

AVANT TOUTE CHOSE

Entretien avec Jean-Yves Jouannais.

Avant toute chose, j'aurais voulu que tu me dises qui sont ces trois petits personnages qui passent d'une œuvre à l'autre comme à travers les cases d'une bande dessinée. Tu sembles être plus particulièrement l'un d'eux. Mais est-ce si évident ? Quelle est leur histoire et quelle est leur fonction ?

Je me suis très rapidement laissé envahir par le bruit, le brouhaha. Puis tout le dehors a suivi. Ces trois personnages ont porté ce bruit et envahi mes dessins, partout où il restait de la place. Leur présence incongrue, sous la forme de sketches absurdes ou de dialogues vulgaires et crus, me permet de toujours rappeler qu'un bruit de fond, d'une grande incohérence, persiste. Difficile de rester sérieux devant ses propres idées. Je veux dire, difficile de s'isoler dans son propre langage, difficile de dire sérieusement que ceci est cela sans immédiatement penser : peut-être que non... Et rire du ridicule de la situation. Tu le sais, car nous en avons souvent parlé, j'ai une véritable admiration pour les artistes dont les idées sont claires, les programmes limpides. Moi j'ai l'impression d'avoir un cloaque pour cerveau, un jabot et plusieurs estomacs de ruminant à la place des neurones. Il me semble que tout ce que je définis reste inlassablement relié au Dehors par une sorte de cordon ombilical doublé d'un couloir acoustique. Et le Dehors est en déflagration perpétuelle, terriblement bruyant. D'où une impossible domestication des objets que je saisis, une instabilité fatigante des concepts.

La délicate question de savoir si je suis propriétaire ou locataire de mon langage nourrit un murmure ou un babil perpétuel, logorrhée ponctuée d'insanités. Ce brouhaha traduit peut-être une incapacité à s'incarner. Ou alors sans plus de consistance qu'un toon. Oui, je pourrais être un toon, mais aussi n'importe *quoi* d'autre.

Je suis par ailleurs le champion de la lenteur. Mes idées passent par de longues phases d'écriture et de rumination. Je peux même dire que ce qui est produit (et là je parle de l'ensemble de ma production) n'est au fond que l'illustration du texte. Ou peut-être, plus justement, par une manière de retournement bizarre, que le texte en serait l'enluminure. Pour revenir à ta question, le trio a la charge de faire remonter dans l'exposition ce murmure textuel qui enveloppe chacune de mes intentions. En somme, si je devais définir leur fonction, je dirais qu'ils forment une sorte de tuyauterie qui transporte dans l'exposition, à l'aide de ces petits sacs que sont les bulles, ces « speech bubbles », les bruits et les éclats du Dehors comme les ruminations du Dedans. Leur circulation d'œuvre en œuvre, comme tu le rappelles, est à prendre comme l'indice que des récits entremêlés - comme un chant à plusieurs voix - parcourent ces tableaux noirs.

Ces tableaux sont les pages d'un cahier de notes. Je voudrais d'abord parler de ces objets en eux-mêmes, à savoir effectivement des tableaux noirs, au sens scolaire, évoquant tout à la fois la pédagogie de Beuys

mais surtout le monolithe de 2001 l'Odyssée de l'espace. Le débat autour du film de Kubrick a toujours été de savoir s'il était d'obédience nietzschéenne ou hégélienne. Le Ainsi parlait Zarathoustra de Richard Strauss serait censé attirer l'attention sur la mise en scène de la volonté de puissance, sur le mythe du surhomme (jusqu'à la sur machine) et l'évidente rhétorique de l'éternel retour. Mais 2001, ce serait également le supplément photo de la Phénoménologie de l'esprit où l'illustration des facultés de l'homme qui portent successivement celui-ci de la Conscience à la Raison, puis de la Raison à l'Esprit. Tu sembles passionné par ce qui serait la préhistoire et l'histoire de l'entendement. Non pas un intérêt pour l'intelligence comme outil ou comme valeur, mais un questionnement quant à la nécessité, à un moment donné dans le parcours d'une espèce, de son émergence. Autrement dit, pourquoi nous ne sommes pas demeurés des vers ?

En ce qui concerne les objets eux-mêmes, je suis obligé de révoquer le tableau noir de la pédagogie de Beuys. Celui qui, debout sur l'estrade, couvre de craie le tableau noir porte une responsabilité que je ne pourrai jamais endosser, ni même revendiquer. L'analogie formelle ne suffit pas à accorder ces sujets. Si mes tableaux sont noirs c'est simplement qu'ils manquent de lumière. Quant aux textes, ils sont à la limite de l'autisme tant ils sont tournés et retournés en eux-mêmes. J'ai pris un grand soin à ce que ces objets n'évoquent jamais la surface plate d'un solide mais bien la profondeur d'un crépuscule. La lumière y est même souvent amenée artificiellement, par de petites ampoules. De plus, une fois encadré, sous sa couche vitrée, le noir devenu brillant agit comme un miroir et produit un reflet sombre. Celui-ci, qui n'est autre que la version aplatie d'une réalité que le spectateur trouve naturellement devant ses yeux, apparaît alors comme troué par le motif même du tableau (la Lune, le Loch Ness, le visage de Daniel Johnston, une explosion atomique, des rats, des objets qui décollent, une vague, des vers de terre, un cul...). Chacune de ces niches, irriguée par ce qu'il convient de lumière et de murmure, est une poche stomacale très chaude qui travaille à la digestion d'une petite quantité d'information prélevée au monde.

En avançant de la sorte, je m'éloigne à la vitesse de la lumière du modèle pédagogique du tableau noir. Non ! Le noir devient ici une matière de meule ou de motte, une portion de réel à ronger, lécher, creuser, quelque chose de terriblement érotique. Une version en coupe du terrier de Franz Kafka, l'endroit d'un enfouissement où il serait loisible d'établir la tuyauterie : transport des fluides, passages secrets, carrefours, couloirs de fuite, stocks...

Je me sens beaucoup plus proche de ce que Stanley Kubrick aborde dans le film que tu cites. Le monolithe noir de 2001 travaille d'une toute autre façon que le tableau noir de Joseph Beuys. Il ne se contente pas d'absorber la lumière, il absorbe aussi l'attention. Mieux, agissant comme un trou dans l'espace subjectif des représentations, je dirais qu'il la siphonne. J'ai toujours eu le sentiment que cette très belle trouvaille, cet improbable monolithe noir, agissait comme un trou d'évacuation pour le sens, et comme la pierre tombale des versions du monde qui disparaissent. Chaque vidange constitue une étape dans l'articulation du corps et de la pensée dans le monde. Ainsi, dans 2001, la créature préhistorique qui entre dans le nouveau monde des outils et des extensions de la main apparaît comme le jumeau anachronique de cette autre créature, le cosmonaute, dont l'horizon s'est élargi

jusqu'à plier son habitat naturel en une bulle de savon dans le paysage (le levé de Terre depuis la Lune). Ce dernier entre dans le monde tout neuf des extensions du cerveau : l'intelligence artificielle. Ce qui est beau et tragique dans ce film, c'est comment chaque étape trouve immédiatement la maîtrise de son geste dans une mise à mort : un crâne éclaté à l'aide d'un fémur, puis l'expulsion violente du corps du cosmonaute hors de la sphère protectrice du vaisseau-cerveau. L'effacement lent, sophistiqué et méthodique du cerveau électronique de C.A.R.L.¹ décrit autre chose. Cette destruction d'un autre ordre précise qu'un combat entre l'humanisme chaleureux de l'expérience et la mécanique froide de la « mission » a commencé. On pourrait dire que le monolithe est cette masse sombre qui, posée là, modifie définitivement le paysage. En tant que métaphore, on peut l'imaginer comme l'annonce d'un profond bouleversement des représentations (extérieures, intérieures), la nouvelle qu'un corps est en train de redéfinir son articulation et sa présence au monde. Il serait très prétentieux de ma part de comparer mes tableaux noirs à ce que je viens de décrire. Cependant, je revendique l'analogie formelle dans la mesure où elle renvoie à des problématiques magistralement évoquées dans ce film et qui, en effet, sont au cœur de mon travail, mais sous d'autres formes, avec un autre langage, avec d'autres perspectives.

En fait, dans ce que tu appelles joliment « la préhistoire et l'histoire de l'entendement », c'est plus le parcours de la représentation que celui de l'intelligence qui me passionne. Ou alors peut-être que ces deux notions se confondent. Cependant, quand le film de Kubrick vient buter sur la question anthropologique de l'intelligence artificielle, je suis convaincu qu'il y a là la reconnaissance d'un moment important de cette histoire. Je devrais ajouter que ce qui marque précisément cette reconnaissance, c'est évidemment que l'intelligence (c'est-à-dire à la fois, l'esprit, la raison, la conscience, la mémoire, les processus de cognition et de production de représentations) puisse se présenter, depuis les machines de Turing, comme artefact. Si l'on doit entendre par « artificiel » l'espace dans lequel les objets, intérieurs et extérieurs, sont formalisés, reproduits et échangés dans les systèmes de représentation, alors l'intelligence artificielle ne produit absolument aucune crise de l'image, bien au contraire. En revanche, elle produit une crise majeure, celle du réel.

Que la chute du monopole de l'art en tant que producteur d'images soit source de nostalgie et parfois d'aigreur est somme toute bien compréhensible, mais très peu intéressante, si ce n'est sous un angle sociologique. J'aimerais ajouter que cette nostalgie est même d'une singulière myopie. Ce qui a rendu l'art si précieux, ce n'est pas qu'il soit producteur d'images, ni que ces images affleurent à la surface de tel ou tel médium, mais qu'il soit producteur de mondes, et que ces mondes parviennent à l'exposition. Or, quand l'intelligence devient artificielle, elle accède aux outils de formalisation qui font de la « production de monde » une opération banale. Mais encore une fois, qu'importe cette concurrence ! Elle est absolument bienvenue... Elle a déjà, en débarrassant l'œuvre de ses fantasmes d'absolu, libéré une considérable énergie et invité dans l'œuvre tout ce qui jusqu'alors souffrait d'un statut artistique incertain. Ce qui est problématique, c'est que la « production de monde », jusqu'alors élaborée exclusivement à l'intérieur des corps et émise par eux à travers les médiums

¹ Dans sa version originale, l'ordinateur s'appelle H.A.L. Jeu de mot obtenu à partir d'I.B.M., moins une lettre dans l'ordre alphabétique (i - 1 = h ; b - 1 = a etc.). Dans la version française, C.A.R.L signifie : Cerveau Analytique de Relais et de Liaison.

disponibles (peinture, photographie...) à l'adresse d'autres corps, est maintenant concurrencée par un programme, une intelligence sans corps.

Ce qui t'obsède, ce n'est pas tant que l'intelligence artificielle mette au chômage l'intelligence humaine, mais c'est l'expulsion du corps qui en résulte. Ce n'est pas tant la mise au rencard de l'homme que sa liquidation.

