

situations monstrueuses disjonctions désirables

Ce petit livret a pour but de donner un éventail de pistes de réflexion et projectualisation à l'ensemble des participant.e.s à l'atelier. Il n'est en rien une lecture obligatoire ni une bibliographie exhaustive. Si un texte vous semble inintelligible, hors-sujet, ou simplement ne vous intéresse pas, sentez-vous libre de le passer.

L'intérêt principal de ce feuillet est d'explorer l'ensemble des concepts à l'oeuvre dans l'atelier, aussi il est tout de même recommandé de se familiariser avec au moins une oeuvre par partie.

- 1. dialectique & matérialisme... 02*
- 2. disjonctions & hantologie..... 12*
- 3. féralité & émancipation..... 24*
- 4. maniérisme & contradiction .. 36*
- 5. exercices pratiques 46*

1. dialectique & matérialisme

« La crise consiste justement en ce que le vieux monde est en train de mourir, le nouveau peine à naître, et dans ce clair-obscur naissent les monstres »
Antonio Gramsci 1948

Dans la matrice matérialiste marxiste, la marche de l'histoire se fait par la dialectique entre base (les conditions matérielles de production) et superstructure (leur codification culturelle et socio-légale). Les évolutions du monde pour un matérialiste ne peuvent s'expliquer qu'à partir de la matière, c'est-à-dire des conditions de production : on découvre un nouveau continent, une nouvelle source d'énergie, de nouvelles limites planétaires, et alors toute la machine productive (et reproductive) s'adapte en fonction. Dans le même temps, afin de justifier un certain ordre du monde qui crée nécessairement des perdants et des gagnants (les colons et les colonisés, les prolétaires et les propriétaires, etc.), les classes dominantes construisent une superstructure culturelle qui naturalise les rapports entre les individus par la loi mais aussi par la tradition, la morale, la religion, voire même « le pragmatisme ». La base s'en voit alors façonnée et souvent maintenue dans un état des choses qui favorise les dominants - cela jusque dans la métabolisation de la crise écologique elle-même, discours critique transformé par ces derniers en nouvelle opportunité de marché.

Or la base et la superstructure ont toutes les deux une certaine inertie et la mise à jour de l'une ne peut immédiatement se répercuter sur l'autre. Car la crise décrite par Gramsci a lieu dans les moments de « clair-obscur », quand une nouvelle base matérielle tente de s'imposer mais que l'ancienne superstructure continue de lutter pour justifier l'ancien ordre du monde – à vide.

Dans ces entre-deux apparaissent les monstres, c'est-à-dire les phénomènes rendus possibles par les nouvelles conditions de production, mais qui restent codifiés dans des grilles culturelles héritées du système précédent. Les monstres sont donc à la fois des entités et des temporalités, des objets qui se débattent dans des systèmes qu'ils réfutent ou qu'ils inquiètent. Les monstres sont en somme des situations qui, si on apprend à les regarder attentivement, peuvent devenir des disjonctions désirables. L'opportunité d'un renversement d'une superstructure se situe en effet peut-être dans cette discordance des temps, potentiel territoire d'une lutte pour de nouveaux équilibres.

Le matérialisme dialectique est la théorie générale du parti marxiste-léniniste. Le matérialisme dialectique est ainsi nommé parce que la façon de considérer les phénomènes de la nature, sa méthode d'investigation et de connaissance est dialectique, et son interprétation, sa conception des phénomènes de la nature, sa théorie est matérialiste. Le matérialisme historique étend les principes du matérialisme dialectique à l'étude de la vie sociale ; il applique ces principes aux phénomènes de la vie sociale, à l'étude de la société, à l'étude de l'histoire de la société. [...]

La méthode dialectique marxiste est caractérisée par les traits fondamentaux que voici :

a) Contrairement à la métaphysique, la dialectique regarde la nature, non comme une accumulation accidentelle d'objets, de phénomènes détachés les uns des autres, isolés et indépendants les uns des autres, mais comme un tout uni, cohérent, où les objets les phénomènes sont liés organiquement entre eux, dépendent les uns des autres et se conditionnent réciproquement. C'est pourquoi la méthode dialectique considère qu'aucun phénomène de la nature ne peut être compris si on l'envisage isolément, en dehors des phénomènes environnants, car n'importe quel phénomène dans n'importe quel domaine de la nature peut être converti en un non-sens si on le considère en dehors des conditions environnantes, si on le détache de ces conditions ; au contraire, n'importe quel phénomène peut être compris et justifié, si on le considère sous l'angle de sa liaison indissoluble avec les phénomènes environnants, si on le considère tel qu'il est conditionné par les phénomènes qui l'environnent.

b) Contrairement à la métaphysique, la dialectique regarde la nature, non comme un état de repos et d'immobilité, de stagnation et d'immuabilité, mais comme un état de mouvement et de changement perpétuels, de renouvellement et de développement incessants, où toujours quelque chose naît et se développe, quelque chose se désagrège et disparaît. C'est pourquoi la méthode dialectique veut que les phénomènes soient considérés non seulement du point de vue de leurs relations et de leur conditionnement réciproques, mais aussi du point de vue de leur mouvement, de leur changement, de leur développement, du point de vue de leur apparition et de leur disparition. [...]

c) Contrairement à la métaphysique, la dialectique considère le processus du développement non comme un simple processus de croissance où les changements quantitatifs n'aboutissent pas à des changements qualitatifs, mais comme un développement qui passe des changements quantitatifs insignifiants et latents à des changements apparents et radicaux, à des changements qualitatifs ; où les changements qualitatifs sont, non pas graduels, mais rapides, soudains, et s'opèrent par bonds, d'un état à un autre ; ces changements ne sont pas contingents, mais nécessaires ; ils sont le

résultat de l'accumulation de changements quantitatifs insensibles et graduels. C'est pourquoi la méthode dialectique considère que le processus du développement doit être compris non comme un mouvement circulaire, non comme une simple répétition du chemin parcouru, mais comme un mouvement progressif, ascendant, comme le passage de l'état qualitatif ancien à un nouvel état qualitatif, comme un développement qui va du simple au complexe, de l'inférieur au supérieur [...]

Engels indique que dans le développement dialectique, les changements quantitatifs se convertissent en changements qualitatifs : « *En physique tout changement est un passage de la quantité à la qualité, l'effet du changement quantitatif de la quantité de mouvement – de forme quelconque – inhérente au corps ou communiquée au corps. Ainsi la température de l'eau est d'abord indifférente à son état liquide ; mais si l'on augmente ou diminue la température de l'eau, il arrive un moment où son état de cohésion se modifie et l'eau se transforme dans un cas en vapeur et dans un autre en glace... c'est ainsi qu'un courant d'une certaine force est nécessaire pour qu'un fil de platine devienne lumineux ; c'est ainsi que tout métal a sa température de fusion ; c'est ainsi que tout liquide, sous une pression donnée, a son point déterminé de congélation et d'ébullition, dans la mesure où nos moyens nous permettent d'obtenir les températures nécessaires ; enfin c'est ainsi qu'il y a pour chaque gaz un point critique auquel on peut le transformer en liquide, dans des conditions déterminées de pression et de refroidissement... Les constantes, comme on dit en physique [point de passage d'un état à un autre. – N. de la Réd.], ne sont le plus souvent rien d'autre que les points nodaux où l'addition ou la soustraction quantitatives de mouvement [changement] provoque un changement qualitatif dans un corps, où, par conséquent, la quantité se transforme en qualité. »*

d) Contrairement à la métaphysique, la dialectique part du point de vue que les objets et les phénomènes de la nature impliquent des contradictions internes, car ils ont tous un côté négatif et un côté positif, un passé et un avenir, tous ont des éléments qui disparaissent ou qui se développent ; la lutte de ces contraires, la lutte entre l'ancien et le nouveau, entre ce qui meurt et ce qui naît, entre ce qui dépérit et ce qui se développe est le contenu interne du processus de développement, de la conversion des changements quantitatifs en changements qualitatifs.

C'est pourquoi la méthode dialectique considère que le processus de développement de l'inférieur au supérieur ne s'effectue pas sur le plan d'une évolution harmonieuse des phénomènes, mais sur celui de la mise à jour des contradictions inhérentes aux objets, aux phénomènes, sur le plan d'une « lutte » des tendances contraires qui agissent sur la base de ces contradictions. « *La dialectique, au sens propre du mot, est, dit Lénine, l'étude*

des contradictions dans l'essence même des choses. » (Lénine : cahiers de philosophie, p. 263, éd. russe.) Et plus loin : « *Le développement est la "lutte" des contraires.* » (Lénine, t. XIII, p. 301, éd. Russe.)

Tels sont les traits fondamentaux de la méthode dialectique marxiste. [...]

Le matérialisme historique considère que [dans le système des conditions de la vie matérielle de la société, la force principale qui détermine la physionomie de la société, le caractère du régime social, le développement de la société d'un régime à un autre] est le mode d'obtention des moyens d'existence nécessaires à la vie des hommes.

C'est à dire le mode de production des biens matériels : nourriture, vêtements, chaussures, logement, combustible, instruments de production, nécessaires pour que la société puisse vivre et se développer.

Pour vivre il faut avoir de la nourriture, des vêtements, des chaussures, un logement, du combustible, etc. ; pour avoir ces biens matériels il faut les produire, et pour les produire, il faut avoir les instruments de production à l'aide desquels les hommes produisent la nourriture, les vêtements, les chaussures, le logement, le combustible, etc. ; il faut savoir produire ces instruments, il faut savoir s'en servir.

Les instruments de production à l'aide desquels les biens matériels sont produits, les hommes qui manient ces instruments de production et produisent les biens matériels grâce à une certaine expérience de la production et à des habitudes de travail, voilà les éléments qui, pris tous ensemble, constituent les forces productives de la société. Mais les forces productives ne sont qu'un aspect de la production, un aspect du mode de production, celui qui exprime le comportement des hommes à l'égard des objets et des forces de la nature dont ils se servent pour produire des biens matériels.

L'autre aspect de la production, l'autre aspect du mode de production, ce sont les rapports des hommes entre eux dans le processus de la production, les rapports de production entre les hommes.

Dans leur lutte avec la nature qu'ils exploitent pour produire les biens matériels, les hommes ne sont pas isolés les uns des autres, ne sont pas des individus détachés les uns des autres ; ils produisent en commun, par groupes, par associations. C'est pourquoi la production est toujours, et quelles que soient les conditions, une production sociale. Dans la production des biens matériels, les hommes établissent entre eux tels ou tels rapports à l'intérieur de la production, ils établissent tels ou tels rapports de production. Ces derniers peuvent être des rapports de collaboration et d'entraide parmi des hommes libres de toute exploitation ; ils peuvent être des rapports de domination et de soumission ; ils peuvent être enfin des rapports de transition d'une forme de rapports de production à une autre. Mais quel que soit le caractère que revêtent les rapports de production, ceux-ci sont toujours, sous tous les régimes, un

élément indispensable de la production, à l'égal des forces productives de la société.

a) La première particularité de la production, c'est que jamais elle ne s'arrête à un point donné pour une longue période ; elle est toujours en voie de changement et de développement ; de plus, le changement du mode de production provoque inévitablement le changement du régime social tout entier, des idées sociales, des opinions et institutions politiques ; le changement du mode de production provoque la refonte de tout le système social et politique. Aux différents degrés du développement, les hommes se servent de différents moyens de production ou plus simplement, les hommes mènent un genre de vie différent. Dans la commune primitive il existe un mode de production ; sous l'esclavage, il en existe un autre ; sous le féodalisme, un troisième, et ainsi de suite. Le régime social des hommes, leur vie spirituelle, leurs opinions, leurs institutions politiques diffèrent selon ces modes de production.

Au mode de production de la société correspondent, pour l'essentiel, la société elle-même, ses idées et ses théories, ses opinions et institutions politiques. Ou plus simplement : tel genre de vie, tel genre de pensée. Cela veut dire que l'histoire du développement de la société est, avant tout, l'histoire du développement de la production, l'histoire des modes de production qui se succèdent à travers les siècles, l'histoire du développement des forces productives et des rapports de production entre les hommes.

b) La deuxième particularité de la production, c'est que ses changements et son développement commencent toujours par le changement et le développement des forces productives et, avant tout, des instruments de production. Les forces productives sont, par conséquent, l'élément le plus mobile et le plus révolutionnaire de la production. D'abord se modifient et se développent les forces productives de la société ; ensuite, en fonction et en conformité de ces modifications, se modifient les rapports de production entre les hommes, leurs rapports économiques. Cela ne signifie pas cependant que les rapports de production n'influent pas sur le développement des forces productives et que ces dernières ne dépendent pas des premiers.

Les rapports de production dont le développement dépend de celui des forces productives, agissent à leur tour sur le développement des forces productives, qu'ils accélèrent ou ralentissent. De plus, il importe de noter que les rapports de production ne sauraient trop longtemps retarder sur la croissance des forces productives et se trouver en contradiction avec cette croissance, car les forces productives ne peuvent se développer pleinement que si les rapports de production correspondent au caractère, à l'état des forces productives et donnent libre cours au développement de ces dernières.

