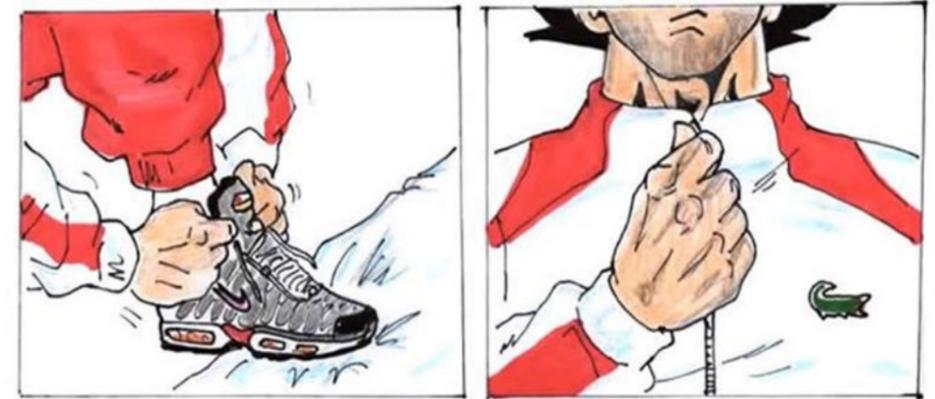


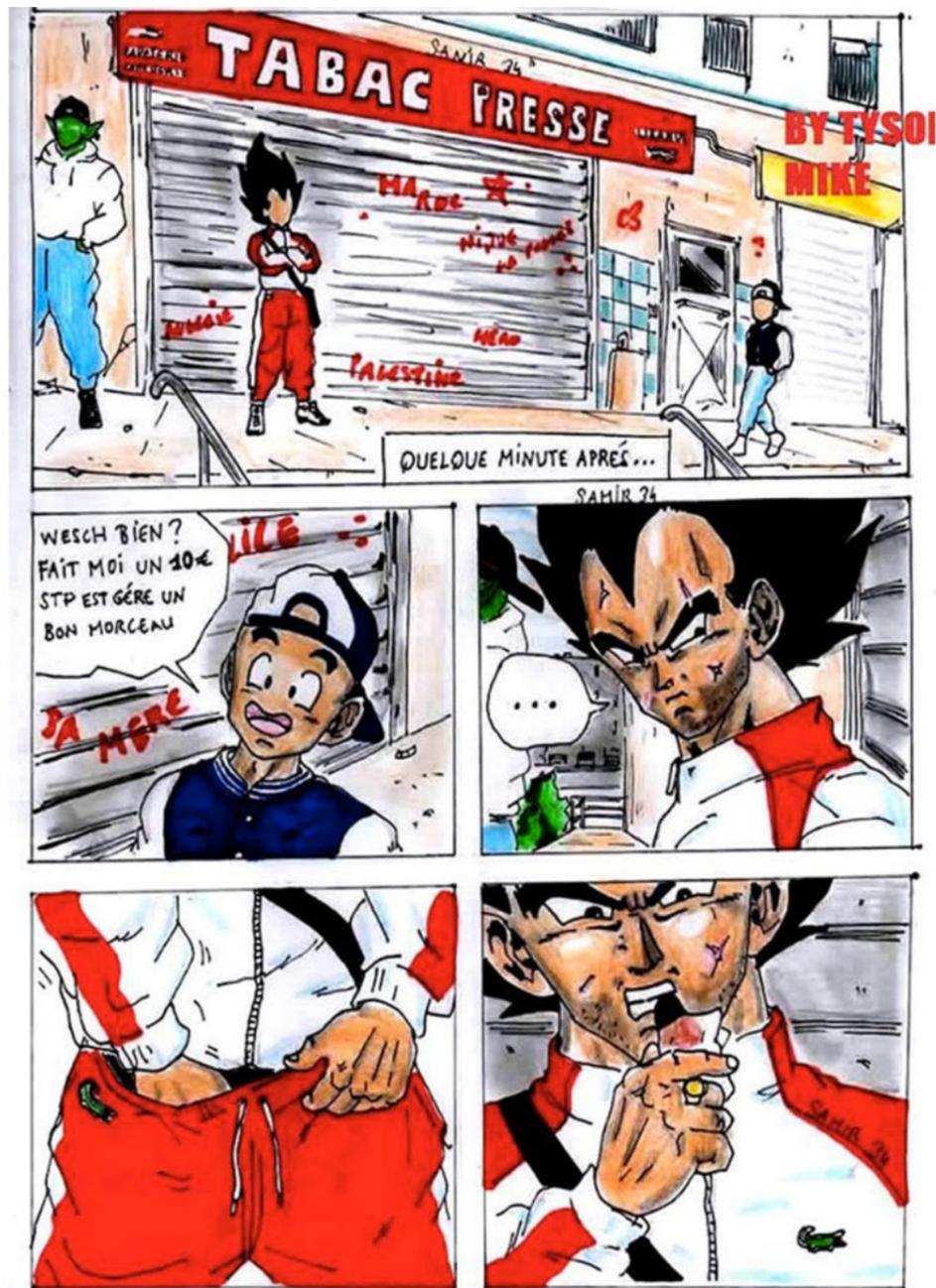
There is No Hierarchy of Oppressions - by Audre Lorde (Read by Lauren Lyons)

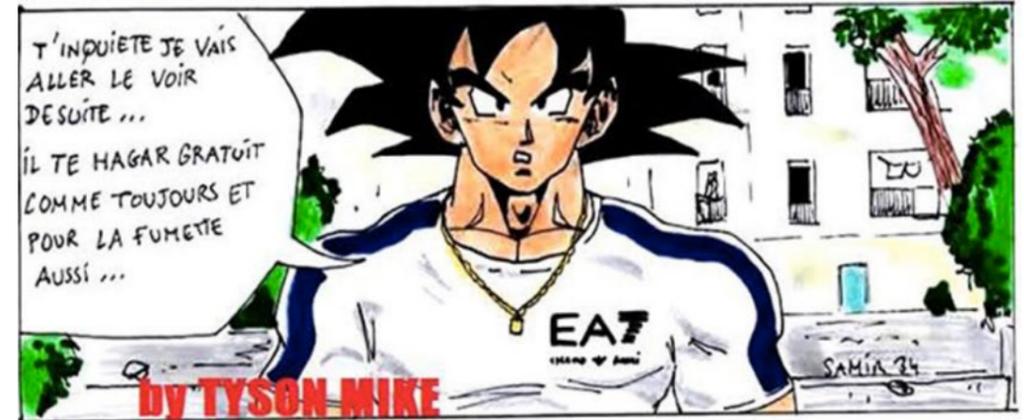
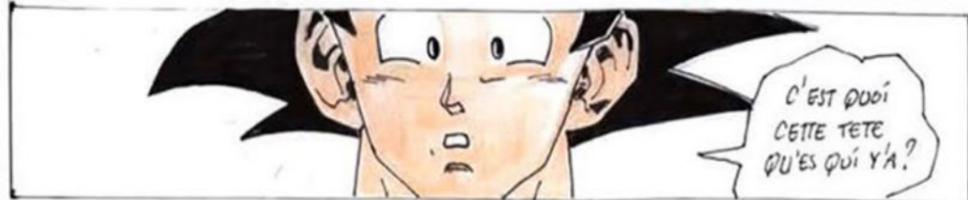


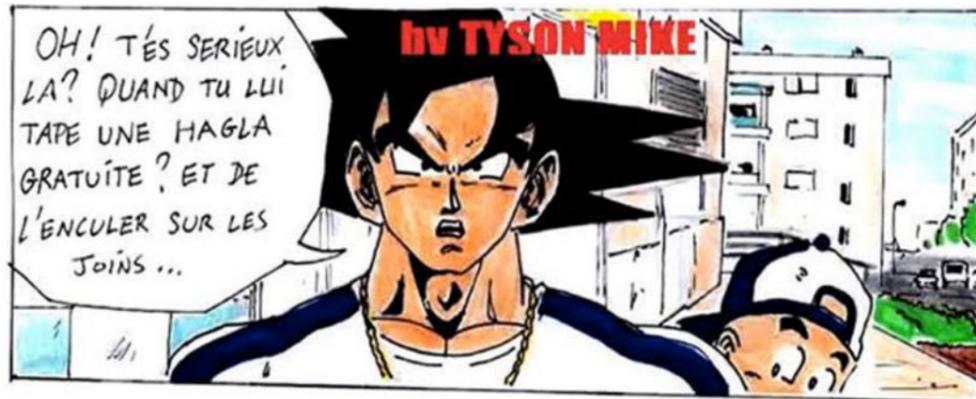
getinclusive • 55 k vues • il y a 5 ans

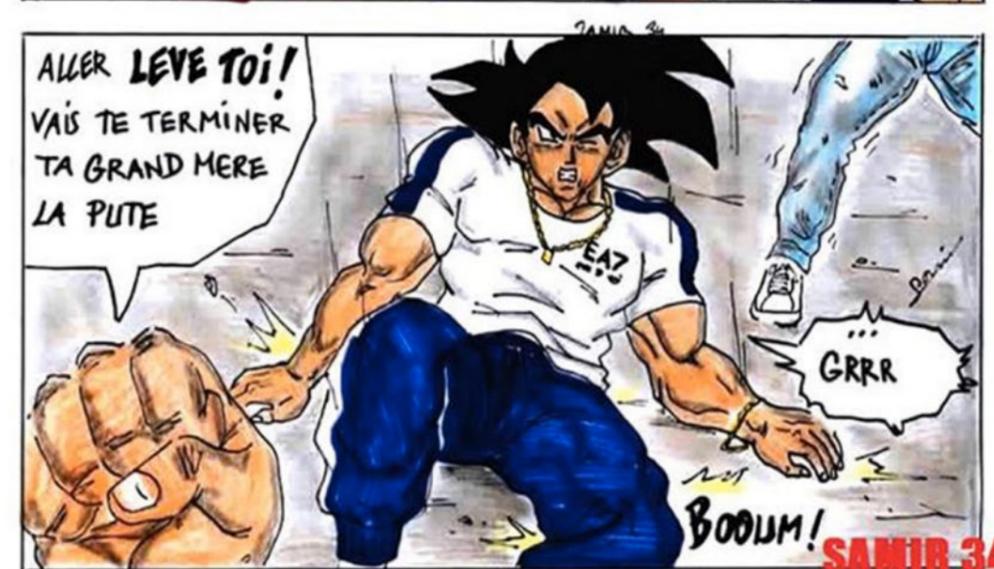
Sous-titres

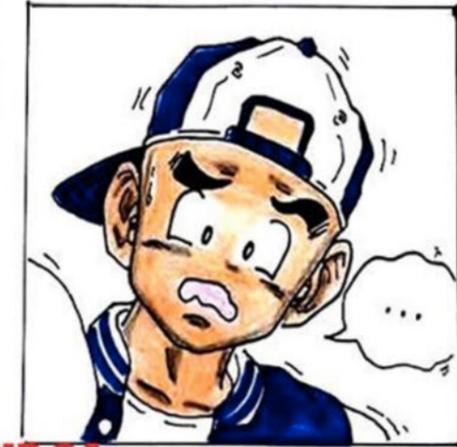














« Sans cesse des intensités nous sont promises » introduit le précédent ouvrage *La Vie Intense* : une obsession moderne de Tristan Garcia, qui se penche cette fois sur la promesse moderne d'un « nous ». Qui est ce nous ? Comment est-il utilisé ? Quelles sont ses limites ? Est-il extensible ? Pour répondre à ces questions, l'auteur développe un ambitieux historique de son usage contemporain. Prenant au sérieux les multiples apparitions du nous (manifestes, slogans, chansons...), le hit « We R Who We R » de la chanteuse Ke\$ha est, dans le style qui caractérise la pensée de l'auteur, mis à égal d'un « Nous, Dada, nous ne sommes pas de leur avis » de Tristan Tzara.

Dans une première partie, l'auteur tente de figurer le nous et de comprendre les situations et les événements où le pronom fut unificateur. La première personne du pluriel apparaît de prime abord comme un outil de rassemblement et de lutte. À l'image du *Manifeste des 343 salopes* rédigé par Simone de Beauvoir, le pronom permet de réclamer un droit « au nom de nous toutes » (p. 16). Cependant, les causes n'étant pas toujours très « justes », le rassemblement autour d'un nous est très vite à démystifier... Se rassembler « au nom de » peut aussi se révéler se rassembler « contre » un « eux ». L'enquête détaillant les systèmes de découpe du nous confirme qu'il faudra de nouveau s'en méfier : un « nous » qui rassemble peut tout aussi bien enfermer.

L'auteur ne s'empêche pas de prendre position, notamment pour la cause LGBTIQ qu'il donne de nombreuses fois en exemple. Trop souvent jugé pour son style et non sur le fond, l'ouvrage *Testo Junkie* de Paul B. Preciado est ici détaillé pour son analyse du capitalisme pharmaco-pornographique et de l'avènement du mouvement queer (pp. 141-142). Tristan Garcia prolonge cet essai d'extension du nous jusqu'à la question de l'optimiste évolutionnaire (pp. 198-202). Une dernière phrase de l'auteur, portée par une vision globale du nous, semble cerner les tenants et les aboutissants de son projet : « l'Histoire serait l'histoire de l'expansion concentrique de nous » (p. 43).

Flora Katz

to me ▾

 French ▾ > English ▾ [Translate message](#)

J'ai écrit ce texte sur une collaboration entre Thomas Fougerol et des artistes à la fin il y a qqch sur la communauté.

je n'ai pas le pdf mais un livre est sorti après.

Et quelques textes sur le commun, la collab. A voir aussi Géraldine Gourbe canon.

"Si nous continuons à nous parler le même langage", c'est un travail de colla

Féminisme et collaboration sont très liés. The Womanhouse c'est un exempl

 Mon, Jun 24, 11:43 AM (1 day ago)



[Turn off for: French](#) ×

s, il y a bien longtemps !

qui a pas mal travaillé la dessus avec son recueil de texte féministes contre le

aboration : <http://sinouscontinuons.blogspot.com/>

le fondateur.

En ces années de confusion

« Observateur des temps modernes,
Max Weber redoutait ce qui devait
effectivement se produire : un XX^e siècle
dominé par l'ETHOS DE LA LUTTE ARMÉE. »

Richard Sennett

Il plaide en faveur du **STANDING** et de l'intégrité personnelle du grand sociologue Max Weber, que dans ses relations privées ce dernier expérimenta, jusqu'au seuil de la mort, un ménage à trois avec lui, sa maîtresse et son épouse, et qu'il parvint à y préserver certains équilibres, qui ne cédèrent qu'au moment de ses obsèques.

