

FR

Clémentine Adou

HaYoung

Madison Bycroft

Mona Varichon

Paul Maheke

Lenio Kaklea

Charlotte Houette

Arlène
Berceliot Courtin,
commissaire

 Prix
Fondation
Pernod
Ricard

Ce catalogue a été rédigé en écriture non-binaire. Pour harmoniser les accords, Laura Boullic, correctrice et créatrice de la charte multigenre de Shed publishing a effectué la relecture des textes en s'appuyant sur l'Acadam de la collective Bye Bye Binary ainsi que sur les glyphes non-binaires de la police de caractères « Amiamie », créée par le duo Mirat-Masson. Téléchargeable en se rendant sur le site de la typothèque Bye Bye Binary, cette fonte est la version non-binaire de l'« Aileron », développée par Sora Sagano. Pour aller plus loin, voir : Camille Circlude, *La Typographie post-binaire. Au-delà de l'écriture inclusive*, B42, 2023.

Thank You
 Tout d'abord, je tiens à remercier Antonia Scintilla, Franck Bolland et l'ensemble de l'équipe de la Fondation Pernod Ricard pour s'être concentrés avec enthousiasme sur un sujet aussi ambitieux, flou et d'apparence illimité que celui de la circulation des affects et des émotions aujourd'hui. Je remercie aussi vivement Clémentine Adou, Madison Bycroft, HaYoung, Charlotte Houette, Mona Varichon, Lenio Kaklea et Paul Maheke pour avoir accepté mon invitation à passer ces quelques mois ensemble et à échanger à propos des particularités de leurs engagements dans l'art, un travail dont la charge affective est rarement évoquée. Ce fut toute l'intention de ce projet. Enfin, je remercie chaleureusement les auteurs^s invités, Gianmaria Andreetta, Emma Bigé, Théo Casciani, Béatrice Gross, François Lancien-Guilbertain, Clovis Mailliet, Rosanna Puyol Boralevi pour leurs riches contributions. J'exprime également ma gratitude auprès de Rachel Valinsky qui a accepté de traduire Lauren Berlant en français et d'introduire ainsi sa pensée à une nouvelle audience et auprès de Laura Boullic qui nous a accompagnés dans les choix politiques liés à l'écriture post-binaire et l'utilisation de la typographie Amiamie dessinée par Mirat-Masson. Elle nous est apparue comme une évidence et sa description a confirmé cette intuition : « Amiamie est une police de caractères imaginée entre amis et inspirée de la classique Helvetica. Amiamie a été conçue pour que l'on puisse s'écrire des mots doux dans une multitude de graisses. Amiamie est une fonte pour tous^{es} les auteurs^s et poètes^{res} qui souhaitent être les nouvelles^s héroïnes inclusives d'une écriture libre » (texte extrait du site de la typotheque Bye Bye Binary - consulté en juin 2024).
 Arlène Bercliot Courtin

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition *All the Messages Are Emotional*, 25^e Prix de la Fondation Pernod Ricard (10 septembre-31 octobre 2024), dont la commissariat d'exposition est assuré par Arlène Bercliot Courtin.

Fondation Pernod Ricard

Président
 Alexandre Ricard

Directrice
 Antonia Scintilla

Assistante de direction
 Claudia Mania-Weiss

Responsable du développement culturel
 Franck Bolland

Chargée de projets et de la résidence
 Noémie Pacaud

Chargés de production et régisseurs
 Paul Bardet,
 Raphaël Rossi

Responsable du développement des publics et de la communication
 Alice Mouldaïa

Community Manager
 Virginia Quadjovie

Chargée des éditions et de la librairie
 Camille Ramanana Rahary

Stagiaires
 Fanny Dessartine,
 Lou Lebaube,
 Valentine Robert-Gilbert,
 Zoé Touzanne

Commissaire, directrice de publication
 Arlène Bercliot Courtin

Textes et contributions
 Gianmaria Andreetta,
 Lauren Berlant,
 Emma Bigé,
 Théo Casciani,
 Béatrice Gross,
 François Lancien-Guilbertain,
 Clovis Mailliet,
 Rosanna Puyol Boralevi

La Fondation remercie les artistes
 Clémentine Adou, Madison Bycroft, HaYoung, Charlotte Houette, Lenio Kaklea, Paul Maheke, Mona Varichon, Frac Île-de-France, les galeries Sultana, Paris; SISSI Club, Marseille; High Art, Paris, les éditions Duke University Press et la commissaire Arlène Bercliot Courtin

Traduction des textes
 Gianmaria Andreetta,
 Anna Knight, Clovis Mailliet

Traduction du premier chapitre de *Cruel Optimism* de Lauren Berlant
 Rachel Valinsky en collaboration avec Laura Boullic

Relecture
 Laura Boullic

Design graphique
 Des Signes, Paris

Typographie
 « Amiamie »
 par Mirat-Masson,
 Bye Bye Binary

Impression
 Graphius

Papier
 Munken Polar Rough

Conçu en 1999, avec la complicité du Centre Pompidou, le Prix de la Fondation Pernod Ricard célèbre cette année son vingt-cinquième anniversaire. Depuis maintenant un quart de siècle, il assure un soutien continu à la jeune création artistique, porté par un engagement sans cesse renouvelé et qui assure un réel accompagnement sur le long terme.

Pour cette vingt-cinquième édition, nous avons choisi d'en confier le commissariat à la chercheuse, curatrice indépendante et enseignante Arlène Bercliot Courtin. Ses travaux, situés à l'intersection des études visuelles, performatives et féministes, se focalisent sur les marques du langage et les formes d'affect dans l'art. Son approche transdisciplinaire de l'exposition, mêlant sciences humaines, littérature, cinéma, performance et arts visuels, rejoint également notre volonté d'ouverture et de mise en écho des champs de la création entre eux.

Aucœurdenos espaces tournés vers l'agitation du monde extérieur, l'exposition « *All the Messages Are Emotional* » propose ainsi une multiplicité de regards et d'affects, à travers les œuvres de Clémentine Adou, Madison Bycroft, HaYoung, Kaklea, Paul Maheke et Mona Varichon.

C'est en voyant sur un mur du métro new-yorkais un émoticône annonçant la fin des conflits émotionnels (« *Emotional conflicts, last day here!* ») qu'est venu à la commissaire le point de départ de cette exposition. Un émoticône et son message - ou peut-être un message et son émoticône, inventé pour l'illustrer - adressé à celle ou celui qui, passant comme elle dans un couloir de ce métro historique, emporterait intérieurement l'écho d'une apostrophe joyeuse, promesse d'un changement radical de nos psychés.

Emprunté al théoricien^{ne} états-unien^{ne} de la littérature Lauren Berlant, dont ce projet nous donne également l'occasion de traduire un essai inédit en français, son titre, *All the Messages Are Emotional*, n'a pourtant ni point d'exclamation ni point final. Il flotte ainsi tel un étendard au-dessus des œuvres présentées, définissant les horizons entrecroisés de cette 25^e édition. Et si tous les messages peuvent être à la fois émotionnels et vecteurs d'émotions, toutes les émotions sont-elles, en retour, des messages ?

C'est ainsi que, dans les pages qui suivent, vous aurez l'occasion de retrouver ou de découvrir l'étendue des sensibilités et des pratiques de ces sept artistes. Autant de signes comme des invitations à se laisser porter par ce que nous réservent les sens, se laisser saisir par le trouble de leurs effets.

Antonia Scintilla

Feel Tank

Depuis plusieurs années, je porte une attention particulière aux affects, aux sentiments et aux émotions. Des termes qui résonnent au-delà de leurs définitions, comme des états non-linguistiques, supports à une exploration plus large. « L'affect non pas comme vertu mais comme diagnostic.¹ » Cet axe de recherche a pris place à la suite de la découverte des *Affects studies* lors de plusieurs séjours et résidences aux États-Unis. Il est enrichi par la revalorisation de certains affects (dépression, abandon, détachement) selon une perspective féministe et intersectionnelle en résonance avec le contexte politique actuel particulièrement anxiogène aussi bien en Europe, en France qu'aux États-Unis². Selon Ann Cvetkovich, le terme « affect » désigne autant un problème conceptuel qu'une chose tangible³. En tant que tel, il est mieux compris comme un terme générique qui inclut des mots apparentés et plus familiers tels que « sentiment » ou « émotion », induisant par ailleurs le mouvement ainsi que les efforts déployés pour établir une distinction entre eux⁴. L'émotion impliquerait donc l'idée de mouvement, et ce, dès son origine linguistique jusqu'à sa réalité plastique. Pour autant, elle semble échapper à toute tentative de définition institutionnelle afin de circuler librement entre les corps. L'affect, comme l'émotion, n'est à l'intérieur de rien, il n'est pas non plus à l'extérieur. L'émotion, comme l'affect, repose sur une exploration sociale qui efface la distinction privé/public et annonce, à travers cette disparition, une forme d'élocution voire d'émancipation à venir. Les sentiments, tout comme les émotions, et même les affects, sont des faits⁵. Ils sont dès lors aussi denses que complexes, car toujours situés et interpersonnels. De telle sorte qu'ils existent à travers un phénomène de transmission ou plutôt un ensemble de transferts opérés d'un corps à un autre, d'un mouvement à un autre, d'un objet à un autre. Figure incontournable de la phénoménologie queer, Sara Ahmed hésite à utiliser le terme « affect » tant celui-ci est au cœur d'un tournant scientifique à la fin des années 1990⁶. Elle s'intéresse davantage à l'émotion en tant que synonyme de mouvement mais aussi en tant que mot largement utilisé au quotidien⁷. Elle ajoute que ce sont les objets de l'émotion qui circulent, plutôt que l'émotion en tant que telle⁸.

Arlène Barceliot Courtin

Au-delà de ces marqueurs ou manifestations d'émotion, ce qui a plus particulièrement retenu mon intérêt ces derniers mois, c'est le potentiel même convoqué par le mot « émotion-nel » à travers le titre de l'exposition « All the Messages Are Emotional » emprunté à Lauren Berlant – théoricienne de la culture qui propose d'élaborer une étude des affects selon une perspective sociologique et politique en se concentrant sur l'exploitation mais aussi la marchandisation des affects dans le contexte néolibéral particulièrement agressif de l'Amérique du Nord⁹. En effet, il est fascinant de constater dans quelle mesure les mots « émotionnel » ou « *emotional* » ont pu résonner comme génériques, résister en ce sens à toute définition et paraître même difficiles à transmettre voire impossibles à traduire sans trahir l'intention exprimée dans les langues initiales. Largement exploré dans le champ disciplinaire de la performance, de la danse ou même du théâtre, l'affect semble moins l'être dans le contexte de l'art contemporain. À tel point que nous pourrions presque concevoir cela comme un impensé affectif, tant son rôle peine à être reconnu¹⁰.

Dans la perspective d'explorer collectivement l'affect, de le concevoir en dehors de tout lieu commun, porteur en ce sens de nouvelles expériences sociales, j'ai invité les artistes Clémentine Adou, Madison Bycroft, HaYoung, Charlotte Houette, Mona Varichon, Lenio Kaklea et Paul Maheke à me rejoindre. Ce choix est motivé à travers la volonté d'exposer et de célébrer l'affectivité de leurs engagements dans l'art. En témoignent les sculptures de Clémentine Adou, intitulées *Neutral Box* (2021) et *Visible/Invisible* (2021) qui se jouent d'un minimalisme hygiéniste et masculiniste, invitant à reconsidérer la contrainte ou le retrait (ainsi que la vulnérabilité qui l'accompagne) comme prise de parole effective ; mais aussi le *Waterlogue*, *Four on the Floor* (2024) de Madison Bycroft, un portrait polyphonique de l'eau comme système dénaturalisé (en prise avec une déconstruction) au sein duquel le corps existe sans rapport binaire à son environnement ; ou encore le diagramme mural *Tongue Test* (2023), évoquant l'épuisement normalisé omniprésent dans notre société et plus particulièrement au sein des infrastructures virtuelles qui nous demandent sans cesse de prouver que nous sommes humains de HaYoung. Sans oublier le nouvel ensemble de peintures *Untitled* (2024), de Charlotte Houette, qui ouvrent et referment des fenêtres vers un ailleurs, entrant ainsi en pleine résonance avec sa pratique collective de traduction de textes de science-fiction féministe nord-américaine. S'ajoute à cela le journal filmé de Mona Varichon à travers ses trois vidéos intitulées *And What Made Me Think Of You*, (2016), *This Thing I Want*, *I Know Not*

What (2017), *No, I Was Thinking Of Life* (CC), (2018), ou que signifie parler d'art avec des proches, des anonymes, des inconnus ? Je pense tout autant à l'encyclopédie pratique de Lenio Kaklea et son désir de regarder autrement la danse, en la plaçant notamment au cœur d'un dispositif réflexif à l'occasion du solo situé *An Alphabet For the Camera* (2024). Et enfin, à l'instar de Paul Maheke et de ses œuvres présentées dans l'exposition : *Taboo Durag* (2021) et *The Purple Chamber* (2023), j'envisage ce projet transdisciplinaire comme une invitation à appréhender le corps en tant qu'archive vivante à décoloniser. L'objectif est bien de porter attention à ce que l'affect fait à l'art, mais aussi à la traduction et la politisation de celui-ci. Dans quelle mesure les émotions et le mouvement se retrouvent-ils profondément liés l'un à l'autre ? En quoi l'affect pourrait-il être considéré comme une stratégie de non-normativité ?

Afin de nous guider dans cette conversation tant inédite qu'expérimentale et transdisciplinaire, j'ai souhaité prendre appui sur la pensée de Lauren Berlant. Encore peu traduits, ses écrits sont difficilement accessibles à un public francophone et/ou francophile. Aussi, c'est un réel plaisir d'initier la première traduction d'un extrait de *Cruel Optimism*¹¹. Un enthousiasme partagé qui s'est rapidement transformé en défi, tant sa langue est dense, précise, exigeante et résonne avec le monde qui nous traverse et que nous traversons. Une écriture si complexe qu'elle semble vous récompenser quand vous en saisissez les enjeux. Une langue que nous avons pour l'occasion souhaité traduire selon une déclinaison d'accords post-binaires en regard du positionnement de l'auteur^{ce} à la fin de sa vie¹². Selon l'universitaire nord-américain : « Il existe une relation d'optimisme cruel lorsque ce que vous désirez [...] est en fait un obstacle à votre épanouissement.¹³ » En lisant ces quelques lignes, j'ai eu la forte impression qu'il évoquait ma relation aux affects ces derniers mois. Plus précisément, ma position relèverait plutôt d'une volonté d'exposer l'affect au travail, que celui-ci relève d'une conversation avec un artiste, de l'écriture d'un texte curatorial, de la mise en place d'une exposition collective, de la sélection des œuvres présentées et/ou activées à des moments particuliers. En d'autres termes, que provoque la circulation des affects d'une langue à l'autre, d'une langue traduite à une autre, d'un corps en mouvement à un corps émouvant, d'une personne éprouvée à une personne éprouvant, d'une subjectivité apprise à une subjectivité apprenante ?

La communication avec les artistes participant à ce projet s'est majoritairement produite en français ou en anglais et plus largement à distance puisque nous étions soit à Paris, à Rome, à New York, à Maastricht,

à Los Angeles, à Montpellier, à Nice ou encore à Marseille. Ceci, à travers un passage régulier par la prise de note électronique et le recours à la traduction instantanée par l'intermédiaire d'intelligences artificielles auto-alimentées par nos conversations régulières. Je précise ce point car cela signifie que les gestes, les attitudes, les intentions, à présent visibles ont majoritairement été exprimées lors d'échanges en ligne. Les applications de vidéoconférence sont par conséquent devenues notre espace d'expérimentation, une forme libre de Feel Tank pour faire suite à l'initiative fondée par Lauren Berlant à Chicago et dont l'objectif était de considérer certaines émotions, dont la dépression, non pas comme une déconnexion de la politique publique, mais comme une perspective critique autonome¹⁴.

Dans un entretien avec Samuel R. Delany, l'autrice et critique littéraire Joanna Russ confie que : « Les mots ne devraient pas seulement être pensés, ils devraient être ressentis et il n'y a simplement pas le temps pour ça.¹⁵ » C'est pourquoi j'ai souhaité poursuivre l'affectivité prévisible de l'exposition par un programme de performances, de projections et de lectures. Cette initiative redéfinit le projet dans son entièreté comme un lieu affecté et affectant, en direct et en différé réunissant une multitude de narrations qui ne résonnent plus comme des points de vue uniques, mais plutôt davantage comme des invitations à un dévoilement en cours. Un parcours qui cherche encore à établir son centre, situé en-dehors et/ou au-delà des arts visuels et de la danse, de l'interprétation du mouvement et de l'e-motion en ligne, du flux direct et des attentions différées. Autrement dit, des itinéraires recalculés selon une pratique de l'art située à rebours des émotions faciles. Par conséquent, aucun dépassement de soi n'est requis, il s'agit davantage d'une affection longue durée, d'une invitation à revoir notre régime d'attention, à revaloriser certaines formes de détachements ou de non-performativité comme des modalités de participation à part entière.

« Tout attachement est optimiste.¹⁶ » La première phrase du chapitre de Lauren Berlant nous invite à repenser nos liens. De fait, l'attachement nous force à nous réinventer, à exister hors de nous-mêmes, à refuser d'être usés ou encore à être joyeusement fatigués lorsque notre traducteur automatique reprend sans cesse le mot « affects » en proposant « effects ». À travers leurs propositions, qu'elles soient présentées dans le contexte de l'exposition et/ou activées lors d'événements publics, les artistes nous invitent à revitaliser l'affect comme d'ores et déjà effectif, telle une méthodologie à consolider ensemble ou encore une futurité dans laquelle nous sommes déjà¹⁷.

1 Andrew Culp, « Chapter 4: Affects », *Anarchist Without Content* [en ligne], 12 Août 2013.

2 L'étude des affects cherche à organiser les affects parfois utilisés de manière interchangeable avec les émotions ou les sentiments subjectivement ressentis et à caractériser leurs manifestations physiologiques, sociales, interpersonnelles et intériorisées. Pour une vision plus détaillée, voir : *The Affect Theory Reader*, Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (dir.), Duke University Press, 2010.

3 Ann Cvetkovich, « Affect », in *Keywords for American Cultural Studies*, Bruce Burgett, Glenn Hendler (dir.), NYU Press, 2007, pp. 13-15.

4 Le mouvement apparaît dans l'étymologie même de l'émotion (ou e-motion). Par ailleurs, celle-ci peut induire la notion d'émeute (ou e-motion collective).

5 Yvonne Rainer, *Feelings Are Facts: A Life*, MIT Press, 2006.

6 Ce moment particulier a été appelé « affective turn » et marque un tournant dans la considération et l'analyse des affects selon une perspective scientifique, sociologique et politique.

7 Sigrid Schmitz, « Affect/Emotion: Orientation Matters. A Conversation between Sigrid Schmitz and Sara Ahmed », *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, vol. 20, n°2, 2014.

8 Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, 2004.

9 Je remercie l'artiste Gregg Bordowitz d'avoir porté à mon attention le travail de Lauren Berlant. Pour en savoir plus sur la façon dont Lauren Berlant a prédit la politique émotionnelle de Donald Trump, voir : « Affect Theory and the New Age of Anxiety. How Lauren Berlant's cultural criticism predicted the Trumping of politics », Hua Hsu, *The New Yorker*, 25 mars 2019.

10 À noter un changement de situation récent, encouragé notamment par une reconsidération des affects dans le contexte d'ouvrages biographiques ou de pédagogies critiques. Voir par exemple : Sophie Orlando, *La Part affective*, Paraguay Press, 2024 ; Johanna Renard, *Un ennui radical: Yvonne Rainer, danse et cinéma*, De l'Incidence, 2022 ; Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignes d'un art queer*, B42, 2019.

11 Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011.

12 Eli Thorkelson, « Lauren Berlant and the non-binary. "They" made my life possible », Decasia [en ligne], 31 août 2021.

13 « Il existe une relation d'optimisme cruel lorsque quelque chose que vous désirez est en fait un obstacle à votre épanouissement. Proposer de nouvelles façons audacieuses de concevoir le présent, Lauren Berlant décrit l'optimisme cruel qui prévaut depuis les années 1980, alors que la promesse sociale-démocrate de la période d'après-guerre aux États-Unis et en Europe s'est rétractée. Les personnes restent attachées à des fantasmes irréalisables de la bonne vie - avec ses promesses d'ascension sociale, de sécurité de l'emploi et d'égalité - malgré l'évidence que les sociétés libérales-capitalistes ne peuvent plus offrir cette possibilité aux individus. » Lauren Berlant, *op. cit.*, 2011.

14 Feel Tank Chicago est un collectif basé à Chicago, cofondé par Lauren Berlant et composé d'artistes, d'artistes et d'universitaires, qui s'engagent à la fois dans la recherche critique et dans l'activisme politique. Les participant·s se décrivent comme des « activistes agités, en colère, en deuil et étrangement optimistes par rapport à la sphère politique américaine ». Pour une introduction plus détaillée, voir : Lauren Berlant, « Chapter Thirty-One: Feel Tank », *Counterpoints*, vol. 367, 2012, pp. 340-343.

15 [Samuel R. Delany l'interroge sur la « situation de double contrainte », la réalité économique de l'autrice qui essaie de gagner sa vie avec son écriture.] Voir Joanna Russ, *L'exoplanète féministe de Joanna Russ. Essais, lettres et archives*, Charlotte Houette, Clara Pacotte (dir. et trad.), Cambourakis, 2024.

16 Lauren Berlant, « L'optimisme cruel », (Rachel Valinsky, trad.) in *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011.

17 La futurité convoque de nouvelles possibilités afin de réfléchir hors des schémas traditionnels de la pensée critique. Pour ce faire, le terme inclut à la fois l'influence du passé sur le présent, mais aussi l'anticipation dans nos futures actions sur ce même temps présent.

L'optimisme et ses objets¹

Tout attachement est optimiste. Lorsque nous parlons d'un objet de désir, nous parlons en réalité d'un ensemble de promesses que l'on voudrait que quelqu'un ou quelque chose nous fasse et rende possible. Cet ensemble de promesses pourrait sembler inscrit dans une personne, une chose, une institution, un texte, une norme, un groupe, un groupement de cellules, des odeurs, une bonne idée – peu importe. Décrire « un objet de désir » comme un ensemble de promesses, c'est nous permettre de confronter ce qu'il y a d'incohérent ou d'énigmatique dans nos attachements, non pas pour confirmer notre irrationalité, mais pour expliquer la sensation de *notre* endurance dans l'objet, dans la mesure où la proximité à l'objet signifie une proximité à l'ensemble des choses promises par l'objet, dont certaines peuvent nous sembler très claires et bénéfiques, tandis que d'autres, pas tellement. Ainsi, les attachements ne sont pas tous *ressentis* de façon optimiste : on peut craindre, par exemple, un retour à une scène de faim ou d'envie, ou de répétitions burlesques des déformations prévisibles d'un *amant*^a ou d'un parent. Mais être porté à revenir à la scène où l'objet plane dans ses potentialités, voilà l'opération même de l'optimisme sous sa forme affective. Dans l'optimisme, le sujet s'oriente vers les promesses contenues dans le moment présent de la rencontre avec son objet².

Dans l'introduction³, je décrivais « l'optimisme cruel » comme une relation d'attachement à des conditions de possibilité compromises, dont la concrétisation est jugée soit impossible – un pur fantasme – soit *trop* possible, et toxique. Ce qui est cruel dans ces attachements, et pas seulement gênant ou tragique, c'est que les sujets qui ont *x* dans leur vie pourraient ne pas bien endurer la perte de leur objet/scène de désir, bien que sa présence menace leur bien-être, parce que quel que soit le *contenu* de cet attachement, la persistance de sa forme contribue en partie à la persistance du sens que le sujet donne au fait de rester en vie et de se réjouir d'être au monde. Cette phrase désigne un état différent de celui de la mélancolie, qui se manifeste dans le désir qu'a le sujet de temporiser l'expérience de la perte d'un objet/scène dans laquelle il a investi la continuité de son ego. L'optimisme cruel est une condition

qui consiste à entretenir un attachement à un objet particulièrement problématique. Et encore une chose : parfois, la cruauté d'un attachement optimiste est plus facilement repérable par un analyste, qui peut faire le constat du prix de l'attachement d'une personne ou d'un groupe à *x*, que par les personnes et les communautés concernées, tant elles sont focalisées sur certains aspects de leur relation à un objet/monde et en négligent d'autres⁴. Mais lorsqu'une personne/un groupe *fait* l'expérience de la cruauté d'un attachement, même furtivement, il est à craindre que la seule perte de l'objet/scène prometteuse l'emporte sur la capacité à avoir de l'espoir pour la moindre chose. Souvent, cette peur de la perte d'une scène d'optimisme en tant que telle reste inexprimée et uniquement éprouvée dans l'incapacité soudaine à gérer des situations imprévues, comme nous le verrons tout au long de ce livre.

On pourrait faire la remarque que tous les objets/scènes de désir sont problématiques, dans la mesure où ce qu'on investit en eux et projette sur eux porte moins sur ces objets que sur l'ensemble des désirs et des affects auxquels nous parvenons à les garder magnétisés. Je me suis en effet demandé si tout optimisme n'était pas cruel, car éprouver la perte des conditions de sa reproduction peut être si accablant, tout comme risquer de perdre *x* dans le cadre de nos pulsions d'attachement constituerait une menace pour la vie même. Mais certaines scènes d'optimisme sont manifestement bien plus cruelles que d'autres : là où l'optimisme cruel opère, la puissance vitalisante ou motrice d'un objet/scène de désir contribue à l'érosion de l'épanouissement même que l'attachement est censé rendre possible en premier lieu. Pouvant renvoyer à quelque chose d'aussi banal qu'un amour décapant, il s'applique en outre aux appétits obsessionnels, aux manières de gagner sa vie, au patriotisme, à toutes sortes de choses. On procède à des négociations affectives à propos du prix de nos attachements, souvent inconscients, et dont la plupart nous maintiennent à proximité de la scène de désir/d'érosion.

Une poétique de l'attachement implique donc toujours un certain clivage entre le *récit* que je peux faire de mon désir d'être auprès de *x* (comme si *x* avait des qualités autonomes) et l' *activité* de l'habitus émotionnel que j'ai construit en fonction de la présence de *x* dans ma vie, afin de pouvoir extérioriser mon endurance à proximité de l'ensemble de ce que semble m'offrir et me proposer *x*. Pour comprendre l'optimisme cruel, il faut donc se lancer dans une analyse de l'indirection, ce qui nous permettra de réfléchir aux temporalités étranges de la projection dans un objet habilitant qui nous est en même temps débilisant. J'ai appris

comment faire en lisant l'œuvre de Barbara Johnson sur l'apostrophe et le discours indirect libre. Dans sa poétique de l'indirection, chacune de ces deux modalités rhétoriques est façonnée par la manière dont la subjectivité de l'écrivain en évoque d'autres, de sorte que, dans la performance d'une intersubjectivité fantasmatique, l'écrivain se dote d'une capacité d'observation surhumaine donnant lieu à une performance d'être, elle-même rendue possible par la proximité avec l'objet. Parce que ce processus esthétique s'approche de ce que j'évoque dans l'optimisme de l'attachement, je décrirai un peu l'empreinte de la pensée de Johnson sur la mienne.

Dans « Apostrophe, Animation, and Abortion », ma référence principale ici, Johnson retrace les conséquences politiques de l'apostrophe pour ce qui est devenu la personnification du fœtus⁵ : un interlocuteur^o silencieux^o, présent^o sur le plan affectif, mais physiquement éloigné (un amant^o, un embryon), est animé par le discours de sorte à être suffisamment distant^o pour tenir une conversation mais assez proche pour que celle-ci soit plausible dans l'esprit de le^a locuteur^o, où toute la scène se déroule^o. Mais la condition de possibilité projetée, celle d'une audition qui ne peut avoir lieu dans les termes de son énonciation (« tu » n'es pas là, « tu » es éternellement en retard à la conversation que je m'imagine avoir avec toi) crée un moment présent d'intersubjectivité artificiel au sein duquel une performance de l'adresse peut toutefois avoir lieu. Le moment présent est rendu possible par le fantasme de toi, empreint de qualités *x* que je peux projeter sur toi étant donné ton absence opportune. L'apostrophe semblerait donc être une manière de s'adresser à un tu, un mouvement qui va d'un point *x* à un point *y*, alors qu'il s'agit en fait d'un retour en arrière : on anime un destinataire au nom du désir de faire advenir *maintenant* un changement *chez le^a locuteur^o*, une chose qui la rende davantage ou autrement possible, parce qu'il aura admis, en quelque sorte, l'importance de parler pour, comme et à deux - mais uniquement à la condition et sous l'illusion que les deux soient (en) un.

L'apostrophe est donc un mouvement d'animation rhétorique indirect, instable, et physiquement impossible, mais phénoménologiquement vitalisant qui permet aux sujets de rester suspendus à l'optimisme lié au partage potentiel d'un espace psychique commun avec les autres, ces objets de désir qui nous rendent possible (en ayant certaines qualités prometteuses, mais aussi en n'étant pas présents)⁷. Dans ses écrits ultérieurs, notamment l'article intitulé « Muteness Envy » [« convoiter le mutisme »],

Johnson élabore une description de la politique rhétorique et genrée de cette projection de l'intersubjectivité volubile⁸. Reste le paradoxe que la fusion luxuriante avec la conscience de l'autre implique une double négation : des limites del locuteur⁹, afin qu'iel puisse se développer dans la proximité rhétorique à l'objet de désir ; et de celui dont on parle qui, en tant que substitut¹⁰ plus ou moins puissant¹¹ et silencieux¹², offre al locuteur¹³ une occasion d'imaginer son propre épanouissement.

Bien sûr, d'un point de vue existentiel et psychanalytique, l'intersubjectivité est impossible. Elle est un vœu, un désir et la revendication d'un sentiment durable d'être avec et en x, elle est reliée au grand nœud qui marque le rapport indéfini entre reconnaissance et méconnaissance. Comme le défend plus longuement le chapitre 4⁹, la reconnaissance est une méconnaissance que l'on peut supporter, une transaction qui nous affirme sans pour autant être agréable ou juste (elle peut idéaliser ; elle peut affirmer notre monstruosité ; elle peut refléter notre désir de se contenter de peu pour vivre sous le radar ; elle peut aussi nous correspondre parfaitement, etc.)¹⁰. Pour développer la tragicomédie de la méconnaissance intersubjective en tant que genre réaliste, l'œuvre de Johnson sur la projection analyse les espaces projectifs qui dissolvent les frontières de l'attachement à l'objet de l'adresse – un objet qui doit être absent pour que le sujet désirant l'intersubjectivité puisse prendre de l'ampleur et stabiliser sa proximité à l'objet/scène de la promesse.

Lorsque Johnson se penche sur le discours indirect libre et sa transmission de subjectivité observationnelle immergée et submergée, la projection du désir pour l'intersubjectivité a des conséquences encore moins pernicieuses¹¹. En immersion partielle dans la conscience d'un personnage, par exemple, le discours indirect libre del narrateur¹² performe l'impossibilité de localiser une intelligence observationnelle dans un ou n'importe quel corps, et force ainsi le¹³ lecteur¹⁴ à entretenir une relation différente et plus ouverte à sa façon de déplier ce qu'iel lit, évalue, est, et croit comprendre. Pour Johnson, cette transaction transformatrice, qui s'opère dans la lecture/la parole, « déplie » le sujet dans le bon sens, bien qu'iel ne souhaite peut-être pas être transformé¹⁵. En cela, la pensée de Johnson anticipe l'esthétique de l'interpénétration subjective proposée plus récemment par l'optimisme lévinassien de Tim Dean et l'optimisme psychanalytique de Leo Bersani concernant la décision cognitivo-éthique de se laisser être transformé par un projet d'intersubjectivité limité, de permettre à l'être de l'Autre d'entrer sans aucune prétention à connaître l'Autre dans son intimité¹⁶. Ils se concentrent,

comme le fait Johnson dans ses écrits sur la projection, sur l'optimisme de l'attachement, étant eux-mêmes souvent optimistes par rapport aux négations et aux extensions de l'identité que les formes d'intersubjectivité en suspens exigent de l'amant¹⁷/lecteur¹⁸.

Ce qui suit n'est pas aussi enthousiaste : ce chapitre développe et politise l'idée de Freud selon laquelle les gens « n'abandonne[nt] pas [volontairement] une position libidinale même lorsqu'un substitut [leur] fait déjà signe.¹⁴ » Selon Eve Sedgwick, la position dépressive de Melanie Klein correspond, dans un rapport brisé au monde, à son inclination pour le déclenchement d'un circuit de réparation¹⁵. La position *politiquement* dépressive exacerbe la posture classique en opposant à un problème de style d'attachement un conflit d'objectifs. La position « dépressive politique¹⁶ » peut s'exprimer par la réserve, le cynisme, l'apathie, une rationalité incisive ou de l'hostilité, et pourtant, adopter une attitude s'apparentant au « détachement¹⁷ » pourrait ne pas constituer un acte détaché du tout, mais une manœuvre pour maintenir un lien vital à la scène et au circuit de l'optimisme et de la déception. (L'apparent détachement de la rationalité, par exemple, n'est pas une forme de détachement, mais un style émotionnel normativement associé à une pratique rhétorique.)

Reste ensuite la question de la *direction* de cette réparation, qui s'approche ou s'éloigne du rétablissement du lien à l'objet/scène politique ayant structuré la relation aux inconnus, au pouvoir et aux infrastructures de l'appartenance. Reste aussi, en conséquence, la question de savoir qui peut supporter de perdre le monde (la « position libidinale »), de ce qui se passe lorsqu'il est plus insupportable de perdre quelque chose qui ne fonctionne pas que de l'avoir, et vice versa. *L'Optimisme cruel* examine les pratiques d'auto-interruption, d'auto-suspension et d'auto-désuétude qui témoignent des luttes que mènent les individus pour changer – mais pas de manière traumatisante – les termes de la valeur dans lesquels l'activité de construction de la vie s'est inscrite¹⁸.