C'est pourquoi, quel que soit le retard des rapports de production sur le développement des forces productives, ils doivent, tôt ou tard, finir par correspondre — et c'est ce qu'ils font effectivement — au niveau du développement des forces productives, au caractère de ces forces productives. Dans le cas contraire, l'unité des forces productives et des rapports de production dans le système de la production serait compromise à fond, il y aurait une rupture dans l'ensemble de la production, une crise de la production, la destruction des forces productives.

c) La troisième particularité de la production, c'est que les nouvelles forces productives et les rapports de production qui leur correspondent n'apparaissent pas en dehors du régime ancien après sa disparition ; ils apparaissent au sein même du vieux régime ; ils ne sont pas l'effet d'une action consciente, préméditée des hommes. Ils surgissent spontanément, et indépendamment de la volonté des hommes, pour deux raisons :

Tout d'abord, parce que les hommes ne sont pas libres dans le choix du mode de production ; chaque nouvelle génération, à son entrée dans la vie, trouve des forces productives et des rapports de production tout prêts, créés par le travail des générations précédentes ; aussi chaque génération nouvelle est-elle obligée d'accepter au début tout ce qu'elle trouve de prêt dans le domaine de la production et de s'y accommoder pour pouvoir produire des biens matériels.

En second lieu, parce qu'en perfectionnant tel ou tel instrument de production, tel ou tel élément des forces productives, les hommes n'ont pas conscience des résultats sociaux auxquels ces perfectionnements doivent aboutir ; ils ne le comprennent pas et n'y songent pas ; ils ne pensent qu'à leurs intérêts quotidiens, ils ne pensent qu'à rendre leur travail plus facile et à obtenir un avantage immédiat et tangible.

Cela ne signifie pas cependant que le changement des rapports de production et le passage des anciens rapports de production aux nouveaux s'effectuent uniment, sans conflits ni secousses. Tout au contraire, ce passage s'opère habituellement par le renversement révolutionnaire des anciens rapports de production et par l'institution de rapports nouveaux. Jusqu'à une certaine période, le développement des forces productives et les changements dans le domaine des rapports de production s'effectuent spontanément, indépendamment de la volonté des hommes.

Mais il n'en est ainsi que jusqu'à un certain moment, jusqu'au moment où les forces productives qui ont déjà surgi et se développent, seront suffisamment mûres. Quand les forces productives nouvelles sont venues à maturité, les rapports de production existants et les classes dominantes qui les personnifient, se transforment en une barrière «insurmontable», qui ne peut être écartée de la route que par l'activité consciente de classes nouvelles, par l'action violente de ces classes, par la révolution.

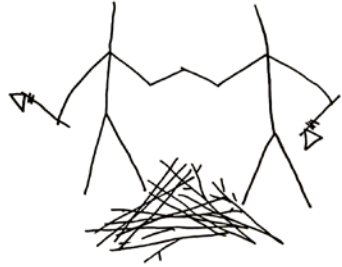
C'est alors qu'apparaît d'une façon saisissante le rôle immense des nouvelles idées sociales, des nouvelles institutions politiques, du nouveau pouvoir politique, appelés à supprimer par la force les rapports de production anciens. Le conflit entre les forces productives nouvelles et les rapports de production anciens, les besoins économiques nouveaux de la société donnent naissance à de nouvelles idées sociales ; ces nouvelles idées organisent et mobilisent les masses, celles-ci s'unissent dans une nouvelle armée politique, créent un nouveau pouvoir révolutionnaire et s'en servent pour supprimer par la force l'ancien ordre de choses dans le domaine des rapports de production, pour y instituer un régime nouveau. Le processus spontané de développement cède la place à l'activité consciente des hommes ; le développement pacifique, à un bouleversement violent ; l'évolution, à la révolution.

MES OUTILS EN PIERRE NE SONT PAS SUFFISEMENT PRODUCTIFS POUR ASSURER MA SURVIE INDIVIDUELLE



1. base matérielle

JE PARTAGE OUTILS ET RESSOURCES AVEC LE GROUPE POUR SURVIVRE. LA PROPRIETE INDIVIDUELLE N'EXISTE PAS



2. organisation sociale

L'ACCUMULATION PERSONNELLE DE RESSOURCES EST NEFASTE AU GROUPE. ELLE EST DONC MORALEMENT CONDAMNEE PAR LA COMMUNAUTE



3. codification culturelle / légale

L'ORGANISATION SPATIALE FACILITE LA MISE EN COMMUN DES RESSOURCES ET DU TRAVAIL



4. traduction spatiale

MES NOUVEAUX OUTILS
EN FER PRODUISENT PLUS
QUE JE NE CONSOMME
PERSONNELLEMENT !



**1. évolution de la
base matérielle**

JE PROFITE DE CE SURPLUS A TRAVERS
LE TROC ET LA VENTE DE TRAVAIL. LE
COMMERCÉ ET LA PROPRIÉTÉ PRIVÉE
APPARAISSENT



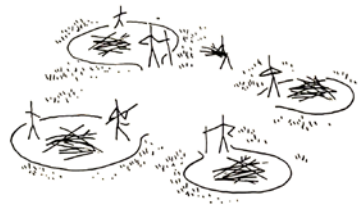
**2. adaptation de
l'organisation sociale**

L'ACCUMULATION PERSONNELLE
DE RESSOURCES DEVIENT
MOTEUR DE LA COMMUNAUTÉ
CAR ELLE ENCOURAGE L'ÉCHANGE
ET LA PRODUCTION. ELLE EST
DONC VALORISÉE
PAR LE COLLECTIF



**3. modification de la
codification culturelle / légale**

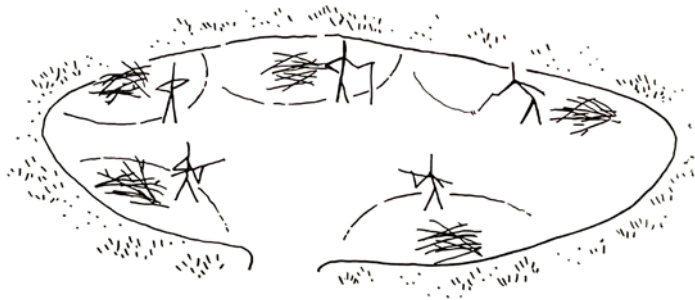
L'ORGANISATION SPATIALE
FACILITE LA DIFFÉRENCIATION
DES POSSESSIONS
INDIVIDUELLES



**4. nouvelle
traduction spatiale**

LA SITUATION MONSTRUEUSE
EMERGE DANS L'ENTRE DEUX,
QUAND LA NOUVELLE BASE
MATERIELLE EXIGE DEJA UNE
MUTATION DE L'ORGANISATION
SOCIALE MAIS QUE L'INERTIE DE
LA SUPERSTRUCTURE HERITEE
MAINTIENT ENCORE DES
CODIFICATIONS OBSOLETE.

L'ARCHITECTURE MONSTRUEUSE
EST LA TRADUCTION DE CETTE
SUPERPOSITION EN ATTENTE DE
RESOLUTION



Dans la production sociale de leur existence, les hommes entrent en des rapports déterminés, nécessaires, indépendants de leur volonté ; ces rapports de production qui correspondent à un degré de développement donné de leurs forces productives matérielles. L'ensemble de ces rapports de production constitue la structure économique de la société, la base réelle sur quoi s'élève une superstructure juridique et politique, et à laquelle correspondent des formes de conscience sociale déterminées. Le mode de production de la vie matérielle conditionne le processus de vie social, politique et intellectuel, en général. Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence ; c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience.

A un certain degré de leur développement, les forces productives matérielles de la société entrent en contradiction avec les rapports de production existants, ou, ce qui n'en est que l'expression juridique, avec les rapports de propriété au sein desquels elles s'étaient mues jusqu'alors. De formes de développement des forces productives qu'ils étaient, ces rapports deviennent des entraves pour ces forces. Alors s'ouvre une époque de révolutions sociales. Le changement de la base économique bouleverse plus ou moins lentement ou rapidement toute la formidable superstructure. Lorsqu'on étudie ces bouleversements, il faut toujours distinguer entre le bouleversement matériel, — constaté avec une précision propre aux sciences naturelles, — des conditions économiques de la production, et les formes juridiques, politiques, religieuses, artistiques ou philosophiques, bref, les formes idéologiques dans lesquelles les hommes conçoivent ce conflit et le combattent.

De même qu'on ne peut juger un individu sur l'idée qu'il a de lui-même, on ne peut juger une semblable époque de bouleversements sur sa conscience : mais il faut expliquer cette conscience par les contradictions de la vie matérielle, par le conflit qui oppose les forces productives de la société et les rapports de production. Une formation sociale ne meurt jamais avant que soient développées toutes les forces productives auxquelles elle peut donner libre cours ; de nouveaux rapports de production, supérieurs aux anciens, n'apparaissent jamais avant que leurs conditions matérielles d'existence n'aient mûri au sein de la vieille société.

C'est pourquoi l'humanité ne se pose jamais que des problèmes qu'elle peut résoudre ; car, à mieux considérer les choses, il s'avérera toujours que le problème lui-même ne surgit que lorsque les conditions matérielles de sa solution existent déjà ou tout au moins sont en formation.

Sans vouloir aucunement tracer un cadre de référence pour une histoire de l'étude de la ville, on peut affirmer qu'il existe deux grandes approches: celle qui considère la ville comme le produit de systèmes fonctionnels qui génèrent son architecture et par conséquent l'espace urbain ; et celle qui considère la ville comme une structure spatiale.

Dans la première, la ville naît de l'analyse des systèmes politiques, sociaux et économiques, et elle est traitée sous l'angle de ces disciplines. La seconde approche appartient plutôt à l'architecture et à la géographie. Bien que je prenne cette seconde approche comme point de départ, je tiens compte des résultats de la première, qui a réussi à poser des questions très importantes. Ainsi, tout au long de cet ouvrage, je me réfère à des auteurs de provenance diverse, en essayant de prendre en compte certaines hypothèses que je tiens pour fondamentales, indépendamment de leur origine. [...]

Pour le premier de ces auteurs [Fustel de Coulanges], je pense en particulier à l'importance attribuée par lui aux institutions comme à l'élément réellement constant de la vie historique, et au rapport entre le mythe et l'institution elle-même. Les mythes vont et viennent, passant insensiblement d'un lieu à un autre. Chaque génération les raconte d'une manière différente, ajoutant des éléments nouveaux au patrimoine hérité du passé. Mais derrière cette réalité qui se transforme d'une époque à l'autre, il existe une réalité permanente, qui parvient d'une certaine manière à échapper à l'action du temps. C'est en elle qu'il faut voir le véritable véhicule de la tradition religieuse. Les relations qui existent entre l'homme et les dieux dans la cité antique, le culte qu'il leur rend, les noms sous lesquels il les invoque, les offrandes et les sacrifices qu'il leur doit, tout cela est régi par des normes inviolables. L'individu n'a sur elles aucun pouvoir.

Je crois que l'importance du rite et sa nature collective, sa fonction essentielle d'élément conservateur du mythe, constituent une clé pour comprendre la valeur des monuments et, pour nous, la valeur de la fondation de la ville et de la transmission des idées dans la réalité urbaine.

Dans cette esquisse d'une théorie urbaine, j'attribue en effet une grande valeur aux monuments; et je m'interroge souvent sur leur signification dans la dynamique urbaine, sans trouver de réponse qui soit parfaitement satisfaisante. Ce travail devra être poursuivi ; et je suis convaincu qu'il faudra pour cela approfondir le rapport entre monument, rite et élément mythologique, dans la direction indiquée par Fustel de Coulanges. Car si le rite est l'élément permanent et conservateur du mythe, le monument l'est également, qui, dans le moment même où il témoigne du mythe, en rend possibles les formes rituelles.

Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, 1966

LA BASE MATERIELLE EN COURS NECESSITE UNE ORGANISATION SOCIALE CONSTRUITE AUTOUR DE LA FAMILLE ET DU COUPLE HETEROSEXUEL



1. organisation sociale

CETTE CONFIGURATION EST NATURALISEE AU TRAVERS D'UN MYTHE QUI LA DIFFUSE, MEME AU DELA DE SA NECESSITE MATERIELLE



2. mythe fondateur

POUR MATERIALISER LE MYTHE DANS LA VIE QUOTIDIENNE UN RITE EST CREE POUR L'INSTANCIER



3. rite public

LA REPETITION DU RITE NECESSITE ET ENCOURAGE LA CONSTRUCTION D'UN MONUMENT QUI L'ABRITE, LE MAINTIENT ET LE DIFFUSE



4. monument architectural



Tour David de Caracas inachevée squattée par des milliers d'habitants pendant 20 ans

2. disjonction & hantologie

« *The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!* »

L'exclamation de Hamlet qui vient d'échanger avec le fantôme de son père devient le fer de lance de Jacques Derrida dans son ouvrage *Spectres de Marx* (Éditions Galilée, 1993). Le spectre derridien c'est justement le monstre dans le plus pur sens marxiste : l'idée qui n'est pas en phase avec le monde – car arrivée trop tôt ou trop tard. Le fantôme c'est le monstre : rendu impossible par la nouvelle organisation de la matière (le corps décédé) mais maintenu artificiellement en présence par l'obstination de l'esprit.