C'était un « homme d'équilibre », de l'équilibrage de forces puissantes. Il concentrait donc son activité de recherche sur les « agglutinations de forces puissantes » qui marquaient l'histoire européenne, en particulier celle de sa patrie : les guerres des Paysans et ce qui en résulta, la Réforme, l'enfermement des aspirations les plus chères aux hommes dans le fond de leur cœur, aspirations qui se fondirent en une religion pour ensuite servir de matière première à la création d'une activité foisonnante et de marchés. « Si tu ne mets ta vie en jeu, jamais tu ne pourras la gagner » – tel demeura l'ancrage émotionnel pour ce chercheur, alors que souffrant des années durant de dépression (incapable d'exercer la moindre activité, ni même de réagir au monde extérieur), il s'était renfermé en lui-même, pour enfin se délivrer d'une vie qu'il n'aimait guère, sans pour autant être amené à mettre fin à ses jours. À peine guéri, un effort de connaissance époustouflant.

Comme une tempête, la matière que la confusion de la Première Guerre mondiale avait fournie à la **GRANDE SOCIOLOGIE** s'abattit sur lui après 1918. Une mine pour la fraternité, l'autorité, la disposition à l'erreur : un capital dévastateur.

Comme dans un laboratoire, le chercheur étudia cette agressivité s'étalant sans masque ni fard sous ses yeux, à des degrés variables selon qu'il considérait à part les événements d'Allemagne, de France, d'Angleterre, d'Italie ou de Russie. Le Proche Orient, il le connaissait trop peu. Mais cet homme rigoureux intégra de riches matériaux venus des USA et des régions exotiques du monde.

Les capacités physiques du savant déclinèrent. De fréquents états de fatigue : des fatigues exacerbées lorsqu'il voyait, à la manière d'un prophète (mais aussi en tant qu'observateur, et non pas en prescient, en compagnie d'autres savants), s'écouler sous son regard toute la succession des années après 1918 tel un magma infernal.

Au club, lors des conversations entre hommes, il cultivait son **STANDING**, une attitude qui reflétait son attachement à la réalité. Il persuadait ses interlocuteurs qu'il appartenait à cette « classe » de gens composée d'officiers, de savants, de fonctionnaires ou encore de fabricants, d'artisans ou d'ouvriers. Le pathos de Max Weber consiste à n'exclure aucun de ces locuteurs. Par son attitude, il se montrait conscient de la présence au fond de lui, sur une période de plus de quatre siècles, d'ancêtres dignes de confiance.

Une fois qu'il avait quitté ce genre de compagnie, qu'il se retrouvait seul avec lui-même et sa faculté de penser (une usine à lui tout seul), le contexte s'estompait. Une sorte de formation onirique, un monde parallèle d'événements à venir ou longtemps révolus, se trouvait en concurrence avec l'économie, les marchés qui, de toute évidence, exerçaient eux aussi leur emprise sur les âmes. Or, cette emprise était avant tout le fait des mondes parallèles du non-advvenu. Dans un monde parallèle comme celui-là, une **RÉALITÉ NOUVELLE** se payait à un prix plus fort que sur les marchés.

Rien de tout cela n'était convertible en dollars ou en francs suisses. Ce grand sociologue voyait deux, voire six **RÉALITÉS CHIMÉRIQUES** qui commençaient à lutter entre elles comme des monstres. Elles ne lui semblaient pas contenir suffisamment de réalité pour servir de « réalité de substitution » pendant plus de dix ou douze ans. À côté de cela, la réalité elle-même, celle qui se trouve par exemple au fondement de l'économie (et rien dans cette économie ne pouvait réellement fonctionner sans magie, qui relevait par conséquent du monde parallèle), mais celle-ci, telle qu'elle s'était développée en Europe centrale sur

plus de six siècles, n'apparaissait guère réaliste aux humains. Ceux d'aujourd'hui tenteraient de la modeler. Pour ce faire, ils n'avaient pour toute raison d'agir que leur courage, la volonté de leurs ancêtres (qu'ils devinaient ou comprenaient mal), et leur combativité. « Ils n'ont aucune envie d'être inutiles. » Ce seraient eux les perdants, pensait Weber, s'ils osaient mettre en jeu ce dont ils croyaient pouvoir disposer. Le grand homme était inquiet.

Il fallait décrire en détail, à la manière d'un géographe du monde social, la déclivité de ce courant, la dangerosité de cette bête, la puissance de sa productivité. Ce à quoi on échoue toutefois quand on se contente d'écrire. Il faut une succession de plusieurs générations de savants et de chercheurs, qui se relaieraient sur une durée de plus de quatre siècles, pour accompagner cette évolution, comme sont censés le faire les philosophes dans la République de Platon, mais suivant une approche plus pragmatique à partir du niveau de connaissances de l'année 1920 ou 1912 : être ce cavalier chevauchant Béhémoth.

Il n'est pas facile de localiser les endroits où la bête réagit à des « signes ». Innommable défi, que celui d'un savant qui s'attelle en solitaire à une **TÂCHE** pareille (mettons qu'il ait dix-sept amis, au nombre desquels sont déjà comptées les deux femmes qui partagent son quotidien). Car Max Weber n'est pas un instaurateur de réalité. La recherche, donc la capacité de distinguer, ne se résume jamais à quelques maximes : « J'abandonne les fausses pistes pour suivre les bonnes, qu'à leur tour je divise en deux axes » (et il n'y a là que ce qui est de l'ordre du faisable). Encore que la foi en l'esprit des Lumières mette à notre disposition des attitudes simples, qu'à l'instar d'une certitude religieuse je n'accepterais de vendre à aucun prix. C'est là que Max Weber trouve son ancrage, tandis que son corps, au contraire, ne lui obéit plus. S'il va au lit à huit heures du soir, il se réveille vers dix heures du matin sans s'être reposé. Cependant il s'active dès midi sous l'impulsion de la conscience morale qu'il a de savoir quelque chose, que son expérience a donc pris une forme particulière attendant d'être communiquée : en ces années de confusion.





What is friendship? A vital alliance, a sharing of acts and thoughts, an exercise in freedom. Céline Condorelli explores the territory of elective affinities, tracing back to the classical roots of thinking about friendship and rediscovering, in the relationship between Hannah Arendt and Mary McCarthy, the prototype of a friendship capable of incrementing the *potentia agendi* of the individual. The French artist tells us the story of how Hannah and Mary met, through their letters and writings, revealing the inner nature of a friendship capable of defying death.

REPRINT

BY CÉLINE CONDORELLI

The main things which seem to me important on their own account, and not merely as means to other things, are knowledge, art, instinctive happiness, and relations of friendship or affection.¹

I have selected different types of fragments for reprint, that I am putting in relationship with each other, as is often the case in my practice. So that the cumulative sum of these things, words, ideas, somehow proposes something that each part alone could not; through this I speak, not so much through an individual authorial voice, but also through a multiplicity of voices. To try to say something, I try to think, and find my position through collecting and navigating through material; I also try and make work that speaks in the same way, that works by articulating a complexity of material, explicitly in both form and content. Perhaps this is a way of doing things that creates close ties and connections between things, people, and myself, and that is something that more often than not has the feel of a friendship of sorts. I work by spending time with things I have collected, the references that I carry along, like friendly voices in my head, the numerous voices that are part of the process of thinking through and developing work —of friends, acquaintances and peers—but which also include the essential voices of inspirational thinkers from the past, that populate our thoughts and conversations and are in this way, also present.

Friendship then, is perhaps a condition of work in my practice—even though it may never be the actual subject of the work, however close it is to a long term object of my practice, support—but a formative, operational condition that works on multiple, simultaneous levels. With this peculiar awareness in mind, I collected here material that exposes what it may mean to consider friendship as a condition for thinking, and does so through the specific friendship of Hannah Arendt and Mary McCarthy. Much of the following thoughts and observations have developed in conversations with philosopher Johan Hartle, who very generously offered his knowledge and time to think with me. Also, a note: age thirty-seven, I decided to stop apologizing for being an intellectual and an artist.

Friendship is a fundamental aspect of personal support, a condition for doing thing together; I'd like to address it as a specific model of relationship in the large question of how to live and work together—and autonomously—towards change, as a way to act in the world. Friendship, like support, is considered here as an essentially political relationship, one of allegiance and responsibility. Being a friend entails a commitment, a decision, and encompasses the implied positionings that any activity in culture entails. In relationship to my practice, friendship is, at its most relevant in relation to a labour process: as a way of working together. The line of thought that threads through the following material therefore, is that of friendship as a form of solidarity: friends in action. Also, as we know, working together can

both start from and create forms of solidarity and/or friendship, which are therefore pursued as both condition and intent, motivating actions taken and allowing work undertaken.

There is in Hannah Arendt a concept of culture that is, to my view, close to what I would call friendship as outlined above: she defines it as "the company that one chooses to keep, in the present as well as in the past."² She quotes Cicero saying he'd rather go astray with Plato, than hold the truth with Pythagoras; what he means by this, I imagine, is that he prefers the company of Plato than a so-called truth, especially if proclaimed by a bore like Pythagoras. The politics of such a judgement are of an alliance, of whom one would rather be with. The word friendship does not actually appear in her text, and the company one keeps as I understand it is neither the exclusive group of friends nor the production of life, but *cultura animi*, a kind of humanism. In this way the choices and alliances that we make all the time, (like which books to read and refer to, or whom to work and think with) are instrumental in the formation of culture. I find this notion of friendship and/or culture quite empowering, perhaps even liberating, and I was interested in not just understanding it in general, abstract terms, but through the specific situation of Arendt's friendship with McCarthy, taking place and speaking to me through twenty-five years of letters they exchanged, and numerous books and publications that they helped each other with.

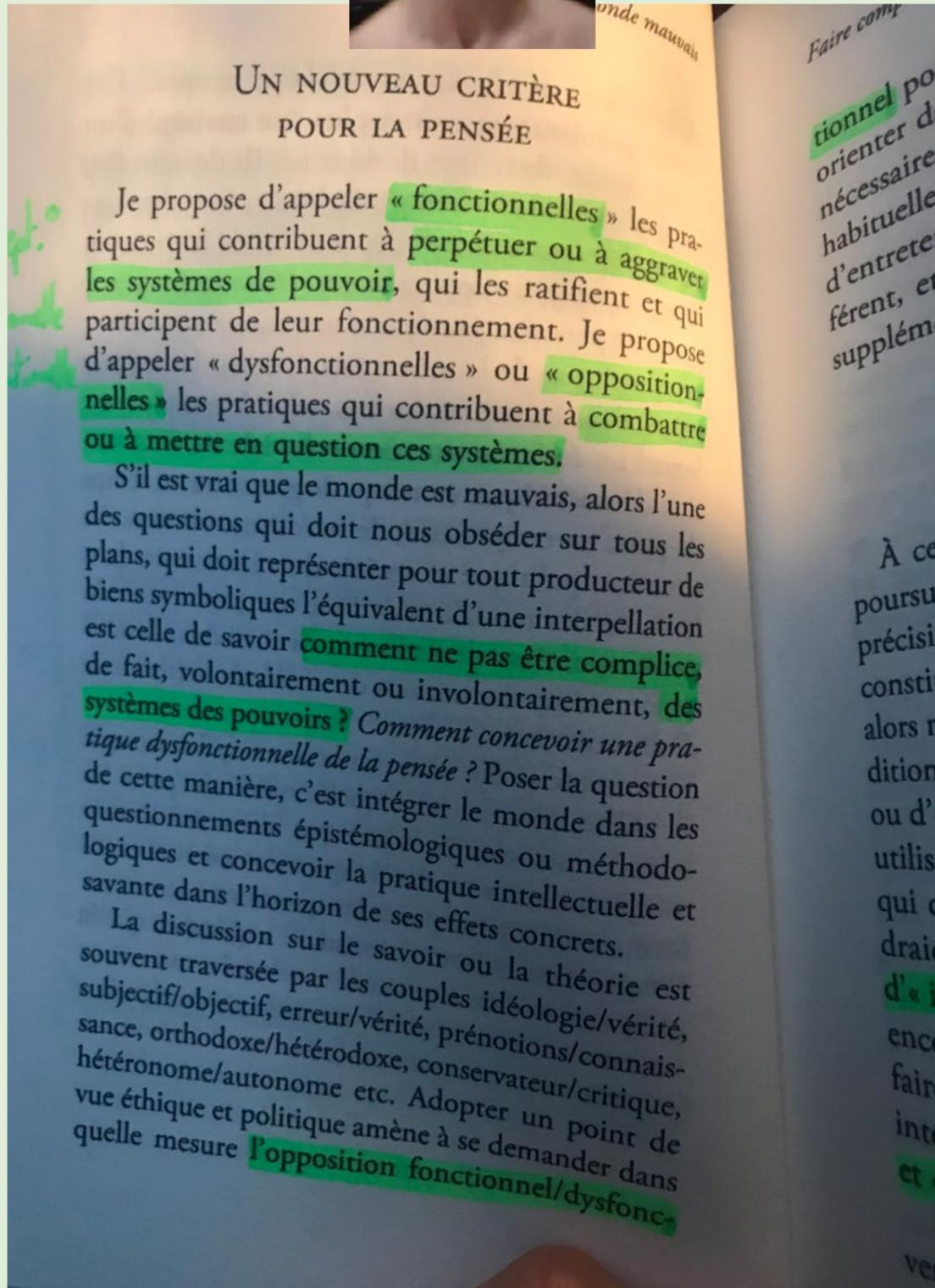
The ancient tradition defines friendship as an exercise in freedom, which needs to be exercised in freedom, meaning exclusively by and with free and equal subjects. As usual, such a freedom is defined negatively: freedom from oppression, coercion, from unreasonable external constraints on action, but also from affects and inclination, from the slavery of desires etc. However, jurisdictional equality is what counts – so that in a world in which women and slaves are not considered part of the polis, of the democratic space of the city, but just occupy the physical space of it, then friendship can only take place amongst men. Which means that according to that tradition, freedoms like friendship can only be exercised by free men, and that in a world in which women are subaltern, they cannot be addressed in friendship, and are therefore also excluded from its discourse. As the discourse around friendship is born and develops in ancient Greece, where women and slaves are excluded from democracy, this rather heavy footnote is bizarrely carried through the history of philosophy all the way—but only sometimes consciously so— until it reaches us; so that this discourse, like many things, replicates the same exclusions it was born in. Hannah Arendt—the only woman on the philosophers' shelf—revives the polis model of freedom and places politics in the realm of

action (what she calls *vita activa*, active life), but in her terms separates it from labour (the production of humanity's own survival) and work (the construction of the material world). She doesn't explicitly exclude slaves or women from the space of democracy, but neither does she include them; and she continues to disqualify what has traditionally been attributed to women and slaves: sensuousness and materiality.

So I started visiting the—small but rich—philosophical discourse on friendship, through Aristotle, Montaigne, Derrida, Agamben, and Blanchot, and found that it is a discourse of friendship amongst men. It is shocking how powerful these definitions still are in modern philosophy; Nietzsche argues like this: "Are you a slave? Then you cannot be a friend. Are you a tyrant? Then you cannot have friends. All-too long have a slave and a tyrant been concealed in woman. Therefore woman is not yet capable of friendship: she knows only love."³ Derrida does address this problem in one chapter of *The Politics of Friendship*, and yet the issue remains: no women philosophers have written about friendship, to the best of my knowledge, and more crucially, there seems to be something inherently patriarchal, perhaps fraternal about these constructions of friendship, that are based on the idea of a nation of brothers (and the terrifying notion that we can only live together because we are the same, we share the same land, the same birth, the same blood, the same language, etc). Simple, haunting questions emerge from this: can I use a discourse that excludes me, and how? Should I produce my own? And how would a discourse on friendship that includes women be structured?

