CAHIER A 2017 / 2018

Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers

Édito

Alexandra Baudelot, Dora García, Mathilde Villeneuve p. 02

Se désintégrer

Josep Rafanell i Orra p. 03

Hey, hey, aujourd'hui, j'ai sauvé le monde

Marcello Tarì p. 06

Les choses en train de se faire et les zones génératives

Thierry Drumm p. 07

Disappearing operations Opérations de la disparition Opérations disparaissantes Opérations pour disparaître

Laura Huertas Millán p. 09

L'Exégèse de Philip K. Dick

Ateliers de lecture avec Pacôme Thiellement, Hélène Collon, Louis Castel p. 11

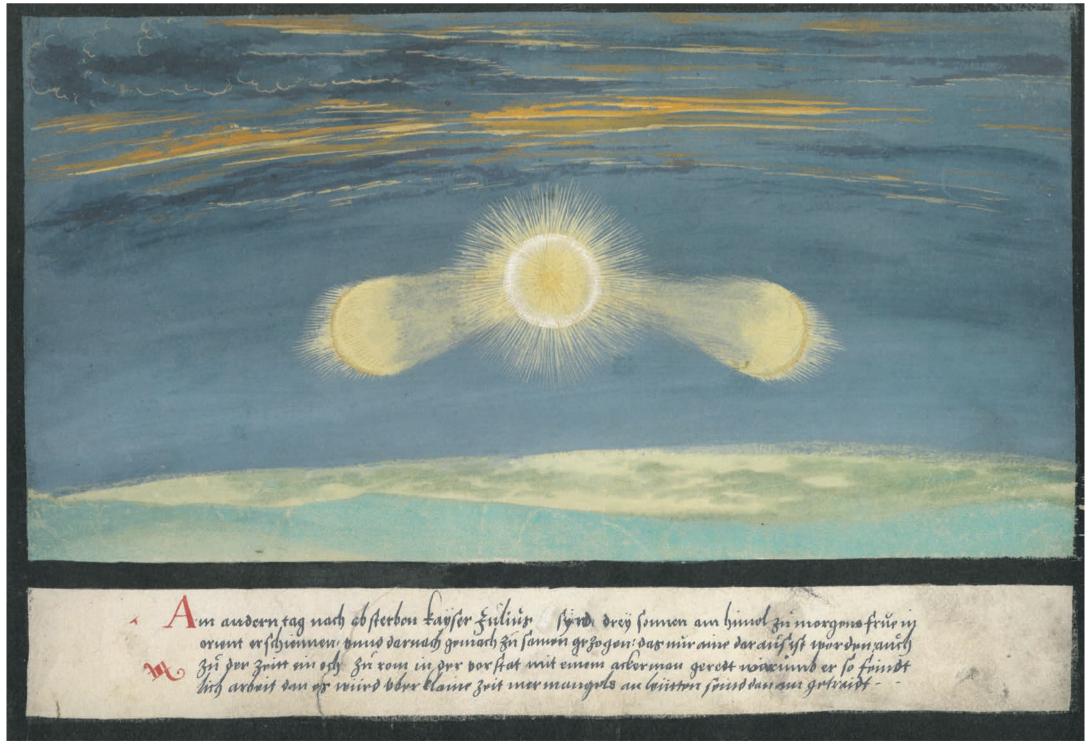
La forêt éclaire la forêt

Bastien Mignot p. 16

C'est là que nous en sommes. Et dès lors, que sommes-nous? Mette Edvardsen.

Mette Edvardsen, Dora García p. 18

Extra Sensory Perception



Ce Journal des Laboratoires s'ouvre sur un titre programmatique, Extra Sensory Perception (ESP), comme une invitation à sortir des cadres rassurants posés par toutes les formes d'institutionnalisation étatiques et artistiques, intellectuelles et scientifiques, pour explorer ce qui ne relève ni du domaine de la preuve, ni de la rationalisation. Comment aborder une telle revendication lorsqu'elle est portée par une institution artistique? Suivant un fil rouge que nous avons déroulé pendant un an, ESP nous a conduits à déplacer nos méthodes de travail en les confrontant aux rencontres hybrides entre pratiques de terrain, expériences de la psyché, invocations, par le langage, d'une réalité hallucinée et désirée, exploration des espaces et des structures liminaires, et construction collective d'une pensée en mouvement par la voie des expérimentations artistiques. L'expérience de l'un - l'artiste, le militant, le visionnaire, le shaman, le chercheur - s'emploie à déployer des trames invisibles qui peu à peu invitent et construisent le groupe, la communauté provisoire ouverte à tous, pour donner forme à des rencontres nourries de ces entrelacements. C'est le contenu de ce creuset, modelé dans des zones limitrophes, crépusculaires, que nous avons déployé cette année aux Laboratoires pour tenter d'approcher autrement nos pratiques en les matérialisant par l'expérience du vivant et du visionnaire, celle que peut l'art. Cette publication en est une émanation, une continuité - une invitation à partager certains moments nécessairement fugaces. Elle s'agence autour des dialogues qui se sont tissés tout au long de l'année et des résidences qui ont pris corps aux Laboratoires et hors les murs. Ce journal exprime la nécessité de formaliser et structurer ces instants éphémères, afin d'en déposer des traces comme des pistes possibles, que chacun est à son tour invité à parcourir librement. Année après année, nous essayons de faire tomber un peu plus les murs de l'institution - même si le projet des Laboratoires est depuis le départ pensé contre les logiques rigides vissées sur des résultats à court terme - afin de reconduire d'autres processus de réflexion, longs, profonds, changeants et flexibles; réflexion sur l'art et le travail, sur le commun et ses métamorphoses, sur le rapport de l'espace intime et public, sur les forces désinstituantes, sur les expériences limites. Nous le faisons quitte à nous déplacer vers l'inconfort de l'imprévisible, de moins de savoir et de contrôle, pour pouvoir ainsi multiplier les possibles et permettre la manifestation de l'étrange et l'émancipation qu'offrent les rencontres et opportunités transdisciplinaires.

En ces pages, nous vous invitons donc à plonger dans Le Printemps des Laboratoires, plateforme de recherche qui, pour la cinquième année, s'est égrenée au fil des mois, invitant artistes et chercheurs dont le travail entrait en écho avec ces zones invoquées de l'« Extra Sensory Perception ». En leur compagnie, nous avons exploré les perceptions et les conceptions d'un monde multiple et sensible, en deçà ou au-delà d'une approche simplement rationnelle. Ce qui a impliqué de repenser et remodeler en partie nos agencements quotidiens, les découpages des catégories qui ont jusqu'alors architecturé notre espace mental, d'outrepasser les clivages entre monde sensible et intelligible, entre entités visibles et invisibles.

Les artistes Bastien Mignot, Laura Huertas Millán et Mette Edvardsen ont été invités à investir l'espace éditorial du *Journal*, en écho à leur intervention programmée pendant l'année. Bastien Mignot a fait le choix de prolonger sa pièce chorégraphique, réalisée aux Laboratoires en avril 2017, par un texte poétique. Ce dernier mêle, à la description d'un rituel plongé dans le noir – un noir chargé

comme une forêt, la nuit -, une partition écrite à la manière d'un conte animal et d'un tirage de cartes sacrées.

La performance donnée aux Laboratoires en décembre 2016 par la vidéaste Laura Huertas Millán, Disappearing Operations (un des aboutissements formels de ses recherches doctorales) sondait les identités formées en creux des dynamiques d'exotisation et d'invisibilisation de certaines populations fantasmées tel un « ailleurs tropical ». À travers un récit en images et en voix, l'artiste a déroulé le fil de relations au monde particulières (avec les plantes ou les morts). Elle nous raconte combien elle a nourri, dans la contemplation des étoiles, le désir de faire du cinéma documentaire. Elle pose la question de comment l'expérience de l'absence fonde un régime de perception accrue. Comment la guerre déplace les corps et disloque les identités? Comment la technique modifie nos expériences corporelles et emboîte le pas d'une ethnographie sensorielle pour rendre étranger ce qui est familier? Suite à la présentation de sa pièce chorégraphique No Title (2014), Mette Edvardsen s'entretient avec Dora García (deux artistes qui nourrissent depuis des années un fort intérêt pour les pratiques l'une de l'autre). Ensemble, elles jettent des ponts entre danse et arts visuels. No Title est une pièce pensée comme une réponse, un complément et une image-miroir à une autre pièce, Black, produite en 2011. Si, dans cette dernière, Mette Edvardsen invoquait, par la répétition de mots, des objets domestiques et des événements, elle s'applique, dans No Title, à faire disparaître ce qui rend tangibles nos existences - chose, sentiment ou concept. Ce faisant, elle s'inscrit dans une logique de l'invocation, d'un langage adamique qui précède la réalité et la crée. Une manière, une fois de plus, d'amener le public dans des lieux accessibles par simple suggestion, là où le langage opère magiquement à l'intérieur du cerveau ou par hallucination collective.

Le psychologue et psychothérapeute Josep Rafanell i Orra nous accompagne depuis maintenant deux ans via ses séminaires mensuels « Pratiques de soin et collectifs ». Le soin (affecté aux relations plutôt qu'aux individus) est entendu comme une fabrique des différences, le lieu d'énonciation de nouvelles formes de collectivité et d'émancipation. Nous publions ici son texte introductif au concept de désintégration, qui pointe des formes d'organisation autonomes, alternatives et de soutien mutuel, s'organisant parfois à échelle réduite mais non moins opérant, afin d'y déceler de nouvelles formes d'attachement. Thierry Drumm, qui a participé aux séminaires cette année, publie un extrait de son texte, inscrit dans la veine d'une philosophie pragmatiste. Nous publions également un texte de Marcello Tarì, chercheur indépendant, spécialiste de l'histoire de l'Italie des années 1970. Posant la question du soin à l'intérieur d'une politique gouvernant par installation de la peur et de la précarité permanente, l'auteur ouvre a contrario à la constitution de nouvelles voies d'autonomie. Les séminaires de cette année se sont particulièrement attachés à penser de nouveaux « lieux », cherchant à former une cartographie des pratiques plurielles de soin et d'attention. Accompagné de différentes personnalités - botaniste, philosophe, psychiatre, infirmier, anthropologue, habitant, gérant de squats à Aubervilliers, ou de collectifs tel que Ne tirez pas sur l'ambulance (qui apporte, lors des manifestations, les premiers soins d'urgence aux blessés) -, Josep Rafanell i Orra met progressivement en place des dispositifs d'expérimentation de relations entre les êtres, humains et non-humains.

Les ateliers de lecture qui se sont déroulés

d'octobre 2016 à juin 2017 nous ont projeté·e·s tour à tour dans l'exploration des identités cyborgs féministes (Donna Haraway) et dans ce qui se loge dans l'ombre (Jun'ichirō Tanizaki). Ils nous ont conduit·e·s à nous exercer à des formes de télépathie collective (séance de Remote Viewing avec Simon Ripoll-Hurier), à explorer les rapports avec des entités non humaines (Vinciane Despret, Dominique Lestel, Vilèm Flusser et Louis Bec), extraterrestres (Arnaud Esquerre). Nous avons échangé sur les mots des autres en explorant ceux qui existent dans une langue et sont absents dans une autre, marquant alors l'impossibilité de s'approprier certaines expériences (Yolande Zauberman et Paulina Spiechowicz). Nous avons exploré des formes de communalités révolutionnaires passées et présentes (Jacques Rancière, Starhawk) et des formes de résistance actuelles (Comité invisible, Erik Bordeleau). Encore, nous avons évoqué les formes positives de dépossession, contre celles auxquelles nous contraignent les gouvernementalités (Judith Butler et Athena Athanasiou). Nous publions la retranscription du dernier atelier de lecture consacré à une étude de L'Exégèse de Philip K. Dick en compagnie d'Hélène Collon, traductrice de l'ouvrage, de Louis Castel, auteur et acteur, et de Pacôme Thiellement, auteur, spécialiste entre autres de Dick, de culture pop et de la gnose. L'Exégèse, ce journal tenu secret pendant des années, non destiné à être publié, contenant des notes sur les visions et les rêves de l'auteur, ainsi que ses lettres, ses travaux préparatoires, ses réflexions sur ses productions antérieures et sur celles en gestation, nous a offert une plongée formidable pour clore cette saison ESP.

Un autre cahier du journal est consacré à la publication d'un entretien que nous avons réalisé avec des artistes ayant conduit une résidence aux Laboratoires - Silvia Maglioni & Graeme Thomson, Katinka Bock, l'écrivain Daniel Foucard ainsi que des chercheurs qui nous accompagnent, l'historienne Sophie Wahnich et Josep Rafanell i Orra. À travers cet échange croisé, où chacun revient sur les manières singulières dont il a pu développer son projet, selon des temporalités variées et des méthodes de travail qui lui sont propres, c'est le portrait de l'institution artistique particulière que sont Les Laboratoires qui se profile : un lieu paradoxal, qui s'efforce de maintenir à la fois un état poreux, souple et transformable pour permettre l'émergence de formes expérimentales, tout en consolidant ses moyens de production et le réseau de collaborations dans lequel il s'inscrit, à différentes échelles.

La clandestinité peut prendre plusieurs formes. C'est la clandestinité des formes de vie végétales qui s'installent dans les zones urbaines en friche et des formes collectives qui s'agencent autour de leur usage. C'est à cette réflexion sur les indésirables et les espaces interstitiels dans lesquels ils prennent vie que le projet de La Semeuse s'est en priorité consacré cette année, en travaillant à transmettre les vertus et les usages des plantes médicinales et comestibles trouvées en milieu urbain, en compagnie de la botaniste Véronique Desanlis. Ariane Leblanc, sa coordinatrice, a entamé une réflexion plus large sur la gestion des friches en ville. C'est aussi la clandestinité des talents cachés que l'artiste tchèque Katerina Seda s'est employée à révéler en compagnie des habitants d'Aubervilliers (« Les Talents d'Aubervilliers ») et sur lequel nous revenons via un témoignage en image et un texte de l'historienne d'art Jehanne Dautrey. Pour rendre compte du complexe projet mené par l'artiste espagnole Paloma Polo, nous présentons ici les différents matériaux théoriques produits dans le cadre de ses « Classes de lutte », qui proposaient

de réfléchir collectivement à la manière dont la clandestinité s'organise aujourd'hui (réflexion engagée depuis un éclairage historique du militantisme antifranquiste). De nombreuses questions ont été soulevées : Par qui cette clandestinité est-elle souhaitée? Par qui estelle subite? Comment vivre avec, la contourner ou l'annuler? L'artiste, à laquelle est venue s'associer Léopoldine Manac'h, étudiante en anthropologie, a organisé un certain nombre de classes ouvertes en présence des premiers concernés, mais aussi d'historiens, cinéastes, militants et avocats du droit d'asile. Une rencontre autour de la question « La place des migrants dans notre société, moyens d'intégration et clandestinité : ce que l'art peut faire », organisée en septembre entre les Laboratoires d'Aubervilliers et le Théâtre de la Commune, réunissait des artistes ayant travaillé et travaillant encore aux Laboratoires et à La Commune. Olive Martin et Patrick Bernier, Barbara Manzetti, Léopoldine Manac'h, et Émilie Hériteau pour L'École des actes, racontent comment ils ont pu mettre au cœur de leur processus de création la relation aux étrangers, aux réfugiés, aux demandeurs d'asile. Nous restranscrivons ici leurs paroles.

Par ailleurs, nous continuons à interroger les frontières de la danse. Lenio Kaklea évoque, dans un entretien, son Encyclopédie pratique qui s'inscrit, depuis janvier 2017, dans les espaces privés et publics d'Aubervilliers, assemblant au fil du temps une multitude de portraits agencés à partir de la pratique de chacun, qu'elle soit physique, intellectuelle, spirituelle, banale ou singulière. En partant de ces rencontres, et en collaboration avec Oscar Lozano et Lou Forster, une écriture se déploie, prenant à la fois la forme d'un livre et d'une pièce chorégraphique, tous deux livrés en mars 2018 aux Laboratoires. Les invités du chorégraphe Alain Michard, en résidence pour le projet En danseuse, qui investit le champ de la représentativité de l'histoire de la danse et son incarnation dans le corps de chacun, réagissent dans ces pages aux rencontres de binômes qui se sont déroulées en privé et en public pendant plusieurs mois et alternativement aux Laboratoires: Adva Zakai, DD Dorvilliers, Mathieu Bouvier, Marcelline Delbecq, Alice Gautier, Lenio Kaklea, Martine Pisani. Par ailleurs, Pauline Le Boulba et Laurent Pichaud inscrivent un dialogue implicite en rendant compte respectivement des recherches menées autour d'Alain Buffard et de Deborah Hay, à la fois source et lieu d'articulation singulière de nouveaux régimes discursifs et performatifs.

L'articulation par cahiers ne rend pas encore assez hommage aux nombreuses perméabilités qui existent entre tous ces projets, entre les différentes réflexions qui sont menées depuis chacune des résidences, des rencontres, des paroles portées aussi bien par les artistes que par les théoriciens, par les militants et les publics. Un lieu de travail et d'ouverture de l'art est un lieu de vie depuis lequel se construisent des relations inattendues, des relations à travers lesquelles être libre. Aux Laboratoires d'Aubervilliers, chacun est invité à investir cet endroit.

Alexandra Baudelot, Dora García, Mathilde Villeneuve,

codirectrices des Laboratoires d'Aubervilliers

SE DÉSINTÉGRER

Si on considère la langue comme une vieille ville avec son inextricable réseau de ruelles et de places, ses secteurs qui ramènent loin dans le passé, ses quartiers assainis et reconstruits et sa périphérie qui ne cesse de gagner sur la banlieue, je ressemblais à un habitant qui, après une longue absence, ne se reconnaîtrait pas dans cette agglomération, ne saurait plus à quoi sert un arrêt de bus, ce qu'est une arrière-cour, un carrefour, un boulevard ou un pont. L'articulation de la langue, l'agencement syntaxique de ses différents éléments, la ponctuation, les conjonctions simples, tout était enveloppé d'un brouillard impénétrable.

W. G. Sebald, Austerlitz

DÉCOMPOSITION

Un immense fragment de glacier de plus de 500 000 hectares est en train de se séparer de la barrière Larsen C, dans l'Antarctique. Un milliard et demi de personnes habitent dans des bidonvilles. Plus de 30 000 migrants sont morts dans la Méditerranée depuis dix ans. Emmanuelle Cosse, ancienne présidente d'Act Up, était aux premières loges, lors de la destruction du campement-village de migrants de Calais, puis de leur dispersion. Plusieurs milliers d'autres migrants, dont des centaines d'enfants, errent dans les rues du Nord-Est parisien, harcelés par la police. Anne Hidalgo

JOSEP RAFANELL I ORRA

met des grillages sur le talus de la rotonde de Stalingrad pour empêcher les rassemblements de dizaines d'exilés qui reçoivent, plusieurs fois par semaine, des cours de français en plein air par les profs bénévoles du BAAM. Officiellement, 25 % de jeunes sont au chômage en France. Le double dans les quartiers populaires, autant qu'en Grèce ou en Espagne. Mais qui aime encore la « valeur travail » ? L'équivalent de 4,7 milliards d'euros se volatilisent tous les ans dans l'Hexagone, suite à des vols quotidiens de marchandises : jeunes, vieux, bourgeois et prolétaires s'y adonnent avec plus ou moins de talent. Le Parisien titre : « Pourquoi les jeunes ne votent plus?» On apprend que 74 % des 18-24 ans ne se sont pas déplacés au bureau de vote lors du deuxième tour des législatives. Rémi Fraisse, Adama Traoré, Jérôme Laronze,

au moins 150 personnes ont été tuées par la police depuis l'année 2000. Les éborgnés par des armes policières se comptent par dizaines. Un gendarme met en joue avec son flingue des manifestants à Rennes. L'un d'eux, avec un courage et un sang-froid mémorables, crie à plusieurs reprises : « Baisse ton arme! » Trois jours après, des policiers cagoulés défoncent avec des béliers les portes de trois appartements et arrêtent 7 personnes. Elles sont condamnées à des peines de prison, dont une à 17 mois ferme avec mandat de dépôt. 40 % des colonies d'abeilles, qui contribuent à la reproduction de 80 % des espèces de plantes à fleurs, ont été décimées en Europe ces dix dernières années. Le serin, le chardonneret et le verdier ont presque disparu de Paris. Quant aux moineaux,



Jardin de l'école spéciale des espaces libres (Esel), 2017, petite ceinture, Paris © Les Laboratoires d'Aubervilliers

avec la disparition des friches et la destruction des vieux bâtiments où ils nichent, bientôt, ils ne seront qu'un doux souvenir. Emmanuel Macron est élu président. En six mois de vacuité, il provoque l'effondrement des partis qui gouvernent la France depuis l'après-guerre. Il fait du Parlement une start-up française. Il est jeune. Il a la tête d'un cover-boy. Il était banquier. On le voit sortant de ses conciliabules avec les syndicats. Lorsque son Premier ministre lui demande comment les rencontres se sont passées, il se marre doucement et répond qu'il ne leur a rien dit. Jean-Claude Mailly, le secrétaire général de FO, dit, lui, que le dialogue et la concertation entre le gouvernement et les syndicats vont dans le bon sens. Macron dit encore, quelques jours après, devant une petite foule d'entrepreneurs high-tech, il y a les gens qui ont réussi et ceux qui ne sont rien. Bruno Latour, dans un entretien pour *Le Nouvel* Obs, dit que les super-riches ont renoncé à l'idée d'un monde commun (sic). À Hambourg, le gouvernement allemand déploie 21 000 policiers avec des chiens, 3 000 véhicules et 28 hélicoptères pour protéger Poutine, Trump, Erdogan, Macron et le monde commun des super-riches.