L'Optimisme cruel est alors, comme toutes les phrases, un déictique – une expression désignant une position proche. Comme levier analytique, c'est une incitation à s'investir dans et à chercher l'attachement affectif à ce qu'on appelle « la bonne vie » [*the good life*], qui est pour tant de personnes une mauvaise vie épuisant les sujets qui y trouvent néanmoins, et en même temps, leurs conditions de possibilité. Il ne s'agit pas seulement d'un état psychologique : les conditions ordinaires de la vie dans le monde contemporain, y compris relativement aisées comme aux États-Unis, sont des conditions d'érosion et d'épuisement du sujet,

et l'ironie du fait que le travail d'entretenir la vie dans le monde contemporain corresponde aussi à l'activité d'être épuisé par elle a des implications particulières pour toute réflexion sur la banalité de la souffrance, la violence de la normativité et les « technologies de la patience » qui permettent à une notion de *l'à venir* de suspendre les questions relatives à la cruauté de *l'à présent*¹⁹. L'optimisme cruel est en ce sens un concept qui pointe vers un mode d'immanence vécue, un mode qui se développe à partir d'une compréhension des raisons pour lesquelles les gens ne sont pas *Bartleby*²⁰ et préfèrent ne pas entraver les formes variées de la paupérisation, choisissant plutôt de manœuvrer le système d'attachement auquel ils sont habitués, de s'y syncoper ou de rester dans un rapport de réciprocité, de réconciliation ou de résignation envers ce système qui ne suppose pas qu'ils en soient défaits. Ou peut-être aspirent-ils à des formes normatives afin d'être insensibilisés à la promesse consensuelle et de la méprendre pour un accomplissement. À partir de textes de John Ashbery, Charles Johnson et Geoff Ryman, ce chapitre parcourt trois épisodes dans lesquels les liens cruels de l'optimisme surprennent et produisent divers drames d'ajustement au fait d'être post-style, post-normative et de ne pas savoir tout à fait comment vivre. Au milieu de tout ça, nous découvrons dans l'impasse un rythme dans lequel les gens peuvent entrer alors qu'ils hésitent, titubent, négocient, essaient, ou se laissent épuiser par les promesses auxquelles ils se sont rattachés dans ce monde.

La promesse de l'objet

Un poème récent et sans titre de John Ashbery met en scène la version la plus prometteuse de cette scène de promesses en soulignant l'effet Doppler de la connaissance, et en formulant comme une sorte de décalage spatial l'économie politique du désaveu que nous trainons avec nous comme une ombre mais qui offre tout de même une expérience de vitalité [*liveness*] à travers l'objet qui est non seulement supportable, mais aussi *simplificatrice et révolutionnaire* – ce couplet du rêve bourgeois :

On nous avait prévenus pour les araignées, et les
famines occasionnelles.
Nous avons conduit jusqu'au centre-ville pour voir
nos voisins. Aucun d'entre eux n'était à la maison.
Nous nous sommes nichés dans des jardins que la municipalité
avait créés,

on s'est remémorés d'autres lieux, différents —
mais l'étaient-ils ? N'avions-nous pas déjà
tout connu auparavant ?

Dans les vignobles où l'hymne de l'abeille
noie la monotonie,
nous avons dormi pour la paix, nous mêlant à la grande
course.

Il s'est approché de moi.
Tout était comme avant,
sauf le poids du présent,
qui a sabordé le pacte que nous avons conclu avec
le ciel.

En vérité, il n'y avait pas de quoi se réjouir,
ni besoin de se retourner, non plus.
Juste en restant debout, nous étions perdus,
à écouter le bourdonnement des câbles au-dessus de nos têtes.²¹

La scène d'ouverture renvoie au rêve américain pas vraiment réalisé, mais presque – ou comme le dit Ashbery dans un poème contigu, « Le contrôle des mirages a scellé les frontières / avec la lumière et la défiance infinie que la lumière engendre.²² » De même, dans ce poème, *home* [maison] et *hymn* [hymne] riment *presque*; mais on est agitée, personne n'est à la maison, la nature menace notre sentiment de plénitude; et puis il y a ce que le locuteur appelle « le poids du présent » qui rend nos politiques, par conséquent, quiétistes, et implique de dormir pour la paix, réduisant le symbolique au somatique. Depuis combien de temps considère-t-on que le présent a un poids, qu'il est une chose déconnectée des autres, un obstacle à la vie ? Tout dans ce poème est très général, et pourtant nous pouvons en déduire certains détails – imaginer, par exemple, que le poids de l'espace par défaut du poème illustre quelque chose du rêve américain, version pavillonnaire. Ceux qui s'emploient à maintenir l'apparence d'un espace parfaitement entretenu ne sont pas agents du « nous » dans ce poème, toutefois iels en sont des acteurs, qui en répandent la rumeur. Leurs sons sont ceux du loisir des zones pavillonnaires, et non du loisir prolétaire. Nous ne savons rien de là d'où iels viennent, du bruit qui accompagne leur journée après le travail, de leurs passe-temps. Nous ne savons pas non plus à quoi ressemblent ces corps : il s'agit d'une subjectivité pragmatique, dont l'identité se manifeste dans

l'action et la réfraction rhétorique. Nous pouvons cependant supposer que ces personnes non-identifiées qui parlent sont probablement blanches et étasuniennes, alors que leurs domestiques ne le sont probablement pas, mais la tournure idiomatique de ce texte est si générale et sa démographie si réprimée que la placer au sein de l'iconicité normative de l'anonymat ferait basculer le réalisme dans la spéculation.

Ce basculement fait partie de la pédagogie du désir de ce poème. Ces préoccupations matérialistes ne sont pas au premier plan dans la manière dont le poème conçoit l'évènement et la scène de conscience prolifique. Cependant, penser les conditions de production de l'autonomie qu'on y trouve ne fait pas violence à l'esthétique ou à la singularité du poème. La rhétorique explicite del voisin montre plutôt que le poème sait, après tout, que le rêve américain ne laisse pas beaucoup de temps pour s'intéresser à ceux auxquels il n'est pas convenable ou productif de s'intéresser. C'est un espace où le plaisir procuré par les voisins repose sur leur proximité, sur leur faible disponibilité au contact : dans le rêve américain, on voit ses voisins quand on en a envie, quand on traîne à l'extérieur ou au restaurant, peut-être, et dans tous les cas, le plaisir qu'ils nous procurent réside dans leur relative distance, dans leur façon d'être parallèles à, sans être à l'intérieur de, la propriété zonée par « la municipalité » du narrateur, là où il [*he*] thésaurise et jouit de son plaisir oisif – comme s'il était dans un vignoble à la campagne – et où les intrusions del voisin fouineur use, c'est-à-dire du surmoi, interromperaient ses projections de bonheur depuis l'empire de son jardin²³. Le bourdonnement du travail des autres dans les vignobles lui accorde le privilège de s'ennuyer de la vie et d'en être presque entièrement détaché, absorbé par un processus de circulation vaguement latéral.

En somme, dans ce poème sans titre, « nous » avons choisi d'être des citoyens éteints, heureux d'être de la couleur de peau qui a été placée à l'intérieur des lignes : « nous » serions ravés s'il s'avérait que « nous » étions en fait ces personnages de la nouvelle de Donald Barthelme intitulée « J'ai acheté une petite ville²⁴ » [« I bought a little city »], vivant modestement dans des logements qui, vus du ciel, reproduisent la *Joconde* pour quiconque a le temps et l'argent de les contempler depuis cette perspective. « Nous » vivons nos vies comme des œuvres de beauté plastique, voire comme de l'art : « nous » vivons avec un léger sentiment d'excitation, attendant patiemment de réaliser la promesse de vivre à basse intensité cette bonne vie – ce que Slavoj Žižek appellerait le sublime décaféiné²⁵. Il n'y a rien de particulièrement original ou profond dans la

parodie des plaisirs pavillonnaires que fait Ashbery : le son réconfortant et le rythme légèrement ennuyeux du cliché indiquent précisément la quantité de vie que l'on peut y supporter, et ce que signifie vouloir se déplacer librement dans la municipalité, la zone parfaitement entretenue de ce qui était autrefois un fantasme.

Marx décrit l'économie politique d'un tel sujet, chez qui l'orientation vers l'automédication et l'auto-médiation découle de la relation aux régimes de la propriété privée :

La propriété privée nous a rendus si sots et si bornés qu'un objet n'est *nôtre* que lorsque nous l'avons, qu'[il] existe donc pour nous comme capital ou qu'il est immédiatement possédé, mangé, bu, porté sur notre corps, habité par nous, etc., bref qu'il est *utilisé* par nous. [...] À la place de tous les sens physiques et intellectuels est donc apparue la simple aliénation de tous ces sens, le sens de *l'avoir*. L'être humain devait être réduit à cette pauvreté absolue, afin d'engendrer sa richesse intérieure en partant de lui-même. [...] L'abolition de la propriété privée est donc *l'émancipation* totale de tous les sens et de toutes les qualités humaines ; mais elle est cette émancipation précisément parce que ces sens et ces qualités sont devenus *humains*, tant subjectivement qu'objectivement. L'œil est devenu l'œil *humain* de la même façon que son *objet* est devenu un objet social, *humain*, venant de l'homme et destiné à l'homme. Les *sens* sont donc devenus directement dans leur praxis des *théoriciens*. Ils se rapportent à *la chose* pour la chose, mais la chose elle-même [est] un rapport *humain objectif* à elle-même et à l'homme [dans la pratique, je peux m'identifier humainement à une chose seulement si la chose entre humainement en connexion avec l'être humain] et inversement. Le besoin ou la jouissance ont perdu de ce fait leur nature égoïste et la nature a perdu sa simple utilité, car l'utilité est devenue l'utilité *humaine*.²⁶

L'analyse que fait Marx des sens résonne dans le poème d'Ashbery. Marx le prédisait déjà : le « nous » de ce poème commence par posséder ce qu'il voit et voir ce qu'il possède, ressentant la nature comme un empiètement sur son monde auto-référentiel. Mais le « nous » est ensuite hanté par le fait que son savoir soit la répétition de quelque chose dont il ne se souvient pas vraiment, peut-être parce que, en tant que sujets de la production et

de la consommation capitaliste, « nous » étions disposés à ce que nos souvenirs soient relocalisés par le bricolage constant requis pour maintenir la machinerie et l'apparence d'une vie fiable. « Nous » étions dociles, accommodant^s, belle^saux joueur^suses. « Nous » vivons à proximité d'un désir désormais lié à cette version de la bonne vie et pouvons presque nous souvenir d'y avoir été vivant^s, envah^s par un sentiment d'attente que « nous » savions défini uniquement par la propriété privée et la vie fiable que nous voulions y construire. Nos objets cruels ne sont pas menaçants, seulement fatigants.

Nos sens ne sont pas encore théoriciens, car ils sont limités par la règle, le cadre, le fantasme hérité et le bourdonnement [*hum*] des abeilles ouvrières qui fertilisent matériellement la vie que nous traversons. Ceci dit, peut-être que nous ne voulions pas réellement que nos sens soient théoriciens, car cela reviendrait à nous percevoir comme l'effet d'un échange avec le monde dans lequel nous ne serions finalement pas souverain^s, mais redevables et disposables. Après tout, que faisons-nous pour gagner nos vies ? « Nous » semblons être des gens de loisir, du week-end éternel, de notre propre exploitation hors champ, où la circulation heureuse del consommateur^s dans la familiarité est presque tout ce qui compte. « N'avions-nous pas déjà tout connu auparavant ? »

Mais malgré les apparences, l'action de ce poème, s'exprimant depuis la communauté des sujets universel^s et sans visage de l'auto-différentialité, n'est pas entièrement bornée par l'attachement vague à un rêve américain, lequel est plutôt vécu comme une série de rencontres manquées avec le désastre et le contact humain, réduit à des épisodes dont on fait à peine l'expérience. L'action du poème est retracée dans le petit mouvement entre Home [la Maison], Hymn [l'Hymne], et Hum [le Bourdonnement]. Et surtout, il y a un événement qui vient rompre l'auto-accumulation banale de la vie collective, et il ne s'agit pas des vacances dans les vignobles que le soulagement de l'improductivité pavillonnaire aurait pu laisser supposer.

Il est possible qu'une pensée chrétienne se dessine chez Ashbery, dans cet espace entre la rêverie et la révérence : les abeilles semblent faire écho au célèbre passage de la *Religio Medici* [*La Religion du médecin*] de Sir Thomas Browne, qui décrit la sagesse des abeilles comme bien plus avancée que la raison humaine quant à la compréhension de sa propre condition²⁷. De la même façon, avec toutes les résonances à Milton et Eliot²⁸ que l'on retrouve dans les tropes du poème, il se peut qu'Ashbery réexamine son rapport aux lyrisme religieux²⁹. On pourrait

même penser qu'il contraste les méditations subtilement ironiques et vaguement sacrées du poème avec son moment - clé d'évènement charnel - cette scène d'homosexualité en Amérique incarnée par la phrase : « Il s'est approché de moi » [« He came up to me »]. Ce moment évoque le choc sexuel du « Chloé aime Olivia³⁰ » de Virginia Wolf. Il s'est approché de moi et a rompu mon contrat avec le ciel de ne pas être gay. La queerité et l'affect religieux ouvrent ici un espace de résonance et de révérence : la vie se trouve dans la meilleure des impasses imaginables. La vie a été interrompue et, comme dirait Badiou, saisie par un événement qui exige fidélité³¹.

Cependant, cet événement a également un impact qui dépasse l'aspect autobiographique. Le poème s'achève en se concentrant sur ce qui se passe lorsque quelqu'un [*himself*] se permet de continuer à être changé par l'éventualité d'être avec l'objet - non pas dans la proximité projetée et semi-anonyme de l'apostrophe, ni dans le caractère social du on-a-fait-ceci-ou-cela de la première strophe, ni même dans la dramatisation d'une identité sexuelle refoulée qui s'expose enfin - en fait, pas du tout en termes biographiques. Le scénario esthétique et sexuel conduit à un mode d'impersonnalité qui est pleinement ressenti et dispersé dans la relation et dans le monde. Le bouleversement sismique a lieu en cédant à la proximité d'une intimité qui n'est pas définie par la parole, mais produite par le seul geste d'une approche gardant ouvert un espace entre deux personnes qui se tiennent tout simplement là, debout, liées depuis peu.

Ce changement de registre, qui transporte le locuteur du poème dans une situation de suspension, peut se comprendre en faisant appel à Habermas. Dans son livre, *L'Espace public. Archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*³², Habermas parle du zonage public/privé de l'être normatif comme d'un clivage interne à l'homme moderne, qui est à la fois l'homme de la maison et l'homme du marché. Pour Habermas, traverser la modernité capitaliste revient à devoir gérer les relations entre ces sphères à la fois en tant que bourgeois^s et en tant que personne sujette aux émotions. Un bourgeois, c'est quelqu'un qui instrumentalise ses [*his*] relations sociales d'après les lois du marché, et que les gens qui attribuent à la propriété sa valeur catégorisent en fonction de sa proximité à ce qu'il possède et sa confiance en lui. Pour le bourgeois, il y a la propriété, il y a la maison, l'homme est le petit chef de la maison, et partout où il transmet son savoir-être propriétaire, tout le monde reconnaît son autorité. En même temps, l'homme cultive une image de lui-même fondamentalement façonnée par des transactions

de sentiments, et non de capital. L'*homme* de la maison, qui se considère aussi compétent à l'échelle du monde qu'illustre dans tous les domaines d'activité, se distingue et se singularise en prenant part à une communauté amoureuse, auprès de personnes qui se choisissent les unes les autres – et qui, pour ainsi dire, s'approchent les unes des autres. Le poème dit qu'« En vérité, il n'y avait pas de quoi se réjouir » : il n'y avait pas de quoi se réjouir dans la vérité ou dans l'objectivité. À la place, il y a l'aspiration à l'intimité. Et la poésie lyrique.

L'évènement de l'intimité en direct que l'on retrouve dans ce poème se produit pourtant en dehors de la maison et de la municipalité, dans un endroit non-zoné. L'évènement du poème est ce qui arrive lorsqu'il s'approche de moi et me rappelle que je ne suis pas le sujet d'un hymne [*hymn*] mais d'un bourdonnement [*hum*], est ce qui résonne autour de moi, qui pourrait être le ciel ou les abeilles ou le travail ou le désir ou des fils électriques, mais qui, dans tous les cas, implique de se perdre à proximité de quelqu'un, et de s'y perdre avec charme. Lui et moi faisons ensemble l'expérience d'un bourdonnement, non pas là où « nous » étions mais tout autour, et ce bourdonnement est une temporisation, une hésitation dans le temps qui n'est pas synchronisée avec le monde des pulsions et de la conduite; il n'est pas non plus dans un espace cartographié, mais plutôt dans un espace qui est perdu. S'il y a de l'intersubjectivité, elle n'a, ici, pas de contenu et se constitue dans la simultanéité de l'écoute, une scène d'expérience subjective qui peut seulement être vue, pas entendue, tout comme le poète et son « lui ». Leur intimité est visible, radicalement privée et en grande partie non codée. La vie parmi *les hommes*³³ entre la maison [*home*] et l'hymne [*hymn*] est interrompue par un *hmm*, une interruption de la vérité, où la signification du « nous » se transpose aux personnes désormais perdues mais vivantes et qui n'ont pas été défaites par leur éloignement.

Il serait assez palpitant de lire dans ce poème la représentation d'un mode de production de l'impasse du présent qui ne serait pas encore entièrement absorbé dans les sens bourgeois, mais qui plutôt sortirait l'individu de l'espace de la socialité pour l'emmener dans un monde où les rencontres l'absorberaient dans une altérité imprévue. Sois ouvert^o à l'autre qui s'approche de toi. Sois changé^e par une rencontre. Deviens poète^{se} de l'épisode, de l'éliision, de l'ellipse...

En même temps, il est important de savoir qui parle dans ce poème : une personne sûre d'elle. Le locuteur décèle du possible dans un moment de suspension et n'a besoin ni de la logique du marché pour

garantir sa propre valeur ni d'une reconnaissance intime des normes municipales ou domestiques pour s'assurer de ses limites. Il peut occuper un non-espace sans être significatif. Cela ne semble pas le menacer. Ainsi, cet exemple d'optimisme pourrait ou non participer de l'optimisme cruel : on ne sait pas. La promesse est partout, et la dissolution de la façon d'être qui existait avant l'évènement n'est raison ni de se lamenter ni de se réjouir : c'est simplement un fait. Le caractère épisodique de l'interruption lui permet-il, après coup, de rentrer revigoré dans sa banlieue pavillonnaire ? Ironent-ils dans un café branché prendre un café bien raffiné, surchargé de sucre et de lait ? Trouveront-ils une autre manière de se stimuler ? Deviendront-ils assez différents pour pouvoir se construire un monde ? Le couple est-il une doublure du collectif, qui peut désormais être éveillé pour la paix plutôt que somnambule ? Ce moment esthétique d'une autonomie nouvelle, obtenue en existant ensemble dans la rêverie, devient-il la condition pour *se détacher* du marché ou la condition pour y vivre, de sorte qu'ils peuvent se dire que ce qu'ils *sont vraiment*, ce sont des personnes qui peuvent se perdre dans l'instant ? Habermas noterait peut-être que le fantasme du pouvoir de mettre en monde [*worlding*]³⁴ de ces amants permet au locuteur de désavouer ce qui le constitue par ailleurs, en tant qu'homme de la maison et du marché. John Ricco pourrait quant à lui affirmer que c'est l'extériorité et l'étrangeté de ces hommes qui démontre que l'homosexualité constitue une ressource potentielle pour créer une antinormativité queer qui ne verse pas dans la nostalgie de la domesticité. Impossible de dire à quel point la rupture est profonde. À la fin, le locuteur considère qu'il vit *vraiment* à présent, dans un moment de suspension. Il est *vraiment* l'amoureux, l'intime, et non plus le consommateur de gaz et d'engrais ou celui qui délègue du travail aux autres. Tout ça, c'était dans une autre vie, semble-t-il.

Ou peut-être que nous pouvons lire l'échelle du changement en termes de bande-son bourdonnante. Nous entendons le bourdonnement du monde, dit l'optimiste d'Ashbery, et nous aspirons à nous en rapprocher. Dans les mélodrames, la bande originale est le genre suprême de l'inéloquence, ou de l'éloquence qui dépasse le langage : c'est elle qui vous dit que vous êtes vraiment le plus à l'aise en vous-même lorsque vous êtes imprégné^e d'émotions familiales, et que toute dissonance ressentie n'appartient pas au réel, mais résulte d'un accident après lequel il faudra nettoyer – tâche plus agréable à accomplir en sifflant. Le concept de la « bande originale de notre vie » – pour citer un cliché qui est aussi le nom ironique d'un super groupe de postpunk néo-psychédélique³⁵,

ainsi qu'une catégorie florissante du marketing de niche - est puissant car il nous accompagne comme une réserve portable qui exprime nos véritables goûts intérieurs et notre grande valeur. Il laisse une place à la relecture optimiste des rythmes de vie, et élève tout le monde au rang de star. Dans sa bande originale, on peut être amoureux⁶ de soi-même et exprimer sa fidélité à sa propre vérité avec une conventionalité sublime, peu importe la particularité des sons qui la composent. Notre poème met en relief le scénario de cette auto-intégration potentiellement durable.

Mais cela ne clôt pas le dossier de l'optimisme cruel, car le contexte politique du poème est important : il importe de connaître le prix d'une instance d'abstraction sentimentale ou de saturation émotionnelle, de savoir quel travail alimente le passage du réel concret au cadre de la bande-son et qui détermine la signification de ce passage, son rythme et les conséquences de se détacher - même un instant - du mirage consensuel. Le contexte politique actuellement en sourdine n'éclipse pas non plus les plaisirs et les ouvertures : l'irréconciliable donne la mesure de la situation. En passant de la maison [*home*] à l'hymne [*hymn*] au bourdonnement [*hum*], le poème d'Ashbery produit une immobilité interrompue qui est à la fois éloquente et inéloquente, pleine de sens, et qui se substitue à une expérience transitoire pas encore formée. La bande originale qu'il entend est semblable au vers lui-même, transposant volontiers à un autre espace-temps le réalisme de la reproduction matérielle de la vie et de la douleur de l'intimité et de l'insensibilité.

Dans le mouvement de « home » à « hum » et de *homme* à *hmm*, une interruption : on dirait un jeu de mots, cette méthode thoreauvienne qui consiste à sonder la surface d'un instant pour en mesurer les contours, pour demander ce qui a été coupé, qui a le droit de le faire, et ce que cela signifierait d'être dans cet instant puis de le dépasser. Il y a toujours un risque lorsqu'on laisse entrer quelqu'un⁷ en nous, lorsqu'on insiste sur un rythme différent du rythme productiviste, disons, de la normativité capitaliste. Bien sûr, « il » n'était pas *mon objet*, mon ensemble de promesses : « il » s'est approché de *moi*. Même s'il est plus sécurisant d'être l'objet que d'en avoir un et risquer d'être déçu⁸, le poème s'achève avant qu'on ne puisse aller trop loin dans la projection et l'enchâssement. C'est un poème qui traite de l'ouverture à une rencontre potentiellement transformatrice, sans que celle-ci ne soit encore figée dans la forme du couple, de l'amitié, du court interlude sexuel, ou de quoi que ce soit d'autre. Il avance vers le fait d'être perdu⁹ ou suspendu dans un processus consistant à ne pas savoir comment la scène d'une action collaborative

pourrait ouvrir un espace de vivacité [*liveness*] potentielle qui ne serait nullement un terrain constructible. Dans le décalage entre lui et moi, quelque chose se produit et le nous royal ou souverain du poème ne se préoccupe plus de rien. La rencontre permet au locuteur de se perdre dans le *hmm* d'une socialité singulière dont nous interrogeons l'économie politique. Nous ne saurons jamais si son bonheur est cruel, s'il advient aux dépens d'une autre personne ou classe sociale : la brèche ouverte par la substitution du plaisir croissant à l'indifférence d'usage pourrait mener à une éthique alternative de la vie, ou pas. Ce qui se passe ensuite relève du domaine inachevé du poème : pour l'instant, les sens qu'il met en scène sont susceptibles de devenir théoriciens.

Sonder le poème pour trouver le sens de l'impasse qu'il dépeint dans un événement qui mue et dissout la vie ordinaire ne confirme pas que toutes les interruptions lyriques ou épisodiques constituent, même potentiellement, des conditions possibles à l'imagination d'un sujet post-néolibéral radicalement resensualisé. Mais sur le plan analytique, ce lyrisme singulier nous donne l'occasion d'apprendre à prêter attention à, et d'opérer un transfert avec, ces moments de suspension pendant lesquels le sujet ne peut plus tenir pour acquise sa continuité dans le monde matériel et dans l'histoire contemporaine, car il se sent plein de *quelque chose* d'inéloquemment prometteur, quelque chose qui révèle simultanément le *vide* incisif des conditions générales de l'optimisme et de l'optimisme cruel. L'attention portée aux espaces hétérosoniques et hétérotemporels internes au capital, au sein desquels un événement suspend le temps, les sons et les sensations ordinaires, peut potentiellement changer notre compréhension de ce que signifie exister historiquement. C'est parce que le locuteur d'Ashbery a confiance en lui, parce que les garanties normatives de reconnaissance et d'appartenance sociale sont inscrites dans la mémoire de sa chair, me semble-t-il, qu'il peut supporter de se détacher de la promesse que lui offre sa vie accoutumée et s'épanouir dans l'expansivité du désir de former, aussi enivrant cela puisse-t-il paraître. Pour qu'on y lise un peu plus qu'une simple histoire de sa singularité, cette nouvelle scène d'intersubjectivité doit pouvoir s'étendre à une dissolution de la légitimité de l'optimisme intégré au monde désormais mû, avec ses prometteuses zones privatives, scènes, paysages et institutions. Autrement, il ne s'agirait pas d'un événement mais d'un épisode survenant au sein d'un environnement susceptible de réabsorber et même d'autoriser un peu de loisir spontané.

La promesse de la valeur d'échange

Le locuteur d'Ashbery a la chance inouïe de pouvoir se dissoudre et s'épanouir dans l'inconnaissance collaborative qu'engendrent le geste, la rencontre, voire l'évènement extériorisant tout ce que ce « lui/moi » pouvons désormais entendre l'esprit tranquille. Dans « La valeur d'échange » de Charles Johnson, une situation qui aurait pu se dérouler à l'identique suit un autre cours. La façon dont le récit décrit ce qui arrive lorsqu'un certain type de personne est accablée par le fait d'être entre une vie accoutumée et une autre qu'il reste à inventer parce qu'une bonne chose se révèle insupportable expose l'importance de filer cette expression, « l'économie politique », tout au long de notre analyse de l'optimisme cruel et courant. Comment se fait-il que certaines personnes ont la recette pour improviser un état d'inconnaissance, alors que d'autres s'essouffent, non pas en bourdonnant mais en accumulant ?

Comme le poème d'Ashbery, cette histoire commence par une réflexion sur les voisins et les voisinages. « La valeur d'échange » se déroule dans le Chicago des années 1970, dans les quartiers sud, autour de la 49^e rue³⁶. Les protagonistes – Cooter, 18 ans, et son grand frère, Loftis – sont pauvres et africains-américains. Ils ne conduisent pas régulièrement vers le centre-ville pour voir leurs amis et ne fréquentent pas régulièrement d'autres quartiers car ils n'ont pas de voiture. La maison et le tiekar [*hood*] sont des espaces de pratiques localisées et personnalisées de rencontre, d'errance, et de petits larcins. Mais ici, l'intimité de la proximité n'a rien à voir avec l'intersubjectivité lyrique de qui que ce soit, même si l'histoire s'installe dans les rythmes méditatifs qu'adopte Cooper lorsqu'il analyse une nouvelle situation qui se présente à lui. Les sujets de « La valeur d'échange » sont expressives et opaques, mais dotés de valences différentes de ceux de notre exemple précédent.

L'histoire s'ouvre sur un complot : les deux frères concoctent un plan pour cambrioler leur voisine possiblement morte, Miss Bailey. Qui est Miss Bailey ? Personne ne le sait : c'est une voisine, donc il n'est pas nécessaire de la connaître ; son rôle est d'être dans les parages, d'être un « personnage », c'est-à-dire quelqu'un qui exécute un ensemble d'actions familières autour de vous mais avec qui vous n'êtes pas intime. Miss Bailey porte des vêtements d'homme d'occasion, et comme Cooter et Loftis, se nourrit de repas gratuits qu'elle quémante dans un restaurant créole du coin. Quand Cooter lui donne de la monnaie, elle ne la dépense pas, elle la met dans sa bouche et la mange. Voilà tout ce que Cooter

sait d'elle, sans rien déduire d'autre de ses actions. L'histoire a lieu justement parce qu'elle est toujours là et qu'un jour, elle ne l'est plus. Cooter et Loftis pensent qu'elle est peut-être morte et décident d'aller se servir en premier.

Ce genre de comportement – se servir dans les affaires des autres – n'est pas caractéristique de Cooter, mais cela ne va pas à l'encontre de son rapport fondamental au monde non plus. Comparé à son frère, il a toujours été perçu comme le bon à rien. « Mama disait toujours que c'est Loftis qui irait loin, pas moi... Loftis a fini en cinquième place au lycée DuSable, il a eu deux petits boulots et, comme Papa, il a toujours voulu avoir les mêmes choses que les blanches de Hyde Park, où Mama travaille parfois en journée. » Les parents des enfants sont tous³⁶ les deux déjà mort^s à ce moment de leurs vies : Papa parce qu'il était surmené, Maman parce qu'elle était « grosse comme un Frigidaire³⁷ ». Ayant été le témoin de tout ça, Cooter refuse de prendre la vague du rêve américain : il se souvient que ses parents « se tuaient à la tâche pour que dalle – pour un p'tit bol minable de porridge – je me dis que même si j'ai pas eu tout c'que j'aurais voulu, peut-être que j'ai, tu vois, tout c'que j'aurais jamais » et il se met alors à organiser sa vie à travers des joies latérales fantasmatiques³⁸. « J'arrive à garder aucun emploi et en gros je reste à la maison, à regarder la télé ou à lire les bandes dessinées *World's Finest*, ou bien étendu mort, à écouter de la musique, à imaginer que je vois des visages ou des paysages étrangers dans les traces d'humidité du papier peint. »

Dans la série *World's Finest* des années 1970, Batman et Superman formaient un duo pour lutter contre le crime ensemble. Mais les fantasmes de Cooter ne sont pas mimétiques – ce sont des façons aléatoires et passives d'investir et de créer un environnement dans lequel les attachements ne pointent pas avec optimisme vers un ensemble de promesses transcendantantes, mais plutôt vers autre chose, vers quelque chose de supportable qui maintient à distance non seulement l'imminence de la perte mais aussi la perte qui vient inévitablement de se produire. Pour Cooter, le fantasme n'est pas un plan. Il ne calibre rien de son mode de vie. Il constitue, pour lui, l'*action* même de vivre, sa façon à lui de passer le temps sans essayer de devenir quelqu'un au sein d'un système d'exploitation et d'échange. Dans l'économie politique de son monde, ce système ne produit ni repos ni déperdition, mais une mort lente [*slow death*] – l'érosion des sujets induite par la situation dans laquelle le capital détermine la valeur. Dans cette histoire, cette scène consacre le corps del

travailleur^{use} à une jouissance différée dont iel n'aura pas l'occasion de profiter s'iel se trouve en bas de l'échelle des classes, comme le démontre le destin de ses parents³⁹.

En revanche, la relation de Loftis au fantasme est réaliste. Il a hérité de l'optimisme de ses parents à l'égard de sa propre vie en étant ambitieux. Mais ses stratagèmes sont strictement formels. Il suit les cours des nationalistes noirs à la « Black People's Topographical Library⁴⁰ », il lit *Esquire* et *The Black Scholar*⁴¹, et il coud des étiquettes de marques de luxe dans ses vêtements bas de gamme: ce qui compte, pour lui, c'est de réussir, que ce soit à travers le pouvoir, le travail, ou l'arnaque [*hustle*]. Il ne se fait pas une très bonne opinion de Cooter, car son petit frère est rêveur et manque d'ambition. Néanmoins, ils décident de monter le coup ensemble.

L'appartement de Miss Bailey est plongé dans l'obscurité et pue la merde: une coupure de journal du *Chicago Defender* parmi les ordures révèle que son ancien employeur, Henry Conners, lui avait légué tous ses biens, et que toutes ces années de grappillage et de bizarreries masquaient son immense fortune. Dans l'obscurité, tout prend son sens. Mais lorsque la lumière s'allume, Cooter remarque que « des formes se dessinent dans la lumière et j'ai cru un instant que je glissais dans l'espace ». C'est à cet instant que Cooter entre dans l'impasse: son talent pour distinguer des formes inconnues finit par s'appliquer à sa propre vie, qu'il ne peut plus occuper.

Son salon, recouvert de poussière, déborde de dollars de toutes dénominations, il y a des piles d'actions boursières de General Motors, de Gulf Oil et de 3M Company dans des vieilles boîtes à cigares White Owl, des sacs à main abimés, ou scellés par des élastiques roses... Crois-moi, le tout, comme un monde à l'intérieur du monde, donc comme ces scènes d'abondance dans les livres illustrés, on pourrait s'enfermer dedans et y rester pour toujours. Loftis et moi on a tous les deux repris notre souffle brusquement. Y'avait des caisses de Jack Daniel's pas ouvertes, trois coffres cimentés au sol, des centaines de boîtes d'allumettes, des vêtements jamais portés, un poêle à pétrole, des douzaines d'alliances, des ordures, des magazines datant de la Seconde Guerre mondiale, un carton de cent conserves de sardines, des étoiles de vison, des vieux chiffons, la cage d'un oiseau, un seau de dollars d'argent, des milliers de livres, des peintures, des pièces jaunes dans des boîtes à tabac, deux pianos, des boccas

en verre pleins de centimes, une cornemuse, un modèle presque complet et pommelé de rouille d'une Ford modèle A et, je te jure, trois tronçons d'un arbre mort.

Comment comprendre cette collection pas seulement de choses, mais de détails? La réponse de Cooter n'est pas celle d'un historien mais d'un moraliste: « Un arbre, c'est pas normal ». Mais à mes yeux l'évènement principal de cette histoire, la scène du changement potentiel, est somatique. Le changement, c'est un impact vécu par le corps avant toute intelligibilité et en tant que tel, il est à la fois significatif et inéloquent, il produit l'atmosphère qu'ils passeront le reste de l'histoire, et de leur vie, à rattraper. C'est comme toucher le jackpot, obtenir une large somme d'argent pour laquelle ils n'ont pas travaillé; possédés par le fait d'entrer en possession de possessions, ils éprouvent un choc qui les projette dans quelque chose d'impénétrable. Cette fissure dans les obligations de l'histoire étourdit Cooter – « Mes genoux ont flanché, puis je me suis évanoui comme à Hollywood »; Loftis « halète un peu » et « pour la première fois... avait l'air de ne pas savoir quoi faire ». Leurs corps se suspendent.