So Nietzsche says: not yet. What is the yet to be reached? Which qualification does woman need to fulfill in order to graduate to the capacity for friendship? And how about the friendship that women and slaves could have together and with each other? Freedom from affects begs another question: I could never accept Socrates' decision that women should not be present at his death because they would be over-emotional. Why should affect not be part of how to die? And why should the discourse of philosophy, that one imagines is what Socrates wanted to die surrounded by, be free from affects? I guess we know that this could never really be the case, but what kind of freedom does the exclusion of desires propose? Surely there is also a desire for freedom in freedom too?

So one question is concerned with the possibility of friendship between men and women, and of course between women themselves within philosophical discourse. But another question, which is perhaps more constructive, is to think less of the whys of exclusion, and instead focus on how to produce an inclusive discourse on friendship, or how to include women, as well as the territories historically attributed to them like affects and materiality, in a discourse on friendship. For this to happen I needed to think through how friendship, as a relationship, takes place. Johan Hartle responded to this saying that "friendship is an affectionate relationship in and through which humans mutually increase their *potentia agen-*



UN NOUVEAU CRITÈRE POUR LA PENSÉE

Je propose d'appeler « fonctionnelles » les pratiques qui contribuent à perpétuer ou à aggraver les systèmes de pouvoir, qui les ratifient et qui participent de leur fonctionnement. Je propose d'appeler « dysfonctionnelles » ou « oppositionnelles » les pratiques qui contribuent à combattre ou à mettre en question ces systèmes.

S'il est vrai que le monde est mauvais, alors l'une des questions qui doit nous obséder sur tous les plans, qui doit représenter pour tout producteur de biens symboliques l'équivalent d'une interpellation est celle de savoir comment ne pas être complice, de fait, volontairement ou involontairement, des systèmes des pouvoirs? Comment concevoir une pratique dysfonctionnelle de la pensée? Poser la question de cette manière, c'est intégrer le monde dans les questionnements épistémologiques ou méthodologiques et concevoir la pratique intellectuelle et savante dans l'horizon de ses effets concrets.

La discussion sur le savoir ou la théorie est souvent traversée par les couples idéologie/vérité, subjectif/objectif, erreur/vérité, prénotions/connaissance, orthodoxe/hétérodoxe, conservateur/critique, hétéronome/autonome etc. Adopter un point de vue éthique et politique amène à se demander dans quelle mesure l'opposition fonctionnel/dysfonc-

DI CÉLINE CONDORELLI

Che cos'è l'amicizia? Un'alleanza vitale, una condivisione di atti e pensieri, un esercizio di libertà. Céline Condorelli perlustra il territorio delle affinità elettive, risalendo alle origini classiche della riflessione sull'amicizia e ritrovando, nel rapporto tra Hannah Arendt e Mary McCarthy, il prototipo di un'amicizia capace di accrescere la *potentia agendi* dell'individuo. L'artista francese ci racconta la storia dell'incontro tra Hannah e Mary attraverso le loro lettere e i loro scritti, rivelando l'intima natura di un'amicizia in grado di resistere alla morte.

Le cose principali che mi sembrano importanti in sé, e non semplicemente come mezzi per altre cose, sono la conoscenza, l'arte, la felicità istintiva, e le relazioni amicali o affettive.

Ho selezionato diversi tipi di frammenti per "Reprint", mettendoli in relazione gli uni agli altri, come spesso faccio nella mia pratica. In modo che la somma cumulativa di queste cose, parole e idee, in qualche modo, proponga qualcosa che ciascuna parte da sola non potrebbe; in questo modo parlo, non tanto con una voce autoriale individuale, ma attraverso una molteplicità di voci. Nel tentativo di dire qualcosa, provo a pensare a come trovare una mia posizione, mettendo insieme e navigando attraverso il materiale; tento anche di fare un lavoro che parli nello stesso modo, che funzioni articolando una complessità di materiali, sia nella forma che nel contenuto. Forse questo modo di agire crea stretti legami e connessioni fra le cose, le persone e me stessa, ed è qualcosa che assomiglia a una sorta di amicizia. Lavoro passando del tempo con le cose che ho collezionato, le fonti che mi porto dietro, come voci amichevoli in testa, innumerevoli voci che fanno parte del processo di riflessione e di sviluppo del lavoro – voci di amici, conoscenti e colleghi – ma anche voci fondamentali di pensatori del passato che ci ispirano e popolano i nostri pensieri e le nostre conversazioni, e che sono, in questo modo, a loro volta presenti.

L'amicizia, allora, è forse una condizione di lavoro nella mia pratica – sebbene non possa mai essere il vero e proprio soggetto del lavoro, per quanto sia vicina a un importante oggetto del mio lavoro, il sostegno – ma sicuramente una condizione formativa, operativa che funziona su livelli molteplici e simultanei. Con questa particolare consapevolezza in mente, ho collezionato, per quest'occasione, materiale che rivela cosa possa significare considerare l'amicizia come condizione di pensiero, e lo faccio attraverso la particolare amicizia tra Hannah Arendt e Mary McCarthy.

Molti dei pensieri e delle osservazioni che seguono si sono sviluppati in conversazioni con il filosofo Johan Hartle che, molto generosamente, ha offerto la sua conoscenza e il suo tempo per riflettere con me. Aggiungo una nota: all'età di 37 anni ho deciso di smettere di scusarmi di essere un'intellettuale e un artista.

L'amicizia è un aspetto fondamentale del sostegno personale, una condizione per agire insieme; vorrei

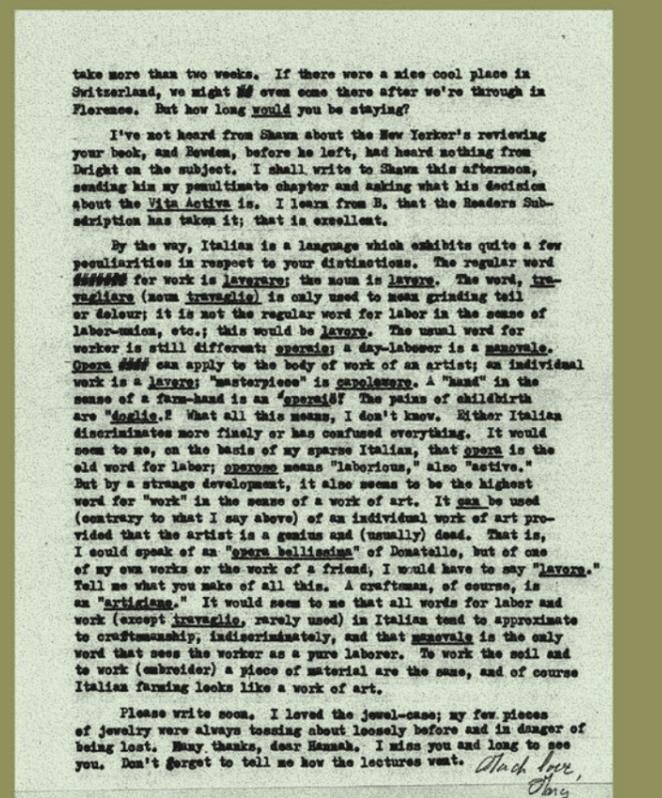
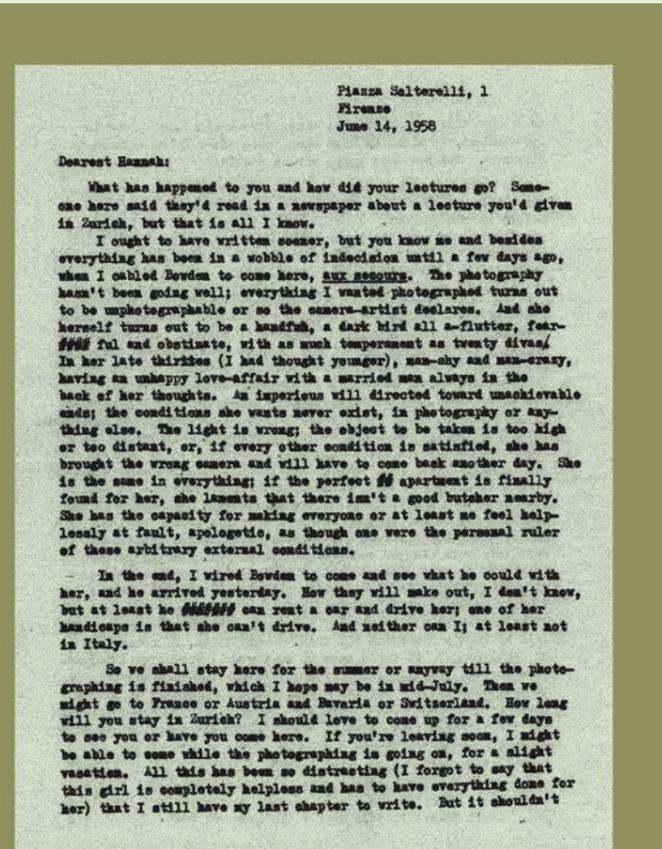
di, their vital capacities. Spinoza sees, in a classically philosophical way, friendship's highest potential in the communal development of the intellect. But the intellect here just functions to differentiate and develop the body and its affects. Spinoza's approach to friendship is to some extent exceptional, as he does not accept any ontological separation between mind and body. The formation of the common or the *res publica* is, in that sense, as much an agreement in terms of bodies as it is in terms of intellects. In this way, the construction of a people is the construction of shared affects.

"One must therefore also consent that his friend exists" I read, "and this happens by living together and by sharing acts and thoughts in common. In this sense, we say that humans live together, unlike cattle that share the pasture together."¹

I really like and am drawn to the idea of living together and sharing acts and thoughts in common, in a way that what is shared is not things, objects, property, qualities (being brothers, men, French, artists, or whatever) but an activity, a process of coexistence through doing and thinking. What this proposes is a process of association that remains open as to what or whom may partake in it. Furthermore, could a woman speak in friendship? And in that way overcome the structure of classical philosophical discourse by occupying it, and acting within it? If we were to engage in the work of friendship this could lead to what Arendt recalls in her friend Mary McCarthy: "It's not that we think so much alike, but that we do this thinking-business for and with each other." The thinking-business is work in friendship, and friendship in work.

So the next few pages gather fragments of what that friendship consisted of, that originate from different places, books and archives, and open up moments of the *thinking-business* in terms of a common production. It starts with a letter written by Mary in which she responds to Hannah's definitions of work by offering the clues given by Italian language. Most inspiring for me perhaps, that while *lavoro* is work, *opera* is the oeuvre, in some instances even a great work, yet *operaio* is the (factory) worker. It is between *opera* and *operaio* that I suspect there may be something useful for us, relating work and labour with both object and subject. In the term cooperation we also have the *opus* (*opera*), that announces a production beyond labour (which in Latin means suffering). I have then included the very last lines of "The Crisis in Culture", that for me root friendship in the production of culture, a text I first encountered thanks to Jeremiah Day in our weekly Arendt seminars (to the amused disbelief of staff and fellow residents) while on residency at Platform Garanti Istanbul in 2008. Following this is a spread from McCarthy's Postface to *The Life of the Mind*, Arendt's unfinished book that was put together by her lifelong friend made literary executioner, which articulates so poignantly how this work in friendship continues in her absence, with her absence. Finally, a spread from *Thinking in Dark Times*, a beautiful book given to me by Elizabeth Felicella, with on either side of the page, different aspects of this communal development of the intellect, or put more simply, what it means to act in friendship.

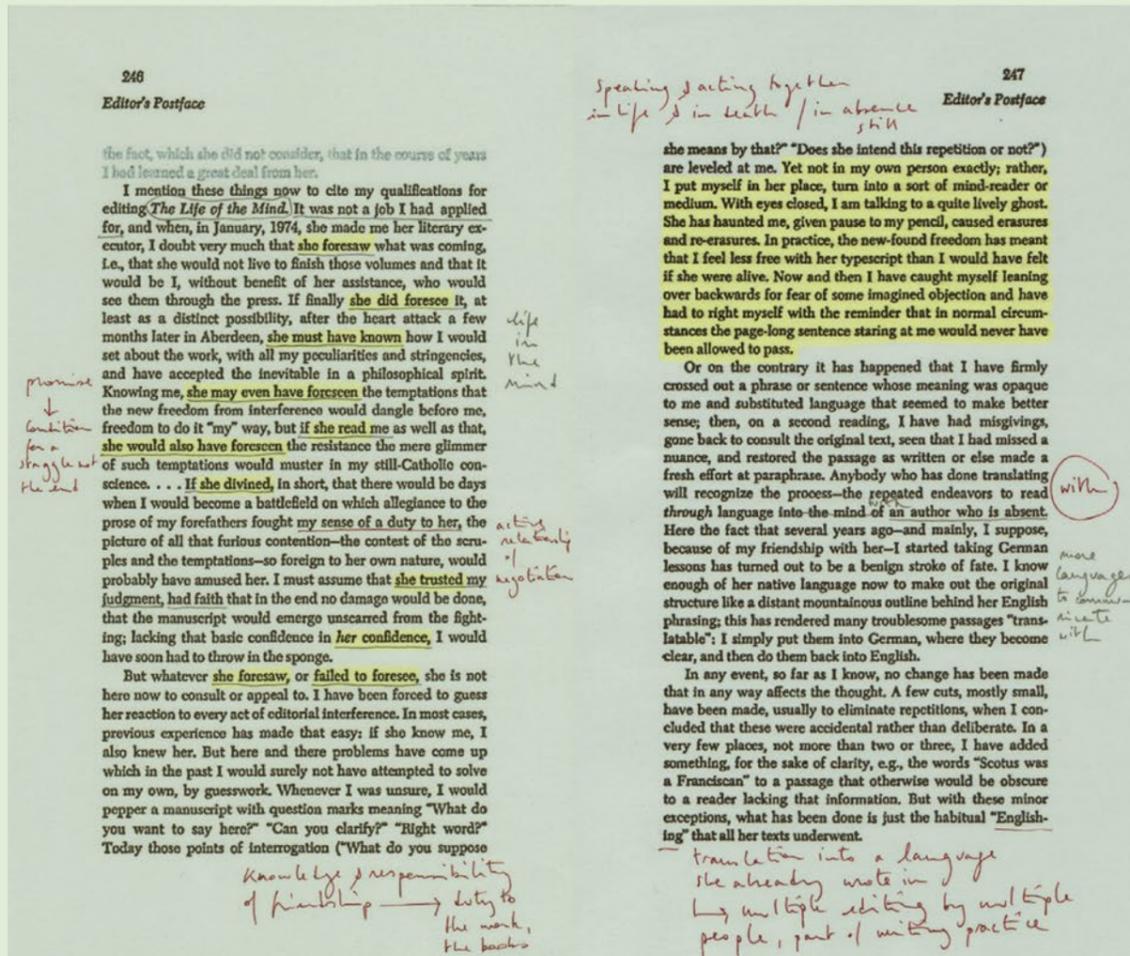
1. Quoted from Bertrand Russell.
2. Hannah Arendt, "The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance", *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, Faber and Faber, London, 1961, p. 226.
3. Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None*, 1883-1885.
4. Giorgio Agamben, *The Friend*, Stanford University Press, 2009, p. 33.