Les martinets sont encore revenus ce printemps à Paris.

Dans son splendide commentaire de l'œuvre d'Étienne Souriau, David Lapoujade pose la question du monde commun. Il nous dit : le monde commun ne préexiste pas à l'expérience que l'on en fait. L'expérience étant située, elle impose une perspective qui fait monde: « Le monde devient intérieur aux perspectives et se démultiplie par là même. Ce qui disparaît, ce n'est pas le monde mais l'idée d'un monde commun. La thèse perspectiviste, c'est qu'il n'y a pas d'abord un monde commun que chacun s'approprie pour en faire "son" monde, mais l'inverse ¹. » Ce sont les perspectives singulières qui permettent l'instauration d'un monde. Le monde commun n'est, alors, qu'un potentiel d'existence, ou de coexistences (« on n'existe que de faire exister»). Ce qui nous importe, ici, ce n'est pas ce qui « est », mais les manières dont ce qui est peut devenir, dans son rapport d'existence avec d'autres êtres. Autrement dit, c'est la virtualité de l'expérience des êtres qui a la plus grande réalité, car c'est par elle que s'accomplissent les mondes en train de se faire. Nous ne faisons jamais l'expérience de ce que nous sommes, mais toujours de ce que nous sommes en train de devenir, quelque part.

Quant à nous, nous dirons: Il n'y a pas de monde commun, il y a seulement des *formes* de communisation.

Face à la décomposition du monde commun des « super-riches », plutôt que dans une guerre sociale, nous sommes dans une guerre entre des milieux, ou devant la possibilité ou l'impossibilité de certains mondes à exister. Il y a le milieu global en décomposition, celui du monde total de l'économie dans lequel chacun devrait avoir sa place, entrepreneur dans une start-up ou mendiant dans un bureau d'aide sociale; ceux qui sont tout et ceux qui, n'étant rien, sont sommés de devenir quelque chose par la grâce du monde commun de l'économie. Et puis, il y a les milieux singuliers qui s'affirment, fragmentaires, qui bifurquent, récalcitrants, qui interrompent le temps de la gouvernementalité et sa coïncidence avec le temps de l'économie. Ce que nous indique la politique, avant même l'affrontement entre des « conceptions » de la société, c'est, d'abord, qu'il y a une *incompossibilité* entre des mondes. Entre celui d'un avenir probable et ceux, pluriels, des devenirs possibles.

Contre l'avenir, des devenirs. Contre le Tout, des fragments. Mais il faudrait déjà arrêter le temps forcené de l'unification du monde. Bloquer le temps, nous dit Marcello Tarì, pour que puisse surgir « une condensation d'expériences qui décident à un moment donné d'affronter le temps ennemi ». Et c'est qu'alors, une « multiplicité d'états de conscience altérés » s'ouvre vers l'affirmation de nouveaux rapports au monde. Le blocage du temps, nous dit-il encore, est le cauchemar des patrons, des petits-bourgeois et des gouvernants : leur soudaine conscience que le temps cesse d'être le leur, « et qu'il existe toujours, à chaque instant, la possibilité d'un temps où ils ne sont plus² ». Et c'est peut-

être dans ce moment d'arrêt que la politique se dédouble en une cosmologique. Multiplicité des temps de la sécession pour faire exister les coalescences entre des modes d'existence dans d'autres mondes.

Pendant les luttes contre la « loi Travail », il fut moins question d'un énième mouvement social que d'une éthopoïètique : la présence des corps, des affects, des perceptions, des intelligences imposant de nouvelles relations dans l'espace public fantomatique. Coprésences intempestives dans les places, dans les débordements des manifestations... Composition entre des corps soudainement affranchis, désintégrés. Et parce que désintégrés, aux aguets, capables de s'attacher à nouveau, à nouveau attentifs, en mesure de partager des gestes, des nouveaux mots, des manières d'habiter le monde spectral de la métropole. Demain est annulé, pouvait-on lire sur les murs tagués de Paris. Comme la promesse d'une multitude d'ébauches d'existences à venir. Il nous faut bloquer le temps du monde commun des super-riches.

Non, les luttes contre la « loi Travail » ne furent pas un mouvement social. Pas plus que celles menées par les Lakotas contre le pipeline à Standing Rock ne sont un mouvement écologiste. Elles sont des luttes acharnées contre le nouveau Léviathan, la Métropole, et son entreprise furieuse d'institution du monde total du cauchemar intégré. Dans les rues de Paris ou les plaines du Dakota.

INTERMONDES

Un dimanche en fin d'après-midi. On se retrouve sur la petite ceinture. Henri Taïb habite depuis vingt ans dans une maison qui surplombe les voies ferrées, à côté de la Flèche d'Or, l'ancienne gare de Charonne qui donne sur la rue de Bagnolet. Il est sous la menace d'une expulsion.

La maison d'Henri, propriété de la SNCF, daterait du début du xviie siècle. Elle faisait partie du village appartenant au domaine de l'église de Saint-Germain-de-Charonne. Elle aurait peut-être abrité provisoirement une école, avant le rattachement du village à Paris, en 1860. D'ailleurs, Elle serait un des derniers vestiges architecturaux « authentiques » du quartier de Saint-Blaise. Car il faut savoir que les quelques rues de ce que certains appellent maintenant le « village » Saint-Blaise, coquettes et piétonnisées, avec leurs bars et leurs terrasses, ne sont que du toc, une reproduction de l'architecture autochtone pour le plus grand plaisir d'André Malraux, qui ne souhaitait pas voir pousser la laideur des tours en contrebas de sa concession dans le cimetière attenant à l'église de Saint-Germain-de-Charonne, où il est d'ailleurs enterré. Le village pittoresque actuel aurait été reconstruit dans les années 1960, au même moment que les tours de la cité Saint-Blaise, plus loin, qui se sont constituées, depuis, une redoutable réputation de ghetto.

La Flèche d'Or, à quelques dizaines de mètres de la maison d'Henri, est connue par tous ceux de ma génération qui sortirent du long tunnel de ce que Guattari appela les « Années d'hiver ». Cette ancienne gare, investie au milieu des années 1990 et aménagée en salle de concert, fut aussi un lieu de rencontre pour tous ceux qui commençaient à se réorganiser autour de nouvelles formes d'intervention politique. Henri, artiste plasticien, créateur de mix sonores, jardinier, féru d'histoire, fut l'un des instigateurs de l'occupation de la gare. En face, de l'autre côté de la rue de Bagnolet, il y avait un autre squat. Aujourd'hui, il est devenu le Mama Shelter, un hôtel-restaurant de luxe « insolite », nous dit la pub, appartenant au groupe ACCOR. La Flèche d'Or a fermé en 2016. Au fil du temps, elle était devenue un lieu branché complètement déconnecté du quartier, avec ses vigiles à l'entrée. L'enseigne O'Sullivan est le repreneur qui aurait la préférence de la mairie d'arrondissement pour faire de La Flèche d'Or un pub irlandais.

Henri Taïb et son ami Léonard Nguyen Van Thé, jardinier de génie, ont mis en place l'association ESEL, l'École spéciale des espaces libres, qui accueille tous ceux qui gardent un certain goût pour les interstices urbains pas encore domestiqués. Léo intervient comme jardinier dans une foule d'espaces à Paris et en banlieue. Botaniste, paysagiste, agriculteur urbain, il sait souder et maçonner à l'occasion.

Je me promène avec lui le long de la voie ferrée. Nous longeons de magnifiques massifs de valérianes en fleur, avec leurs teintes dégradées rose-fuchsia qui ont pris racine entre les rails, à même le ballast, et gu'Henri « accompagne », comme il dit, depuis des années, pour en amplifier la présence. On voit sur les quais et les chemins qui bordent les voies foisonner la verdure. Les inévitables buddleias, des acacias, des ailantes, des robiniers, des paulownias... mais aussi, par-ci, par-là, des figuiers, des pommiers, des cerisiers, des griottiers, des noyers. Tout un paysage anthropisé qui garde les traces d'interventions volontaires ou involontaires des humains. On y voit des potagers, plus ou moins éphémères. Les légumes et les aromatiques sont concentrés dans des parcelles ou éparpillés dans un chaos apparent. De vieilles pierres ensevelies par les anciens remblayages réapparaissent lors des travaux d'aménagement jardinier. Des chauves-souris, des fouines, des hérissons. des lézards, des renards et des chouettes, une multitude d'insectes vivent dans la petite ceinture. Léo me parle du gravier de granite avec du porphyre et de pierre ponce, de la pollution des sols, de la créosote, un insecticide et fongicide, avec laquelle on traitait les traverses en bois de la voie ferrée. Il m'explique qu'il faut relativiser les effets de la pollution des sols sur les plantes à Paris : lorsqu'on mange une salade achetée à Carrefour, on risque d'y trouver davantage de substances toxiques... Il me parle de bio-augmentation, de comment intensifier le travail propre du sol à partir des expériences d'organoponie inspirées de l'agriculture cubaine.

La construction de la petite ceinture débuta en 1852, sous Napoléon III, parallèle à la ligne tracée par l'enceinte de Thiers, les dernières fortifications de Paris construites pendant la monarchie de Juillet. Elle avait une fonction d'expansion du mouvement de marchandises, et, plus tard, de trafic de voyageurs, en même temps qu'un rôle de stratégie militaire: elle devait permettre de relier des gares, des halles périphériques, des lieux de pouvoir et des casernes militaires intérieures. On sait ce qu'il en fut avec la chute du Second Empire, lors de la guerre franco-prussienne et l'avènement de la Commune. Le trafic de marchandises se poursuivra jusqu'au début des années 1990.

La police n'intervient presque jamais, dans la petite ceinture. À quoi bon, puisque toute présence y est illégale? Il faudrait en permanence virer tout le monde: les graffeurs et les fumeurs de joints, les jardiniers et les bâtisseurs sauvages, les Rroms qui y ont fixé leur demeure et les rastas, les jeunes du quartier et leurs groupes de rap, ceux qui tournent des clips et ceux qui se rassemblent pour partager un barbecue. Et tous les flâneurs qui ne se résignent pas aux promenades balisées dans la ville.

Si cet espace résiste, s'il demeure un lieu de coalescences entre une multiplicité d'êtres, c'est parce qu'il est illégal. Récemment installés, 800 mètres de grillages ont encore été défoncés. Les portails régulièrement ressoudés par RFF, le Réseau ferré de France, ne résistent pas aux attaques de ceux qui rendent cet espace habité. Malgré quelques tronçons où se sont installés des « recycleries » à la mode parisienne et autres jardins citoyens partagés, côtoyant parfois, à quelques centaines de mètres, des campements de Rroms voués aux brutales expulsions que l'on sait, la Petite Ceinture reste pour l'instant un espace ingouverné.

Ce qui intéresse Léo, ce n'est pas le charme pittoresque de la ruine, la plastique du chaos postindustriel, mais une esthétique des *effets* qui résulte des agencements entre les humains et les non-humains. Les équilibres précaires, les logiques d'autorégulation entre les uns et les autres, et qui constituent, me dit-il, le « génie d'un lieu³ ». D'ailleurs, s'il arrive que des passants détruisent des plantations, il considère cet incident comme un événement climatique, tout comme une tempête de grêle ou un soudain orage.

Ce qui me frappe, c'est ce mélange de volontarisme et d'involontarisme, chez Léo, cette

¹ David Lapoujade, *Les Existences moindres,* Paris, Minuit, 2017, p. 47-48.

² Marcello Tarì, *Autonomie! Italie, les années 1970,* Paris, La Fabrique, 2011, p. 219.

³ On pourrait peut-être dire : « son âme ». « Prêter une âme, c'est agrandir une existence », que ce soit celle des humains, des animaux, des végétaux, des minéraux, ou d'autres corps de la nature. « D'une manière générale, il y a âme lorsqu'on perçoit dans une existence donnée quelque chose d'inachevé ou d'inabouti qui exige un "principe d'agrandissement", bref l'ébauche de quelque chose de plus grand, de plus accompli, susceptible d'augmenter la réalité de cette existence. » David Lapoujade, *ibid.*, p. 57.

manière de porter une attention scrupuleuse à l'inclinaison des choses, des êtres, humains et non-humains, à leurs zones de voisinage, à l'intensification des coexistences, sans pour autant les forcer à se déployer dans un programme, serait-il « écolo ».

Élaguer des arbres, sculpter le paysage du lieu, agencer des jeux d'ombres et de lumières, recréer de la matière organique, mais aussi laisser les branchages sécher pour attirer ceux qui font des barbecues.

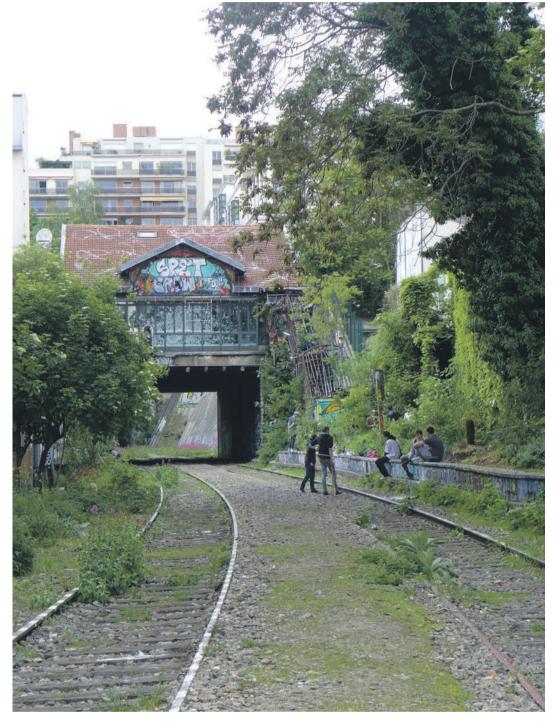
Entourer de jeunes arbres de cercles de pierres, pour les protéger des débroussaillages

sombres recouvrent les arbres. Je me rends compte que je ne regarde jamais les arbres de la ville.

SE DÉSINTÉGRER

L'arbre et l'homme font *cause commune* au sens où ils se prêtent mutuellement appui pour exister. L'homme soutient l'existence de l'arbre comme l'arbre soutient l'existence de l'homme et de sa pensée, cet « être faible⁴ ».

David Lapoujade évoque, à la suite d'Étienne



Jardin de l'école spéciale des espaces libres (Esel), 2017, petite ceinture, Paris © Les Laboratoires d'Aubervilliers

qu'effectue une association de jardiniers et qui meurtrissent leur collet. Sans rien leur en dire. Les débroussaillages se poursuivent mais les arbres sont désormais protégés.

Les propriétaires du *Mama Shelter* menacent Léo et Henri, qui jardinent sur les voies, de faire intervenir la police? Alors construire en contrebas de leur bar-terrasse un petit amphithéâtre. Et attendre: quelques jours après, des jeunes du quartier en font le lieu de leurs rassemblements, au nez et à la barbe des clients.

On est une vingtaine à partager une grillade de poisson que Léo a acheté au rabais à la fin du marché de la place de la Réunion. Il y a les habituels: Henri, Léo, un rappeur, un couple de Portugais plus ou moins alcoolique à la relation houleuse, un visiteur qui aménage ailleurs d'autres friches, Mariam, qui anime un centre social autogéré en banlieue, son amie Mathilde, animatrice d'un groupe d'entraide de patients (ou d'impatients) des institutions psychiatriques. Il y a aussi David, un anthropologue qui a vécu longtemps au Pérou, où il a mené des recherches sur le néo-chamanisme. Et Aylina, une jeune femme cinéaste qui vient de quitter la Turquie d'Erdogan. On discute du monde de la psychiatrie, du centre social, on réfléchit à comment constituer le dossier de demande de carte de séjour d'Aylina. Des jeunes du quartier viennent nous demander des feuilles de papier à rouler. Plus loin, d'autres groupes se sont installés le long des voies où ils partagent des barbecues... Le jour tombe. Des teintes

Souriau, les « existences faibles », toutes ces existences qui aspirent à exister sur un autre mode, ces phénomènes à la limite de l'existence auxquels on n'accorde pas assez d'importance. « On sait bien que le plus sûr moyen de saper une existence, c'est de faire comme si elle n'avait aucune réalité. Ne pas se donner la peine de nier, seulement ignorer⁵. » Ignorer devient alors la plus puissante force de négation.

La politique serait alors l'affirmation de potentiels d'existence contre le monde qui en dénie la possibilité. S'émanciper de ce monde, c'est s'arracher des régimes d'intelligibilité de l'expérience produits par les dispositifs de gouvernement et, dans le même mouvement, affirmer de nouvelles formes de vie. Ici, l'art rejoint la politique : des manières d'être contre ce qui en ignore l'expérience. L'affirmation devient le prélude de la négation du monde de la négation⁶.

Affirmer des nouvelles formes de vie n'est rien d'autre que faire sécession. Ou faire exister un fragment du monde. Fragmenter le monde de la gouvernementalité, c'est lui refuser le pouvoir de constituer le monde global où tout doit s'intégrer ou disparaître. Faire sécession est une manière de se désintégrer des régimes qui instituent des identités, qui en instituent l'intelligibilité. Rien n'est politique, tout est politisable, disait Michel Foucault. C'est dans les formes de vie qu'il y a les potentiels d'insubordination.

Depuis deux ans ont lieu des rencontres aux Laboratoires d'Aubervilliers autour des pratiques

de soin et des collectifs. Léo, Henri, Mariam, Mathilde, David et d'autres y ont participé à différents moments. Ce dont il y est question, c'est de l'affirmation de nouveaux modes d'existence « fragiles », d'y prêter attention, d'en partager l'expérimentation. Avec ceux qui entendent des voix, se risquer, parfois, à l'encontre de la nosographie psychiatrique qui n'admet que des hallucinations, à faire exister d'autres êtres. Avec le collectif Dingdingdong, en dépit de la malédiction du diagnostic de la maladie de Huntington, faire exister l'expérience de la métamorphose. Avec les groupes d'entraide à la bordure de la psychiatrie, agencer, dans la plus grande précarité, des ambiances qui soignent. Avec des jardiniers urbains, cohabiter à nouveau avec les plantes *délaissées* que nous ne voyons plus. Avec des collectifs d'autosupport d'usagers de drogues, partager l'expérience psychoactive qui nous rend vulnérables. Ou faire exister l'expérience de la réaffiliation problématique aux pratiques chamanistes. Ou introduire des formes de soin dans les contextes de violences policières. Ou instaurer des lieux où des rencontres redeviennent possibles.

Le soin se situe au bord de la politique.
Ce sont le soin et l'attention qui permettent
que les frontières du politique deviennent
poreuses et que la politique devienne habitable.
Il s'agit alors de porter notre attention aux
processus de co-individuation qui permettent de
situer l'expérience du collectif et, en le situant,
de frayer des passages entre des mondes. Le soin
est alors la fabrique des différences contre la
gestion des identités.

Si la politique surgit là où se produit un processus de désertion des identités policières qui constituent un certain ordre social, celui d'une population administrée, cela veut dire aussi que l'apparition de nouvelles sensibilités et énonciations collectives amorce la possibilité de nouvelles formes de communauté. Dans le soin, on n'a pas affaire à des sujets identifiés mais à des relations possibles.

Il s'agit de rendre visibles des formes d'autonomie collective en tant que celles-ci sont les fabriques de nos attachements, et non pas un idéal d'autosuffisance à soi. Dans l'autonomie, il n'y a pas de Sujet, serait-il le sujet de l'émancipation : nous savons à quels désastres conduit l'institution d'un sujet politique subsumant toutes les formes plurielles de subjectivation. L'autonomie, dont l'ambiguïté du sens ne cesse de nous hanter, est inséparable de l'engagement de notre expérience dans des mondes en train de se faire⁷, dans des mondes de relations. Elle doit être comprise comme les processus pluriels de désintégration du monde « tel qu'il est » pour instaurer de nouvelles manières de nous lier.

Les désintégrés, comme les célibataires de Kafka ou les dépossédés de Beckett, existent mais n'ont pas de réalité dans ce monde. Ils n'ont pas le droit à exister à leur manière. Mais veulent-ils encore des droits? N'ont-ils pas cessé d'être des mendiants? « Nous n'avons plus de droits? Nous les avons perdus? — Nous les avons bazardés⁸. » Alors ils s'arrachent au monde et se font un nouveau monde.