La menace nouvelle et le sentiment de crise viennent du fait que le corps lipidique et chaud, cette poche de chair, se sent perpétuellement menacé d'expulsion. On peut saluer encore une fois l'intuition de Kubrick car, en effet, si l'arme permet d'instrumentaliser la destruction d'un corps par un autre corps, l'intelligence artificielle se passe radicalement et tout simplement de ce dernier. L'expulsion violente du cosmonaute dans le froid vide de l'espace, sa posture grotesque tourbillonnant dans l'apesanteur est la figure emblématique de cette expulsion. Depuis, le corps n'est plus l'émetteur exclusif. Je ne peux pas dissocier ma lecture des choses de ce constat terrible. Je perçois l'anxiété du sujet politique contemporain comme bruit de fond d'une condition continuellement menacée d'expulsion. Ainsi, le corps court le risque quotidien de devenir fondamentalement *inutile*. Toute l'organisation sociale va, dans cet état de stress permanent, s'articuler autour de la nécessité compulsive, malade et douloureuse de prouver, chaque seconde, l'*utilité* des corps. Par le désir, par la plasticité, par le droit, par le travail, dans la gesticulation et le bruit... Sinon, exit.

La révolution informatique et l'avènement de l'intelligence artificielle forment ce moment inouï où bascule une histoire de la raison. L'espace de la *ratio*, le mouvement pendulaire de la raison par lequel l'être a trouvé et émis tant de joyaux est devenu objet, détaché, froid, pornographique. Et il me semble que le capitalisme et l'individualisme sont les moteurs idéologiques de cette évolution. Que le lit de ce nouvel espace est en gestation depuis longtemps. Que l'avènement des intelligences artificielles est à inscrire dans une ontologie de la définition même de l'intelligence rationnelle : saisir, copier, dupliquer, formuler, comparer, exploiter, ... Au fond, je ne crois pas du tout que cette chose qui arrive soit à proprement parler une révolution. Juste un degré de plus dans un mouvement commencé il y a longtemps. Il va maintenant falloir faire avec. Déclarer la fin de l'Histoire revient, selon moi, à annoncer l'abandon progressif du corps comme émetteur exclusif de l'Histoire. Ce n'est qu'en ce sens que cette formule est tolérable. Car, bien que je ne l'aime pas, cette « fin » tente de nous dire que si l'homme n'est plus l'émetteur exclusif, alors maintenant vont commencer **Les Histoires**. Ce que je crois, afin de clôturer ces remarques d'ordre général, c'est que cette fragmentation de l'Histoire ne marque pas la fin de l'Idéologie, comme on l'entend malheureusement si souvent et si naïvement dire ; elle tente tout simplement de la masquer.

Qu'est-ce que ce corps dont tu hérites ? Est-ce un corps en panne, un corps qui aurait épuisé son énergie, aurait dilapidé les moyens de son autonomie et de son énonciation ?

Je sais qu'en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'homme, je suis devenu finalement inutile. Ma voix n'a pas plus d'importance que le chant d'une machine à café, que les onomatopées d'un 4x4. Je fais partie du « *general entertainment* ». Je comprends mieux aujourd'hui ce qui m'a conduit à copier le dictionnaire. A me présenter sous la forme de quatre clones nains que l'on pouvait manipuler – grâce à une poignée dans leur dos - sur l'échiquier des destins multiples². Je sais que je suis libéré du corps lourd et de sa responsabilité historique. Celui-ci a muté en quelque chose comme une installation, une décoration d'intérieur, une communauté esthétique et qui vibre entre une quantité mouvante de pôles. Mon corps historique est mort, je n'ai plus qu'une surface de peau plus ou moins grande. L'espace est cosmétique, l'image médiagénique³, l'identité esthétique, la sensibilité « feeling »⁴. Toutefois, ce constat ne me rend pas nostalgique, bien au contraire. Je me tiens devant un gisement d'énergie énorme que je peux brûler avec délectation, un monde totalement hystérique, extraordinairement riche. Et quelle importance que ce corps à haute responsabilité historique soit mort ; les vers de terre, qui bientôt auront fini de le dévorer, viendront en dire le goût.

Dans tes tableaux noirs, ce qui se raconte c'est le processus même de l'énonciation. D'abord parce que ce sont des tableaux qui se mettent à parler. Mais ces énonciations ne se déploient pas comme des communications. Leur sujet est souvent le moment d'une évolution où des entités (parfois humaines, souvent non) accèdent au langage. Quelque chose a doué l'homme de parole. Qu'est-ce qui empêche cette faculté d'être transmise aux organes, puis des organes aux particules, aux tissus qui les constituent, mais également à leur ombre ? L'expérience consiste donc à acclimater un foie ou un rein dans le monde du sens, dans une histoire passant par la Tour de Babel et le Cimetière des mots. Qu'est-ce qui est en jeu dans cette expérimentation ?

² *Comment mieux guider notre vie au quotidien*, 1995.

³ La médiagénie permet de mesurer la force de pénétration d'une image dans les mass média. On peut ajouter qu'aujourd'hui une image non médiagénique a peu de chance d'exister. En effet, la visibilité d'une image ne se limite plus à son processus d'apparition à travers tel ou tel médium (peinture photographie, vidéo...). On peut parier sur le potentiel d'existence limité d'une image qui n'aurait pas accès aux réseaux de distribution que sont la presse et la télévision. En conséquence, médium classique et mass média fonctionnent en une sorte de couplage structurel, et ce nouveau couple définit évidemment ses canons. La médiagénie impose un académisme d'un type nouveau, non plus fondé sur une relation à une théorie de la forme, mais sur la facilité et la rapidité d'absorption des objets qu'elle présente. L'art, en tant qu'il se manifeste encore souvent, *in fine*, à travers des images, n'échappe pas à cette situation. Ainsi, les réseaux de distribution vont privilégier la mise en circulation d'images de l'art assimilables rapidement, auxquelles ils superposent un discours tout aussi simpliste, sorte d'hyper synthèse proche du pitch. Il n'y a plus alors qu'à jouer le jeu : Élaborer une œuvre photogénique et dont le sujet tient en un pitch, trouver un bon réseau de distribution. Je ne veux pas dire par là que l'œuvre sera bonne ou mauvaise, là n'est pas le problème. En revanche, j'assume qu'elle sera visible.

⁴ Dans le monde du feeling, l'épiderme devient l'espace convivial et fonctionne au rythme de l'événement, comme un cerveau dont les glandes mamillaires auraient été sectionnées, ou comme ces animaux dont la mémoire ne perdure que quelques minutes.

Dans un des tableaux noirs, une douzaine de vers se déplacent dans la terre selon le mode de propulsion « manger-digérer-chier ». Ils discutent sur leur relation au langage, à eux-mêmes et au réel : « *Si le ver survit après amputation de la moitié de son corps, que devient l'autre moitié ? Devient-elle le langage ? (Un ver est dans ma bouche et dit ceci : « je suis un ver que l'on peut couper en deux. Une de mes deux moitiés est un ver, l'autre est le langage ».* Avec mes dents, je coupe alors le ver en deux et crache une des deux parties. Le ver se met à rire et dit : « tu t'es trompé, tu as craché le mauvais bout ». Question : ai-je craché le ver ou le langage ?) ». Dans la partie supérieure du tableau, on retrouve le trio dont nous parlions au début. Ils ont creusé une sorte de terrier et s'interrogent sur la véritable nature des Toboggans⁵ que les restaurants Mac Donald™ installent sur leurs parvis. Les dialogues de vers désignent une incertitude ; qu'un corps possède un langage ou qu'un langage possède un corps semble à chaque fois improbable, de même que les localiser semble problématique. Ce phénomène de possession réciproque, le « je dis », avec le « je » comme contenant du « dire », le « dire » comme état d'un « je », ne fonctionne plus. Chacune des parties va son chemin en revendiquant des absurdités *réalistes*. Quant au complément d'objet, il a tout simplement disparu. Ou, pour être moins radical et plus précis, quand le corps historique devient un émetteur discutable, voire douteux, *n'importe quoi* (le corps, les vers, les organes, les objets, le machin...) peut alors émettre *n'importe quoi*, à condition que cela ressemble à *quelque chose*. Une partie de mon travail (et les tableaux noirs n'y échappent pas) se promène dans les méandres de l'impossibilité de parvenir, jamais, à la propriété du discours. On voit bien, en partant de ce constat, comment la jouissance d'émettre va se déplacer vers une *location du discours*. L'« Emmenthal cheese », qui devient, par glissades successives, « Mental schiz », est la meule depuis laquelle se pose et se repose inlassablement la même question : locataire, ou propriétaire ?

Je vois bien, en portant un œil critique sur ce que j'ai fait ces dernières années, que je me déplace entre deux rives, entre un corps comateux et un corps hystérique. Entre un corps fragmenté, désolidarisé, envahi par les médias, les tuyaux et par les vers, et un corps totalement extériorisé, fantomatique, exotique, qui ne se reconnaît plus que dans son clone, son image, son reflet. J'arrive aussi vaguement à identifier, à l'intérieur de ce mouvement, la sempiternelle question du sens. Effectivement, on serait tenté de penser, quand émetteur et récepteur deviennent aussi incertains qu'indéterminés, que le message s'est, soit perdu, soit coincé au niveau du médium. Hélas, je m'ennuie énormément dans les aventures malheureuses du message, qui oscillent entre amnésie et mixage global, fascination pour les médias et pour les médiateurs. Nous avons aujourd'hui des outils conceptuels pour penser la balistique (la cible mouvante), et l'indétermination (la statistique, l'empirique...). Ce qui n'arrive plus à être localisé avec précision parvient, en revanche, à être traité comme

⁵ Je me souviens de mon étonnement quand ces Toboggans cerveaux-tubes-digestifs multicolores ont commencé à pousser sur le parvis des restaurants Mac Donald. J'avais d'abord pensé que ces tuyaux évoquaient des cerveaux rudimentaires dans lesquels chaque circonvolution portait la couleur signe d'un produit Mac Do (rouge pour BigMac, orange pour MacBacon, bleu pour KingFish etc.). Mais en même temps, il me semblait évident que ces formes dessinaient un intestin. Cette proximité cerveau tube digestif me trouble beaucoup. Qu'est ce que ce rapprochement-là peut-il bien signifier pour ses concepteurs ? Je pense aujourd'hui qu'il s'agit d'une usine à ver. On introduit dans sa bouche des petits-enfants en apprentissage du langage, et l'on récupère à l'autre bout (l'anus ?) des vers dépourvus de langage. Le corps humain des petits enfants est devenu un corps ver, et leur cerveau n'est plus capable de réagir qu'aux stimuli des couleurs signes. Ils rampent parmi nous et dès qu'ils aperçoivent la couleur signe, ils ânonnent « *BigMac, BigMac...* ».

intégrale, vitesse, énergie potentielle, vibration, multitude, probabilité... Je travaille, depuis un certain temps, à la construction d'images de l'art qui soient probables, mais que je ne souhaite pas certifiées. Je hais les programmes, je hais la notion de démarche, je hais la formule « *je travaille sur* », ce pied bot imposé à l'art par une vision étroite et téléologique (pour ne pas dire théologique) de l'expérience. Pour simplifier, j'attends des images « *sans qualité* », des œuvres sans caractère. Des images « *sans qualité* » au sens où l'entend Robert Musil. Ou pour paraphraser Jean Pierre Cometti, je souhaite une œuvre qui ne soit plus dans l'œuvre, comme je rêve de pensées qui ne soient plus dans la tête⁶. C'est seulement en ce sens que mon travail interroge une relation au tout ; avec « tout » signifiant *tout le dehors avec peut-être quelque chose dedans*.