Letter to Hannah Arendt, Mary McCarthy, June 14, 1958, Florence. Courtesy of Vassar College Library

226 Between Past and Future

of Plato is right, Plato may still be better company than his critics. At any rate, we may remember what the Romans—the first people that took culture seriously the way we do—thought a cultivated person ought to be: one who knows how to choose his company among men, among things, among thoughts, in the present as well as in the past.



Top - Hannah Arendt, "The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance", Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought, Faber and Faber, London, 1961, p.226

Above - Postface by Mary McCarthy to Hannah Arendt, The Life of the Mind, 2 vols. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978)

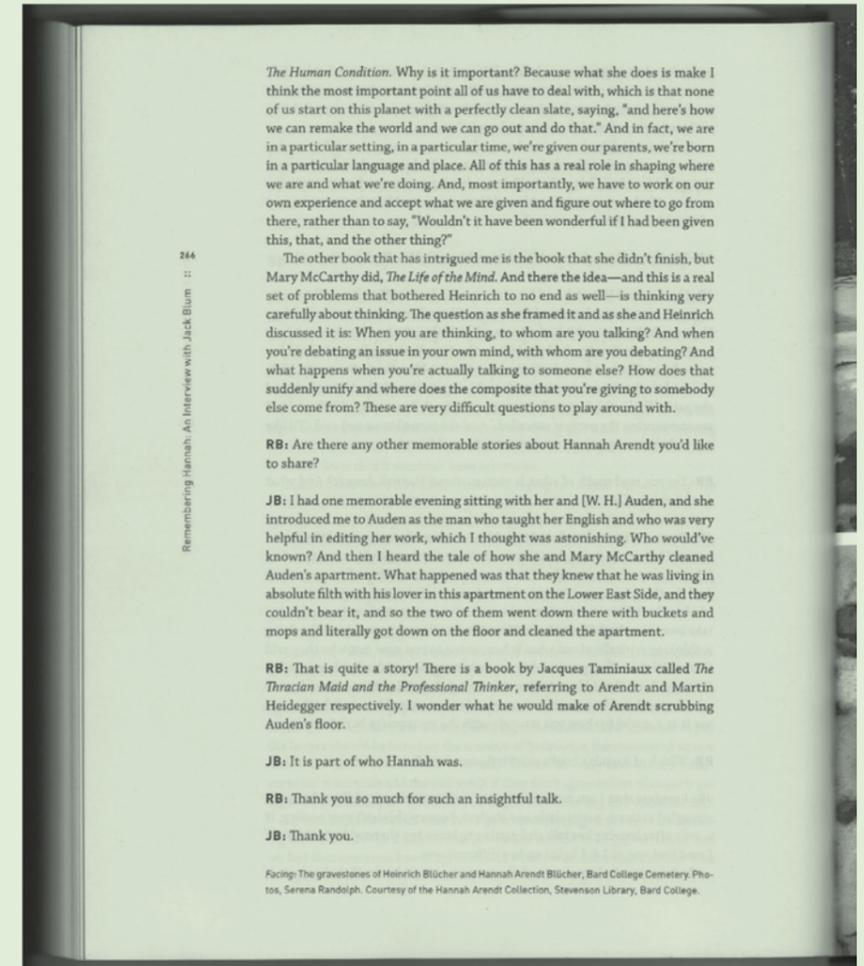
loca la politica nel reame dell'azione (cioè che chiama vita activa), ma la separa dal lavoro manuale (la produzione della stessa sopravvivenza dell'umanità) e dal lavoro (la costruzione del mondo materiale). Arendt non esclude esplicitamente gli schiavi e le donne dallo spazio della democrazia, ma neppure ve li include; e continua a squalificare ciò che è stato tradizionalmente attribuito alle donne e agli schiavi: la sensualità e la materialità.

Così ho iniziato ad affrontare il discorso filosofico - limitato ma denso - sull'amicizia, attraverso Aristotele, Montaigne, Derrida, Agamben, e Blanchot, e ho scoperto che è un discorso di amicizia fra uomini. È scioccante il potere che queste definizioni ancora hanno nella moderna filosofia; Nietzsche argomenta in questo modo: "Sei uno schiavo? Allora non puoi essere un amico. Sei un tiranno? Allora non puoi avere amici. Per troppo tempo si celò nella donna uno schiavo e un tiranno. Perciò la donna non è ancora capace di amicizia: essa conosce solo l'amore". Derrida affronta questo problema in uno dei capitoli de Le politiche dell'amicizia, e tuttavia il problema rimane: nessuna donna filosofo ha scritto sull'amicizia, per quanto ne so, e, cosa ancor più importante, sembra esserci qualcosa di inerentemente patriarcale, forse fratriarcale in queste interpretazioni dell'amicizia, che sono basate sull'idea di una nazione di fratelli (e sulla nozione terrificante che possiamo vivere insieme solo perché siamo gli stessi, dividiamo la stessa terra, la stessa nascita, lo stesso sangue, la stessa lingua, ecc.). Ne emergono interrogativi semplici e ineludibili: posso servirmi di un discorso che mi esclude, e come? Posso produrne uno mio? E come sarebbe strutturata una discussione sull'amicizia che includa le donne?

Nietzsche sostiene: non ancora. Cosa c'è ancora da raggiungere? Quali qualifiche la donna deve soddisfare al fine di acquisire la capacità amicale? E cosa dire riguardo all'amicizia che le donne e gli schiavi potrebbero stringere fra loro e le une con gli altri? La libertà dalle emozioni introduce un'ulteriore questione: non avrei mai potuto accettare la decisione di Socrate per cui le donne non dovevano essere presenti alla sua morte perché troppo emotive. Perché l'emozione non dovrebbe essere parte di come morire? E perché il discorso filosofico, che c'immaginiamo essere ciò di cui Socrate voglia essere circondato nel momento della morte, dovrebbe essere scevro dalle emozioni? Credo che sappiamo che questo non potrebbe mai essere il caso, ma che tipo di libertà propone l'esclusione dei desideri? Ci deve anche essere necessariamente un desiderio di libertà nella libertà?

Quindi una domanda riguarda la possibilità dell'amicizia fra uomini e donne, e ovviamente fra le donne stesse all'interno della discussione filosofica. Ma un'altra domanda, che è forse più costruttiva, è quella di pensare meno ai motivi dell'esclusione, e focalizzarsi piuttosto sul modo in cui dare vita a una discussione inclusiva sull'amicizia, o sul modo in cui annettervi le donne, così come i territori storicamente loro attribuiti, come gli affetti e la materialità. Affinché questo avvenga, ho avuto bisogno di pensare a lungo a come l'amicizia, in quanto relazione, abbia luogo.

Johan Hartle risponde dicendo che "L'amicizia è una relazione affettiva nella quale, e attraverso la quale, gli esseri umani aumentano reciprocamente la loro potentia agendi, le loro capacità vitali. Spinoza vede, in un modo classicamente filosofico, la più alta potenzialità dell'amicizia nello sviluppo comunitario dell'intelletto. Ma l'intelletto qui fun-



The Human Condition. Why is it important? Because what she does is make I think the most important point all of us have to deal with, which is that none of us start on this planet with a perfectly clean slate, saying, "and here's how we can remake the world and we can go out and do that." And in fact, we are in a particular setting, in a particular time, we're given our parents, we're born in a particular language and place. All of this has a real role in shaping where we are and what we're doing. And, most importantly, we have to work on our own experience and accept what we are given and figure out where to go from there, rather than say, "Wouldn't it have been wonderful if I had been given this, that, and the other thing?"

The other book that has intrigued me is the book that she didn't finish, but Mary McCarthy did, The Life of the Mind. And there the idea—and this is a real set of problems that bothered Heinrich to no end as well—is thinking very carefully about thinking. The question as she framed it and as she and Heinrich discussed it is: When you are thinking, to whom are you talking? And when you're debating an issue in your own mind, with whom are you debating? And what happens when you're actually talking to someone else? How does that suddenly unify and where does the composite that you're giving to somebody else come from? These are very difficult questions to play around with.

RB: Are there any other memorable stories about Hannah Arendt you'd like to share?

JB: I had one memorable evening sitting with her and [W. H.] Auden, and she introduced me to Auden as the man who taught her English and who was very helpful in editing her work, which I thought was astonishing. Who would've known? And then I heard the tale of how she and Mary McCarthy cleaned Auden's apartment. What happened was that they knew that he was living in absolute filth with his lover in this apartment on the Lower East Side, and they couldn't bear it, and so the two of them went down there with buckets and mops and literally got down on the floor and cleaned the apartment.

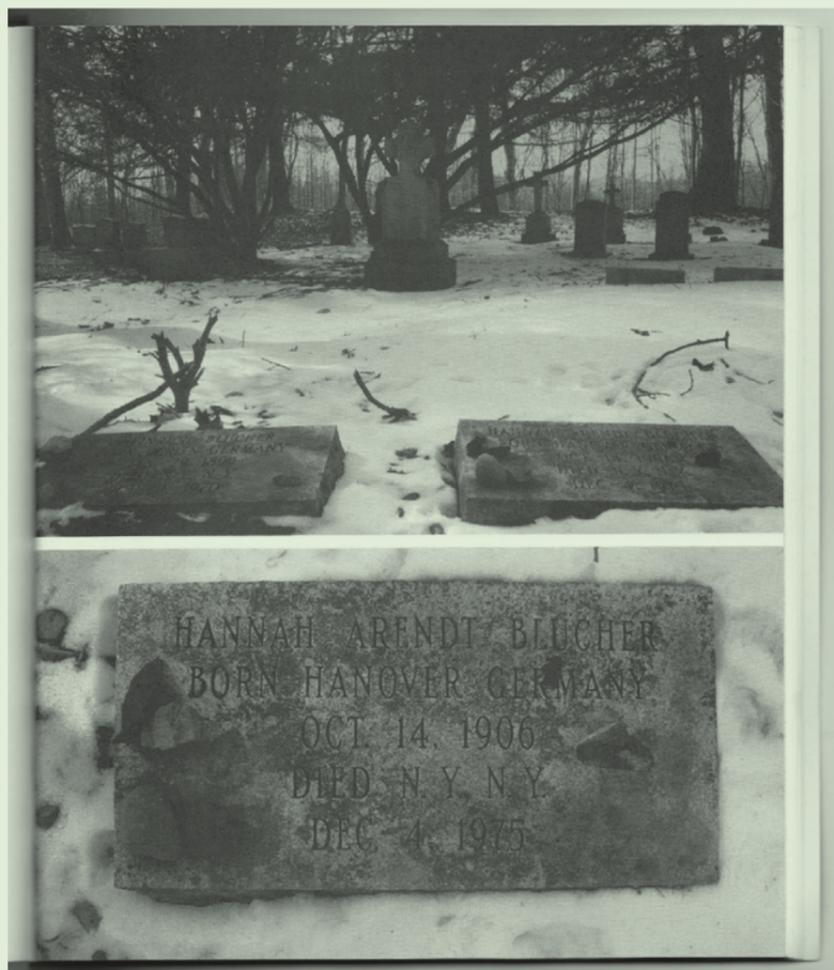
RB: That is quite a story! There is a book by Jacques Taminiaux called The Thracian Maid and the Professional Thinker, referring to Arendt and Martin Heidegger respectively. I wonder what he would make of Arendt scrubbing Auden's floor.

JB: It is part of who Hannah was.

RB: Thank you so much for such an insightful talk.

JB: Thank you.

Facing: The gravestones of Heinrich Blücher and Hannah Arendt Blücher, Bard College Cemetery, Photos, Serena Randolph. Courtesy of the Hannah Arendt Collection, Stevenson Library, Bard College.



Thinking in Dark Times. Hannah Arendt on Ethics and Politics, edited by Roger Berkowitz, Jeffrey Katz, and Thomas Keenan, Fordham University Press, 2009

ziona proprio a differenziare e sviluppare il corpo e le sue emozioni. L'approccio di Spinoza all'amicizia è, in un certo senso, eccezionale, dal momento che egli non accetta alcuna separazione ontologica tra mente e corpo. La formazione della cosa comune o della *res publica* è, in quel senso, tanto un accordo in termini di corpi quanto lo è in termini d'intelletti. In questo modo la costruzione di una nazione è la costruzione di emozioni condivise.

"Si deve quindi anche consentire che la sua amicizia esista", leggo, "e questo succede vivendo insieme e condividendo atti e pensieri. In questo senso diciamo che gli esseri umani convivono, non diversamente dal bestiame che spartisce il pascolo..."⁴

Amo veramente e mi attrae l'idea del convivere e del condividere atti e pensieri, in modo che ciò che è condiviso non siano cose, oggetti, proprietà, qualità (essere fratelli, uomini, francesi, artisti, o qualsivoglia altra qualità) ma un'attività, un processo di coesistenza attraverso il fare e il pensare. Ciò che questa definizione propone è un processo di associazione che rimane aperto e guarda a cosa o a chi possa prenderne parte. Inoltre, una donna potrebbe parlare *in amicizia*? E quindi superare la struttura della discussione filosofica classica, appropriandosene, e agendo al suo interno? Se dobbiamo impegnarci nel lavoro dell'amicizia questo potrebbe condurre a ciò che Arendt ricorda della sua amica Mary McCarthy: "Non è che la pensiamo così tanto in maniera simile, ma piuttosto che compiamo l'attività di pensare l'una per l'altra e l'una con l'altra". L'attività di pensare è l'amicizia fattiva, l'amicizia in azione.

Quindi, le prossime pagine raccolgono frammenti di ciò di cui consiste l'amicizia, che originano da luoghi, libri e archivi diversi, e rivelano momenti del *lavoro del pensiero* nel senso di produzione comune. Inizio con una lettera scritta da Mary in cui risponde alle definizioni di lavoro di Hannah, offrendo i corrispettivi nella lingua italiana. La cosa di maggior ispirazione per me, forse, è che, mentre *lavoro* è "work" e *opera* è "oeuvre", per certi versi un lavoro anche maggiore, *operaio* è "factory worker". È fra opera e operaio che sospetto ci possa essere qualcosa di utile per noi, mettendo in relazione lavoro e lavoro manuale sia con l'oggetto che col soggetto. Anche nel termine cooperazione abbiamo l'opus (*opera*), che annuncia una produzione oltre il lavoro manuale (il cui corrispettivo latino *labor* significa sofferenza). Ho poi incluso proprio le ultime frasi de "La crisi della cultura", che per me radicano l'amicizia nella produzione della cultura, un testo che ho incontrato per la prima volta grazie a Jeremiah Day nei nostri seminari settimanali su Arendt (per la divertita incredulità dello staff e dei colleghi residenti) mentre eravamo in residenza a Platform Garanti Istanbul nel 2008. A seguire, un estratto dalla postfazione di McCarthy a *La vita della mente*, il libro non finito di Arendt, messo insieme dall'amica di una vita e sua esecutrice letteraria, che articola in maniera intensa come questo lavoro in amicizia continui in sua assenza, con la sua assenza. Infine, un estratto da *L'umanità in tempi bui*, un bel libro datomi da Elizabeth Felicella, che racconta su entrambi i lati della pagina, differenti aspetti di questo sviluppo comune dell'intelletto, o per dirla più semplicemente, che cosa significhi agire nell'amicizia.