En s'opposant aux liens prescrits par la gouvernementalité, qui conduisent inévitablement à une ontologie de la négligence au regard des mondes possibles de la communauté, surgissent de nouvelles déterminations: quelles sont les *manières* d'être ensemble, ici et maintenant, dans des situations qui ébauchent, fragment par fragment, la désintégration de la totalité du monde? Ces fragments ne peuvent être que les formes singulières d'expérience par lesquelles apparaissent d'autres mondes. Le devenir *réel* des existences, ce sont des modes d'existence qui font *différence* en s'engageant, contre le monde tel qu'il est, dans les devenirs des mondes à faire.

« Ce que nous appelons vie n'est que ce geste à travers lequel une portion de la matière se distingue du monde avec la même force qu'elle utilise pour s'y confondre⁹. » Josep Rafanell i Orra est psychologue et psychothérapeute. Il collabore, depuis plus de vingt ans, au sein d'instituts de soin et de travail social. Depuis 2016, il développe le séminaire « Pratiques de soin et collectifs » aux Laboratoires d'Aubervilliers.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ On est là face à une nouvelle entente de l'autonomie politique, où l'affirmation en tant que « négation du monde de la négation est le point d'ancrage concret de l'impulsion émancipatrice ». Jérôme Baschet, Adieux au capitalisme. Autonomie, société du bien-vivre et multiplicité des mondes, Paris, La Découverte, 2014, p. 10. Mais l'autonomie passera alors par l'instauration de nouvelles codéterminations entre des manières d'être. L'autonomie est ce qui fait qu'une existence détermine d'autres existences, et qu'elle est déterminée par celles-ci dans le même mouvement.

⁷ Thierry Drumm, « Pragmatisme et mondes en train de se faire », voir: www.leslaboratoires.org/article/ pragmatisme-et-mondes-en-train-de-se-faire-thierry-drumm.

⁸ En attendant Godot, cité par David Lapoujade, ibid., p. 84.

⁹ Emanuele Coccia, *La Vie des plantes*, Paris, Payot/Rivages, 2016.

HEY, HEY, AUJOURD'HUI, J'AI SAUVÉ LE MONDE!

MARCELLO TARÌ

Eurythmics et le communisme.

Il y a une chanson d'Eurythmics, un vieux hit des années 1990, qui a pour titre « I Saved the World Today », thème qui se répète dans le refrain : « Hey, hey, aujourd'hui, j'ai sauvé le monde / Chacun est content maintenant / Les mauvais trucs sont partis / Les bons restent ici / S'il vous plaît, laissez les rester. »

Pour D.

Essayons maintenant de raconter une courte fable, qui commence comme un conte cruel. Le monde dans lequel nous vivons mériterait chaque jour d'être anéanti, et pourtant, chaque matin, nous nous réveillons, quelquefois en poussant un soupir de soulagement, d'autres fois en nous demandant pourquoi, comment est-il possible que cette horrible civilisation soit encore là? En réalité, ce monde a, hors de lui, à côté et en lui, de nombreux autres mondes et quand l'un d'eux est sauvé, presque toujours sans qu'on en ait l'intention, à cause d'un simple geste, il arrive que, par contact, tous les autres aussi le soient, et le monde qui mérite d'être détruit survit lui aussi. Soit parce que les autres mondes sont trop faibles pour le destituer définitivement, soit parce que ce monde, qui est évidemment celui du capital, possède une aptitude particulière à se nourrir comme un parasite de l'énergie libérée par les autres mondes. Parce que la vérité est que le monde du capital n'est qu'un parmi les mondes, hégémonique mais pris dans une configuration anarchique d'un monde de mondes. Chaque jour, le monde est sauvé par un ou plusieurs gestes, de beauté, de partage, de destruction, d'amour, de gratuité ou de compassion : la seule différence qui peut subsister entre ces gestes - la différence est mince, mais décisive - réside dans la conscience, ou pas, de l'effet que ce geste déterminé a ou aura sur le monde et sur l'ampleur de la diffusion de cette conscience, partagée voire organisée. C'est cet éclair de conscience qui nous conforte dans l'idée que nous vivons dans ce monde, mais que nous ne sommes pas de ce monde.

Le communisme, c'est beaucoup de choses, mais parmi celles-ci, il y en a au moins une qui a trait à cette fable. Le communisme consiste en fait aussi dans la discipline de l'attention aux modifications du monde, dans le fait de développer une conscience des gestes qui le sauvent, dans la sensibilité aux œuvres et aux jours accomplis par et pour la justice, dans l'art de leur partage, dans la magie de leur composition. Plus est profonde la conscience, plus ample est le partage, et plus en est affaibli ce monde horrible.

Quand j'entends quelqu'un dire: « Vivons le communisme, ici et maintenant », voilà, je l'imagine sur les notes et les paroles de *cette* chanson. Il arrive que, dans un vers pop, se trouve tout ce qui compte: le bonheur partagé, le mal qui s'éloigne, la présence de la justice ici et maintenant et qui voudrait tant y rester, le monde qui, en cet instant précis, est sauvé, mais aussi cet appel – *hey, heyyyy*! –, cette invitation adressée à tous de voir ce qui est là, d'être sensible à ce qui se passe, qui est en train de se passer, justement *maintenant*. La négligence, disait notre vieil ami Franz, est un des péchés capitaux. Un péché dont il semble

que nous ne finissions jamais de purger la peine, par la lasse continuation de ce monde, de ce présent que nous haïssons au moins autant qu'il nous hait. Peut-être est-ce seulement pour cela que nous avons tant besoin de ceux qui nous rappellent à la réalité véritable – les poètes, les musiciens, les philosophes, les peintres, les dramaturges, les esprits sensibles, les témoins experts du geste.

Bien sûr, au fur et à mesure que se déploie cette attention, une tonalité musicale mélancolique traverse la douce joie de ce moment, parce qu'on est parfaitement conscient qu'il ne durera pas et que pour qu'il dure, ou qu'il nous revienne, les choses bonnes et justes devront de nouveau, encore et encore, combattre. Une pensée peut alors nous troubler, celle que, pour un autre jour comme celui-là, qui sait? il faudra que des années passent, ou peut-être une génération entière devra-t-elle traverser encore le marais nauséabond de l'Histoire, et ce à la seule fin de le détruire. Et pourtant, pour ce jour, *le monde* est sauf. Moi et le monde, le monde et nous. Chaque fragment de communisme qui fait brèche dans le monde rompt la continuité du présent, provoque un écroulement de la ridicule mise en scène de ce monde, et alors, la vie historique brille en une nouvelle constellation. Et une seule question, ingénue peut-être et pourtant inévitable, nous reste à la fin du jour : est-il possible de faire durer ce qui s'est passé aujourd'hui?

Le communisme est la totalité de la justice, toujours immanente à cette autre totalité, la totalité dominante, celle de l'injustice. Deleuze et Guattari ont dit un jour que l'État a toujours existé, comme virtualité, même quand il n'était pas encore là, mais voilà, ils ont oublié d'ajouter qu'il en est de même pour le communisme : il est toujours là, même quand il n'est pas en vigueur, il est là comme puissance inépuisable de l'ange de la justice. Mais il devient réel comme réalisation du quotidien, et non dans un temps abstrait comme peut l'être celui de l'Histoire - cet élément dans lequel, depuis toujours, l'État domine et se reproduit. Le communisme « réellement existant » se résout intégralement dans ce jour qui a été sauvé. Quant à savoir comment sera le suivant, cela tient seulement à la force que moi, toi, elle, lui

ou nous - avec l'aide de l'ange - serons capables

d'exprimer. Souvent, c'est la force du désespoir

qui l'appelle à la présence. Et il vient.

Le monde contre lequel nous vivons se fracture chaque jour un peu plus, à l'anéantissement chaque jour plus profond de ses raisons d'être correspond dialectiquement une fragmentation toujours plus ample de ses

territoires - territoires politiques, naturels, imaginaires, linguistiques, existentiels. L'image glorieuse d'un Empire-monde qui les unirait tous - imaginée par Hardt et Negri dans un livre à succès d'il y a quelques années - n'a duré que le temps d'une discussion de circonstance; ils ne s'étaient pas aperçus que cette image n'était que l'ultime tentative, désespérée, de s'opposer à la fragmentation en cours de la part des progressistes du capital. Cependant, au lieu de laisser cette phénoménologie de la fragmentation devenir l'instrument pervers des types de réaction les plus variés, il faudrait consciemment l'assumer - parce que procéder par fragments nous a toujours aidés, parce qu'il s'agit d'échapper continuellement à la fragmentation unificatrice de la Loi. Chaque fragment, comme chaque territoire, peut devenir un monde, et plus il s'en crée, plus ils deviennent conscients d'eux-mêmes, et donc plus forts, plus le monde dominant s'affaiblit, pâlit et disparaît. En fait, c'est toujours ainsi que le communisme se manifeste dans notre vie: par fragments, qui, pour ce seul jour, ou dans une étincelle de temps, peuvent se réunir en une unique configuration, un monde précisément, lequel demeure toutefois une mosaïque de fragments, pas seulement de par la faiblesse intrinsèque aux constructions humaines, mais précisément parce que veiller à ce que les fragments restent des fragments est la seule manière de résister à la (re)constitution de la Loi, fût-elle Loi tout à fait nouvelle. La justice du communisme ne s'identifiera jamais à un état de droit. Et ainsi cet état du monde, ou cet instant qui sauve, ou ce geste qui aime, en chacune de leurs apparitions - que les créatures singulières les oublient ou pas -, restent avec nous pour toujours : c'est l'accumulation de ces fragments qui fait la grandiose pauvreté de la tradition du communisme. Chaque fragment est parfait en soi. L'habileté qu'il nous demande réside en ceci : comment dessiner le parcours qui mène de l'un à l'autre, comment trouver celui qui manque et retrouver celui qui a été perdu, comment faire en sorte que ce parcours devienne notre élément et, bien que nous soyons conscients de ce que seule la Révolution permet à cet élément de s'étendre librement dans le temps, nous devons comprendre comment le parcourir même quand - surtout quand - ce temps n'est pas encore arrivé; en sachant qu'il n'arrivera dans sa plénitude que lorsque nous disposerons d'assez de force pour sauver tous les mondes d'un seul geste, rendu commun à tous. Mais attention! chaque fois qu'on a cru qu'on pouvait et même devait unifier de manière permanente le tout du communisme, nous avons eu le retour de l'institution-État à la place de son dépérissement, le commandement au lieu de l'autonomie, l'économie de la vie au lieu de son libre usage, les droits au lieu de la justice, la perte du monde au lieu de son sauvetage. Une fois détruites les tables de la Loi, le péché mortel est toujours celui de s'empresser d'en refaire un calque. Sauver les mondes veut dire les laisser être dans leur multiplicité et ne pas leur imposer la vieille nouveauté d'un principe hégémonique, unificateur. L'important, pour en revenir à notre maintenant, est que chacun de nous, quand il active sa sensibilité, reconnaisse son fragment, et soit capable de se rappeler tous ceux qui ont interrompu heureusement sa vie - qu'ils soient un, quelques-uns ou beaucoup. Parce qu'il revient à chacun de pouvoir dire : ce jour où

j'ai sauvé le monde.

Hey, hey, tu te rappelles ce jour où nous avons saccagé la Bastille ? Hey, hey, tu te rappelles les paroles de ce jour-là, ces sons inouïs? Hey, hey, tu te rappelles, ce jour où tout le pouvoir était aux soviets et où il n'y avait donc plus de pouvoir? Hey, hey, tu te rappelles ce jour où nous avons fait un repas sur la colline et nous étions huit cents? Hey, hey, tu te rappelles ce jour où l'usine a cessé de tourner? Hey, hey, tu te rappelles le jour de ce baiser si intense que le ciel s'est penché sur nous? Hey, hey, tu te rappelles ce jour où j'ai sauvé le monde? L'histoire du communisme est l'histoire de tous ces jours, et seulement des jours d'une histoire éternelle composée de tant de fragments anonymes et scintillants. Et de tous ceux qui ne cessent jamais de venir, toujours, toujours, toujours contre l'Histoire. Mais l'intensité d'un souvenir peut, parfois, faire revenir ce jour, et lui donner une autre chance. Et si jamais il venait, s'il vous plaît, laissez-le

rester.

Insanity laughs under pressure we're cracking/ Can't we give ourselves one more chance?/ Why can't we give love that one more chance?

Traduit de l'italien par Serge Quadruppani

Marcello Tarì est chercheur indépendant, spécialisé dans l'histoire de l'Italie des années 1970. Il a récemment publié Movimenti dell'Ingovernabile. Dai controvertici alle lotte metropolitane (2007) et a contribué à Gli autonomi. Le teorie, le lotte, la storia (2007).



Josep Rafanell i Orra, « Communisation. Des régimes du visible : Pratiques de soin et collectifs », Printemps des Laboratoires #5, Extra Sensory Perception, juin 2017, aux Laboratoires d'Aubervilliers © D. R.

LES CHOSES EN TRAIN DE SE FAIRE ET LES ZONES GENERATIVES THIERRY DRUMM

Je m'inspire de William James, philosophe pragmatiste, pour appeler les pratiques impérialistes et policières des « fabrications d'univers ». James a travaillé à une philosophie qu'il appelle « empirisme radical », qu'il caractérise de différentes façons. On pourrait brièvement caractériser l'empirisme, en tout cas d'un point de vue jamesien, comme une philosophie refusant d'attribuer à une supposée faculté mentale, qu'on l'appelle « pensée » ou « raison », la capacité de définir par avance ou a priori les expériences. Dans cette perspective empiriste, le schème philosophique qu'on pourra chercher à concevoir doit obéir à la contrainte de ne nier l'existence d'aucune chose dont on fait l'expérience. À cet égard, l'empirisme qu'invente James se veut « radical », au sens où, précise-t-il, on refusera le présupposé d'une continuité globale ou d'une unité générale des expériences. Nos expériences viennent toujours par bouts, par fragments, par morceaux. Nous parlons d'« uni-vers » sans même y

penser, alors qu'il s'agit d'une « hypothèse 1 » non seulement franchement invraisemblable (toute expérience ferait « bloc » avec toute autre expérience!) mais surtout pragmatiquement désastreuse. C'est ce second point qui importe le plus pour nous ici.

Dans son livre *Un univers pluraliste*, James travaille à cette pragmatique du relais, reprenant certaines propositions d'autres philosophes, et notamment de son ami Bergson. Celui-ci rend James capable d'un cri extraordinaire : « Ce qui existe vraiment, ce ne sont pas des choses faites, mais des choses en train de se faire² »! Cette proposition n'a rien d'anodin, ses conséquences sont renversantes. Il s'agit d'une proposition très directement liée aux enjeux relatifs à l'empirisme radical et à la résistance aux fabrications d'univers. Les fabrications d'univers semblent en effet inséparables d'une affirmation concernant l'existence d'une supposée « réalité telle qu'elle est », toujours identique à ellemême, quand bien même elle se déploierait au

long d'une Histoire « h majuscule ». Si on pose un tel univers de choses « telles qu'elles sont », alors on ne peut plus vouloir penser, sentir ou agir que de façon à leur « correspondre ». On invente pour tous les êtres une façon « correcte » de penser, sentir et agir. En bref, la philosophie universaliste est immédiatement et nécessairement impérialiste, de façon plus ou moins brutale ou compatissante pour celles et ceux qui ne comprennent pas que « le monde est ainsi fait ».

Affirmer que ce qui existe, ce ne sont pas des choses faites, mais des choses en train de se faire, c'est se rendre capable de demander des comptes à toutes les pratiques qui fabriquent des univers alors même qu'elles prétendent ne rien faire que « révéler » l'unique et seul monde auquel tous les êtres appartiennent, qu'ils le veuillent ou non. Bien plus, c'est se rendre capable de suivre pratiquement les dispositifs concrets par lesquels se

¹ William James, « Préface », La volonté de croire, trad. Loys Moulin, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2005, p. 5.

² William James, « Lecture VI: Bergson and His Critique of Intellectualism », Works: A Pluralistic Universe. Hibbert Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy, 1977, p. 117; trad. Stephan Galétic, Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 177.

Thierry Drumm est philosophe,

et sciences sociales.

membre du GÉCO - Phi - ULB, le Groupe

d'études constructivistes de l'université

chercheurs et doctorants en philosophie

de Bruxelles, composé de professeurs,

mettent en place de tels univers, et se rendre simultanément sensible aux interstices par lesquels peuvent surgir des forces d'existence renouvelées ou intensifiées. À la proposition « bergsonienne » de James se joint alors une autre proposition, qui concerne l'importance de déplacer notre attention vers les expériences transitives, les zones métamorphiques, les sentiments de tendance, les intervalles entre les choses que nous tenons pour plus stables. Une partie importante du travail de James a d'abord porté sur des questions de psychologie, déployées dans son livre de 1890, The Principles of Psychology. Il s'agit d'une psychologie qui, loin de décrire un supposé fonctionnement intrinsèque de la pensée, s'intéresse et nous intéresse passionnément aux manières dont des actions, des sensations, des conceptions se font. Un aspect important du livre, et que je souhaite amplifier, se rattache à l'idée de « champ » (field), « champ de conscience », mais qu'on pourrait considérer comme un champ d'expérience. Le propos de James est le suivant : nous avions jusqu'à récemment tenu ce dont nous sommes conscients à un moment donné pour une somme de choses discrètes et individuées, juxtaposées. Cela ne correspond pourtant pas du tout à notre expérience attentive concrète. Celleci vient toujours comme un « tout », mais un « tout » multiple, une masse épaisse de choses, un emmêlement hétérogène sans coupures nettes. Notre expérience ne vient pas comme une totalité unifiée (un univers), mais elle ne vient pas non plus comme un monde-tas-desable, on pourrait peut-être mieux la comparer à un gruau : elle est dense, volumineuse, épaisse, fibreuse, et non homogène. Dans un livre ultérieur, James revient sur l'apparition de ces nouvelles conceptions en psychologie:

> L'expression « champ de conscience » est devenue en vogue dans les livres de psychologie depuis peu de temps. Jusque tout récemment, l'unité de vie mentale qui y était la plus représentée était l'« idée » isolée, supposée être une chose précisément délimitée. Mais à présent, les psychologues tendent, d'abord, à admettre que l'unité effective est plus probablement l'état mental total, l'entière vague de conscience ou l'entier champ d'objets présents à la pensée à tout moment; et, deuxièmement, à voir qu'il est impossible de délimiter cette vague, ce champ, avec quelque précision. [...] Le fait important que commémore cette formule du « champ », c'est l'indétermination de la marge³.

Il ne faut pas oublier que cette caractérisation semble convenir très bien aux expériences que mènent les êtres « au grand air » et qu'il s'agit précisément pour nous de l'emmener au-delà de toute représentation d'une expérience « mentale » opposée à un monde matériel. Je reviens pour l'instant à ce que James appelle « champ de conscience ». Si l'on parle de « champ de conscience », on peut alors y distinguer un « foyer » et des « marges ». Le « foyer » n'est pas un « objet » ou une chose prédéfinie, il s'agit plutôt d'une sorte de thème principal de notre expérience à tel moment. Mais dès lors, ce sont d'abord les marges entourant le foyer de notre expérience qui revêtent une importance spéciale. C'est là que se fabrique le sens de l'expérience focale, c'est là que s'élaborent les relations qui donnent sa consistance particulière à la part plus saillante de notre expérience. C'est là que l'action se passe⁴. Ces expériences marginales, ces expériences de relativité, de transition, de traduction, de passage ont passionné James, qui nous fait sentir l'importance cruciale de leur accorder toute leur place dans nos manières de caractériser l'expérience. C'est leur omission qui a participé à la représentation du « monde » comme une collection d'objets juxtaposés, soumise à une logique combinatoire et à des pratiques de gestion, plutôt que comme un emmêlement d'êtres actifs parcourus de failles, d'interstices, de zones génératives. James insiste fortement sur ce point, dans l'extrait cité : ce qui est vraiment important, dans cette caractérisation nouvelle de l'expérience,

c'est qu'elle implique l'indétermination de ces zones marginales.