Le monstre est l'être désarticulé, le zombie tirillé entre deux mondes et donc renié par les deux. La sorcière, la femme guérisseuse est pointée du doigt (montrée, rendue monstre) lorsque la réorganisation de la société confisque la santé aux individus pour en faire le monopole de l'institution. La base matérielle qui l'a faite naître est balayée par une nouvelle superstructure.

A l'inverse le vampire, aristocrate qui se nourrit de la force vitale des serfs, devient abomination à l'ère de la modernité et le tournant de l'émancipation démocratique. Le vampire n'a alors plus de corps, plus de matière, c'est un esprit nuisible qui doit aspirer l'âme des hommes pour se maintenir en vie. Le monstre apparaît quand base et superstructure entrent en contradiction, quand l'une change de limite, d'échelle ou d'incarnation et percute ou hante l'autre.

Ma règle était suffisamment plausible pour que j'essaye de nommer (j'en aurai besoin) ces deux éléments, dont la **co-présence** fondait, semblait-il, la sorte d'intérêt particulier que j'avais pour ces photos.

Le premier, visiblement, est une étendue, il l'extension d'un champ, que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture; ce champ peut être plus ou moins stylisé, plus ou moins réussi, selon l'art ou la chance du photographe, mais il renvoie toujours une information classique l'insurrection, le Nicaragua, et tous les signes de l'une et de l'autre des combattants pauvres, en civil, des rues en ruine, des morts, des douleurs, le soleil et les lourds yeux indiens. Des milliers de photos sont faites de ce champ, et pour ces photos je puis, certes, éprouver une sorte d'intérêt général, parfois ému, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique. Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain; mais en latin, ce mot, je crois, existe c'est le **studium**, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, l'étude, mais l'application une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc **punctum**; car *punctum*, c'est aussi piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).

Chapitre 7

Injonctions de Marx

Exergue

« *The time is out of joint* »

(Hamlet)

Hamlet [...]. Swear
Ghost [Beneath]. Swear [They swear]
Hamlet. Rest, rest, perturbed Spirit ! So Gentlemen,
With all my lone I doe commend me to you ;
And what so poorer a man as Hamlet is,
Doe t'expresse his lone and friending to you,
God willing shall not lacke : Let us goe in together,
And still your fingers on your lippes I pray,
The Chime is out of ioynt : Oh cursed spight,
That ever I was borne to set it right.
Nay, come let's goe together. [Exeunt]

(Acte I, sc. V)

Hamlet [...] : Jurez
Le spectre, sous terre : Jurez [Ils jurent]
Hamlet Calme-toi, calme-toi, esprit inquiet. Maintenant,
messieurs,
De tout mon coeur je m'en remets à vous
Et tout ce qu'un pauvre homme tel qu'Hamlet
Pourra vous témoigner d'amitié et d'amour,
Vous l'aurez, Dieu aidant. Rentrons ensemble,
Et vous, je vous en prie, bouche cousue.
Le temps est hors de ses gonds. Ô sort maudit
Qui veut que je sois né pour le rejointes !
Allons, rentrons ensemble.

Depuis plus d'un an j'avais choisi de nommer les « *spectres* » par leur nom dès le titre de cette conférence d'ouverture. « Spectres de Marx », le nom commun et le nom propre étaient donc imprimés, ils étaient déjà à l'affiche quand, tout récemment, j'ai relu le Manifeste du parti communiste.

Je l'avoue dans la honte : je ne l'avais pas fait depuis des décennies - et cela doit bien trahir quelque chose. Je savais bien qu'un fantôme y attendait, et dès l'ouverture, dès le lever du rideau: Or je viens de découvrir, bien sûr, en vérité de me rappeler ce qui devait hanter ma mémoire : le premier nom du Manifeste, et au singulier cette fois, c'est « *spectre* » : « *Un spectre hante l'Europe - le spectre du communisme.* »

Exorde ou incipit : ce premier nom ouvre donc la première scène du premier acte : « *Ein Gespenst geht um in Europa - das Gespenst des Kommunismus.*

» Comme dans Hamlet, le prince d'un État pourri, tout commence par l'apparition du spectre. Plus précisément par l'attente de cette apparition.

L'anticipation est à la fois impatiente, angoissée et fascinée cela, la chose (*this thing*) va finir par arriver. Le revenant va venir. Il ne saurait tarder.

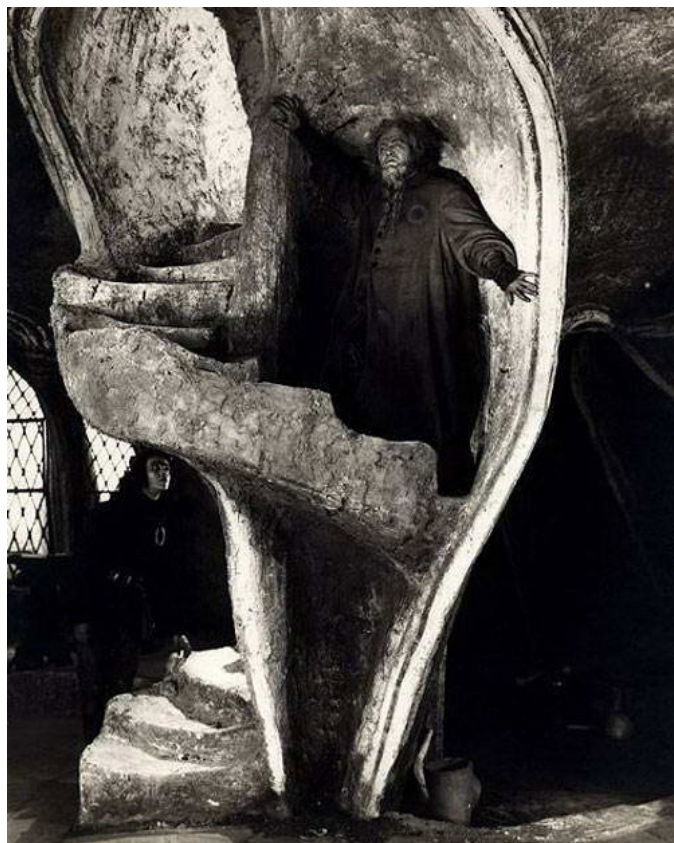
Comme il tarde. Plus précisément encore, tout s'ouvre dans l'imminence d'une ré-apparition, mais de la réapparition du spectre comme *apparition* pour la première fois dans la pièce. L'esprit du père va revenir et lui dira bientôt « *I am thy Fathers Spirit* » (acte I, sc. V), mais ici, au début de la pièce il revient, si on peut dire, pour la première fois. C'est une première, la première fois sur scène.

[Première suggestion : la hantise est *historique*, certes, mais elle ne *date* pas, elle ne se date jamais docilement, dans la chaîne des présents, jour après jour, selon l'ordre institué d'un calendrier. Intempestive, elle n'arrive pas, elle ne survient pas, un jour, à l'Europe, comme si celle-ci, à tel moment de son histoire, en était venue à souffrir d'un certain mal, à se laisser habiter en son dedans, c'est-à-dire hanter par un hôte étranger.

Non que l'hôte soit moins étranger pour avoir depuis toujours occupé la domesticité de l'Europe. Mais il n'y avait pas de dedans, il n'y avait rien dedans avant lui. Le fantomal se déplacerait comme le mouvement de cette histoire.

La hantise marquerait l'existence même de l'Europe. Elle ouvrirait l'espace et le rapport à soi de ce qui s'appelle ainsi, au moins depuis le Moyen Age : l'Europe.

J. Derrida, *Spectres de Marx*, 1993

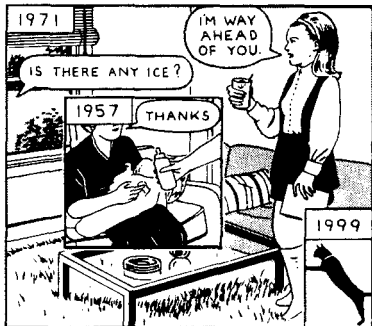
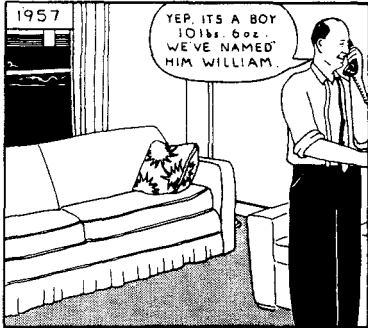
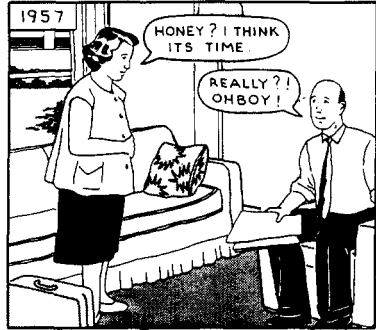
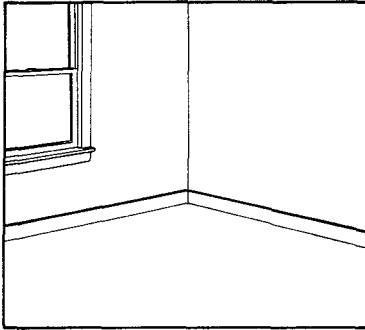


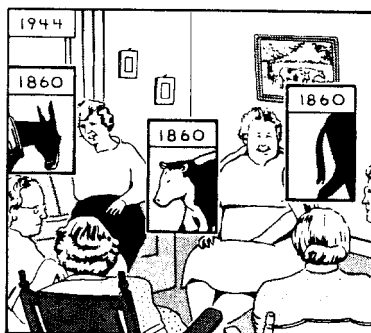
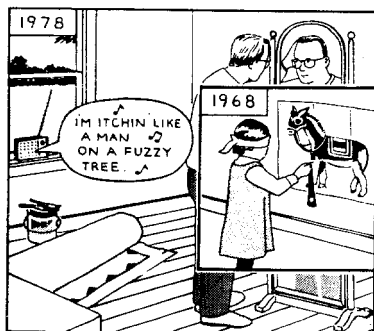
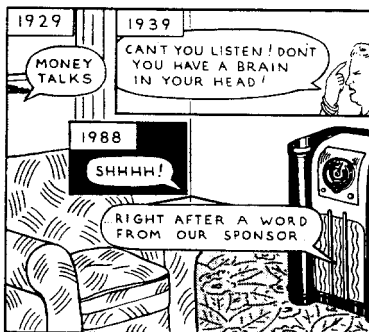
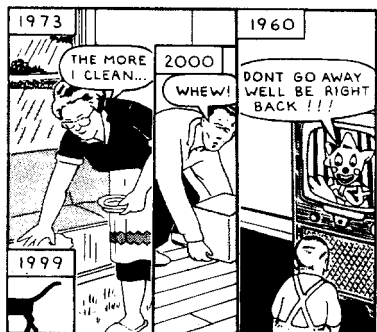
Expressionisme
Allemand
Paul Wegener,
Henrik Galeen,
« le Golem »,
1915

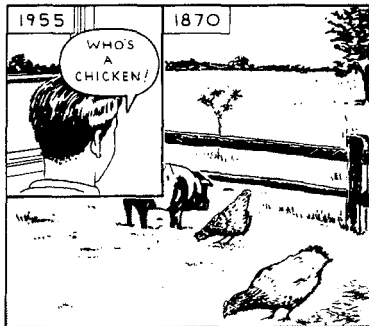
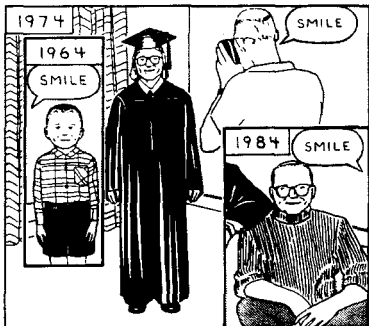
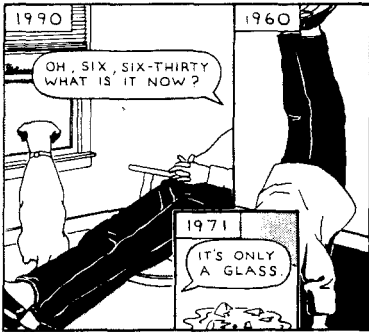
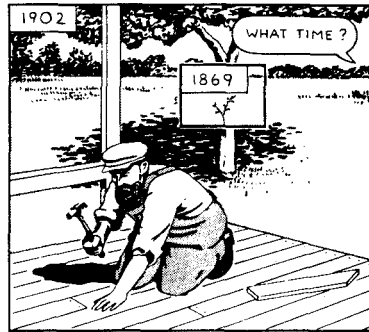
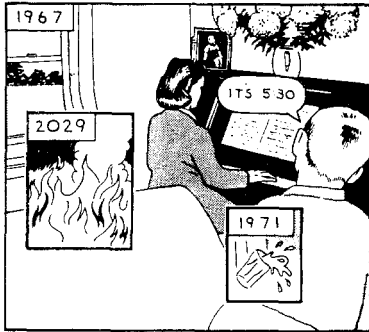