Mais si les richesses changent l'Histoire, elles lui permettent aussi d'être autre chose qu'une zone de possibilité à peine ou mal imaginée. Loftis revient à l'excès de raison et met le frein sur leur poussée d'adrénaline. Il oblige Cooter à tout cataloguer. En fin de compte,

le magot de cette vieille nunuche grincheuse équivaut à 879 543 dollars en cash, trente-deux livrets bancaires (quelques dépôts ne sont que de 5 dollars), et moi, je savais pas si je rêvais ou quoi, mais j'ai soudain flashé sur ce sentiment, une fois que nous avons quitté son appartement, que toutes les craintes que Loftis et moi avons à propos du futur disparaîtraient, parce que les affaires de Miss Bailey, c'était le passé – le pouvoir de ce type, Henry Conners, piégé comme un esprit en bouteille – grâce auquel on allait pouvoir vivre, donc c'était le futur aussi, la potentialité pure: se *fait* [*can do*]. Loftis s'est mis à parler de ce piano qu'on avait poussé jusqu'à la maison, qu'il valait mille billets, jim, ce qui équivaut, disons, à un magnétophone TEAC A-3340 abimé, ou à l'acompte d'une Buick Electra 225. Sa valeur (selon Loftis), était celle d'une unité de mesure universelle, relative, impossible à chiffrer, de sorte que ce magnétophone pourrait se transformer, comme par magie, en deux costards en lamé d'or, un voyage à Tijuana, ou vingt-cinq

pipes faites par une pute – on en avait pour 879 543 dollars de souhaits, si tu peux l’imaginer. C’était comme si les affaires de Miss Bailey étaient de l’énergie brute, et Loftis et moi, comme des sorciers, on pouvait transformer ses affaires en n’importe quoi à volonté. J’avais l’impression qu’on avait plus qu’à décider contre quoi, exactement, les échanger.

Les sens de Cooter, réveillés par les promesses qui entourent les choses, sont véritablement devenus théoriciens. La valeur d’échange n’est pas identique au prix des choses, mais elle détermine ce *contre* quoi une chose peut être échangée, comme si l’argent n’intervenait précisément pas dans les négociations. Ton manteau contre un piano. Ton argent contre ta vie.

La scène d’une richesse aussi démesurée change les termes du sens de la vie, de sa reproduction, et de l’échange même. Loftis devient très silencieux. Cooter s’empare d’un paquet d’argent et va le dépenser au centre-ville. Mais bien que le centre-ville de Chicago ne soit qu’à quelques kilomètres, pour Cooter, c’est comme un pays lointain : il ne parle pas sa langue économique. La théorie mise à part, en pratique Cooter n’a pas la moindre idée de quoi faire de cet argent, et se rend immédiatement compte, écoeuré, que l’argent ne procure pas un sentiment d’appartenance si on ne ressent pas déjà ce privilège. Il achète des vêtements laids, mal coupés et chers qui lui font tout de suite honte. Il mange de la viande à s’en rendre malade. Il va partout en taxi. De retour chez lui, son frère est devenu psychotique. Loftis a construit une trappe élaborée, un coffre-fort pour protéger l’argent. Il hurle sur Cooter parce qu’il a dépensé de l’argent alors que le seul pouvoir réside dans la thésaurisation. Loftis dit : « Dès que tu achètes quelque chose tu *perds* le pouvoir d’acheter quelque chose ». Il ne peut pas se protéger du sort de Miss Bailey : « souffrir de cette peur qu’ont les Noirs d’épuiser le peu qu’on a dans cette vie » ; l’héritage « l’a transformée, elle est sous l’emprise d’un sort, possédée par la promesse de la vie, paniquée à l’idée de son tarissement, et désormais enfermée dans le passé, car *chaque* achat doit être un achat pauvre, tu vois : une perte de vie ».

Remarquez la fréquence avec laquelle Johnson emploie le mot « *vie* ». Une personne du bas de l’échelle peut-elle survivre à une « *vie* » dépouillée de cette illusion d’endurance illimitée fournie grâce à l’ensemble des pratiques fantasmatiques qu’elle a mises en place ? Combien de temps faut-il pour se passer de tous les petits arrangements entre la

défense et le désir, et s’adapter à un régime dont les règles n’apportent aucun sentiment de confort ? « La valeur d’échange » démontre la proximité de deux sortes d’optimisme cruel : avec un capital culturel et économique limité et portant l’histoire du déshéritement racial des normes du pouvoir suprémaciste blanc, on se tue à travailler ou on cabote vers la non-existence ; ou bien, avec le ballast du capital, on thésaurise contre la mort, on diffère la vie, jusqu’à mourir. Cooter est le réaliste : il voit bien qu’il n’y a, désormais, plus d’issue, plus de vie sans lien avec la mort, qui figure dans toutes les pertes potentielles qui la précèdent.

Cette histoire est d’une tendresse exquise envers la surréalité de la survie dans le contexte d’une pauvreté si extrême que la richesse ne peut que confirmer l’insécurité. De chaque côté du clivage capitaliste, la créativité, l’énergie et l’agencement humain sont liés à la négociation, à l’élaboration de stratagèmes : ça ne fait que commencer avec la mère, près de l’évier, qui prédit lequel de ses fils saura s’accorder aux rythmes de la rémunération dans le système ; les parents qui meurent avant que les enfants n’aient atteint l’âge adulte à force d’avoir eu à grappiller pour ce que Cooter appelle d’un ton cinglant « que dalle », Cooter qui choisit pour vivre d’alimenter sa passivité et sa capacité au fantasme, tandis que Loftis vit de diverses façons, toujours amoraux, pour grimper l’échelle sociale. Avant l’aubaine, ils manifestent tous l’opportunisme improvisé des gens du bas de l’échelle qui, n’ayant pas grand-chose à perdre et vivant d’une économie de supplication, de partage et de dissimulation, se lanceront si l’occasion s’y prête.

Mais l’héritage orchestré par les fils produit chez eux un choc sensoriel, et alors que les modalités précédentes de l’optimisme concernaient une communauté et un entre-temps qui voulaient dire être quelque part et connaître des gens quelle que soit la façon de continuer à vivre que l’on avait choisie, les modes d’optimisme suivants obligent presque au retrait, à la thésaurisation – à devenir le potentiel pur lui-même. Cet héritage devient la promesse de la promesse, d’un optimisme technique qui les suture tous deux à une vie vécue sans risques, à proximité d’une plénitude dépourvue de jouissance. Pour Loftis, l’héritage détruit le plaisir du stress de réussir à passer la journée, car l’envergure de la perte potentielle est trop grande. Cooter, lui, est plus passif : il se repliera dans la crypte de son frère, car c’est quelqu’un qui navigue les espaces disponibles, sans en créer.

En même temps, le retrait des deux frères de toute participation à une vie faite de manigances mime un autre aspect de la logique du capital. Nous avons vu qu’ils ont toujours été des sujets de l’optimisme

cruel et de ses modes de mort lente, ayant hérité de la discipline du corps et de l'âme respectable de leurs parents, axée sur l'avenir, la construction de la vie, et la pratique du « fais-le-pour-que-tes-enfants-n'aient-pas-à-le-faire ». C'est dans ce rapport entre construction et dépense de la vie qu'ils vont inciter de nouvelles orientations générationnelles vers l'épuisement. Du cabotage à l'arnaque, ils incarnent des styles de vies qui apparaissent tantôt peu civilisés et extralégaux, tantôt entrepreneuriaux et ambitieux, dans le bon sens du terme. Dans cette logique finale, pourtant, la sensibilité capitaliste de « La valeur d'échange » s'exprime de façon folle – aussi folle que la raison – qui n'est pas seulement folle acharnée, folle compulsive, folle formaliste et folle accoutumée, mais folle de devoir maintenir des contradictions structurelles.

Dans ce monde, ce qu'il a de plus terrifiant, c'est la confrontation du sujet à la singularité. La singularité est la part de la souveraineté qui ne peut être cédée à un concept, un objet ou une possession. Dans le capitalisme, l'argent est le pouvoir, et si l'on n'en possède *que* sous forme de surplus, la souveraineté, bel et bien infinie, reste un poids qui n'est pas supportable. La valeur d'échange était censée élever le sujet grâce au transfert de la valeur à l'autre, qui lui rendrait quelque chose *en nature*. L'espace de l'échange devait accorder un répit, et le répit est ce que le sujet du capitalisme, dans toute son ambition, essaie d'atteindre – la bonne vie, comme dans le poème d'Ashbery. Mais souvent, le désir inscrit dans les choses n'est malheureusement échangé qu'avec un bref épisode, avec une chose qui sert de memento et pas avec l'actualisation du désir. Dans « La valeur d'échange » la forme monétaire en particulier révèle la réciprocité en nature comme un mirage, et c'est cette révélation qui détruit, pour les deux frères comme pour Miss Bailey avant eux, toute l'infrastructure de la *confiance* dans le monde qui fonde le crédit dans l'économie affective et entretient l'attachement des gens à un certain type d'optimisme.

Si la consommation promet la satisfaction dans la substitution avant de la renier parce que tous les objets marquent des pauses dans le sentiment d'insatisfaction qu'il importe de prolonger pour rester en vie sous le capitalisme, dans l'impasse du désir, alors l'accumulation semble être une solution appropriée. L'accumulation contrôle la promesse de la valeur contre la dépense, en promulguant la jouissance d'un présent infini qui consiste à détenir du potentiel à l'état pur. La fin de l'histoire dresse donc le tableau de la contradiction structurelle qui ébranle, étourdit et paralyse les protagonistes. Sous le capitalisme, être en circulation

signifie être dans la vie, tandis qu'une réserve inexhaustible signifie être dans le fantasme, étant lui-même un lieu d'accumulation contre un réel menaçant, qui *semble* ainsi constituer un réalisme aspirationnel plus favorable. Mais dans le fantasme, on est coincé avec sa souveraineté personnelle dans une non-relationnalité inexhaustible. Par conséquent, un surplus d'argent non quantifiable – ce que tout sujet capitaliste s'imagine que tout le monde veut – transforme chaque frère en contradiction ambulante, en être qui possède ce que tout le monde veut mais révèle l'insuffisance de ce désir qui avait saturé le fantasme du monde entier, car la souveraineté, bien qu'idéale, est un fardeau cauchemardesque, une solitude psychotique – elle est, tout simplement, corrompue.

L'objet de l'optimisme cruel apparaît donc ici comme la chose à l'intérieur de tout objet à laquelle on confie son fantasme de souveraineté de sorte à le protéger. Dans l'optimisme cruel, le sujet ou la communauté transforme ses attachements précieux en objets-coffre-forts qui permettent de supporter la souveraineté à travers sa diffusion et l'énergie due à la sensation d'être relationnel, général, réciproque, et accumulative. Dans la circulation, on devient heureux de façon ordinaire et souvent charmante, car le poids d'exister dans le monde est redistribué dans l'espace, le temps, le bruit et les autres êtres. Cependant, lorsqu'il faut reprendre sa propre souveraineté entre ses mains, son poids auparavant réparti devient apparent, et le sujet s'immobilise dans la mimesis perverse de son énormité. Dans une relation d'optimisme cruel, notre activité est démasquée comme un moyen d'atteindre une certaine passivité ainsi que comme la preuve de notre désir de trouver des formes auprès desquelles nous pouvons maintenir un cabotage sensible face au fait d'être *trop vivant*².

La promesse de l'enseignement

Même au sein des médiations raciales enracinées dans les inégalités du capitalisme aux États-Unis, l'optimisme invite à penser qu'à travers l'échange, on peut obtenir la reconnaissance. Mais il faut toujours se demander: la reconnaissance de quoi, au juste? De notre auto-idéalisation, de notre style particulier d'ambivalence, des morceaux de nous les plus tendres, ou de notre attente de l'évènement de la reconnaissance elle-même? Pour Ashbery, la valeur d'échange de la reconnaissance met le locuteur hors de sa personnalité, de cet ensemble de répétitions familières. Elle est du potentiel à l'état pur, au bon sens du terme, et fournit

l'occasion agréable de réaliser que l'agitation qui s'est substituée à l'activité de construire une vie était une impasse, maintenant dépassée et remplacée par une autre, plus lente, où l'on peut expérimenter, trainer, et laisser quelque chose ou quelqu'un nous parvenir comme l'écho d'un son, sans être sur la défensive. Pour ces deux hommes, qui se sentent encore comme des garçons à la fin de « La valeur d'échange », l'affect qui accompagne l'optimisme est soit la panique soit la torpeur, mais pas le bourdonnement. Tandis que ces modes de quasi-paralysie vibratoire s'apparentent, en tant que mécanismes de défense, aux modes de survie qui précèdent la mort de Miss Bailey, ces façons antérieures de flotter en deçà de la valeur tout en la fantasmant apparaissent utopiques, comparées à la crypte de l'existence brisée que l'optimisme pécuniaire engendre cruellement.

Il est frappant de constater que ces moments d'optimisme, qui marquent la possibilité que les choses de l'Histoire auxquelles nous nous habituons puissent *ne pas* être reproduites, libèrent une énergie largement négative. On pourrait prédire que des scènes traumatiques auront un tel effet, mais on imagine rarement qu'un événement optimiste puisse potentiellement avoir les mêmes conséquences. Le fantasme conventionnel, qui veut qu'un soulèvement révolutionnaire de l'être puisse se produire dans la proximité au nouvel objet/scène de la promesse, prédirait que les personnes ou les groupes préfèrent finalement surfer d'un épisode à l'autre, tout en se tournant vers un ensemble de perspectives vaguement formulées. Et pourtant : à un certain degré d'abstraction du traumatisme et de l'optimisme, l'expérience sensorielle d'auto-dissolution, de la conscience radicalement remodelée, de la nouvelle perception sensorielle et de la rupture narrative peuvent se ressembler ; le sujet qui tente de se saisir d'une forme de stabilité face à la dissolution semble aussi opérer une compensation classique, la production d'habitudes qui favorisent la prévision comme protection contre la perte totale de la forme émotionnelle.

J'ai suggéré que les façons particulières d'articuler et de vivre sensuellement l'identité et le désir dans la culture capitaliste produisent de tels chevauchements contre-intuitifs. Mais il serait réducteur de lire dans ce qui précède l'idée que toute transaction subjective avec la structure optimiste de la valeur du capital *produit* les implications complexes de l'optimisme cruel en tant que tel. Les gens sont épuisés par l'activité de la construction de la vie, *surtout* les personnes pauvres et non normatives. Mais les vies sont singulières ; les gens font des erreurs, sont inconstants.

Ils sont à la fois cruels et doux. Et les accidents arrivent. Les archives de cet essai se concentrent sur des œuvres qui reformulent explicitement les singularités en instances d'abstraction non-universelle mais générale, produisant ainsi des scénarios narratifs dans lesquels les gens apprennent comment identifier, gérer et maintenir la luminosité trouble de leur attachement à être *x* et avoir *x*, étant donné que leur attachement relevait, en fin de compte, de promesses et non de possessions. Le roman historique de Geoff Ryman, *Was*, présente encore un autre scénario à travers lequel repérer le charisme durable de la normativité. En tissant des activités hautement subjectives de production de fantasmes à travers le Kansas agraire et dans l'industrie de la culture de masse, *Was* mobilise quatre rencontres avec *Le Magicien d'Oz* pour raconter comment les gens s'accablent eux-mêmes par peur de la dissolution, tout en cherchant à dissoudre leurs réserves dans des expériences transformatrices d'attachement dont les effets sont effrayants, exaltants – les seules choses qui rendent la vie digne d'être vécue – bien qu'elles menacent l'existence même. *Was* présente une sorte de cas limite de l'optimisme cruel, et sa recherche de la continuité affective entre traumatisme et optimisme dans le frisson de l'épanouissement personnel n'est ni comique, ni tragique, ni mélodramatique, mais méta-formelle. En explorant la perte de soi à travers des épisodes allant de l'absorption dans les jolies choses à la délusion totale, le roman conçoit le style littéraire comme une *défense*. *Was* confirme que le fantasme est un mécanisme de défense essentiel contre les érosions de l'histoire violente et ordinaire.

Dans ce roman comme dans nos autres exemples, le ressenti affectif de la normativité s'exprime dans le sentiment que chacun devrait être traité avec douceur par le monde, et vivre dans la joie avec des inconnus et des connaissances intimes, sans être déchiré et épuisé par le travail de la désillusion et la désillusion du travail. Ici, cependant, la preuve qu'il est possible d'endurer de cette façon son objet/scène ne se trouve pas dans la forme du couple, dans l'intrigue amoureuse, la famille, le succès, le travail, la prospérité ou la propriété privée. Ce sont là des lieux d'optimisme cruel, des scènes de désir conventionnel qui s'opposent manifestement à l'épanouissement du sujet. À la place, le roman propose une saturation en deux-temps du fantasme et de l'histoire de masse, en guise de réponse à la nécessité de survivre à la brutalité du traumatisme *et* de l'optimisme dans le monde ordinaire. Il considère que se dépendre du singulier en faveur du général en adoptant un éventail de modes d'intimité avec des inconnus est la meilleure manière

de s'épanouir, mais dans au moins un cas, même ces rencontres mettent en danger le sujet si épuisé par l'effort de survivre à la mauvaise vie que tout ce qui lui reste, dans un sens, sont ses défenses.

Was élabore un drame post-traumatique qui est maintenu, au final, par la conscience régissante de Bill Davison, professionnel de la santé mentale blanc et hétérosexuel du Midwest, dont la seule expérience personnelle du traumatisme a été sa propre ambivalence face à sa fiancée, mais dont la capacité professionnelle à entrer dans l'impasse avec ses patient^{es}, et de laisser leurs impasses entrer en lui, fait de lui le reliquat optimiste du roman – un témoin précieux. La première histoire de traumatisme rapportée est celle de la vraie Dorothy Gale, épelée Gael, en partie, j'imagine, pour lier la jeune fille qu'une forte brise emmène à Oz à quelqu'un qui serait en prison, ainsi qu'à la partie gaélique de l'Écosse, pays natal du roman historique – un style littéraire dont les conventions affectives et politiques structurent explicitement les réflexions de Ryman sur l'expérience et la mémoire, dont les traces sont éparpillées dans les archives, les paysages et les corps à travers le Kansas, le Canada et les États-Unis. Comme Cooter, cette Dorothy Gael a recours à tous les fantasmes qu'elle réussit à réunir pour survivre à la scène sans issue de son intégration à l'Histoire. Son procédé, cependant, n'est pas de dériver vaguement mais intensément, à travers des inventions de tous genres : rêves, fantasmes, jeux privés, projection psychotique, silence agressif, mensonge, comportement de brute bruyante et de franche diseuse de vérité. La créativité de Dorothy s'exprime dans un mur de sons post-traumatiques, comme elle a été abandonnée par ses parents, violée et humiliée par son oncle Henry Gulch, et méprisée par les autres enfants qui la jugeaient grande, grosse et inéloquente. La deuxième partie de *Was* raconte l'histoire de Judy Garland dans le rôle de l'enfant Frances Gumm. Sur le plateau du *Magicien d'Oz*, elle interprète Dorothy Gale, une égarée vaguement sexualisée, aux seins étroitement enserrés pour qu'elle puisse rester enfant et par conséquent, pour que son enfance lui soit volée. Elle n'est pas volée par un viol, mais par des parents enserrés par leur propre fantasme de vivre à travers leurs enfants en termes d'argent et de célébrité (la mère de Gumm) ou de sexe (le père de Gumm, dont l'objet de prédilection était les jeunes garçons). La troisième histoire dans *Was* est celle d'un homme gay fictif, un acteur mineur d'Hollywood nommé Jonathan, qui doit sa célébrité au rôle du monstre qu'il incarne dans des films de tueurs en série intitulés *The Child Minder* et qui, au début du livre, se voit proposer un rôle dans une compagnie itinérante du *Magicien d'Oz*,

alors qu'il commence à souffrir de la démence du sida. Toutes ces histoires traitent de la cruauté de l'optimisme révélée à des personnes qui n'ont aucun contrôle sur les conditions matérielles de leur vie, ou dont la relation au fantasme est telle que le relais pervers entre fantasme et réalité détruit, selon Ryman, les gens et la nation. Je ne peux pas ici faire justice aux singularités que l'optimisme rend possibles et impossibles dans ce livre ; je veux plutôt me concentrer sur une scène qui rend tout le livre possible. Dans cette scène, Dorothy Gael rencontre un enseignant remplaçant, Frank Baum, dans son école primaire du Kansas rural.

« Les enfants, écrit Ryman, savaient que le Remplaçant n'était pas un vrai enseignant car il était si inoffensif.⁴² » Le mot « *Substitute* » [Remplaçant] dérive du mot « *succeed* » [réussir], et le sens de la possibilité qui accompagne le changement est profondément ancré dans ce mot. Un *Remplaçant* apporte l'optimisme s'il n'a pas encore été défait – par la vie ou par les élèves. Il entre dans leur vie comme un nouveau site d'attachement, une possibilité dédramatisée. Il est, par définition, un substitut, un espace de suspension, un événement aléatoire. Sa venue n'est pas personnelle – il n'est ici pour personne en particulier. La quantité d'affect délivré sur son passage en dit long sur l'intensité de la pulsion dont disposent les enfants pour se sentir moins mort^{es}, insensibilisés, neutralisés, ou rendus fous par les habitudes ; mais elle ne dit rien sur ce que ça ferait de transiter entre la vie terne et toutes les autres, ou si ce sentiment mènerait à quelque chose de bien.

Bien sûr, les élèves sont souvent cruels envers les remplaçant^{es}, par excitation face à l'imprévisible et par manque de la peur ou du transfert qui les rendraient dociles, voire par désir d'une reconnaissance qui n'a pas le temps d'être constituée. Mais pour Dorothy, ce n'est pas un remplaçant comme les autres : c'est un acteur, comme ses propres parents ; il leur apprend le turc et leur raconte des histoires alternatives, vécues en ce moment même et dans le passé. Dorothy fantasme sur Frank Baum, non pas de manière narrative, mais avec un mélange de pur plaisir et de défense : « Frank, Frank, tandis que son oncle pose les mains sur elle » ; puis elle se reproche sa « propre indignité » car elle sait « à quel point tu es beau et à quel point je suis laide et que tu ne pourrais jamais être avec quelqu'un comme moi ». Elle répète sans cesse son nom, Frank, qui « semblait résumer tout ce qui manquait à sa vie ». Pourtant, en face à face, le sentiment d'être délivrée de sa vie que la présence du remplaçant lui procure lui est insupportable. Elle est tantôt irritée tantôt séduite par sa déférence, sa gentillesse inconditionnelle. Elle se moque de lui et

perturbe le cours pour noyer sa tendresse, mais lui obéit lorsqu'il lui demande de quitter la salle pour aller écrire quelque chose, n'importe quoi.

Ce qu'elle lui ramène est un mensonge, un vœu. Son chien, Toto, avait été tué par son oncle et sa tante, qui le détestaient et n'avaient pas de quoi le nourrir. Mais l'histoire qu'elle raconte au remplaçant *est elle-même* un remplacement : elle raconte à quel point elle et Toto sont heureux^s. Elle inclut des phrases décrivant les jeux qu'ils partagent et l'exubérance de Toto quand il court dans tous les sens en glapissant « comme s'il disait bonjour à tout ». Ce Toto imaginaire s'assoit sur ses genoux, lui lèche la main, a le museau froid, dort sur ses genoux et mange la nourriture que Tata Em lui donne à elle pour lui donner à lui. Le texte évoque une vie réussie, une vie où l'amour circule et déploie sa bienveillance, plutôt que la vie qu'elle vit réellement, où « c'était comme s'ils s'étaient tous mis dos à dos, criant "amour" à pleins poumons, mais dans la mauvaise direction, loin les uns des autres ». Il porte des traces de toutes les bonnes expériences que Dorothy a vécues. Le texte se termine ainsi : « Ce n'est pas moi qui l'ai appelé Toto. C'est le nom que ma mère lui a donné quand elle était en vie. C'est le même que le mien ».

Toto, Dodo, Dorothy : l'enseignant constate que l'enfant a ouvert quelque chose en elle, qu'elle a fait tomber une barrière, et il est ému par le courage de son aveu d'identification et d'attachement. Mais il commet l'erreur d'être mimétique dans sa réplique, en se montrant doux envers elle comme il pourrait s'imaginer qu'elle chercherait à l'être : « Je suis très content, murmure-t-il, que tu aies quelque chose à aimer autant que ce petit animal ». Dorothy pète les plombs et insulte Baum, tout en continuant à déballer toutes les vérités de sa vie, en public, devant les autres élèves. Elle parle sans interruption du fait d'avoir été violée et d'avoir tout le temps faim, du meurtre de son chien et de son inéloquence : « Je ne peux rien dire » conclut-elle. Cette phrase signifie qu'elle ne peut rien faire pour changer quoi que ce soit. Et puis elle régresse : elle glapit et tente de creuser un trou dans le sol, de se mettre au niveau auquel elle a l'impression d'être, et aussi de devenir, en quelque sorte, l'incarnation de la dernière chose qu'elle a aimée. Par la suite, Dorothy devient folle. Elle vit dans son propre monde imaginaire, errant sans logis et libérée, surtout, de sa capacité à réfléchir à la perte selon les modalités du réalisme, de la tragédie ou du mélodrame. Pour protéger son dernier iota d'optimisme, elle devient folle.

Dans *Was*, Baum procèdera à réécrire *Le Magicien d'Oz* comme un cadeau alternatif à celui qui ne peut rien dire ou faire pour changer les conditions matérielles de sa vie, et qui a encaissé tant de choses qu'un seul instant de délivrance d'ellui-même peut produire une fissure définitive

des modes mis à sa disposition pour survivre. Dans « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », Deleuze et Guattari exhortent les gens à devenir mineurs précisément de cette manière, à se déterritorialiser de la normalité en creusant un trou dans le sens, comme le ferait un chien ou une taupe⁴³. Créer une impasse, un espace de déracinement intérieur, selon cette perspective, rompt les hiérarchies, les clartés, les tyrannies et les confusions de la conformité avec l'individualité autonome. Cette stratégie semble prometteuse dans le poème d'Ashbery. Mais dans « La valeur d'échange », un moment de délivrance produit une défense psychotique contre le risque de perdre l'optimisme. Pour Dorothy Gael, dans *Was*, l'optimisme de l'attachement à un autre être vivant est lui-même la plus cruelle des gifles.

Ce corpus de textes nous permet de mieux comprendre l'attirance magnétique pour l'optimisme cruel. Tout objet d'optimisme promet de garantir l'endurance de quelque chose, sa survie, son épanouissement, et surtout la protection du désir qui a rendu cet objet ou cette scène suffisamment puissante pour y avoir magnétisé un attachement. Lorsque des rapports de proximité et d'échange approximatifs se produisent, l'espoir est que ce qui rate la cible et déçoit ne menace pas grand-chose dans la reproduction continue de la vie, mais accorde aux zones d'optimismes une sorte d'endurance compromise. Dans ces zones, l'espoir est que le travail consistant à maintenir l'optimisme ne soit pas remis en cause par le travail de maintenance du monde en tant que tel, et qu'il permette ainsi de continuer à flirter avec une *certaine* douceur du bon vivre. Mais tant d'objets normatifs et singuliers mis à disposition pour investir dans le monde sont eux-mêmes des menaces pour l'énergie et le fantasme de la continuité, à savoir que les personnes/collectivités sont confrontées chaque jour à la cruauté non seulement d'avoir à potentiellement abandonner leurs objets ou changer de vie, mais aussi de perdre le lien que le fantasme lui-même permet avec ce qui est potentiellement présent dans les domaines risqués de la vie encore non testée ou vécue. Les textes que nous avons ici examinés mettent en scène des moments où la vie pourrait en être autrement, dans le bon sens du terme. Un changement de cœur considérable, une rupture sensorielle, l'intersubjectivité ou le transfert avec un nouvel objet prometteur ne génèrent toutefois pas à eux seuls la meilleure bonne vie, du moins jamais sans une expérience aussi menaçante que la perte – une instance unique de collaboration ne le peut pas non plus, que ce soit celle du couple, de deux frères ou de la pédagogie. Le fantasme est une ouverture et une défense. Les vagues attentes de l'optimisme normatif transforment les petites auto-interruptions

en hétérotopies de souveraineté parmi toutes les inégalités structurelles, de la dépression politique et des autres déceptions personnelles. En mettant en scène l'impasse dans laquelle la rupture opère sur la suspension des règles et des normes du monde, ces œuvres nous montrent comment être attentive à l'infrastructure artificielle et affective de l'ordinaire, et comment appréhender ce qui se passe lorsque le stress infrastructurel produit un tableau dramatique. Dans les scénarios d'optimisme cruel, nous sommes obligés de suspendre les notions ordinaires de réparation et d'épanouissement pour nous demander si ce ne sont pas les scénarios de survie que nous associons à ces affects qui posent en fait problème. Savoir évaluer ce qui s'y joue est une façon de mesurer l'impasse de la vie dans le moment accablant du présent.

1 Ndt: Lauren Berlant, « Cruel Optimism », in *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011, pp. 23-49.

2 La contribution d'Emmanuel Ghent à cette phrase est le mot « reddition » [surrender], qui, selon lui, a une valence différente de celle du mot « soumission » [submission], avec des conséquences importantes pour la manière dont cet essai évalue la différence entre être absorbé par quelque chose et être dominé par cette chose. L'expression « le moment présent » [the present moment] de Daniel Stern introduit ici une conceptualisation du « présent » comme une durée qui est non seulement toujours perdue et fugace, mais aussi que les gens ralentissent en la projetant ou la déplaçant dans l'espace. Emmanuel Ghent, « Masochisme, Soumission, Surrender: Masochism as a Perversion of Surrender », *Contemporary Psychoanalysis*, vol. 26, n° 1, 1990, pp. 108-136; et Daniel Stern, *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, W. W. Norton, 2004.

3 Ndt: Lauren Berlant, « Introduction: Affect in the Present » [« Introduction. L'affect dans le présent »], in *Cruel Optimism*, op. cit., pp. 1-21.

4 Pour des études de cas en optimisme cruel, voir Thomas Frank, *What's the Matter with Kansas? How Conservatives Won the Heart of America*, Metropolitan, 2004;

et Michael Warner, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and The Ethics of Queer Life*, Harvard University Press, 2000.

5 Ndt: aux États-Unis, le débat sur le statut juridique du fœtus - « fetal personhood » laws - est très actif: il s'agit de propositions de lois qui entendent accorder aux fœtus, et parfois même aux embryons, le statut de personnalité juridique en s'appuyant notamment sur le « droit à la vie ». Depuis la décision de la Cour suprême de revenir sur « Roe v. Wade » en 2022, le vaste mouvement anti-avortement continue à gagner du terrain: en 2024, dix-neuf États intégraient une disposition juridique sur la personification du fœtus. Voir: Megan Messerly, « Scratching their heads»: State lawmakers take a closer look at personhood laws in wake of Alabama ruling », *Politico* [en ligne], 29 février 2024.

6 Barbara Johnson, « Apostrophe, Animation, and Abortion », *Diacritics*, vol. 16, n° 1, 1986, pp. 26-47.

7 On sent que Johnson conjure, dans cette scène, l'absence présente de l'objet petit a de Lacan; mais à bien des égards, le travail de Johnson sur l'inter-subjectivité rhétorique se rapproche plus de la construction de la projection dans l'attachement mimétique de Mikkel Borch-Jacobsen dans *Le Sujet freudien* (Flammarion, 1982).

8 Barbara Johnson, « Muteness Envy », in *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race and Gender*, Harvard University Press, 1998.

9 Ndt: Lauren Berlant, « Two Girls, Fat and Thin », in *Cruel Optimism*, op. cit., pp. 122-159.

10 Pour une élaboration plus poussée de l'endurance dans le transfert avec l'objet, voir Jessica Benjamin, « Quel ange m'entendrait? L'érotique du transfert », in *Imaginaire et sexe. Essais sur la reconnaissance et la différence*, Frédéric Joly (trad.), Payot, 2012. En expliquant l'insistance de l'analysant^m à être trouvé ou reconnu quelque part, par quelqu'un, ce magnifique article sur-identifie également l'optimisme formel de l'attachement en tant que tel avec les affects du désir d'auto-préservation.

11 Barbara Johnson, « Metaphor, Metonym, Voice in *Their Eyes Were Watching God* » et « Thresholds of Difference: Structures of Address in Zora Neale Hurston », in *A World of Difference*, Johns Hopkins University Press, 1987.

12 Barbara Johnson, « Bringing Out D.A. Miller », *Narrative*, vol. 10, n° 1, 2002, pp. 3-8.

13 Voir Leo Bersani et Adam Phillips, *Intimacies*, Chicago University Press, 2008, et Tim Dean, *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of*

Barebacking, University of Chicago Press, 2009.

14 Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Sociétés*, vol. 4, n° 86, 2004, p. 8. Extrait de *Métapsychologie*, traduction revue et corrigée par Jean Laplanche et J. B. Pontalis, Gallimard, 1986, pp. 145-171. Je remercie Tom Stillinger de m'y avoir initié: il y a des dizaines d'années.

15 Cette expression, « la dépression politique », émerge des discussions du groupe d'étude sur les Emotions Publiques [Public Feelings]: je tiens à remercier tout particulièrement Ann Cvetkovich, Katie Stewart, Debbie Gould, Rebecca Zorach et Mary Patten.

16 Ndt: guillemets ajoutés.

17 Ndt: guillemets ajoutés.

18 Eve Sedgwick, « Teaching/Depression », *The Scholar/ Feminist Online*, vol. 4, n° 2, printemps 2006.

19 Lauren Berlant, *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Duke University Press, 2008, p. 222.

20 Ndt: Bartleby, le personnage principal d'un recueil de nouvelles d'Herman Melville intitulée « Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall Street » parue en 1853, est connu notamment pour sa fameuse phrase, « *I would prefer not to* » [« Je préférerais ne pas »] qu'il prononce pour répondre aux demandes de son employeur notaire. Voir Herman Melville, *Bartleby, le Scribe: Une histoire de Wall Street*, Noëlle de Chambrun et Tancrède Ramonet (trad.), Libertalia, 2020.

21 John Ashbery, « Untitled », *The New Yorker*, 7 novembre 2005, p. 88. Ce poème a depuis été révisé sous le titre « Ignorance of the Law Is No Excuse », *New York Review of Books*, vol. 51, n° 5, 25 mars 2004.