1. Citazione da Bertrand Russell.
2. Hannah Arendt, "The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance", in *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, Faber and Faber, Londra 1961, p. 226.
3. Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, tr. di Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1968 (*Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, Ernst Schmeitzner 1883-1885).
4. Giorgio Agamben, *L'Amico*, Nottetempo, Roma 2007.

ROBERT LINHART

L'ÉTABLI



LES ÉDITIONS DE MINUIT

LE PREMIER JOUR. MOULOU.

« Montre-lui, Moulou. »

L'homme en blouse blanche (le contremaître Gravier, me dira-t-on) me plante là et disparaît, affairé, vers sa cage vitrée.

Je regarde l'ouvrier qui travaille. Je regarde l'atelier. Je regarde la chaîne. Personne ne me dit rien. Moulou ne s'occupe pas de moi. Le contremaître est parti. J'observe, au hasard : Moulou, les carcasses de 2 CV qui passent devant nous, les autres ouvriers.

La chaîne ne correspond pas à l'image que je m'en étais faite. Je me figurais une alternance nette de déplacements et d'arrêts devant chaque poste de travail : une voiture fait quelques mètres, s'arrête, l'ouvrier opère, la voiture repart, une autre s'arrête, nouvelle opération, etc. Je me représentais la chose à un rythme rapide — celui des « cadences infernales » dont parlent les tracts. « La chaîne » : ces mots évoquaient un enchaînement, saccadé et vif.

La première impression est, au contraire, celle d'un mouvement lent mais continu de toutes les voitures. Quant aux opérations, elles me paraissent faites avec une sorte de monotonie résignée, mais sans la

L'ÉTABLI

précipitation à laquelle je m'attendais. C'est comme un long glissement glauque, et il s'en dégage, au bout d'un certain temps, une sorte de somnolence, scandée de sons, de chocs, d'éclairs, cycliquement répétés mais réguliers. L'informe musique de la chaîne, le glissement des carcasses grises de tôle crue, la routine des gestes : je me sens progressivement enveloppé, anesthésié. Le temps s'arrête.

Trois sensations délimitent cet univers nouveau. L'odeur : une âpre odeur de fer brûlé, de poussière de ferraille. Le bruit : les vrilles, les rugissements des chalumeaux, le martèlement des tôles. Et la grisaille : tout est gris, les murs de l'atelier, les carcasses métalliques des 2 CV, les combinaisons et les vêtements de travail des ouvriers. Leur visage même paraît gris, comme si s'était inscrit sur leurs traits le reflet blafard des carrosseries qui défilent devant eux.

L'atelier de soudure, où l'on vient de m'affecter (« Mettez-le voir au 86 », avait dit l'agent de secteur) est assez petit. Une trentaine de postes, disposés le long d'une chaîne en demi-cercle. Les 2 CV arrivent sous forme de carrosseries clouées, simples assemblages de bouts de ferraille : ici, on soude les morceaux d'acier les uns aux autres, on efface les jointures, on recouvre les raccords ; c'est encore un squelette gris (une « caisse ») qui quitte l'atelier, mais un squelette qui paraît désormais fait d'une seule pièce. La caisse est prête pour les bains chimiques, la peinture et la suite du montage.

Je détaille les étapes du travail.

Le poste d'entrée de l'atelier est tenu par un pontonnier. Avec son engin, il fait monter chaque carcasse de la cour accrochée à un filin (nous sommes au premier étage, ou plutôt sur une espèce d'entresol dont un des côtés est ouvert) et il la dépose — bru-

talement — en début de chaîne sur un plateau qu'il amarre à un des gros crochets qu'on voit avancer lentement à ras du sol, espacés d'un ou deux mètres, et qui constituent la partie émergée de cet engrenage en mouvement permanent qu'on appelle « la chaîne ». A côté du pontonnier, un homme en blouse bleue surveille le début de chaîne et, par moments, intervient pour accélérer les opérations : « Allez, vas-y, accroche maintenant ! » A plusieurs reprises au cours de la journée, je le verrai à cet endroit, pressant le pontonnier d'engouffrer plus de voitures dans le circuit. On m'apprendra que c'est Antoine, le chef d'équipe. C'est un Corse, petit et nerveux. « Il fait beaucoup de bruit, mais ce n'est pas le mauvais gars. Ce qu'il y a, c'est qu'il a peur de Gravier, le contremaitre. »

Le fracas d'arrivée d'une nouvelle carrosserie toutes les trois ou quatre minutes scande en fait le rythme du travail.

Une fois accrochée à la chaîne, la carrosserie commence son arc de cercle, passant successivement devant chaque poste de soudure ou d'opération complémentaire : limage, ponçage, martelage. Comme je l'ai dit, c'est un mouvement continu, et qui paraît lent : la chaîne donne presque une illusion d'immobilité au premier coup d'œil, et il faut fixer du regard une voiture précise pour la voir se déplacer, glisser progressivement d'un poste à l'autre. Comme il n'y a pas d'arrêt, c'est aux ouvriers de se mouvoir pour accompagner la voiture le temps de l'opération. Chacun a ainsi, pour les gestes qui lui sont impartis, une aire bien définie quoique aux frontières invisibles : dès qu'une voiture y entre, il décroche son chalumeau, empoigne son fer à souder, prend son marteau ou sa lime et se met au travail. Quelques chocs, quelques éclairs, les points de soudure sont

faits, et déjà la voiture est en train de sortir des trois ou quatre mètres du poste. Et déjà la voiture suivante entre dans l'aire d'opération. Et l'ouvrier recommence. Parfois, s'il a travaillé vite, il lui reste quelques secondes de répit avant qu'une nouvelle voiture se présente : ou bien il en profite pour souffler un instant, ou bien, au contraire, intensifiant son effort, il « remonte la chaîne » de façon à accumuler un peu d'avance, c'est-à-dire qu'il travaille en amont de son aire normale, en même temps que l'ouvrier du poste précédent. Et quand il aura amassé, au bout d'une heure ou deux, le fabuleux capital de deux ou trois minutes d'avance, il le consommera le temps d'une cigarette — voluptueux rentier qui regarde passer sa carrosserie déjà soudée, les mains dans les poches pendant que les autres travaillent. Bonheur éphémère : la voiture suivante se présente déjà ; il va falloir la travailler à son poste normal cette fois, et la course recommence pour gagner un mètre, deux mètres, et « remonter » dans l'espoir d'une cigarette paisible. Si, au contraire, l'ouvrier travaille trop lentement, il « coule », c'est-à-dire qu'il se trouve progressivement déporté en aval de son poste, continuant son opération alors que l'ouvrier suivant a déjà commencé la sienne. Il lui faut alors forcer le rythme pour essayer de remonter. Et le lent glissement des voitures, qui me paraissait si proche de l'immobilité, apparaît aussi implacable que le déferlement d'un torrent qu'on ne parvient pas à endiguer : cinquante centimètres de perdus, un mètre, trente secondes de retard sans doute, cette jointure rebelle, la voiture qu'on suit trop loin, et la nouvelle qui s'est déjà présentée au début normal du poste, qui avance de sa régularité stupide de masse inerte, qui est déjà à moitié chemin avant qu'on ait pu y toucher, que

LE PREMIER JOUR. MOULoud

l'on va commencer alors qu'elle est presque sortie et passée au poste suivant : accumulation des retards. C'est ce qu'on appelle « couler » et, parfois, c'est aussi angoissant qu'une noyade.

Cette vie de la chaîne, je l'apprendrai par la suite, au fil des semaines. En ce premier jour, je la devine à peine : par la tension d'un visage, par l'énerverment d'un geste, par l'anxiété d'un regard jeté vers la carrosserie qui se présente quand la précédente n'est pas finie. Déjà, en observant les ouvriers l'un après l'autre, je commence à distinguer une diversité dans ce qui, au premier coup d'œil, ressemblait à une mécanique humaine homogène : l'un mesuré et précis, l'autre débordé et en sueur, les avances, les retards, les minuscules tactiques de poste, ceux qui posent leurs outils entre chaque voiture et ceux qui les gardent à la main, les « décrochages »... Et, toujours, ce lent glissement implacable de la 2 CV qui se construit, minute après minute, geste par geste, opération par opération. Le poinçon. Les éclairs. Les vrilles. Le fer brûlé.

Son circuit achevé à la fin de l'arc de cercle, la carrosserie est enlevée de son plateau et engloutie dans un tunnel roulant qui l'emporte vers la peinture. Et le fracas d'une nouvelle caisse en début de chaîne annonce sa remplaçante.

Dans les interstices de ce glissement gris, j'entrevois une guerre d'usure de la mort contre la vie et de la vie contre la mort. La mort : l'engrenage de la chaîne, l'imperturbable glissement des voitures, la répétition de gestes identiques, la tâche jamais achevée. Une voiture est-elle faite ? La suivante ne l'est pas, et elle a déjà pris la place, dessoudée précisément là où on vient de souder, rugueuse précisément à l'endroit que l'on vient de polir. Faite, la soudure ? Non, à faire. Faite pour de bon, cette fois-ci ?





Transcolonial Fanon Conference: Seloua Luste Boulbina

Autopsie urbaine Sur Le Géant de Michael Klier (1983)

Olivier Gaudin

Le Géant est un montage d'enregistrements de vidéo-surveillance, filmés pour l'essentiel dans les espaces de circulation de Berlin-Ouest et d'autres villes de la RFA au début des années 1980¹. Dans une première partie, le film montre de longues séquences urbaines d'un noir et blanc de faible résolution ; les images sont associées à des extraits musicaux de Mahler, Wagner, Rachmaninov et Moussorgski. Le montage intègre aussi des plans de coupe, en couleurs et sonorisés, d'une salle de contrôle où l'on entend des échanges de voix. Sans transition apparente, la seconde partie du film est composée de plans hétérogènes, où l'on distingue : les images du dispositif de surveillance domestique de l'entrée d'une maison particulière ; des extraits de la vidéo-surveillance d'un guichet de banque, d'un magasin d'articles de vaisselle, d'une manifestation étudiante, d'un lac de plaisance ; les bribes d'un entretien entre un psychiatre et son patient ; une séquence d'hôpital où le sommeil d'un autre patient est examiné au moyen d'électrodes ; la génération de portraits-robots à partir d'un fichier photographique de police ; des images de vidéosurveillance d'une station-service, montées cette fois sur un air de jazz ; et une simulation vidéo d'entraînement (réalisée à partir d'une maquette et d'un dispositif de prises de vues qui sont eux-mêmes montrés à l'écran) de la progression d'un char d'assaut dans une campagne habitée.

Ces images pâles et disparates sont toutes des documents d'archive : de basse qualité, parfois floues, le plus souvent muettes, elles ne présentent à première vue qu'un mince intérêt esthétique, ou même historique. La durée et la banalité des plans, l'absence de mise en scène, de personnages, d'intrigue, de dialogues et d'action identifiable, ainsi que la présence envahissante de la musique dont le choix semble tourner en dérision la défunte tradition cinématographique de la « symphonie urbaine », accentuent leur éloignement vis-à-vis de nos habitudes visuelles de spectateurs de cinéma ou de télévision. Des mouvements d'appareil sans finalité apparente, de rares échanges de paroles à peine intelligibles

entre des voix sans visage, ajoutent à l'incertitude, sinon au trouble ou à l'ennui, devant cette série d'images qui ne raconte rien.

Privées de toute dramaturgie événementielle et de toute portée affective fondée sur l'identification à des personnages, ces traces enregistrées par des machines de vision ne sont pourtant pas coupées de toute dimension historique ou narrative. Les situations plus ou moins familières, quotidiennes et reconnaissables qui se succèdent à l'écran, esquissent une multiplicité de petites histoires, un foisonnement d'enchaînements scénaristiques éventuels. En les regardant, nous pourrions nous exercer à contempler quelques heures de la vie d'une grande ville.

Les matériaux assemblés ne sont issus d'aucune écriture préalable, d'aucun tournage, mais sont prélevés à même le quotidien le plus ordinaire. Malgré tout, nous imaginons qu'un enjeu subsiste, nous voulons croire à l'événement, au retour du spectacle dont nous avons l'habitude, sinon le goût et le désir. C'est sur cette attente que le réalisateur prend appui et dont il joue. La question du (télé)spectateur, accoutumé à des rythmes dramaturgiques où la faible intensité narrative alterne avec l'action et le dialogue les plus captivants², n'est pas d'abord « que suis-je en train de voir ? à quoi assistons-nous au juste ? », ni « à quelle position, à quel point de vue me placent ces images ? », mais plutôt : « que va-t-il se passer ? » ou « va-t-il seulement arriver quelque chose ? ». Le film de Klier avertit ainsi le spectateur qu'il est entré dans la salle avec ses propres attentes, alors que l'outil de la vidéosurveillance relève d'un tout autre usage de l'image, strictement fonctionnel.

Cet article aborde le film pour son usage artistique de la vidéosurveillance urbaine ; en relevant les déplacements opérés par le travail du montage, je soutiendrai que ce détournement, davantage qu'une critique dénonciatrice, est une mise en évidence réflexive de nos regards sur la ville et sur l'espace urbain. Cette œuvre de 1982 – c'est-à-dire d'un âge fort lointain, sinon reculé, en matière de technologies de surveillance – reste pertinente pour interroger les enjeux politiques de l'expérience perceptive des espaces publics urbains, alors même que ces enjeux étaient peut-être moins apparents et moins explicites à cette période que de nos jours.

Vous verrez comme des dieux

L'existence même du Géant suppose l'accès au dispositif technique et sécuritaire de la vidéo-surveillance urbaine, comme l'indique l'image récurrente de la salle de contrôle ; mais aussi la conservation des enregistrements. Les bandes magnétiques dont l'auteur a fait les éléments d'une œuvre ne sont pas, d'un point de vue légal, destinées à l'archivage. À l'ubiquité d'une vision multiple et interconnectée, qui permet l'observation simultanée et continue de lieux plus ou moins éloignés les uns des autres, s'ajoute pourtant, de fait, la possibilité de rétention du passé. Le film révèle au spectateur que la vidéo-surveillance est aussi capable de constituer des archives. Les parcours et les gestes des citoyens, une fois collectés, peuvent se convertir en informations et en fichiers, et les passants anonymes, devenir des sujets identifiés et contrôlables. Secondée par la mémoire de l'enregistrement, la surveillance vidéo peut faire comprendre ce qu'un regard local et instantané ne permet pas de voir. La multiplication des caméras et des écrans permet de suivre le parcours d'un individu qui tourne au coin de la rue ou d'un couloir de métro, de façon à ce que la filature physique ne soit, à terme, plus nécessaire : ces outils permettent de relever les parcours et les adresses, de rassembler des bases de données en vue d'un travail d'enquête, d'indexation et d'interprétation des images (que suggère, non sans ironie, la séquence des portraits-robots de police).