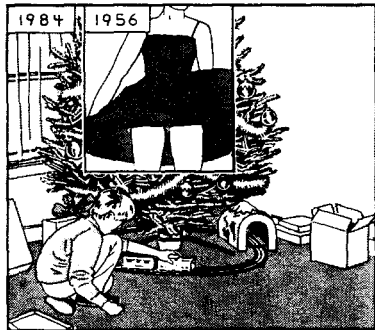
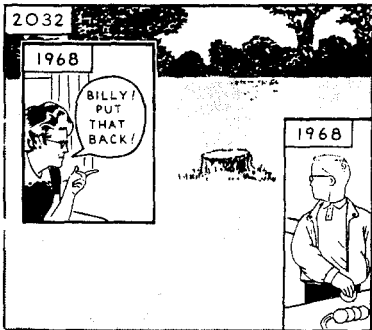
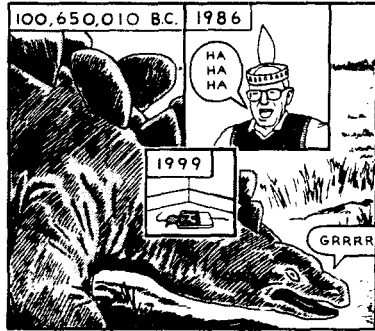
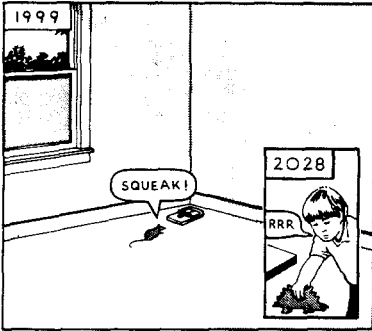
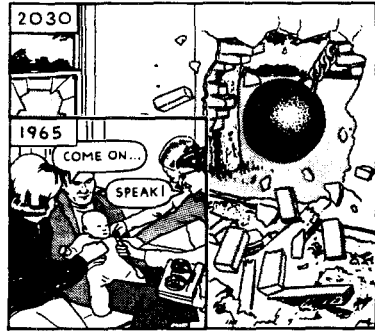
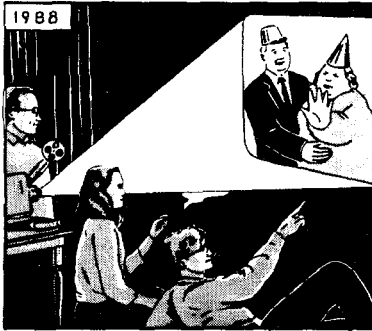
Robert Wiene,
« Le Cabinet du
docteur Caligari »,
1920

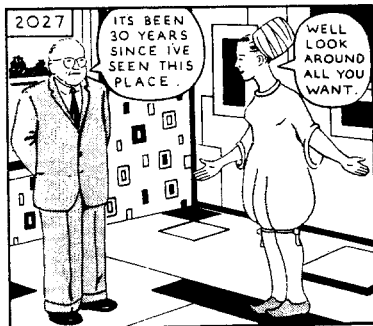
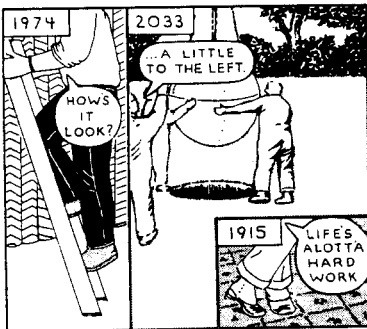
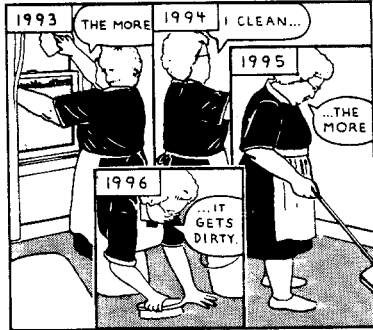
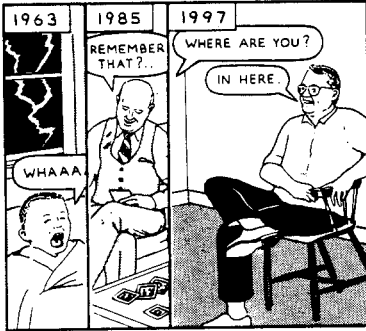
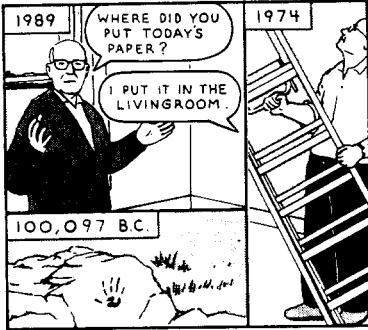
HERE

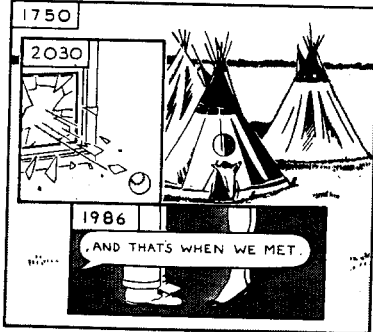
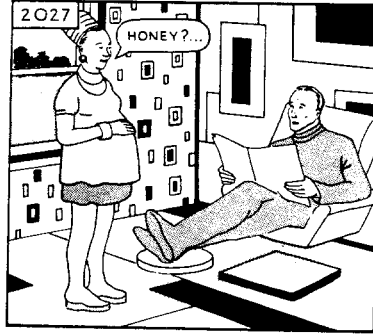
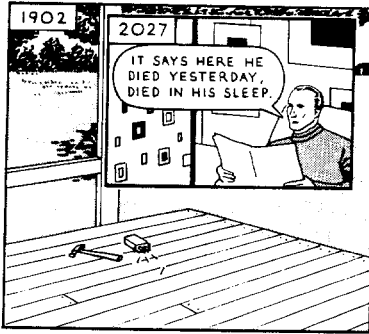
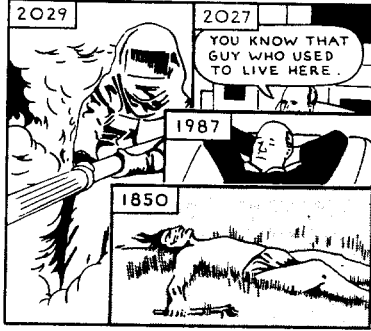
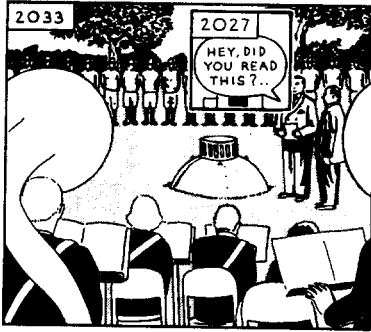












© 1988 Richard McGuire

On l'aura compris, la bande dessinée de Richard McGuire usera dès lors du hiatus temporel avec une implacable systématisme. Dans les cinq planches restantes, tout passage entre une vignette et la vignette consécutive équivaudra à un saut dans le passé ou dans le futur. L'instabilité de l'action est encore accrue par la multitude des incrustations, elles aussi anachroniques. Divisées en six rectangles chacune, ces six planches comportent au total, non pas trente-six, mais bien quatre-vingt-cinq vignettes, qui, à l'exception de la première, sont toutes datées ¹.

Ce qui, de la sorte, se trouve contredit, n'est rien moins que le principe fondateur de toutes les histoires en images, à savoir la coïncidence entre l'axe temporel de la consécution et l'axe logique de la conséquentialité: ce qui vient avant entraîne ou autorise ce qui vient après. En brouillant la chronologie, McGuire propose au lecteur un récit en miettes, qui n'a ni queue ni tête, et qui se dérobe à toute totalisation. Comme si l'ordre d'apparition de ces images-souvenirs était, soit volontairement anarchique, soit aléatoire.

S'il n'abandonne pas d'emblée sa lecture pour quelque divertissement moins « absurde », le lecteur hésite alors entre deux modes d'emploi de cette œuvre déconcertante qui, dérogeant à la vocation traditionnelle de la bande dessinée, ne répond pas à l'attente des amateurs de récits que nous sommes tous. Il peut y voir une sorte de jeu dont l'objet serait le rétablissement de la chronologie brouillée; c'est supputer qu'une fois les vignettes reclassées d'après leur datation, elles donneront à lire un parcours cohérent et, telles les pièces d'un puzzle, une totalité signifiante.

Ou bien, tenant pour acquis que ces pages ne recèlent aucun enjeu narratif, il peut faire le pari que ce défaut de narration (défaut au sens de manque) doit nécessairement être compensé par un gain d'un autre ordre, et se mettre dès lors en quête du protocole de lecture qui ferait apparaître cette ordonnance cachée, ce plaisir enfoui.

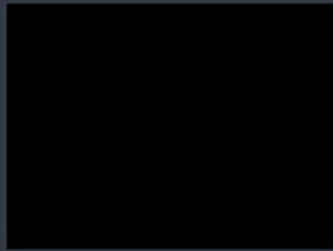
Qu'on m'autorise dès à présent une conclusion quelque peu anticipée: à l'épreuve, ces deux façons d'en user avec la BD de McGuire, exclusives et cependant solidaires, produisent l'une et l'autre d'intéressants résultats. Mais il m'apparaît qu'en dernier ressort, la fascination très particulière qu'exerce cette bande réside surtout dans le battement entre deux lectures qui se jouent l'une de l'autre.

La première option, celle qui consiste à rétablir les faits évoqués dans leur chronologie, se heurte à une difficulté intellectuelle. La mémoire immédiate est impuissante à engranger et à classer autant d'éclats disparates. Pour vérifier son intuition, le lecteur est donc obligé de recourir à des expédients matériels. Ce n'est que muni d'une photocopieuse, de ciseaux et d'un bâton de colle, qu'il pourra découper les quatre-vingt-cinq vignettes² et les remonter dans le bon ordre.

Mais il a été suggéré qu'une autre lecture de *Here* est possible. On peut en effet renoncer au confort d'une interprétation cohérente et, sans chercher secours du côté de la chronologie, s'attacher à lire les effets de sens locaux qui naissent, ponctuellement, de la contiguïté des images. Car il apparaît vite que leur distribution dans l'espace n'est pas tout à fait désordonnée: éloignées dans le temps et sans cohérence diégétique apparente, telle paire de vignettes contiguës peut justifier sa proximité par la mise en œuvre concertée de paramètres d'un *autre ordre* — qui ne ressortit pas à la narration. De nombreux « micro-dialogues » se nouent ainsi entre vignettes réunies dans un même cadre ou entre cadres juxtaposés. Ces formes de coordination, participant de ce que j'ai proposé d'appeler les « effets de tressage »⁴, sont ici particulièrement variées: rime, renvoi, opposition, articulation sémantique ou symbolique. La malice est leur commun dénominateur.

*

Sans entrer plus avant dans le recensement des opérations de tressage effectuées par McGuire et des figures qu'elles dessinent, je veux insister sur les traits qui, pour moi, font de cette bande dessinée une œuvre exemplaire. *Here* se joue de notre attente première, et commence par décevoir le lecteur qui ne peut s'accrocher au « fil d'Ariane » d'un récit. Mais, à défaut de la linéarité syntagmatique qui prévaut dans les bandes dessinées traditionnelles, cette anti-histoire fait partout fleurir des effets de sens locaux, qu'il appartient au lecteur de réaliser au prix d'une participation active. La dimension pédagogique de ces pages est irrécusable: elles réclament une attention minutieuse au moindre signe, exigent la construction et la vérification d'hypothèses, bref nous font passer d'un registre d'activité à un autre, de celui de la lecture à celui du jeu. En détricotant le tissu temporel et événementiel, en ayant en outre massivement recours à la procédure de l'incrustation, McGuire s'est donné le moyen de renforcer et de faire monter en surface des propriétés trop souvent négligées dans l'usage qu'il est fait des vignettes: leur incomplétude, leur localisation, la multiplicité de leurs niveaux de signification.



John Smith,
Screenshots de
« Black tower »,
1987



Danielle Fountain,
Extrait graphiques de
« The House of Ambiguity:
Constructing Fictional Space»
2024

Reproduction spatiale de la
maison des feuilles de
Mark Z. Danielewski

3. féralité & émancipation

« *Considérons, en fait, la question de ce qui reste. Étant donné la réalité des dommages qu'ont causé les machines étatiques et capitalistes aux paysages naturels, nous devons nous demander pourquoi quelque chose a subsisté malgré leurs impitoyables filets. Pour répondre à cette préoccupation, nous aurons besoin de nous faufiler dans les marges.* »

A.L. Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2022 [2015], p.55.