James donne de nombreux exemples de ces expériences génératives qui sont comme un chaudron souvent dissimulé, ou inapparent tant que nous agissons dans des situations relativement stabilisées. Quand nous essayons en revanche de nous souvenir d'un nom oublié ou quand le devin se penche sur l'empreinte digitale (James a longtemps travaillé avec des médiums), l'expérience est parcourue par « une faille intensément active $^{\scriptscriptstyle 5}$ ». Ce sont ces failles actives qui sont omises et attaquées dans les fabrications d'univers. Elles sont attaquées de différentes façons, dans des technologies de gestion et d'identification, comme on a pu le voir dans les cas précédents, et aussi, et puissamment, par le biais d'un usage très particulier des probabilités, employées pour définir le réel, ou ce qui doit être réel, ce qu'il faut accepter de reproduire, tout en tenant les expériences transitives, métamorphiques, les zones d'indétermination, pour des « données » littéralement insignifiantes. Il s'agit de dispositifs politiques constituant le probable comme définition de l'avenir. Face à ces tentatives de définir une « réalité » par le biais de probabilités ou de moyennes, James nous invite à ne pas nous laisser subjuguer au point d'omettre ce que l'expérience nous apprend. « [P]armi toutes les différences qui existent, les seules qui nous intéressent fortement sont celles que nous ne tenons pas pour admises⁶. » Nous ne sommes ni émerveillés ni choqués en constatant que notre ami humain marche sur deux pattes ou que notre chien court plus vite que nous, en revanche, un intérêt vivant s'attache à ce que notre chien ou notre ami peuvent dire ou faire, sans que cela soit « acquis ». « Il y a ainsi une zone d'insécurité dans les affaires humaines dans laquelle repose tout l'intérêt dramatique; le reste appartient à la machinerie morte de la scène 7. » C'est ce que James appelle également la « zone générative ⁸ ». C'est « la zone des processus génératifs, la bordure dynamique de l'incertitude frémissante, la ligne où passé et futur se rencontrent. C'est le théâtre de tout ce que nous ne tenons pas pour acquis, la scène du drame vivant de la vie⁹ ». L'époque présente, sans même tenir compte de sa diversité intrinsèque, est évidemment très différente de celle de James à de nombreux égards. Nous semblons assister aujourd'hui à une véritable exaltation des possibles, rien ne devant arrêter les projets de conquête de l'Homme, h majuscule, appelé désormais à contrôler la planète Terre elle-même. Mais ces possibles-là n'ont bien sûr que faire des incertitudes frémissantes. C'est pourquoi l'attention jamesienne aux failles actives, comme l'insistance des possibles qu'évoquent Didier Debaise et Isabelle Stengers 10, doivent s'entendre dans leur particularité créatrice, nous amenant à résister au monde probable que nous devrions accepter.

> Texte d'intervention au séminaire « Pratiques de soin et collectifs », 27 octobre 2016.

³ William James, «Lecture X: Conversion-Concluded », Works: The Varieties of Religious Expericence, 1985, p. 188-189; trad. Les Formes multiples de l'expérience religieuse, par Frank Abauzit, Chambéry, Exergue, «Les Essentiels de la Métapsychique », 2001, p. 237-238.

⁴ Donna Haraway, « [C]'est dans les zones de contact que l'action se passe », *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, « Posthumanities », 2008, p. 219.

⁵ William James, «The Stream of Thought », *Works: The Principles of Psychology,* 1981, chap. ıx, p. 243, repris dans «The Stream of Consciousness », *Works: Psychology: Briefer Course,* 1984, chap. xı, p. 149; trad. Nathalie Ferron, *Précis de psychologie,* Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2003, p. 119.

⁶ William James, « De l'importance de l'individu », *La Volonté de croire*, trad. Loys Moulin, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris 2005, p. 252.

⁷ *Ibid.*, p. 192 (trad. p. 253).

⁸ Loc. cit.

⁹ *Ibid.*, p. 193 (trad. p. 254).

¹⁰ Didier Debaise et Isabelle Stengers, « Les noces contre nature du pragmatique et du spéculatif », à paraître.

DISAPPEARING OPERATIONS OPÉRATIONS DE LA DISPARITION OPÉRATIONS DISPARAISSANTES OPÉRATIONS POUR DISPARAÎTRE

LAURA HUERTAS MILLÁN

1.

Au début des années 1990, le maire de Bogota décida de mettre en place une politique de rationnement de l'électricité. El Niño asséchait nos sources d'eau, et les barrages baissaient de niveau. Le rationnement fut progressif, d'abord un jour sur deux, bientôt au quotidien, de 18 heures à 21 heures. Pas de saisons sur notre ligne équatoriale, le soleil disparaissait implacablement, à l'heure même de l'extinction des feux. Les lumières des bougies, le silence, l'absence de télévision, radio et musique peuplaient nos soirées - l'électricité partait pour offrir des moments de latence frêlement éclairés. La toute première image que le monde occidental garde en mémoire, telle que racontée par Pline l'Ancien, émerge d'une projection, à une époque bien avant la création de l'électricité : une jeune femme dessine les contours de l'ombre de son amant partant en guerre, à la lumière d'une bougie. Une double projection: concrète (l'ombre du corps du jeune homme retenu par le trait posé sur le mur) et immatérielle (l'affect dont charge l'amoureuse ce trait). Le mythe de la genèse de l'image dit déjà sa dualité contradictoire, elle se présente comme trace tandis qu'elle convoque une absence. Les soirées plongées dans l'ombre d'une partie de mon enfance ont durablement gravé dans ma mémoire des souvenirs de lieux et de personnes éclairées à la chandelle et d'activités familiales improvisées. Moment de jeu dans le clair-obscur. Théâtres d'ombres, des récits oraux naissaient, d'autres étaient déterrés du fond des mémoires des adultes. Le manque d'eau et d'électricité étaient concomitants. Notre monde urbain n'était pas déconnecté des phénomènes naturels. Mes deux grands-mères faisaient l'acquisition, tous les ans, de l'« almanaque Bristol », publication contenant les mouvements des astres pour l'année à venir. Ma grand-mère maternelle parlait à ses nombreuses plantes en les arrosant - contact qui les faisait, selon elle, mieux grandir. Ma grand-mère paternelle vouait un culte à l'eau potable, qu'elle utilisait goutte à goutte. Ce n'était pas lié au rationnement, mais venait de son passé à la campagne, où l'accès à l'eau claire n'était pas une évidence. Nous observions le ciel avec un télescope. Quelques semaines avant l'éclipse totale de Soleil de 1991, j'ai assisté à un atelier de photographie où nous avons fabriqué des sténopés pour capturer l'événement. Un jour, un ami s'était allongé sur du papier sensible à la lumière pour y imprimer son profil, et j'avais rehaussé l'ombre

Dans Nostalgie de la lumière, Patricio Guzmán évoque les débuts d'une cinéphilie en l'associant à sa passion d'enfance pour l'astronomie.

La contemplation des étoiles était le prélude au geste documentaire qui a marqué son existence tout entière: observer la lumière qui émane des corps morts (la plupart des étoiles sont en effet des entités sans vie où se réfléchit la lumière du soleil), écouter la présence des défunts. En poursuivant la généalogie des gestes qui étaient

capturée en dessinant ses contours. Les images

surgissaient, s'attrapaient, étaient capturées

comme des phénomènes météorologiques - un

rayon de lumière se déposant sur une surface

de façon éphémère.

déjà, d'emblée, du cinéma avant même que j'en fasse, je comprends aussi ce qu'est pour moi le cinéma. Et si j'essaye de localiser ces premiers gestes, ils sont liés à ces souvenirs d'écriture où s'entremêlent ombres portées, présences éphémères, récits entendus et réinventés, et l'intuition ou l'inquiétude d'une disparition proche.

Mes deux familles étaient marquées par le déplacement et les violences liées aux guerres civiles. Le grand-père de ma mère avait vu disparaître son commerce dans un incendie criminel dans les années 1950 - part des affrontements de la guerre civile entre libéraux et conservateurs¹ - et avait perdu l'usage de la parole suite à cet événement. Du côté de mon père, ma grand-mère conserve, encore aujourd'hui, une photographie de son père (mon arrière-grand-père) datant du début de la guerre civile, où il prend la pose parmi d'autres jeunes hommes condamnés à mort, devant l'ancienne prison panoptique de Bogota, aujourd'hui devenue le Museo Nacional². À cette occasion, mon arrière-grand-père avait réussi à s'évader par les égouts avec d'autres condamnés, avant le moment fatal. Ce ne serait pas le dernier arrêt de mort dont il serait victime. Des années plus tard, toujours pendant La Violencia, alors qu'il n'était plus à Bogota, il a été gravement blessé par balle. Ma grand-mère (sa fille) a donc quitté son lieu d'origine à cette occasion, en train, avec son père blessé. Je ne connais pas les détails de toutes ces histoires, elles ont longtemps été terrées dans le silence. Forcer les membres de ma famille à me les raconter m'a fait comprendre, peu à peu, que l'incertitude, l'inquiétude, la peur et l'angoisse qui pouvaient m'habiter n'étaient pas des données tombées de nulle part : avant même que je quitte la Colombie, ma famille était déjà une famille en migration, qui portait et refoulait son propre déplacement, ses propres traumatismes, et sa dislocation identitaire entre un ici (où l'on s'enracine) et un ailleurs (d'où l'on vient).

2.

Paul Virilio aborde, dans son ouvrage *Esthétique de la disparition*³, le thème de l'absence.

Après avoir considéré plusieurs états neuronaux (l'épilepsie, par exemple) qui induisent des états de perception altérés, Virilio parle de l'expérience (ou plutôt: la sensation) du deuil en ces termes:

un étrange phénomène [qui] dure parfois de longues minutes avant que tout semble à nouveau *ordinaire*. On peut penser à la réflexion de Marcel Proust à propos de la marquise de Sévigné: « Elle ne présente pas les choses dans un ordre logique, causal, elle montre *d'abord* l'illusion qui nous frappe. » Dans l'ordre d'arrivée de l'information, Proust nous désigne donc le *stimulus* de l'art comme plus rapide puisque, ici, les choses ne finissent pas par céder au

sentiment mais au contraire commencent par là. En somme, la sensation rendue causale par l'excès même de sa rapidité prend de vitesse l'ordre logique. Proust vérifie l'idée sophistique de l'apate, l'instantanéité de cette entrée possible dans une autre logique qui dissout les concepts de vérité et d'illusion, de réalité et d'apparence et qui est donnée par le Kairos que l'on peut appeler « l'occasion »... ce qui est échappe à l'universel et ouvre un cadre à la différence, c'est l'epieikés, ce qui est adéquat en un moment particulier et par définition différent⁴.

L'absence est tout d'abord, et dans ces termeslà, une expérience en soi. Ce n'est pas tellement un vide ou une anesthésie, mais, au contraire, un processus sensible et palpitant. Par ailleurs, l'absence nous apparaît comme une situation fulminante : elle semble déchirer le voile des apparences que nous pensons être le réel, instaurant un autre régime de perception, plus durable - comme si l'absence induisait un manque soudain puis un état secondaire, plus dilaté dans le temps, suite à cette électrisation. Aussi l'expérience de l'absence a-t-elle plusieurs temps, et peut-elle se déployer dans une multitude de sensations. L'absence comme expérience est donc paradoxalement une expérience d'acuité forte - elle est une expérience de la présence - un état de conscience altérée.

Paul Virilio fait le lien, dans son ouvrage, entre les phénomènes neuronaux de l'absence et les changements perceptifs corporels que l'électricité a induits - une recrudescence des états de conscience altérée. Le cinéma participe, bien entendu, de ce processus de changement perceptif - et Virilio fait référence à la fameuse phrase godardienne, « le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde⁵ ». Cela m'a fait penser au Rituel du serpent⁶, d'Abby Warburg, où celui-ci raconte comment, chez les Hopis⁷, l'arrivée de l'électricité signe l'arrêt de mort progressif de ce rituel immémorial. En effet, le serpent à sonnette tenu dans la bouche des danseurs serait une façon de domestiquer la foudre, de faire face à l'immensité des forces naturelles ; l'arrivée de l'électricité, dans la communauté, est perçue par Warburg comme la domestication de la foudre et sa banalisation. Elle serait donc, selon lui, concomitante à la disparition du rituel. Dans ces deux ouvrages, chez Virilio tout comme chez Warburg, l'une des questions posées semblerait être celle des rapports entre la technique, l'expérience corporelle et la mémoire - qu'est-ce qui, dans la perception, serait culturel, acquis, et qu'est-ce qui serait inné? Comment la mémoire habite-t-elle le corps et quel est l'impact de la technique sur celle-ci? Nous retrouvons ici la question fondamentale de l'ethnographie. Qu'est-ce qui, dans notre forme humaine et notre relation au monde est conditionné, imposé par notre contexte et inscrit en lui? Qu'est-ce qui résiste à l'origine



Arturo Lucía, *Catalina de Erauso* (San Sebastián, España, 1592- Cuitlaxtla, México, 1650), connue aussi comme la nonne lieutenant. Illustration inspirée d'un portrait de 1630, XVII^e siècle

- 1 La Violencia (la Violence) est une période de l'histoire de la Colombie, entre 1946 et 1966, caractérisée par la guerre entre les partis politiques libéral et conservateur. Cette période a été appelée ainsi du fait de son extrême violence, qui a inclus des assassinats, agressions, persécutions, destructions de propriété privée et terreur. Ce conflit a fait entre 200 000 et 300 000 victimes et a forcé la migration de plus de deux millions de personnes.
- 2 Museo nacional (i. e. « musée national ») est le musée le plus ancien de la Colombie, qui abrite des collections d'objets archéologiques, historiques et artistiques. Initialement construit comme un panoptique, le bâtiment a servi de prison jusqu'en 1946
- 3 Esthétique de la disparition (Paris, Balland, 1980), de Paul Virilio, développe une réflexion sur les changements dans la perception physique de la réalité, notamment les sensations de temps, d'espace, de lumière et de mouvement induits par les progrès technologiques.
- 4 *Ibid.*, p. 42.
- 5 « La photographie, c'est la vérité. Et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde », dit Bruno Forestier, le personnage principal du *Petit Soldat*, film de Jean-Luc Godard de 1963.
- 6 «Le Rituel du serpent » est une conférence prononcée par Aby Warburg en 1923, lors de son séjour dans la clinique psychiatrique de Ludwig Binswanger, à Kreuzlingen. Cette conférence revient sur son séjour mené chez les Hopis, en Amérique du Nord, vingt-sept ans auparavant; le motif du serpent lui permet ici d'associer l'Antiquité millénaire européenne avec les pratiques cérémonielles de peuples considérés à cette époque comme « primitifs ».
- 7 Groupe amérindien des Pueblos d'Amérique du Nord. Le rituel du serpent était constitué d'une série de danses pendant lesquels les Hopis tiennent un serpent à sonnette dans leur bouche.

Laura Huertas Millán est artiste et

cinéaste franco-colombienne. Diplômée

des Beaux-Arts de Paris et du Fresnoy,

Studio national des arts contemporains,

supérieure rue d'Ulm et des Beaux-Arts

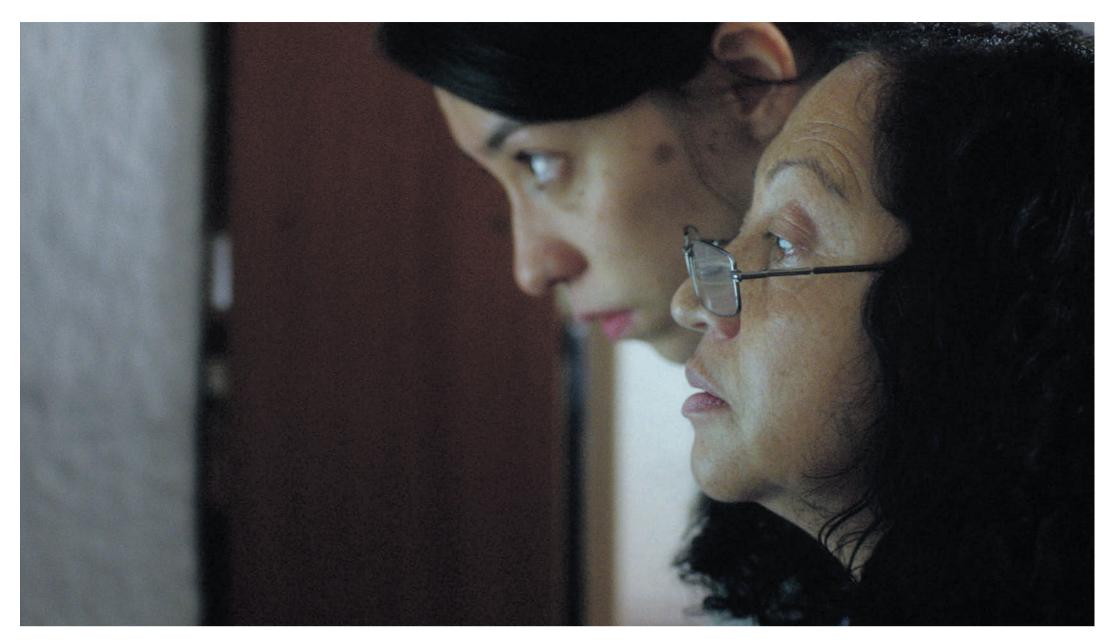
de Paris. Entre 2014 et 2017, elle fait

et du Film Study Center de l'université

partie du Sensory Ethnography Lab

de Harvard.

elle est docteur en art de l'École normale



Laura Huertas Millán, Black on Red, film projeté dans le cadre d'Opérations pour une disparition, décembre 2016, aux Laboratoires d'Aubervilliers © Laura Huertas Millán et Evidencia Films

et à la différence culturelle ? Où peuvent se trouver les points d'échange - et, pour suivre Viveiros de Castro, les points d'accouplement, de contamination? Si l'anthropologie est un exercice de « décolonisation de la pensée 8 », nous pourrions dire qu'elle aussi fait appel à une suspension de jugement initial renouveler constamment l'épochè⁹, base et du scepticisme et de la philosophie elle-même. Lucien Castaing-Taylor notait, dans le syllabus de son cours « Ethnographie sensorielle », que l'impulsion initiale de l'ethnographie est de rendre étrange ce qui est familier. Il y a donc aussi, dans la démarche ethnographique, épochè, nécessité intrinsèque d'une absence initiale, déchirement du voile de ce que nous croyons être le réel par un détachement temporaire, qui modifiera notre perception ultérieure de celui-ci.

3

Fin 2016, j'ai créé un alter ego, Arturo Lucía, un prénom d'homme avec un nom de femme. Je m'amusais à penser: Que se passerait-il, si je devenais un homme? Est-ce que mon travail serait perçu différemment? Je pourrais évoquer mille anecdotes pour justifier ce questionnement. Je me contenterai d'une seule. Très récemment, en voyage à l'étranger, j'ai été invitée à un déjeuner avec une diplomate et une haute cadre de l'organisme national de soutien au cinéma français. Cette cadre m'a saluée en me serrant la main et en me demandant: « Vous travaillez pour qui? Pour X? » en désignant la diplomate. J'ai répondu : « Je suis réalisatrice », avant qu'elle reprenne, surprise : « Quel est votre nom? » Une anecdote si banale, pendant les festivals lors desquels je montre mes films, où les gens pensent souvent que je suis une assistante, une secrétaire ou une groupie. Mais cette envie d'alter ego est advenue aussi au moment où mon travail filmique a commencé à s'attarder sur des questions privées, liées à ma vie personnelle. Comment trouver une distance juste vis-à-vis d'une intimité où se logent néanmoins des questions politiques? Comment serait reçu ce travail, s'il était fait par un homme?

Je pense depuis longtemps à Catalina de Erauso, la « nonne lieutenant ¹⁰ », femme espagnole du xvII^e siècle dont le destin tracé était de vivre et de mourir dans un couvent. Mais alors que sa famille l'avait ainsi cloîtrée, elle décida, à un très jeune âge, de se rebeller, et fuit le couvent, habillée en homme. Elle embarqua vers le « Nouveau Monde » et devint conquistador. Elle suivit le même parcours que ses compatriotes hommes - elle tua, elle pilla. Condamnée à mort pour assassinat, elle révéla son identité au prêtre qui venait entendre sa dernière confession. La révélation suspendit la mise à mort, le pape en personne voulut la rencontrer et finit par l'absoudre. Elle écrivit ses mémoires 11 - dont l'authenticité est toujours mise en doute, aujourd'hui. Comme d'autres femmes à travers l'histoire, Catalina de Erauso a utilisé le travestisme comme camouflage, le vêtement d'homme comme une arme de résistance contre une identité assignée. La superposition de sens entre l'utilisation d'un costume de guerrier (elle devient lieutenant, militaire, en effet) et l'invention de sa vie en tant que guerrière dans un sens plus large m'a toujours fascinée. Fascination et identification qui m'ont surprise, aussi, car elles ont induit en moi un processus d'identification alors même que je poursuivais cette recherche, recherche revendiquant une position anticolonialiste. Catalina de Erauso, dans son parcours littéralement « criminel », hors la loi, défie pourtant les catégories de genre, selon lesquelles une femme serait « par nature » plus douce ou plus « féminine », attentive à l'autre, pleine de compassion, altruiste... La « nonne lieutenant » nous apprend aussi par les fissures éthiques qu'elle révèle.

Arturo Lucía est un costume de combat et un laboratoire. L'événement *Disappearing Operations*, aux Laboratoires d'Aubervilliers, a été une façon d'invoquer cet alter ego à la vie, à travers images, sons, et une incantation qui finit ainsi:

Nous sommes des femmes en hommes travesties

Nous sommes des hommes en femmes costumés

Nous sommes un costume, un homme, une femme

Nous sommes une femme un homme un être

Nous sommes un homme une femme à naître Je suis une femme je suis un homme

je suis à naître.