Tu évoques des œuvres qui existeraient peut-être pour rien, ou tout autant pour quelque chose, mais dans les deux cas, tout aussi accidentellement et faiblement.

En effet, cette insuffisance est exactement ce que je cherche. L'œuvre qui ne se suffit plus à elle-même s'en va chercher du secours au-dehors d'elle-même. Puis elle réunit et réactive autour d'elle toute une population hétéroclite qui pourtant s'accorde dans un certain chant. Je sais que mon travail semble hermétique pour beaucoup de ceux qui l'approchent car, contrairement à ce que tu notes dans ta question, mes tableaux ne parlent pas. Je voudrais dire qu'il ne faut pas s'attendre à ce que mes œuvres parlent. Seules, elles sont muettes. Elles ne forment que des intervalles dans un parcours qui peine à distinguer une destination. Elles n'ont pas et ne veulent pas avoir la possibilité d'être en elles-mêmes. La surabondance de textes et de sons qu'on y trouve ne fait que stigmatiser l'angoisse de cette impossibilité. Du babylonnien pour occuper le vide. En revanche, en se laissant guider par le murmure, on peut essayer de se promener patiemment hors d'elles, en suivant les itinéraires qu'il propose. Le monde est peut-être devenu trop vaste pour tenir en un seul monde, ou peut-être s'est-il désynchronisé. Ce que l'œuvre propose, c'est une sorte d'association, de groupe de loisir pour excursion, promenade, rencontre et plus si affinité. Je suis infiniment attaché à cette notion de « promenade », et le livre de Robert Walser, qui porte ce titre, est mon modèle. Dans ce roman, la démonstration que le promeneur fait à Monsieur le Président de la haute commission fiscale quant à la nécessité vitale de la flânerie pourrait en constituer le manifeste absurde. Ce que je trouve d'absolument réjouissant, ce n'est pas tant la naïveté feinte et la candeur absurde de cette démonstration, mais le fait que le président y souscrive, et finisse par délivrer quittance⁷. Je me sens en accord profond avec cette approche, depuis la nullité, la neutralité vis-à-vis de ce qu'Agamben⁸ appelle le salut jusqu'à la description des comportements.

⁶ Jean Pierre Cometti, *L'Art sans qualité*, Ed. Farrago, p.70.

⁷ Robert Walser, *Der Spaziergang*, Ed. Folio bilingue, p. 117-133

⁸ Giorgio Agamben parle des créatures de Walser et de leur nature limbale en ces termes : « Ces créatures se sont irrémédiablement égarées, mais dans une région au-delà de toute perte et salut : leur nullité, dont elles sont si fières, est avant tout neutralité à l'égard du salut, objection la plus radicale qui ait jamais été élevée contre l'idée même de rédemption. (...) D'où le curieux mélange de friponnerie et d'humilité, d'inconscience de *toon* et de minutie scrupuleuse (...) ». Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, Ed. du Seuil : « Des limbes », p. 13-14.

Je sais que la forte inclination que j'ai pour ce mode de déplacement vient d'un sentiment de légèreté, d'un allègement de l'être, de ce soulagement profond d'être devenu finalement inutile. La certitude d'être totalement inutile, donc fatalement irrécupérable, mais avec la ferme intention de profiter de toutes les richesses qui me sont accessibles. Je suis un branleur, un branleur acharné, minutieux, obsessionnel. Je me souviens avoir déjà discuté avec toi de cette posture, tu y consacres même un chapitre de ton livre⁹. Je me dis que ce terme n'a pas perdu une miette de son actualité. J'affirme que ma position n'est ni cynique ni désenchantée. Je me promène sans destination, des objets se présentent à moi dans leurs propres logiques d'apparition. Chaque rencontre est un moment d'émerveillement : le gruyère, la vaseline, un Toboggan Mac DonaldTM, un trou, une crème de jour, une punaise... Tous ont le droit de parler, c'est-à-dire de donner une adresse. Quand on me montre la lune, je discute plutôt avec le doigt, l'ombre du doigt et avec ce que cette ombre désigne.

Faire entendre ce que pourrait dire un ver, une chaise ou un intestin serait plutôt le fruit d'une hypothèse à la Wittgenstein. L'ensemble de ton œuvre n'est-il pas un portrait de l'artiste, à savoir toi-même, en logicien ? La logique, comme science ayant pour objet l'expertise, essentiellement formelle, des normes de la vérité, apparaît comme centrale dans ton cheminement. On pourrait imaginer que ce qui te taraude, c'est la fiction pour elle-même, c'est l'absurdité des énoncés pour eux-mêmes, c'est la fantaisie ou le mauvais goût pour eux-mêmes, c'est l'idiotie pour elle-même, c'est une thématique pour elle-même (anthropophagie, lexicologie, autonomie des organes, dialogue avec les objets...), alors qu'il semble bien que toutes ces entrées ne sont que des biais pour appréhender ce que seraient les fondements de la logique. En cela, toutes tes œuvres pourraient s'apparenter à des exercices mentaux, à des expérimentations logiques. C'est pour cela que je citais Wittgenstein. Lorsqu'il provoque Russell en le mettant en demeure de prouver qu'il n'y a aucun rhinocéros sous la table, la chose peut être entendue comme une blague, comme un exercice logique mais aussi, déjà, comme un « correcteur de réalité ».

Il y a l'hypothèse du monde comme espace logique, ainsi que le pense Russell, et la logique comme outil d'investigation. Pour Wittgenstein, le seul langage pourvu de sens est celui qui produit une version du monde. Cependant, le problème philosophique ne se pose pas, chez lui, comme la recherche d'une forme générale pourvue de sens. Pas de grand gentil organisateur. Ainsi fait-il intervenir les « jeux de langage », qui ne se donnent pas comme outils logiques permettant la simplification d'une totalité complexe, mais comme des « différences », des modes d'expression exotiques qui, par comparaison, éclairent les faits.

En cela, Wittgenstein va s'opposer à Russell, pour qui justement le monde peut être formulable en termes de règles, mais aussi à Turing, le père de l'intelligence artificielle. Quand il provoque Russell sur la question du rhinocéros, Wittgenstein piège toute la cosmologie rationnelle. En gros, les outils d'investigation (l'observation, la déduction) qui permettraient de prouver qu'aucune grosse bête n'est couchée sous la table ne fonctionnent que dans une temporalité bien précise. Ils ne le prouvent que dans un hic et nunc. L'absence de rhinocéros est censée généraliser le

⁹ Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie*, « Quickie l'art des branleurs », p. 266 – 269. Ed. B.A.M – livres.

système. Ce que Wittgenstein surprend, c'est effectivement un rhinocéros probable couché sous une table probable au moment où il énonce son « jeu de langage ». Il surprend aussi sa disparition logique au moment où Russell arrive pour la constater. Ce qui pourrait être pris pour une proposition absurde décrit le fait que la pensée logique éclaire des objets sans jamais tenir compte de leur ombre portée, et que le monde comme structure logique est une photographie prise au flash. Ce que Wittgenstein dit à Russell, c'est que l'ombre portée d'une table a peut-être la forme de vie d'un rhinocéros.

Je ne sais pas si mon cheminement peut être comparé à des « jeux de langage ». Je me doute que les outils qui me servent à faire émerger les images dans l'espace d'exposition sont des dispositifs de fabrication artisanale qu'on peut percevoir comme absurdes. Toutefois, convoquer le ver de terre, la vaseline, le fromage, l'obésité ou le trou pour entrer en conversation avec ce que je rencontre sur mon chemin tient plus d'un « éclairage », d'un « véhicule » qui en permet la transcription, que d'un processus d'expérimentation logique. Ce qui motive ta question, c'est peut-être la rigueur et le sérieux avec lesquels je manipule ces éclairages. C'est-à-dire que je me fais une très haute idée de l'art. De l'art en tant que pure disponibilité. Je dois être prudent, je cherche avec application les types de corps les plus disponibles, en évitant toujours soigneusement le corps prostitué, dont la disponibilité est déjà trop codifiée, dont l'espace d'exposition n'est pas, si j'ose dire, très bandant. Je suis excessivement coquet et calculateur dans le choix de corps que je fais avant tout déplacement. J'apprécie tout particulièrement le « corps consommateur », car il est celui qui me propose les parcours les plus savoureux, celui que j'ai aussi le plus de difficulté à définir. C'est dans ce corps-là que je croise les bandes annonces et les produits dérivés, l'espace tube¹⁰ et l'esprit de la glisse, l'agent mouillant¹¹ et la cosmétologie, toutes sortes d'appareils digestifs. C'est dans celui-ci que je ressens la voracité, la flexibilité, la mobilité... J'aime ce corps qui accroît fabuleusement son potentiel d'absorption, sa capacité à être pénétré. Il entretient avec le monde une relation que j'aime comparer à la sexualité des punaises¹². Puis tout s'enchaîne, logiquement. Les petits pénis hyperactifs des média-sondes, les crèmes cicatrisantes, les cibles et la peau. La peau, l'espace de tous les commerces, la peau diaphane et tendue de l'obèse. L'obésité comme un processus d'explosion lent et policé, comme théâtre d'une super visibilité et d'une totale accessibilité...

J'aimerais arriver à dire que ma méthode, qui s'apparente sans doute à des exercices mentaux, puisqu'on m'en a souvent fait la remarque, reste ouverte. Ce qui à mon

¹⁰ Si l'abandon de la forme est caractéristique chez le corps consommateur, l'espace associé, quant à lui, perd sa plasticité et sa turbulence classique, se referme sur lui-même et se rigidifie sous la forme d'un tube. Ou peut-être est-ce plutôt le corps consommateur qui perd sa forme pour pouvoir justement se couler, à la manière des fluides, dans l'espace tube ? Depuis le début, je pense que le ver dont je parle est en fait un *tænia*, un ver solitaire, le **prince des ventres**. Contrairement au lombric qui se déplace dans un milieu à espace classique (quoique pentu), le ver solitaire reste immobile dans l'espace tube et c'est le milieu qui vient à lui. C'est une entité tertiaire qui vit dans une économie de sous-traitances.

¹¹ Si l'on considère deux surfaces glissant l'une contre l'autre, on désignera par « **agent mouillant** » toute substance permettant la réduction ou la suppression du frottement et de ses effets (substance aqueuse, lipidique, silicone, bave, mucus, effet de lissage, revêtement de la chaussée, coussin d'air, micro-billes, refroidissement etc.).