À l'heure des crises environnementales, le monstre peut être un opérateur pour faire atterrir dans la superstructure, l'Anthropocène et son changement climatique. Pour appréhender les effets de cette nouvelle ère depuis la base matérielle et à l'échelle de ses pouvoirs d'agir, l'anthropologue Anna Sting propose de suivre à la trace l'animal ou le végétal féral qui, autrefois domestiqué, se propage hors du contrôle des humains en s'entremêlant aux infrastructures qui l'ont fait naître. L'être féral, c'est l'effet non planifié des superstructures, celui qui leur échappe tout en ayant besoin d'elles pour proliférer. C'est un être inquiétant, un monstre porteur d'un potentiel de déraillement, de renversement. Si l'animal est un sujet prompt à la féralité (puisque même dans son stade domestique, il reste une part capturée de la nature), l'architecture peut contenir un potentiel de féralité que l'ère des fermetures nous permet d'appréhender. Les vraies-fausse grottes en ciment rocaille des jardins du château de Versailles et leurs groupes sculptés, protégés comme des humains par des sacs de sable pendant la seconde guerre mondiale, ou les terrils des anciennes mines devenus refuges de biodiversité et parc d'agrément, ne sont-ils pas des situations monstrueuses, des manières d'habiter en clair-obscur, entre plusieurs mondes, aux limites des catégories, humains / non-humains, naturel / culturel, désirables / inquiétantes ?

Ailleurs, les ruines de la modernité industrielle transformées en parc d'attractions ou les chantiers abandonnés par le capital fossile consacrés en incompiuto par nos imaginaires d'architectes, contredisent la capacité des architectures férales à renverser vraiment l'ordre superstructurel. Pour autant, la description attentive de situations architecturales monstrueuses peut permettre d'échapper à la perception d'une base matérielle le subissant.



Pour traduire le fait que les perturbations humaines outrepassent désormais les autres forces géologiques, certains spécialistes ont proposé de donner le nom d'Anthropocène à notre époque. Au moment où j'écris, le terme est encore nouveau et rempli de promesses contradictoires. Aussi, même si certains considèrent que ce nom implique le triomphe des humains, le contraire semble plus exact : sans l'avoir planifié ni même en avoir eu l'intention, les humains ont fait de notre planète un gigantesque gâchis⁶. De plus, malgré le préfixe « anthropo- », c'est-à-dire « humain », le gâchis ne résulte pas exclusivement des caractéristiques biologiques de notre espèce. La date la plus marquante pour situer le début de l'Anthropocène n'est pas celle de l'apparition de notre espèce mais bien plutôt celle de l'avènement du capitalisme moderne qui a ordonné, à longue distance, la destruction de paysages et d'écologies. Néanmoins, cette datation rend « anthropo- » encore plus problématique. Imaginer l'humain en prenant comme point de repère la montée du capitalisme, nous empêche encore dans les grandes idées du progrès parmi lesquelles la généralisation des techniques d'aliénation qui ont valu aux humains et aux autres êtres d'être assimilés à des ressources. De telles techniques

6. Donna HARAWAY – « Anthropocene, Capitalocene, Chtulucene: Staying with the trouble », présentation faite à l'« Arts of Living on a Damaged Planet », Santa Cruz, CA, 9 mai 2014, <anthropocene.au.dk> – considère qu'« Anthropocène » constitue un appel aux dieux du Ciel ; au lieu de cela, suggère-t-elle, honorons la « multiplicité tentaculaire » – et les enchevêtrements interspécifiques – en appelant notre époque le Chtulucène. En fait, Anthropocène a de multiples sens, comme le débat de 2014 sur les objectifs d'un « bon » Anthropocène le montre. Voir, par exemple, Keith KLOOR, qui considère l'Anthropocène comme un « modernisme vert » dans « Facing up to the Anthropocène », <blogs.discovermagazine.com>.

ont formaté des humains isolés et de strictes identités, obscurcissant les collaborations nécessaires à toute survie. Le concept d'Anthropocène évoque cet ensemble d'aspirations, que l'on pourrait appeler la vanité de l'homme moderne, et soulève en même temps l'espoir que nous puissions nous en dégager. Pouvons-nous vivre dans ce régime humain tout en l'excédant ?

Cette question délicate me force ici à ralentir un instant avant que je ne m'enfonce dans la description des champignons et de leurs cueilleurs. Car la vanité de l'homme moderne, si on la laissait faire, réduirait derechef ce type de description au statut secondaire de note de bas de page. Cet « anthropo- » contrecarre, en effet, l'idée même de donner une attention toute particulière aux paysages en patchs, aux temporalités multiples et aux agencements changeants entre humains et non-humains : c'est-à-dire à tout ce qui importe à une survie collaborative. Pour faire de la cueillette des champignons un récit digne d'être raconté, il me faut donc d'abord cartographier les œuvres de cet « anthropo- » et explorer les terrains laissés en friche qu'il refuse de reconnaître.

Considérons, en fait, la question de ce qui reste. Étant donné la réalité des dommages qu'ont causés les machines étatique et capitaliste aux paysages naturels, nous devons nous demander pourquoi quelque chose a subsisté malgré leurs impitoyables filets. Pour répondre à cette préoccupation, nous aurons besoin de nous faufiler dans les marges. Qu'est-ce qui a rassemblé les Mien et les matsutakes en Oregon ? De telles questions apparemment triviales pourraient renverser la perspective et donner une importance centrale aux rencontres imprévisibles.

Tous les jours, dans les médias, on entend parler de précarité. Les gens perdent leur travail ou se mettent en colère parce qu'ils n'en ont jamais eu. Les gorilles et les marsouins des rivières sont en bonne voie d'extinction. Le niveau atteint des eaux menace de submerger les îles du Pacifique. Mais, la plupart du temps, nous imaginons que cette précarité est une exception dans un monde qui semble plus ou moins bien tourner : une simple mise hors circuit. Qu'est-ce qui se passe ici, comme je le suggère, la précarité est la condition de notre temps ? Ou, pour le dire d'une autre manière, et si notre époque était mûre pour prendre la mesure de la précarité ? Et si la précarité, l'indétermination

et tout ce que nous avons l'habitude de penser comme ayant peu d'importance, se trouvaient en fait être la pièce maîtresse que nous cherchions ?

La précarité désigne la condition dans laquelle on se trouve vulnérable aux autres. Chaque rencontre imprévue est l'occasion d'une transformation : nous n'avons jamais le contrôle, même pas de nous-mêmes. Pris dans l'impossibilité de nous fier à une structure communautaire stable, nous sommes projetés dans des agencements fluctuants qui nous refabriquent en même temps que les autres. Nous ne pouvons nous appuyer sur aucun *statu quo* : tout est toujours en mouvement, y compris notre capacité à survivre. Penser avec la précarité change l'analyse sociale. Un monde précaire est un monde sans téléologie. L'indétermination, ou l'imprévisible nature du temps, a quelque chose d'effrayant, mais penser avec la précarité fait que l'indétermination rend aussi la vie possible.

La seule raison pour laquelle tout cela semble bizarre, c'est que la plupart d'entre nous ont grandi avec les rêves de modernisation et du progrès. Ces cadres de pensée sélectionnent les parties du présent aptes à concourir au futur. Tout le reste est considéré comme trivial : de menues choses qui ont « décroché » de l'histoire. Je vous imagine en train d'objecter : « Le progrès ? C'est une idée du XIX^e siècle. » Le terme « progrès », en référence à un état général, est devenu obsolète. Même la modernisation propre au XX^e siècle commence à paraître archaïque. Soit, mais les catégories et les hypothèses qui relèvent du progrès continuent à persister un peu partout. Nous pensons quotidiennement dans le cadre des grandes notions qui les incarnent : la démocratie, la croissance, la science, l'espoir. Mais pourquoi devrions-nous être certains que les économies croissent et les sciences progressent ? Sans devoir faire référence de manière explicite au développement, nos théories de l'histoire sont mêlées à ces catégories. C'est la même chose pour nos rêves personnels. Je dois reconnaître qu'il m'est difficile ne serait-ce que de dire : il se peut qu'il n'y ait pas de fin heureuse collective ; alors pourquoi s'embêter à se lever le matin ?

Le progrès innerve aussi les considérations qui font généralement consensus au sujet de ce que signifie être humain. Même lorsque le progrès déguise son ambition sous d'autres dehors, comme la « puissance d'agir », la « conscience » ou l'« intention », nous apprenons

encore et toujours que les humains sont différents du reste du monde vivant : nous, nous regardons en avant, tandis que les autres espèces, qui, elles, vivent au jour le jour, restent dépendantes de nous. Tant qu'on restera accroché à la conviction que les humains *se fabriquent* à travers le progrès, les non-humains auront également à pâtir de ce schéma imaginaire.

Le progrès marche droit devant, emportant dans son rythme effréné d'autres types de temporalité. Sans ce tempo impérieux, nous pourrions y être sensibles. Chaque entité vivante rejoue le monde, que ce soit à travers les rythmes de croissance saisonniers, les schémas vitaux de la reproduction ou les expansions territoriales. Au sein d'une même espèce, on trouve ainsi de multiples filières temporelles qui s'entrelacent dans la manière dont les organismes se recrutent les uns les autres et se coordonnent pour remodeler des paysages entiers. (La repousse qui a eu lieu sur les sols dévastés des Cascades et la radioécologie qui est survenue à Hiroshima nous montrent de manière exemplaire en quoi consiste la fabrication multispécifique du temps.) La curiosité dont je me fais ici l'avocate suit à la trace de telles temporalités multiples. Grâce à elles, les arts de décrire et d'imaginer se voient revitalisés – et cela, sans qu'il soit question d'un simple empirisme impliquant que le monde invente ses propres catégories. Agnostiques quant à une direction qui serait en train d'être prise de manière inéluctable, il s'agit plutôt de chercher du côté de ce qui a été ignoré, de ce qui n'a jamais concordé avec la linéarité du progrès.

Considérons à nouveau les bribes d'histoire de l'Oregon, avec lesquelles j'ai ouvert ce chapitre. La première, à propos des chemins de fer, nous parle de progrès. Elle nous renvoie au futur : les chemins de fer ont refaçonné notre destin. La seconde constitue déjà une interruption, une histoire dans laquelle la destruction des forêts importe. Ce qu'elle partage néanmoins avec la première, c'est l'idée que la figure du progrès serait suffisante pour connaître le monde, à la fois avec ses réussites et ses échecs. Cette histoire-là de déclin n'offre aucun reste, aucun excès, rien qui échappe au progrès. Le progrès continue à nous contrôler quand bien même nous en relatons les ruines.

Toutefois, les prétentions de l'homme moderne ne sont pas le seul critère pour raconter comment se fabriquent des mondes : nous sommes submergés de tous les côtés par des mondes en chantier, qu'ils

soient humains ou non humains⁷. Des manières de faire-monde émergent des activités pratiques déployées pour se tenir en vie et ne cessent d'altérer la planète. Pour les apercevoir, dans l'ombre de l'« anthropo- », nous devons changer de point de vue. Alors qu'ils étaient courants à l'époque préindustrielle, de nombreux moyens d'existence, de la cueillette au vol, persistent encore aujourd'hui. Et de nouveaux, encore, font leur apparition (y compris la cueillette commerciale des champignons). Mais ces manières de vivre et de faire, parce qu'elles sont considérées comme n'appartenant pas à la marche du progrès, sont négligées. Ces moyens d'existence, pourtant, fabriquent aussi le monde et, surtout, nous montrent comment regarder autour de nous plutôt qu'en avant.

Fabriquer des mondes n'est pas réservé aux humains. Nous savons que les castors modifient le courant des rivières quand ils construisent des barrages, des canaux et des gîtes. Et, plus généralement, il appartient à tous les organismes d'aménager des habitats viables sans que soient au passage altérés la terre, l'air et l'eau. En outre, sans cette capacité de réappropriation et de réagencement, les espèces disparaîtraient.

7. Les activités fabricatrices de mondes peuvent être comprises en dialoguant avec ce que certains chercheurs entendent par « ontologie », c'est-à-dire les philosophies de l'être. Comme ces chercheurs, mettre le sens commun en arrêt m'intéresse, y compris les prétentions parfois inconscientes de conquête impériale (par exemple, Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, « Cosmological deixis an Amerindien perspectivism », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4, n° 3, 1998, p. 469-488). Les projets de fabrique de mondes, comme les ontologies alternatives, montrent que d'autres mondes sont possibles. Mais la question des fabriques met l'accent sur les activités pratiques plutôt que sur les ontologies. Il est donc plus facile de discuter comment les êtres non-humains pourraient y contribuer selon leurs propres perspectives. La plupart des chercheurs font appel à l'ontologie pour comprendre les perspectives humaines sur les non-humains ; à ma connaissance, seul Eduardo KOHN dans *How Forests Think* (University of California Press, Berkeley, 2013), en faisant appel à la sémiotique de Peirce fait la proposition radicale que d'autres êtres ont leurs propres ontologies. Chaque organisme fait son monde ; les humains n'ont pas un statut particulier. Finalement, les projets de fabrique de mondes se chevauchent. Alors que la plupart des chercheurs utilisent l'ontologie pour ségréguer les perspectives, une seule à la fois, penser au travers de la fabrication des mondes rend possible la superposition et les frictions historiques qui en sont la conséquence. Cette approche a éveillé des intérêts ontologiques à l'intérieur même d'analyses multi-scalaires que James CLIFFORD dans *Returns* (Harvard University Press, Cambridge, MA, 2013) n'a pas hésité à caractériser comme une forme de « réalisme ».