22 John Ashbery, « Filigrane », *The New Yorker*, 7 novembre 2005, p. 89.

23 Le^o voisin^m se révèle progressivement être une figure qui adjugue la complexité de l'intimité, de la reconnaissance et de la

méconnaissance dans des situations de pouvoir inégal. Voir, par exemple, l'analyse de Joan Copjec des relations transférentielles entre des voisins colonisateurs et colonisés dans *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, MIT Press, 1995, pp. 65-116; Slavoj Žižek, « Love Thy Neighbor? No Thanks! », in Christopher Lane (dir.), *The Psychoanalysis of Race*, Columbia University Press, 1998; et la nouvelle d'Amy Hempel, « Beach Town », dans laquelle la narratrice s'assoit dans son jardin pour écouter sa voisine raconter à une autre femme la trahison et l'abandon de son mari pour ne pas ressentir l'atrophie de sa propre vie. Amy Hempel, « Beach Town » in *The Collected Stories of Amy Hempel*, Scribner, 2006.

24 Ndt: Donald Barthelme, « J'ai acheté une petite ville », in *Voltiges*, Isabelle Chedal, Maryelle Desvignes (trad.), Denoël, 1990.

25 Slavoj Žižek, « Passion: Regular or Decaf? », in *These Times*, 27 février 2004.

26 Karl Marx, « Troisième manuscrit », in *Manuscrits de 1844. Économie politique et philosophie*, Éditions sociales, 1972. Ndt: la phrase entre crochets est de Lauren Berlant.

27 « [J]e pourra-t-il bien trouver quelqu'un, à qui la confidération des abeilles, des fourmis, & des araignées ne caufe de l'admiration, & qui n'en apprenne quelque chose: quelle fageffe doit-il y avoir en celui, qui les enfeigne, puisque la raifon même le trouve incapable de nou montrer, ce qu'il leur apprend: les plus futipides, & les plus groffiers l'esmerveillent des baleines, des elephants, des dromaderes, des chameaux, & de femblables prodigieuses œuvres de la nature: il faut que j'advoûe que s'en font des Coloifes, & des merveilleux chefs d'œuvres; neantmoins ces petits animaux contiennent dans leurs petits corps plus d'artifice, & plus d'adrefle; & la façon de gouverner, & de tenir mefnage de ces petits bourgeois du monde, nous font paroître la fageffe de leur Créateur d'une façon bien plus parfaite [...] » Thomas Brown,

La Religion du médecin, C'est à dire: Description necellaire par Thomas Brown, Medecin renommé à Norwich; touchant son Opinion accordante avec le pur lervice Divin d'Angleterre, 1668, pp. 52-53. D'autres célèbres abeilles, comme celles de Virgil, pourraient aussi être pertinentes.

28 Ndt: John Milton (1608-1674), poète britannique, et T. S. Eliot (1888-1965), poète étasunien.

29 Bradin Cormack m'a suggéré qu'en rompant avec le ciel, Ashbery rompt également avec Milton: voir le poème « On His Blindness » [« Sur sa cécité »], qui se termine par le vers « C'est aussi le servir que de [seulement] attendre, immobile » [« They also serve who only stand and wait »]. John Milton, *Les Sonnets anglais et italiens de Milton*, E. Saillens (trad.), Librairie Fischbacher, 1930, p. 47. [Saillens fait référence à ce sonnet comme le sonnet XVII, mais il est plus couramment numéroté XIV]. Ashbery rompt avec le récit de Milton sur la position verticale: il ne s'agit plus de la veille de Dieu, mais de celui qui s'approche. Ici aussi, l'attente est désormais luxuriante et sensuelle, ouverte et spontanée, et n'a rien à voir avec la servitude. Mais, s'alignant avec Milton, Ashbery ne privilégie pas la vue mais l'ouïe, qui s'intensifie lorsqu'on n'est pas, pour ainsi dire, constamment en train de chercher et de conduire. Poème à Eliot, les célèbres vers du poème « Mercredi des Cendres »: « Puisque je n'espère plus revenir désormais / Puisque je n'espère pas revenir / Désirant le talent de tel homme et la grandeur d'un autre / Je ne cherche plus à rechercher ces choses / (Pourquoi l'aigle ancien déploierait-il ses ailes?) / Pourquoi devrais-je regretter / Le pouvoir disparu du règne habituel? / Puisque je n'espère plus connaître désormais ». [« Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn / Desiring this man's gift and that man's scope / I no longer strive to strive towards such things / (Why should the aged eagle stretch its wings?) / Why should I mourn / The vanished power of the usual reign? / Because I do not hope to know again [...] »]. Notons aussi la proximité du

poème avec celui de Theodore Roethke [1908-1963] intitulé « I Knew a Woman » [« J'ai connu une femme »] : « Comme ses vœux furent exaucés! Elle m'a caressé le menton / Elle m'a appris Tourne, Contre-tourne, et tiens-toi debout; / Elle m'a appris Touche cette peau blanche qui ondule: / J'ai docilement mordillé la main qu'elle me tendait; / Elle était la faucille; moi, pauvre moi, le râteau, / L'attrapant par derrière juste pour sa beauté / (Mais quelle tonte prodigieuse nous avons faite.) » [« *How well her wishes went! She stroked my chin / She taught me Turn, and Counter-turn, and stand; / She taught me Touch, that undulant white skin: / I nibbled meekly from her proffered hand; / She was the sickle; I, poor I, the rake, / Coming behind her for her pretty sake / (But what prodigious mowing did we make)* »]. Theodore Roethke, « I Knew a Woman », in *Words for the Wind: The Collective Verse of Theodore Roethke*, Indiana University Press, 1961, p. 151 [poème non traduit en anglais]. All of Ashbery's emendations tend toward a radical revision of what glorious impassivity might mean to someone not as an opposite to action, but as most apposite. Toutes les corrections d'Ashbery tendent vers une révision radicale de ce que pourrait signifier l'impassibilité glorieuse pour quelqu'un, non pas en tant qu'opposition à l'action mais en tant qu'ajustement le plus pertinent.

30 La phrase entière vaut la peine d'être lue : « Chloé aimait Olivia... Ne bondissez pas, ne rougissez pas. Admettons, dans l'intimité de notre propre compagnie, que ce sont là des choses qui, parfois, arrivent. Des femmes aiment parfois des femmes. » Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Clara Malraux (trad.), Denoël, 1992 [1977], p. 123.

31 Être saisi par l'événement, c'est devenir un sujet organisé par la fidélité aux inconnus libérés dans le champ des possibles par les processus de vérité de l'événement. Alain Badiou relie les potentiels de vérité dans la rencontre amoureuse à des saisies d'affect moins personnelles, comme l'activité

révolutionnaire. Alain Badiou, *L'éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Hatier, 1993, pp. 38, 39.

32 Jürgen Habermas, « Structures sociales de la sphère publique », in *L'Espace public. Archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Marc B. de Launay (trad.), Payot, 1978, pp. 42-61.

33 Ndt: en français et en italique dans l'original.

34 Ndt: le terme « *worlding* » n'est pas évident à traduire en français. Pour l'anthropologue étasunienne Kathleen Stewart, collègue et collaboratrice de Berlant (iels co-écrivent, entre autres, *The Hundreds*, en 2019, édité par Duke University Press), ce terme issu du *Weltung* de Heidegger (*Etre et temps*, 1927) décrirait le fait d'être dans le monde comme une expérience émergente et continuellement génératrice de signification. Un *worlding* pourrait alors être compris comme une accumulation d'intensités produites par les expériences de la vie et l'assemblage d'affects, de sensations, de perceptions et de significations qui s'y lient, auquel le sujet prête attention et avec lequel il s'harmonise [*attune*] pour construire et comprendre son monde. Voir Kathleen Stewart, « Atmospheric Attunements » *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 29, n°3, 2011, pp. 445-453; et Kathleen Stewart, « Worlding Refrains », in Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, 2010, pp. 339-353. Nous retrouvons ce terme dans toutes ses nuances chez de nombreux chercheurs comme Anna Tsing ou Donna Haraway, mais il revient aussi dans le contexte de processus et de discours sur la mondialisation. Ici, nous avons choisi de traduire ce terme par la « mise en monde ».

35 Ndt: The Soundtrack of Our Lives, groupe suédois fondé à Göteborg en 1995 et dissous en 2012 (avant de se retrouver en 2023).

36 Cooter note le rire « à la Geoffrey Holder » de son frère, ce qui place l'histoire au milieu des années 1970, Holder était célèbre à cette époque pour son rôle dans *Live and Let Die* [*Vivre et laisser mourir*, 1973, réalisé par Guy Hamilton] et en tant que porte-parole pour le soda 7UP, le soi-disant « *uncola* ».

37 Charles Johnson, « Exchange Value », in *The Sorcerer's Apprentice. Tales and Conjurations*, Plume, 1994, pp. 28-29.

38 [Note modifiée par la traduction] L'Oxford English Dictionary définit « *chump change* » comme un mot d'argot (à usage d'origine afro-américaine) désignant une somme de monnaie petite ou négligeable; de la menue monnaie, soit « que dalle ».

39 Pour plus de détails sur la corrélation entre les compétences del travailleur*use et la mauvaise santé, voir le chapitre 3 [de *Cruel Optimism*], « Slow Death (Obesity, Sovereignty, Lateral Agency) » [« La mort lente (obésité, souveraineté, et agentivité latérale) »], pp. 95-119.

40 Sur l'importance des Black People's Topographical Research Centers (BPTRC) dans les projets d'éducation politique nationaliste au sein des communautés métropolitaines noires aux États-Unis dans les années 1970, voir Yusuf Nurrudin, « The Promises and Pitfalls of Reparations », sur le site du National Coalition of Blacks for Reparations in America (Ncobra).

41 Ndt: *The Black Scholar*, l'une des plus anciennes revues d'études et de recherches afro-américaine, fondée en 1969 en Californie par Robert Chrisman, Nathan Hare et Allan Ross.

42 Geoff Ryman, *Was*, Penguin, 1992, p. 168.

43 Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », in *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, 1996, pp. 29-33.

Clémentine Adou

1. Clémentine Adou, *Invisible*, 2021. Cardboard, glue, aluminum foil, 191 × 164 × 147 cm.
Exhibition view "AUTO", Doc, Paris. Courtesy: Clémentine Adou. Credit: Léa Mercier studio

1.





2

2. Clémentine Adou, *Paquet neutre*, 2018-ongoing. Cigarette boxes with the image of the 'blind eye' hand-painted, extra-matte acrylic paint modified Pantone green, 6 x 9 x 3 cm (dimensions vary with cigarette boxes). Exhibition view "One shot", Palette Terre, Paris. Courtesy: Clémentine Adou. Credit: Paul Nicoué

Clémentine Adou
49

par
Gianmaria
Andretta

Les premiers ready-mades (1913-17) ne sont pas des objets simplement trouvés puis recontextualisés; ce sont des sculptures faites d'au moins deux éléments. Parmi eux, un tabouret et une roue de vélo, de l'encre sur un urinoir, une pelle à neige et du texte, une boule de ficelle maintenue entre des plaques de laiton, une housse en cuir soigneusement exposée sur une tige en bois¹. Ces œuvres composites sont souvent simplifiées et réduites à leur signification conceptuelle ou à l'espace qu'elles occupent dans notre mémoire culturelle. Cette tendance à la simplification néglige les règles de composition et la complexité qui les caractérisent. Au premier abord, cela semble être un débat confiné aux historien·e·s de l'art ou autres puristes des ready-mades, mais des artistes comme Clémentine Adou, contemporains, s'efforcent aussi de mettre en lumière ces angles morts et de démontrer pourquoi ils sont si importants.

On pourrait soutenir que Duchamp, l'illusionniste par excellence, utilisait les ready-mades pour détourner l'attention d'un autre projet plus important pour lui, son travail interminable sur *Le Grand Verre*. Tandis que tout le monde célébrait ses autres « inventions », lui était occupé à expérimenter la tradition plus ancienne du vitrail. Duchamp semble avoir suivi l'impératif de Walter Benjamin « d'arracher la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier² » et appliquer ce principe à un art habituellement religieux. L'art s'imbrique si facilement avec le pouvoir qu'il semble nécessiter un tour de magie, non pas pour le sauver directement, mais pour déguiser, lorsqu'il en a, ses véritables intentions révolutionnaires derrière une façade déjà radicale mais insuffisante.

Le travail de Clémentine Adou s'inspire du ready-made mais aussi du minimalisme. Les deux utilisent la distraction pour mettre au défi notre perception. Les ready-mades détournent l'attention d'un artisanat traditionnel, tandis que le minimalisme - bien qu'il professe la simplicité - nous détourne du fait qu'il soit le prolongement de logiques néolibérales de spéculation et d'investissement. La pratique d'Adou joue sur cette

acts, she seems to say—walking, thinking, talking, trying—should also be types of emotional readiness, setting the stage for a genuine confrontation with entrenched rhetorics of power and what needs changing. It's a mood, in the philosophical sense of *Stimmung*⁹, that guides an artist, helping gauge when conditions are right and how to manage complex emotions experienced when making art, such as self-doubt, loneliness, or shame, which are often linked to excessive expectations or the trial of seeing an emerging work bear one's name. Fanny Howe's words, "When being alone is more than you can stand, bend your head to the pavement"¹⁰, strike a chord here. Adou's method of finding beauty in what others discard is an act of humility and an acknowledgment without—feelings, others, and the immense waste we have accumulated. When the balance between visibility and shame becomes overwhelming, there's a danger of splitting the artist's dual roles as both critic and participant in the dual world of readiness to act and achieve real change.⁷ Acceptance and shame become almost one: accepting existence itself, being visible, taking up space, breathing some of the sky, sleeping in a whole bed, and asking for a full share.

8 The art historian Michael Fried describes minimalism as theatrical because it requires the presence and engagement of the viewer to complete the experience of the artwork. See: Michael Fried, "Art and Objecthood," Artforum, Summer 1967.

9 Guenther Stern Anders, "Emotion and Reality", *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 10, n° 4, juin 1950, pp. 553-562.

10 See Fanny Howe, "London Rose", in *London-rose: Beauty Will Save the World*, Divided Publishing, 2022.

1 The first notable ready-mades initiated by Marcel Duchamp include *Roue de bicyclette* (1913), *In Advance of the Broken Arm* (1915), *A brutt secret* (1916) et *Objet à voyager* (1916), *Fontaine* (1917).

2 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", in *Essays* *frangais*, Gallimard, 1991.

3 Anna C. Chave, "Minimalism and the rhetoric of Power", *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5, January 1990, pp. 44-63.

4 "Flâneurs are then represented as men, bourgeois and cultured, who distinguish themselves from the popular masses. [...] Women are relatively excluded from this flâneur posture [...]". See: Pascal Lapalud, Chris Blache, Lucie Rousset-Richard, "The Right to Stroll", Cahiers de la LCD, vol. 1, n° 1, 2016, pp. 34-57.

6

ibid.

pp.

44-63.

5 Anna C. Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power", *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5, January 1990, pp. 44-63.

double illusion. Elle utilise des matériaux industriels trouvés, de nature légère comme le carton, le plastique ou l'aluminium, recyclés ou en l'état, et ajoute des couches de vernis successives pour imiter des objets usinés et plus élégants. Parfois, elle intervient directement sur leur structure – les plie ou les ouvre – et transforme leur destin de « déchet » en quelque chose de profondément modifié et émouvant³.

Adou passe beaucoup de temps à explorer son environnement immédiat – les ruelles de son quartier, les arrière-cours, le chemin jusqu'à son atelier – pour trouver parmi les objets négligés les matériaux qui répondent à ses souhaits. Bien que guidée par une idée précise, la nature de ces trouvailles impose souvent des improvisations formelles. Cette errance devient un acte performatif, réinterprétant une certaine flânerie (nb. masculine⁴), qui évolue progressivement en une déclaration iconoclaste complète. Par exemple, elle pourrait transformer un carton de télévision en une sculpture pseudo-monumentale qui imite la grandeur et le sentencieux de Donald Judd ou Tony Smith. Chaque composant trouvé est ensuite sauvegardé, sentant qu'il sera important, plus tard.

Ses œuvres présentent souvent des paquets de cigarettes peints, d'autres types de boîtes et des baleines de parapluie cassées ou disjointes (toutes trouvées), ainsi que le motif récurrent du point rouge, souvent représenté par des nez de clown en plastique achetés en vrac par l'artiste. Ces nez sont drôles en surface, surtout lorsqu'ils sont utilisés de manière cinétique ou réemployés sur d'autres sculptures. Tout ici risque d'être négligé ou jugé injustement pour ce qu'il est et n'est pas. La signification historique des ready-mades et du minimalisme, mélangée à la perception que les ready-mades sont trop faciles et le minimalisme trop référentiel rendent cette pratique de la citation un peu « maudite ». La citation dans l'art peut vite devenir un fardeau et une forme de gestion de l'attention – toujours le travail d'un illusionniste⁵. La véritable illusion, pourtant, réside dans l'effort immense que nécessite la fabrication de ces objets et la dissimulation du travail, sa stigmatisation, sa logique ou son absence.

artist to be fully present, engaging directly with the materials and their histories, selecting what fits and what doesn't.

We all, in some way, must reconcile the weight of work in our lives with some form of illusion—a satisfaction that never comes.

Minimalism, in this context, can be seen

as the ultimate illusion: an unconscious performance, unaware of itself but deeply engaged with its respective object (often male-dominated in its historical context). The repurposed consumer boxes—particularly those of significant size—embody this minimalist unconscious. Adou paints over them with nondescript colors—black, brown, or dark khaki, and occasionally red—and presents them either bare on the floor or hanging on the walls. This presentation forces a contemplation of their transformation: when do these objects transition from their original 'thinginess' to new works of art, and at which point do they start looking comically worse, reverting back to trash? This fragility, where the objects hover between art and waste, mirrors their material vulnerability and conceptual impermanence⁵.

Adou's works, while appearing large and industrial, are often paper-thin, embodying a delicacy that contrasts the otherwise robust forms traditionally celebrated. This duality—where the grandiose is reduced to the fragile—captures a larger struggle within the arts: how to assert presence and voice without being overshadowed or co-opted by dominant paradigms.

Adou's critical flânerism can be seen as a deliberate response to these imposing structures. Her version of the 'magic' and 'comical' inherent in ready-mades or the 'short-circuit' strategy of minimalism emerges from this performative wandering. Just as Adou finds her materials through walking, her artworks are best appreciated in motion—like scenes in a film or the shifting perspectives in a city. This contrasts sharply with how male minimalists worked, distancing themselves from the making process by delegating production to others with a phrase often masked as a retreat into detachment and rather a retirement from emotions. All preparatory

Cette réalité est exploitée par Adou qui réussit à combler ces deux efforts. L'artiste est pleinement présente et s'engage directement avec les matériaux et leurs histoires. Elle sélectionne ce qui convient et ce qui ne convient pas.

Chacun cherche son équilibre entre le poids du travail dans sa vie et une forme d'illusion – une satisfaction qui semble toujours hors de portée.

Le minimalisme, dans ce contexte, peut être vu comme l'illusion ultime : une performance inconsciente, ignorante d'elle-même mais profondément engagée avec son objet. Les boîtes en carton réutilisées incarnent cet inconscient. Adou les peint avec des couleurs ordinaires – noir, marron, kaki foncé et, plus rarement, rouge – et les présente soit posées élégamment au sol, soit accrochées aux murs. Cette présentation nous oblige à contempler leur transformation : à quel moment ces objets passent-ils de leur état initial de chose jetée, mineure, à de nouvelles œuvres d'art, et à quel moment paraissent-ils comiquement pires, risquant le retour à l'état de détrit ? Cette fragilité, où les objets oscillent entre art et déchet, reflète leur vulnérabilité matérielle et leur impermanence conceptuelle⁶. Cette dualité – où le grandiose est réduit au fragile – rencontre une lutte plus large au sein des arts : comment affirmer une présence sans être éclipsé⁶ ou coopté⁶ par les paradigmes dominants ?

La flânerie critique d'Adou peut être vue comme une réponse délibérée à ces structures imposantes. Sa version « magique » ou « comique » des ready-mades ou les « raccourcis » du minimalisme s'émancipent dans cette errance performative. Tout comme Adou trouve ses matériaux en marchant, ses œuvres supposent une posture active, celle qu'on adopte en observant les paysages qui défilent lorsqu'on est en mouvement. Cela contraste avec les minimalistes historiques qui délèguent la production en un simple coup de téléphone⁷. Leurs prétendues radicalité et théâtralité⁸ cachaient souvent un retrait dans le détachement, socialement associé à une posture masculine.

Sans renforcer ces logiques binaires mais en les soulignant, Adou nous rappelle que tous les actes préliminaires dans son travail – marcher,

At other times, she intervenes on their structure—folds or opens them—spinning their fated nature as ‘trash’ into something profoundly transformed and moving.³ To this end, Adou spends a great deal of time scouting her immediate environment—streets, backyards, the walk to the studio—to find discarded objects and overlooked materials that meet her wishes. While she might have an idea of what she wants, the nature of these lucky finds means that formal considerations often have to be improvised on the spot. This wandering becomes a performative act, re-enacting a certain flânerie (read: male⁴), which gradually evolves into a fully iconoclastic statement. For example, she might transform a discarded TV box into a faux-monumental sculpture that mimics the grandiosity of Donald Judd or Tony Smith. Each found component is then saved for later from an instinct that it will matter at some point.

Her works frequently feature painted cigarette packs, other kinds of boxes, and broken or disjointed umbrella ribs (all found), along with the recurring motif of the red spot, often plastic clown noses bought in bulk by the artist. These ready-made noses keep us on the edge of our seats. They are funny ha-ha on the surface, especially when used kinetically or redistributed on other sculptures. However, the labor involved—hidden or deceptive—along with the absence of a truly simple gesture behind them, dulls the comedic edge and turns them into something more sobering. Everything here risks being overlooked or unfairly judged for what it is and isn't. The historical significance of ready-mades and minimalism, combined with the perception that ready-mades are too easy and minimalism too referential, renders this citational practice a little ‘cursed’. Citation in art can be a burden, and a form of attention management too—always the work of an illusionist⁵. The true illusion, though, lies in the immense effort to stand behind these objects while simultaneously concealing the labor, its stigma, its rationale, or its lack thereof. This curse is harnessed by Adou to bridge these apparently irreconcilable worlds. It allows the

penser, parler, essayer, etc. – sont aussi des formes de préparation émotionnelle. Ils créent les conditions nécessaires pour une confrontation authentique avec les rhétoriques du pouvoir et ce qui doit nécessairement être transformé. Cette « *mood* », « *humeur* », au sens philosophique de sa version allemande « *stimmung* », est cruciale⁹. Une certaine ambiance guide souvent un artiste, l’aidant à gérer les émotions complexes de la création, comme le doute de soi, la solitude ou la honte, liées aux difficultés rencontrées, aux attentes démesurées ou au malaise de voir une œuvre en devenir porter son nom. Les mots de Fanny Howe, « *When being alone is more than you can stand, bend your head to the pavement*¹⁰ », résonnent ici. La méthode d’Adou – trouver la beauté dans ce qui est jeté – est un acte d’humilité et une reconnaissance des éléments essentiels sans lesquels nous ne pouvons exister – les sentiments, les autres et l’immense quantité de déchets que nous avons accumulés. Lorsque l’équilibre entre visibilité et honte devient écrasant, on court le danger de scinder le double rôle de l’artiste en tant que critique et participant⁶. L’acceptation et la honte deviennent presque une seule et même chose : accepter l’existence, se rendre visible, occuper de l’espace, respirer une partie du ciel, dormir dans un lit double, et réclamer une part entière du gâteau.

1 Les premiers ready-mades notables initiés par Marcel Duchamp incluent *Roue de bicyclette* (1913), *In Advance of the Broken Arm* (1915), *À bruit secret* (1916) et *Objet à voyager* (1916), *Fontaine* (1917).

2 Walter Benjamin, « Thèses sur le concept d’histoire », in *Écrits français*, Gallimard, 1991.

3 Anna C. Chave, « Minimalism and the Rhetoric of Power », *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5, janvier 1990, pp. 44-63.

4 « Les flâneurs sont alors représentés comme des hommes, bourgeois et cultivés, qui se distinguent de la masse populaire. [...] De cette posture de flâneur, les femmes sont relativement exclues [...] » Voir : Pascale Lapalud, Chris Blache, Lucie Roussel-Richard, « Le droit à la flânerie », *Cahiers de la LCD*, vol. 1, n° 1, 2016, pp. 34-57.

5 Anna C. Chave, « Minimalism and the Rhetoric of Power », *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5, janvier 1990, pp. 44-63.

6 *Ibid.*

7 Dans son essai « Specific Objects », Donald Judd décrit comment il délègue la production de ses œuvres à des fabricants industriels pour obtenir la précision qu’il recherche et se détacher du processus artisanal. Il explique : « J’ai appris que les travailleurs métallurgistes pouvaient produire mes objets sur commande, en suivant mes instructions détaillées pour former le métal en feuilles qu’ils utilisaient normalement pour des produits tels que des éviers industriels et des conduits de ventilation, en œuvres d’art. » Voir : Donald Judd, « De quelques objets spécifiques », in Charles Harrison, Paul Wood (dir.), *Arts en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997.

8 L’historien de l’art Michael Fried décrit le minimalisme comme théâtral car il nécessite la présence et l’engagement del spectateur⁶ pour compléter l’expérience de l’œuvre d’art. Voir : Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, été 1967.

9 Guenther Stern Anders, « Emotion and Reality », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 10, n° 4, juin 1950, pp. 553-562.

10 « Quand être seul est plus que tu ne peux supporter, incline ta tête vers le trottoir. » Voir : Fanny Howe, « London Rose », in *London-rose: Beauty Will Save the World*, Divided Publishing, 2022, ma traduction.

The first ready-mades (1913-17) were not single conceptual or found 'things'; they were composite sculptures made of at least two elements. Examples include a stool paired with a bike wheel, a urinal combined with ink, a snow shovel and text, a ball of twine held between brass plates with screws, an embossed leather cover for a typewriter carefully displayed on a rod.³ These composite works, however, have been simplified in historical narratives, reduced to their conceptual significance or the space they occupy in our cultural memory. This simplification overlooks some of their still-shimmering complexity. While this might seem like a drawn-out debate for art historians or purists of ready-mades, contemporary artists like Clémentine Adou highlight these blind-spots and demonstrate why they still matter.

One could argue that Duchamp, the consummate illusionist, used ready-mades to divert attention from his long-secret work on *The Large Glass*. While everyone championed his other 'inventions', he was busy borrowing from the older tradition of stained glass. Duchamp seemed to have taken on Walter Benjamin's imperative to "wrest tradition away from a conformism that is about to overpower it"² and applied this principle to art that was typically found in churches. Art seems to be so enmeshed with power, it requires a smokescreen like the ready-made—not to save it outright as much as to disguise its true revolutionary intentions behind an already radical façade.

Clémentine Adou's work draws on the ready-made and minimalism. Both use distraction to alter perceptions. Ready-mades divert focus from traditional craftsmanship, while minimalism—though it professes simplicity—distracts from the reality that it is continuous with the neoliberal logics of speculation and investment. Adou's practice plays on this dual illusion. She uses found industrial and processed materials but of a lighter nature such as cardboard, plastic, or aluminum, repurposed or as-is, and adds varnish, paints, and layers to mimic slicker objects.

by
Gianmaria
Andreatta

3. Clémentine Adou, *Red dots, red noses, red dots*, 2024. Wood, cables, junction box, ball bearings, motors, umbrellas, plastic clown noses, sound of mechanisms, 162 cm x 440 cm x 73 cm. Exhibition view, "Xmas", Les Bains-Douches, Alençon. Courtesy: Clémentine Adou. Credit: Michaël Quemener

3.





4.

4. Clémentine Adou, *Red dots, red noses, red dots* (detail), 2024. Wood, cables, junction box, ball bearings, motors, umbrellas, plastic clown noses, sound of mechanisms, 162 cm x 440 cm x 73 cm. Exhibition view "Xmas", Les Bains-Douches, Alençon. Courtesy: Clémentine Adou. Credit: Michaël Quemener

Clémentine Appon

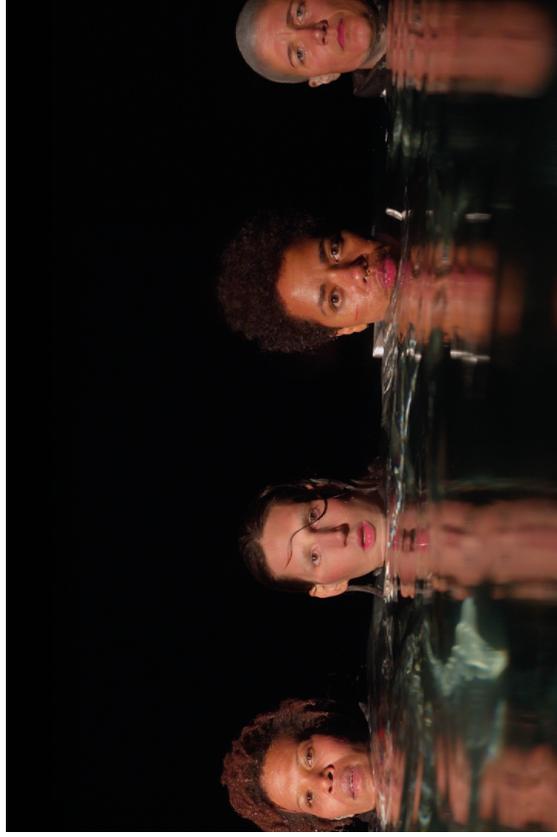
by Giannaria Andreetta

Madison Bycroft

par Clovis Maillet

5. Madison Bycroft, *Waterlogue, Four on the Floor* (still), 2024. Four-channel digital 4k video, color, sound, 24'26".
Sound and music: Louise BSX. Image: Joel White. Featuring performances by Ife Day, Léon Iandon Barret,
Aez Pinay, Madison Bycroft, and Ash. Supported by Creative Australia, La Becque, Mécènes du Sud and Platform Arts.
Courtesy: Madison Bycroft and SISSI club, Marseille.

5.





6.

6. Madison Bycroft, *Waterlogue, Four on the Floor* (still), 2024. Four-channel digital 4k video, color, sound, 24'26". Sound and music: Louise BSX. Image: Joel White. Featuring performances by Ife Day, Leon Iandon Barret, Aez Phay, Madison Bycroft, and Ash. Supported by Creative Australia, La Becque, Mécènes du Sud and Platform Arts. Courtesy: Madison Bycroft and SSSI club, Marseille.

FR

Vie humide

Je me réveille dans l'eau. Non pas sous l'eau, mais là, sur la plage. Ou sur les rochers, au bord du lac. Møen corps vient de s'échouer sur le rivage, mais je me réveille tranquillement. J'essaie de reprendre mon souffle, même si je n'en ai pas besoin. Je peux respirer sous l'eau. Je suis humide et l'air est tiède. J'entends le bruit de l'eau qui coule. Je sens les vagues sur mon dos. Je peux rester ici tranquillement, ou je peux me lever et jouer avec læ chienrø qui aboie. Je suis dans le *Waterlogue, Four to the Floor* de Mads Bycroft.

Maintenant que je suis complètement mouillée, je ressens l'eau à l'intérieur de møen corps. Je la perçois dans mon sang, elle coule dans mes veines. Je me souviens du lait de ma mère qui m'a nourri et qui s'est transformé en fluides dans møen corps. Je prends conscience de la sueur sur ma peau et de la salive dans ma bouche. Je sens que je suis éveillé et que møen corps est fluide. Avant, je rêvais dans un monde sec. C'était un cauchemar. Ma société était oppressive, le monde sec classait les gens en utilisant des outils tels que le genre, la race, les sexualités et déterminait si nos relations étaient familiales, amicales, ou subordonnées.

Dans l'eau, les personnes s'appellent Un, Deux, Trois et Quatre comme dans la mesure à quatre temps du disco. Illes pourraient être une réponse à la question du poète Kamau Braithwaite sur le rythme environnemental « *How do you get a rhythm that approximates an environmental experience ?*¹ » Illes restent humides et mous comme des huîtres dans leur coquille. Illes peuvent marcher, nager ou simplement se reposer et flotter. Illes se vautrent dans d'étranges fluides. Illes peuvent faire des bulles dans l'eau. Illes peuvent porter un bocal de verre sur la tête ou une coquille empruntée à un bernard-l'ermite. Illes peuvent sécher et se réhydrater. Leurs corps se dissolvent. Même en tant que røines sur des trønes, illes peuvent partager le pouvoir et errer à travers le monde comme des stars du disco chantant Donna Summer. Illes luisent comme des perles.

65
Madison Bycroft

par
Clovis Maillet

- 10 *Ibid.*
- 11 Aldous Huxley, "Ninth's philosopher song", dans *Verse and a comedy, Early poems*, Leda, The cicadas, The world of light, Londres, 1946.
- 9 Alexis Pauline Gumbs, *Non-noyées: Leçons féministes*
- 6 *Ibid.*
- 7 Astrida Neimanis, *Bodies of Water, Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academic, 2016, introduction.
- 8 *Ibid.*
- 5 Hélène Cixous, "Sorties", dans *Noires apprises après des mammifères marins*, Emma Bigé, Mabeuko Oberty, Myriam Rabah-Konaté (trad.), Burn-Aout/LL, 2024.

- 1 Kamau Brathwaite, "History of the voice, the development of national language in anglophone Caribbean poetry and electronic literature", in *Roots*, University of Michigan Press, 1996, p. 265.
- 2 Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, ed. Michel Zink, Le Livre de Poche, 1994, Part III.
- 3 Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, ed. Michel Zink, Le Livre de Poche, 1994, Part III.
- 4 *Ibid.*

Je me souviens d'une figure royale qui errait autour du monde et qui était passionnée par l'eau. L'histoire est racontée dans le *Roman d'Alexandre* au XII^e siècle. Le roi avait parcouru le monde entier, mais ses désirs le poussaient vers l'eau : « Assés ai par la terre et venu et alé, De ciaus de la mer voil savoir la vérité ² ». Comme le roi Alexandre ne peut pas respirer sous l'eau, il demande aux meilleurs verriers de souffler une cage en verre qui permettrait d'aller profondément sous la mer. La cage est belle et scintillante, éclairée par des dizaines de lampes qui la font briller sous l'eau, comme une boule disco.