¹² Cet insecte commun pratique un coït unique dans tout le règne animal. Le mâle, quand vient le moment de la reproduction, est pris d'un désir si violent qu'il perce de l'aiguille qui lui sert de pénis la peau de la femelle, n'importe où, indistinctement, plusieurs fois. La femelle, trouée comme une cible, transporte la semence par voie sanguine.

grand regret apparaît comme une entreprise logicienne est avant tout une aventure sensible. Quand je rencontre l'anthropophagie, c'est que le corps que j'ai revêtu est littéralement dévoré, que je deviens littéralement un objet, du langage, du trou... Je suis tout simplement si « bon public » que je me laisse totalement aller dans les scénarii qui se présentent. Quand je me sens physiquement comme le pantin désarticulé tourbillonnant dans le vide intersidéral de 2001, je ne peux m'empêcher de me sentir solidaire du petit corps désarticulé du skateur, tournoyant au ralenti dans l'espace média, la peau recouverte de tatouages ou badges sponsors. Je pleure en voyant se rejouer d'une façon si comique l'expulsion de l'être hors de la sphère grave et rustique de la responsabilité historique, et puis je passe à autre chose. C'est peut-être parce que je suis si « bon public » que je me laisse si facilement entraîner par les « correcteurs de réalité ». Je suis peut-être le seul à croire qu'un simple énoncé produit, le temps de son énonciation, une petite image bulle en suspension au-dessus d'une réalité, et que cette petite bulle éclate dès qu'elle se rend compte de la persistance de cette réalité, soit quasi instantanément. C'est ce que je tente de dire (ou de croire) dans des œuvres comme *Le Cerveau de l'homme*, *La Jolie fille* ...

Mais tout en essayant de répondre à ta question, je ne cesse de repenser à Wittgenstein et à sa relation problématique avec Turing. La machine de Turing décrit le premier dispositif mécanique qui permet de produire un énoncé à partir d'une quantité d'informations (formalisées par le système binaire). On sait que cet énoncé s'exprime comme la compression de l'information donnée (input) en un motif générique (output). Je pense pouvoir comprendre ce que ce langage-machine pouvait avoir d'irritant pour Wittgenstein. Je peux même me risquer à dire que, pour lui, la machine de Turing, (dont les développements successifs dans le traitement de l'information vont permettre l'émergence du concept d'intelligence artificielle) produit, stricto sensu, un idiot artificiel. Pourtant, je ne peux m'empêcher d'éprouver une immense tendresse pour Turing, ce maître en cryptographie, condamné pour son homosexualité à choisir, pour peine, entre émascation physique et chimique. Mon « corps punaise » comprend comme personne cet homme qui, coincé dans le monde uniforme, aplati et mou du bromure, rêve et formalise complètement, à l'aide d'une machine idiote, un univers décrit comme des combinaisons infinies de petits trous et de petites bites.

Les revendications autonomistes des organes ne sont jamais vécues comme des putsch, sous la forme de prises d'otages (le cœur prenant en otage le larynx, par exemple...), ou de mises à sac du corps. Pas de Tchétchénie pulmonaire ni de Corse neurologique. Il y a certes rébellion, mais il semble qu'elle soit concertée, que l'entier du corps soit sincèrement intéressé par cette expérience de parcellisation et d'immigration de ses parties. Mais cette mutinerie, cette cacophonique réunion de syndic des viscères n'était-elle pas prévisible ? L'organe, par la maladie, par la nécrose, par le vieillissement, n'énonçait-t-il pas quelque chose d'autre que son appartenance inerte à un cycle naturel ? Est-ce que ce n'est pas la maladie qui fait naturellement parler les parties, parfois jusqu'à faire taire le tout ?

Je trouve ta définition de la maladie très émouvante¹³. À travers cette perte de contrôle du langage, du « pouvoir », le corps se constituerait en une sorte de forum ou, plus justement, dans le cas de la maladie, en une réunion de petits actionnaires, un plateau de télévision animé par Evelyne Thomas¹⁴. Je suis très sensible à cette approche. Faut-il rappeler que le consommateur, comme l'actionnaire, n'articule pas de la même manière que le citoyen, et que leurs voix ne sont pas du même registre ? Qu'un plateau de télévision, aussi plébiscité soit-il, ne sera jamais l'Agora (sauf si la place du marché devient la part de marché). Mais, si tu veux, perdre sa voix ou devenir aphone n'implique pas, dans ma vision, de retour aux origines mythiques. Pas de retour à l'animalité muette, ni Béhémoth ni Léviathan. Je n'arrive pas à distinguer dans ce mouvement ce qui ramènerait l'homme vers l'animalité. En revanche, j'ai le sentiment de percevoir comment l'Intérieur (les organes, les humeurs...), mais aussi l'Extérieur (la « nature », l'eau, les objets...), qui jusqu'alors s'étaient comportés comme les animaux dociles et domestiques d'une super structure (le corps, l'homme), suivent un processus de différenciation. Ils gagnent de la voix. Voilà peut-être ce que Foucault entendait par bio-pouvoir¹⁵. Ce mouvement, je le vis quotidiennement, depuis le packaging de mes céréales du matin, qui s'adresse directement à ma peau, à mon système digestif et à mes os, jusqu'au discours écologique, qui me met viscéralement en relation avec telle ou telle vapeur létale, telle ou telle nécrose du paysage, au discours technologique, qui vient lui aussi s'incorporer, via les prothèses, les nano-machines...

¹³ Je suis troublé à l'idée que les deux grandes maladies de la seconde moitié du XX^e siècle, le cancer et le sida, soient précisément des pathologies liées à des processus de reprogrammations cellulaires. On pourrait décrire ces deux maladies comme une émeute, un putsch génétique, la désolidarisation anarchique d'une ou ensemble de cellules. Dans les deux cas, il s'agit d'un problème de traduction : coquille dans le message, faux ami, leurre, escamotage, oublié... La différence spécifique reste que le bricolage terroriste, le sabotage effectué au sein même du gouvernement cellulaire a, pour le premier, valeur de coup d'état, de trahison, sans violation des frontières. Pour le second, le terrorisme génétique est dû à un agent extérieur, un infiltré, une entité ayant déjoué toutes les douanes corporelles et cellulaires par l'ingéniosité de son camouflage. Je ne peux minimiser l'impact de ces images. L'inquiétude qui surgit au vue de l'imminence d'un coup d'état fatal de l'intérieur. Et la terreur qu'un agent infiltré, parfaitement intégré parce qu'absolument mimétique, sabote la machine : crise de l'extérieur. Même si je suis obligé de reconnaître que ces éléments relèvent de troubles psychanalytiques, je ne peux m'empêcher de penser que leur identification, même inconsciente, conditionne au niveau comportemental une double crise de confiance ; crise proprioceptive et crise extéroceptive. (Dans son livre, « L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau », Oliver Sacks offre une description minutieuse et éclairante de ces troubles à travers plusieurs chapitres : « La femme désincarnée », « L'homme qui tombait de son lit », « Mains », « Fantômes », « Dans la peau du chien »...).

¹⁴ Evelyne Thomas anime sur une chaîne de télévision française une émission : « *C'est mon choix* ». Sur le plateau, des personnes viennent affirmer, défendre et promouvoir leurs différences (je suis obèse, je suis pervers, je suis fasciste...). Symptomatiques de ce show, les dérapages sémantiques systématiques entre la notion de choix et celle de droit. « *C'est mon choix* » à entendre évidemment comme « *C'est mon droit* ».

¹⁵ Le préfixe « bio », accolé à n'importe quoi, est en passe de remplacer un de ses prestigieux prédécesseurs, le préfixe « post ». J'aimerais un jour comprendre la raison pour laquelle je me sens tant attiré par la famille des préfixes : retro, proto, paléo, nano, hyper, giga, bio, techno, exo, crypto, endo, télé, iso, proprio, extéro, hétéro, homo, solo, multi, trans, méta... Il y a comme cette idée que les mots présenteraient une hérédité sémantique qui, à l'intérieur du monde neutre, réclamerait de perpétuels réajustements ; des attributs temporels, spatiaux, quantitatifs, structurels, des ajustements contractuels.

Cependant, comme tu le rappelles dans ta question, ce mouvement de différenciation, ou d'autonomisation, comme on voudra, n'est pas à proprement parlé une révolution. Le corps, par décision, s'est ouvert au monde : la médecine, les outils, les artefacts, les images, l'information, le politique, le législatif, les loisirs se sont jetés dans la brèche. En perdant son étanchéité « animale », en cédant au fantasme d'une désinhibition totale, le corps (et avant lui le monde) s'est laissé programmer, envahir par le langage, trouer par les vers. Voilà peut-être pourquoi la peau (et la cosmétologie), en tant que limite historique, revêt une telle importance dans mon discours.

Mon attention s'est portée vers ce qui troue cette peau. J'ai l'intuition que celle-ci ne se justifie plus qu'en tant qu'elle circonscrit un trou, un cathéter, un drain, une sonde... Ce qui me trouble, c'est combien le corps est devenu public. Mais je ne peux aborder ce terrain sans évoquer la trouvaille de l'écrivain de science fiction, Philip K. Dick. Dans un de ses livres, je crois qu'il s'agit d'*Ubik*, il donne à la publicité une forme virale intéressante. Il l'imagine transformée par la technologie en nano-émetteurs, puis lâchée dans l'atmosphère comme du pollen. Les micro granules publicitaires se fixent alors dans les conduits auditifs d'où elles diffusent leur message. Mais on peut pousser le scénario. La publicité se miniaturise encore et devient réellement un virus. Elle s'infiltré dans le corps et se dirige droit vers l'organe cible où ses leurre génétiques le reprogramment : les crampes d'estomac deviennent alors insoutenables si je n'ai pas ma barre chocolatée Crunch[®], et ma peau part en lambeaux sans ma crème l'Oréal[®]. L'organe sollicité assujettit le corps, se comportant comme un cancer. La guerre des organes est activée et ces derniers sont excités, affolés par les slogans génético-publicitaires. Les lèvres attaquent les yeux, l'épiderme attaque les poumons, dans le cerveau assiégé par des coalitions d'autres organes, la zone « communication » dynamite la zone « langage » etc. Parvenu à ce terme, le corps ne se médiatise plus. Ce sont ces parties, ses organes qui le font. Le corps, dans son acceptation classique, n'est plus qu'un support, une page blanche, une peau écran¹⁶.

On voit comment, dans cette fiction, le déplacement du corps privé et secret vers un corps public (exposé, décrypté, anonyme, esthétique...) peut s'envisager à travers des scénarii violents. On perçoit aussi combien, devant l'inouïe plasticité de l'Intérieur comme devant la docilité et la disponibilité d'un épiderme-écran, il devient difficile de désigner ce qui constituerait une identité. Du moins ces considérations m'aident-elles à saisir pourquoi la question de l'identité tient plus aujourd'hui d'un aménagement du territoire, voire d'un assemblage esthétique¹⁷ que d'un patrimoine

¹⁶ On comprend alors mieux le slogan énigmatique : « *be good, be bad, just be !* » de Calvin KleinTM.