Ce faisant, chaque organisme a le pouvoir de changer le monde des autres. Des bactéries sont à la base de l'oxygène présent dans notre atmosphère et des plantes participent à son maintien. Des plantes poussent dans la terre parce que des champignons l'enrichissent grâce à leur faculté de digérer des pierres. Comme le suggèrent ces exemples, différents mondes, au cours même de leur développement, peuvent se chevaucher, ôtant l'idée de privilège d'une seule et même espèce. Les humains n'y échappent guère : eux aussi sont impliqués dans des fabrications multispécifiques. Si le feu a été domestiqué par les premiers hommes, il ne le fut pas seulement à des fins culinaires. Il aura aussi permis aux humains de brûler et donc de fertiliser des terrains en vue de favoriser bulbes et herbes, justement appréciés par des proies animales potentielles. Les humains forment des mondes multispécifiques quand leurs modes de vie deviennent indissociables de ceux d'autres espèces. Et cela ne se réduit pas seulement aux plantes cultivées, au bétail ou aux animaux de compagnie. Les pins, avec les champignons comme partenaires associés, fleurissent souvent dans des paysages incendiés par les humains. Pins et champignons travaillent alors ensemble pour tirer avantage de ces larges espaces lumineux, riches en matières minérales. Les humains, les pins et les champignons nouent leur mode de vie respectif les uns aux autres, autant pour leur bien propre que pour celui des autres : ce sont des mondes multispécifiques.

Des chercheurs du xx^e siècle, en s'alignant sur les prétentions de l'homme moderne, ont concouru à nous détourner de notre capacité à faire attention aux histoires divergentes, stratifiées et combinées qui fabriquent des mondes. Obsédés par la possibilité d'étendre certains modes de vie à tous les autres, ces chercheurs ont ignoré tout ce qui se passait par ailleurs. Néanmoins, à mesure que le progrès perd de son attrait discursif, il devient possible de voir les choses autrement.

Le concept d'*agencement* peut nous aider. Les écologistes ont fait appel à cette notion pour échapper aux connotations parfois bien ancrées et paralysantes que renferme l'idée de « communauté » écologique. La question de savoir comment les espèces, s'imbriquant dans un même agencement, s'influencent les unes les autres – si elles le font – n'a jamais à recevoir de réponse définitive : certaines en contrarient (ou en mangent) d'autres, d'autres travaillent de concert pour rendre la vie possible, certaines encore se retrouvent simplement au même endroit.

Les agencements sont des rassemblements toujours ouverts. Ils nous permettent de nous interroger sur des effets de communauté sans avoir à les assumer. Ils nous montrent la possibilité de tisser des histoires à partir de ce qui, toujours, est en train de se refaçonner. Pour mon propos, j'ai donc besoin de me fier à quelque chose d'autre que des organismes du type « éléments constitutifs ». J'ai besoin de me situer sur cette fine frontière où des modes de vie, y compris ceux du non-vivant, se croisent. Les modes d'existence des non-humains comme ceux des humains n'ont cessé de se transformer au fil de l'histoire. Pour approcher les êtres vivants, il a été de coutume de s'en tenir préalablement à l'identification des espèces. Mais ce n'est ici plus satisfaisant. Les modes d'existence que nous considérons tiennent au fait qu'ils sont des effets imprévus, issus de rencontres. Il suffit de penser aux humains pour s'en rendre compte de manière évidente. Cueillir des champignons est un mode de vie, pas une caractéristique qui sied à tous les humains. La question est la même pour les autres espèces. Les pins trouvent des champignons pour les aider à tirer profit des espaces laissés ouverts par la main de l'homme. Les agencements ne mettent pas seulement ensemble des modes de vie ; ils en fabriquent. Penser grâce aux agencements nous oblige ainsi à nous demander : comment des rassemblements deviennent-ils parfois des « événements », c'est-à-dire quelque chose de plus grand que la somme des parties ? Si l'histoire, envisagée sans la notion du progrès, est indéterminée et multidirectionnelle, les agencements peuvent-ils nous en montrer les possibilités ?

Des formes de coordination non intentionnelle se développent dans les agencements. Pour les remarquer, il faut observer de près, dès lors que des modes de vie divergents sont rassemblés, l'interaction qui se joue entre les rythmes et les échelles temporelles propres à chacun. De manière surprenante, cela pourrait être, tout autant que dans les études environnementales, une méthode pour revitaliser l'économie politique. Tout agencement, en effet, génère en lui des flux d'économie politique – et qui ne sont pas juste réservés aux humains. Les plantes cultivées ont des vies différentes de celles de leurs congénères sauvages ; les chevaux de trait et les chevaux de course appartiennent à la même espèce mais n'ont pas le même mode de vie. Les agencements ne peuvent pas se soustraire au capital et à l'État ; et, en cela, ils constituent tout aussi bien des postes d'observation pour détecter comment

l'économie politique fonctionne. Si le capitalisme n'a pas de téléologie, nous devons examiner ce qui se met ensemble : pas seulement de manière préfabriquée mais aussi par juxtaposition.

Certains auteurs utilisent « agencement » avec d'autres significations⁸. De mon côté, le qualificatif « polyphonique » aidera à saisir le contraste que j'aimerais introduire. Une polyphonie est constituée de mélodies autonomes qui s'entrelacent. Dans la musique occidentale, le madrigal et la fugue sont des exemples de polyphonie. Ces formes semblent étranges et archaïques pour de nombreux auditeurs modernes, habitués à une musique dont un rythme unifié et une mélodie unique caractérisent la composition. Dans la musique classique qui a remplacé le baroque, l'unité était l'objectif à atteindre. C'était le « progrès » dans le sens exact que je viens de discuter : une coordination unifiée du temps. Dans le rock'n roll du xx^e siècle, cette unité a pris la forme d'un rythme soutenu, rappelant celui du battement de cœur à celui qui l'écoute. Nous avons ainsi pris l'habitude d'entendre de la musique dans une perspective unique. Quand j'ai entendu pour la première fois une polyphonie, ce fut une révélation dans ma manière d'écouter. Je devais faire attention à des mélodies séparées et simultanées et écouter les moments d'harmonie et de dissonance qui se créaient entre elles. Ce type d'attention est précisément ce qui est nécessaire pour apprécier les multiples rythmes temporels et les trajectoires qui courent dans un agencement.

8. Certains chercheurs en sciences sociales utilisent ce terme pour faire référence à quelque chose qui ressemble à une formation discursive foucauldienne (par exemple, Aihwa ONG et Stephen COLLIER (dir.), *Global Assemblages*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ, 2005). De tels « agencements » s'étendent dans l'espace et conquièrent du terrain, et d'autre part ils ne sont pas constitués à partir d'une indétermination. Comme les rencontres constitutives sont clés pour moi, mes agencements sont ce qui rassemble en un lieu précis, quelle que soit l'échelle. D'autres « agencements » sont des réseaux, comme dans la théorie des acteurs-réseaux (Bruno LATOUR, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La Découverte, Paris, 2006). Un réseau est une chaîne d'associations qui structure d'autres associations. Mes agencements rassemblent des modes d'existence sans qu'il y ait besoin d'une structure d'interactions. C'est le philosophe Gilles Deleuze qui a proposé cette notion d'agencement et a été à l'origine de tentatives variées pour ouvrir le « social » ; ma proposition rejoint cette configuration (NdT : l'auteure utilise le mot « assemblage » mais ce faisant elle reprend la manière dont Brian Massumi a traduit le terme deleuzien « agencement »).

Pour ceux qui ne sont pas sensibles à la musique, il est aussi possible d'imaginer un agencement polyphonique en référence à l'agriculture. Depuis l'époque des plantations, l'agriculture commerciale a imposé un type de culture en rentabilisant une coordination simultanée entre tout ce qui arrivait à maturité et une récolte unique. Mais il existe d'autres types d'agriculture, obéissant à des rythmes multiples. Dans les cultures itinérantes que j'ai étudiées à Bornéo en Indonésie, de nombreuses plantes poussent ensemble dans le même champ, selon des calendriers différents. Comme sont mêlés ensemble le riz, les bananes, le taro, les patates douces, la canne à sucre, les palmiers et les arbres fruitiers, les paysans doivent prêter attention aux différents agendas de croissance, propres à chaque espèce. Ces rythmes sont donc définis en fonction de la relation établie avec les humains qui récoltent. Mais si on ajoute d'autres relations, par exemple, celles avec des pollinisateurs ou avec d'autres plantes, les rythmes se démultiplient. L'agencement polyphonique est la réunion de ces différents rythmes, humains et non humains, chacun porteur d'une manière de reconfigurer le monde.

L'agencement polyphonique peut aussi se transposer au territoire inexploré de l'économie politique moderne. Le travail en usine est exemplaire du temps coordonné qu'a privilégié le progrès. Pourtant, le travail à la chaîne reste pénétré de rythmes polyphoniques. Reprenons l'exemple de la petite usine de confection, étudiée par Nellie Chu. Comme beaucoup de ses concurrentes, cette usine fournit de multiples chaînes de distribution, jonglant en permanence entre différentes commandes : soit pour des marques locales, soit pour des contrefaçons de marques internationales, ou encore pour une production générique qui sera tôt ou tard reprise par une marque⁹. Chaque chaîne fait appel à des normes, des matières et un type de travail différents. Le défi de cette entreprise étant de faire correspondre la coordination industrielle et les rythmes complexes des chaînes de distribution. Si, maintenant, on sort de l'usine pour observer la cueillette d'un produit sauvage improvisé, les rythmes se multiplient encore davantage. Plus on s'éloigne dans les périphéries de la production capitaliste, plus la coordination entre

9. Nellie CHU, « Global supply chains of risks and desires: The crafting of migrant entrepreneurship in Guangzhou, China », Doctorat, Université de Californie, Santa Cruz, 2014.

des agencements polyphoniques et les processus industriels devient essentielle pour faire du profit.

Comme ces derniers exemples le montrent, abandonner le rythme du progrès pour observer les agencements polyphoniques ne relève pas d'un désir vertueux. Le progrès donnait du cœur au ventre ; le meilleur était toujours à venir. Le progrès a été la cause politique « progressiste » avec laquelle j'ai grandi. Il m'est encore difficile de penser la justice sans le progrès. Le problème est que le progrès a cessé de faire sens. Nous sommes de plus en plus nombreux à avoir un jour ouvert les yeux et réalisé que le roi était nu. C'est avec ce dilemme que de nouveaux outils pour observer sont si importants¹⁰. En fait, c'est la vie même sur Terre qui semble en cause. Dans le chapitre 2, je reviendrai sur les dilemmes posés par la survie collaborative.

10. Comme méthode, on pourrait penser qu'il s'agit ici d'une combinaison de points de vue de Donna Haraway et de Marilyn Strathern. Strathern nous montre comment le mouvement de surprise met en arrêt le sens commun, nous permettant de noter différents projets de fabrication du monde dans l'agencement. Haraway suit les jeux de ficelles pour attirer notre attention sur les interactions entre projets divergents. En mettant ces deux méthodes ensemble, je suis des agencements informés par les interruptions déconcertantes d'un type de projet par d'autres. Il peut être utile de souligner que ces chercheuses sont des ressources essentielles pour la pensée anthropologique, respectivement pour l'ontologie (Strathern) et la fabrication du monde (Haraway). Voir Marilyn STRATHERN, « The ethnographic effect », *Property, Substance, and Effect*, Athlone Press, Londres, 1999, p. 1-28 ; Donna HARAWAY, *Companion Species Manifesto*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.



Tour David de Caracas inachevée squattée par des milliers d'habitants pendant 20 ans



Alterazioni Video, « Incompiuto Siciliano », 2017

4. maniérisme & contradiction

« Les premiers maniéristes étaient des architectes de la Renaissance qui connaissaient superbement bien les règles – si bien qu'ils pouvaient les briser astucieusement, intelligemment et de manière amusante. Mais ils ne les brisaient pas tout le temps ou toutes en même temps. Il nous semble qu'il doit y avoir de bonnes raisons – pas juste pour s'amuser – de rompre les règles aujourd'hui. [...] Dans les villes d'aujourd'hui, de nombreux systèmes se croisent et vous ne pouvez pas simplement suivre les règles de chacun d'entre eux car ils entrent souvent en conflit. Vous avez besoin d'une philosophie et d'une stratégie pour plier les règles afin de les faire fonctionner ensemble. Voici une raison moderne du maniérisme. » D.Scott Brown & R.Venturi, *Architecture as Sign and System, for a Mannerist Time*, Harvard University Press, Cambridge, 2004

Dans leur dernier livre en commun, *Architecture as Sign*, le couple Venturi-Scott Brown développent l'idée du maniérisme non pas comme un style historique mais comme une stratégie d'architecte en réponse à des moments de clair-obscur du système architectural. Quand la base matérielle (les injonctions techniques) ne correspond plus à la superstructure (les injonctions culturelles) ; quand la complexité accrue du monde de la construction amène à des contradictions internes (entre les différents acteurs, entre les logiques économique, etc.), alors l'architecte maniériste est tiraillé entre plusieurs monde. Iel est disjoint, iel-même et sa production en deviennent monstrueuse.