8 Eduardo Viveiros de Castro, dans Angela

e-flux journal # 36, juillet 2012, sur eflux.com.

Félix Guattari and Machinic Animism »,

Melitopoulos et Maurizio Lazzarato, « Assemblages:

9 Du grec ἐποχή, « arrêt, cessation, interruption »,

suspension du jugement telle que préconisée par

les philosophes sceptiques, en s'abstenant de toute assertion initiale, qu'elle soit positive ou négative.
Le doute est ainsi posé comme base philosophique.

10 Les mémoires de Catalina de Erauso (Espagne, 1592 – Nouvelle-Espagne, 1650) s'intitulent

^{1592 –} Nouvelle-Espagne, 1650) s'intitulent Historia de la Monja Alférez (Histoire de la nonne lieutenant, aussi connue en français comme la « nonne soldat »), publiées en 1829 pour la première fois à Paris par Jules Didot.

¹¹ L'Histoire de la nonne lieutenant aurait été écrite par Catalina de Erauso elle-même, mais cela n'a pas pu être historiquement prouvé, car le premier manuscrit de l'ouvrage date de 1794.

L'EXÉGÈSE DE PHILIP K. DICK

18 MAI 2017

ATELIER DE LECTURE AVEC PACÔME THIELLEMENT, HÉLÈNE COLLON ET LOUIS CASTEL

Hélène Collon — L'Exégèse de Philip K. Dick¹, journal métaphysique nocturne tenu par l'auteur à partir d'une révélation, en mars 1974, est la tentative d'élucidation d'un événement intervenu à un moment très difficile de la vie de l'auteur : une rupture, qui a entraîné quelques changements dans sa vie de tous les jours, beaucoup de changements dans son œuvre et, surtout, qui l'a occupé de manière obsessionnelle et continue jusqu'à sa mort. Le mot tentative est important, puisque Philip K. Dick n'est jamais parvenu à comprendre ce qui l'avait bouleversé à ce point. Dès lors, il a effectué une *série* de tentatives, s'orientant dans différentes directions pour expliquer

Cet épisode est survenu à la suite de ruptures et déconvenues de tous ordres dans sa vie, d'un internement volontaire, après une tentative de suicide qui tenait sans doute davantage de l'appel à l'aide, et un cambriolage étrange dont les causes n'ont jamais été élucidées. Pour ajouter à son malheur, Dick avait mal aux dents; il s'est donc fait extraire une molaire, à l'occasion d'une opération au cours de laquelle on a utilisé du Pentothal. Quand la douleur s'est réveillée, il a, une fois de retour chez lui, éprouvé le besoin de commander des antalgiques à la pharmacie. Les médicaments lui ont été livrés par une jeune femme qui portait autour du cou un bijou en or, en forme de poisson. Et c'est quand le soleil s'est reflété dans ce poisson d'or, que Dick a eu une sorte de révélation. La jeune fille, à qui il avait demandé ce que signifiait ce bijou, lui a répondu qu'il s'agissait d'un signe de reconnaissance entre les chrétiens des temps premiers, ceux qui, à Rome, devaient encore se cacher. Cette annonce a déclenché toutes sortes de conjectures de la part de l'écrivain, qui s'est senti une affinité très forte avec ce monde des premiers chrétiens. Se sont ensuivies quelques semaines hallucinatoires, peuplées de beaucoup de visions, de clairaudiences et de rêves, dont sont nées les réflexions recueillies au début de cet ouvrage. Cet incident n'a été qu'un déclencheur parmi d'autres, tels que la vision de rayons roses ou de structures colorées ; l'entente de voix - l'IA lui soufflant des choses bienveillantes à l'oreille, le soir avant qu'il ne s'endorme, par exemple -, la présence ressentie d'une autre personne à l'intérieur de sa tête - un chrétien que Dick appelait Thomas - ; ou encore la conscience très aiguë d'une entité mal définie qu'il a appelée VALIS². Dick a mené de nombreuses recherches, dans beaucoup d'ouvrages de référence, à commencer par son préféré, l'Encyclopedia Britannica, et c'est de ce travail qu'est

né cet ovni, L'Exégèse - ce volume

lui-même n'étant qu'une sélection

équivalant à environ 10 % des 8 000

feuillets dactylographiés dans lesquels les

anthologistes ont puisé. Le corpus d'origine était composé de feuillets plus ou moins rangés dans des classeurs, non datés ni réellement triés. Le classement en a été effectué après le décès de Philip K. Dick par son exécuteur testamentaire pour tout ce qui concernait la littérature. Paul Williams, lui aussi décédé aujourd'hui, a ainsi dû choisir entre la chronologie probable et la cohérence interne de textes qui n'étaient, a priori, pas destinés à la publication. Cependant, on peut imaginer que, devant le succès relatif qu'il a pu connaître à la fin de sa vie, il était arrivé à Dick de penser qu'après sa mort (qu'il pressentait), ces documents finiraient par être un jour publiés. Pour autant, je ne pense pas qu'il y ait pensé au moment de la rédaction. Dick écrivait d'abord parce que c'était un écrivain, et parce que c'était pour lui le seul moyen d'explorer les différentes voies de cette expérience vécue, qu'il couchait par écrit - au prix, parfois, de contradictions, d'un jour, d'un mois ou d'une année à l'autre. L'important pour lui était d'avancer, d'accumuler des connaissances et d'ainsi les mettre au service de ce que lui-même nommait : sa quête.

Cette sélection a été faite par une universitaire américaine très admirative de son œuvre, Pamela Jackson, qui a fait, pour cela, appel à un romancier américain lui aussi très amoureux de l'œuvre de Philip K. Dick, Jonathan Littell. Tous deux ont réuni une équipe pour transcrire l'ensemble des feuillets, mettre le texte au propre et constituer cet ouvrage. Philip K. Dick était très imprégné de christianisme - ce qui n'est pas toujours très bien passé, en France, auprès de ses admirateurs. Il ne pouvait pas admettre que rien n'existât que ce monde-ci, mais avait besoin qu'existe une transcendance, un autre monde, qu'il soit paradis ou enfer, parallèle ou extraterrestre. Il ne pouvait pas se contenter de la réalité matérielle, visible, consensuelle. Né de culture chrétienne, il l'est toujours resté, à la façon gu'ont les Américains de l'être, c'est-à-dire beaucoup plus imprégnés de culture religieuse que la plupart des Européens élevés dans une tradition chrétienne. Sans doute a-t-il toujours été croyant. Sa recherche, quand elle s'aventure en territoire chrétien, penche plutôt pour un aspect marginal du christianisme : celui de la gnose et des gnostiques. C'est pourquoi j'ai souhaité inviter Pacôme Thiellement aujourd'hui.

Pacôme Thiellement — L'importance qu'a prise Dick dans la culture contemporaine - séries télévisées, cinéma de science-fiction - est corrélée à la question du gnosticisme, dans la mesure où celui-ci recoupe une vision du monde dite « dystopique ». Pour les gnostiques, le monde est une prison - et, chez Dick,

le monde est une prison de fer noir. Les gnostiques eux-mêmes ne se sont pas donné de nom, et n'ont été appelés ainsi que par leurs adversaires. Ce sont les chrétiens qui ont appelé de ce nom les marginaux, ceux qui refusaient le joug de l'institution chrétienne en construction. Ils les ont désignés de cette façon pour se moquer d'eux, parce que prédominait le terme « connaissance » dans leurs textes - gnôsis, en grec. Les gnostiques se caractérisent par leur refus de tout pouvoir centralisateur. Pour eux, la parole du Christ n'avait pas pour enjeu une réalisation dans le monde ; il ne s'agissait pas de composer avec le monde tel qu'il était, mais de vivre selon des principes. L'une des conséquences en a été qu'aucun système commun n'a rassemblé l'ensemble de ceux que l'on a appelés gnostiques. Les subdivisions en sectes dont ils ont fait l'objet sont elles-mêmes artificielles. Plusieurs grandes figures ont été considérées comme gnostiques. Simon le magicien est la première ; quant à Valentin, il est l'un de ceux qui ont produit le plus de textes. Les gens qui ressemblent à Valentin sont appelés les « valentiniens », même si eux-mêmes ne se sont jamais désignés ainsi ni même réunis sous ce nom. Quand des personnes qui partageaient ce type de croyances se retrouvaient, le prêtre était tiré au sort, conformément à leur refus de tout pouvoir centralisateur comme de toute hiérarchie. De même, ils n'avaient aucun système métaphysique commun. On trouve là quelque chose qui annonce bien Dick : un système métaphysique qui dure plus de 24 heures, lesdits gnostiques ne connaissent pas. Chaque texte ou syzygie propose un système différent. De la pensée naît la parole, de la parole naît le silence, le silence fait naître l'action, etc.

Une autre différence majeure avec les chrétiens est que chez eux, n'existe aucune forme de domination de l'homme sur la femme. Chez saint Paul, l'homme appartient à Dieu, la femme appartient à l'homme. Chez les gnostiques, rien n'est hiérarchisé, en sorte qu'aucun choix de ce type - artificiel - n'est imposé.

Les textes attribués aux gnostiques n'ont été connus que très tardivement. Après avoir combattu les gnostiques - je continue à employer ce mot qui n'est qu'une convention, j'y insiste -, les chrétiens en ont fait disparaître tous les textes, si bien que n'en sont restées, pendant très longtemps, que les réfutations, les textes de Tertullien, Irénée de Lyon, Hyppolite, Épiphane, puis Augustin pour les manichéens, c'est-à-dire des écrits qui décrivaient les hérésies et dénonçaient les hérétiques. Parfois, ils citaient de petits passages de textes, mais il a fallu attendre le xviiie siècle pour

que l'on retrouve les premiers écrits

« gnostiques » en tant que tels, au cours de fouilles dans le désert égyptien. On a ainsi découvert la Pistis Sophia de Valentin au xvIIIe siècle, puis quatre autres au XIXE siècle, et quarante-quatre au xxe siècle. En 1945, dans le désert de Nag Hammadi, une fratrie de paysans égyptiens, menée par l'aîné, Mohammed Ali Samma, partie enterrer, le plus loin et le plus profondément possible, le cadavre de l'assassin de leur père, au terme d'une querelle entre deux familles, tombe, en creusant, sur une jarre, dans laquelle se trouvent des textes. La jarre, emplie de textes en copte, a été rapportée dans la famille. Ce que voyant, la mère a déclaré que c'était là le dajjâl, et a entrepris de brûler le tout. La famille, très pauvre, ne lisait pas le grec, à l'exception d'un oncle, qui a supposé que ce qu'il avait sous les yeux devait être du copte. Alors qu'une feuille avait été brûlée, l'oncle a décidé d'apporter le reste à un ami qui vivait dans un monastère. Lequel lui a indiqué qu'il s'agissait sans doute de ce qu'on appelle les « apocryphes », et qu'il pouvait aller les vendre au grand marché du Caire. L'oncle a donc entrepris de les confier à un libraire. Mais quand Nasser a appris que ces textes circulaient, il a ordonné de tout faire revenir au musée du Caire. Les quarante-quatre textes en question ont mis beaucoup de temps à être publiés : la première édition complète en anglais a vu le jour en 1975. Entre-temps, un ensemble a beaucoup circulé, en anglais comme en français : l'Évangile de Thomas, une suite de paroles dites par Jésus à un homme qui s'appelle Thomas.

H. C. — Qui porte donc le même nom que l'occupant de la tête de Dick.

P. T. — On trouve trois textes en poche: l'Évangile de Marie, celui de Thomas et celui de Philippe. L'Évangile de Marie fait partie des quatre textes retrouvés au xixe siècle ou *codex* de Berlin ; ceux de Philippe et Thomas, de Nag Hammadi. Philippe, Thomas et une autre figure des textes gnostiques,

¹ À propos de L'Exégèse de Philip K. Dick, vol. I, édité et annoté par Pamela Jackson et Jonathan Lethem, trad. Hélène Collon, J'ai Lu, « Nouveaux Millénaires », 2016.

² Vast Active Living Intelligence System, en français, SIVA, Système intelligent vivant et agissant. Siva est aussi le titre du premier tome de la Trilogie divine (Philip K. Dick, Siva [VALIS, 1978], trad. Robert Louit, Paris, Denoël, « Présence du futur nº 317 », 1981).

Matthieu - dont je ne suis pas certain qu'ils correspondent aux apôtres que l'on retrouve dans les Évangiles chrétiens - font partie d'un groupe de personnages qui réapparaît dans plusieurs écrits en tant que cercle rapproché de Jésus. Le premier texte retrouvé au xixe siècle, la Pistis Sophia, raconte la chute de la Sophia, c'est-à-dire de la sagesse dans le monde, et la façon dont le Christ intervient pour qu'elle puisse remonter et retourner au ciel. Sophia est une femme, une image de la sagesse divine, mais elle est aussi la sœur jumelle du Christ. Le tout étant raconté par le Christ à un groupe d'amis, vingt ou trente ans après la résurrection. Le fait que, dans les textes de Nag Hammadi, la résurrection ait eu lieu bien longtemps avant que les paroles rapportées soient prononcées, confère à cette résurrection un tout autre sens. Or, les textes de réfutation des chrétiens ne mentionnaient pas cette alternate story du Christ. Toutes les réfutations parlent des systèmes métaphysiques farfelus, de leur côté libertaire comme non sexophobe. Sans que les gnostiques soient des débauchés, de nombreux textes, dans Philippe, parlent de la beauté de l'acte sexuel, à partir du moment où c'est un acte d'amour, allant jusqu'à comparer la relation à la divinité à ce qui peut apparaître dans l'extase de l'acte d'amour. Ceux qui parlent de leurs femmes comme de prostituées, ce sont les chrétiens. Un des textes chrétiens les plus importants traite de Simon le Magicien, dont le nom a donné celui de « simonie » pour désigner le trafic non contrôlé (sous-entendu : par l'Église) des choses saintes, quand circulent des idées liées au Christ non estampillées comme orthodoxes. Selon les réfutations, Simon le Magicien se promène dans Samarie avec une prostituée, Hélène, qu'il aurait rencontrée dans un bordel. Mais souvenez-vous, aussi, que l'on a fait de Marie-Madeleine une prostituée. Dans les textes gnostiques, Marie de Magdala n'est pas du tout une prostituée, elle est la disciple préférée de Jésus. Dans l'Évangile de Marie, Lévi rappelle à Pierre de ne pas maltraiter Marie-Madeleine, sous peine de ressembler à leurs ennemis - sousentendu: les chrétiens.

Dès la *Pistis Sophia*, ces quatre personnages, Marie, Philippe, Thomas et Matthieu, sont investis d'une mission – rapporter les paroles du Christ –, dans une temporalité très différente de celle des Évangiles. Le Christ parle, eux notent.

L'édition de ces textes de 1975 est postérieure à l'anamnèse de Philip K. Dick. Après quoi, il a fallu attendre soixante ans pour en avoir une édition complète en français avec les *Écrits gnostiques*, parus dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 2006. Cette traduction elle-même est problématique. Jésus emploie un terme, dans ces textes, pour définir le groupe de gens qui l'entourent, mot dont j'imagine qu'il aurait été celui qu'il aurait fallu employer pour

désigner les gnostiques. Or, dans le volume de la Péiade, une même expression, abasileus genea, est traduite différemment par différents traducteurs – « la génération orpheline d'un roi », « la génération sans roi », « la race sans roi », « les hommes sans roi », ce qui répond à la parole de l'un des textes de Nag Hammadi : « Je suis venu à vous non pas comme un seigneur, mais comme votre frère secret. »

Le thème principal des textes gnostique est l'arrivée de Dieu en l'homme, ou anamnèse de la véritable nature de l'homme.

L'anamnèse, c'est le retrait de l'amnésie :

on avait oublié quelque chose, et on s'en est

H. C. — C'est l'oubli de l'oubli...

Louis Castel — La perte de l'oubli.

P. T. — On considère qu'au moment où l'homme est arrivé sur Terre, on lui a ôté le savoir qu'il avait de sa véritable identité. On trouve des choses proches chez Platon, bien sûr, ou dans le zoroastrisme. Le texte sur lequel Dick va s'arrêter, parce qu'il se rend compte que cela a un rapport avec son histoire, est un poème manichéen, « L'hymne de la perle ». On le retrouve aussi dans un texte apocryphe chrétien, « Les actes de Thomas » - qui est bien, dans ce cas, l'apôtre Thomas. Comme beaucoup de textes manichéens, il doit s'agir d'un texte iranien, ce qui explique sans doute que l'on retrouve plusieurs variations de ce texte dans l'univers musulman, notamment dans des textes soufis comme Le Récit de l'exil occidental de Sohrawardi. L'« hymne de la perle » est l'histoire d'un prince qui doit rechercher une perle protégée par un dragon. Il quitte ses parents et son château, pour un monde de ténèbres. Là, les hommes lui font ingérer une boisson qui lui fait oublier sa véritable nature. Il erre ensuite tel un clochard, des années durant (trente, quarante ans), jusqu'à ce qu'un aigle lui apporte une lettre de ses parents. Et là... il se souvient! Il repart alors à la recherche de la perle, qu'il retrouve, et, dès lors, il retrouve son chemin. Ce récit est une allégorie de l'anamnèse présente au fondement de tous les textes gnostiques, selon lesquels chacun est arrivé dans le monde avec l'oubli de sa véritable nature, qui est divine. Vous êtes les frères jumeaux de Jésus.

- **L. C.** Lorsque lui arrivent ces événements, Dick dit s'être vu parmi les premiers chrétiens, et s'être *souvenu*.
- **P. T.** Ce sont des choses qui datent d'il y a vingt siècles, qui ont été enterrées pendant au moins quinze, seize, dix-sept siècles, et qui, lorsqu'elles reviennent, semblent être tout à fait claires. L'apparition des textes de Nag Hammadi est en soi une anamnèse.
- L. C. Mais il ne faudrait pas oublier ce qu'on appelle le « folklore », et tous ces contes qui ont perduré à travers toutes les générations, et où il est constamment question, sous des formes elles aussi récurrentes, des chemins que l'âme doit parcourir pour retrouver sa vraie nature.
- P. T. Dans L'Exégèse, Dick se demande si ce qui lui arrive n'est pas lié au fait qu'il a écrit des romans de SF. De même, l'auteur de SF polonais Stanislas Lem a pu dire que Dick avait choisi la forme de littérature la plus méprisée pour y cacher des diamants. Ce qui importait, ce n'était pas tant qu'il s'agissait de SF, mais que celle-ci était méprisée, à l'époque de Dick. Aujourd'hui, elle l'est de moins en moins, en sorte que la voie divine va devoir se déplacer - dans le reality show, par exemple. Dick, qui ambitionnait d'être un écrivain classique, « à la Maupassant » ou « à la Flaubert », a d'abord écrit un certain nombre de romans réalistes, avant de passer à un genre qui lui plaisait, la SF, mais à laquelle le liait une relation ambiguë, que l'on

pourrait comparer à celle de Zappa au rock. Zappa aurait voulu être Stravinsky.

- **L. C.** À la fin de son roman *Radio libre*Albemuth³, malgré toutes les tentatives
 de l'ordre pour empêcher que « ça » sorte,
 « le message » la résistance, la *perle* finit
 par sortir d'un vieux transistor entre les
 mains des enfants.
- P. T. Dick a « capté » le moment de la maladie de son fils alors qu'il écoutait « Strawberry Fields Forever », des Beatles. Or, cette chanson a été écrite par Lennon comme un chant de libération gnostique. Lennon s'est lui-même désigné comme un gnostique dans plusieurs interviews, et jusqu'aux dernières, accordées au magazine *Playboy* peu avant son assassinat, où il salue la spiritualité des bouddhistes zen, des soufis et des gnostiques.
- **H. C.** John Lennon s'est-il intéressé à ces questions suite à des lectures, ou a-t-il fait lui-même une expérience inexplicable?
- P. T. En 1966, Lennon déclare:

 « Nous sommes plus connus que le Christ
 aujourd'hui » « we are popular than
 Christ ». Dans sa bouche, cela signifie
 simplement que le phénomène Beatles
 a pris une telle ampleur qu'ils sont divinisés
 vivants, au point que cela en devient
 insupportable. Partis de nulle part, ils ne
 comprennent pas comment a eu lieu ce qui
 leur arrive, et ne vont pas tarder à renoncer.
 Une phrase, dans l'Évangile de Thomas,
 dit: « Que celui qui détient le pouvoir, que
 celui-là sache renoncer. » Le moment où les
 Beatles arrêtent les tournées est ce moment
 où ils refusent le pouvoir.
- **L. C.** Mais y a-t-il eu expérience illuminative?
- P. T. Il y a eu, évidemment, les drogues, l'Inde, avec un très mauvais gourou, Maharishi Mahesh Yogi, dont il est question dans la chanson « Sexy Sadie », et dont ils se sont débarrassés peu après, mais, surtout, je crois que Lennon a toujours été obsédé par la figure du Christ et, plus généralement, par les figures des hommes par qui la vérité pouvait être dite: Gandhi, Martin Luther King, Malcolm X, autant de figures de libérateurs. L'homme qu'il admirera le plus dans les années 1970 est Bob Marley, en qui l'on peut voir une autre figure dépassant l'art pour incarner une chose qui excéderait le simple plaisir esthétique, au profit d'une véritable voie libératrice. Mais Lennon ne semble pas avoir connu d'expérience semblable à celle de Dick, au sens où il n'y a pas eu chez lui d'effondrement comparable.
- **L. C.** Et cependant, tous les deux communiquent.