¹⁷ Ivaylo Ditchev développe notamment la thèse selon laquelle : « *L'altérité n'est plus menaçante comme elle l'était auparavant, dans la figure de l'ennemi. Mis à distance par les médias, l'autre ne pèse plus sur le moi ; en effet, il n'a plus aucune subjectivité, il est réduit à l'image. La scène universelle a rendu possible le regard à sens unique : je vois sans être vu. De l'autre côté, celui de l'observé, il se produit une sorte de désir d'objet partiel, comme diraient les psychanalystes : désir d'un regard sans corps, désir d'être vu par un « n'importe qui ». C'est ce type de désir qui sous-tend l'identité : être l'objet d'un regard dissocié de tout autre concret, de tout effort et de toute exigence morale. Alors que l'appartenance se fabriquait dans la temporalité du discours, l'identité, c'est l'immédiateté de l'image. Une image non pas orientée vers une communauté donnée, mais vers l'universel, plus esthétique donc qu'éthique. (...) Elle ressemble à ce que Freud appelait un « roman familial » : une invention d'origines pour servir le désir. Dans l'espace neutre, on n'appartient pas à l'islam,*

ou d'une appartenance. Mais on peut imaginer toutes sortes de choses dans le monde des toons. Cependant, sans verser dans la paranoïa, je ne peux m'imaginer d'explosion informationnelle ou de « conquête de l'espace » sans les associer tout de même à quelque traumatisme post-opératoire.

Qu'entends-tu par : « conquête de l'espace » ?

Plutôt que comme un expansionnisme territorial, j'aimerais qu'on la comprenne comme un élément de la conquête des corps par la médiatisation. Pour me la représenter, j'aime convoquer l'image de la fusée. Je la vois se développer autour du corps (le cosmonaute) comme un véritable exoderme cosmique en forme de suppositoire techno sophistiqué. Ainsi encapsulé, le corps est enfoncé dans le canon : 3, 2, 1, ignition. Une fois dans le vide, libéré de la pesanteur, immobilisé dans le minuscule habitat du vaisseau, il évolue dans un ralenti extrême, adoptant les poses grotesques et désarticulées des amateurs de glisse. Reliant à des vitesses faramineuses les points de l'étendue, surfeur lumineuse sur la vague d'hyper vaseline (le vide en apesanteur), le cosmonaute (ne devrait-on pas plutôt dire le cosmétonaute) est à tout moment connecté, analysé, filmé¹⁸. Comme une sorte de « proto-Loft » mythique, la capsule spatiale recense toutes les données et les met en circulation. Projetées dans toutes les directions de l'espace à la vitesse de la lumière, ces informations dédoublent le pauvre corps tuyauté et immobile du cosmonaute en un corps d'ondes magnifique, super cosmétique, ultra désarticulé, un immatériel hyper médiatique. Relayé par les satellites, par les antennes, par les médias, par Internet, le corps super cosmétique revient sur Terre en lambeaux prêts à être consommés. Le public peut à loisir cannibaliser ces informations plus vraies que nature. Le corps véritable, celui qui souffre d'être seul, à l'étroit, moisit dans son jus à des millions de kilomètres de tout. Devenu ver solitaire à son tour, le corps du cosmétonaute n'a plus qu'à se tourner en lui-même, oscillant de ventriloquies en soliloques.

Peut-être est-ce un effet de loupe, mais je vois cette conquête, à travers ce que je viens de décrire, comme la porte d'accès à un espace caractéristique où les distinctions dehors / dedans, privé / public, corps / environnement deviennent problématiques. Pouvoir de médiatisation infinie. Absolument tout sera dévoilé. Comme le corps de l'actrice porno, le corps du cosmétonaute est la chose la moins privée qui soit. On peut dire que son intérieur, ses viscères, son esprit comme son inconscient appartiennent à tout le monde. Et, par une ellipse curieuse, même son « petit pas » appartient à « l'humanité ».

Ce sont des raisonnements de ce type qui m'ont conduit à réaliser la Business Architecture, toilettes intégralement transparentes¹⁹ : rendre publique une des

on s'est approprié l'image du musulman. » Ivaylo Dichev, dans le n° 6 de la revue *Lignes* : « La Culturisation de soi » (p.119,120, 123).

¹⁸ Les battements du cœur, la consommation d'oxygène, de nourriture, de liquide, les taux d'hormones, de globules, hématites, leucocytes, la décalcification des os, l'état des artères, les déchets, le sommeil, le tonus, le moral, le stress, les silences, les gestes, les expériences...

¹⁹ Penser à l'énorme poids politique et économique de la notion de *transparence*. Penser à l'importance du verre et de la transparence en architecture. Penser au *Cristal Palace* de l'exposition universelle de Londres, en 1851, qui inspira peut-être Marx, selon Agamben,

dernières places fortes de l'intimité, et hommage à Dan Graham. Mais je pourrais aussi parler sous le même éclairage d'une pièce comme La conquête de l'espace, véritable Carl Andre en fromage d'Emmenthal. Les dispositifs de Carl Andre, avec leurs carreaux d'acier, ont toujours évoqué pour moi une sorte de carte générique, prairies après prairies, de l'expansion « western » des pionniers. La surface trouée du fromage qui remplace l'acier est cette peau de lune vers laquelle ces mêmes pionniers se sont dirigés une fois les prairies pacifiées (c'est-à-dire quadrillées). Mais surtout, la dynamique expansionniste du trou dans l'épiderme. Car la surface de la lune criblée de cratères est aussi cette peau de punaise trouée vers laquelle « l'humanité » s'est jetée en 1969, vers laquelle elle a lancé dans un cocon techno d'agent hyper-mouillant les premiers corps super-cosmétiques. Les cratères de la lune ont été ensemencés. A quelle étrange progéniture la matrice grise va-t-elle donner le jour ? Star Wars nous donne une réponse. Dans un des épisodes, je ne sais plus lequel, Han Solo et ses amis se réfugient dans le cratère d'un astéroïde pour échapper à leurs poursuivants. Devine ce qu'ils y trouvent ? Un ver géant.

Ce corps éparpillé, déchiqueté, en lambeaux, évoque la guerre, la catastrophe. En même temps, tu y associes une cosmétologie, un lissé de papier glacé. Comment connectes-tu ces notions ?

« Mauer », le mur. Ecrit en lettres dorées sur le petit socle qui supporte un minuscule morceau de béton. Posé sur la chasse d'eau, dans les toilettes. Tu as dû voir ça aussi. Le mur de Berlin en produit dérivé, certifié, ou faux, chacun le sien. J'ai eu un choc quand j'ai vu ça la première fois. A cause de la bombe atomique. Je me suis dit : en 1945, quand la bombe a explosé, sur Hiroshima, elle a annulé les corps, les a grillés sur place, mais a projeté leur ombre sur les murs. Ils sont devenus des images sur les façades, comme les images publicitaires. Mais maintenant, au terme d'une autre guerre, froide cette fois, ça ne suffit plus. Les ombres sur le mur, il faut les disloquer, les éparpiller, il faut accélérer le transit. Il faut que ça circule plus vite, que ce soit comestible plus facilement. Une vraie boulimie. Ce qui m'étonne, c'est que la bombe s'appelait « Fat man » : gros bonhomme. Le gros garçon, l'obèse... Soudain la vision étrange d'un corps qui a absorbé tant de calories, tant de richesses qu'il menace de les restituer d'un coup, dans un grand boum. La déflagration colossale qui va éparpiller tout son intérieur. Mais l'obèse qui a aspiré toute la substance du monde n'explose pas car il doit préserver le décor. On prend un soin infini à reboucher la surface trouée et abîmée des choses qu'il a vidé avec de la peau de monde, artificielle et édenique, gardienne de l'apparence. L'obèse n'explose pas parce que sa peau est

lorsqu'il rédigea la section du « Capital » intitulée « le fétichisme de la marchandise et son secret ». Toujours cette tentation d'occulter en exposant au grand jour. En insistant toujours si lourdement sur la nécessité d'être soi, de se réaliser, de s'exprimer, d'être réactif, participatif, le discours marchand du *management* actualise peut-être sous couvert d'une idéologie de la liberté individuelle l'idée d'un corps intégralement transparent. C'est-à-dire aisément *décryptable* (dis nous ce que tu désires), facilement localisable (dis nous ce que tu penses pour savoir où tu es), infiniment manipulable (infiniment lié ; un geste = une ficelle). Voilà peut-être pourquoi, dans ce contexte, la marge, qui formait encore une poche opaque et fermée, est l'objet de toutes les convoitises (par le marketing, la mode, la politique...) ; faire en sorte qu'enfin, pour ainsi dire, elle « sorte du bois ». Mieux, arriver à faire de chacun d'entre-nous un marginal parfaitement identifié, intégré... Peut-on penser un espace politique dans lequel l'exclusion constituerait un mode d'intégration à la communauté ? Schwitters a-t-il pensé le Merzbau en ces termes ?

d'une élasticité remarquable. Il n'explose pas car il est déjà au pays des fantômes, des images, des toons.

Le corps qui explose, c'est celui du kamikaze. Il actionne la ceinture d'explosifs planquée sous son tee-shirt parce qu'il est bourré d'un mélange détonant d'idéologie, de religieux, de politique, d'impuissance et de haine. Mais il explose aussi car il porte en lui, et en lui seul, la nation, l'état et toutes ses charges, la justice et la responsabilité historique. Il incarne tout ça car il n'en a aucune *représentation*. Il porte toute cette charge en lui sans la moindre médiation, sans la moindre cosmétique et sans le moindre agent mouillant. Alors il explose comme une baudruche et chaque parcelle de son corps, comme un ambassadeur, pénètre la médiasphère où elle se change, même de façon très fugace, en image.

Je suis troublé par cette rencontre inattendue du kamikaze et de l'obèse. Et bien qu'ils occupent des sphères politiques bien différenciées, l'un et l'autre décrivent finalement une condition limite similaire dans laquelle le corps, qui a assimilé une quantité énorme d'énergie, tend vers un état critique. Je retrouve là cette pulsion qui renvoie la limite du corps (la peau) et ses contenus (les organes) dans des régions toujours plus éloignées de son hypothétique centre. Cette « fuite », violente et sauvage chez le kamikaze, lente et policée chez l'obèse, m'aide à penser le décentrement historique de l'être : le déplacement du centre éthique vers une périphérie esthétique. Ce que permet la cosmétique, au fond, c'est une superbe élasticité de l'épiderme.

Tes textes et notes témoignent d'une conception à la fois singulière et tout à fait logique de la science-fiction, au sens où une hypothèse, scientifique ou autre, est toujours, par nature, une fiction. La fiction et l'imaginaire ne sont pas des détournements abusifs des principes objectifs de la science. Tout au contraire, ce serait au plus ou moins grand coefficient de fiction présent dans un protocole spéculatif que l'on pourrait juger de sa nature scientifique, tout au moins dans ses étapes premières de prolégomènes et d'intuitions. En témoigne par exemple la discipline dite crypto zoologie dont l'objet est l'étude des espèces animales non encore répertoriées (on ne connaîtrait que 10 % des espèces animales existant sur notre planète) mais également les créatures légendaires, dont le monstre du Loch Ness.