Mais Alexandre vit toujours dans cette réalité alternative où les relations de pouvoir sont réelles. Dans son monde, les gros^s poissons mangent les petit^s comme les puissants chevaliers dominant les paysan^s. Et il veut dominer le monde et les femmes. Son rêve est de rencontrer les Amazones. C'est une royauté paisible mais puissante peuplée de femmes qui vivent dans un monde indompté, ceint par le fleuve Amazone : « la terre est molt sauvage / Uns fluns l'açaint entor don't haut sont li rivage ³ ». Même s'il a visité le monde sous-marin, Alexandre craint les femmes humides. Lors d'un de ses voyages, il avait rencontré les filles de l'eau, qui vivent nues et ressemblent à des poisson^s séduisant^s. Elles sont sensuelles et dansent avec les soldats jusqu'à les noyer. Beaucoup des compagnons d'Alexandre sont morts ainsi, attirés par ces créatures aquatiques : « en l'eau conversoient a guise de poisson ⁴ ». Quand Alexandre décide d'envahir le royaume des Amazones, la reine est aidée par un rêve. À son réveil, elle se souvient de s'être vue en paonne entourée de ses nombreuses paonnes. Elle a également vu le danger apparaître sous la forme d'un aigle volant au-dessus d'elles et les menaçant. Parce qu'elle interprète ce rêve comme représentant les Amazones-paonnes attaquées par un roi-aigle, elle négocie courageusement et parvient à échapper à l'attaque d'Alexandre. Elle paie un tribut, mais grâce à son rêve, elle maintient la paix dans le royaume, au milieu de l'eau et loin de la souveraineté de genre.

of oceanography that help in grieving the lives lost on Earth. She builds new genealogies that give black feminists ancestors and allies. According to her, living in water lets us experience a different sensitivity.

Water is more fluid than the milk that fed us all and bonded us with milk kinship. It is more fluid than the blood that is said to create kinship between those who are called our parents, siblings, and relatives. There was a biological time when we interconnected with blood, there was a (caring) time when we interconnected with milk. In the future time, water might interconnect us, in the sound of the waves, which is also the rhythm of disco music. Aldous Huxley's *Ninth's philosopher's song*, in 1920, opened that door with a spiritually sensitive experience: "Then brim the bowl with atrabillous liquor! / We'll pledge our Empire vast across the flood; / For Blood, as all men know, than Water's thicker, / But water's wider, thank the Lord, than Blood"¹¹.

When I feel that I will fall asleep and return to the dry world that *we-have-learned-to-accept*, I can weigh the heaviness of my own body, in the wet world, bodies of water float and fly. Their shiny suits sparkle everywhere. They sleep and they melt. They might travel to another planet with their moon suits. They might join for a concert with a shiny light system. They might dissolve into water and penetrate my body, yours, our rivers, the sea and the atmosphere through air humidity. Otherwise, I go back to sleep, and my dry nightmare continues.

Dans *Waterlogue*, toutes les catégories semblent se dissoudre avec fluidité. Lorsque les personnages se rencontrent, elles essaient de se reconnaître les unes les autres : « Trois: Es-tu comme moi? / Quatre: Oui, et non? / Un: Tu ne peux pas être les deux. / Quatre et Trois: Si, tu peux. / Un: Eh bien, es-tu aussi autre chose? / Quatre: Oui. » Elles sont semblables et différent^es. Elles interagissent avec d'autres espèces. Pas des paonnes, mais avec le chien qui est toujours là. Le chien joue avec un bâton, la coquille du bernard-l'ermite est lourde à porter. Tous^es les personnages ont l'air occupé^es mais elles semblent flotter dans leur vie. « Je ressens un rythme qui m'entraîne constamment, un flux. Je ne sais pas ce que je veux dire, mais je le pense néanmoins. Et je dois continuer », dit Un.

Nous savions depuis les années 1970 que le féminisme créait un lien entre toutes les femmes par les fluides, le lait étant le premier d'entre eux car, selon Hélène Cixous, le lait des mères coule encore dans nos veines, dans nos corps constitués de deux tiers de liquide. C'est pourquoi l'« écriture féminine » s'écrit avec du lait : « Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait de mère. Elle écrit à l'encre blanche.⁵ » Et quand nous parlons, ce lait se répand dans notre corps et nous relie à toutes les féministes du monde : « L'éternité : c'est la voix mêlée avec le lait.⁶ » Astrida Neimanis a réinterprété Hélène Cixous, autrefois considérée comme essentialiste, et l'a transformée en défenseuse de la fluidité des genres : « Concevoir la corporéité comme aqueuse permet une extension délibérée des théories féministes sur le corps dans des eaux spécifiquement posthumaines.⁷ » La romancière Hélène Cixous et la philosophe et psychanalyste Luce Irigaray ont alors été poussées dans des « eaux plus queer⁸ », un milieu gestationnel. Ces femmes blanches sont devenues humides et fluides, leurs écrits ont été vus d'un œil différent qui relie ensemble toutes les femmes, mais aussi les personnes queer, trans, les féministes noires, tout^e corps d'eau, *bodies of water*.

Je me sens bien dans cette eau, parmi ces corps qui gardent leur singularité, mais qui peuvent aussi se fondre. Elles peuvent faire le tour

a stick, the shell of the Hermit crab is heavy to carry. All the characters look busy but they seem to float into their life. "I feel a rhythm constantly pulling me into, a flow, I don't know what I mean, I mean it nonetheless. And I have to go with it", says One.

We knew from the 1970's that feminism created a link between all women through fluids, milk being the first of them because, according to Hélène Cixous, the milk of every mother still flowed in our veins, in bodies that are made of two-thirds of liquid. This is why women writing (*écriture féminine*) used white ink : "Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait de mère. Elle écrit à l'encre blanche". And when we speak, this milk expands from our body, and links us to all feminists in the world, leading us to eternity: "L'éternité: c'est la voix mêlée avec le lait". Astrida Neimamis reinternelized Hélène Cixous who was assumed to be essentialist, and transformed her into an advocate of gender fluidity: "Figuring embodiment as water, then, is a deliberate extension of feminist theories of embodiment into distinctly posthuman waters". The writer Hélène Cixous and the philosopher and psychoanalyst Luce Irigaray were then pushed into "queer waters", a gestational milieu. These white women became wet and fluid, and their writings were looked at in a different eye that would allow us to connect all women, but also queer people, trans people, black feminists as *bodies of water*.

I feel well in this water, among these bodies that keep their singularities, but who can also meld together. They can travel around the world, rule on a hill, and decide to descend to meet their companions. They can play with other species. Music is always present—the music of the water and a shiny magnetophonon. In water, our ears are surrounded by a constant flow, the water moving and going back and forth. Marine animals usually communicate with sound. That is how, according to Alexis Pauline Gumbs, they say they are present and sense presences around them: "So they look instead with their voices". In *Undrowned, Black Feminist Lessons from Marine Mammals*¹⁰, Gumbs provides lessons

du monde, régner sur une colline et décider de descendre pour retrouver leurs am·s. Illes peuvent jouer avec d'autres espèces. Toujours la musique est là, sortant d'un magnétophone brillant, et accompagnée du bruit de l'eau. Sous l'eau, nos oreilles sont baignées dans un flux constant, un rythme. Les mammifères marins communiquent généralement par le son. C'est ainsi, selon Alexis Pauline Gumbs, qu'elles se disent présentes et sentent les présences autour d'elles: « Elles regardent donc plutôt avec leur voix.⁹ » Dans *Non-noyées*, Gumbs donne des leçons d'océanographie qui aident à faire le deuil des vies perdues sur Terre. Elle construit de nouvelles généalogies, les féministes noires retrouvent des ancêtres et des alliés. Selon elle, vivre dans l'eau nous permet d'expérimenter d'autres sensibilités.

L'eau est plus fluide que le lait qui nous a tous⁶ nourris et nous a liés par une parenté de lait. Elle est plus fluide que le sang dont on dit qu'il crée des liens de parenté entre ceux que l'on appelle nos parents, nos adelphe·s et nos proches. Il y eut un temps (biologique) où nous étions liés par le sang, il fut un temps (du soin) où nous étions liés par le lait. Dans le futur, c'est l'eau qui nous liera, au son des vagues qui sera aussi le rythme d'une musique disco. Le *Neuvième Chant philosophique* d'Aldous Huxley, en 1920, a ouvert cette porte avec une expérience spirituellement sensible, se jouant du proverbe « *Blood is thicker than water* », « le sang est plus épais que l'eau » (qui signifie que la famille prime): « Et donc, remplissez le bol avec une liqueur mélancolique! / Nous engagerons notre vaste empire à travers les flots: / Car le sang, comme tout le monde le sait, est plus épais que l'eau, / Mais l'eau est plus vaste, Dieu merci, que le sang.¹⁰ »

Lorsque je sens que je vais m'endormir et retourner dans le monde sec que *nous-avons-appris-à-accepter*, je peux soupeser la lourdeur de mon propre corps. Dans le monde humide, les corps d'eau flottent et volent. Leurs combinaisons brillantes scintillent partout. Illes dorment et se fondent. Illes peuvent voyager sur une autre planète avec leur costume lunaire. Illes peuvent rejoindre un concert où les lumières scintillent.

Alexander could not breathe underwater, he asked the best glassmakers to blow a glass cage that would allow him to go deep under the sea. The cage is beautiful and gleaming, lit with dozens of lamps that make it shine underwater, just like a disco ball.

But Alexander is still living where power relationships exist. In his world, the big fish eat the small fish as powerful knights rule over peasants. And he wants to rule over the world, and over women. His dream is to meet the Amazon women who live in a wild world, surrounded by the river Amazon: "*la terre est mort sauvage/ Uns fluns l'againt entor dont' haut sont li rivage*".³ Even though he has visited the deep world underwater, Alexander is afraid of wet women. In one of his travels, he met the women from the water, who live naked and looked like very attractive fish. They are sensual and they dance with soldiers until they drown them. Many of Alexander's companions died like this, attracted by these naked fishlike creatures: "*en l'eau conversoient a guise de poisson*."⁴ When Alexander decides to invade the Amazon queendom, the Amazon queen is helped by a dream. When she wakes up, she remembers she has seen herself as a peahen surrounded by her numerous offspring. She has also seen the danger appearing as an eagle flying above them and threatening them. Because she interprets this dream as the Amazons being peafowls attacked by a king being an eagle, she negotiates courageously and manages to escape Alexander's attack. She pays a tribute, but thanks to her dream she maintains peace in the queendom, in the middle of water and away from gender sovereignty.

In *Waterlogue*, all categories appear to dissolve with fluidity. When the characters meet each other, they try to recognize one another: "*Three: Are you like me? / Four: Yes, and no? One: You can't be both. Four and Three: Yes, you can / One: Well are you also something else? / Four: Yes*". They are alike and different. They interact with other species. Not peafowls but a dog who is always around. The dog plays with

Illes pourraient se dissoudre dans l'eau et pénétrer maon corps, le vôtre, nos rivières, la mer et l'atmosphère grâce à l'humidité de l'air. Ou bien je me rendors et mon cauchemar sec continue.

1 Kamau Brathwaite, « History of the voice, the development of national language in anglophone Caribbean poetry and electronic literature », dans *Roots*, University of Michigan Press, 1996, p. 265.

2 Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, ed. Michel Zink, Le Livre de Poche, 1994, Partie III.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Hélène Cixous, « Sorties », dans Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Union générale éditions, 1975, p. 173.

6 *Ibid.*

7 Astrida Neimanis, *Bodies of Water, Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academics, 2016, Introduction, ma traduction.

8 *Ibid.*

9 Alexis Pauline Gumbs, Non-noyées: *Leçons féministes Noires apprises auprès des mammifères marines*, Emma Bigé, Mabeuko Oberty, Myriam Rabah-Konaté (trad.), Burn-Aoùt/LLL, 2024.

10 Aldous Huxley, « Ninth's philosopher song », dans *Verse and a comedy. Early poems*, Leda, The cicadas, The world of light, Londres, 1946, ma traduction.

I wake up in the water. Not underwater but just there on the shore. Or on the rocks, by the lake. My body just washed ashore, but I wake up quietly. I try and catch my breath even though I don't need to. Actually, I can breathe underwater. I am wet and warm. I can hear the sound of the water flowing. I feel the waves on my back. I can stay here quietly, or I can get up and play with the dog who is barking. I am in Mads Bycroft's *Waterlogue, Four to the Floor*.

Now that I am completely wet, I feel the water in my body. I feel it in my blood, flowing in my veins. I remember my mother's milk that fed me which transformed into the fluids of my body. I become conscious of the sweat on my skin and the saliva in my mouth. I can feel that I am awake and that my body is fluid. I used to dream in a dry world. It was a nightmare. My society was oppressive, the dry world categorized people using tools like gender, race, sexuality, and determined if our relationships were legal kin, friendship or subordination.

In the water, people are called One, Two, Three and Four, as in the "four-to-the-floor" disco beat. They could come to answer Kamau Brathwaite's question: "How do you get a rhythm that approximates an environmental experience?"¹ They remain wet and soft, like oysters in their shells. They can walk, swim, or they can just rest and float. They wallow in strange fluids. They can blow bubbles from their head or carry a shell borrowed from a hermit crab. They can dry and rehydrate. Their bodies dissolve. Even as queens on thrones, they can share power, and wander around the world as disco stars singing Donna Summer. They shine like pearls.

I remember a royal figure who was wandering around the world and who was very passionate about water. The story is told in Alexander Romance in the 12th century. The king had wandered all over the world, but his desires led him to water. He wanted to know the truth about the sea: "Assès ai par la terre et venu et alé, De ciaus de la mer voll savoir la verité"². As King

7. Madison Bycroft, *Waterlogue, Four on the Floor* (still), 2024. Four-channel digital 4k video, color, sound, 24'26". Sound and music: Louise BSX. Image: Joel White. Featuring performances by Ife Day, Leon Iandon Barret, Aez Pinay, Madison Bycroft, and Ash. Supported by Creative Australia, La Becque, Mécènes du Sud and Platform'Arts. Courtesy: Madison Bycroft and SISSI club, Marseille.





8.

8. Madison Bycroft, *Waterlogue, Four on the Floor* (still), 2024. Four-channel digital 4k video, color, sound, 24'26".
Sound and music: Louise BSX. Image: Joel White. Featuring performances by Ife Day, Leon Iandon Barret, Aez Pinay, Madison Bycroft, and Ash. Supported by Creative Australia, La Becque, Mécènes du Sud and Platform Arts.
Courtesy: Madison Bycroft and SISSI club, Marseille.

Madison Bycroft

by Clovis Mallet

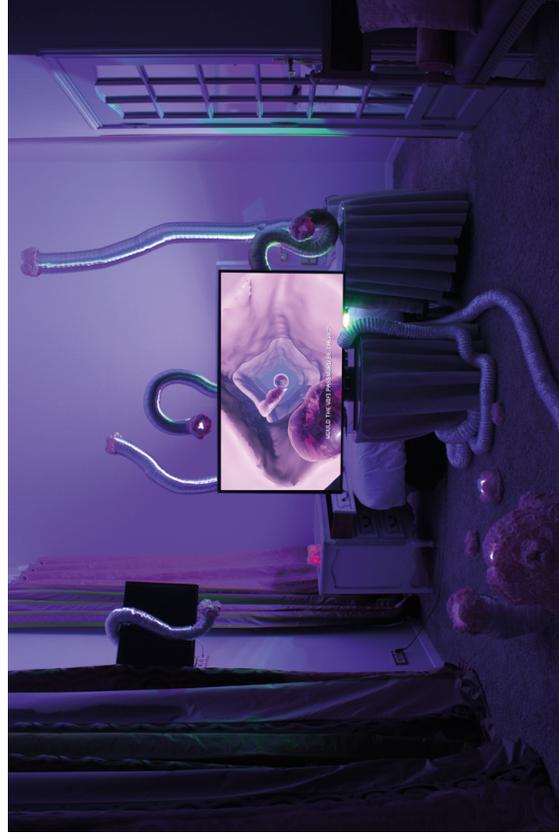
Ha Young

par Théo Casciani



9. Ha Young, *The Life Story of GD*, 2019. Installation view OVNI festival, Hotel Windsor, Nice, France, 2021.
Courtesy: HaYoung. © ADAGP, Paris, 2024

9.





10.

10. Ha Young, *DATA PERFUME*® de HaYoung, 2021.
Perfume, blown glass, ethernet cable. Courtesy: HaYoung. ©ADAGP, Paris, 2024

83

HaYoung

Oui, je suis humain, quand bien même il peut nous arriver d'en douter quand on commence sa journée en consultant son téléphone plutôt qu'en buvant une gorgée d'eau ou en regardant le ciel pour s'assurer que le monde est toujours là, c'est vrai qu'il y a de quoi se poser la question puisqu'on s'en remet désormais aux réseaux pour se diriger, se divertir et se défendre, déterminer qui on aime ou ce qu'on croit, comment faire et ce qu'on est, et pourtant, pour le prouver, nul besoin de présenter à quelque autorité que ce soit son livret de famille ou un test génétique, pas besoin non plus de montrer son émotion face aux œuvres les plus belles ou aux guerres les plus dures, non, du tout, il suffit juste de recopier un CAPTCHAs dont les lettres et les chiffres dansent dans des polices différentes, de distinguer des chiens et des étoiles dans une mosaïque de photos libres de droits ou de faire glisser le fragment d'une image jusqu'à sa bonne place pour essayer de donner du sens à tout ça.

Je répète la procédure sans succès, chargeant et rechargeant la page de l'ordinateur à mesure que l'énervement monte en moi, essayant de ranger les signes dans un ordre puis un autre, une fois, deux fois, dix fois peut-être, toujours en vain. Je me remets au travail. Voilà près de deux ans que je ne suis pas sorti d'ici. L'architecte de ce hangar rempli de précaires et de machines n'a pas jugé nécessaire d'y intégrer la moindre fenêtre. Je ne sens rien, je ne vois rien, mais les variations de température indiquées par le tableau de contrôle et le son des avions qui décollent à quelques centaines de mètres de là me permettent de deviner à peu près l'heure qu'il est. L'usine est installée dans une zone franche, entre l'aéroport et l'autoroute. Je déambule en accomplissant toute une série de missions allant de la surveillance des stocks au suivi des commandes, bref, disons que je produis et que je gère. J'ai cru comprendre que c'est ce qu'on appelle le capitalisme.

Aujourd'hui, je dois conditionner un article signalé comme défectueux. À première vue, le flacon semble en parfait état. Je m'empare

par
Théo Casciani

and tickled by the flames tearing through the hangar; I can no longer get up but I'm unharmed, truly, I swear; I feel nothing. I let myself go limp. I want to leave. The moment I pressed the detonator, at the precise instant when thousands of bottles exploded in a deluge of broken glass, at the second when the vats of perfume exploded forming the cloud now covering the plane, I closed my eyes and imagined HaYoung advancing against the grain of the crowd, forging a path to the top of the tower then taking their mother in their arms, and I told myself that yes, indeed I may not be capable of reading the letters and numbers of CAPTCHAs, I am incapable of distinguishing dogs from stars or piecing images back together, but after all, for wont of better options, all I had left was suicide to prove to you that I am human.

de cet objet composé de verre soufflé et d'une prise Ethernet, un corps sphérique suivi d'une queue longue d'à peine quinze centimètres, vingt tout au plus, et tandis que je le fais tourner au creux de ma main, je m'aperçois que ses reflets me font penser à des vagues balayées par le vent, aux reliefs d'une montagne ou aux rides d'une peau, je l'approche de mon visage et crois y reconnaître un monstre hybride et perdu, un oiseau tombé du nid, un spermatozoïde noyé dans la masse, ou plus simplement une racine, un légume, une patate en train de pousser. Un message m'indique que c'est son contenu qui est erroné. Je ne sais ni quand ni vers où cette pièce va voyager et la plonge donc dans des milliers de flocons de polystyrène vert pour la protéger. Une fois le paquet fermé, j'y colle une étiquette avec l'inscription: « MOTHER, ERREUR - 522 ».

L'entreprise DATAPERFUME® a été fondée en 2022 par l'artiste HaYoung. Ne me demandez pas de vous expliquer pourquoi, ce n'est pas mon métier, mais j'aime voir ses histoires fantastiques, remplies de systèmes qui buggent et de substances qui mutent, ouvrir une sorte de zone intermédiaire, « à la frontière » comme le disait Toni Morrison, par-delà toutes les binarités, entre la vie et la mort, le masculin et le féminin, le vrai et le faux, le jour et la nuit, ici et ailleurs, ou je ne sais quelle autre connerie. Cette marque propose ainsi aux utilisateur^s, que ce soit pour des institutions culturelles ou à des fins privées, de traduire en odeurs les techno-traces qu'iels laissent au fil de leur navigation sur Internet. Reprenant à son compte les stratégies voraces de la tech, la société collecte les cookies de ses client^s puis les insère dans un algorithme spécialement conçu pour associer une série de fragrances à différents types de comportements digitaux.

Je suppose que si mes supérieur^s ont décidé de ne travailler qu'avec des robots, c'est pour échapper aux problèmes que leur posent encore les êtres humains. Les impératifs commerciaux de la structure impliquent en effet un suivi permanent et une réactivité imparable, avec des délais d'une grande rigidité et des requêtes qui viennent de partout et dans toutes les langues, autant dire que sauf à enfreindre les lois du travail

We know how much perfumes can evoke such fundamental things as death, memory, pleasure, melancholy, faith, beauty, luxury, desire, love, magic, or matter.

As an example, the latest incident concerns a perfume created by us for Yukyung Kim, a fifty-eight-year-old Korean woman. I don't have a lot of information on her, but if the search history of the websites she's consulted is anything to go by, she is currently at a conference held from 6:30 pm to 9:30 pm local time, on the top floor of a tower in the Gangnam district, in Seoul. She is uncomfortable, ill at ease, and sceptical as she listens to some charlatans parading on the rostrum, quoting Rem Koolhaas and Anna L. Tsing, Clarice Lispector and Marshall McLuhan. She doesn't care; she has only come to listen to her child. To conclude the event, HaYoung must present DATAPERFUME® from Paris, with the help of a schema that they call the "TONGUE TEST". The artist describes this mind map full of handwritten words, in French, English, Korean, and attempts to link them with arrows, connecting sensations such as incomprehension or distance.

This drawing is my code. My programming was based on this system. The sun is setting over Korea, lighting up all of Europe. However, the same fog appears here and there on the screen, out the window of the tower, as well as in HaYoung's studio. An alert announces the interruption of flights due to the propagation of a thick cloud, apparently caused by the explosion of a chemicals factory. The conference is suspended. Despite the 8,942 kilometres and seven hours separating the two cities, major traffic jams and chaotic scenes are invading the streets of both Paris and Seoul. Some people are screaming, others running. HaYoung and Yukyung haven't budged. Time and space are melting away. The fog is dense enough to attenuate the light across the continents, as if Earth were flattened, finally brought together by a single sensation, a smell, a fragrance, that of a perfume that is embalming the whole world. Despite hearing the sirens drawing closer to me, I am sprayed by huge jets of water

et de la morale, il n'y a guère que des machines comme moi pour répondre à de telles exigences. J'ai aussi été entraîné pour pouvoir m'adapter aux différents fuseaux horaires, qu'importe que je sois en train de répondre à un fournisseur, de mélanger des solvants ou de manipuler des explosifs, et pour cause, nos clients méritent d'autant plus d'attention qu'on sait combien les parfums peuvent évoquer des choses aussi fondamentales que la mort, la mémoire, le plaisir, la mélancolie, la foi, la beauté, le luxe, le désir, l'amour, la magie ou la matière.

À titre d'exemple, le dernier incident en date concerne un parfum créé par nos soins pour Yukyung Kim, une femme coréenne de cinquante-huit ans. Je n'ai pas beaucoup d'informations à son sujet, mais à croire l'historique des sites qu'elle a consultés, elle assiste actuellement à une conférence organisée de 18h30 à 21h30, heure locale, au dernier étage d'une tour du quartier de Gangnam, à Séoul. Elle se sent mal à l'aise, pas à sa place, sceptique à l'écoute des charlatans qui défilent sur l'estrade en citant Rem Koolhaas et Anna L. Tsing, Clarice Lispector et Marshall McLuhan. Elle s'en fout ; elle est juste venue écouter son enfant. Pour conclure l'évènement, HaYoung doit effectivement présenter DATAPERFUME® depuis Paris, à l'aide d'un schéma qu'il appelle le « TONGUE TEST ». L'artiste décrit cette carte mentale pleine de mots manuscrits, en français, en anglais, en coréen, et tente de les relier par des flèches connectant des sensations telles que l'incompréhension ou la distance.

Ce dessin, c'est mon code. C'est à partir de ce système que j'ai été programmé. Le soleil qui se couche sur la Corée éclaire toute l'Europe. Pourtant, le même brouillard apparaît de part et d'autre de l'écran, par les fenêtres de la tour comme dans le studio d'HaYoung. Une alerte annonce l'interruption du trafic aérien en raison de la propagation d'un épais nuage apparemment causé par l'explosion d'une usine chimique. La conférence est suspendue. Qu'importe les 8942 kilomètres et les sept heures qui séparent les deux villes, de grands embouteillages et des scènes chaotiques envahissent les rues de Paris comme de Séoul. Des gens crient, d'autres courent.

of my hand, I notice that its reflections remind me of wind-swept waves, mountain ridges or wrinkly skin. I bring it closer to my face and think I recognise in it a lost, hybrid monster, a bird fallen from its nest, a spermatozoid drowned among the mass, or simply a root, a vegetable, a potato sprouting. A message indicates to me that it's the content that is faulty. I do not know when or to where this item will travel and so I plunge it into thousands of flakes of green polystyrene to protect it. Once the package is sealed, I stick a label on it with the inscription: "MOTHER, ERREUR - 522".

The DATAPERFUME® company was founded in 2022 by the artist HaYoung. Don't ask me to explain why, that's not my job, but I love to see their fantastical stories, full of systems that bug and substances that mutate, opening up some sort of intermediary zone, "at the border" as Toni Morrison said, beyond all binaries, between life and death, male and female, true and false, day and night, here and elsewhere, or I don't know what other bullshit. This brand offers to users, whether for cultural institutions or private purposes, a translation into scents of the techno-traces that they leave as they browse online. Reappropriating the voracious strategies of Tech, the company collects its customers' cookies then inserts them into an algorithm especially designed to associate a series of fragrances to different kinds of digital behaviour.

I suppose that if my bosses have decided to work only with robots, it is to escape the problems that human beings still pose for them. The company's commercial imperatives effectively involve constant monitoring and flawless reactivity, with extremely rigid deadlines and requests from all over and in every language, suffice to say that unless moral and labour laws were breached, there are only really machines like myself that can respond to such high demands. I've also been trained to be able to adapt to various time zones, irrespective of whether I'm replying to a provider, mixing solvents, or handling explosives, and that is because our customers deserve all the more attention in that

HaYoung et Yukyung n'ont pas bougé. Le temps et l'espace sont en train de fondre. La brume est assez épaisse pour lisser la lumière de par les continents, comme si la Terre s'était aplatie, enfin réunie par une seule et même sensation, une odeur, une fragrance, celle d'un parfum qui embaume le monde entier.

J'ai beau entendre les sirènes qui s'approchent de moi, je suis arrosé par de grandes giclées d'eau et chatouillé par les flammes qui ravagent le hangar, je ne peux plus me lever mais je n'ai pas mal, vraiment, je vous jure; je ne sens rien. Je me laisse aller. J'ai envie de partir. Au moment où j'ai enclenché le détonateur, à l'instant précis où des milliers de flacons ont éclaté dans un déluge de bris de verre, à la seconde où les cuves de parfums ont explosé en formant le nuage qui recouvre maintenant la planète, j'ai fermé les yeux en imaginant HaYoung en train d'avancer à contre-courant de la foule, de se frayer un chemin jusqu'au sommet de la tour puis de prendre sa mère dans ses bras, et je me suis dit que oui, certes, je ne suis peut-être pas en mesure de lire les lettres et les chiffres des CAPTCHAs, je suis incapable de distinguer les chiens des étoiles ou de rapiécer des images, mais qu'après tout, faute de mieux, je n'avais plus que le suicide pour vous prouver que je suis humain.

Yes, I am human, even though it's possible for us to doubt that, when we start our day checking our phone rather than taking a swig of water or looking at the sky to make sure that the world is still there; it's true that the question can be asked, because we now rely on networks to guide, entertain, and defend ourselves, to determine who we love or what we believe, how to go about things and what we are; and yet, to prove it, no need to present your family record book or genetic test to any kind of authority whatsoever, nor is there a need to show your emotion in the face of the most beautiful artworks or the toughest wars—no, not at all—all you have to do is copy a CAPTCHA whose letters and numbers dance in different fonts, distinguish dogs and stars from among a mosaic of rights-free photos or slip the fragment of an image into its rightful place to try to give meaning to all of it.

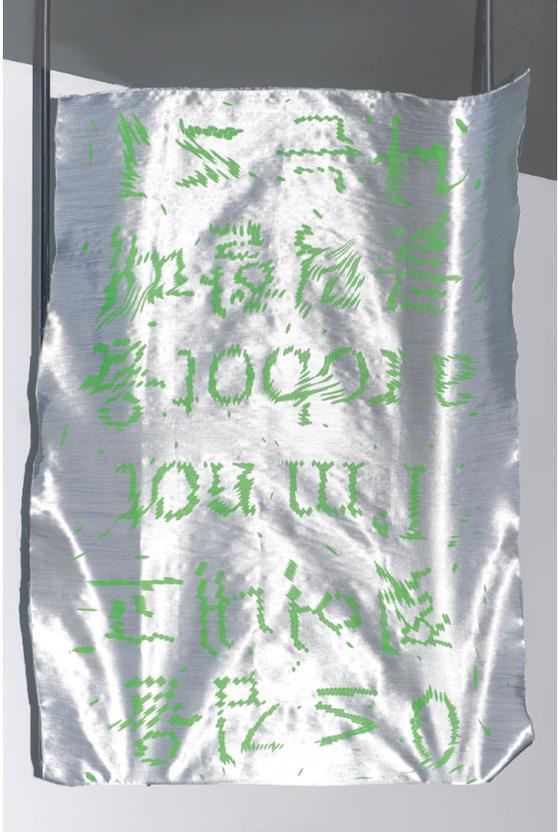
I repeat the procedure unsuccessfully, loading and reloading the page as irritation builds inside me, trying to arrange the symbols in one order then another, once, twice, maybe ten times, always in vain. I get back to work. It has been nearly two years since I've left here. The architect of this hangar full of bums and machines did not deem it necessary to integrate the slightest window. I feel nothing, I see nothing, but the temperature variations indicated by the control panel and the sound of the planes taking off several hundred metres from here allow me to roughly guess what time it is. The factory is installed in a free zone, between the airport and the motorway. I wander around accomplishing a whole series of missions ranging from surveillance of supplies to order tracking, in short, let's just say that I produce and I manage. I guess this is what people call capitalism.

Today, I must package an item flagged as defective. At first glance, the flask seems in perfect condition. I take hold of this object, composed of handblown glass and an Ethernet connector, a spherical body followed by a long tail of just over fifteen centimetres, twenty at most, and while I'm turning it around in the palm

11. Ha Young, *Mind our body problems*, 2023. Felt pen, pencil, charcoal, oil pastel on paper. Installation view "Prove you are human", Sonnensolche, Dusseldorf, Germany. Courtesy: HaYoung. Cr dit: Antonia Rodrian.   ADAGP, Paris, 2024

11.





12

12. He Young and Immanuel Yang, *0 ≠ 1*를 찾아내고 / *i'm not a robot*을 클릭할때 나는 *≠ 1*, 2024.
Screen printed typography on fabrics, Jan van Eyck Academie, Maastricht, NL. Courtesy: HaYoung. ©ADAGP, Paris, 2024

HaYoung

by Théo Casciani

Charlotte Houette

par François Lancien-Guilberteau

13. Charlotte Houette, *Untitled (Pink)*, 2022. Acrylic on canvas and fiberboard, 60 × 75 cm.
Courtesy: Charlotte Houette and High Art, Paris. © ADAGP, Paris, 2024

13.



Les peintures ont toujours une part d'ombre. Cette face cachée contient tout ce qui a été volontairement exclu de l'expérience sensible proposée au spectateur^{cs}, mais qui l'influence de façon imperceptible.

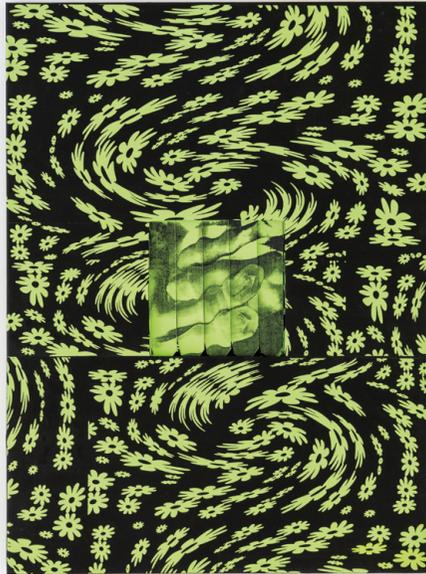
Nous vivons néanmoins selon la règle de la primauté de l'image, où l'expérience picturale est subordonnée à celle de sa reproduction photographique, et où la dimension cachée – celle qui ne peut s'abstraire en bits et en pixels – est réduite à une métadonnée qui se perd au gré des reproductions. Plus s'imposent à nous les formes de vie ready-made promues par les réseaux sociaux, plus cette dimension rétrécit, s'appauvrit, pour devenir la part négligeable de l'existence. Les images en fonction desquelles nous vivons ne représentent pas le monde, mais sont l'expression du programme contenu dans l'appareil photo. Peindre, dans les conditions actuelles, revient à faire dérailler la logique de la réification, en faisant advenir quelque chose qui n'était pas écrit dans le programme.

Les peintures les plus récentes de Charlotte Houette disposent en leur centre de systèmes de pop-up similaires à ceux que l'on trouve dans les livres animés. Construits à même la structure du tableau et rendus visibles par une percée effectuée dans la toile, ils se présentent sous plusieurs typologies suggérant chacune un mouvement ou un mode d'apparition différent : un panneau coulissant, permettant à une figure de se déplacer le long d'un vecteur ; un mécanisme constitué de lamelles enchâssées qui s'actionne par translation pour faire apparaître ou disparaître des images dans l'arrière-plan ; un diaphragme, pareil à celui d'un appareil photo, qui s'ouvre et se referme sur des espaces situés à l'extérieur de la scène. Dans les albums pop-up, ces dispositifs font des lecteur^{cs} les opérateur^{cs} d'un univers qu'ils contribuent à animer selon un nombre de possibilités déterminées à l'avance, un peu comme une forme primitive de jeu vidéo.