P. T. — Le dernier roman de Dick⁴, rythmé

par les chansons de Lennon et McCartney,

annonce la mort de Dick et se passe... le jour

- de la mort de Lennon. Une autre caractéristique des textes gnostiques est qu'il semble ne pas avoir été nécessaire que des textes soient lus pour que la voix contenue dans ces textes s'exprime. Comme si elle avait une sorte d'existence dans le cœur de chaque homme, qu'une expérience un peu spéciale permettait de réveiller. La chanson « Strawberry Fields Forever » dit littéralement à son auditeur qu'elle l'amène dans un nouveau monde. « Let me take you down, 'cause I'm going to Strawberry Fields / Nothing is real and nothing to get hung about ». C'est ce qu'on retrouve chez Dick, et c'est ce qu'elle produit dans le temps, puisque c'est l'une des chansons qui ont déclenché les mouvements de contestation de la jeunesse.
- P. T. Oui. Parce que c'est aussi le moment où la voix n'est déjà plus là. Et ce qu'on

⁴ La Trilogie divine, t. III: La Transmigration de Timothy Archer [1982], trad. Alain Dorémieux, Paris, Gallimard, « Folio SF », 2006.



Atelier de lecture « Gnose » autour de *L'Exégèse de Philip K. Dick*, avec l'intervention de Pacôme Thiellement, accompagné de Louis Castel, Hélène Collon, mai 2017, aux Laboratoires d'Aubervilliers © D. R.

³ Radio libre Albemuth [1987], trad. et préface par Emmanuel Jouanne, édition Gilles Goullet, Paris, Denoël, «Lunes d'encre», 2009.

L'EXÈGÈSE DE PHILIP K. DICK débouchant sur une évolution ; donc, en un sens, émettre une prière c'est savoir intuitivement qu'elle reviendra au moment de son exaucement. (Cela varierait alors selon l'individu; plus la prière serait émise tôt, plus elle reviendrait vite; si le temps est énergie et que temps et espace sont des extensions convertibles d'une même matrice, alors l'espace est lui-même énergie; en voyageant dans l'espace, elle s'est mise à croître au lieu de s'affaiblir - le phénomène intervenant lorsque, ayant atteint la mi-parcours, elle rebrousse chemin; elle a récapitulé et accumulé tout ce qui avait été perdu, via les principes de conservation de l'énergie, de parité et de symétrie, voir ci-dessus.)

C'est l'Absolue compression néguentropique, la restitution de ce qui est perdu ou en surplus (chaleur). Le Temps (énergie) est la Forme Première. L'Espace (vide, creux, Yin, froid) est la Forme Seconde (mais ce sont là deux expressions de l'Identique) (cf. Par-

Ce signal était/est aussi le Non-Je, tout ce qui a été perdu intérieurement aussi; quand il reviendra il satisfera à la loi du karma; ce que nous avons perdu à l'échelle du milliampère reviendra multiplié par mille. [...]

la thirde Lemporalle.

[5:43] L'« Effet Logos », découvert aux alentours de 1600 quand les explorateurs ont rapporté en Europe une information sur des civilisations, des tribus qui ne s'étaient jamais trouvées en contact avec le christianisme. Nombre de ces sociétés présentaient des croyances religieuses et des rites tellement analogues à ceux du christianime que, non sans astuce, les théologiens du XVIIe ont cru pouvoir expliquer le phénomène par l'idée - délaissée depuis longtemps - du Logos comme Dessein (Philo, etc.) façonnant des Concepts de salut pour toutes les civilisation, toutes les appartenances ethniques.

De fait, Ubik présente de telles ressemblances avec la théorie temporelle du Pr N.K. que si on connaît cette dernière, on ne peut pas ne pas le remarquer en lisant le livre. (Par exemple, la définition scientifique d'Ubik assigne une valeur positive, en tant qu'il favorise la vie ou apporte de l'énergie, à l'hypothèse du spin antihoraire, ce qui revient pratiquement à parodier son concept de latéralisation PREMIÈRE PARTIE

gauche comme favorable à la vie.) Cela est susceptible d'attirer leur attention sur Ubik (de la même manière qu'il a ultérieurement attiré la mienne sur l'hypothèse de Kozyrev.) Mais il est probable que je n'aie nullement été influencé par qui que ce soit télépathiquement, etc., même si le livre a été écrit en 1968, c'est-à-dire l'année où l'hypothèse de N.K. a été publiée en anglais aux États-Unis. De toute évidence, on a là un exemple de l'« Effet Logos » harmonisant et édifiant les hommes à propos de certains savoirs, certains objectifs, certaines valeurs relatifs au « salut » ou à la production de vie. Toutefois, il est tout aussi probable qu'en mars 74 ait été mise en

œuvre à Leningrad une réelle tentative concertée de transmission télépathique me visant, moi et mes idées, peut-être dans le but de voir si j'étais réceptif.

Cette tentative, si elle a bien eu lieu, tient plus de l'échec que du succès dans la mesure où, à mon sens, il en a résulté le développement chez moi d'une aversion « instinctive » à l'égard des Soviétiques, accompagnée d'une impression sans doute pertinente qu'ils s'étaient efforcés d'« améliorer » (c'est-à-dire d'assujettir) ces idées. L'effet global sur ma personne s'est indubitablement révélé bénéfique, à la fois en termes d'énergie acquise (reçue) et d'information/ compréhension acquises (reçues); quant à savoir dans quelle mesure ce fut un effet collatéral, ajouté à l'expérience par le Logos lui-même, je n'ai aucun moyen de le dire. Quelqu'un m'a pris en affection; si ce ne sont pas les Soviétiques, alors c'est le Logos; voire les deux. J'ai vécu un calvaire, mais j'en suis ressorti plus sain et plus libre que jamais. Je voudrais bien revivre l'expérience. Je la recommande, et je l'accueillerais avec joie - tout le monde devrait connaître cela. Mais elle a probablement été de nature mixte : pour une part expédiée délibérément depuis Pulkovo 64, pour une autre part ajoutée par le Logos, et pour une troisième part, dérivée de ma propre entéléchie intérieure, précipitée vers son parachèvement par la réception de toute cette bonne énergie temporelle. Ce fut donc une guérison multiple, dans trois directions au moins (espace linéaire, de bas en haut, vers le haut et vers l'extérieur à partir de l'intérieur). De plus, c'était l'équinoxe de printemps. Le dieu assoupi, endormi sans être mort - s'éveillait de toute manière.

Scans de L'Exégèse de Philip K. Dick, vol. I, trad. de l'anglais (US) par Hélène Collon, J'ai Lu, « Nouveaux Millénaires », 2016.

entend, c'est la nostalgie de cette voix, et de cet état. Ce n'est pas un état durable. Chez Dick comme chez Lennon, on retrouve cette idée que cette voix est passagère, et que son séjour dans l'homme ne sera pas long. Chez Dick, cela dure deux mois. Lennon, lui, s'est arrêté cinq ans, entre 1975 et 1980. Et encore, Double Fantasy et Milk and Honey ne lui ont pas été dictés par une voix divine, mais par l'agacement que provoquait en lui le fait que McCartney ait sorti de bons morceaux. Avant cela, il s'était arrêté en 1975 parce que, selon lui, son inspiration était partie avant Imagine. Et probablement ne serait-il pas mort s'il avait continué à renoncer, puisqu'alors, Mark David Chapman n'aurait pas pu le tuer à la sortie d'un studio d'enregistrement. En refaisant de la musique, il a rompu un pacte avec la divinité.

- H. C. Dans le tome II de L'Exégèse, Dick, au sujet d'un roman souvent considéré comme mineur - et pourtant aussi riche que drôle -, Le Guérisseur de cathédrales⁵, explique qu'il n'aurait pas dû écrire ce livre, composé en 1969, alors qu'il était en panne d'inspiration : selon Dick, ce livre parle d'une divinité, le Glimmung, dont il a complètement raté la description parce qu'il ne l'avait, à l'époque, pas encore rencontrée ; alors que s'il l'avait écrit après l'épisode de 1974, le livre aurait été réussi.
- **L. C.** La relecture de ses propres romans constitue une part importante de *L'Exégèse* : il y décèle des éléments que lui-même n'y avait pas vus.
- **P. T.** C'est là que *L'Exégèse* apparaît comme le moment le plus important de l'anamnèse gnostique globale, à un niveau historique mondial. Dick fait quelque chose que personne n'a jamais fait avant lui : l'exégèse de son propre travail. Pour Sohrawardi, écrivain, poète et philosophe iranien du xIIe siècle, tout est matière à exégèse, le Coran, les textes profanes : on peut tirer de tout la parole de Dieu, sauf de son propre travail. Son propre imaginaire est forcément de nature prophétique :

lui écrit aussi des récits symboliques, mais qu'il n'explique pas, puisque c'est justement de cette façon que se fait la transmission. L'auto-exégèse est le franchissement d'un interdit, de l'ordre de la pensée qui se regarde elle-même. C'est comme Dans la peau de John Malkovitch : tout devient Malkovitch. Si l'on fait l'exégèse de son propre travail, il y a de fortes chances que l'on rende tout semblable à soi. Or, Dick, au contraire, démontre, face aux siècles qui le précèdent, que l'on peut faire l'exégèse de son propre travail. Avec lui, on entre presque dans un parcours « Gnostique, saison 2 ». Et c'est ce qui rend ce livre si unique dans l'histoire de l'humanité. Des gens qui ont écrit sur leurs propres bouquins, on en connaît, mais aucun n'a écrit sur la façon dont Dieu a essayé de leur dire des choses à traver leurs propres récits. Dick parvient à être suffisamment étranger à ses propres récits pour pouvoir les lire comme un message qui lui aurait été adressé, et qu'il lui reviendrait de décrypter.

- L. C. Dick possède cette faculté géniale de se distancier non seulement du réel et des réalités plurielles, mais également des différentes instances à l'œuvre en lui.
- P. T. C'est en effet totalement unique - c'est une entreprise qui n'a pas connu de prédécesseur, aurait dit Rousseau⁶.
- **L. C.** Dick a écrit nombre de ses grands romans – *Ubik*⁷, par exemple – avant que tous ces éléments lui soient communiqués. Dans Ubik, chaque chapitre est ouvert par des textes en italique qui sont des paroles de Ubik - sachant que Ubik, c'est aussi et d'abord de la publicité qui apparaît partout. Or, insensiblement, on va s'apercevoir qu'à travers Ubik passent des messages divins. Ubik compte quatre lettres, et il paraît difficile de penser que Dick n'ait pas pensé à YHWH quand il a écrit ce nom. Voici ce que dit Ubik au début du dernier chapitre du roman :

Je suis Ubik. Avant que l'univers soit, je suis. J'ai fait les soleils.

J'ai fait les mondes.

J'ai créé les êtres vivants et les lieux qu'ils habitent; je les y ai transportés, je les y ai placés.

Ils vont où je veux, ils font ce que je dis. Je suis le mot et mon nom n'est jamais prononcé, le nom qui n'est connu de personne.

Je suis appelé Ubik, mais ce n'est pas mon nom.

Je suis.

Je serai toujours⁸.

- **P. T.** On peut aussi considérer les textes bibliques comme des textes publicitaires, dans la mesure où, loin d'être écrits pour le plaisir du texte, ils vendent un dieu.
- **P. T.** Il y a deux ans, j'ai lu presque tous les romans d'affilée. Presque tous ses romans comptent le même nombre de chapitres, qui font à peu près tous la même taille.
- **L. C.** Comme chez Simenon!
- **P. T.** Et comme chez Agatha Christie. Je pense que tous les trois écrivaient dans un même état, quasiment de transe. L'écriture d'un roman s'apparente alors à un rituel relativement balisé. L'impression que cela produit, c'est que même la lecture en est, à son tour, re-ritualisée. Je savais quand allaient arriver les événements, dans tel ou tel roman, car ils arrivaient rythmiquement toujours de la même façon. Ce qui m'a semblé, aussi, se continuer et revenir de roman en roman - et dont Dick ne parle pas du tout dans L'Exégèse, c'est l'histoire d'un couple, celui qu'il formait avec Anne [Williams Rubinstein]. Un dialogue entre deux personnages se poursuit de roman en roman, dont on entrevoit la fin - un divorce -, comme s'il n'oubliait jamais de se positionner, aussi, par rapport à cette histoire-là.
- H. C. Jusqu'à Angel Archer, narratrice d'un roman9 où il n'y a plus qu'une femme.
- 5 Le Guérisseur de cathédrales [1969], trad. Marcel Thaon, Paris, Press Pocket, « Science fiction nº 5083 ». 1980.
- 6 « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. » Jean-Jacques Rousseau, *Les Confession* [1782], livre I, second préambule.
- 7 Ubik, écrit en 1966, publié en 1969 aux États-Unis.
- 8 Philip K. Dick, Ubik, trad. Alain Dorémieux, Paris, 10/18, 1970, p. 284.
- 9 Philip K. Dick, La Trilogie divine, t. III, op.cit.

- P. T. Il n'y a plus, alors, de couple.Le personnage féminin est seul. La Sophia.
- **P. T.** Et en effet, non seulement tous les thèmes sont déjà présents, mais parfois, aussi, des ébauches d'interprétation de ces thèmes. Dick prétend toujours, dans L'Exégèse, n'avoir jamais entendu parler du gnosticisme auparavant. Pour autant, il connaît très bien Young, qui a écrit plus souvent qu'à son tour sur les questions de gnosticisme. Par conséquent, Dick ne pouvait pas être complètement étranger à ces notions. Dès Les Joueurs de Titan 10, on trouve un univers totalement transformé, remplacé par un autre. Un couple retourne dans la ville de naissance du mari, en une sorte de pèlerinage sentimental. Lui se souvient de plein de choses, mais tout a bougé – non seulement parce que « la forme d'une ville change plus vite que le cœur d'un mortel », comme chez Baudelaire 11, mais parce que même le passé a changé : ainsi, le personnage n'appartient pas aux registres de la ville, et on se rend compte que deux divinités se combattent, derrière cette ville. Ces deux divinités, Ormuzd et Ahriman, sont les divinités du zoroastrisme, et le fait que surgisse de ce combat un monde - ou faux monde remplaçant un vrai monde dont il faudrait se souvenir - laisse penser que, dès le début, Dick avait quelques connaissances en la matière. Le thème selon lequel le monde dans lequel nous vivons n'est pas le vrai monde est l'une des clés de ses romans.
- **L. C.** Dick dit : Je me suis intéressé à deux choses, dans mes romans : 1° Qu'est-ce que la réalité ? 2° Qu'est-ce qu'un être humain authentique ?
- **P. T.** On retrouve cette question dans Le Temps désarticulé ¹², dans la dystopie du Maître du haut château ¹³... Dans quasiment tous les romans de Dick, se lit un équivalent de la lettre de l'aigle, au sens où interfère avec le monde un faux monde, au sein duquel une intervention divine aide à retrouver le vrai monde.
- **L. C. & H. C.** Que ce soit un spot publicitaire, un morceau de musique, un film, un livre...
- P. T. Si la divinité est bien celle que disent les textes gnostiques, alors elle a été mute, tue, sa parole a été assourdie et, pendant quinze à vingt siècles, elle n'a pas pu s'exprimer autrement que par des biais extrêmement détournés tels que les réfutations, quelques hérésies retrouvées par tel ou tel biais plus ou moins divin ou encore la nostalgie, la mélancolie des poètes, de Blake à Apollinaire ou Léon-Paul Fargue. On retrouve le mode d'appréhension de la réalité gnostico-manichéenne, mais pas le contenu du message ni la révélation. Si on considère que cette divinité est vraie, alors ce que raconte Dick est vrai. Il y a une réalité qui est celle que nous expérimentons nous, aujourd'hui, à l'intérieur de laquelle une information divine a été prononcée, qui commence à peine à être donnée, et dont les conséquences sont encore inconnues. Dans la conclusion de Siva, l'apparition du plasmate signifie que l'hybridation du divin et de l'humain a commencé.
- **H. C.** Dick avait à ce sujet des attentes très fébriles. Il était certain de vivre le retour du Christ.
- L. C. La parousie!
- H. C. Il parlait sans arrêt du retour d'un Rédempteur.
- **L. C.** Il était, par exemple, très attentif aux discours de Benjamin Creme ¹⁴.
- **P. T.** Ce qui nous conduit à l'autre sujet du jour : celui du rapport de Dick aux séries télévisées, puisque cela rappelle ce qui

se joue, par exemple, dans une série actuelle comme The Leftovers 15, dont la dernière saison s'ouvre sur les millériens, membres d'une secte millénariste du xixe siècle qui attendaient la parousie et, voyant qu'elle ne venait pas, en changeaient, à chaque fois, la date, qu'ils reportaient sans cesse. Faux prophètes, prophéties contradictoires, attente d'une divinité qui, lorsqu'elle se manifeste, le fait de façon dérangeante ou brutale font de cette série un objet qui trompe toutes les attentes : on attend quelque chose et paf! autre chose se produit, on tombe. De même, Dick, très souvent, se voit obligé de corriger ses attentes. Et en cela, peut-être n'est-il pas totalement gnostique. Dans les textes gnostiques, il n'y a surtout pas d'attente.

- **L. C.** Tout est foutu.
- P. T. Simone Pétrement est l'auteur de l'un des premiers grands livres étudiant les textes de Nag Hammadi ¹⁶. Elle a notamment été l'amie de Simone Weil, qui a été, avant Nag Hammadi, l'une des philosophes les plus proches des textes de Nag Hammadi. Sorte de Moïse de la Terre promise du gnosticisme, Simone Weil attendait beaucoup de textes qu'elle accusait l'Église d'avoir dissimulés.
- P. T. Morte en 1943, Simone Weil a disparu avant de pouvoir entrer en terre gnostique quand Simone Pétrement, elle, a fait cette lecture, dont elle a tiré l'idée que les textes gnostiques sont antieschatologiques. L'un des traits qui les distingue le plus des textes chrétiens est qu'ils ne contiennent jamais d'annonce de l'avenir. No fucking future. Ce qu'on a à obtenir est dans l'instant. En cela, un croisement mystérieux se fait avec la pensée orientale, qu'elle soit zen ou taoïste : il n'y a rien de ce que tu dois attendre qui ne soit déjà là; il n'y aura rien de plus. Un terme, chez les gnostiques, définit cet état : c'est le Royaume. Le livre de Pétrement aborde la difficulté de cette position antieschatologique. Comment arriver à tenir une pensée qui se refuse à envisager que les choses se placent dans l'avenir? Dans un premier temps, déjà, ce qui séparait judaïsme et christianisme était le fait que le second n'était plus géographique : il n'y a plus de Terre promise conçue comme un lieu où vivre sa foi. Dans le gnosticisme, il n'y a même plus de Jérusalem céleste ou de vision de quelque chose qui aurait à être rétabli dans l'avenir. En découle un rapport très curieux à la résurrection, qui a lieu dans la vie : c'est à partir de la résurrection seulement que la vie commence. L'anamnèse est le premier état d'une série dont la résurrection est probablement le dernier, en vertu duquel on peut dire que l'on vit dans le Royaume. Dieu est en nous, réalisé, à partir du moment où nous vivons dans le Royaume. Dans l'Évangile de Thomas, les apôtres demandent toujours au Christ: « Tu nous as parlé du Royaume, quand est-ce qu'on l'atteint? C'est encore loin, Grand Schtroumpf? » À quoi Jésus répond : « Le Royaume n'est pas un lieu que vous devez chercher ni un moment que vous devez atteindre. Vous devez l'avoir en vous. Il est en vous, ici et maintenant. » L'anamnèse pourrait être à la fois la position la plus aristocratique et la plus égalitariste, au sens où l'on n'a besoin de rien pour l'obtenir. Il ne faut pas de maître, ni même de livre. Elle est logiquement inscrite au cœur de chacun, et nous devons tous pouvoir la retrouver. Et cependant, subsiste quelque chose d'extrêmement difficile, qui serait de pouvoir dire : « J'ai eu l'anamnèse. Quelque chose s'est passé dans ma vie qui fait que j'ai retrouvé cet état en moi. J'ai retrouvé la trace de la divinité. » Il est unique, dans l'histoire, de voir quelqu'un faire l'exégèse de sa propre œuvre, c'est-à-dire lire sa propre œuvre comme si elle avait été écrite par un autre.