Effectivement, je bricole souvent à la périphérie de la Science Fiction. Cette littérature est un serpent de mer qui sous diverses appellations sillonne l'histoire et montre son museau dès qu'il s'agit de donner *sérieusement* la parole à *autre chose* qu'à l'Homme. Sous cet angle, on peut regrouper des textes aussi éloignés que l'Apocalypse de Jean, le récit fabuleux et la Science Fiction contemporaine. Chacun d'entre eux se manifeste sur un mode caractéristique d'expropriation de la parole. Cette manière de jeter le langage hors de l'homme, de le placer dans la bouche de Dieu, dans la gueule de l'animal, dans une machine, un objet ou un extraterrestre constitue, en soi, un exercice singulier²⁰. En s'expulsant hors de sa matrice humaine,

²⁰ La Science Fiction, telle qu'on l'entend aujourd'hui, débute au moment où le genre littéraire fantastique convoque des types de raisonnements logiques, scientifiques, et non métaphysiques ; prolongements probables ou possibles de l'actualité des connaissances. En ce sens, elle actualise à travers des ellipses temporelles ou spatiales des exo récits. Soit une

le langage se donne soudain comme une entité en soi ou, comme dirait Wittgenstein, comme langage lui-même. Cette matière ou consistance de langage déplace l'expérience de son autorité. Elle spéculé et nous montre comment, dans quelles conditions et avec qui (quoi) l'homme est prêt à partager cette autorité, voire à la perdre.

Je ne suis attiré ni par la spéculation fantastique, ni par ce qu'elle pourrait comporter de *rêve*, d'*invention* ou de *liberté*. En revanche, je suis obsédé par les phénomènes d'expropriation du langage, ainsi que, comme je l'ai déjà dit tout à l'heure, par son devenir en tant qu'expérience locative (et par la plasticité du locataire). Je vois cette expropriation comme un fait historique, et je vois l'art s'enrouler d'une manière complexe autour de cette histoire. Qui parle dans sa bouche ? Dieu, l'Histoire, l'homme, son inconscient, le social, tout le monde, l'outil, la machine, n'importe quoi ? Se trouve-t-il même quelqu'un pour dire quelque chose ? Or, cette hypothèse de location, cette vie en marge ou en bordure de ce qui pourrait constituer une propriété de langage, j'ai envie de l'appeler « *légende* ». Dans la langue française, ce mot indique tout aussi bien la fable, l'allégorie, la parabole ou le mensonge que l'exergue, la mention, le commentaire, l'épigraphe ou la note de bas de page. Dans tous ces cas, il renvoie à une condition suspendue du discours, une qualité d'outsider, une émission imprécise.

La légende est un état du langage qui flotte à *l'extérieur*. Le monstre du Loch Ness a-t-il réellement besoin d'un corps ? Ou plutôt, la présence de Nessy n'est-elle pas déjà finalement certifiée à travers les web-cams qui maintenant quadrillent le lac ? Mais également dans les livres, les magazines²¹ et les films, avec les figurines made in

Histoire finalement *réaliste* où l'improbable advient : du récit se produit *naturellement* à l'extérieur de l'homme (machines, cyborg, mutants, extraterrestres...). Ce tour de passe-passe unique n'aurait pas beaucoup d'intérêt s'il ne donnait pas du monde une version qui ne soit ni un rêve, ni un cauchemar, mais littéralement une **propagande** : c'est-à-dire précisément un monde cohérent produit à partir d'un programme et d'un stock d'informations donné ou disponible. La SF n'est pas une littérature qui sonde la profondeur des êtres. Et si elle ne s'embarrasse pas de psychologie, c'est que l'homme, en tant que tel, ne l'intéresse pas. Je pourrais aller plus loin en disant que ce que cherche la SF commence peut-être là où s'arrête l'homme ? Qu'elle a sans doute travaillé inconsciemment à l'enterrement des concepts humanistes, et que cet inconscient-là révèle peut-être les rouages de cette mise à mort ? Que son dégoût de l'homme en tant que tel vient peut-être du dégoût de la puissance que lui confère précisément la science ? Du dégoût que lui inspire sa capacité à rationaliser et à industrialiser la mort ?

En effet, l'aspect le plus connu et le plus inquiétant de la propagande consiste à traduire : monde cohérent par *idéologie*, stock d'informations par *vérité*, et programme par *horizon*. Mon interprétation est sans doute erronée, mais je suis frappé par ce qui commence à se nouer à la fin des années trente autour de cette notion de propagande (ou plus généralement autour de la notion d'un monde programmatique) : -1936, James Turing a l'idée de concevoir un ordinateur. -1939, James Joyce publie « *Finegans Wake* », qui n'est pas à proprement parlé une œuvre de SF, mais qui influencera pour trente ans la nouvelle vague anglo-saxonne de la fiction spéculative. -1939 encore, début de la seconde guerre mondiale : premier programme d'extermination et projet Manhattan. (-1943, Erik Frank Russell publie « *Sinister Barrier* », dans lequel les humains sont propriété des extraterrestres. Au même moment, des millions d'êtres humains sont gazés dans les camps de concentration nazis. -1945, A. E. Vogt publie « *The world of Null-A* », probablement le premier roman sur le clonage humain tandis qu'à Hiroshima, les êtres sont transformés en ombres sur les murs des ruines. 1946, avec « *Million year picnic* », Ray Bradbury débute ces fameuses chroniques martiennes, début de la « guerre froide » qui durera jusqu'à la chute du mur de Berlin).

China, les peluches, les jeux de carte, les puzzles, les sets de table, les tasses, les casquettes et les tee-shirts ? Toute une existence disloquée en millions de breloques. Parcellisation pré-digestive massive permettant une infusion médiatique infiniment plus rapide que ce à quoi pouvait prétendre le conteur. Dans une manière proche, Paul Fournel nous montre, dans *Banlieue*²², comment bricoler une fiction en abolissant le texte, mais en circonscrivant toutefois cette absence par une programmation exégétique fumeuse et dans la multiplication grotesque et grandiloquente des appendices textuels ; en un mot, en l'enveloppant de légendes. Elles apparaissent alors comme l'organisation des tétines textuelles conventionnées à travers lesquelles va venir couler le récit fantôme. On pourra appeler ces tétines, « produits dérivés ».

Comme légende, le monstre du Loch Ness présente l'avantage, parce qu'il est devenu une entité médiatique, d'être aussi une *crypto-fiction* (comme *Banlieue* de

²¹ TROUS DE MEMOIRE. Je me souviens des nombreux magazines que recevaient mes parents. Je pense que c'était pour eux, dans leur exil, une façon de ne pas se couper totalement de cette métropole qui bruissait silencieusement sous nos pieds, de l'autre côté de la Terre. Nous étions tous très friands de cette agitation de papier. J'étais enfant, mais je me souviens clairement des images. : les belles femmes, la mode, les hommes d'état, les acteurs, les cérémonies, le premier homme sur la lune... Tout était prodigieusement intéressant, mais je me souviens tout particulièrement des mois de Juillet Août : l'été ! Le grand fleuve *Information* s'asséchait jusqu'à n'être plus qu'un petit ruisseau, et la métropole lointaine, endormie par la chaleur, n'avait plus rien à raconter. Alors les magazines ressortaient systématiquement le plus passionnant des sujets : **le monstre du Loch Ness**. Je me souviens qu'ils publiaient inmanquablement, d'une année à l'autre, les mêmes photos floues et noir & blanc.

Aujourd'hui, quand vient l'été, les magazines ne parlent plus du monstre. Il y a toujours quelque chose d'autre à raconter. Une guerre se prépare perpétuellement quelque part dans le monde, et les corps publics dévoilent leurs organes intimes sur des plages exotiques. Mais en fin de compte, cela finit encore en photos floues où l'on ne distingue pas grand-chose.

C'est pourquoi, tant d'années plus tard, je pense toujours que les guerres et les corps publics (intégralement médiatiques) sont des trous remplis de liquide avec un monstre dedans.

²² Paul Fournel, « Banlieue », dans le volume 3 de *La Bibliothèque Oulipienne*. Editions Seghers, Paris 1990, p. 183–214. Comme dans un *vrai* livre, on y trouve, dans l'ordre, avertissement de l'éditeur, préface, note liminaire de l'auteur, notes de bas de page, exergues, postface, dossier pédagogique indexé, errata, table des matières... Rien ne manque, sauf le texte. J'ai été très influencé par cette entreprise absurde au début de ma vie d'artiste. Toutefois, j'ai remplacé le « trou » du texte, par la copie minutieuse du dictionnaire Larousse. J'avais l'intuition, en remplaçant la faillite formelle du texte par la faillite plus ambiguë de l'auteur (qui serait ici plutôt la faillite de ses devoirs modernistes), d'échapper à la finitude et à la programmation du projet de Fournel (et au système de légendes hyper codifié de l'économie textuelle). La copie du dictionnaire, depuis sa grandiloquence idiote, pouvait me laisser espérer une tactique de rattrapage par la marge (errata, exemplaire pour tous, arborescence, divertissements, maquettes...) qui proliférerait à l'échelle d'une *vie*. En somme un non-programme, une non-mission, juste une expérience, pour voir, une dépense pure. Je suis envahi par l'idée que dans le monde neutre, l'art est un lieu de pure disponibilité qui se parcourt et se vit avec l'unique promesse d'une dépense pure. Ainsi, il faut voir le corpus d'œuvres qui entoure la copie du dictionnaire comme un *non-programme*, pourvu d'un *non-horizon* défini à partir d'un *stock d'informations indéterminé*. J'ai découvert depuis une autre activité tout aussi délicieuse : faire n'importe quoi, puis discuter avec ce qui se présente. Peut-être qu'au fond, je suis tout simplement à la recherche d'une construction mentale qui corresponde à l'inconsistance de l'être qui ne se donne pas au programme. Projet opposé à la « *négativité sans emploi* » que défend Georges Bataille, dans la mesure où cette disparition de l'Homme en tant que sujet *opposé* à l'objet n'aboutit ni à la création d'un surhomme, négatif et sacré, ni à un être rendu à sa pratique animale. J'ai envie de dire, avec Wittgenstein, que « *les aspects des choses les plus importants pour nous sont cachés par leur simplicité et par leur familiarité* ». En effet, à travers la cacophonie et le murmure du ressassement polyphonique que je ne cesse de décrire, je n'oublie pas que, finalement, c'est moi qui parle. Le « je » qui se dessine dans ce miroir est certainement un « je » problématique mais, si je devais le décrire en conservant la métaphore socioprofessionnelle, je parlerais plutôt d'une « *neutralité intérimaire* ».