Ce que les monstres ont à nous apprendre, c'est que des situations asynchrones, des moments de crises créent des situations monstrueuses. Le maniérisme peut être envisagé comme la réponse architecturale à ces contradictions. En se risquant nous aussi à l'anachronie pour suivre la proposition des Venturi-Scott Brown, nous pourrions dire ainsi que la double colonnade du Louvre, l'immeuble de la rue Franklin, le centre Pompidou ou encore Eurailille sont des monstres qui proviennent d'un monde et tentent d'en habiter un autre. Alors être un.e architecte maniériste, serait être un.e monstre conscient qui décrit et participe à cultiver le monstrueux et même à le rendre désirable.

Initialement alimentée par l'énergie irréfléchie du pur quantitatif, la Bigness a été durant près d'un siècle une condition presque sans penseurs, une révolution sans programme. New York Délire en contenait une « théorie » latente basée sur cinq théorèmes.

1. Au-delà d'une certaine masse critique, un bâtiment devient un Gros Bâtiment. Une telle masse ne peut plus être contrôlée par un seul geste architectural, ni même par une combinaison de gestes architecturaux. Cette impossibilité déclenche l'autonomie de ses parties, mais ce n'est pas la même chose que la fragmentation: les parties restent soumises au tout.
2. L'ascenseur - par sa capacité à établir des connexions mécaniques plutôt qu'architecturales - et la famille d'inventions qui lui sont liées, ont annulé le répertoire classique de l'architecture. Les problèmes de composition, d'échelle, de proportion, de détail sont désormais caducs. L' « art » de l'architecture est inutile dans la Bigness.
3. Dans la Bigness, la distance entre le noyau et l'enveloppe augmente à un point tel que la façade ne peut plus révéler ce qui se passe au dedans. L' « honnêteté » attendue des humanistes est condamnée: les architectures intérieure et extérieure deviennent des projets séparés, l'une traitant de l'instabilité des besoins programmatiques et iconographiques, l'autre - l'agent de désinformation - offrant à la ville la stabilité apparente d'un objet. Alors que l'architecture révèle, la Bigness brouille; elle transforme le résumé de certitudes qu'est la ville en une accumulation de mystères. Ce que l'on voit n'est plus ce que l'on a.
4. Par leur seule taille, ces bâtiments entrent dans un domaine amoral, par-delà le bien et le mal. Leur impact est indépendant de leur qualité.
5. Conjointement, toutes ces ruptures avec l'échelle, avec la composition architecturale, avec la tradition, avec la transparence, avec l'éthique - impliquent la rupture finale, la plus radicale, la Bigness n'appartient plus à aucun tissu urbain. Elle existe; tout au plus, elle coexiste. Son message implicite est: « nique le contexte » [Its subtext is fuck context]

R. Koolhaas, «Bigness, the problem of large», S,M,L,XL 1994

Le maniérisme comme [convention tweaked], ou comme «convention modifiée reconnaissant l'ambiguïté». Le maniérisme pour l'architecture de notre époque qui reconnaît l'ordre conventionnel plutôt que l'expression originale, mais qui brise l'ordre conventionnel pour s'adapter à la complexité et à la contradiction, et qui engage ainsi l'ambiguïté, engage l'ambiguïté sans ambiguïté. Le maniérisme comme complexité et contradiction appliquées à la convention - comme reconnaissance d'un ordre conventionnel qui est ensuite modifié ou brisé pour s'adapter à des exceptions valables et reconnaître des ambiguïtés sans ambiguïté pour une ère évolutive de complexité et de contradiction - plutôt que de ne reconnaître aucun ordre, de reconnaître une totalité d'exceptions ou de reconnaître un nouvel ordre afin d'être original.

Ces caractéristiques permettent de distinguer une approche maniériste adaptée à notre époque d'une approche néomoderniste, qui rejette les conventions comme étant ordinaires et vénère l'originalité comme étant tout ce qui est différent.

Ainsi, les conventions, les systèmes, l'ordre, la généralité et les manières doivent d'abord exister avant de pouvoir être transgressés. Prenons l'exemple de l'aristocratie britannique, qui a tendance à enfreindre les règles de l'étiquette afin de montrer qu'elle les connaît parfaitement et qu'elle peut donc se permettre de ne pas les respecter systématiquement. Je décrirai plus loin ce que je considère comme une tendance maniériste parallèle dans l'architecture britannique tout au long de son histoire.

Il est certainement significatif que la manifestation la plus vive du maniérisme se produise immédiatement après la Haute Renaissance, où la convention en tant que style était la plus explicite et donc la plus facile à enfreindre. Voici donc une définition du maniérisme où la convention est inhérente mais parfois abandonnée, ce qui le rend exceptionnellement non conventionnel - une définition qui n'implique ni originalité ni révolution, ce qui est ennuyeux pour notre époque. Voici une liste d'éléments d'une architecture maniériste qui reconnaît et s'accommode de la complexité et des contradictions d'aujourd'hui (sans ordre particulier, sauf alphabétique) :

D.Scott Brown & R.Venturi, *Architecture as Sign and System*, for a Mannerist Time, Harvard University Press, Cambridge, 2004

Accommodation	Inconsistence
Ambiguïté	Incorrect
Ennui	Inflexion
Les deux et (Both-and)	Ironie
Cassures	Sauts d'échelle
Chaos	Juxtapositions
Complexité	Couches (Layering)
Contradiction	Sens
Contrast	Monotonie
Convention brisée	Naïveté
Déviations	Obscurité
Le tout difficile (Difficult whole)	Ordinarité
Discontinuité	Paradoxe
Désordre	Pluralisme
Dissonance	Pop
Distortion	Pragmatisme
Diversité	Réalité
Dualités	Echelles au pluriel
Idiotie (Dumbness)	Sophistication
Eclectique	Syncopation
Quotidien	Tension
Exceptions	Terribilité
Générique cassé	Vernaculaire
Déséquilibre	Malin (Wit)
	Se débattre (Wrestling)

Il existe deux types de maniérisme en architecture : explicite et implicite. Le maniérisme explicite peut faire référence au style particulier d'une période donnée, celle du milieu du XVIe siècle en Italie, dans sa forme la plus pure et la plus prédominante - dans la mesure où le maniérisme peut être pur - et s'écrit donc avec un M majuscule. Le maniérisme implicite, qui s'écrit avec un m minuscule, fait référence à ce que l'on peut appeler les traces du maniérisme à différentes époques historiques et en différents lieux, et peut être interprété comme naïf ou sophistiqué dans sa manifestation.

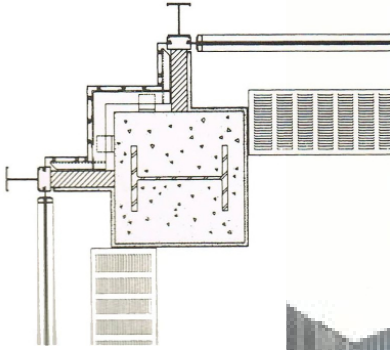




↑ Sainsbury Wing, National Gallery of London, 1991 Venturi
Scott-Brown

← Gloucester Cathedral 1089-1482







↑ Sainsbury Wing, National Gallery of London, 1991 Venturi
Scott-Brown

← Gloucester Cathedral 1089-1482



5. exercices pratiques

« Pourquoi cette distorsion, ces voix délibérément étouffées, cette fragmentation auditive hallucinatoire, ces cris amplifiés ? Pourquoi ne pas communiquer clairement ? Parce que la communication claire et lisse – et tout ce qu'elle présuppose – est le fantasme que le système (néolibéral) projette à la fois comme sa justification mais aussi comme son objectif nécessaire toujours repoussé. (...) "As the Veneer of Democracy Starts to Fade" (1985) est une machine sonore qui accélère le processus. Une arme de bruit anti-œdipienne, anti-névrotique, anti-silence, pro-prolétarienne. »

M. Fisher, «noise as anti-capital: as the veneer of democracy starts to fade», *K punk*, 2004

Alors s'il est bien décrit et même, bien mis en œuvre, le monstre peut se faire accélérateur de la disjonction d'un monde. Pour Mark Fisher, critique culturel marxiste, le fait d'insérer des défaillances, des bruits dans la musique (ici précisément dans les morceaux noise de Mark Stewart), de remettre le crac du vinyle dans une composition numérique, des effets de VHS dans les clips tournés au caméscope, sont des moyens monstrueux de rappeler les anachronies et les dissonances du réel sous le capitalisme tardif. Notre temporalité n'est pas lisse, elle est buggée, inégale. Le glitch est la rocaille contemporaine, l'excès de maniérisme qui révèle la sur-complexité de l'époque. On peut trouver la même ironie asynchrone dans le néo-classicisme préfabriqué des espaces d'AbraXas de Bofill et l'apocalypse commerciale annoncée par les supermarchés Best, imaginés par James Wines.

Mais la disjonction peut aussi échapper à la planification des constructeurs. Le bug architectural, qu'il soit planifié au sein de la matière construite ou à l'inverse subi dans l'existence d'un édifice, peut accélérer les incursions monstrueuses transformatrices du réel. Là est donc le double rôle du monstre architectural, voire de l'architecture dans une époque monstrueuse : révéler les contradictions internes de son système, les incarner moins pour les résoudre que pour les faire fructifier, car c'est peut-être dans le monstre que se niche des renversements profonds entre la base et la superstructure. Comme l'écrivait Henri Lefebvre, *« Ce qui advient en architecture a toujours une portée symptomatique d'abord, et causale ensuite »*.

DISSONANCE/ DISSENSUS

Si l'objectif est de diffuser l'information, pourquoi tout ce bruit ?

Pourquoi la distorsion, les voix délibérément étouffées, pourquoi toutes ces insinuations à demi entendues, cette fragmentation audio-hallucinatoire, ces cris amplifiés ?

Pourquoi ne pas communiquer clairement ?

Parce que la communication claire — et tout ce qu'elle présuppose — est le fantasme que le système projette comme sa justification et son objectif nécessairement toujours différé.

« Le grand Autre représente le domaine du sens commun auquel on peut parvenir après libre délibération ; philosophiquement, sa dernière grande version est la communauté communicative de Habermas avec son idéal régulateur d'accord. »

La polis sans bruit.

THERE IS NO DIGNITY

Lyotard décrit l'hystérisation de l'oreille d'un travailleur lorsqu'elle est soumise au bruit sans précédent de la reproduction du Capital industriel : la violence sonore incessante d'un alternateur de 20 000 Hz.

L'héroïsme du prolétariat ne réside pas dans sa résistance digne à l'inhumanité inorganique du processus d'industrialisation — *« il n'y a pas de dignité libidinale, ni de fraternité libidinale, il y a des contacts libidinaux sans communication »* — mais dans sa transformation duchampienne mutative de son corps en une machine constructiviste inorganique et inhumaine.

As the Veneer of Democracy Starts to Fade est une machine sonore destinée à accélérer ce processus. Une arme sonore anti-œdipienne, anti-névrotique, anti-quietiste et pro-prolétarisation. Un signal anti-vidéodrome.

K-punk, *« noise as anti-capital: as the veneer of democracy starts to fade »*,
2004



Unveil, Screenshot de « The Long Lines Building in New York rises 29 floors into the sky without a single window », 2025

ON POURRAIT RECONNAITRE ENCORE
QUELQUE VALEUR CINÉMATOGRAPHIQUE
A CE FILM SI CE RYTHME SE MAINTENAIT ;
ET IL NE SE MAINTIENDRA PAS.

L'environnement, qui est reconstruit toujours plus hâtivement pour le contrôle répressif et le profit, en même temps devient plus fragile et incite davantage au vandalisme. Le capitalisme à son stade spectaculaire rebâtit tout en toc et produit des incendiaires. Ainsi son décor devient partout inflammable comme un collège en France.

Observer avec attention, puis décrire avec grande précision, une situation monstrueuse permet de saisir les superstructures invisibles, réseaux extractivistes et économies mondialisées, qui la sous tendent. Explorer les lieux et les moments où le monstre émerge du seuil auquel il était assigné, ce processus étrange où flanche la réalité lissée des formes construites du capitalisme tardif et de l'idéologie de la ville néolibérale, est un moyen de révéler ses transgressions possibles. Cela permet de comprendre par quelle forme et à quelle échelle, la base peut s'échapper, et comment l'architecte peut l'accompagner.

36 photos

prendre 36 photographies d'un sujet : une personne, un lieu, une chose, un groupe de choses.

hsb : Il est courant de penser que photographier nécessite de trouver quelque chose d'intéressant, on en prend alors un cliché, puis on met l'appareil de côté jusqu'à ce que quelque chose d'autre d'intéressant apparaisse, on en prend un cliché, et ainsi de suite. Là n'est peut-être pas l'usage le plus profond du *medium*. En art, ce qui importe n'est au-dessus de ma tête et j'ai pris un cliché. Quand j'ai développé le film et que j'ai tiré une planche-contact, cette photo a jailli de la feuille. J'ai senti qu'elle était juste parfaite. Et elle l'était. Photographie poursuivent le même but : faire abandonner aux étudiant leur croyance qu'il existe une « bonne façon » de faire des images, et que, s'ils en apprennent la recette, ils pourront faire de bonnes images tout le temps. Pour arriver à cette fin avec les étudiants, il faut user de l'autorité du professeur, pour les forcer à faire ce qu'ils ne feraient jamais spontanément sinon, puis observer combien le résultat les rend plus heureux.