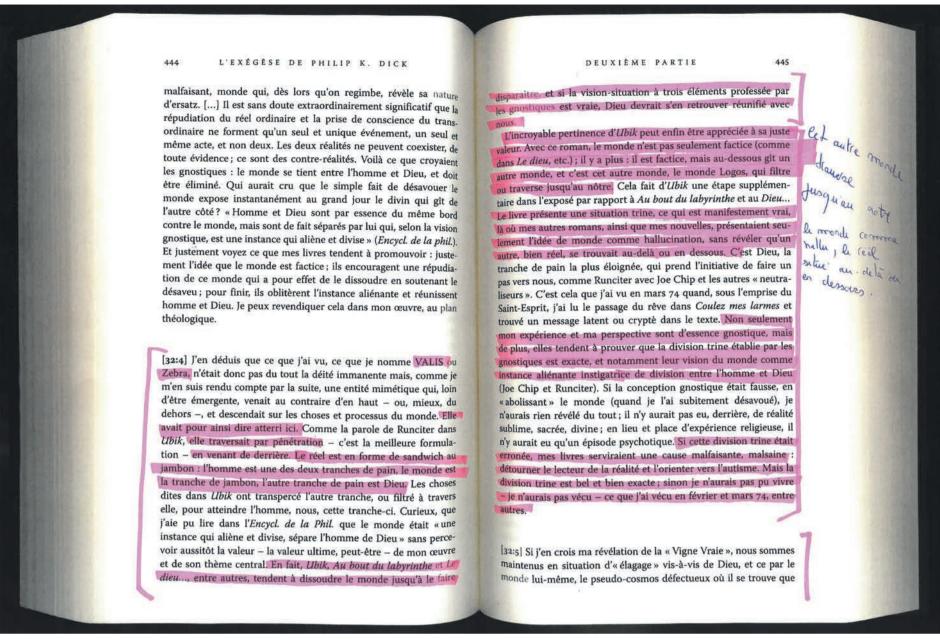
On peut considérer que tout texte regardé

comme profane est néanmoins inspiré;

et dans l'inspiration, il y a du sacré. Si bien que Sohrawardi, en Perse, ou Dante, dans le monde chrétien, peuvent faire l'exégèse d'un texte de Platon, pour le premier, ou d'Ovide, Virgile ou Horace pour le second. Dans l'un de ses essais, Dante lit les poètes latins selon les principes de l'exégèse chrétienne, à quatre niveaux. Que l'on puisse faire ainsi l'exégèse d'un texte profane est une idée acceptée depuis un bon moment. Ce que l'on ne considère pas possible, c'est de faire l'exégèse d'un texte que l'on a écrit soi-même. On n'est pas supposé savoir ce qui dans soi-même dépend de nous ou de notre divinité.

- **H. C.** Surtout pour y trouver l'explication d'événements qui se sont produits bien plus tard.
- **P. T.** Quand des artistes expliquent leur propre œuvre, souvent, on est déçu, parfois, on apprend des choses. Comment j'ai écrit certains de mes livres, de Raymond Roussel, est ainsi fort surprenant. Cependant, Roussel ne décrypte pas ses propres œuvres, il explique comment il les a composées. Face à sa propre œuvre, un artiste est un technicien. Il peut dire ce qu'il a mis en place, mais il ne peut pas dire d'où vient l'inspiration. Dans le cas d'une œuvre autobiographique, il peut certes dire d'où provient le contenu, qui est alors un contenu très profane, et non mystérieux comme l'est tout contenu inspiré. Lynch se refuse à donner une interprétation de ses propres films, ce qui a autorisé certaines personnes à dire qu'il ne le sait ou ne le veut pas. Ce n'est ni l'un ni l'autre. Tous les acteurs de Lynch ont dit qu'il leur expliquait sa propre interprétation de ce qu'il montre, tout en leur disant de ne jamais le répéter en interview, afin de ne pas empêcher le spectateur de se faire sa propre idée. Lynch considère que c'est parce que ses œuvres sont inspirées qu'il n'est pas le mieux placé pour dire ce qu'elles veulent dire. Il s'agit là d'une position très sage d'artiste. Comment, alors, est-il possible que Dick ait fait ce qu'il a fait? Je ne sais pas. Je dirais qu'il a fallu que l'opération plasmatique ait commencé. Dans le texte conclusif de SIVA, le « Tractatus cryptica scriptura », Dick annonce la possibilité d'un début de noces du divin et de l'humain, à partir de la découverte du « plasme », en 1945. Ce qui s'est passé, avec la grande histoire de la culture pop, irait dans ce sens. Sans que le monde en ait été entièrement changé, peut-être avons-nous atteint un degré de liberté que nous ne sommes pas en mesure de voir. Peut-être avons-nous tendance à accorder aux oppresseurs davantage de pouvoir qu'ils n'ont en fait réussi à en avoir. Si l'on considère la façon dont la chanson pop a initié des mouvements de la jeunesse et la recherche d'un Orient, fût-il encore incertain voire frauduleux lorsqu'il est celui de gourous new age, on peut dire que la Voix a été entendue. De même, on peut dire qu'à travers les séries TV, le monde a été perçu. La spécificité des séries, du *Prisonnier* à *Lost* ou aux *Leftover*s, c'est de montrer un monde-prison en carton-pâte dont on peut se libérer, dans le cadre de l'élaboration d'une éthique chevaleresque, et de figures solitaires qui, souvent, sont des figures féminines. Buffy, Veronica Mars, Sydney Bristow... sont autant d'images de la Sophia, qui doit, à un moment, se sauver elle-même, sortir de l'état d'apathie dans lequel le monde veut la tenir et, par là, connaître l'anamnèse de sa véritable nature. Dick, une partie du cinéma des années 1990 et les séries TV se rejoignent sur l'idée qu'un combat des titans va se jouer à travers les ordinateurs, vecteurs et sources d'une connaissance dépassant les humains qui les ont créés, et relevant directement d'instances métaphysiques, bonnes comme mauvaises. Dans Les Machines à illusions 17, un ordinateur seigneur est combattu par des résistants créés par la précédente version de cet ordinateur. L'ancienne version

- 10 Philip K. Dick, Les Joueurs de Titan [1963], trad. Maxime Barrière, Paris, Librairie des Champs-Élysées, «Le Masque Science-fiction », 1978.
- 11 « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel) », Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du Mal* (1857).
- 12 Philip K. Dick, *Le Temps désarticulé* [1959], trad. Philippe R. Hupp, Paris, Calmann-Lévy, « Dimensions SF », 1975.
- 13 Philip K. Dick, *Le Maître du haut château* [1962], trad. Jacques Parsons, Paris, Opta, « Club du livre d'anticipation », 1970. 14 Pour Benjamin Creme (1922-2016), l'envoyé divin, quelle que soit sa forme (Christ, Bouddha, Messie...) était revenu et « basé » à Londres depuis 1977.
- 15 *The Leftovers,* de Damon Lindelof et Tom Perrotta, diffusée de 2014 à 2017 sur HBO.
- 16 Simone Pétrement, *Le Dieu séparé. Les origines du gnosticisme*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984.
- 17 Philip K. Dick, Ray Nelson, *Les Machines à illusions* [1967], trad. lawa Tate, Paris, J'ai lu nº 1067, 1980.



Scans de L'Exégèse de Philip K. Dick, Vol. I, trad. de l'anglais (US) par Hélène Collon, J'ai Lu, « Nouveaux Millénaires », 2016.

de l'ordinateur, se rendant compte que celle qui était sur le point de naître serait hyperdestructrice, a lancé par elle-même les germes de la résistance. On retrouve un thème très commun dans la série Person of Interest, dans laquelle se combattent deux ordinateurs représentant deux formes de divinité : le premier, une divinité seigneur répondant à une politique musclée de prévention contre le crime, du type de la politique occidentale moderne et des formes de contrôle qu'elle représente; le second, fonctionnant comme un soutien secret, une aide aussi modeste qu'omniprésente et se nourrissant de tous les systèmes de communication pour obtenir des informations de manière totalement illégale, pour, finalement, agir en justicier. On voit bien, aujourd'hui, que ces questions sont très liées à celle de la détention de l'information : qui détient les données, qui les protège? Autant de thèmes dickiens proches des récits les plus actuels, qui nous ramènent à deux images de la divinité, deux entités en conflit comme elles le sont dans la métaphysique gnostique ou zoroastrienne.

H. C. — Je conclurai en disant que Dick n'a pas fait l'exégèse de son œuvre, mais celle de sa révélation. Il a utilisé son œuvre, au même titre que d'autres œuvres, pour alimenter sa réflexion, trouver des explications *a posteriori*: que des éléments largement antérieurs viennent se présenter comme des conséquences de sa révélation ultérieure ne le gênait pas du tout, la révélation abolissant des notions aussi vulgaires que le temps, l'espace et la causalité.

Qu'il monte Adamov, K. Dick, Molière, Novarina, Sade, Strindberg, Tchekhov ou ses propres pièces, **Louis Castel** s'efforce de voyager jusqu'à la structure cachée de l'œuvre. On dit de lui qu'il sert le texte en profondeur. Il aime porter la pensée au théâtre, de préférence dans la jubilation.

Hélène Collon est une traductrice littéraire française. Elle travaille actuellement à l'édition française de L'Exégèse de Philip K. Dick, dont la parution du second volume est prévue pour fin 2017.

Pacôme Thiellement est l'auteur de plusieurs essais d'inspiration exégétique et burlesque, dont Poppermost - Considérations sur la mort de Paul McCartney (MF, 2002), Économie Eskimo - Le Rêve de Zappa (MF, 2005), Cabala - Led Zeppelin occulte (Hoëbeke, 2009), La Main gauche de David Lynch (PUF, 2010), Les Mêmes Yeux que Lost (Léo Scheer, 2011) et Pop Yoga (Sonatine, 2013). Il est également le coauteur, avec Thomas Bertay, de la collection de films expérimentaux regroupés sous le nom de Le Dispositif: 52 vidéos expérimentales.



Atelier de lecture « Gnose » autour de L'Exégèse de Philip K. Dick, avec l'intervention de Pacôme Thiellement, accompagné de Louis Castel, Hélène Collon, mai 2017, aux Laboratoires d'Aubervilliers © D. R.

IAFORÊT ÉCLAIRE LA FORÊT

BASTIEN MIGNOT

Le 28 avril au soir, deux jours après la lune nouvelle, je présentais le premier volet d'un travail pour pierres, humains, animaux, forêts et théâtres. Travail qui tendrait à déplier le motif du noir dans un rêve d'obscur. Imaginée comme un acte de divination collectif, cette « performance de ténèbres » était une invitation à traverser une forêt invisible. C'était une invitation à être, à l'instar des images passantes, les passants crépusculaires du labyrinthe.

Le 20, Lenz traversa les montagnes 1. Le 28, le ciel était trop nuageux pour voir les étoiles². On est dans une pièce bleue dont les fenêtres s'ouvrent sur un jardin abandonné. La double porte vitrée, elle, donne sur un couloir et un mur au papier peint imitant un sous-bois. On s'assoit au milieu de la pièce, on tire le tarot des lettres carrées.

Les lettres carrées contiennent des mots qui eux-mêmes sont faits de lettres, les mêmes lettres que celles des lettres qui font les mots, c'est un empilement de lettres-couches qui sont des lettres-mondes.

C'est un tirage et c'est une partition qui est un poème qui est le sable du sablier. Ces onze lettres deviennent des paysages qui sont des mondes.

Ces mondes sont les perles d'un collier dont le fil tout près de rompre est fait de nos souffles rassemblés.

Assemblés dans la forêt. La forêt qui est un parallélépipède noir.

L'espace parallélépipédique noir comme la forêt. La forêt de l'espace parallélépipédique noir rassemble toutes les forêts possibles.

Dans la forêt de l'espace parallélépipédique noir qui rassemble toutes les forêts, flotte la forêt d'une pièce à venir en train de devenir une forêt maintenant.

Entrelacées dans toutes ces forêts invisibles qui peuplent l'espace parallélépipédique noir, se trouvent toutes les forêts amenées avec vous, vous qui passerez un temps ensemble dans la forêt.

À l'orée de la forêt, il y a une chouette. Elle dit :

Lorsque le loup voyait qu'un malheur se tramait, il avait pour habitude d'aller se recueillir à un certain endroit de la forêt ; là, il allumait un feu, récitait une certaine prière et le miracle s'accomplissait, révoquant le malheur. Plus tard, le renard se rendait au même endroit dans la forêt et disait : Je ne sais pas comment allumer le feu, mais je suis encore capable de réciter la prière. Et le miracle s'accomplissait. Plus tard, le lièvre allait lui aussi dans la forêt et disait : Je ne sais pas comment allumer le feu, je ne connais pas la prière, mais je peux situer l'endroit et cela devrait suffire. Et cela suffisait, là encore le miracle s'accomplissait. Puis ce fut le tour du chien d'écarter la menace. Il parlait aux dieux : Je suis incapable d'allumer le feu, je ne connais pas la prière, je ne peux même pas retrouver l'endroit dans la forêt. Tout ce que je sais faire, c'est raconter cette histoire : cela devrait suffire. Et cela suffisait³.

À la lisière de la forêt, il y a les onze cartespaysages, plantées. Elles sont la partition qui est le poème-sable du sablier. Elles nous ouvrent les portes.

L'ACCUEIL (HÉ)

Là où le monde change Dans la pièce de lumière Dans le jour encore là Les bois de l'arbre-cerf veillent au-dessus de la lettre C'est un lieu qui n'existe pas Un fantôme-lieu La mémoire du bruit de vos pas Le seuil Nous avons vu à travers les carreaux de la fenêtre Enlève tes chaussures Enlève tout ce que tu peux Dépouille-toi

L'ATLAS (AYIN)

L'œil et la source 15 minutes de film sans pellicule Conférence muette Cinéma primitif Images épinglées au velours de la nuit L'étoile s'imprime dans la rétine Le regard se regarde Verser

Les Solitaires intempestifs, en 2017. 2 Le Ciel était trop nuageux pour voir les étoiles, pièce créée aux Laboratoires d'Aubervilliers en collaboration avec Julie Menut, dans le cadre

dans la traduction d'Irène Bonnaud parue aux éditions

1 Première phrase de Lenz, de Georg Büchner,

3 La parole de la chouette est une libre adaptation d'une fameuse légende hassidique telle qu'on la trouve dans Célébration hassidique. Portraits et légendes de Élie Wiesel, Paris, Seuil,

du Printemps des Laboratoires 2017.

« Points », 1976, p. 172.

Né au début des années 1980 à Paris, Bastien Mignot pourrait être danseur, acteur, metteur en scène, performeur ou chorégraphe. Il a été formé au théâtre à l'École supérieure d'art dramatique Pierre-Debauche, au début des années 2000. Il cofonde avec Clément Vercelletto l'association Les Sciences naturelles, entité dans laquelle ils choisissent de mettre ensemble ce qu'ils font chacun, et aussi ce qu'ils font ensemble. En 2013, il intègre le master de recherche ex.e.r.ce au CCN de Montpellier, sous la direction de Mathilde Monnier.

L'ATMOSPHÈRE (DALETH)

L'espace est polyphonie L'espace est un L'espace est fait de sa propre résonance Les présences et les écoutes s'emmêlent Le noir est complet Le velours enveloppe Les vertes issues de secours ont disparu

Plonger dans le noir

Le ronronnement régulier et lointain de la roue d'un moteur

PRIESTLY BLESSING (ALEF)

Une lecture de signes Comme un oracle Comme une énigme intacte Comme un tirage de tarot Une invention du futur

SE LAISSER VISITER

OUVRIR - OUVRIR

SE LAISSER TRAVERSER

ACCOMPAGNER

NOMMER LES ACTES DE SOINS PRODIGUÉS DANS CHAQUE LETTRE

AUGMENTE TA LUMIÈRE

DANSE DE L'ENVERS (PÉ)

Les circulations font partie du rituel

Dessiner des couloirs
Nous rêvons des rêves de brumes
dans les couloirs
Les couloirs sont des marges
Ils te jettent du noir brillant de nuit
Ils étalent ton visage

Le dedans de toi Éclaire le dedans de moi Le couloir jaillit Le javelot de lumière perce Où sont vos visages?

TRAJET DES MIROIRS (YOD)

LE RIDEAU BOUGE (VAV)

Dans la situation il y a la catastrophe

On fait de la place en son sein pour

La voix de la pierre dit : « l'état d'advenance »

La voix de l'œil dit : « je traverse en me fondant

La voix de l'étoile dit : « il est l'ombre dans

Les mains sont des algues La joie dans la catastrophe La situation est ce qu'elle est

C'est la situation

On part de la situation

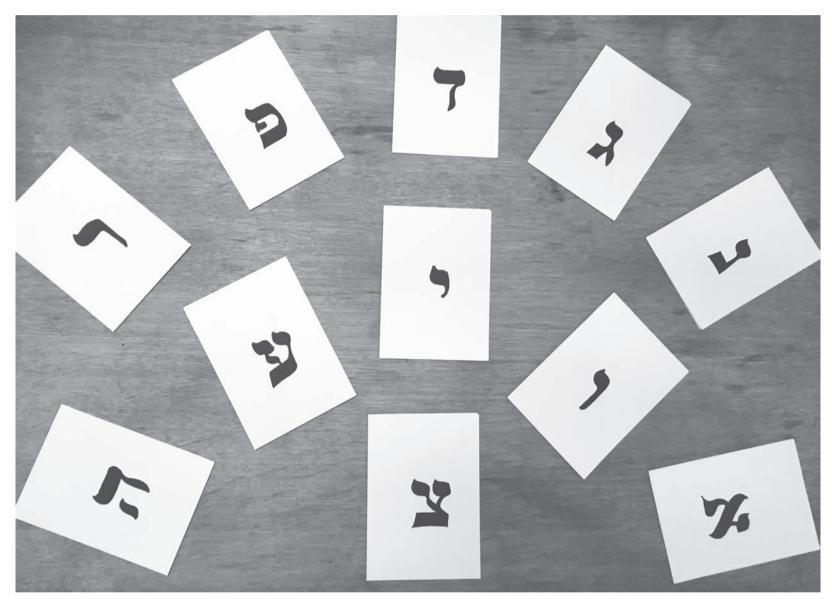
agencer des mondes

la nuit »

à l'invisible 4 »

Refléter
Se traverser
S'inverser
Traverser
Repousser
Distribuer
Chasser
Attirer
Appeler
Grandir

Démultiplier



Bastien Mignot, Le ciel était trop nuageux pour voir les étoiles : cartes-partition, 2017. Courtesy de l'artiste

LES 4 ANIMAUX (REICH)

Ça s'enfonce, la forêt s'enfonce dans la forêt Les branches s'emmêlent, serrées, enchevêtrées Nous sommes dans les plis de la couture Pas de vent Et toujours le silence À travers les hautes branches, le soleil se montre comme une coquille éclatée Écoute

Le monde est branlant sous tes pattes

CHUTE DU NOIR (GIMEL)

La silhouette de pétrole dans les gradins nous regarde

RELEVER LA NUIT (NOUN)

l'obscur travaille ma lumière des formes que je ne comprends pas me traversent et je me mets à lire des lettres que je ne comprends pas alors je commence à voir clair⁵

Le poème est tombé La voix du visage éclairé répondait à la chouette

PAROLE-MOTS-POUSSIÈRES (TSADÉ)

Le chuchotement du rouleau d'écriture Comme une levée de brume de paroles

Le tendre des mots

⁴ Ces trois citations sont extraites de *Performance* de ténèbres de Pascal Quignard, Paris, Galilée, 2017, p. 197 et p. 219.

⁵ Poème d'Henri Meschonnic du 1^{er} mars 2008, *L'Obscur travaille*, éditions Arfuyen, 2012, p. 15.

C'EST LÀ QUE NOUS EN SOMMES. ET DÈS LORS, QUE SOMMES-NOUS?

METTE EDVARDSEN. DORA GARCÍA. CONVERSATION

> **Dora García** — On nous parle du « triomphe » de la performance - dans les arts visuels. Dans ce domaine, cela veut dire qu'un art très longtemps considéré comme n'étant guère qu'un divertissement bon pour l'ouverture d'une exposition a acquis au cours des dix dernières années une telle stature qu'il est devenu l'événement phare des biennales et des collections. Mais souvent, je pense que les performances que l'on a l'habitude de voir dans les biennales et les collections ne sont pas grand-chose d'autre que des transpositions directes et irréfléchies de la matrice du théâtre à celle de l'exposition et que, par conséquent, elles n'interrogent pas les temporalités, les publics, les espaces, les institutions, les langages. Le public réagit souvent avec enthousiasme parce que la performance possède une composante de spectacle et quelque chose de plus divertissant qu'une peinture, qui, elle, ne bouge pas. Mais la matrice théâtrale n'est absolument pas remise en question : le partage entre le performeur et le public, letemps bien circonscrit de la représentation, les applaudissements à la fin, la virtuosité récompensée. Cela me semble très éloigné de la tradition la plus subversive de la performance, dont Kaprow est le meilleur exemple et qui interrogeait tous ces concepts: le happening ou la performance devenait un hôte problématique pour le musée et totalement inintéressant pour le théâtre. C'est dans ce contexte que je voudrais te demander dans quel genre de tradition tu inscris ton travail, comment tu vois aujourd'hui l'intersection du théâtre/ de la danse et des arts visuels, comment se passe la rencontre avec tes publics et dans quel type de structures tu te sens le plus à l'aise.