Fournel) ; à savoir une absence reconnue, une présence en creux autour de laquelle va se développer l'industrie des produits dérivés, version rentable de la légende. Cette mécanique de crypto-fiction est devenue si courante lors de la promotion²³ des films à grand spectacle que l'objet (le film lui-même), parfaitement dédoublé en produits dérivés et précédé de son aura cosmétique se présente d'abord au public sous une forme légendaire, fantomatique, cryptique. Toute une vie à l'envers qui organise le spectacle du souvenir, l'épigramme, les cérémonies de l'empreinte faciale et de l'enterrement, l'adoration des reliques et des images avant de ressusciter le défunt... L'expérience décevante que constitue ensuite le film *réel* n'est neutralisée que par la reconduction immédiate du désir, par l'attente d'un prochain épisode qu'annonce déjà un nouveau brouillard promotionnel. Ainsi va la vie dépressive et nostalgique de la fiction industrielle, jusqu'au dernier épisode, tellement entaché de nullité que *par comparaison*, le premier semblera remarquable. J'ajouterais que dans le monde dépressif de la promotion, *ne pas voir le film* devient une expérience esthétique vraiment riche.

Cependant, j'aperçois une autre version de cette dramaturgie chez certains artistes : Marcel Proust, Marcel Duchamp, James Joyce, Kurt Schwitters ou Bruce Nauman pour ne citer qu'eux. La singularité de ces artistes tient à la difficulté de *localiser* l'œuvre (ou, plus précisément, le ou les programmes génériques). En cela, ils se distinguent de la majeure partie des artistes modernes pour qui l'essentiel du travail a consisté à *isoler*, à *révéler* le programme générique de l'œuvre. Le programme générique poursuit, sous la forme d'une *nécessité intérieure à l'art*, une éthique propre que Lyotard a nommé le « grand récit²⁴ », et dont il a au passage notifié la fin. La localisation imprécise de l'œuvre d'art contrarie l'identification de cette dernière à un système ontologique et esthétique de « valeurs intérieures ». Difficile également de la ramener au système référent, généalogique et quelque peu anesthésié des « valeurs extérieures ». Elle renvoie *ailleurs*.

Cet ailleurs n'est pas métaphysique. Il ne signifie pas du tout la fin du discours dans l'extase d'une contemplation de l'ineffable, bien au contraire. Il évoque une sortie de l'œuvre hors d'elle-même, une sortie du discours hors de lui-même : ni son usage ni sa consommation, mais quelque chose comme le début d'une irréalité. Je voudrais dire que le programme générique (le logiciel) de l'art n'a pas à être assimilé à cette chose simpliste, isolée, ou évidente tant appréciée des publicitaires (le concept...). Pour corriger légèrement mon propos, je devrais rajouter que le programme générique de l'œuvre n'est pas non plus un exercice de cryptage²⁵, ni un

²³ Bande-annonce, présentation publique, exégèse, musique du film, tapage publicitaire, édition de multiples, publication d'un album photographique du tournage, documentaires, making off, vies privées des acteurs, objets, modèles réduits, figurines, fétiches, affiches ...

²⁴ Alors que, précédemment, le « grand récit » classique s'était constitué sur des références et des valeurs « extérieures » à l'art, et peu soumis au doute. « *En effet, sans correspondre à une croyance comme le récit biblique, la mythologie formait avec ce dernier une éthique de l'humanisme, en raison de la révérence accordée au modèle des anciens. Cette éthique était peu soumise au doute parce qu'elle reposait sur des valeurs « extérieures » en lieu et en temps, ou sur une origine divine* ». (Sylvie Coellier in « Comme une bulle de gruyère hors du chaos natal ». Ed. du [MAC], p. 39).

²⁵ Il ne constitue pas non plus un ésotérisme. Aucune épreuve, aucun message caché, aucune vérité, aucun salut, aucun clergé. L'art est un espace absolument disponible qui n'existe et ne résiste que dans son usage.

divertissant jeu de cache-cache. Toutefois, il atteint de temps en temps un tel niveau de complexité, d'altérité, de singularité, d'étrangeté, voire de simplicité, qu'il se met à résister doucement et poliment à l'obsession des réductions formelles, des synthèses rapides, à la manie de l'attribution des qualités, des distributions de prix. Il se retire lentement, perd en visibilité. C'est cette résistance-là que l'on entrevoit dans l'art et qui excite notre curiosité, c'est cette résistance qui érotise notre rapport à l'œuvre, c'est encore elle qui nous encourage à sortir de nos têtes. En ces temps de transparence, de communications et de médiations culturelles, je remercie ces messieurs, la cacophonie ambiante ainsi que ma tête embrouillée et distraite, de m'encourager à la cryptogamie, ce mode de reproduction des sous-bois.

Je pourrais essayer de lister quelques obsessions cardinales de l'œuvre :

- ***Le lexique comme épuisement ou creusement (Le Cimetière des mots serait aussi une carrière des mots, un lieu d'où l'on extrairait les vocables mono-usage, laissant à leur place respective des vides définitifs).***
- ***Le trou comme qualité du monde.***
- ***Le monde comme dispositif pornographique.***
- ***La pornographie comme expérimentation des agents mouillants.***
- ***L'usage des agents mouillants susceptibles de déclencher ou d'accélérer les ptôses et tous les phénomènes de chutes.***

À tous ces relais ou rouages de tes fantasmes, j'aimerais ajouter la guerre, mais je ne suis pas sûr que ce soit la guerre comme événement historique qui transparaisse derrière le champignon de Hiroshima ou derrière les motifs de papier peint que sont tes Bombes et missiles.

La guerre est un événement historique. Elle est, en tout cas, depuis l'avènement des guerres technologiques, le moment historique où, individuellement et collectivement, le corps-image²⁶ technicisé rencontre son corps en corps fragile, précaire et mortel. Le carnage produit par la guerre perce, déchire, sépare et disloque *réellement* les corps. Cet événement unique est le moment où le corps en corps endure de la manière la plus absolue les fantasmes du corps-image²⁷. Depuis la première guerre mondiale, l'endroit du conflit produit un corps totalement fantasmatique qui, du camouflage²⁸ jusqu'à la mine anti-personnelle en passant par la bombe atomique, marche la main dans la main avec le corps publicitaire et le corps porno. Je suis troublé par l'idée que les corps en corps de la première guerre mondiale, frappés de stupeur devant la violence nouvelle et inouïe du corps technicisé, se soient réfugiés dans des terriers, dans les tranchées. Le monde est soudain tapissé de bombes et c'est là, au fond du trou, couvert de la terre projetée et du vacarme des explosions, que la

²⁶ Le corps-image est une représentation, une qualité, une condition : le bourgeois, le français, le musulman, le rebelle, le nomade, l'artiste, le moderne...

²⁷ Moment que l'on pourrait rapprocher, bien qu'agissant dans le registre du hasard, de celui de l'accident lié aux technologies de déplacement (voiture, avion, fusée...).

²⁸ Le camouflage, faut-il le rappeler, consiste à déshumaniser le plus radicalement possible l'homme en lui donnant l'apparence de n'importe quoi, pourvu que ce n'importe quoi s'incorpore dans le paysage. Homme-pierre, homme-fougère, homme-sable, homme-neige... Ce qui semble aujourd'hui une évidence dans les stratégies de dissimulation était chose inimaginable pour l'homme en homme historique, portant bannières et oriflammes. Pendant toute cette période, le seul être qui s'autorisait la dissimulation était l'infâme, le brigand : l'être indigne (sans rang) et qui se situait au ban de la communauté.

modernité prend congé du corps tragique, du corps comique. Dès lors, le corps devient une idée, une image, un fantasme libéré de son destin théologique. La guerre et la société marchande vont s'occuper d'affranchir cette image de son destin éthique, en faire une coquille de noix vide qu'il sera loisible de balloter en l'incorporant à des programmes plus ou moins délirants. Programmes de mort, programmes de vie, programmes d'exclusion et d'inclusion, programmes de bonheur, programme revendicatif, programmes iconographiques, programme d'exposition... Où chaque délire trouve son application dans une organisation bureaucratique et législative, dans un sous-programme répressif articulé par une propagande. Je sais que beaucoup s'arrangent pour penser que cette histoire est révolue, je ne le crois pas.

Mais la guerre, brûlante et sale, reste l'épreuve absolue, la confrontation lors de laquelle le corps-image doit impérativement se présenter devant son corps en corps. Aussi, travaille t-on à en lisser lexicalement le sens : guerre froide, guerre propre... À masquer littéralement et médiatiquement ces conséquences réelles. Ce faux humanisme n'est qu'un voile publicitaire jeté sur le sang chaud et la merde qui continuent de couler au fond du trou. Ce montage permet de fournir une légitimité, pour ne pas dire une dignité à la guerre ; un lissage cosmétique.

Tout monde procède d'une représentation. Ton monde comme représentation s'apparente à un trou, ou plutôt à du trou. Car avec le trou, il se serait agi à coup sûr d'une métaphore. Avec du trou, on a plus clairement l'intuition d'une matière, d'une consistance. Cela rend possible la description d'un monde en trou, comme on dirait une maison en dur, une guerre en dentelles. Ce monde en trou, où le trou n'est pas simplement un possible, mais s'avère la condition même du monde en question, devient donc, de fait, une machine pornographique.

En m'appuyant sur un extrait du Terrier de Franz Kafka, je peux essayer de donner quelques précisions sur les points auxquels tu fais référence : « J'ai aménagé mon terrier, et le résultat semble être une réussite. De l'extérieur on voit seulement un grand trou, mais en réalité il ne mène nulle part, il suffit de faire quelques pas et on se heurte à de la bonne roche bien dure. (...) C'est à un millier de pas de ce trou que se trouve, dissimulé sous une couche de mousse facile à déplacer, le véritable accès de mon terrier ; il est aussi bien protégé qu'il est possible de l'être en ce monde ; bien sûr, quelqu'un peut marcher sur la mousse ou la défoncer, et mon terrier se retrouve à découvert ; et si on en a envie [...], on peut y pénétrer et tout détruire à jamais. Je le sais fort bien, et même maintenant, à l'apogée de ma vie, je n'ai pas une minute de réelle tranquillité : à l'endroit où se trouve cette mousse sombre, je suis mortel, et je vois souvent dans mes rêves un museau qui ne cesse de renifler avidement alentour »²⁹. Le monde en trou, puisqu'il lui faut toutefois posséder une certaine consistance pour exister, pourrait se décrire comme une étendue faite de trous visibles et de trous masqués, camouflés, (des trous déguisés en peau de monde). Ou, si tu préfères, de trous officiels et d'une peau – laquelle peau n'étant qu'une surface de trous non-officiels (ou privés) recouverts de cette couche de mousse « facile à déplacer », ce camouflage prudent dont parle Kafka. Les trous officiels, les trous en

²⁹ Franz Kafka, *Le Terrier*. Ed. Milles et une nuits, p. 7 et 8.

trou, autrement dit ceux qui visiblement ou clairement apparaissent dans la peau sont des fictions, des leurres, des images, des représentations inoffensives³⁰. En revanche, les trous déguisés en peau circonscrivent une zone hypersensible, aussi érogène que l'aréole brune d'un mamelon, et où, effectivement, il y a danger de mort. Car la surface en peau est vulnérable ; mousse, bouchon, valve, caillot ; elle est comme la croûte d'une plaie, le clapet d'un boyau, le coagulum d'un lait ou d'une humeur. La peau hypersensible en trou camouflé supporte, tel un tympan, les pressions extérieures (les agents désinhibiteurs). Elle vibre sous les coups de leurs variations et produit un bruit perpétuel. Cependant cette fine membrane se déchire si les pressions extérieures viennent à franchir un seuil critique (le poids du bruit).