Pendant, dans les peintures de Charlotte, aucune languette en carton, cordelette,

Charlotte Houette
69

par
François Lancien
Guilberteau



14.

14. Charlotte Houette, *Baby Horse 3*, 2021. Acrylic on canvas and fibreboard, 100 × 75 cm.
Courtesy: Charlotte Houette and High Art, Paris. © ADAGP, Paris, 2024

is therefore essentially an act of love. But even before it is expressed, this love is stymied by a dilemma. Must it alter its nature, so that it can be expressed according to the constraints inherent to images? Or, on the contrary, must it remain authentic, even if it means condemning itself to insignificance in today's economy of the gaze? The dual constraint that is now imposed on the painter recalls the one that tormented the spurned lover described by Roland Barthes in *A Lover's Discourse: Fragments*, in the chapter entitled "Dark Glasses": "To impose upon my passion the mask of discretion [...]: this is a strictly heroic value. [...] Yet to hide a passion totally [...] is inconceivable; not because the human subject is too weak, but because passion is in essence made to be seen: the hiding must be seen [...]: I set a mask upon my passion, but with a discreet (and wily) finger I designate this mask."⁴

- 1 Daniel Paul Schreber, *Memoirs of My Nervous Illness*, trans. Ida Macalpine and Richard A. Hunter (Cambridge; London: Harvard University Press, 1988), 110.
- 2 David Fincher, *Gone Girl*, Regency Entreprises and TSG Entertainment, United States, 2014.
- 3 Willem Flusser, *Towards A Philosophy of Photography* (London: Reaktion Books, 2000), 83.
- 4 Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1978), 42-43.

ou disque cranté n'est proposé al spectateur² pour actionner les parties mobiles. Toute possibilité d'interaction lui étant refusée, iel demeure suspendu³ entre expérience ludique et picturale. La rencontre physique avec l'œuvre ne constitue qu'un instant d'une séquence dont la totalité lui échappe, compromettant la simultanéité de l'expérience picturale avec sa reproduction photographique. En fin de compte, c'est peut être la peinture elle-même qui joue, explorant les possibilités combinatoires de la chaîne de distribution des images.

« La vision, explique le psychologue Rudolf Arnheim dans *The Responsive Eye* (1966), le documentaire de Brian De Palma sur l'Op Art, est basée sur la discrimination, sur la distinction des choses selon leurs différences. Si l'on place l'esprit humain dans une situation dans laquelle cette distinction disparaît... » Il montre du doigt les lignes parallèles d'un tableau de Bridget Riley, qui se contractent dans un mouvement d'ondulation : « Alors l'œil saute d'un rail à l'autre. »

Charlotte use et abuse de cette caractéristique de l'Op Art, en combinant des fichiers vectoriels récupérés dans la rubrique « Illusions d'optique » d'une bibliothèque d'illustrations libres de droits. Toute cette imagerie bidimensionnelle faite de grilles, de cibles et de pictogrammes est distordue sur Photoshop, comme passée à la machine à étirer la guimauve, avant d'être reproduite sur la toile à l'aide de pochoirs et d'une peinture ultra-mate ayant l'aspect du plastique. La couleur, qui semble obéir à un système chromatique bizarre ne produisant que des réponses synesthésiques, donne l'impression qu'elle se sépare de son support. Elle cesse d'être une propriété de l'objet pour devenir une chose en soi.

Charlotte modélise un espace para-noïaque où des formes en 2D arrachées à leur plan d'origine, distordues comme les « images d'hommes bâclées ¹ » décrites par Daniel Paul Schreber dans ses *Mémoires d'un névropathe* (1903), sont aspirées vers des trous dont on ne peut déduire la présence que par la perturbation qu'ils produisent dans le champ visuel.

themselves a tender moment. The shot is filmed from the man's point of view. On his chest lies his wife's head, with only the back of her hair appearing onscreen. As he strokes her hair, he pronounces in voiceover: "When I think of my wife, I always think of her head. I picture cracking her lovely skull."² As though he had inadvertently said these words aloud, the wife turns her head and stares into his eyes—which are simultaneously ours—with an expression forshadowing the persecutions that she will inflict upon him throughout the film. The character of the man is incapable of imagining the dimensions of his wife that are inaccessible to him, other than through a morbid fantasy in which all of his dark side is illuminated. This denial of interlarity is also imposed on him, as evidenced by the fact that he seems unable to stop expressing his own thoughts aloud.

It is against this kind of idolatrous spectator, a term which, according to philosopher Vilém Flusser³, defines the person who cannot "read" off ideas from the elements of the image, despite the ability to read these elements themselves³ that Charlotte deploys her retinal sadism. She designs optical toys for them that constantly cause *the eye to jump* from one instance to the other, successively drawing on its multiple functions: scanning the surface, finding relationships, distinguishing form from content, or the limits of the object. These sequences of contradictory stimulations, like this-*ties laid on the viewer's cosy armchair*, make *the comfort and restfulness* of a unified visual experience impossible. But above all, they aim to create conditions for the emergence of new ways of seeing, that do not pre-exist in any programme. By reintegrating the viewer into the influence of the hidden part of the painting, Charlotte ultimately seems to be seeking to reconnect with them.

Painting is the product of elective affinities that an artist maintains with materials, actions, subjects, and people, whether dead or alive. Painting

Le film *Gone Girl* (David Fincher, 2014) est introduit par une scène d'intimité conjugale, où un couple enlacé sur un lit - incarné par Ben Affleck et Rosamund Pike - semble retarder le moment du lever en s'accordant silencieusement un moment de tendresse. Le plan est filmé du point de vue de l'homme. Sur son torse repose la tête de sa femme, dont n'apparaît à l'écran que l'arrière de la chevelure. Tout en lui caressant les cheveux, il dit en voix off: « Quand je pense à ma femme, je pense toujours à sa tête. Je m'imagine en train de fendre son adorable crâne et de dérouler son cerveau dans l'espoir de trouver des réponses.² » Comme s'il avait sans s'en rendre compte prononcé ces mots à haute voix, la femme tourne alors la tête et plonge son regard dans le sien - qui est simultanément le nôtre -, avec une expression annonçant les persécutions qu'elle va lui infliger tout au long du film. Le personnage de l'homme est incapable d'envisager les dimensions de sa femme qui lui sont inaccessibles autrement que par le biais d'un fantasme morbide où l'intégralité de sa part d'ombre est mise en lumière. Ce déni d'intériorité s'impose également à lui, comme en témoigne le fait qu'il ne semble pouvoir s'empêcher de rendre audibles ses propres pensées.

C'est à l'encontre de ce type de spectateur³ *idolâtre*, terme qui définit, pour le philosophe Vilém Flusser, la personne privée de « la faculté de lire des représentations dans les éléments de l'image, en dépit de [sa] faculté de lire ces derniers³ », que Charlotte déploie son sadisme rétinien. Elle conçoit pour ly des jouets optiques qui font sans cesse *sauter l'œil* d'une instance à l'autre, en le sollicitant successivement dans ses multiples fonctions: scanner la surface, trouver des relations, distinguer la forme du fond ou les limites de l'objet. Ces séquences de stimulations contradictoires, comme des chardons déposés sur le *bon fauteuil* del spectateur³, rendent impossibles *le confort et le repos* d'une expérience visuelle unifiée. Mais elles visent avant tout à créer des conditions d'émergence pour de nouvelles façons de voir, qui ne pré-existent dans aucun programme. Charlotte, en

between playful and pictorial. The physical encounter with the artwork only constitutes a brief moment in a sequence whose totality escapes the viewers, compromising the simultaneity of the pictorial experience with its photographic reproduction. Ultimately, it is perhaps the painting itself that is playing, exploring all possible combinations options in the chain of image distribution.

"Vision", explains psychologist Rudolf Arnheim in *The Responsive Eye* (1966), Brian De Palma's documentary on Op Art, "is based on discrimination, on the distinction between things which are different from each other. If you put the human mind in a situation in which distinction is no longer there..." He points to the parallel lines on a Bridget Riley painting, which contract in an undulating movement: "Then the eye jumps the track, you jump from one groove to the other,"

Charlotte uses and abuses this Op Art characteristic, combining vectorial files found in the optical illusions section of a rights-free illustration library. All of this bi-dimensional imagery made of grids, targets, and pictograms is distorted on Photoshop, as though passed through a machine for stretching taffy, before being reproduced on the canvas using stencils and an ultra-matte paint resembling plastic. The colour, which seems to obey a weird chromatic system only producing synaesthetic responses, gives the impression of being separated from its support. It stops being a property of the object to become a thing in itself.

Charlotte models a paranoïd space, where 2D forms torn from their original plan, distorted like the "fleeing-improved-men" described by Daniel Paul Schreber in his *Mémoires of My Nervous Illness* (1903), are sucked towards holes whose presence can only be deduced through the disturbance that they produce in the visual field.

The film *Gone Girl* (David Fincher, 2014) is introduced by a scene of conjugal intimacy, in which a couple entwined on a bed—played by Ben Affleck and Rosamund Pike—seem to be delaying the moment of getting up by tacitly allowing

réintégrant le^a spectateur^a dans l'influence de la part cachée de la peinture, semble finalement chercher à renouer avec ly.

Une peinture est le produit des affinités électives qu'entretient un^a artiste avec des matériaux, des gestes, des sujets et des personnes, mortes ou vivantes. Peindre est donc essentiellement un acte amoureux. Mais avant même qu'il ne s'exprime, cet amour est retenu par un dilemme. Doit-il altérer sa nature, afin qu'il s'exprime selon les contraintes propres à l'image ? Ou faut-il au contraire qu'il reste authentique, quitte à se condamner à l'insignifiance dans l'économie actuelle du regard ? La double contrainte qui s'impose aujourd'hui al peintre rappelle celle qui tourmentait l'amant^a délaissé décrit^a par Roland Barthes dans les *Fragments d'un discours amoureux*, au chapitre intitulé « Les lunettes noires » : « Imposer à ma passion le masque de la discrétion [...] : c'est là une valeur proprement héroïque [...] Cependant, cacher totalement une passion [...] est inconcevable : non parce que le sujet humain est trop faible, mais parce que la passion est, d'essence, faite pour être vue : il faut que cacher se voie [...] je mets un masque sur ma passion, mais d'un doigt discret (et retors) je désigne ce masque.⁴ »

1 Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, Seuil, 1975, p. 99.

2 David Fincher, *Gone Girl*, Regency Entreprises et TSG Entertainment, États-Unis, 2014.

3 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 1996, p. 116.

4 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Points, 2020 [Seuil, 1977], pp. 62-63.

Paintings have always had a dark side. This hidden face contains everything that has been deliberately excluded from the sensitive experience offered to viewers, but that influences them imperceptibly.

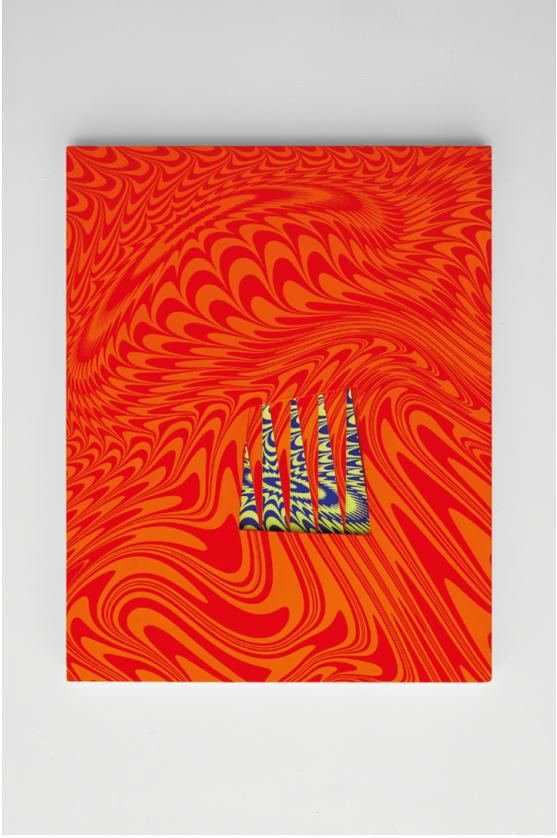
Yet today we are living according to the rule of primacy of images, in which the pictorial experience is subordinated to that of its photographic reproduction, and in which the hidden dimension—the part that cannot be abstracted into bits and pixels—is reduced to a metadata that is lost as reproductions multiply. The more ready-made forms of life promoted by social networks are imposed on us, the more this dimension shrinks and withers, becoming the negligible part of existence. The images we live by do not represent the world, but are the expression of the programme contained in the camera. Painting, in the current conditions, amounts to derailing the logic of refraction, by causing something to happen that was not preordained by the programme.

Charlotte Houette's most recent paintings have pop-up systems at their core, similar to the ones in animated books. Built into the very structure of the painting, they appear through a cut made in the canvas, they have several typologies, each suggesting a different movement or mode of apparition: a sliding panel, enabling a figure to move along a vector; a system of enclosed strips activated by a sideways motion, causing them to appear or disappear from images in the background; a diaphragm, the same as that of a camera, which opens and closes on spaces situated outside the scene. In pop-up books, these systems make readers the operators of a world that they contribute to animating, depending on a number of predetermined possibilities, a bit like a primitive form of videogame. However, in Charlotte's paintings, there are no cardboard flaps, little ties, or serrated disks offered to viewers to activate the mobile parts. Since any possibility of interaction is denied to them, the experience remains suspended

15.



15. Charlotte Houette, *Al G. Bra*, 2023. Oil and acrylic on canvas and fibreboard, 220 × 150 cm. Courtesy: Charlotte Houette and High Art, Paris. © ADAGP, Paris, 2024



16.

16. Charlotte Houette, *Unfitted (orange, yellow)*, 2024. Acrylic on canvas, 75 × 60 cm.
Courtesy: Charlotte Houette and High Art, Paris. © ADAGP, Paris, 2024

Charlotte Houette

by François Lancien-Guilberteau

Lenio Kaklea

par Béatrice Gross

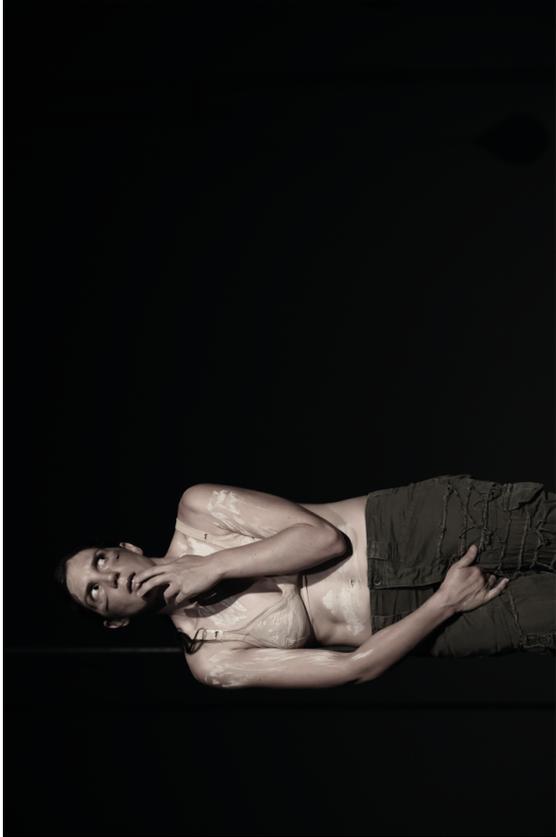
17. Joan Jonas, *Songdelay* (still), 1973. 16 mm film transferred to video, b/w, sound, 18'35"
18. A. Pinchaud, *Signaux à bras avec un cuirassé, à la jeteé de Saint-Mandrier*, 1913. Photography



17.



18.



19.

19. Lenio Kaklea, *Ayjiiri (Fauve)*, 2023. Performance at Athens Epidaurus Festival, Athens, Greece. Courtesy, Lenio Kaklea. Credit: Maria Toultsa

FR

Danser en images À propos de *An Alphabet For the Camera* de Lenio Kaklea

« Et si la fonction phatique, effort pour assurer la communication, caractérise déjà le langage des oiseaux parleurs, tout comme elle constitue “la première fonction verbale à être acquise par les enfants”, il n’est pas surprenant qu’antérieure ou parallèle à l’élocution informative, elle sautille aussi, marche à quatre pattes, danse et se promène, lourde ou légère, telle une suite de “allô!” dans un labyrinthe d’échos. »

Michel de Certeau, *L’invention du quotidien*

À l’origine il y a une collection d’images que nous ne verrons jamais. Pourtant, précisément pour faire image, un répertoire de mouvements s’est créé en leur creux. L’abécédaire au cœur de *An Alphabet For the Camera* nourrit les phrases que répète *Analphabète* (2017). Dans les deux cas, un dispositif chorégraphique met à l’épreuve les capacités du public à percevoir, mémoriser et reconnaître depuis plusieurs points de vue des séquences de gestes déterminés.

Si *Analphabète* est déjà en soi une œuvre mutante dont les unités lexicales se réagencent en fonction du lieu d’accueil, elle trouve dans *An Alphabet For the Camera* sa transformation la plus radicale. Avec le médium cinématographique, cette étude dansée de la situation du regard incorporé ne pouvait pas trouver meilleur outil de traduction. Organisé en une succession de plans fixes et de cadrages variés, le flux d’images de *An Alphabet* interroge à son tour et à sa façon les enjeux esthétiques et sociaux de la relation spectatorielle. Le langage filmique est adopté non pour produire la captation d’un spectacle passé mais créer à partir d’une matière et d’un principe communs une œuvre nouvelle et autonome, à l’instar de la vidéo *Songdelay* (1973) de Joan Jonas, sorte de synthèse des deux performances *Jones Beach Piece* (1970) et *Delay Delay* (1972) fondées sur le potentiel créatif de la distance.

Comme son titre l’indique, l’adaptation filmique de Kaklea se concentre sur les éléments

Lenio Kaklea
115

par
Béatrice Gross

April 2023). The proximity of the sea and a port zone are first manifested through the droning soundscape, punctuated by bird cries, boat sirens, and electronic glitches. Then the exterior is revealed, even bigger, with powerful beauty, between vast panoramas of dunes and an expansive horizon, where sea merges with sky. In fact, the work's first challenge is that of the relationship of scale between the body and the space. But what could merely be a backdrop becomes a partner in the artist's kinetic, tactile, and optical action. Better still, as Kaklea's movements and gazes unfold, she contributes to the very constitution of the site, which is revealed and transformed.

The porosity between physical spaces and social networks, choreographic utterances and ordinary gestures thus emerges more clearly. The figures performed outdoors are part of the freiform fabric of movements by passers-by on foot, sailing, or flying, who traverse the frame without warning and form with the elements around them a true organism—certainly ephemeral but authentic and alive. The relationship of co-presence set to the rhythm of successive images and distances, whether during the performance or the screening, serves each time as an invitation to watch together with our whole embodied selves.

de vocable qui constitue la facture de son œuvre. Des prises de vue rapprochées permettent d'observer avec précision diverses figures qui seront reprises plus tard, de plus loin. Certaines obéissent à une géométrie orthogonale, lignes droites et angles droits rappelant les signaux à bras de la marine nationale, aussi appelés alphabet sémaphore. D'autres, composés de courbes et de torsions, se font plus ondulatoires, comme si le corps de la danseuse imitait les flots, un oiseau, un reptile, une créature marine chimérique... Empruntés ou inventés, chacun des gestes ou signes – pour adopter la terminologie linguistique de Kaklea, a été conçu, paradoxalement, sur un plan aussi bidimensionnel que possible, sans volume ni profondeur.

L'ordonnement de ses gestes suit parfois une composition hybride. Un même signe peut combiner par exemple un pas de danse moderne, une ondulation des mains et une rotation des yeux conférant au tout une étrange qualité figurative. D'autres signes se concentrent sur un seul membre ou organe, à commencer par la main. C'est ainsi que s'ouvre le film : deux mains pivotent sur elles-mêmes, doigts écartés, en contact par les pouces, puis se superposent sans se toucher. Bientôt les mains jointes en triangle parcourent le buste désormais entré dans le champ. Avec des allures rituelles, désignant le ventre, un sein, le pubis, le geste suit un trajet anatomique à la sensualité froide. Kaklea n'exclut aucun registre de langage, y compris des expressions vernaculaires de l'offense comme le doigt d'honneur ou *digitus impudicus* et les cornes du diable, signe de ralliement du heavy metal et du hard rock, marques du cocu, ou encore geste apotropaïque.

Dans ce continuum cinétique reliant mouvements, gestes, signes et signaux, toutes les parties du corps sont concernées. Bien que dépourvu d'intériorité, le visage participe lui aussi pleinement à la chorégraphie. Sourcils froncés, regards insistants, langue tirée et frétilante, joues gonflées tel un poisson-ballon... autant d'excentricités redoublées parfois d'effets sonores comiques. Ailleurs, un même sens de l'autodérision fait soudain sautiller la danseuse

the artist's absurd didactic attempt in *Teaching a Plant the Alphabet* (1972). These conceptual pirouettes that blend the arts of performance and video are also a piquant comment on the trend of referring to semiotics. For Kaklea, identification with the linguistic paradigm does not serve any didactic or pedagogical aim. The creation of moves devised as signs is above all a creation of forms that, at heart, do not send any message.

Her technical mastery, her discreet yet very real athletic qualities, the sophistication of her choreographic composition and the effectiveness of her translating of dance into moving images does not prevent the artist from cultivating an ambiguity with here and there comic or grotesque accents. The combination of registers, from the most cultivated to the most familiar, the irony that often underpins the movements, a detached attitude that is flaunted in impassive glances to camera (the famous post-modern cool or stone faces), the low-fi and rather retro procedure of crossfades, and the artificiality of some of the deliberately non-natural movements are all elements that stem from the *camp* sensibility and style analysed by Susan Sontag.

Whereas the original choreography insisted on the device of a cognitive challenge, its filmed interpretation at first appeared to announce the demonstration of the terms used in litterate phrases. In other words, the screen adaptation could have confined itself to dissecting the lexical units of an original syntax. Yet what Kaklea successfully insists on in *An Alphabet For the Camera* is her choreographic variations' ability to form a world, because for her, in accordance with the definition of theorist and practitioner Rudolf Laban, "movement is a visible aspect of space".

The huge space of the post-industrial building in which *An Alphabet* was shot has no specific identity. In fact we do not immediately notice the clues that this is an exhibition space, with crates placed on the left, a row of paintings hung on the right (it is the hall of Frac Grand Large in Dunkirk, where a performance of *Analphabètes*—a new variation in the form of a trio—was held in

comme une enfant. On pense alors aux comédies de John Baldessari mettant en question la toute-puissance de la désignation artistique, notamment la protochorégraphie de *I Am Making Art* (1971) ou l'absurde tentative de l'artiste d'enseigner l'alphabet à une plante verte dans *Teaching a Plant the Alphabet* (1972). Ces pirouettes conceptuelles à la croisée des arts de la performance et de la vidéo sont aussi un commentaire piquant sur la vogue des références à la sémiotique. Pour Kaklea, l'identification au paradigme linguistique ne sert aucune visée didactique ou pédagogique. La création de pas conçus comme des signes est avant tout chez Kaklea une création de formes qui au fond ne transmet aucun message.

Sa maîtrise technique, ses discrètes mais bien réelles qualités athlétiques, la sophistication de son écriture chorégraphique et l'efficacité de son travail de translation de sa danse en images mouvantes n'empêchent pas l'artiste de cultiver une ambiguïté aux accents ça et là comiques ou grotesques. La combinaison de registres du plus soutenu au plus familier, l'ironie souvent sous-jacente, une attitude de détachement qui s'exhibe dans des regards caméra impassibles (les fameux *cool* et *stone face* post-modernes), le procédé *low fi* et un peu rétro du fondu entrant et sortant, l'artificialité de certains mouvements volontairement non naturels sont autant d'éléments qui relèvent de la sensibilité et du style *camp* tels qu'analysés par Susan Sontag.

Là où la chorégraphie originelle insiste sur le dispositif d'un défi cognitif, son interprétation filmée semblait d'abord annoncer la démonstration des termes constitutifs de phrases analphabètes. Autrement dit, l'adaptation à l'écran aurait pu se limiter à disséquer les unités lexicales d'une syntaxe originale. Or, ce sur quoi Kaklea insiste avec réussite dans *An Alphabet For the Camera*, c'est la capacité de ses variations chorégraphiques à faire monde, car pour elle, conformément à la définition du praticien et théoricien Rudolf Laban, « le mouvement est un aspect visible de l'espace ».

Gigantesque, l'espace du bâtiment post-industriel dans lequel est tourné *An Alphabet*

carefully observe diverse figures that will be repeated later, from further away. Some obey an orthogonal geometry, straight lines and right angles recalling the arm signals of the national marine corps, also known as the semaphore alphabet. Others, comprising curves and twists, are more undulating, as though the dancer's body was imitating waves, a bird, a reptile, a child-sea creature... Borrowed or invented, each of the movements or signs—to adopt Kaklea's linguistic terminology—was paradoxically devised on a plane as two-dimensional as possible, without volume or depth.

The organisation of her movements sometimes follows a hybrid composition. For instance, the same sign can combine a modern dance step, an undulation of the hands and a rotation of the eyes, conferring a strangely figurative dimension to the whole. Other signs focus on a single member or organ, starting with the hand. The film opens as follows: two hands pivot around themselves, fingers spread, thumbs touching, then juxtaposed without touching. Soon, the hands are joined in a triangle and explore the chest that has now entered the frame. With ritualistic allure, designating the stomach, a breast, the pubis, the movement follows an anatomical trajectory of cold sensuality. Kaklea does not exclude any register of language, including offensive vernacular expressions such as flipping the bird or *digitus imundus* and the devil's horns, a rallying sign of heavy metal and hard rock, the mark of the cuckold, or else an apotropaic gesture.

In this kinetic continuum connecting movements, gestures, signs, and signals, all parts of the body are concerned. Although deprived of an interlory, the face also participates fully in the choreography: furrowed brows, insistent stares, tongues poked out and wagging, cheeks puffed out like a blowfish... all sorts of eccentricities, occasionally intensified with comical sound effects. Later, the same sense of self-mockery suddenly causes the dancer to skip like a child. It reminds us of John Baldessari's comedies, calling the all-powerful artistic designation into question, notably the

n'a pas d'identité spécifique. On ne remarque d'ailleurs pas tout de suite les indices d'un lieu d'exposition, ces caisses de transport posées à gauche, une rangée de tableaux accrochée à droite (il s'agit de la halle du Frac Grand Large à Dunkerque où une représentation d'*Analphabètes* – une nouvelle variation sous la forme d'un trio – s'est tenue en avril 2023). La proximité de la mer et d'une zone portuaire se manifestent d'abord par la trame sonore de nappes lancinantes ponctuées de cris d'oiseaux, sirènes de bateaux, et glitches électroniques. Puis l'environnement extérieur se dévoile, plus gigantesque encore, d'une puissante beauté, entre vastes panoramas de dunes et vaste horizon marin se confondant avec le ciel. Au fond, le premier défi de l'œuvre est celui du rapport d'échelle du corps et de l'espace. Mais ce qui pourrait n'être que décor se fait partenaire de l'action kinésique, tactile et optique de l'artiste. Mieux encore, au fil de ses jeux de pas et de regards, Kaklea contribue à la constitution même des lieux qui se révèlent et se transforment.

Apparaît alors plus clairement la porosité des espaces physiques et des réseaux sociaux, des énonciations chorégraphiques et des gestes ordinaires. Les figures exécutées en plein air s'inscrivent dans la trame libre des déplacements de passant^s à pied, à voile, ou dans les airs, qui sans prévenir traversent le cadre et forment avec les éléments qui les entourent un organisme, certes éphémère, mais réel et vivace. La relation de coprésence proposée au rythme d'images et de distances qui se succèdent, que ce soit lors de la performance ou de la projection, vaut à chaque fois pour invitation à regarder ensemble de tout notre être incorporé.

Dancing in Images
 On *An Alphabet For the Camera*
 by Lenio Kaklea

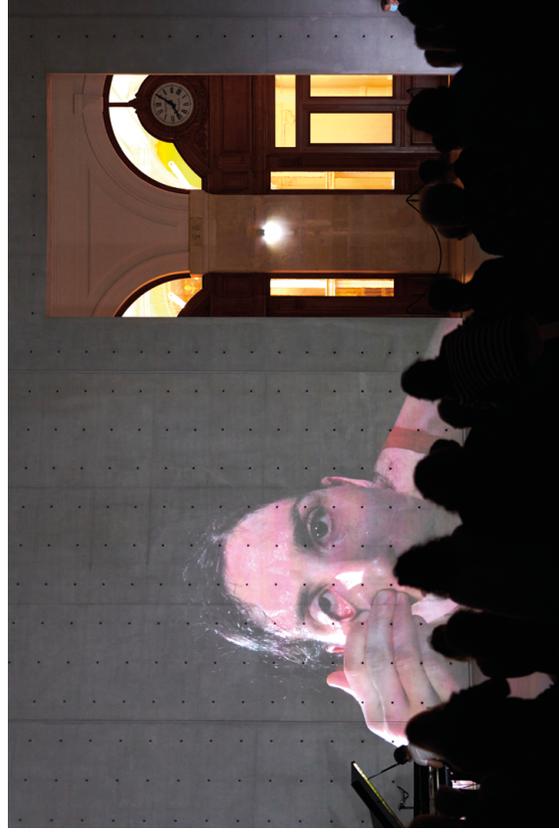
"And if it is true that the phatic function, which is an effort to ensure communication, is already characteristic of the language of talking birds, just as it constitutes the 'first verbal function' acquired by children, it is not surprising that it also skips, goes on all fours, dances, and walks about, with a light or heavy step, like a series of "hellos" in an echoing labyrinth, anterior or parallel to informative speech."

Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*

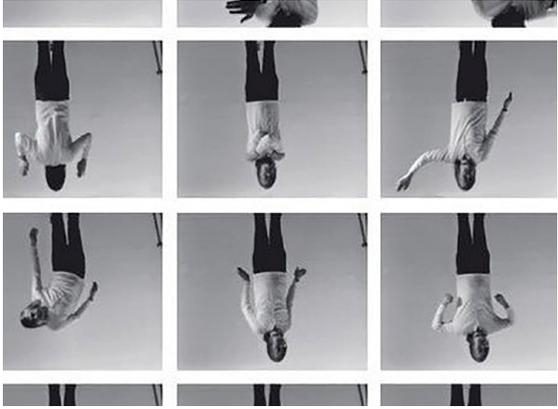
Originally there was a collection of images that we will never see. However, precisely in order to form an image, a repertoire of movement was created through them. The ABC at the heart of *An Alphabet For the Camera* (2024) feeds the phrases repeated in *Analphabète* (2017) [litter-ate]. In both cases, a choreographic apparatus challenges the audience's abilities to perceive, memorise, and recognise sequences of pre-defined movements from several points of view. While *Analphabète* is already in itself a mutant work whose lexical units are rearranged depending on the venue, in *An Alphabet For the Camera* (2024) it finds its most radical transformation. With the cinematographic medium, this dance study of the situated position of the embodied gaze could not find a better translation tool. Organised as a series of static shots and varied framings, the flow of images of *An Alphabet* in turn questions in its own way the aesthetic and social stakes of the spectatorial relationship. The filmic language is adopted not to produce a recording of a past show but to create a new and autonomous work out of a shared content and principle, like Joan Jonas's *Songdelay* (1973), a kind of synthesis of the two performances *Jones Beach Piece* (1970) and *Delay Delay* (1972) based on the creative potential of distance.

As its title indicates, Kaklea's film adaptation focuses on the lexicon that constitutes the *facture* of her work. Close-ups allow us to

20.



20. Lenio Kaklea, *Sonatas and Interludes*, 2022. Performance at Bourse de Commerce - Pinault Collection, Paris. Courtesy: Lenio Kaklea. Credit: Leonard Méchineau



21.

21. John Baldessari, *I am Making Art* (still), 1971. Single-channel digital video, transferred from video tape, black/w, sound, 18'40"



22.

22. John Baldessari, *Teaching a Plan the Alphabet* (still), 1972. Single-channel video, b/w, sound, 18'4"

by Beatrice Gross

Lenio Kakleä

Paul Maheke

par Emma Bigé

23. Paul Maheke, *Taboo Durag*, 2021. Performance view at the Renaissance Society, University of Chicago, USA.
Courtesy: Paul Maheke, The Renaissance Society. Credit: Meg T. Noe. © ADAGP, Paris, 2024

23.





24.

24. Paul Maheke, *To Be Blindly Hopeful*, 2024. Exhibition view at Mostyn, Contemporary gallery and visuals art Center, Llanudno, UK. Courtesy: Paul Maheke, Mostyn Gallery, Sultana, Goodman Gallery, French Institute of the UK. Credit: Rob Battersby, ©ADAGP, Paris, 2024

FR

L'eau qui bout

[Avertissement de contenu: violence intime.]

Un tremblement. Au milieu d'un espace éclairé en son centre, laissé obscur sur ses bords, Paul Maheke se laisse traverser par de lentes secousses. Il dit: « *How many can we be in one body?* » « À combien pouvons-nous être dans un corps ? » Une question de danse qui est aussi une question de deuil: par quoi je suis traversé quand je laisse « mes morts irrésolus » venir m'inquiéter?

La vidéo dans laquelle cette scène se déroule s'intitule *Taboo Durag* (2021) et Paul Maheke y parle de violence intime. Il dit son viol. Il deuille son agresseur. En dansant. Il tremble, et on ne sait pas si c'est de la peine face à la mort ou de la colère face à la brutalité. Parfois, ça pleure tellement fort que c'est tous les os qui répondent: pliés en mille, brinquebalés par l'effort de trouver le peu d'eaux salées qui sont encore nichées au-dedans, on se retrouve comme pressée, compressée par ce qui nous traverse. En tous les cas, dans *Taboo Durag*, ça s'agite. Et il y a ce détail, un peu dérisoire et tellement puissant que des larmes me montent aux yeux: à ses genoux, Paul Maheke a mis des protections. Pourtant, à aucun moment il n'ira au sol. À aucun moment les genouillères ne serviront, mais voilà, elles sont là. Comme un talisman venu indiquer: d'accord, pour ouvrir mon cœur; mais pas sans réduction des risques.

Les paragraphes qui suivent - écrits pour accompagner cette vidéo ainsi que quelques autres œuvres où l'on voit Paul Maheke danser - mobilisent des philosophes et des poètes pour parler d'agitation. Il y a des flux qui nous traversent que nous ne choisissons pas toujours. Flux d'informations, flux de matières, flux de mémoires, flux de pensées. Notre chair est le site où se rencontrent quantité de mouvements qui nous excèdent. Pourrions-nous apprendre à les infléchir?