Les développements récents de la longue histoire de la surveillance policière feront sans doute paraître daté le travail de Klier. Il importe cependant de ressaisir celui-ci dans son contexte historique, afin de mieux en apprécier les intentions et la portée pour nous, que l'écart apparent de la chronologie pourrait masquer. Premier point, la relative nouveauté de ces images : au commencement des années 1980, la technologie de la vidéo, sur laquelle s'appuie la télévision, n'en est certes pas à ses débuts, mais elle est encore peu accessible au grand public, en particulier du point de vue de sa manipulation. Certes, les points de vue de surplomb de la surveillance vidéo, à mi-chemin entre photographie aérienne et vision terrestre, retrouvent les angles de vue et les perspectives bien connus de la fenêtre sur rue, en continuité historique avec les travaux

des premiers photographes (le daguerréotype du boulevard du Temple de 1839), et avec certains éléments des « symphonies urbaines » cinématographiques des années 1920. Ainsi de la combinaison et de la démultiplication des points de vue et des lieux. Le plan du mur d'écrans de la salle de contrôle, en revanche, est plus novateur. À mi-chemin entre fiction et document (on pense ici au *Dr Strangelove* de Kubrick), il juxtapose des fragments disparates au sein d'un dispositif de visualisation centralisé, en temps réel, à une échelle que l'on peut supposer être celle d'une agglomération entière. Qu'il s'agisse en réalité d'une salle de contrôle ou de régulation du trafic aérien, et non d'un dispositif policier, importe peu. Le montage suggère la conversion du spectacle de la vie urbaine en source potentielle d'information sur les activités de n'importe quel citoyen.

Les prouesses de montage de Ruttmann, de Vigo ou de Vertov composaient des œuvres finies dont la tension et le rythme énergiques répondaient, de manière active et créatrice, à l'expérience urbaine de l'ère industrielle (qu'ils entendaient aussi bien documenter que « poétiser », amplifier). Par contraste, *Le Géant* semble une vaste mise à plat aux limites et aux intentions mal définies. Aux décisions esthétiques ou à la recherche du style, Klier substitue les prélèvements dépassionnés d'une vision mécanique et impersonnelle des espaces urbains. Sous ce regard cartographique, voire clinique, les lieux deviennent les coordonnées équivalentes d'un système de communication ; tandis que la possibilité, en principe, d'une surveillance synoptique et simultanée des espaces publics à l'échelle de la ville, se fait jour. Faut-il estimer qu'il s'agit là d'une vision omnisciente, d'un dispositif omniprésent voire écrasant, à l'image d'un inflexible œil divin ?

Il est vrai que la vidéosurveillance des espaces urbains, privés et domestiques, au début des années 1980, a déjà de belles années derrière elle. Depuis sa mise au point trois décennies plus tôt, elle a atteint un haut degré de sophistication. Au cours des années 1970, la mise en service du RER parisien donne lieu, par exemple, au déploiement d'un dispositif complet ; des caméras sont braquées sur les couloirs des stations, les escaliers mécaniques, et les quais, tandis que les images sont

visualisées depuis un poste local de sécurité³. Toutefois, la généralisation de ces dispositifs à l'ensemble du réseau des transports parisiens, avec un poste de commande unique qui suppose une capacité d'interconnexion entre les circuits de chaque station, est bien ultérieure (années 1990)⁴. En 1980, le nombre de caméras installées dans les rues et les espaces de circulation des villes occidentales est encore restreint, et l'adoption de la surveillance vidéo des espaces publics par les municipalités, très minoritaire. Les débats législatifs et les réglementations sont peu aboutis, et le lexique subtil de la « vidéoprotection », par exemple, n'est pas encore inventé ; de même, sa contestation « citoyenne⁵ », ou la surveillance des salariés dans les entreprises, ne sont qu'embryonnaires. Parce qu'elle est encore mal connue du public, et que son usage peut être considéré comme limité et hésitant, la tentation de la tenir pour un regard « divin » peut se faire jour. Pourtant, on va le voir, ce n'est pas ce que suggèrent le titre comme le contenu du Géant. De ce point de vue, les années durant lesquelles Klier réalise son film (1980-1983) sont un moment de transition où différentes voies semblent encore possibles pour les usages, plus ou moins menaçants, pour l'analyse, et pour la réception critique, de la technologie de vidéosurveillance.

Images d'un géant

Un recueil de matériaux enregistrés ne fait pas un film. Par l'art du montage, Klier signe un travail de réalisateur, une fiction, au sens élémentaire d'assemblage et de composition. La sélection des plans invente une continuité à partir de lieux différents, de villes éloignées, et de moments distincts, tandis que la musique, très présente, confère au montage une grande part de sa cohérence. Faux rythmes et raccords n'empêchent pas cette construction de faire sens ; ainsi, des séquences de vidéo deviennent un film de cinéma. Élaborant une œuvre à partir des insuffisances des enregistrements eux-mêmes, Klier laisse entrevoir une multitude de scénarios potentiels.

Mais le film semble construit pour désamorcer toute tension narrative. Il appelle plutôt, au fil des séquences, un regard pensif ou contemplatif – c'est-à-dire coupé de tout rapport pratique à son objet. Non qu'il s'agisse d'esthétisme, au vu de la pauvreté plastique

des images. La distance, soulignée par la musique, à l'égard des actions filmées, tendrait plutôt à associer le spectateur à l'état de veille des surveillants eux-mêmes, ceux par exemple que l'on distingue – de dos – devant les écrans de la salle de contrôle.

La première séquence du film, qui précède l'écran titre, évoque le caractère non terrestre de cette vision. En un effet de citation inversée, aux accents de parodie, des premiers plans de Triomphe de la volonté de Riefenstahl, un vague point lumineux apparaît puis grossit au-dessus d'une piste d'aéroport ; puis l'on assiste à l'at terrissage et au parcours de l'avion jusqu'à son aire de stationnement. La succession des angles de vue et les mouvements d'appareil (panoramique, zoom) permettent de suivre le trajet, tandis qu'une caméra prend le relais d'une autre. Filmé à mi-hauteur, l'ensemble de la scène place le spectateur entre ciel et terre: ni embarqué à bord de l'avion, comme dans le film de Riefenstahl, ni pris dans la perspective limitée du regard d'un individu, depuis le sol. Loin de l'amplification visée par la vue aérienne ou la contreplongée, et comme en contrepoint du choix de la musique, le paysage de l'aéroport, puis celui de la ville, paraissent un modèle réduit ou une maquette (les derniers plans du film confirmeront explicitement cette tendance). La terne grisaille de l'image vidéo, son flou et sa faible résolution, et les mouvements hésitants et saccadés des caméras, se démarquent de tout contraste dramatique ou spectaculaire. Ainsi, la séquence d'ouverture nous fait entrer dans un dispositif de vision caractérisé par sa distance vis-à-vis du point de vue humain. Mais qui est le Géant du titre ? Est-ce le sujet fictif qui perçoit, qui fait glisser son œil électronique sur le monde, sans jamais s'y pencher et s'y mouvoir faute de pouvoir y interagir ; ou le sujet du film, c'est-à-dire son objet, la ville elle-même décomposée, contrôlée, soumise peut-être ? Cette alternative limitée, contestable et au fond non exclusive, appelle moins une réponse qu'une réflexion à partir de ses termes.

Le mot de « géant », en premier lieu : « dans la mythologie grecque le nom de monstres brutaux et gigantesques, nés de la Terre et du Ciel, frères des Titans, et que Zeus dut vaincre avec l'aide des Olympiens avant de devenir le maître des dieux⁶ ». Figure ancestrale et fabu-

leuse, préexistant aux dieux mais en lutte avec eux, le géant n'est pas détaché du sol, n'occupe pas une position divine, c'est-à-dire un point de vue panoptique et infaillible. Le sommet de l'Olympe lui est aussi inaccessible qu'aux hommes, et l'autopsie, dans son sens mystique ancien de « contemplation divine », lui est donc refusée. L'œil de cet être intermédiaire ne posséderait ni la toute-puissance d'un dieu, ni l'agilité créatrice du regard humain ; ni mage, ni ange, ni « ciné-œil », le géant est un disparu, un vaincu. C'est le second point de la définition : les géants ont pu prétendre à la maîtrise du monde révolu dont ils étaient issus, mais ils ont perdu la bataille. Le nom de ces êtres de légende désigne moins une menace qu'une absence, un souvenir mythique dont on a triomphé. Il est plus proche du Cyclope que du Dieu « qui voit tout ».

Retenons que la vision d'un géant serait non humaine, distincte de notre perception visuelle ordinaire par son statut intermédiaire et archaïque. L'œuvre de Klier, par la métaphore de son titre, se présente comme la composition de matériaux qui tranchent avec nos capacités perceptives. Si le film produit est susceptible, in fine, de construire des associations, voire de susciter des émotions, c'est par la force du montage et par le regard du spectateur lui-même, non par celui d'une hypothétique figure de puissance.

Revenons donc – deuxième point – aux enjeux de la production des images sources, les enregistrements. Si l'idée d'un « œil électronique » a connu un certain succès dans la littérature des surveillance studies, c'est au titre de métaphore, et non pour désigner la vidéosurveillance⁷. La vidéo, en effet, semble archaïque au vu de l'impressionnant arsenal technologique et militaire à disposition des agences de sécurité. Elle n'en demeure pas moins un sujet de questionnement pertinent pour approcher l'espace urbain comme un champ d'expérience, à l'heure où ses infrastructures et ses formes semblent échapper, précisément, à toute possibilité de contrôle centralisé.

D'un point de vue historique, philosophique et critique, on aurait pu tenir la vidéosurveillance urbaine pour un formidable instrument de pouvoir – un œil de Dieu, selon une image aussi convenue qu'insatisfaisante. Le film de Klier répond de manière critique à ce fantasme

d'une capacité perceptive étendue à la totalité des phénomènes visibles, pouvant isoler sa cible parmi la foule pour en capter et en connaître tous les faits et les gestes. En alignant les plans « vides » qui ne montrent que le quotidien ordinaire de la vie urbaine, il fait aussi voir l'absurdité, sinon l'inanité, d'un tel fantasme. Plusieurs facteurs exposent en effet le regard des surveillants à une irrémédiable déception structurelle.

L'indétermination de leur tâche, de prime abord. Les mouvements de caméra semblent évoquer l'errance et l'ennui d'un regard qui cherche en ne sachant pas ce qu'il cherche, glissant d'une rue à l'autre, d'un écran à l'autre. L'attente, même vigilante, ne peut faire attention à toutes choses ; même non focalisée, elle demeure sélective, comme tout acte de perception incarné dans le flux d'une expérience. Le film montre une attente diffuse auto-contradictoire, qui s'annule en se détachant des conditions ordinaires de l'expérience sensorielle. Anonyme, délocalisé, supervisant depuis un lointain dehors un monde projeté à distance, le regard de la vigilance est abstrait, indifférent et mécanique, il ne constitue presque plus un regard – dans les longs plans de circulation automobile, il semble que des machines regardent d'autres machines, et le spectateur se sent de trop.

Un deuxième facteur est l'impossibilité apparente de totaliser les images recueillies en une unité sémantique. Le plan récurrent du mur d'écrans en activité simultanée le montre ; malgré la présence des surveillants et leurs échanges de voix, du reste à peine audibles, le dispositif n'engendre aucune réponse préparant une action, comme s'il ne montrait jamais rien de significatif et que les séries d'images parallèles ne parvenaient jamais à faire sens.

Enfin, la persistante opacité des actions « suspectes » rend difficiles à interpréter les détails de leur motivation et de leur accomplissement, même une fois repérées ; ainsi que le montrent l'improbable séquence du vol de vaisselle et celle, plus obscure encore, où l'on voit entrer précipitamment un couple dans une pièce adjacente, ce qui les emmène hors du champ de vision de la caméra.

L'ineptie du panoptique et les promesses de l'autopsie

Téléologie absente de l'attention non focalisée, impossibilité du sens, interprétation difficile. Mais en quoi consiste la tâche du surveillant ? S'il a l'air de chercher sa cible, celle-ci ne pourra le devenir que rétrospectivement, une fois l'infraction commise – et peut-être une fois le pire arrivé ; l'enjeu serait alors d'intervenir, non d'assister de loin aux actes répréhensibles. La vidéosurveillance est rétrospective, et s'apparente davantage à l'autopsie qu'au contrôle. L'observation de surplomb, depuis une position de guetteur, à travers une caméra qui suggère un viseur (comme dans la séquence de la manifestation étudiante filmée depuis les toits) ne garantit aucune maîtrise des événements. L'image est image de ce qui a eu lieu, elle est en retard sur la réflexion, la déduction, l'enquête. Le film de Klier constate, entre autres, cette insuffisance – insuffisance de 1983, que les algorithmes de reconnaissance d'image et les projets d'interventions préemptives prétendent aujourd'hui vouloir dépasser.

Aussi serait-il bien malvenu de lui associer unesimpledénonciationdu «panoptique».L'immense fortune théorique de ce terme, à la suite des pages de Foucault sur les rapports entre voir, savoir et pouvoir, et sur l'extension supposée du modèle architectural benthamien du Panopticon en une « société panoptique » généralisée, demanderait une patiente reconstitution qui n'est pas ici mon objet⁸. Retenons seulement – avec le confort de quarante années de recul – que ce type de proposition était, pour Foucault, destiné à décrire un état historique antérieur, et non les évolutions contemporaines, des modalités de la surveillance policière et sociale⁹. En un mot, le modèle du panoptique n'apporte guère de lumière sur notre expérience urbaine contemporaine. Il serait plus suggestif d'associer *Le Géant* à une seconde ligne de réflexion ouverte par le travail de Foucault : celle, moins commentée, formulée dans son cours de 1978 intitulé *Sécurité, territoire, population*¹⁰. Alors que la logique statique du modèle panoptique était d'enfermer, de capturer et de figer (« architecturer »), celle de la sécurité serait de maintenir et d'orienter les flux qui organisent la vie d'un milieu et d'une population («tenir compte de

ce qui peut se passer », « aménager un milieu »). Les dispositifs de sécurité visent à capter un fonctionnement afin de pouvoir le prévoir, l'orienter, le scénariser. C'est pourquoi le contrôle sécuritaire des populations trouve une illustration possible, et comme un précurseur, dans les images de la vidéosurveillance urbaine, qui de son côté, pourrait y trouver un réajustement de son sens. Si l'on requalifie cet outil de contrôle policier à l'efficacité douteuse, pour évaluer sa fonction de technologie de l'attention et de la prévoyance, si l'on associe l'observation distancée qu'il permet aux enquêtes réflexives sur leurs conditions et leurs modes d'existence menées par les « populations » elles-mêmes, on entrevoit le rôle de régulation et de fiction qu'il peut jouer, à la manière d'une vieille légende.