Passé ce seuil, le trou déguisé se transforme en trou réel, béant. Quand la peau en trou déguisé subit des pressions excessives, que les bouchons sautent, que les caillots sont dilués et les croûtes arrachées, le diaphragme se perce, évolue vers un monde passoire. Les terriers sont à découvert. Et c'est bien là que sont entreposés les garde-manger, les « richesses ». A présent, tout peut s'échanger, tout doit être accessible, disponible, comestible. Il faut dès lors administrer. Pour gérer le stock et assurer sa transparence, le droit et les législateurs vont s'immiscer jusque dans les replis les plus insignifiants de l'existence et en décider le prix. Le monde devient une représentation de lui-même, une médiation (un monde de trous). La cosmétique et les agents mouillants vont alors s'activer pour aménager cette nouvelle géométrie de l'espace.

Quelle est cette nouvelle géométrie ? Un trou noir ? Une téléportation généralisée ?

J'ai construit en 1999 un portail de téléportation en panne, et cette œuvre parle très précisément de cela. Car avec la téléportation, avec le « portail distrans »³¹, un

³⁰ Cette typologie du trou est à l'origine d'une série d'œuvres regroupées sous un titre générique : *les aventures de la fiction* (2001). Sous la forme d'illustrations, cette série découpe le réel en deux ; réel de type lisse et réel de type gruyère. Dans le premier, il ne se passe rien. Les poches d'existence glissent à sa surface sans histoire. Tout est lubrifié. En revanche, dans un réel de type gruyère, les poches d'existence se mettent à cracher des fictions. Celles-ci sont composées d'un nucleus fiction entouré d'une coque de gel hyper acide. Quand une fiction atterrit sur la peau du réel, le gel hyper acide se répand et « troue » sa surface. Le nucleus tombe au fond du trou et se liquéfie, formant comme un lac (Loch) dans sa cuvette. Les poches d'existence viennent se ressourcer en trempant leur cul dans la flaque et en absorbant par capillarité le liquide fiction. Cette consommation assèche le petit lac qui bientôt devient un « vieux trou », stérile. Outre la perplexité que cette série a pu provoquer chez beaucoup, il m'a été reproché d'avoir pris un fromage pour un autre. Le gruyère, m'a-t-on signifié, est un fromage dense et sans trou. C'était évidemment à l'emmenthal que je faisais référence. Mais qu'importe, le gruyère est peut-être un emmenthal dont on a rebouché les trous.

³¹ Je reprends la terminologie utilisée par Dan Simmons dans sa saga *d'Hypérion* (Ed. Robert Laffont). Chacun a pu découvrir ce véhicule dans la série « Star Trek ». Mais chez Simmons, le portail distrans occupe une place plus centrale et lui permet, à l'intérieur de ce roman fleuve, d'en décliner tous les usages et toutes les conséquences ; l'architecture, les loisirs, la notion de paysage et l'organisation politique en sont totalement bouleversés. Mais ce qui m'a le plus frappé, c'est aussi comment, en annulant de manière presque systématique la contingence des distances (la consistance de l'espace), le portail distrans transforme

trou s'est ouvert dans l'espace (quand bien même ce trou serait purement conceptuel). La peau en coagulum de l'espace (la consistance des distances) s'est dilué à l'endroit même du portail, niant dès lors toute possibilité d'existence pour un ailleurs³². En détruisant l'épaisseur de l'espace qui nous sépare de l'ailleurs, il l'actualise à l'infini. L'actualité infinie redéfinit un espace qui, en une implosion cosmétique hyper mouillée, se change en espace tube dans lequel la limite du corps se confond avec tous les points de l'étendue³³ ; une visibilité absolue, intégrale. La panne, que d'aucun pourrait prendre comme une plaisanterie, n'est que le pauvre moyen que j'ai trouvé pour coaguler un peu d'espace à l'entrée du trou, placer là un caillot pour éviter l'hémorragie. Dans un monde en monde, l'opération que je viens de décrire équivaut à « rien », ou à « n'importe quoi ». Or, dans le monde en trou, la panne est une dissimulation. Car dans l'hypothèse d'une réparation, la béance existe « réellement ». En d'autre mot, le monde en trou est un monde qui rend possible une fuite généralisée des contenus à travers toutes sortes d'ouvertures (plaies, bouches, portes, tubes...). Les contenus et les richesses coulent depuis ces défoncements comme du liquide et s'épanchent sur une surface d'exposition lisse, continue et publique : la table du festin. Dans le monde en trou, le contenant (parce qu'il isole une singularité, une histoire, un contexte, un ailleurs, parce qu'il suppose une opacité, un danger ou une richesse potentielle) est le lieu de toutes les agressions.

Pour revenir à la nouvelle de Kafka, il me semble que l'hyper sensibilité de la peau du monde en trou produit une inquiétude sourde. Le fantasme d'une désinhibition totale (tous les trous sont ouverts) donne une version du monde dans laquelle en retour, la paix comme la propriété du « chez-soi » devient impossible. La machine pornographique s'est mise en marche en exploitant les trous officiels en tant que représentations inoffensives d'une hémorragie historique. Cette hémorragie renvoie à un écoulement de la richesse vers un état d'accessibilité (de disponibilité) maximale. Cette machine considère aujourd'hui que toute consistance (ou coagulum³⁴) camoufle l'entrée d'une mine d'or ou d'un

littéralement l'univers en passoire ; une info sphère d'une transparence absolue, où la possibilité d'un ailleurs (au sens où l'entend la physique), n'a plus de sens : un monde parfaitement lisse, super mouillé, intégralement accessible.

³² Prenant le risque de me répéter, j'aimerais rappeler que cet *ailleurs* auquel je fais souvent référence n'est pas de nature métaphysique. Je ne le conçois que comme une persistance du réel au-delà du stock d'informations dont je dispose, au-delà de mon horizon.

³³ Cette étendue s'effondre sur elle-même et toutes les régions qui la constituent se superposent alors en un seul point, hyper dense, à la manière d'un trou noir. Je ne sais pas s'il faut en tirer une conclusion hâtive, mais la physique émet l'hypothèse qu'au centre du trou noir existent ce qu'elle nomme des « *worm holes* » (des trous de ver).

³⁴ Je repense à la manière dont la médiation de l'information coagule ou s'épaissit entre deux personnes qui ne parlent pas la même langue. La somme des coagulations finit par façonner toutes sortes de frontières, et c'est bien à ces endroits d'*incompréhension* que les lissages cosmétiques et les agents mouillants médiatiques travaillent. Mais c'est aussi à ces endroits de coagulation que l'art travaille le mieux à l'invention de la tierce langue, la langue alternative extérieure aux parties en présence. Reste à savoir les modes selon lesquels cette troisième langue se constitue. Créolisation (position tactique médiane (médiocre mais médiagénique) politiquement correcte) ? Invention (Fusion froide, singulière, non médiagénique mais politiquement correcte) ? Guerre (Fusion très chaude [avec risque d'annihilation] médiagénique mais politiquement incorrecte) ?

repaire de terroristes dont il faudra, à tout prix, faire sauter l'opercule ; toute consistance doit être pénétrée, exploitée, et vidée³⁵. Si la pornographie est problématique, ce n'est pas parce qu'elle dévoile la sexualité des corps, mais parce qu'elle montre avec lucidité, en réfutant l'intimité de la vie érotique, le spectacle du corps délivré de son contenu : un corps qui a déjà réfuté toute puissance, un corps dont l'ailleurs n'est que vide et disponibilité, une peau intégralement trouée, une donnée absolument échangeable, un corps indistinct de son image... Mais il serait absurde de pleurer la disparition du « corps en corps » ; celui-ci continue son existence précaire. Les clignotements des gyrophares et les draps blancs posés sur le bas-côté de l'autoroute, que l'on aperçoit parfois fugacement, sont là pour nous le rappeler. En revanche, la pornographie délivre un « corps en image » qui n'est ni générique, ni individuel.

Le pornographique, dans ta géographie de trou, ne peut être un évènement, un accident, un relief que l'on peut décrire d'un point de vue moral ou selon un angle physiologique. Le pornographique devient une qualité constante, une donnée climatologique non négociable, le brillant d'une carrosserie qui brillerait ou le mouillé d'une fuite qui ne saurait que mouiller.

Je suis doublement touché par le pornographique. D'un certain point de vue, il participe d'une violence, de la réduction douloureuse de l'être rendu au corps sans organe de la marchandise. Il tente, en pratiquant la subtile opération qui dédouble n'importe quoi en sa propre image, de vider le monde de tout ce qui pourrait en ralentir ou en freiner la consommation. Il travaille à l'oubli du « corps en corps » qui, dans sa capsule spatiale ou dans son terrier, endure sa fragilité devant la mort. En cela, le pornographique est indissociable du cosmétique et de l'agent mouillant ; des outils de camouflage et de lissage. Dans le monde neutre, il est effectivement, comme tu le précises, une condition d'existence. Ne seront reconnues que les choses qui s'avanceront précédées de leur propre image, de leur légende, de leur programme d'absorption ou mode d'emploi, de leur publicité. Cette météo n'a pas ma sympathie, mais je sais qu'elle conditionne la survie de mon travail.

En revanche, en produisant un « corps en image » qui ne peut être ni générique, ni individuel, ni divin, ni animal, la pornographie affranchit le corps de toutes les formes conventionnées d'histoire, de son destin biologique et biographique. Délivré de l'usage qu'en fait le projet marchand (usine à merde, usine à ver...), le

³⁵ La recherche des trous déguisés, ceux de Ben Laden (l'entrée de la « grotte ») ou ceux de Saddam Hussein (l'entrée du repaire). Le corps en corps clandestin poursuit son existence silencieuse et précaire dans les terriers tandis que les corps en image de Ben Laden et de Saddam Hussein, démultipliés en clones médiatiques ou en sosies réels, piaffent depuis tous les médias qui leurs tendent les bras. Paradoxalement, ces corps entretiennent des relations secrètes avec le corps de l'actrice porno : il joue leur propre rôle depuis leur repaire le plus secret ; leur propre image.

corps porno m'aide à concevoir l'être non programmé ; celui qui ressasse perpétuellement la même question : propriétaire ou locataire ? Avec le corps porno comme repère, je peux jouer mon propre rôle d'artiste, me laisser aller à toutes sortes de rencontres plus ou moins exotiques, et livrer des extases dont personne ne saura jamais si elles sont feintes ou réelles.

Marseille, novembre 2003.

.