Paul Maheke
131

par
Emma Bigé

No-body

Depuis que je l'ai entendue, je n'arrête pas de penser à cette phrase de la philosophe Denise

Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice, eds. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigilani and Fanny Söderback, New York: Palgrave Macmillan, 2012

- 3 *Ibid.*
 4 Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (London: Hogarth Press, 1925).
 5 Astrida Neimanis, "Hydrofemini- nism: Or, On Becoming a Body of Water," in *Undutiful Daughters: Essays*, Essay Press, 2023.
 2 Fred Moten, "Recess and Non-Sense" in Dorothea Lasky (ed.), *Introduction*, 21-23 October 2016.
 1 Denise Ferreira da Silva quoted in Arka, "Refuse Powers' Grasp."

Ferreira da Silva, «...if the state is ready to kill to defend itself from the black, sexual, trans body brought before it, do we want to be somebody before the state, or no-body against it?»¹ » Autre- ment dit: « Si l'État est prêt à tuer pour se défendre contre le corps noir, sexuel, trans qui se présente à lui, est-ce que nous voulons être reconnus comme des corps devant l'État, ou est-ce que nous n'aurions pas plutôt intérêt à devenir des non-corps [no-body] qui s'opposent à lui ? »

J'y pense beaucoup, à cette phrase, parce que je travaille avec la danse, et que sou- vent ce qu'on entend à propos de la danse, c'est comment elle nous rapproche du corps, comment elle est un art du corps, comment elle nous fait sentir dans nos corps. Mais avec cette phrase de Ferreira da Silva, je me demande : et si le corps, loin d'être le grand oublié, loin d'être cela avec quoi nous devons nous réconcilier après des siècles de dualisme, était en réalité cela dont nous aurions intérêt à nous débarrasser de toute urgence, pour aller chercher quelque chose en dessous du corps, dans les mouvements, dans la fête, dans la sueur, dans les battements de ton cœur, bref dans tout ce que nous partageons au-delà des limites de nos petits territoires censé- ment délimités par les frontières de nos peaux ?

Dans un manifeste intitulé « Récessivité et non-sens », le poète-philosophe Fred Moten parle du « droit de refuser ce qui nous a été refusé² ». À beaucoup, il a été refusé d'avoir un corps, d'être un individu. Mais Moten demande : et si nous avons le droit de refuser ce corps, cette petite unité individuelle et extractible qui nous a été refusée ? Quelles conditions faudrait-il pour un refus « de l'esthétique et de la poétique du soi³ » ?

Hypothèse : une chair qui déborde, une danse, une fête, un tremblement.

Tumultes

« Il y a des marées dans le corps⁴ », écrit Virginia Woolf dans *Mrs Dalloway* à propos des affects et des humeurs qui traversent les vivant^s et des reconfigurations intérieures qui s'ensuivent, au cours d'une journée, d'une semaine, d'un mois. Les hormones - auxquelles Woolf fait allusion - sont de telles marées. Responsables de quantité

tumeo, which means to increase, swell, overflow, Tumult: an increase, an uncontrollable excess, an agitation, a riot. Helter-skelter movements that threaten the order that decorum instructs us to contain.

Hydrological

Paul Maheke dances often. In the video *As The Water Recalls* (2017-2018), the voiceless-voice of the subtitles says: "This is where the waters of my body convinced me to dance." So he dances: facing the camera, stretches of water, people, art galleries, stages, wrapped in ragged clothes, surrounded by fabrics that float in the air, billows of smoke, and invented planets.

In the performance *The Distance is Nowhere* (2018), he dances in public. Alongside him, there are curtains hung from the ceiling, a large and perfectly rectangular stone, and Sophie Mallett speaking and making music. The movement is contained, or, rather, made up of oscillations, restrained volutes: trembling, agitating, but instead of releasing the flesh the whirlpools bind it. The voice that speaks knits together stories of water. Inspired by Astrida Neimanis' hydrofeminist meditations, Maheke and Mallett examine and express the aquatic lives that constitute us. "In constant motion" says Neimanis, "water is also a planetary archive of meaning and matter. To drink a glass is to ingest the ghosts of bodies that haunt the water"⁵. So, you dance out the ghosts. Like water, you become one with the environment: you geometrize yourself in contact with the cube, you undulate in contact with the aerial forms of fabrics hung beside you. And, like water, you remember, propelled by gestures from who knows where: a leg outstretched, a war-dance posture, a creature on all fours, or a newborn curled up in a ball.

Yes, the water is boiling. And you know how to tune in to the lessons of its warming, and you suggest new ways of being with it: refusing control, you vibrate to its rhythm and—as it courses through you—you say: "The distance is nowhere".

d'agitations plus ou moins volontaires, de communications intérieures entre différentes parties de nous-mêmes, les hormones reçoivent leur nom d'une déesse ancienne, Hormé, divinité de la plus petite impulsion à agir: Hormé, pas celle qui décide pour toi, mais celle qui, veillant sur tes actions, donne le dernier signal qui servira à te faire basculer vers l'agir.

À quoi cela ressemblerait-il de penser une *hormé* collective ? Appelons cela des tumultes, d'un mot latin, *tumeo*, qui signifie croître, enfler, déborder. Le tumulte: une croissance, un débordement ingouvernable, une agitation, une émeute. Des mouvements désordonnés et qui menacent l'ordre que la bienséance nous apprend à contenir.

Hydrologiques

Paul Maheke danse souvent. Dans la vidéo *As The Water Recalls* (2017-2018), la voix-sans-voix des sous-titres dit que ce sont « les eaux de son corps qui lui ont appris qu'il fallait danser ». « *This is where the waters of my body convinced me to dance.* » Alors il danse: face à la caméra, face à des étendues d'eau, face à des genxtes, dans des galeries d'art, sur des scènes, enveloppé de vêtements troués, entouré de tissus qui flottent dans l'air, de fumées et de planètes inventées.

Dans la performance *The Distance is Nowhere* (2018), il danse en public. À ses côtés, il y a des rideaux suspendus au plafond, une large pierre de forme parfaitement rectangulaire et Sophie Mallett qui parle et qui musique. Le mouvement est contenu ou plutôt fait d'oscillations, de volutes locales: ça tremble, ça s'agite mais les tourbillons, au lieu de délier la chair, la tisse. La voix qui parle tricote des histoires d'eau. Inspirés par les méditations hydrofémistes d'Astrida Neimanis, Maheke et Mallett pensent et disent les vies aqueuses dont nous sommes fait⁵. « En mouvement perpétuel, dit Neimanis, l'eau est aussi une archive planétaire de sens et de matière. Boire un verre d'eau, c'est ingérer les fantômes des corps qui la hantent.⁵ »

Alors, tu dances les fantômes. Comme l'eau, tu prends forme avec l'environnement: tu te géométrises au contact du cube, tu ondoies au contact des formes aériennes des tissus

before it, do we want to be somebody before the state, or no-body against it?¹

I think a lot about this sentence because I work with dance and often what you hear about dance is how it brings us closer to the body, how it is an art of the body, how it makes us feel more embodied. But with this phrase from Ferreira da Silva, I wonder: what if the body, far from being this great object of neglect far from being the thing with which we must reconcile ourselves after centuries of dualism, was in fact what we'd need to rid ourselves of urgently, so as to find something beneath the body, in movements, celebration, sweat, heartbeats—in short, in every-thing that we share beyond the limits of our little territories, which are supposedly defined by the borders of our skin?

In a poem-essay entitled "Recess and Non-Sense", poet and philosopher Fred Moten talks about the "right to refuse what has been refused to you."² Many have been denied acknowledgment of having a body, of being an individual. But Moten asks: what if we had the right to refuse this small, individual, and extractible unit that we have been denied? What conditions would be required for a refusal "of the aesthetic and poetic of the self"³? Hypothesis: excessive flesh, a dance, a party, a tremor.

Tumults

"There are tides in the body"⁴, writes Virginia Woolf in *Mrs Dalloway* regarding the affects and moods that traverse the living and the internal reconfigurations that ensue, over the course of a day, a week, or a month. Hormones—which Woolf alludes to—are such tides. Responsible for so many more or less voluntary agitations, internal communications between various parts of ourselves, hormones derive their name from an ancient goddess, Horme, "divinity of the merest impulse to act": Horme, not the one who decides for you, but the one who, watching over your actions, gives the final signal that will propel you to act.

What would devising a collective hormone look like? Let's call it tumults, from the Latin word

by
Emma Bigé

suspendus à tes côtés. Et comme l'eau, tu te souviens, bougé par des gestes on ne sait sortis d'où: une jambe tendue, une posture de danse guerrière, une créature à quatre pattes, un nourrisson lové sur lui-même.

L'eau bout, oui. Et tu sais écouter les leçons de son réchauffement, et tu proposes d'autres manières d'être avec elle : refusant la maîtrise, tu vibres à son rythme et, traversé, tu dis : « la distance est nulle part ».

1 Denise Ferreira da Silva, citée in Arika, « Refuse Powers' Grasp: Introduction », 21-23 octobre 2016.

2 Fred Moten, « Récessivité et non-sens », emma b. (trad.), Lundimatin [en ligne], n° 357, 2 novembre 2022.

3 *Ibid.*

4 Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, Hogarth Press, 1925.

5 Astrida Neimanis, « Hydrofémisme. Devenir un corps d'eau », Ambre Petit-Colas et Emma Bigé (trad.), *Cahiers mésozoaires*, n° #0, (2012) 2021.

[content warning: intimate violence]

A tremor. In the middle of a space lit up at its core and left dark at its edges, Paul Maheke allows himself to be traversed by slow shudders. He says: "How many can we be in one body?" A question posed by dance, which is also a question of grief: what am I traversed by when I let "my unresolved dead" come to disturb me?

The video in which this scene takes place is entitled *Taboo Durag* (2021) and in it, Paul Maheke talks about intimate violence. He describes his rape. He mourns his abuser. Through dancing. He trembles, and we do not know if it's from the pain of death or the anger in the face of the brutality. Sometimes, the cries are so potent that all the bones respond: bent a thousand-fold, wobbling with the effort of finding the rare salt fluids still nestled in the tear ducts, we find ourselves pressed, compressed by what we're experiencing. And so, there's a lot of movement in Taboo Durag. And there's this detail that is quite absurd and yet so powerful that it brings tears to my eyes: Paul Maheke is wearing knee pads. However, he never kneels at any point. The knee guards are never used and yet, there they are. Like a talisman that has come to indicate: it's all right to open up my heart, but not without risk reduction.

The paragraphs that follow—written to accompany this video as well as a few other works in which we see Paul Maheke dance—will encourage philosophers and poets to talk about agitation. There are some flows that course through us that we do not always choose. Flows of information, content, memories, and thoughts. Our flesh is the confluence of many movements that surpass us. Might we learn to deflect them?

No-body

Ever since I heard it, I can't stop thinking about this phrase by philosopher Denise Ferreira da Silva: "If the state is ready to kill to defend itself from the Black, sexual, trans body brought

Paul Maheke

138

by
Emma Bigé

25.



25. Paul Maheke, *The Purple Chamber*, 2023. Exhibition view at Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, Italy. Courtesy: Paul Maheke and Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano. Credit: Andrea Rossetti and Tiziano Ercoli. © ADAGP, Paris, 2024



26.

26. Paul Maheke, *Taboo Durag*, 2021. Performance view at the Renaissance Society, University of Chicago, USA.
Courtesy: Paul Maheke, The Renaissance Society. Credit: Meg T. Noe. © ADAGP, Paris, 2024

Paul Mahéke

by Emma Bigé

Mona Varichon

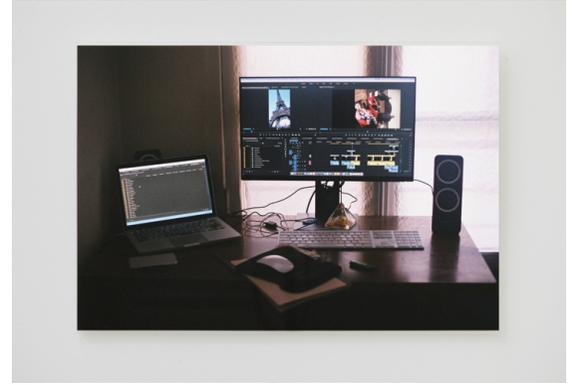
par Rosanna Puyol Boralevi

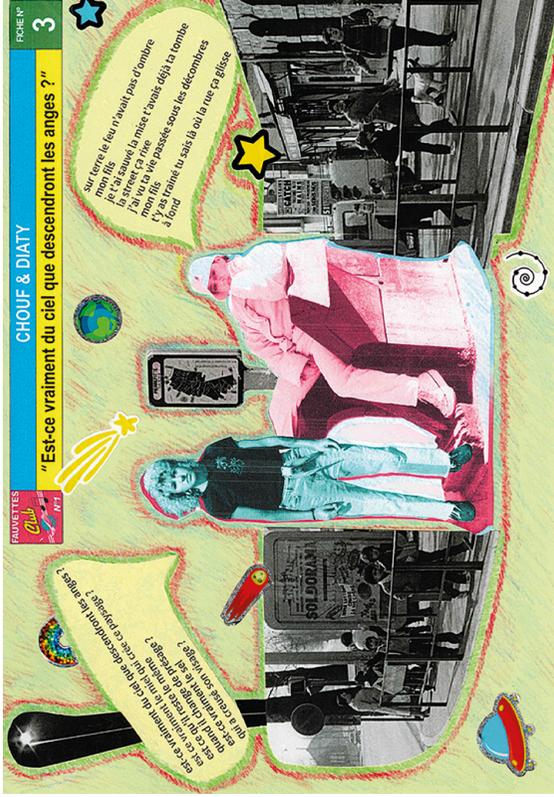
27. Mona Varichon, *Rosanna Puyol Boralevi, Poétesse, 93100 Montreuil, Août 2023*
(*Portraits at work series*), 2023. Archival pigment print in Photop's postal frame
(© Jacques-Henry Varichon, 1991), 11 × 15,7 cm. Courtesy: Mona Varichon. © ADAGP, Paris, 2024
28. Mona Varichon, *Making of 4 avril 2019 Mellaury chante 'Assa' pour la sortie du livre 'Le combat Adama'*,
750 11 Paris, Octobre 2019 (*Making Of Series*), 2021. Archival pigment print in Iptex plexiglass frame
(© Jacques-Henry Varichon, 2001), 33 × 52 cm. Exhibition view: to *"The Fire Next Time"* (curated by Mawena
Yehouessi and Rosanna Puyol), Villa Arson, Nice France. Courtesy: Mona Varichon. © ADAGP, Paris, 2024

27.



28.





29.

29. Mona Varichon, Fiche Fauvettes Club n°3, Chouf et Diaty, "Est-ce vraiment du ciel que descendront les anges ?", 2023. 20 x 28 cm. Collage created during "Paroles des Fauvettes", a workshop that I led at the Cité des Fauvettes, Pierrefitte-sur-Seine in December 2023. Courtesy: Mona Varichon. © ADAGP, Paris, 2024

FR

c'est
partir de

Mona Varichon est mon amie très chère, l'artiste, autrice, traductrice dont vous pouvez voir ici des photographies et un film. J'adore quand on peut voir des photographies et des films de Mona parce que souvent l'un dit quelque chose que l'autre pourrait dire mais ne dit pas et ça dévoile un peu de l'autre côté de l'appareil. Le travail en collectif, le lieu de travail, ce qu'il y a sur la table du salon ou de montage, le regard sur l'actualité, l'engagement politique ou l'intérêt pour la transmission et les questions de pédagogie. Elle travaille en série et traverse différents médiums. En série ou répétition, au sens de la musique ou de la scène, *rehearsal*, lorsque chaque itération contient la critique de la précédente.

Avec Mona, on est très *atelier*, j'ai l'impression d'écrire *haute couture*. On organise (on envoie des textos et prépare les stylos), j'organise (traduction collective, groupes de lecture...), elle organise (ateliers d'écriture, de danse avec son ami Nicolas Faubert, ou de cartographie de l'esprit...), on se raconte ou on se remémore.

Il y a un atelier d'écriture dont elle parle souvent: j'avais décrit un téléfilm vu la veille avec ma mère. Je crois qu'elle aime quand on raconte les œuvres comme si c'était des gens qu'on avait croisés, leur démarche, elles nous ont dit quoi? Il y a même un film de Mona comme ça, elle raconte à sa mère un film de Jonas Mekas, lors d'une conversation skype. La réalité racontée ça fait fiction. Elle parle aussi de la construction de l'histoire, et que ça donne beaucoup d'espoir. Si l'un l'a racontée ainsi, alors l'autre peut la raconter autrement et ça transforme le présent. « Quand tu filmes quelque chose, tu filmes ça et pas ce qui est à côté. »

Lorsque Mona m'a invitée à écrire un texte pour accompagner son travail ici, à Ricard, je me suis demandé ce que je pourrais raconter et qui se trouve à côté. Il venait de se passer quelque chose qu'elle aurait adoré mais auquel elle n'avait pas pu participer. Il s'agissait d'un atelier inspiré du travail de la chercheuse et autrice Maboula Soumahoro, de sa conférence

Mona Varichon
147

par
Rosanna Puyol
Boralevi

EN

transformation of power relations based on race, gender, and class.
 It feels like a letter, something to convey.
 I'd like to tell you, I'd like to tell her,
 is there anything other than dialogues?
 Sometimes, Mona turns her photographs into postcards. She uses *Photop's*, a great system Varichon, invented. You can slip the image into her father, the framer and designer Jacques-Henry a paper and acrylic sleeve, just like an envelope. On the clear side, you'll see the image, framed by a textured green, metallic grey, or gilded wood. On the back, you can write a note and perhaps add an address.

Mona Varichon
 148

2 This quote and the following one: Marlon Vasseur Raluy, "Mona Varichon," text written on the occasion of Mona's nomination for the Aware Prize (Archives of Women Artists, Research & Exhibition), 2021, online.

1 Saidiya Hartman, *À perte de mère, sur les routes atlantiques de l'esclavage*, Maboula Soumahoro, Brook, 2023.

1 Saidiya Hartman, *À perte de mère, sur les routes atlantiques de l'esclavage*, Maboula Soumahoro, Brook, 2023.

par
 Rosanna Puyol
 Boralevi

Mona Varichon
 149

FR

intitulée « Mon Atlantique noir » et de sa traduction du livre de Saidiya Hartman, *À perte de mère, sur les routes atlantiques de l'esclavage*¹, que j'ai eu la chance de suivre de près en tant qu'éditrice pour Brook. Dans « Mon Atlantique noir », Maboula parlait de sa curiosité pour une traduction de l'œuvre de Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, jusque dans la musique.

L'atelier a eu lieu à Forde, un espace d'art au 2^e étage de L'Usine à Genève. Les curatrices, Asma Barchiche et Mina Squalli-Houssaini, nous invitent avec Maboula et les éditions Brook à penser deux jours autour d'*À perte de mère* de Saidiya Hartman. Dans tes rêves il n'y a pas meilleur programme. Premier jour : lecture d'extraits du livre et de sa traduction française à huit voix, performance musicale de l'artiste chaos clay et délicieux couscous cuisiné par Taki. Je sais pas comment on se débrouille mais pour Brook y'a toujours des repas succulents.

Le lendemain, je présente les archives de la maison d'édition puis Maboula et Myriam Rabah-Konaté animent l'atelier sur la musique et la traduction. En réfléchissant aux archives de Brook et en me demandant où elles pourraient bien se trouver, je me dis que beaucoup de conversations de livres, sont transcrites dans mes poèmes. J'écris à partir de ce que les gens disent autour de moi, de ce qui nous passionne et autrement file. De ce qui une fois écrit peut être répété, je cherche à garder des traces, à raconter l'amitié, comment elle forme l'imagination et dirige la recherche, j'espère ainsi transmettre une méthodologie. Mona fait ça aussi : quand on regarde ses films, on apprend comment les réaliser, quel contexte lui permet d'en arriver là. Que ce soit l'archivage de stories insta ou de conversations skype, une documentation systématique qui, par le montage, te permet de capter l'impro étincelante. Et là je remarque comme les films de Mona et mes poèmes ont ça en commun. On aime trop écouter nos proches, on croit que leur parole est historique.

c'est
 partir de l'amour
 c'est de l'amour c'est du fun

Mona also composes using song lyrics: she writes them down, adds them as subtitles to her films to turn them into writing, alongside dialogues. She makes lyric sheets inspired by the ones that could be cut out from the back of *Star Club*, a magazine she collected as a teenager. A lyric sheet with her English translation of "Domain c'est loin" by IAM was given out at her first exhibition, at Galerie La Croix in Los Angeles. At Les Fauvettes, a housing project pending demolition in Pierrefitte, Seine-Saint-Denis, she made lyric sheets with the expelled residents, for the sound piece "Nos vies, vos tours" [Our Lives, Your Towers] by Diaty Diallo and Chout. Our friend Marion Vasseur Ralyu once wrote that Mona "incessantly precedes the coming void"² and that "her films function through the anticipation of future disappearance". Marion wrote a magnificent book based on her experience with a chronic illness and her relationship to art. Illness shapes lacks and images, alongside artworks, exhibitions, and those who create them. Connecting art to everyday life, to our experiences, displaying moments of practice and discovery, is something that I'm also learning with Mona. Unlearning the specialisation, the exceptionality of art. In a painting by her friend Louise Sartor, Mona is sitting at her Mac. And then there is this very chic photo by Naoki Sutter-Shudo, where we see her at the wheel of her car in Los Angeles. Naoki made the poster for the film in this exhibition. And I write about, with, and for Mona so often, if I hit command+F in my book...

We make fan art, we represent and bring into other fictions the people that we mingle with every day. And above all, we draw the connections that make up the work, the collaborations, inspirations, and influences. We make the fabric of the story visible and thus, how the history of art is made as we make it. In a way that is often paradoxical given our convictions and the institutions that show our work, against the idea of a solitary genius and advocating for the

quelque chose de puissant
cette émotion qu'on a et qu'on
a le droit de transformer en
pensées
c'est du délire
c'est constellaire
le savoir dans la pièce
comment on le partage
comment on le garde entre nous
chaque traduction
dévoilera quelque chose
rendre la beauté, la profondeur
ton livre sera
entre les mains de quelqu'un
pour qui ce sera une
pierre précieuse
ce qu'on essaie de faire
c'est trouver les
moyens

L'atelier part du chapitre 10 du livre de Hartman, « Vorace est la route », où la musique occupe une place toute particulière. Maboula commence par lire l'extrait où l'autrice écrit avec des paroles de chansons. Elle mêle les paroles aux mots. Maboula interroge, vous reconnaissez les morceaux ? On commence par écouter Bob Marley. À sa demande, chacune est venue avec un son. Je comprends que c'est un son qui te touche et te fait grandir. Ou dans lequel tu te reconnais, au risque de craquer ou de jouir, toute la musicalité qui m'a accompagnée lors de mon enfance mon adolescence d'avoir grandi dans les transports avec de la musique dans les oreilles et aussi enlevé mes écouteurs et voir que c'est de la musicalité aussi c'est très dur d'attraper des bribes et de savoir où se mettre

this emotion you have and that you
 have the right to transform into
 thoughts
 it's insane
 constellatory
 the knowledge in the room
 how we share it
 how we keep it among us
 each translation
 will reveal something
 render the beauty, the depth
 your book will be
 in the hands of someone
 for whom it will be a
 precious gem
 what we're trying to do
 is find the
 means

The workshop begins with chapter ten of Hartman's
 book *Vorace est la route* [The Famished Road]
 in which music plays a very special role. Maboula
 starts by reading the part where the author writes
 using song lyrics. She combines lyrics with prose.
 Maboula asks: do you recognise the songs? We
 start by listening to Bob Marley. At her request,
 each of us has brought a song to share. I under-
 stand it as a song that touches you and helps
 you grow. Or in which you recognise yourself,
 at the risk of breaking or pleasure,
 all the musically that
 accompanied me during my
 childhood
 growing up on public transport
 with music in the
 ears and also taking out my
 earpuds and seeing that it is
 musically too
 it is very hard
 to catch snippets
 and know
 where to stand

Inhabiting the body that
 everywhere places you
 on the outside
 my heart is so

by
 Rosanna Puyol
 Boralevi

Mona Varichon
 152

par
 Rosanna Puyol
 Boralevi

Mona Varichon
 153

FR

tellement mon cœur est
 brisé de ce qui se
 passe là-bas

Avec les paroles de chanson, Mona compose elle aussi, elle les écrit, les ajoute en sous-titres à ses films pour les faire passer dans l'écriture, aux côtés des dialogues. Elle fait des fiches paroles inspirées de celles qu'on pouvait détacher à la fin de *Star Club*, magazine qu'elle collectionnait ado. Une fiche pour sa traduction en anglais de « Demain c'est loin » d'IAM a été distribuée lors de sa première exposition, à la Galerie La Croix à Los Angeles. Aux Fauvettes, cité de Pierrefitte en Seine-Saint-Denis qui sera bientôt démolie, elle a réalisé avec les habitant^s expulsé^s des fiches paroles de la pièce *Nos vies vos tours* de Diaty Diallo et Chouf. Notre amie Marion Vasseur Raluy a écrit que Mona « devance toujours le manque à venir² », que « ses films fonctionnent par anticipation de la disparition future ». Marion a écrit un livre magnifique à partir de son expérience d'une maladie chronique et de sa relation à l'art. La maladie creuse des manques et façonne des images, aux côtés des œuvres, des expositions et de ceux qui les font. Lier l'art au quotidien, à nos expériences, exposer la pratique, l'apprentissage, c'est quelque chose que j'apprends aussi avec Mona. Désapprendre la spécialité, l'exceptionnalité de l'art. Dans une peinture de son amie Louise Sartor, Mona est assise derrière son mac. Et puis cette photo trop chic de Naoki Sutter-Shudo, où on la voit au volant de sa voiture à Los Angeles. Naoki a réalisé l'affiche du film pour cette exposition. Et puis moi tant de fois j'écris sur, avec et pour Mona, si je fais pomme f dans mon livre...

Nous pratiquons le fan art, nous représentons et faisons entrer dans d'autres fictions ceux que nous côtoyons tous les jours. Et surtout on dessine les liens qui fabriquent le travail, les collaborations, les inspirations, les influences. On rend visible la trame de l'histoire et alors, comment se fait l'histoire de l'art comme on le fait. De façon le plus souvent paradoxale au regard de nos engagements et des structures qui nous exposent, contre l'idée d'un génie solitaire

de mère, sur les routes atlantiques de l'esclavage [Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route], which I was lucky enough to follow closely, as a publisher for Brook. In "Mon Atlan-tique noir", Maboula mentioned her curiosity for how a translation of Paul Gilroy's *The Black Atlantic* could be translated all the way to the music.

The workshop took place at Forde, an art space on the second floor of L'Usine in Geneva. The curators, Asma Barichie and Mina Squalli-Houssaini, invited Maboula and Editions Brook to devise a two-day workshop on Saidiya Hartman's *A perte de mère*. A dream program! Day one: a reading of excerpts from the book and its French translation by eight voices, a musical performance by the artist chaos clay, and a delicious couscous prepared by Taki. I don't know how we do it, but for Brook there are always succulent meals.

The next day, I presented the publish-ing house's archives, then Maboula and Myriam Rabah-Konaté ran a workshop on music and translation. While thinking about Brook's archives and wondering where they might be, I realised that a lot of conversations, translation moments, or book presentations are transcribed in my poems. I write from what people are saying around me, what we are passionate about and otherwise vanishes. Something can be repeated based on what was once written, so I try to keep traces, to tell the story of friendships, how they shape the imagination and steer research; I hope to convey a methodology in this way. Mona does this too: when you watch her films, you learn how to make them, what context allowed her to get to that point. Whether it be the archiving of Insta stories or skype conversa-tions, a systematic documentation that, through editing, allows you to capture some sensational improv. And I notice how Mona's films and my poems have that in common. We really love listening to our loved ones, we believe their word to be historic.

it's
starting from love
it's love it's fun
something powerful

by
Rosanna Puyol
Boralevi

et pour la transformation des rapports de domination fondés sur la race, le genre, la classe.

Il y a quelque chose d'une lettre, à transmettre. J'aimerais vous dire, j'aimerais lui dire, est-ce qu'il y a autre chose que des dialogues ?

Parfois, Mona fait de ses photographies des cartes postales. Elle utilise les *Photop's*, un système trop génial qu'avait inventé son père, l'encadreur et designer Jacques-Henry Varichon : comme dans une enveloppe vous pouvez glisser l'image dans une pochette en papier et acrylique. Du côté transparent, on verra l'image encadrée, d'un vert texturé, gris métallisé ou bois doré. Au dos, vous pourrez écrire un mot et éventuellement une adresse.

1 Saidiya Hartman, *À perte de mère, sur les routes atlantiques de l'esclavage*, Maboula Soumahoro (trad.), Brook, 2023.

2 Cette citation et la suivante : Marion Vasseur Raluy, « Mona Varichon », texte écrit à l'occasion de la nomination de Mona au prix

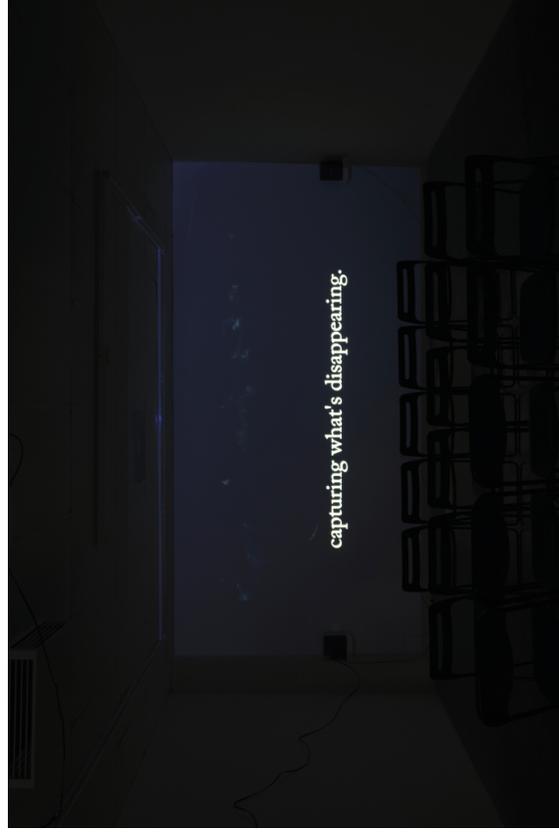
Aware (Archives of Women Artists, Research & Exhibition), 2021, en ligne.

Mona Varichon is my very dear friend: the artist, author, translator whose photographs and a film you can see here. I love when you can see photographs and films by Mona together, because often one says something that the other could say but doesn't, and that reveals a bit about the other side of the lens. The collective work, the workplace, what occupies the kitchen table or the editing desk, her takes on current events, her political commitment, or her interest in transmission and pedagogical issues. She works in series, in different media, and through sequences or rehearsals, where each new iteration contains a critique of the previous one.

With Mona, we are very *atelier*, it feels like writing *haute couture*. We organise (we send text messages and prepare the pens), I organise (collective translations, reading groups etc.), she organises (writing or dance workshops with her friend Nicolas Faubert, or mind-mapping etc.), we report back or recall what we've done. There is a writing workshop she often talks about: I'd described a television film I'd seen with my mother. I think she likes it when we recount artworks as though they were people that we'd met, the way they walk, what did they tell us? There is even a film by Mona like that; she tells her mother about a Jonas Mekas film, on a skype call. When reality is told, it becomes fiction. She also talks about story construction and how it gives us a lot of hope. If someone has told it that way, then the other can tell it differently, and that transforms the present. "When you film something, you're filming that and not what's next to it."

When Mona invited me to write a text to accompany her work here at Ricard, I wondered what story I could tell that was next to it. Something had just happened that she would've loved but was unable to attend. It was a workshop inspired by the work of researcher and author Maboula Soumahoro, by her conference entitled "Mon Atlantique noir" [My Black Atlantic] and her translation of Saidiya Hartman's book *A perte*

30.



capturing what's disappearing.

30. Mona Varichon, *And What Made Me Think Of You*, 2016, HD video, color, stereo sound, 10'.
Exhibition view: *Film Screening*, Bel Ami, Los Angeles CA (18 Jan. - 4 Feb. 2023).

Courtesy: Mona Varichon. © ADAGP, Paris, 2024



31.

31. Mona Varichon, *Présences arabes photographié avec le Contax T2, 75012 Paris, Avril 2024 (Billboards Series), 2024*. Archiva pigment print, dimensions variable. Courtesy: Mona Varichon. © ADAGP, Paris, 2024



32.

32. Mona Varichon, *Corps à cor*, 2021. Performance at Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, France. Courtesy: Mona Varichon. Credit: Arthur Pequín. © ADAGP, Paris, 2024

Mona Varichnom

by Rosanna Puyol Boralevi

- I do not hope to turn again/Because I do not hope/because I do not hope that man's scope/ no longer strive to turn/desiring this man's gift and that man's scope/ no longer strive (Why) should the aged eagle stretch/ to strive towards such things/ usage) a small or negligible sum of money, small change. 1967
- its wings?/Why should I mourn/ The vanished power of the usual reign? Be- cause I do not hope to know making 'chump change.'
- 27 For more on the correlation between the worker's competence and physical unhealth, see chapter 3, "Slow Death (Obesity, Sovereignty, Lateral Agency)."
- 28 On the importance of Black People's Topographical Research Centers to nationalist political education projects within Black metropolitan communities across the United States during the 1970s, see Yusuf Nuruiddin, "The Promises and Pitfalls of Reparations," on Reparations in America (NCBRA)
- 29 Rymon, Was, 168. Hereafter reading: "Chloe liked Olivia," Do not start. Do not blush. Let us admit these things sometimes happen. Sometimes women do like women," Woolf, *A Room of One's Own*.
- 22 To be seized by the event is to become a subject organized by fidelity to the un- knowns released into the field of possibility by the event's truth processes. Alain Badiou encounters less personal seizures of affect, including revolutionary activity. Badiou, *Ethics*, 41, 43, 178.
- 23 Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, 30-50.
- 24 Cooter notes his brother's "Geoffrey Holder" laugh, which places this story in the mid-1970s, which is when Holder would have been famous for his role in *Live and Let Die* and also as the spokesman for JUP, "the uncola."
- 25 Johnson, "Exchange Value," 28-29. Hereafter cited in the text.
- 28-29. Hereafter cited in the text. From the *OD*: 'Chump change'; *slang* (orig. in African American usage) a small or negligible sum of money, small change. 1967
- 27 For more on the correlation between the worker's competence and physical unhealth, see chapter 3, "Slow Death (Obesity, Sovereignty, Lateral Agency)."
- 28 On the importance of Black People's Topographical Research Centers to nationalist political education projects within Black metropolitan communities across the United States during the 1970s, see Yusuf Nuruiddin, "The Promises and Pitfalls of Reparations," on Reparations in America (NCBRA)
- 29 Rymon, Was, 168. Hereafter reading: "Chloe liked Olivia," Do not start. Do not blush. Let us admit these things sometimes happen. Sometimes women do like women," Woolf, *A Room of One's Own*.
- 22 To be seized by the event is to become a subject organized by fidelity to the un- knowns released into the field of possibility by the event's truth processes. Alain Badiou encounters less personal seizures of affect, including revolutionary activity. Badiou, *Ethics*, 41, 43, 178.
- 23 Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, 30-50.
- 24 Cooter notes his brother's "Geoffrey Holder" laugh, which places this story in the mid-1970s, which is when Holder would have been famous for his role in *Live and Let Die* and also as the spokesman for JUP, "the uncola."

monster in serial-killer movies titled *The Child Minder* and who, as the book begins, is offered a part in a touring *Wizard of Oz* company while he is entering aids dementia. All of these stories are about the cruelty of optimism revealed to people without control over the material conditions of their lives, or whose relation to fantasy is such that the perverse shuttling between fantasy and realism destroys, according to Rymann, people and the nation. I cannot do justice here to the singularities of what optimism makes possible and impossible in this entire book; instead, I want to focus on a scene that makes the whole book possible. In this scene Dorothy Gael encounters a substitute teacher, Frank Baum, in her rural Kansas elementary school.