C'était la troisième piste suggérée par le titre de Klier : considérer que le « géant » n'est autre que la ville elle-même, en tant que milieu de vie, d'expérience et de circulation, habité par les citoyens. Comme Foucault invite à le penser à de nombreuses reprises, la question des conditions de possibilité et d'existence est plus complexe que celle de la seule causalité. Saisir l'organisation matérielle d'une ville requiert de repérer les points de branchement de ses flux, les points de connexion de ses réseaux et de ses infrastructures; à défaut de pouvoir nous les montrer à l'écran, le détournement artistique de la vidéosurveillance peut nous aider à en prendre conscience. Il s'agit de reconnaître dans *Le Géant* (et en particulier dans sa seconde partie) une patiente autopsie: la mise en évidence de la complexité de l'appréhension perceptive de l'expérience urbaine, où le banc de montage devient une table d'opération. Le regard de l'artiste pourrait même rejoindre la promesse d'une enquête réflexive, publique, intellectuelle et politique, en amorçant une inversion du sens¹¹.

- 1 - Michael Klier, *Le Géant (Der Riese)*, 1983, vidéo, noir et blanc, couleur, son, 82 min
- 2 - Y compris pour les pratiques de narration ritualisées que constituent le journal télévisé, ou aujourd'hui, les flux télévisés d'information en continu. Sur ces points, voir par exemple Gérard Leblanc, *Treize heures / vingt heures. Le monde en suspens*, Hitzeroth, 1987; Id., *Scénarios du réel, tome II : Information, régimes de visibilité*, L'Harmattan, 1997.
- 3 - Ce dispositif de vidéosurveillance des stations, en circuit fermé (CCTV) ne doit pas être confondu, malgré de possibles analogies, avec celui de la régulation du trafic, par exemple depuis le Poste de Commande Centralisé (PCC) d'une ligne de RER. Ils impliquent des régimes de perception, d'attention et d'action fort différents. À ce sujet, voir I. Joseph, « Attention focalisée et attention distribuée. Les protocoles de la coopération au PCC de la ligne A du RER », *Sociologie du travail*, 4, 1994, repris dans *L'athlète moral et l'enquêteur modeste*, édité par D. Cefaï, Economica, 2007. L'article rapporte les propos de chefs de gare interrogés à propos d'un incident sur la ligne et de son traitement hiérarchisé : « Le PCC, c'est Dieu ». La suite de notre analyse montrera combien le « géant » de Klier n'a rien d'une telle figure divine, même par métaphore.
- 4 - La mise en place d'un vaste réseau de surveillance vidéo centralisé et unifié, avec son poste de commande (« PC Sécurité ») dédoublé entre la RATP et la Brigade des réseaux ferrés (police nationale), a été accélérée après les attentats de l'automne 1995 et la mise en place du plan Vigipirate. Fin 2013, la RATP recensait 9000 caméras sur les seuls réseaux métro et RER; en ajoutant les bus et les tramways, le nombre officiel approchait les 30 000.
- 5 - Voir par exemple le site www.sous-surveillance.net, qui propose, à l'échelle internationale, de dresser « une cartographie participative, collaborative et accessible au plus grand nombre » des systèmes de vidéosurveillance urbaine. De façon plus générale, voir le site bigbrotherawards.eu.org, et l'anthologie des *Big Brother Awards, Les surveillants surveillés, Zones / La Découverte*, 2008.



- 7 - Voir en particulier David Lyon, *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*, University of Minnesota Press, 1994. Dans sa préface, l'auteur affirme que le terme de « surveillance society » a été forgé en 1985. L'ouvrage est consacré pour l'essentiel à la question, alors encore récente, de la collecte et du traitement informatisés des données; « l'œil électronique » est donc déjà devenu, quelques années après le film de Klier, une métaphore.
- 8 - Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.
- 9 - Voir par exemple, à titre de symptôme, les constats de Zygmunt Bauman et David Lyon dans *Liquid Surveillance. A Conversation*, Polity Press, 2013 (en particulier le chapitre 2 : « Liquid Surveillance as Post-Panoptic », p. 49).
- 10 - Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population*, Seuil / Gallimard, 2004.
- 11 - Ces pistes de réflexion, que je ne peux développer ici, feront l'objet d'un prochain texte.

Jean-Luc Nancy

Que faire ?


Galilée

Petit préambule activiste

Chômage (comme si « plein emploi » était le seul idéal), chômage de masse (comme si un seul chômeur ne portait pas une masse d'angoisse), gagner ou perdre (comme si on ne pouvait rien faire d'autre), écart croissant entre riches et pauvres (comme si cet écart n'était pas creusé par les uns sur le dos des autres), guerre et terrorisme (comme si l'effroi n'était pas monté vers nous du fond de notre paix confortable), catastrophes techniques et naturelles (comme si on pouvait encore distinguer), démantèlement des services publics (comme si les « services » n'étaient pas une marchandise de pointe), choc de civilisations (comme s'il n'y en avait pas une seule, éplorée de sa propre violence), éboulement des valeurs (comme s'il y en avait d'autres que monnayables), religions meurtrières (comme si le meurtre n'était pas déjà rituel), politique corrompue (comme si elle n'était pas déjà rompue), articles vibrants pour une démocratie retrouvée (comme si on

l'avait jamais trouvée), pétitions pour solidarité, fraternité, justice (comme si c'était affaire de paraphes)...

Arrêtons ces discours courus d'avance : tout n'est-il pas déjà passé à la trappe (banalité de plus...)?

Alors, on peut commencer.

Mais ne vous contentez pas de lire. Faites quelque chose.

Le poids de notre histoire*

1

On préférerait se taire. Devant l'horreur et l'émotion. Devant les effets de la proximité – car ce qui s'est passé à Paris n'a pas cessé depuis longtemps de se passer à Bombay, Beyrouth, Kaboul, Bagdad, New York, Madrid, Casablanca, Alger, Amman, Karachi, Londres, Tunis, Mossoul, etc. Devant la misère de nos indignations (justifiées mais creuses) ou de nos protestations (« on devrait... » « il n'y a qu'à... ») – et le plomb des perspectives (contrôle, riposte...).

On préférerait se taire aussi à cause de la conscience suraiguë qui nous étreint dès qu'on se

* Ce texte dans son premier état fut écrit au lendemain des attentats du 13 novembre 2015 à Paris pour répondre à une demande du journal *L'Humanité* qui le publia dans *L'Humanité des débats* des 19-20-21 novembre. Il fut ensuite prolongé à l'occasion de traductions.

représente l'inextricable complexité des genèses, causes, enchaînements de processus manifestement enchevêtrés et enveloppés dans une conjoncture mondiale de grands affrontements économiques et géopolitiques. Sur le plan de la pensée aussi, l'heure n'est pas aux « il n'y a qu'à... ».

Il faut pourtant essayer de parler, pour les mêmes raisons. Non seulement parce que l'émotion l'appelle mais aussi et surtout parce que la puissance de cette émotion tient à autre chose qu'à l'ampleur des attentats. Cette dernière n'en est pas moins remarquable – toute cette coordination, ce choix du temps et des lieux, en disent long sur le travail préalable – mais il y a plus en elle : il y a l'ampleur d'une longue séquence commencée il y a environ 25 ans (pour rester dans les limites de la perception immédiate) dans l'Algérie des années 1990 avec la fondation du GIA. Vingt-cinq ans, une génération, ce n'est pas seulement un calcul symbolique. Cela signifie qu'un processus se déploie, qu'une maturation a lieu, qu'une expérience se caractérise. Des contours, des tonalités, des dispositions se sont mis en place ; rien de fixe ni de définitif, bien sûr, rien sur quoi se referme un couvercle d'histoire du genre du « siècle », mais tout de même une configuration ou du moins la forme d'un tournant, l'énergie d'une inflexion, voire d'une impulsion.

La force dont est chargée la soirée du 13 novembre 2015 à Paris relève de cette énergie. C'est

aussi pourquoi elle semble engager aussitôt la perspective soit d'un tournant décisif, soit de l'amorce d'une nouvelle génération : 25 années devant nous pour atteindre un autre palier ou passer un autre seuil. Beaucoup des mitraillés de cette sauvagerie n'ont guère dépassé les 25 ans ; ils entrent morts ou blessés dans cette obscurité menaçante.

La force en question est puisée, pour ce qui la constitue essentiellement, ailleurs que dans les ressources de ce qu'on nomme « fondamentalisme » ou « fanatisme ». Certes, le fondamentalisme actif, vindicatif et agressif – qu'il soit islamique (sunnite ou shiite), catholique, protestant, orthodoxe, juif, hindouiste (voire exceptionnellement bouddhiste) – caractérise pour une part non négligeable les dernières 25 années. Mais comment ne pas remarquer qu'il aura répondu à ce qu'on peut désigner comme le fondamentalisme économique inauguré avec la fin du partage bipolaire et l'extension d'une « globalisation » déjà engagée et désignée presque deux générations plus tôt (le « *global village* » de MacLuhan date de 1967) ? Comment ne pas relever aussi l'empressement à effacer les expériences totalitaires comme si la simple démocratie représentative accompagnée du progrès technique et social répondait parfaitement aux inquiétudes levées depuis longtemps par le nihilisme moderne et au « malaise dans la civilisation » dont parlait Freud en 1930 ?

Le fondamentalisme libéral affirme le caractère fondamental d'une loi supposée naturelle de production compétitive illimitée, d'expansion technique non moins illimitée et surtout de réduction tendancielle illimitée de toute autre espèce de droit – du droit politique au premier chef, surtout si ce dernier entend régler la loi naturelle selon les exigences particulières d'un pays, d'un peuple et d'une forme d'existence commune. L'État dit « de droit » représente de manière paradoxale la forme à la fois nécessaire et tendancielle exsangue d'une politique privée d'horizon et de consistance. Notre humanisme productiviste et naturaliste se dissout lui-même et ouvre la porte aux démons inhumains, surhumains, trop humains...

Le fondamentalisme religieux peut se borner à l'observance d'une doctrine et d'un rite immuables, sans interférences avec le contexte sociopolitique. Lorsqu'il veut être actif dans ce contexte, il présente une double postulation : d'une part il s'agit de retrouver la force d'un fondement mystique, d'autre part de permettre à cette force de cohabiter avec les intérêts techniques et économiques afin d'entrer dans leurs rapports de puissance. Le symptôme le plus éloquent de cette entreprise est l'adaptation du fonctionnement bancaire à la loi islamique – et réciproquement. Un autre symptôme est la guerre des religions : la révolution iranienne de 1979, en même temps qu'elle a

marqué le réveil d'un islam politique, a aussi porté sur ce terrain la division majeure interne à l'islam. Comme celles de l'Europe ancienne, les guerres de religions répondent à des affrontements sociaux et politiques. On pourrait dire en simplifiant que les conflits actuels au Moyen-Orient – outre celui lié à Israël – proviennent de l'échec ou du dévoiement des tentatives censément progressistes de révolution postcoloniale (Égypte, Syrie, Irak, Algérie).

À une postcolonisation tantôt entravée, tantôt détournée aussi bien par les intérêts des ex-colonisateurs que par les rapports de force entre ex-colonisés s'est jointe une situation économique bouleversée par la demande énergétique accrue et par la transformation du système monétaire et financier. Autrement dit, depuis deux ou trois générations la configuration mondiale est engagée dans une transformation majeure dont les troubles de l'espace méditerranéen et européen ne sont qu'un des aspects – les autres se situant dans les transformations de l'Orient et de l'Amérique latine. Aussi bien le fanatisme trouve-t-il aujourd'hui à recruter hors du monde qu'on délimite trop simplement comme « arabo-musulman ».

Quant au monde musulman méditerranéen, et ici aussi au prix d'une simplification, il faut reconnaître que l'opposition entre shiisme et sunnisme (qui recoupe aussi la différence entre

culture perse et culture arabe) se traduit par une différence importante dans la manière de configurer le lien entre religion et société. Le modèle d'une imprégnation religieuse intégrale de l'existence, de la culture et du droit que revendique le fondamentalisme sunnite reste en partie étranger à l'esprit messianique du shiisme (ceci soit dit sans oublier le comportement effectif de l'État iranien). Cela n'est pas sans conséquences sur les rapports avec les pays européens et américains.

Ces quelques rappels bien trop schématiques pour seulement évoquer le poids considérable des données qu'une réflexion lucide doit envisager. Car ce poids est précisément celui qui rend possible le déclenchement de fanatismes aussi violents et bornés que ceux que nous voyons. C'est lorsqu'un monde se défait que des folies s'exacerbent. C'est dans les mutations que surgissent des possibilités létales. L'Inquisition espagnole ou les fanatismes de l'époque de la Réforme comme bien d'autres (à commencer par ceux du ou des christianismes premiers) sont sans doute toujours corrélés à des situations critiques, que ce soit sur le plan social ou sur le plan existentiel.

Cette pesanteur et cette exaspération renouvelées ne favorisent certes pas les voies d'une résolution. Au moins pouvons-nous et devons-nous savoir que nous ne sommes pas simplement devant le déclenchement soudain d'une barbarie tombée

d'on ne sait quel ciel. Nous sommes devant un état de l'histoire, de notre histoire – celle de cet « Occident » devenu la machine mondiale affolée d'elle-même.

Il serait trop facile de condamner cette histoire, autant que de vouloir la justifier. Mais nous ne pouvons pas ne pas nous demander s'il est possible de la sortir de sa propre impasse – qu'elle soit nihiliste, capitaliste, islamiste ou tout à la fois.

En parlant de la prise de Rome par Alaric, Augustin, dans Hippone où affluaient les réfugiés romains, déclarait que « de la chair opprimée devait sourdre l'esprit ». Où trouver l'esprit aujourd'hui ?

Où trouver l'esprit aujourd'hui ? est une question deux fois étrange. D'une part comment penser qu'on puisse trouver « l'esprit », le découvrir quelque part ?... D'autre part le mot « esprit » est un des plus usés, un des plus risqués et des plus dangereux même. Il a servi au pire comme au meilleur. On ne peut toutefois oublier la parole de Marx qui qualifiait la religion d'« esprit d'un monde sans esprit ». Pour désigner l'absence de quelque chose il faut connaître cette chose. Marx a donc au moins une notion, un sentiment ou un indice au sujet de l'« esprit ». Marx est bien connu

en tant que matérialiste : comment peut-il parler d'esprit ? Il en parle parce que son matérialisme est celui de la production par l'homme, à travers son travail, de son propre sens (ou de sa propre valeur en tant que valeur absolue, ni d'échange ni même seulement d'usage).

Avec ou sans Marx on peut dire que l'esprit désigne la production d'un sens (comme lorsqu'on parle de « l'esprit de Dante » ou de « l'esprit de l'art roman »). Un sens n'est pas une signification supposée accomplie (comme « Dieu » ou bien « le bonheur »), c'est un mouvement par lequel une existence se rapporte au monde, aux autres et à elle-même. Ce rapport se renouvelle sans cesse et ne se fixe nulle part (fixé, devenu dogme ou loi, il n'est plus esprit mais « lettre » inerte).

Il ne s'agit donc pas de trouver l'esprit car il n'est situé nulle part et ne consiste en rien de situable (comme un texte ou un nom ou une forme, une image, etc.). L'esprit est déjà là dans le seul fait de s'interroger sur lui et il est encore là même lorsque cette question devient inquiétude et sentiment d'un manque. Il est donc « là », dans ce lieu qui n'est nulle part mais partout à travers nos actes, nos paroles, nos rapports. Il est là comme la poussée qui nous fait le demander.