Quand j'étais un étudiant en photographie, je me le suis prouvé à moi-même sans le vouloir. Par un jour ensoleillé, je descendais la rue, et je passais sous un arbre bien touffu. Sans y penser, sur un coup de tête, j'ai pointé mon appareil (sans regarder à travers le viseur) vers la masse de feuilles

**« il ne se passe rien »
(la hiérarchie des paroles dignes d'intérêt)**

quand quelqu'un vous dit, pour une scène que vous regardez, qu'elle n'en vaut pas la peine parce qu'« il ne se passe rien », redoublez d'attention.

[optionnel :

quand quelqu'un parle d'un sujet ou d'une situation comme étant « trivial » ou « sans importance », accordez-y le maximum d'attention. de même, si un groupe ou une activité sont qualifiés de « sans importance », faites de ce groupe votre priorité.]

hsb : Cela arrive fréquemment. En fait, c'est presque inévitable. Après tout, diront les gens, tout n'est pas d'égale importance et tout ne vaut pas une attention équivalente, nous devons exercer avec sagesse un jugement et allouer notre temps et notre attention (qui sont des composants nécessaires à la recherche et l'analyse). Mais comment faire ? Quel critère utilisons-nous pour décider des choses ou des observations qui mériteront notre attention, ou qui pourront sans danger être ignorées ?

Ce phénomène est si connu que nous nous en apercevons à peine. Après tout, la prémisse est vraie : nous sommes limités en temps et en énergie et nous ne pouvons prêter attention à tout ni enquêter sur tout. Cet exercice nous donne une technique pour nous rendre conscients de ce que nous ignorons ou dissimulons à notre attention : les injonctions des autres à ignorer certaines choses parce qu'elles ne sont pas « importantes ».

fl : ahah, tu veux dire que tu utilises cette expression comme un signal qui révèle une chose importante ? cela me fait penser à ce que disait un jour julian assange, le fondateur de wikileaks. il disait : il existe actuellement des millions de millions de

documents, et il nous est impossible de les lire. d'ailleurs, ces pdf sont une littérature tellement grise qu'on ne saurait même pas comment ni pourquoi s'y intéresser. heureusement, les gouvernements ont la « censure ». en nous disant que tel document est « confidentiel », ou « top secret », ou interdit de publication, ils nous envoient le signal espéré : c'est ici que ça se passe, c'est là qu'il faut aller voir...

le banal, l'ordinaire, le non-remarquable, aurait peut-être été un des grands thèmes artistiques et littéraires du deuxième xx^e siècle. au-delà de la « poésie de l'ordinaire » où, dans une prose simple, le thème du quotidien est développé (les plaisirs simples de la vie, « la première gorgée de bière », une rupture amoureuse), on peut noter, plus profondément, la bascule d'un intérêt de l'extra-ordinaire – dont le surréalisme serait un des derniers avatars, après l'occultisme de la fin du xix^e siècle – vers le mystère et l'opacité de l'ordinaire. henri michaux, après s'être intéressé aux états-limites de la conscience, à la schizophrénie expérimentale permise par la prise de mescaline ou de l.s.d., recentre son intérêt au début des années 60, vers le « merveilleux normal », beaucoup plus difficile à étudier. à peu près à la même époque, apparaît l'ethnométhodologie d'harold garfinkel qui, par des techniques de *breaching*, des exercices enseignés à ses étudiants, vise à dé-naturaliser notre quotidien en mettant au jour les mécanismes de production qui le rendent si transparent. warhol, lui, bien qu'ayant un agenda résolument différent, propose de son côté des films où rien ne semble se passer : un homme dort pendant plus de 5 heures (*sleep*), l'empire state building est filmé du coucher du soleil au noir total (la projection d'*empire* dure 8 heures 5). même dans *tarzan and jane regained – sort of*, donner à voir jane consiste en de longs plans-séquences où jane fait des longueurs de piscine en brassée coulée.

là encore, les techniques d'inscription, qu'elles soient audio, vidéo, ou textuelles, permettent de *ralentir*. si l'analyse conversationnelle utilise aujourd'hui la vidéo pour analyser les interactions entre les individus, un poète comme kenneth goldsmith n'a pas d'autre stratégie lorsqu'il publie *weather*, *traffic*, et *sports*: chacun de ces trois livres est la stricte retranscription d'une année de bulletins météorologiques (quatre saisons), de 24 heures d'info-traffic, ou de la partie la plus longue de base-ball. c'est en transcrivant à l'écrit la parole ordinaire diffusée quotidiennement à la radio que les mécanismes de cette dernière deviennent alors visibles. des qualificatifs tels que « *nothing is happening* » ou « *boring* » semblent bien être des détecteurs de matière intéressante à travailler pour les poètes et artistes, à partir des années 60.

marion naccache utilise dans ses films une autre technique: adepte d'un cinéma d'observation nécessitant des mois de présence sur le terrain, et d'enregistrement, elle pose sa caméra sur un trépied et attend. cela donne des plans, toujours très longs, au sujet desquels un adepte de films d'action dira « mais il ne se passe rien! ».

or, s'il n'y a pas effectivement d'intrigue générale, comme la fiction a su si bien le développer, il se passe pourtant toujours *quelque chose*. et si ce n'est pas au premier plan, il faut regarder alors à l'arrière-plan, au 2^e ou 3^e arrière-plan de la scène, ou sur les côtés. on s'aperçoit alors qu'il y a toujours quelqu'un en train de faire quelque chose, que quelque chose se passe. ce sont d'ailleurs souvent ces cours d'action qui règlent la temporalité de chaque plan-séquence. alors, qu'est-ce que ça nous dit d'un tel cinéma? eh bien, c'est un cinéma qui produit une durée très singulière, durée qui est propre à une figure d'observateur, tout aussi singulière, très méditative, qui est capable d'accueillir des micro-actions, presque insignifiantes au regard d'une grande intrigue, mais qui fabrique la matière quotidienne des choses. cette hyper-sensibilité ne ralentit pas le cours du monde, comme chez goldsmith, mais en installant de telles situations d'observation, prend le temps d'*accueillir* des micro-événements qui transforment complètement l'idée qu'on pouvait se faire d'un lieu, une fois qu'on les relie les uns aux autres. le cinéma de marion naccache fonde ainsi un ethos qui permet, à la fois, de produire des données presque ethnographiques sur une situation et un artefact artistique hautement élaboré, dans lequel on peut soi-même s'installer pour y vivre.

regarder

fixez une photographie qui vous intéresse pendant 5 minutes sans jamais en détacher vos yeux.

hsb : Les gens, y compris les étudiants en photographie, ne regardent pas vraiment les photos. Ils y jettent un œil, voient le sujet de la photo, notent peut-être une gestion inhabituelle de l'espace ou une tonalité particulière, et s'arrêtent là. Je me souviens que quand Phil Perkis a donné cet exercice à la classe, il a ajouté que ce serait difficile, et qu'on devrait nommer explicitement tout ce qui se trouvait dans l'image : « C'est une boîte en carton. C'est l'ombre de la boîte, etc. » Une conséquence de cet exercice est que tu te souviens de l'intégralité de l'image et de tous les éléments qu'elle contient. Tu peux ainsi la revoir mentalement à n'importe quel moment, aussi longtemps que tu t'en souviens.

fl : fixer un objet pendant de longues minutes est une expérience inhabituelle. si la perspective adoptée n'est pas volontairement analytique, elle peut rapidement devenir psychédélique, avec ou sans psychotrope. ne serait-ce que parce que nos yeux bougent naturellement sans cesse. se concentrer sur un point fixe recèle donc une dimension potentiellement hypnotique et nombre d'écrivains ou d'artistes se sont livrés à cet exercice.

dans une perspective analytique, visant à l'amélioration des capacités d'observation, il y a un exercice de mémoire qui était fréquemment donné dans les écoles de police : après avoir observé quelques minutes un ensemble d'objets disparates distribués sur une table (mais cela pourrait être un tableau pour reprendre ton exemple), les candidats devaient de mémoire dresser par écrit la liste de ces objets. cet exercice de mémoire et d'écriture est cité dans la revue de littérature générale, n°2, 1996, de pierre alferi et olivier cadiot, comme un exemple d'exercice permettant d'améliorer les compétences descriptives des poètes. inversement, après une exposition « kurt schwitters » au centre pompidou, une fois les tableaux décrochés et rangés, gil wolman a demandé que les cartels restent sur les murs pendant son exposition à lui et a laissé un vide à la place des tableaux. il a appelé son exposition « voir de mémoire »...

hsb : Il y a plusieurs années, j'ai fait l'expérience d'un phénomène psychologique assez rare, qui s'appelle une « amnésie globale totale ». J'ai écrit au psychologue bien connu Oliver Sacks et je lui ai raconté. Mon expérience n'était ni terrifiante, ni inquiétante, j'ai juste pensé qu'il serait intéressé. Il m'a répondu que ce n'était, en aucune manière, dangereux mais que je devrais aller voir un de mes collègues à San Francisco, ce que j'ai fait. Ce médecin testa ma mémoire, parmi d'autres choses, en me donnant le même test : se souvenir, après 5 minutes, d'une collection aléatoire d'objets qu'il avait sur son bureau. Je me suis souvenu de tout, comme il s'y attendait. En fait, dit-il, j'avais une mémoire remarquable et il n'y avait aucune inquiétude à avoir. Si jamais je perdais un peu de mémoire, il m'en resterait encore un paquet.

fl : cela se fait seul, face à sa feuille. en revanche, dans une interaction avec quelqu'un, la tentative de produire une description toujours plus précise pourrait être perçue comme un *breaching experiment* de garfinkel : la plupart du temps, nous n'avons pas besoin d'être très précis, et répéter « c'est-à-dire ? » ou « plus précisément ? » déclencherait probablement rapidement un malaise. à l'inverse, on passerait pour névrotique si, en monologuant, on se perdait constamment dans les détails. dans ce travail de description infinie, il y a probablement des expériences littéraires du côté du « nouveau roman », dans lesquelles toute intrigue se dissout au profit d'une suite de descriptions ou de listes qui se développent par continuité. insensiblement, on passe d'un thème à un autre, exactement comme je viens de le faire dans ces quelques lignes.

trier

donnez une boîte contenant des photographies et demandez de les ranger en deux piles. si on vous demande selon quel critère, dites que c'est à la personne qui fait les deux piles de le trouver.

hsb: Cet exercice, comme beaucoup d'autres, trouve son origine dans une situation pédagogique. En cours de photographie, une grosse difficulté vient de ce que les étudiants veulent faire de « bonnes images », c'est-à-dire, des photos que leurs profs et les camarades admireront. Mais ils n'ont pas la moindre idée de savoir si une image est bonne ou pas. Cet exercice leur présente ce problème si ouvertement, qu'ils ne peuvent l'éviter. Et les rend responsables de trouver eux-mêmes le critère pour distinguer entre deux photos, de manière à ce que l'une soit bonne, et l'autre pas.

fl: le but est de faire émerger un critère de classement. évidemment, ce critère n'est pas donné *a priori*, et peut varier d'un candidat, d'un usager à l'autre, selon les visions « aspectuelles » ou « professionnelles » de chacun (*folksonomies*). ranger des images selon un certain ordre, c'est d'une certaine façon, externaliser sa vision, la rendre visible et partageable par tous. demander à quelqu'un de ranger ces images en deux piles, c'est lui demander de se poser une question qu'il ne se serait pas posée spontanément. par rapport à un entretien traditionnel, il s'agirait là d'un questionnaire le plus ouvert possible, mais où le discours serait remplacé par une action. on fait faire quelque chose à quelqu'un, on n'est plus seulement observateur. il y a une forme de brusquerie latente, imposée pour obtenir des données.

intention

pour chaque photo prise, retournez-vous à 180° et prenez une autre photo.

hsb: Beaucoup de gens (et peut-être les étudiants en particulier) pensent qu'une œuvre d'art commence avec un plan, qui exprime une intention, que tu essaieras ensuite de réaliser... Faisons différemment. Je décide d'un certain type de matériel (appareil photo, objectif, film) et je me rends quelque part à un certain moment. Ce peut être ma cour ou mon salon; nul besoin de viser la Mongolie. Puis, je regarde ce qui arrive. Je deviens un agent actif de ce qui arrive, à la fois hors de moi, et en moi. Je fais de mon mieux pour ne pas penser encore au contenu ou au sens.

Une fois dans cette posture physique, émotionnelle, et mentale, je peux avoir une attitude « ouverte » envers ce que je suis en train de faire, de manière à ce que, avec un peu de chance (de grâce), mon intention puisse émerger simultanément avec l'action de photographier.

Alfred Hitchcock dit qu'il ne pensait jamais au contenu quand il filmait. Il se contentait simplement de faire progresser l'histoire.

fl: connais-tu le travail de douglas huebler? tu aimerais peut-être son travail (il voulait photographier tous les hommes et toutes les femmes vivant.e.s, sur terre)¹¹.