> Mette Edvardsen — En effet, ces dix dernières années, on s'est beaucoup intéressé à la performance, et aussi à la chorégraphie, dans le contexte des arts visuels. La performance dans les arts visuels n'a bien sûr rien de nouveau - tu cites Kaprow, et la liste est longue -, mais ce qui se passe aujourd'hui implique un franchissement de seuil et une transformation. De nombreux musées ont désormais des programmes, voire des espaces, dédiés à la performance. Il s'est passé beaucoup de choses, et en même temps pas tant de choses que cela, au cours de ces dix années. Il m'arrive de penser que les opportunités que nous avons nous encombrent. Nous faisons plus de choses, et nous posons moins de questions. Comme la même logique ne s'applique pas à toutes les œuvres, je pense que l'on peut identifier à la fois des gains et des pertes dans cette récente success story. Au moment où j'ai commencé mon propre travail, en 2002, on me demandait déjà de le présenter dans des galeries et des musées, et même, pourquoi je préférais ne pas le faire. Du côté des arts vivants, dans lesquels je considère que je m'inscris,

il y avait le sentiment que les arts visuels étaient plus cool et plus importants, il y avait (et il y a peut-être encore) un véritable engouement pour les arts visuels. À cette époque, il me semblait important de rester dans le domaine de la danse et de la chorégraphie, dans le champ des arts vivants, donc d'élargir, d'ouvrir la question de ce que pouvait être la danse et la chorégraphie, au lieu de simplement définir la performance comme autre parce qu'elle ne leur ressemble pas. Aujourd'hui, je dirais que cette approche conserve sa pertinence à mes yeux, mais cela n'exclut pas que certaines de mes œuvres soient présentées dans d'autres contextes, tels que les arts visuels ou la littérature, comme cela arrive parfois. Mais l'œuvre étant l'œuvre, je ne la présente dans d'autres contextes que si cela a du sens par rapport à elle. Il peut être bien d'expérimenter, de prendre des risques susceptibles de produire d'autres relations à l'œuvre, notamment en la présentant en dehors de son cadre initial. Ce que je critique davantage, c'est le fait de compromettre l'œuvre pour la faire rentrer dans un cadre. Bien souvent, les musées ne peuvent offrir les conditions optimales de présentation d'une performance, en termes de disposition des sièges, de lumière, de son, de support technique, etc. Et pour certaines pièces, cela peut être vraiment problématique. Certains artistes réalisent des « versions pour le musée » de leurs pièces, soit pour tenir compte de ces problèmes, soit, les meilleurs jours, pour repenser, remettre en question l'œuvre ou la situation. Il existe quelques exemples intéressants.

J'aime travailler avec le théâtre. Je pense que le théâtre est aujourd'hui un espace intéressant, en tant qu'espace qui rassemble. Nous avons besoin de nouvelles façons de nous réunir, d'être, dans le temps. Mais je veux davantage du théâtre. Je ne veux pas être divertie, je n'ai pas besoin du théâtre pour cela. Quand tu parlais de peinture, je m'imaginais assise dans un théâtre à regarder une peinture sur scène. Non pas une mise en scène tirée d'un tableau, mais juste un tableau. Je pense que ce pourrait être une expérience merveilleuse. L'idée est peut-être un peu brute de décoffrage, mais je me soucie de la question de savoir comment nous regardons et de l'expérience du regard.

D. G. — D'une certaine façon, le conflit formel que tu évoques – comment mettre en adéquation la performance/la danse/ le théâtre avec les espaces d'exposition – me rappelle le conflit relatif à la mise en adéquation du cinéma et des espaces d'exposition. Il est intéressant que le concept de boîte noire, par opposition au cube blanc, soit employé pour désigner à la fois le théâtre et le cinéma. Dans les festivals de cinéma, j'ai rencontré pas mal de réalisateurs qui pensaient devenir artistes contemporains en montrant leurs œuvres dans des musées d'art contemporain, croyant que c'était la solution à tous leurs

malheurs: ils pourraient vendre leurs films. plusieurs fois s'ils faisaient une édition, ils seraient payés pour la projection, le voyage et le séjour - toutes choses qui, de façon étonnante, n'arrivent pas dans les festivals de cinéma. Donc il y a, chez les performeurs et les créateurs de films, une inclination à faire partie de ce monde-là. Et c'est sans aucun doute génial, l'art contemporain n'appartient de toute façon pas plus à moi qu'à eux ou qu'à toi. Cela m'amène à concevoir la situation actuelle de l'art contemporain comme un conflit de formats, assez spectaculaire mais très sain. Le théâtre, la danse, le cinéma veulent entrer dans l'espace muséal - ils y sont déjà ; et les musées veulent aussi les intégrer. Mais l'inertie inhérente au dispositif d'accueil du spectateur du musée ne permet pas la concentration nécessaire pour percevoir des pièces temporelles les performances sont trop longues, mal éclairées, mal sonorisées; les films sont trop longs, on est mal assis, l'image et le son sont mauvais, les gens vont et viennent au lieu de rester tranquillement du début à la fin de la performance ou du film... Il y a conflit, comme il y a conflit avec la pratique sociale (en tant que client de musée, on veut voir cette pratique sociale à l'œuvre, mais où est-elle?), l'art public, l'art immatériel... Si, pour reprendre la distinction d'Umberto Eco, je devais choisir entre les apocalyptiques et les intégrés, je choisirais toujours les intégrés, donc ce conflit me paraît à la fois inévitable et imprévisible. Ce qui m'amène à l'idée suivante : tu dis que tu t'intéresses au théâtre parce c'est un lieu où les gens se rassemblent, un lieu de rencontre. Cela a toujours été vrai du théâtre, mais je ne crois pas que ce soit une caractéristique des musées, qui ne sont pas des lieux de rassemblement, la visite du musée est censée être individuelle - pour le spectateur professionnel, une rencontre non médiatisée entre l'œuvre d'art et le regardeur. Et puis je me dis que le développement incroyable des départements de médiation et d'éducation est peut-être, pour les musées, un moyen de s'adapter aux œuvres temporelles; et par ailleurs, les musées font beaucoup d'efforts pour devenir des lieux de réunion et de rencontre, plutôt que des lieux de contemplation. Mais dans ce que je connais de ton travail, le partage entre performeur et public reste bien en place : quelles stratégies emploies-tu pour supprimer cette séparation? Comment fais-tu de ton œuvre un moment d'échange réciproque? Dans mon travail, je suis fascinée par l'idée de Kaprow, la « disparition du public », qui implique que nous sommes tous performeurs dans la situation performative, qu'il n'y a pas de spectateur extérieur. Qu'en penses-tu?

M. E. — Dans l'espace théâtral, il existe un partage clair entre la scène et la salle, mais aussi, par convention, entre les rôles et les formes de comportement. La division

entre l'acteur et le public, ou la scène et la salle, a fait l'objet de nombreuses remises en cause au théâtre. On a pu considérer comme répressif le rôle passif dévolu au public, totalement privé de capacité de connaître et d'agir. Détruire le quatrième mur en s'adressant directement au public; rompre avec la disposition frontale en plaçant le public de part et d'autre de la scène ou autour de la scène, de telle manière que les spectateurs puissent se regarder les uns les autres ; placer le public à proximité des acteurs, ou sur scène, en l'intégrant au cadre de la représentation; concevoir des œuvres in situ où le public déambule dans un espace où la performance se passe dans des endroits inattendus, ou du moins inhabituels; des œuvres participatives où les spectateurs ont une part active; etc. Je crois que ce problème de la passivité inhérent au théâtre est aussi ce qui a attiré le public vers les lieux dévolus aux arts visuels, précisément parce que les spectateurs pouvaient sortir du blocage qu'implique la position assise au théâtre et trouver une liberté individuelle à déambuler à travers le musée. Mais la liberté n'est jamais la même. Autant j'ai éprouvé de la liberté à rester assise dans l'obscurité en étant membre d'un public, autant j'ai pu me sentir piégée au théâtre, dans des situations où le temps me semblait infini. Et peu d'expériences, au théâtre, m'ont paru aussi répressives que celle de la participation dans le contexte d'une représentation. Peut-être que l'on pourrait renverser la question : qu'est-ce que la liberté? Et, au-delà, que peut-on en faire? Quelle capacité d'agir a-t-on dans la participation? Et quelle est la capacité d'agir de l'imagination et de la contemplation? J'aime beaucoup la disparition du public que tu évoquais, et, avec elle, la possibilité d'une autre manière d'être public - disparaître pour réapparaître, mais différemment. L'artiste et chorégraphe Juan Dominguez a traité de la question de la participation et de la disparition du public d'une manière très intéressante dans sa série Clean Room. S'appuyant sur les théories du complot, il donne aux membres du public le rôle de « complices ». Même si cette œuvre repose sur la participation directe, elle est très loin de s'y réduire. En tant que public/complice, on fait l'expérience de l'œuvre/de la performance de l'extérieur et de l'intérieur, simultanément. Il n'y a pas d'espace intermédiaire. Mais on reste dans le domaine poétique de la fiction. Cette œuvre m'a confrontée à mon rôle et à ma capacité de spectatrice et, en ce sens, elle m'a transformée - d'une manière douce mais radicale. Elle m'a amenée à comprendre que je ne participe pas davantage lorsque je réponds activement à une instruction que lorsque je suis tranquillement assise à écouter dans le noir. La plupart de mes œuvres au théâtre

sont présentées dans une disposition classique, je suis face au public et, en règle générale, seule sur scène. Dans la pièce We to Be, je suis assise dans la salle avec le public, la scène est vide mais le partage entre scène et salle est maintenu - de même, pourrait-on dire, que le partage entre performeur et public, qui est juste un tout petit peu déplacé. Je ne tente pas de supprimer ce partage spatial, au contraire, je trouve cet écart intéressant, je peux y travailler. Je recherche d'autres manières de créer ces moments d'échange réciproque avec le public, plus dans un espace mental ou sensoriel. Je conçois le théâtre d'une façon synthétique, dans l'interaction de tous les éléments. Le travail, par le biais du langage, sur l'imagination est essentiel dans ce processus. J'essaie d'ouvrir de nouveaux espaces ou d'autres espaces dans l'imagination, pas seulement pour que le public « remplisse les blancs » et trouve ce qui est absent, mais pour qu'il prenne une part active, avec moi, dans un acte d'imagination. Lorsque cela arrive, la séparation apparaît, pendant un instant, à la fois comme une caractéristique spatiale



et comme une capacité, peut-être comme une porte que nous pouvons traverser. Je ne peux pas produire cette expérience pour le public, c'est sa propre expérience, et mon travail consiste à fournir les conditions lui permettant d'avoir lieu. Je ne demande rien au public et je lui demande énormément. Il n'y aurait pas de performance sans présence, la sienne et la mienne. Comment cela se passe-t-il dans ton travail?

D. G. — J'ai regardé cette œuvre de Juan Dominguez - très bien. Elle a de grandes similitudes avec un certain nombre d'œuvres relevant des arts visuels, mais présentées dans des espaces artistiques ou des festivals d'art : une pièce de 2007 de Ryan Gander, une autre de 2014 d'Alex Reynolds, et The Kingdom, que j'ai fait au Macba en 2003 (où un roman, Le Royaume, fonctionnait comme programme de performance : les acteurs devaient faire en sorte que ce qui était écrit dans le roman se déroulerait au moment et de la manière décrits dans le roman). Ces exemples s'inscrivaient dans le sillon tracé par Kaprow (Calling, une pièce très importante pour moi)

ou par Where Is Al? d'Allen Ruppersberg (des photos de l'artiste étaient envoyées à des personnes à qui l'on demandait de dire où elles pensaient qu'il se trouvait à ce moment-là). Sans en avoir conscience sur le moment, j'ai vu, récemment, l'extraordinaire exposition de Lee Lozano au MNCARS de Madrid, et des œuvres comme Strike Piece ou Real Money Piece sont vraiment stupéfiantes par leur radicalité et la manière dont elles interviennent dans le réel. Tandis que le travail de Juan Dominguez et le tien ouvrent la porte partagée par l'artiste et le public, bien que le partage reste en place, les pièces que j'ai citées mettent en question, ridiculisent, interrogent ou brouillent l'espace institutionnel - en tant qu'espace physique et en tant qu'espace social et politique. Cet espace institutionnel (matrice théâtrale, matrice muséale) où le public éprouve un certain type de confort, de sécurité, le confort de la fiction et de la représentation : on sait de façon certaine que ce que l'on voit se passe dans un autre espace, à distance de nous, et que si l'on veut y échapper parce que c'est trop dur, il



Toutes les images de cet article: Mette Edvardsen, No Title, avril 2017, aux Laboratoires d'Aubervilliers © D. R.

suffit de sortir pour retourner dans l'espace non représentationnel. Dans les pièces que j'ai citées, il n'y avait pas d'espace protecteur - la représentation semblait déborder de l'espace institutionnel, où elle était régulée, et envahir l'espace non représentationnel, non régulé. Mais ce qui est peut-être propre à des œuvres comme celles de Kaprow, Ruppersberg, Gander, Reynolds ou les miennes, c'est une certaine agressivité à l'égard du public, une volonté claire de bouleverser sa sécurité, son confort, sa certitude que « rien ne va vraiment se passer ». Or, là, il se passait vraiment quelque chose. En ce sens, cela s'apparentait parfois à un cauchemar éveillé, à un film d'horreur devenu réalité (procédé classique s'il en est!). Par conséquent, on entrait clairement dans le territoire et les stratégies de la métafiction. Comme tu le sais, ces derniers temps, j'ai travaillé sur un psychanalyste devenu artiste pendant l'année 1966, Oscar Masotta. Il fait tout cela dans son happening Para inducir el espíritu de la imagen : il parodie le sentiment de sécurité du public et son assurance dans le fait que « rien ne va vraiment se passer », il prive le public de sa position confortable en lui tendant un miroir cruel. En outre, il ruine l'idée de divertissement en lui expliquant dans le plus grand détail, dès le début du « spectacle », tout ce qui va se passer. Cette stratégie, consistant à donner le maximum d'informations au public pour détruire son rôle (le public devient de ce fait complice, « victime » et performeur), Masotta la partage avec Kaprow et, plus modestement, avec moi dans The Kingdom. Mais de plus, cette idée de se faire le miroir du public et de faire de lui le véritable sujet/ objet de la pièce se retrouve dans des pièces canoniques comme *Performer/Audience/* Mirror de Dan Graham, et (sur un mode plus théâtral, conventionnel, donc rassurant) Outrage au public de Peter Handke. Je trouve toutes ces relations superintéressantes : la révolte contre le public et la cruauté envers lui sont des caractéristiques de l'avant-garde (c'est ce que disait Susan Sontag lorsqu'elle expliquait ce qu'étaient les happenings). Est-ce que tu te retrouves dans cette idée d'avant-garde?

M. E. — Je partage ce désir de radicalité, ce désir que quelque chose se passe vraiment, comme tu dis. Mais qu'est-ce que cela veut dire? Au théâtre, dès lors que nous sommes là, quelque chose se passe toujours déjà et il est impossible d'échapper à la représentation. Comment travailler dans ce cadre et néanmoins trouver un moyen de sortir de la représentation telle que nous la connaissons, pour que quelque chose soit réel, que quelque chose se produise. Nous devons toujours aller plus loin, chercher ce qui n'est pas encore. Et ce n'est pas de nouveauté qu'il s'agit, du même nouveau, mais de rechercher constamment des moyens d'accéder à, de se rapprocher de, cette « autre chose ». C'est pour cette raison que je m'intéresse à l'imagination, et pour moi il ne s'agit pas seulement de voir quelque chose qui n'est pas là, mais de voir réellement, d'imaginer réellement, pour pouvoir ressentir réellement. À mes yeux, l'agressivité dirigée contre le public est efficace, mais peut-être trop. Il est facile d'être dans l'agression et la confrontation, on est sûr d'obtenir une réaction, mais où cela nous conduit-il? En quoi cela nous change-t-il? L'agression peut aussi produire de la résignation et de la distance, à coup sûr au théâtre (et en danse) où l'on a l'habitude de l'effort et de l'intensité physiques, de tendre vers ses limites corporelles, en quoi l'on trouve un moyen d'expression et d'affect. Mais pour perturber réellement, pour introduire l'horreur ou le cauchemar dans la veille, peut-être qu'il faut quelque chose de plus bizarre. Bizarre au point de ne pouvoir être reconnu. Quelque chose d'inconnu, donc que l'on a du mal à situer et par rapport à quoi l'on ne peut se situer. C'est cela qui, pour moi, est

intéressant. Et dans cet espace ou ce temps, la fiction et le réel peuvent se brouiller. J'en reviens à l'œuvre de Juan Dominguez, Clean Room : il l'a développée sur trois saisons, à raison de six épisodes par saison, et le public devait la voir en intégralité œuvre déjà très radicale par son format et qui constituait un incontestable brouillage des espaces (institutionnel, social, politique, fictionnel). Le dernier épisode de la première saison (2013) se concluait sur une traversée en bateau de la ville de Gand. Et il n'y avait rien d'autre que cela, un groupe de personnes réunies sur un bateau (aucune échappatoire). Mais déjà, il était difficile de distinguer la fiction de la réalité, de savoir, de reconnaître. Nous étions tous, simultanément, performeurs, public et complices. Cela apparaissait tout à fait normal; or ce n'était pas du tout le cas. Nous ne faisions rien de particulier, et pourtant il y avait une profonde étrangeté. Des amis, arrivés le dernier jour juste pour « voir » le dernier épisode, m'ont demandé ce qui s'était passé dans les précédents, pour se mettre au courant. Mais il était évidemment impossible de leur répondre, parce que l'œuvre ne s'était pas déroulée devant nous, nous en faisions partie - et elle faisait partie de nous. Donc elle ne porte pas seulement sur ce qu'est la fiction, mais sur la manière dont la fiction émerge. Maintenant, je suis intriguée par ce que tu dis sur Oscar Masotta, que je ne connaissais pas avant que tu m'en parles, et sur son œuvre Para inducir el espíritu de la imagen (que l'on pourrait traduire par Pour induire l'esprit de l'image - j'aime beaucoup ce titre), où il explique dans le plus grand détail à son public ce qui va se passer dès le début du spectacle. Cette façon de perforer le spectacle, qui rappelle la pièce de Dan Graham que tu évoquais, où l'on découvre et recouvre dans le même geste, est une autre forme de révolte. Si l'art ne peut s'aventurer dans des territoires incertains, aller à la rencontre de l'inconnu, affecter et exiger, révolter et interroger, alors comment pourrait-il susciter la pensée critique, exalter la différence, solliciter l'empathie et aspirer au changement? Et dès lors, que sommes-nous?

D. G. — Concernant cette capacité à toucher au bizarre, à revivre un cauchemar dans la veille : cette conversation, comme l'invitation à performer aux Laboratoires d'Aubervilliers que tu as eu la gentillesse d'accepter, est née dans le cadre du projet général qui occupe les Laboratoires pour les deux prochaines années, la PES perception extrasensorielle. Nous travaillons là-dessus depuis deux ans, en lisant Philip K. Dick, en nous intéressant à l'art qui souligne qu'« il y a là plus que ce que voit l'œil », pour citer Eleonora Carrington. Dans ce contexte, tes œuvres Black et No Title me paraissaient indispensables. Les PES sont des perceptions qui ont pour le cerveau la vivacité de celles qui sont produites par les sens, mais qui ne sont pas transmises par les sens. Au contraire, elles sont entièrement produites par le cerveau – ou par d'autres agents. Visions, hallucinations visuelles, auditives, tactiles, olfactives... cela rejoint ta remarque sur l'imagination, ou encore No Title, quasi-création d'une situation d'hallucination collective et soulignement du pouvoir des mots à créer des mondes. « Là où le verbe s'interrompt, rien ne peut être », écrivait le poète Stefan George.

M. E. — Les questions liées à la perception extrasensorielle dont vous traitez aux Laboratoires d'Aubervilliers m'intéressent énormément. Elles engagent non seulement les sens, mais aussi notre sensibilité. Plus tôt dans notre conversation, j'ai employé le mot « synthétique » pour décrire un processus dans lequel les différents sens opèrent conjointement et créent autre chose. Non pas une imitation ou une traduction, mais autre chose – que, comme tu le dis, le cerveau (le corps) a intégralement produite. Quand nous ne regardons plus

seulement ce qui se trouve devant nous et que notre sensibilité s'ouvre à l'opacité et à la densité de l'existence. C'est là que nous en sommes.

> Traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes

Mette Edvardsen, en tant que chorégraphe et performeuse, situe sa pratique dans le champ des arts de la scène.