Trop souvent aujourd'hui on croit pouvoir le désigner comme l'esprit de l'humanisme, du droit, de ce qu'on appelle des « valeurs ». Il est pourtant très manifeste que ces mots sonnent d'autant plus

creux qu'ils sont plus invoqués¹. L'esprit, c'est quand les mots ne sont pas creux. Quand ils le sont, il faut en changer.

L'« homme » est un mot qui doit être changé ou bien rechargé de sens. Ce n'est pas un travail linguistique, c'est une tâche pratique, concrète, qui peut se résumer comme la tâche de transformer toute une culture, une société ou une civilisation. Nous avons des significations nouvelles, comme celles de « fibre », de « nanoseconde », de « pluri-vers » ou de « réseau ». Mais nous n'avons qu'un mot vieilli – « esprit » – pour dire ce dont nos mots ne parlent pas, ou pas de manière compréhensible : comment notre existence – celle de tous, de toutes les présences, humaines, vivantes, cosmique – existe au sens fort du terme, c'est-à-dire se fait, se forme, s'ouvre à des rapports...

1. Sont aussi invoqués les facteurs ou les fauteurs supposés de la dégradation de ces « valeurs » : ce sont les contre-valeurs de basses dispositions comme l'« égoïsme » ou bien la « cupidité » des entrepreneurs, le « cynisme » ou l'« hypocrisie » des producteurs/vendeurs, le goût de la « jouissance » ou l'« avidité » des consommateurs/acheteurs, bref tout un panorama psychologique et moral – que trop souvent la psychanalyse est hélas employée à conforter – devant lequel on reste songeur. Qui donc a soudain fait surgir tant d'individualisme, d'infantilisme, de concupiscent et de convoitise ? quel méchant génie a corrompu l'humanité sinon son propre « développement » ? telles sont les questions vaines auxquelles plus d'un tente de répondre...

Nous avons le sentiment et même la conscience que notre civilisation a d'elle-même effacé l'esprit qui avait été le sien. On ne revient pas en arrière – ou bien on paralyse l'existence.

L'esprit aujourd'hui est déjà là, au moins de cette manière : existons, désirons et inventons la force, les sens et les formes d'exister.

Inversement et réciproquement : lorsque Marx parle d'esprit en pensant à la production par l'homme de la valeur humaine, il sait de toute évidence que cette valeur n'est ni un pur idéal flottant dans l'air, ni une simple réalité tangible comme un tissu ou un fusil. Il sait en fait que rien n'existe sous l'une ou l'autre de ces formes qui sont toutes deux des idéalités de signification, des mots dont le sens ne fait sens qu'en étant travaillé, élaboré, transformé dans un usage et dans un échange pour lesquels il n'y a pas de monnaie, pas de convertibilité des valeurs, pas d'équivalence générale. Et c'est cela qu'il peut nommer, furtivement, « esprit » : l'appropriation de ce qui n'est pas propriété de quelque chose mais qui est un être-proprement, un proprement-exister.

La *destruction de l'homme par l'homme* a toujours accompagné la production de l'humain. Non seulement par la guerre et par le meurtre mais par l'exploitation, l'asservissement, la domination, la trahison, le vol, et tout ce qu'on peut nommer « aliénation », qu'elle mette en jeu les autres ou soi-même. L'aliénation est en somme corrélée à la

production de l'existence propre. Elle l'est parce que ce « propre » n'est pas donné, n'est pas identifiable ni en somme appropriable.

Ce n'est pas une mince affaire et elle occupe les hommes depuis qu'ils sont hommes. Mais une civilisation qui est devenue en elle-même, de manière intrinsèque, la domination par l'appropriation de tous les biens, d'une part, et qui d'autre part a construit l'idole d'un dominateur universel qui réduirait l'homme au rôle d'exécuteur de sa domination, cette civilisation est en train de se défaire et de se déprendre d'elle-même. C'est son esprit qui entre en convulsion.

Cet esprit était pourtant celui de ce qu'on nomme toujours l'« émancipation » : l'accès des hommes à une indépendance vis-à-vis des forces de la nature et de l'oppression de certains humains par d'autres. À plusieurs reprises nous avons atteint et franchi des seuils d'émancipation : envers les sacrifices humains, envers les théocraties et les hiérarchies, envers les systèmes intégrés d'administrations palatiales ou impériales, envers les appareils d'État et d'Église. Nous n'avons pas pris garde à la puissance de la maîtrise qui se déployait à la fois comme moteur et comme effet de cet immense mouvement. Cette maîtrise

sur les choses, sur les transformations des matières dites premières et sur les logiques de production a transformé tous ses agents en sujets assujettis d'une grande machine que nous nommons « économie » par inertie de langage mais qui en réalité n'est pas une sphère séparée : c'est la sphère englobante de notre existence en tant qu'humanité et que vivants de l'univers entier. Le *global* est bien le nom d'un assujettissement dans lequel nous nous débattons éperdument en réclamant des « sujets » ou des « subjectivations », c'est-à-dire d'autres pôles et d'autres porteurs d'une autre maîtrise...

Une chose est certaine : l'« esprit », quelle que soit, là encore, l'inertie de ce mot¹, désigne au moins ce qui n'est pas assimilable ni exploitable. Cela qui en effet ne cesse pas de résister – à toutes les oppressions, maîtrises, exploitations, persécutions – à tous les assujettissements. Ce n'est absolument pas une affaire de morale. C'est une condition élémentaire du simple fait de l'existence. Exister, sortir de soi – sortir de toute forme d'« en-soi », s'exposer et être exposé : être dans l'élément du sens, pour le dire d'un mot simple.

Or l'existence et le sens ne vont pas sans ce qui en eux-mêmes s'oppose : ce qui en s'exposant veut s'imposer, ce qui en ouvrant le sens le replie sur soi.

1. Et les pièges qu'il recèle. Qu'on relise *De l'esprit* de Derrida (Paris, Galilée, 1987).

Le secret de la conduite dominatrice n'est jamais – il faut toujours le redire – celui d'une simple force. Cette force se fait valoir (et même à ses propres yeux) en tant que droit car elle s'exerce déjà, forcément, dans l'ordre du sens et non dans celui d'une pure mécanique. Il y a certes des tyrans qui sont de simples tyrans. Mais les vrais « politiques » de toutes les espèces de constructions d'États, d'Empires, de Chefferies sont toujours ceux qui ouvrent un régime de sens en s'efforçant de le maîtriser ou bien en le posant, ce sens, de manière à ce qu'il s'impose en s'exposant. Non seulement la force se fait droit, mais le droit entend lui aussi s'imposer. La pulsion pousse les deux désirs ensemble.

On pourrait dire avec des termes de notre tradition : le prophète ne peut prophétiser sans au moins s'adresser au prince ou même sans prendre sa place. La pensée d'un sens d'égalité et de communication universelles n'échappe pas à cette loi. Elle répond à l'énergie même de l'esprit. Elle contient un risque considérable mais qui ne peut se nier. Nous devons *faire avec*. Ce qui ne signifie pas renoncer à l'esprit.

Chaque grand moment de trouble et d'égarement des repères suscite une énergie spirituelle. L'effondrement des anciens empires et la mutation des techniques ont produit la double ouverture grecque et juive. La tribulation de Rome a suscité le christianisme. Celle de l'empire d'Orient, l'islam. Maïmonide a surgi dans un temps de convul-

sions, Luther de même, et Marx, et Heideger. Figures certes non équivalentes, prophètes parfois dominateurs et parfois dominés, parfois lucides et parfois aveuglés (ou les deux ensemble). Mais les figures et les noms ne forment jamais que les signaux visibles. Chaque fois passe à travers eux un souffle qui ne vient pas d'eux. Il vient de ce qu'on peut nommer « l'histoire », « les peuples »... Il vient de souffrances, de rébellions, de rêves, de pensées, de désirs, parfois d'égarements, de curiosités, de caprices... Il vient en somme de ce ne-pas-rester-identique dont « nous » sommes par nos existences les agents et les patients.

Peut-être d'ailleurs faut-il moins parler d'Histoire majuscule – de ce processus majeur dont le cours entraînerait tout et tous et à quoi nous a habitués une certaine vision de promesse divine puis d'autoproduction humaine – que de poursuite d'épisodes le long d'un cours aventureux, fait de méandres et d'enfouissements. Ou bien d'une constellation scintillante de contingences dont chacune brille d'une brève présence destinée à la fois à rien d'autre qu'elle-même et à un ailleurs insituable ouvert à tous, à leur ensemble et à personne. Après tout, le sens, dans toute la force du mot, est fait de *ça* : de cette énergie, de sa ferveur et de ses éclipses.

Il y a des périodes de vacance de l'esprit. Il y a des « *pax romana* » et des « guerre de cent ans ».

Nous sommes aujourd'hui dans une vacance particulièrement prononcée, particulièrement sensible en tout cas à ce qu'a nommé il y a quarante ans le « *no future* » des Sex Pistols. C'est peut-être pour cette raison qu'une figure de prophète joue un rôle de premier plan cependant que ça vaticine sur tous les modes possibles, *new age* (psychotropes) ou vieille gauche (« responsabilité ! »), retour aux racines et aux frontières (« douce France »).

Les vacances de prophétie et d'énergie préparent toujours des surprises. Cela au moins n'est pas douteux. L'esprit souffle où il veut. « L'accès à la pensée [...] ouvre sur ce qui reste *hétérogène à l'origine*¹. » C'est-à-dire, ce qui ne peut que surgir à l'improviste, impossible à identifier et sans prétentions de fonder, d'inaugurer ni même de commencer. Mais un vent qui se lève et en lui un désir. Dans le désir, une décision, une détermination à se tenir prêt pour l'improviste. Mieux qu'une révolution : une résolution.



COLOPHON

- Couverture : Margaux Bonopera, extrait du dossier de candidature pour le prix Dauphine pour l'art contemporain 2019 / proposé par Margaux Bonopera
- pp.2-12. Srnicek, Nick, *Platform Capitalism*, Polity, Oxford, 2016 / proposé par Ingrid Luquet-Gad
- p. 13. Guattari, Félix, *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*, Éd. de l'Aube, La Tour-d'Aigues, 1979.2011 / proposé par Mohamed Bourouissa
- p.16. Leroy, Marcel, « Bibliothèque de travail », *Le Libre Service*, n°215, Revue, 1952 / proposé par Jean-François Raffalli et Juliette George
- p.17. Tarkos, Christophe, « L'Argent », in *Écrits Poétiques*, POL, Paris, 2008 / proposé par Martin Gugger
- p. 18. Agenda de collège de My-Lan Hoang Thuy proposé par elle-même
- pp. 19-38. Ravier, Thomas, « Booba, ou le démon des images », in *Nouvelle Revue française*, Gallimard, Paris, octobre 2003 / proposé par Caroline Courrioux
- pp. 40- 45. Fischer, Mark, « Le spleen de l'argent chez Drake », dans *Audimat* n°2, Les Siestes Électroniques, Toulouse / proposé par Julia Marchand
- pp. 46-52. Barthes, Roland, *La Mort de l'auteur*, 1968. [PDF En ligne téléchargeable URL : https://monos-kop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf]
- pp.53-55. Torrell, Pierre, proposition d'images de capture. 2019
- pp. 56-65. Garcia, Tristan, *Quelle est l'épaisseur d'une image ? L'ontologie de la photographie et la question de la platitude*, communication présentée lors de la journée d'étude « Photolittérature – Nouveaux développements » les 22 et 23 mars 2012, Université Rennes 2 [En ligne consultable URL : <http://phlit.org/press/?p=1310>] / proposé par Pierre Torrell
- pp. 67-70. Brogniez de, Maxime, « Temps mort de Mohamed Bourouissa », texte rédigé initialement pour la revue *L'allume-Feu*, 2019 / proposé par Arthur Dayras
- pp. 71-79. Fraser, Andrea, épigraphe au script de la performance "Museum Highlights : A Gallery Talk" (1989). In Andrea Fraser, *Museum Highlights: the Writings of Andrea Fraser*, MIT Press, Cambridge/ Londres, 2005 / Proposition / traduction : Maxime Boidy
- pp. 80-88. Chu, Helene. *Journal intime d'un supermarché*. [En ligne consultable URL : <https://www.ami-lova.com/fr/BD-manga/15142/journal-intime-d'un-supermarché/chapitre-1/page-6.html>] / proposé par Kevin Blindermann
- pp. 90-91. Capture d'écran de la lecture du texte d'Audre Lorde, *There is No Hierarchy of Oppressions* [En ligne sur Youtube] / proposé par Mohamed Bourouissa
- pp. 93-104. SAMIR 34, *Dragon Ball Zelta*, [En ligne consultable URL : <https://www.booska-p.com/geek/new-les-heros-de-dbz-la-cite-ca-donne-quoi-n54174.html>]
- pp. 105. Abline, Adrien. «Tristan Garcia, Nous », in *Critique d'art* [En ligne URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25687>] / proposé par Julia Marchand
- pp. 106-107. Échange d'emails entre Julia Marchand et Flora Katz, juin 2019
- pp. 108-109. Kluge, Alexander. « En ces années de confusion » in *Chronique des Sentiments, Livre II*. POL, Paris, 2018
- pp. 110. Lagasnerie de, Geoffroy. *Penser dans un monde mauvais*. Puf, Paris, 2017/ proposé par Swan Del Corso
- pp. 111-116. Condorelli, Céline, « Reprint », initialement publié dans *Mousse* n°32, 2012 / proposé par Julia Marchand
- pp. 117-123. Linhart, Robert, *L'Établi*, Les éditions de minuit, Paris,1978.1981 / proposé par Barbara Sireix
- pp. 124-125. Capture d'écran de la conférence de Seloua Luste Boulbina, *Transcolonial Fanon Conference* [En ligne sur Youtube] / proposé par Mohamed Bourouissa
- pp. 126-131. Gaudin, Olivier, « Autopsie urbaine sur le Géant de Michael Klier (1983) », in *Multitudes* n°65, Paris / proposé par Julia Marchand
- pp. 132-159 Nancy, Jean-Luc, *Que faire ?*, Galilée, Paris 2016 / proposé par Ysé Sorel

**Recueil téléchargeable ou Portable Document Format
[en ligne consultable URL : www.extramentale.com]**

Initié par Julia Marchand / Extramentale avec la collaboration de Mohamed Bourouissa, Pierre Torrell, Ingrid Luquet-Gad, Ysé Sorel, Margaux Bonopera, My-Lan Hoang Thuy, Marvin De Deus, Maxime Boidy, Arthur Dayras, Kevin Blinderman, Maxime de Brogniez, Barbara Sireix, Caroline Courrioux, Martha Kirszenbaum Swan Del Corso, Camille Richert, Flora Katz, Maxime Boidy, Juliette George et Jean-François Raffali, Martin Gugger pour l'exposition personnelle de Mohamed Bourouissa « Libre-échange » dans des Rencontres de la Photographie (2019).

Conception graphique et illustration assurée par l'artiste Kevin Blinderman.