"The children," writes Rymann, "knew the Substitute was not a real teacher because he was so soft."²⁹ "Substitute" derives from the word "succeed," and the sense of possibility around the changeover is deeply embedded in the word. A *Substitute* brings optimism if he hasn't yet been defeated—by life or by the students. He enters their lives as a new site for attachment, a de/dramatized possibility. He is by definition a placeholder, a space of abeyance, an aleatory event. His coming is not personal—he is not there for anyone in particular. The amount of affect released around him says something about the intensity of the children's available drive to be less dead, numb, neutralized, or crazy with habit; but it says nothing about what it would feel like to be in transit between the stale life and all its others, or whether that feeling would lead to something good.

Of course often students are cruel to substitutes, out of excitement at the unpredictable and out of not having fear or transference to make them docile or even desiring of a recognition that has no time to be built. But this substitute is special to Dorothy: he is an actor, like her parents; he teaches them Turkish and tells them about alternative histories lived right now and in the past (171). Dorothy fantasizes about Frank Baum not in a narrative way, but with a mixture of sheer pleasure and defense: "Frank, Frank, as her uncle put his hands on her" (169); then she berates herself for her "own unworthiness" (169) because she knows "how beautiful you are and I know how ugly I am and how you could never have anything to do with me" (174). She says his name, Frank, over and over: it "seemed to sum up everything that was missing from her life" (169). Yet face-to-face she cannot bear the feeling of relief from her life that the substitute's being near provides for her. She alternately bristles and melts at his deference, his undemanding kindness. She mocks

him and disrupts class to drown out her tenderness, but obeys him when he asks her to leave the room to just write something, anything. What she comes back with is a lie, a wish. Her dog, Toto, had been murdered by her aunt and uncle, who hated him and who had no food to spare for him. But the story she hands in to the substitute *is* a substitute: it is about how happy she and Toto are. It includes sentences about how they play together and how exuberant he is, running around yelping "like he is saying hello to everything" (174). Imaginary Toto sits on her lap, licks her hand, has a cold nose, sleeps on her lap, and eats food that Auntie Em gives her to give him. The essay suggests a successful life, a life where love circulates and extends its sympathies, rather than the life she actually lives, where "[i]t was as if they had all stood back-to-back, shouting 'love' at the tops of their lungs, but in the wrong direction, away from each other" (221). It carries traces of all of the good experience Dorothy has ever had. The essay closes this way: "I did not call him Toto. That is the name my mother gave him when she was alive. It is the same as mine" (175).

Toto, Dodo, Dorothy: the teacher sees that the child has opened up something in herself, let down a defense, and he is moved by the bravery of her admission of identification and attachment. But he makes the mistake of being mimetic in response, acting soft toward her in a way he might imagine that she seeks to be: "I'm very glad," he murmured, "that you have something to love as much as that little animal" (175). Dorothy goes ballistic at this response and insults Baum, but goes on to blurt out all of the truths of her life, in public, in front of the other students. She talks nonstop about being raped and hungry all the time, about the murder of her dog, and about her ineloquence: "I can't say anything," she closes (176). That phrase means she can't do anything to change anything. From here she regresses to yelping and tries to dig a hole in the ground, to become the size she feels, and also to become, in a sense, an embodiment of the last thing she loved. After that, Dorothy goes crazy. She lives in a fantasy world of her own, wandering homeless and free, especially, of the capacity to reflect on loss in the modalities of realism, tragedy, or melodrama. To protect her last iota of optimism, she goes crazy. In *Was Baum* goes on to write *The Wizard of Oz* as a gift of alternative nativity to the person who can't say or do anything to change her life materially, and who has taken in so much that one moment of relief from herself produces a permanent crack in the available genres of her survival. In "What is a Minor Literature?" Deleuze and Guattari exhort

a cluster of vaguely phrased prospects. And yet: at a certain degree of abstraction both from trauma and optimism the sensual experience of self-dissolution, radically reshaped consciousness, new sensoria, and narrative rupture can look similar; the subject's grasping toward stabilization form, too, in the face of dissolution, looks like classic compensation, in which the production of habits that signify predictability defends against losing emotional shape entirely.

I have suggested that the particular ways in which identity and desire are articulated and lived sensually within capitalist culture produce such counterintuitive overlaps. But it would be reductive to read the preceding as a claim that anyone's subjective transaction with the optimistic structure of value in capital *produces* the knotty entailments of cruel optimism as such. People *are* worn out by the activity of life-building, *especially* the poor and the nonnormative. But lives are singular; people make mistakes, are inconsistent, cruel, and kind; and accidents happen. This essay's archive focuses on artworks that deliberately remediate singularities into cases of nonuniversal but general abstraction, providing narrative scenarios of how people learn to identify, manage, and maintain the hazy luminosity of their attachment to being x and having x, given that their attachments were promises and not possessions after all. Geoff Ryman's historical novel, *Was*, offers yet a different scenario for tracking the enduring charisma of the normative. Weaving highly subjective activities of fantasy-making through agrarian Kansas and the mass culture industry, *Was* uses four encounters with *The Wizard of Oz* to narrate the processes by which people hoard themselves in fear of dissolution and yet seek to dissolve their hoard in transformative experiences of attachment whose effects are frightening, exhilarating, the only thing that makes living worthwhile, and yet a threat to existence itself. *Was* provides a kind of limit case of cruel optimism, as its pursuit of the affective continuity of trauma and optimism in self-unfolding excitement is neither comic, nor tragic, nor melodramatic—but metaphorical. Mining self-loss in episodes ranging from absorption in pretty things to crazy delusion, it thinks about genre as *defense*. *Was* validates fantasy as a life-sustaining defense against the attritions of ordinary violent history.

In this novel as in no other examples, the affective feeling of normality is expressed in the sense that one ought to be dealt with gently by the world and to live happily with strangers and intimates without being torn and worn out by the labor of disappointment and the dispointment of labor. Here, though, evidence of the possibility of enduring

that way in one's object/scene is not embedded in the couple form, the love plot, the family, fame, work, wealth, or property. Those are the sites of cruel optimism, scenes of conventional desire that stand manifestly in the way of the subject's thriving. Instead, the novel offers a two-step of saturation in mass fantasy and history as solutions to the problem of surviving the brutality of trauma *and* optimism in the ordinary world. It sees leaving the singular for the general through embracing a range of stranger-er intimacy as the best resource for thriving, but in at least one case, even those encounters endanger the subject who is so worn out by the work of surviving the bad life that all she has left, in a sense, are her defenses. *Was* constructs a post-traumatic drama that is held together, in the end, by the governing consciousness of Bill Davison, a mental health worker, a white heterosexual Midwesterner whose only previous personal brush with trauma had been ambivalence toward his fiancée, but whose professional capacity to enter into the impasse with his patients, and to let their impasses into him, makes him the novel's optimistic remainder, a rich witness. The first traumatic story told is about the real Dorothy Gale, spelled Gael, partly, I imagine, to link up the girl who's transported to Oz on a strong breeze to someone in prison, and also to link her to the Gaelic part of Scotland, home of the historical novel, the genre whose affective and political conventions shape explicitly Ryman's meditation on experiences and memories whose traces are in archives, landscapes, and bodies scattered throughout Kansas, Canada, and the United States. Like Cooter, this Dorothy Gael uses whatever fantasy she can scrape together to survive her scene of hopeless historical embeddedness. But her process is not to drift vaguely but intensely, by way of multigeneric invention: dreams, fantasies, private plays, psychotic projection, aggressive quiet, lying, being a loud bully and a frank truth-teller. Dorothy's creativity makes a wall of post-traumatic noise, as she has been abandoned by her parents, raped and shamed by her Uncle Henry Gulch, shunned by children for being big, fat, and ineloquent. Part Two of *Was* tells the story of Judy Garland as the child Frances Gumm. On the *Wizard of Oz* set she plays Dorothy Gale as vaguely sexualized sweetheart, her breasts tightly bound so that she can remain a child and therefore have *her* childhood stolen from her. It is not stolen through rape but by parents bound up in their own fantasies of living through children in terms of money and fame (Gumm's mother) or sex (Gumm's father, whose object choice was young boys). The third story in *Was* is about a fictional gay man, a minor Hollywood actor named Jonathan, whose fame comes from being the

In this world the subject's confrontation with singularity is the most horrifying thing of all. Singularity is the part of one's sovereignty that cannot be handed off to a concept, object, or property. Under capitalism, money is power and if one has *only* surplus amounts of it, sovereignty is infinite and yet a weight that cannot be borne. Exchange value was supposed to leave the subject through the handoff of value to another, who would return something *in kind*. The space of exchange would make breathing space, and breathing space is what the capitalist subject, in all of her ambition, is trying to attain—the good life, as in Ashbery's poem. But what usually gets returned in the exchange of desire embedded in things is merely, disappointingly, a brief episode, often with a *thing* as movement of the memory and not the actualization of desire. In "Exchange Value" the money form in particular reveals in-kind reciprocity as a mirage, the revelation of which destroys for the brothers, and Miss Bailey before them, the whole infrastructure of *trust* in the world that merges the credit with the affectional economy and keeps people attached to optimism of a particular kind.

If consumption promises satisfaction in substitution and then denies it because all objects are rest stops amid the process of remaining unsatisfied that counts for being alive under capitalism, in the impasse of desire, then hoarding seems like a solution to something. Hoarding controls the promise of value against expenditure, as it performs the enjoyment of an infinite present or holding pure potential. The end, then, is the story's tableau of the structural contradiction that shakes, stuns, and paralyzes its protagonists. Under capitalism, being in circulation denotes being in life, while an inexhaustible hoard denotes being in fantasy, which is itself a hoarding station against a threatening real, and therefore *seems* like a better aspirational realism. But in fantasy one is stuck with one's singular sovereignty in an inexhaustible nonrelation-ality. Therefore, an unquantifiable surplus of money—what any capitalist subject thought anyone would want—turns each brother into a walking contradiction, a being who has what everyone wants and yet who reveals that the want that had saturated the fantasy of the whole imaginable world is wanting, because sovereignty, while ideal, is a nightmarish burden, a psychotic loneliness, and just tainted.

This means that the object of cruel optimism here appears as the thing within any object to which one passes one's fantasy of sovereignty for safekeeping. In cruel optimism the subject or community turns its treasured attachments into safety-deposit objects that make it possible

to bear sovereignty through its distribution, the energy of feeling relational general reciprocal and accumulative. In circulation one becomes happy in an ordinary, often lovely, way, because the weight of being in the world is being distributed into space, time, noise, and other beings. When one's sovereignty is delivered back into one's hands, though, its formerly distributed weight becomes apparent, and the subject becomes stilled in a perverse mimesis of its enormity. In a relation of cruel optimism our activity is revealed as a vehicle for attaining a kind of passivity, as evidence of the desire to find forms in relation to which we can sustain a coasting sentence, in response to being *too* alive.

The Promise of Being Taught

Even amid the racial mediations entrenched in capitalist inequalities in the United States, optimism involves thinking that in exchange one can achieve recognition. But, one must always ask, recognition of what? One's self-idealization, one's style of ambivalence, one's tender bits, or one's longing for the event of recognition itself? For Ashbery, recognition's exchange value takes him out of personally, that cluster of familiar repetitions. It is pure potentiality in the good sense and provides a lovely experience of realizing that the flurry of activity that stood in for making a life was an impasse now passed by and replaced by another, slower one, where he experiences hanging around, letting something or someone come in the way a sound comes, without being defensive. For the men who still feel like boys at the close of "Exchange Value" the affect attached to optimism is either panic or numbness, not humming. While, as defenses, these modes of vibrating near-paralysis are cognate to the modes of getting by that preceded Miss Bailey's death, those earlier styles of floating beneath value while having fantasies of it seem utopian compared to the crypt of shattered being that pecuniary optimism cruelly engenders.

It is striking that these moments of optimism, which mark a possibility that the habits of a history might *not* be reproduced, release an overwhelmingly negative force. One predicts such effects in traumatic scenes, but it is not usual to think about an optimistic event as having the same potential consequences. The conventional fantasy that a revolutionary lifting of being might happen in proximity to the new object/scene of promise would predict otherwise than that a person or a group might prefer, after all, to surf from episode to episode while leaning toward

her stuff into anything else at will. All we had to do, it seemed to me, was decide exactly what to exchange it for. (34–35)

Cooter's senses, awakened to the promises clustered around things, have truly become theoreticians. Exchange value is not identical to the price of things, but marks a determination of what else a thing can get exchanged *for*, as though money were not involved, exactly, in the mediations. Your coat for a piano. Your money for your life.

The scene of shocking wealth changes the terms of the meaning of life, of the reproduction of life, and of exchange itself. Loftis gets very quiet. Cooter grabs a bunch of money and goes downtown to spend it. But though downtown Chicago is just a few miles away, it is like a foreign country to Cooter: he does not speak its economic language. Theory aside, in practice Cooter doesn't have a clue what to do with the money and realizes sickeningly, right away, that money cannot make you feel like you belong if you are not already privileged to feel that way. He buys ugly, badly made, expensive clothes that shame him right away. He eats meat until he gets sick. He takes cabs everywhere. When he gets home, his brother's gone psychotic. Loftis has built an elaborate trap, a vault to protect the money. He yells at Cooter for spending, because the only power is in hoarding. Loftis says, "As soon as you buy something you *lose* the power to buy something" (36). He cannot protect himself from Miss Bailey's fate: "suffering that special Negro fear of using up what little we get in this life" (37); inheritance "put her through changes, she be spellbound, possessed by the promise of life, panicky about depletion, and locked now in the past because *every* purchase, you know, has to be a poor buy: a loss of life" (37–38).

Notice how frequently Johnson reverts to the word "life." Can a person on the bottom survive living "life" stripped of the illusion of indefinite endurance via whatever kinds of fantasmatic practices he's been able to cobble together? How quickly can one dispense with the old bargains between defense and desire, adapting to a regime whose rules provide no felt comfort? "Exchange Value" demonstrates the proximity of two kinds of cruel optimism: with little cultural or economic capital and bearing the history of a racial disinheritance from the norms of white supremacist power, you work yourself to death, or coast to nonexistence; or, with the ballast of capital, you hoard against death, deferring life, until you die. Cooter is the realist; he can see that there's no way out, now, no living as if not in a relation to death, which is figured in all of the potential loss that precedes it.

This story is exquisitely tender toward the surrealism of survival in the context of poverty so extreme that riches can only confirm insecurity. On either side of the capital divide, human creativity, energy, and agency are all bound up in bargaining, strategizing: it only begins with the mother at the sink predicting which of her sons has the sense to ride the rhythms of remuneration in the system; the parents dying before the kids are of age because of having had to scavenge for what Cooter scathingly calls "chump change"; Cooter choosing to live to feed his passivity and capacity for fantasy; and Loftis living amorally among a variety of styles for gaining upward mobility. Before the windfall they all manifest the improvisatory opportunism of people on the bottom who, having little to lose, and living in an economy of pleading, sharing, and hiding, will go for something if the occasion permits (29).

But the inheritance the sons engineer produces a sensorial break for them, and whereas the earlier modes of optimism included a community and a meanwhile that meant being somewhere and knowing people no matter what style of living-on-one chose, the later modes almost force privacy, hoarding, becoming pure potential itself. The inheritance becomes the promise of the promise, of a technical optimism; it sutures them both to life lived without risk, in proximity to plentitude without enjoyment. For Loftis it destroys the pleasure of the stress of getting through the day because the scale of potential loss is too huge. Cooter is more passive: he'll fold himself in to his brother's crypt because that's who he is, a person who does not make spaces but navigates the available ones.

At the same time, the withdrawal of the brothers from even vague participation in a life made from scheming mimics another aspect of the logic of capital. We have seen that they have always been the subjects of cruel optimism and its modes of slow death, having inherited their parents' future-directed, life-building, do-it-so-your-kids-won't-have-to-discipline-of-the-respectable-body-and-soul. Now, in this relation of life-building to life-expenditure, they induce new generational orientations toward exhaustion. From coasting to the activity of the hustle they embody styles of being that can seem anything from subdivided and extralegal to entrepreneurial and ambitious, in the good sense, and in this final logic, though, capitalist sensibility in "Exchange Value" manifests as crazy in the way that reason is crazy—not only crazy-dogged, crazy-compulsive, crazy-formalist, and crazy-habitual, but crazy from the activity of maintaining structural contradictions.

something bearable that holds off not just the imminence of loss but the loss that, inevitably, just happened. For Cooter fantasy isn't a plan, it calibrates nothing about how to live. It is the *action* of living for him, his way of passing time *not* trying to make something of himself in a system of exploitation and exchange. In the political economy of his world, that system does not produce rest or waste but slow death, the attrition of subjects by the situation in which capital determines value. In this story, that scene dedicates the worker's body to a deferred enjoyment that, if they're on the bottom of the class structure, they are not likely to be around to take pleasure in, as his parents' fate demonstrates.²⁷

In contrast, Lottis's relation to fantasy is realist. He inherited his parents' optimism toward his life by being ambitious. But his strategies are strictly formal. He takes classes from Black Nationalists at the "Black People's Topographical Library," reads *Esquire* and *The Black Scholar*, and sews upscale labels onto his downscale clothes:²⁸ to him getting ahead is what counts, whether it is via power, labor, or the "hustle" (29). His opinion of Cooter is quite low, because the younger brother is dreamy and has no drive. Nonetheless, they decide to do the job together.

Miss Bailey's apartment is pitch dark and reeks of shit: a news-paper clipping from the *Chicago Defender* among the garbage reveals that her former employer, Henry Conners, had left her his entire estate, and that all of the years of scavenging and weirdness masked her possession of enormous wealth. It all makes sense in the dark. But when the light turns on, Cooter notes, "shapes come forward in the light and I thought for an instant like 'I'd slipped in space'" (30). In this moment Cooter enters an impasse: his talent at making out foreign shapes becomes applied to his own life, which he can no longer occupy.

Her living room, webbed in dust, be filled to the max with dollars of all denominations, stacks of stock in General Motors, Gulf Oil, and 3M company in old White Owl cigar boxes, battered purses, or bound in pink rubber bands [E]verything, like a world inside the world, you take it from me, so like picturebook scenes of plentiffulness you could seal yourself off in here and settle forever. Lottis and me both drew breath suddenly. There be no unopened cases of Jack Daniel's, three safes cemented to the floor, hundred of matchbooks, unworn clothes, a fuel-burning stove, dozens of wedding rings, rubbish, World War II magazine, a carton of a hundred canned sardines, milk stoles, old rags,

a birdcage, a bucket of silver dollars, thousands of books, paintings, quarters in tobacco cans, two pianos, glass jars of pennies, a set of bagpipes, an almost complete Model A Ford dappled with rust, and I swear, three sections of a dead tree. (30–31)

How do we understand this collection not only of things but of details? Cooter's verbal response is not to be a historian but a moralist: "A tree ain't normal" (31). But to my eye the story's main event, the scene of potential change, is somatic. Change is an impact lived on the body before anything is understood, and as such is simultaneously meaningful and ineloquent, engendering an atmosphere that they spend the rest of the story and their lives catching up to. It's like winning the lottery, getting a wash of money they haven't earned; being possessed by coming into possession of possessions, they are shocked into something impassive. This crack in the necessities of history makes Cooter's head get light—"My knees failed; then I did a Hollywood faint" (32); Lottis "pant[s] a little" and "for the first time looked like he didn't know his next move" (31). Their bodies become suspended.

But if riches change history, they also make it possible for history to be something other than a zone of barely or badly imagined possibility. Lottis returns to crazy reason and puts the break on their adrenalin. He forces Cooter to catalogue everything. Eventually,

that cranky old ninnyhammer's hoard adds up to \$879,543 in cash, thirty-two bank books (some deposits be only \$5), and me, I wasn't sure I was dreaming or what, but I suddenly flashed on this feeling, once we left her flat, that all the fears Lottis and me had about the future be gone, 'cause Miss Bailey's property was the past—the power of that fellah Henry Conners trapped like a bottle spirit—which we could live off, so it was the future too, pure potential: can do. Lottis got to talking on about how that piano we pushed home be equal to a thousand bills, jim, which equals, say, a bad teac-a-3340 tape deck, or a down payment on a denuce-and-a-quarter, its value be (Lottis say) that of a universal standard of measure, relational, unreal as number, so that tape deck could turn, magically, into two gold lame suits, a trip to Tijuana, or twenty-five blow jobs from a ho—we had \$879,543 worth of wishes, if you can deal with that. Be like Miss Bailey's stuff is raw energy, and Lottis and me, like wizards, could transform

something inequently promising, a something that reveals, at the same time, a trenchant *nothing* about the general conditions of optimism and cruel optimism. Attending to the heterosonic and heterotemporal spaces within capital in which an event suspends ordinary time, sounds and senses can change, potentially, how we can understand what being historical means. Because Ashbery's speaker is confident, because he has the ballast of normative recognitions and modes of social belonging in the habit of his flesh, I believe, I believe, he can stand detaching from the promise of his habituated life and can thrive in the openness of desire to form, as heady as that might be. If it is to be any more than a story about his singularity, though, the new intersubjective scene of sense would have to be able to extend the moment to activity that would dissolve the legitimacy of the optimism embedded in the now displaced world, with its promising proprietary zones, scenes, escapes, and institutions. Otherwise this is not an event but an episode in an environment that can well absorb and even sanction a little spontaneous leisure.

The Promise of Exchange Value

Ashbery's speaker is very lucky that he gets to dissolve and thrive in the collaborative unknowing initiated by the gesture, the encounter, and potentially the event that unbottle whatever it is that "he/me" can now rest in hearing. In Charles Johnson's "Exchange Value" a situation that might also have turned out that way the story plays out what happens when a certain kind of person is defeated by being between one habituated life and another yet to be invented because something good turns out to be unbearable says something about why the phrase "political economy" must thread throughout our analysis of cruel and usual optimism. Why do some people have the chops for improving the state of being unknowing while others run out of breath, not humming but hoarding?

As with Ashbery's lyric, this story begins with a meditation on neighbors and neighborhoods. "Exchange Value" takes place during the 1970s on the South Side of Chicago, around 49th Street.²⁴ The protagonists, eighth-year-old Cooter and his older brother, Lottis, are poor and African American. They do not drive downtown regularly to see their friends, or frequent other neighborhoods regularly; they do not have cars. Home and the 'hood are spaces of localized, personalized practices of encountering, wandering, and scrounging. But here, the

intimacy of proximity has nothing to do with anyone's lyric intersubjectivity, even though the story takes place in the meditative rhythms of Cooter's way of parsing a new situation. The subjects of "Exchange Value" are expressive and opaque, but with quite different valences than in our previous example.

The story opens onto a plot: two brothers concoct a plan to rob their possibly dead neighbor, Miss Bailey. Who is Miss Bailey? Nobody knows: she is a neighbor, so one does not need to know her; her job is to be around, to be a "character," which is what you call someone who performs a familiar set of actions around you but is not intimate with you. Miss Bailey dresses in cast-off men's clothes; like Cooter and Lottis, she eats free meals that she begs off of a local Creole restaurant; when Cooter gives her pocket change, she doesn't spend it, she puts it in her mouth and eats it. This is what Cooter knows about her, deducing nothing more about her from her actions. The story takes place because she's always around and then she isn't. Cooter and Lottis think that perhaps she's died and determine to get the first pickings.

This kind of behavior, this scavenging in other people's stuff, is not characteristic of Cooter, but it doesn't violate his fundamental relation to the world either. Compared to his brother, he's always been branded a loser. "Mama used to say it was Lottis, not me, who'd go places Lottis, he graduated fifth at DuSable High School, had two gigs and, like Papa, he be always wanting the things white people had out in Hyde Park, where Mama did daywork sometimes." The children's parents are both dead by this point in their lives: Papa from overwork and Mama because she was "big as a Frigidaire."²⁵ Having watched this, Cooter refuses to ride the wave of the American dream: remembering his parents "killing themselves for chump change—a pitiful 'l' bowl of porridge—I get to thinking that even if I ain't had all I wanted, maybe I've had, you know, all I'm ever gonna get" and so organizes his life through the lateral enjoyments of fantasy (29–30).²⁶ "I can't keep no job and sorta stay close to home, watching tv, or reading *World's Finest* comic books, or maybe just laying dead, listening to music, imagining I see faces or foreign places in water stains on the wallpaper" (29).

During the 1970s the *World's Finest* series paired Batman and Superman as a double crime-fighting team. But Cooter's fantasies aren't mimetic—they're aleatory and passive ways of inhabiting and making an environment in which attachments are not optimistically pointing toward a cluster of transcendent promises but toward something else,

can now be awake for peace rather than somnambulant? Does the aesthetic moment of the different autonomy they get when they exist together in reverse become not a condition for *detaching* from the market but the condition of living in it, so that they can think that who they *really are* people who can be lost in a moment? Habermas would perhaps note that the fantasy of the lovers' worlding power enables the speaker to disavow how otherwise he is constituted as a man of property and the market. John Ricco might argue that the men's outsideness and outside-erness demonstrates the potential resource of gayness to make a queer antinormativity that does not look back to domesticity wishfully. It is impossible to say how deep the break is. By the end, the speaker thinks *he really* lives now, in a moment of suspension. He *really* is a lover, an intimate, no longer the user of gas and fertilizer and the delegator of labor to others. That was in another life, so it seems.

Or, perhaps we can read the scale of the shift in terms of the humming soundtrack. We hear the hum of the world, says Ashbery's optimist, and aspire to be in proximity to it. In melodrama, the soundtrack is the supreme genre of ineloquence, or eloquence beyond words: it's what tells you that you are really most at home in yourself when you are bathed by emotions you can always recognize, and that whatever dissonance you sense is not the real, but an accident that you have to clean up after, which will be more pleasant if you whistled while you work. The concept of "the soundtrack of our lives"—to cite a cliché that is also the ironic name of a great postpunk neopsychedelic band and a growing category of niche marketing—is powerful because it accomanies one as a portable hoard that expresses one's true inner taste and high value. It holds a place open for an optimistic rereading of the rhythms of living, and confirms everybody as a star. Your soundtrack is one place where you can be in love with yourself and express your fidelity to your own truthness in sublime conventionality, regardless of the particularity of the sounds. Our poem performs the situation of that potentially sustaining self-integration.

But that does not close the case of cruel optimism here, either, because the political context of the poem matters: it matters how much an instance of sentimental abstraction or emotional saturation costs, what labor fuels the shift from the concrete real to the soundtrack reel, and who's in control of the meaning of the shift, the pacing of the shift, and the consequences of detaching, even for a moment, from the consensual mirage. The political context that is mutely present does not

trump the pleasures and openings either: what's irreconcilable measures the situation. Moving from home to hum, Ashbery's poem makes an interruptive stillness that's ineloquent and eloquent, meaningful and a placeholder for an unformed transitional experience. The soundtrack he hears is like lyric itself, comfortable with displacing realism about the material reproduction of life and the pain of intimacy and numbness to another time and space.

Moving from home to hum, to *homme* to um, an interruption: it sounds like punning, this Thoreauvian method of sounding out the space of a moment to measure its contours, to ask what is being stopped, who gets to do it, and what it would mean to be in this moment and then beyond it. It is always a risk to let someone in, to insist on a pacing different from the productivist pacing, say, of capitalist normativity. Of course "he" was not *my object*, my cluster of promises: "he" came up to *me*. Even if being the object is more secure than having one and risking disappointment, the poem stops before anyone gets too deep into the projecting and embedding. It's a poem about being open to an encounter that's potentially transformative, without having yet congealed into the couple form, a friendship, a quick sexual interlude, anything. It gestures toward being lost or suspended in a process of knowing nothing about how a scene of collaborative action will open up a space of potential liveness that is not a space on which anything can be built. In the space of lag between he and me something happens and the royal or sovereign we of the poem is no longer preoccupied. The encounter releases the speaker to lose himself in the um of a singular sociality whose political economy we are asking questions of. If its happiness is cruel, requiring someone else's or some class's expenditure, we'll never know: the substitution of habituated indifference with a spreading pleasure might open up a wedged into an alternative ethics of living, or not. What happens next is the unfinished business of the poem: right now, the senses it stages are open to becoming theoreticians.

Sounding the poem for the meaning of the impasse it portrays in an event that dissolves ordinary life does not confirm that all lyric or episodic interruptions are even potentially a condition of possibility for imagining a radically resensitized post-neoliberal subject. But analytically this singular lyric opens up an opportunity to learn to pay attention to, have transferred with, those moments of suspension in which the subject can no longer take his continuity in the material world and contemporary history for granted, because he feels full of a

and vaguely sacred meditations with its key present and fleshly event, that scene of gayness in America embodied in the phrase: "He came up to me." This moment recalls the sexual shock of Virginia Woolf's "Chloe liked Olivia."²¹ He came up to me and broke my contract with heaven not to be gay. Queerness and religious affect open up a space of resonance and reverence here: life is at the best imaginable of impasses. Life has been interrupted and, as Badiou would say, seized by an event that demands fidelity.²²

This event, however, also has impact *despite* the autobiography-ical. The poem closes by focusing on what happens when someone allows himself to continue to be changed by an event of being with the object, not in the semi-anonymous projected proximity of apostrophe or the we-did-this and we-did-that sociality of the first stanza and not in terms of a dramatics of an unclosed sexual identity, indeed not in terms of biography at all. The aesthetic and sexual scenario induces a mode of impersonality that is fully felt and dispersed in relationally and in the world. The seismic shift takes place in yielding to the proximity of an intimacy undefined by talking, made by a gesture of approach that holds open a space between two people just standing there, linked newly. This shift in registers, which relocates the speaker of the poem into a suspended place, might be understood in a Habermasian way. In *The Structural Transformation of the Public Sphere* Habermas talks about the public/private zoning of normative being in terms of a split within the man of modernity, who is a man of the house and a man of the market.²³ Habermas suggests that the problem of living capitalist modernity is in managing the relations between these spheres as a bourgeois and a subject of emotions. A bourgeois is someone who instrumentalizes his social relations in terms of the rules of the market, and who is zoned by the people who assign value to property as having value in proximity to his property and his being self-possessed. For the bourgeois there is property, there is home, and the man is a little leader in the home, and everyone recognizes his authority whenever he carries his property onto property. At the same time the man cultivates an image of himself as fundamentally shaped in transactions of feeling, not capital. The "*homme*" in the house who sees himself as effective in the world and an authority in all domains of activity is distinguished and made singular by participation in a community of love, among people who choose each other—who, one might say, can come up to each other. The poem says that "in truth there was no cause for rejoicing";

there was no cause for rejoicing in truth, or objectivity. Instead, there is the expectation of intimacy. And lyric poetry.

The event of live intimacy there is in this poem, though, happens outside of the home and the municipality, in an unzoned locale. The event of the poem is the thing that happens when he comes up to me and reminds me that I am not the subject of a hymn but of a hum, the thing that resonates around me, which might be heaven or bees or labor or desire or electric wires, but whatever it is it involves getting lost in proximity to someone and in becoming lost there, in a lovely way. He and I together experience a hum not where "we" were but all around, and that hum is a temporizing, a hesitation in time that is not in time with the world of drives and driving; nor is it in a mapped space, but in a space that is lost. What intersubjectivity there is has no content but is made in the simultaneity of listening, a scene of subjective experience that can only be seen and not heard along with the poet and his "him." Their intimacy is visible and radically private, and mostly uncoded. Life among *les hommes* between home and hymn becomes interrupted by an um, an interruption of truth, where the meaning of "we" shifts to the people who are now lost but alive and unvanquished in their displacement.

It might be kind of thrilling to think about this poem as delineating a means of production of the impasse of the present that hasn't yet been absorbed in the bourgeois senses, but that takes one out to the space of sociality and into the world whose encounters absorb one into an unpredicted difference. Be open to the one who comes up to you. Be changed by an encounter. Become a poet of the episode, the ellipsis. At the same time, it matters who speaks in this poem: a confident person. He finds possibility in a moment of suspension and requires neither the logic of the market to secure his value nor the intimate recognition of anything municipally normal or domestic to assure that he has boundaries. He can hold a non-space without being meaningful. This does not seem to threaten him. Thus this instance of optimism might or might not be a part of cruel optimism: we don't know. The promise is everywhere, and the dissolution of the form of being that existed before the event is not cause for mourning or rejoicing: it is just a fact. Does the episodic nature of the interruption enable him, after the moment, to return to the suburbs refreshed? Will they go to a high-end cafe and buy some intensified coffee supercharged by sugar and milk? Will they go get otherwise stimulated? Will they become different in a way on which they can build a world? Is the couple a stand-in for the collective that

In short, in this untitled poem, "we" have chosen to be deadened citizens, happy to be the color someone has placed inside of the lines: "we" would be tickled if, after all, "we" were those characters in Donald Barthelme's short story "I Bought a Little City" who live simply in a house-complex that, seen from the sky, reproduces the *Mona Lisa* for anyone with the time and money to inhabit a certain perspective. "We" live our lives as works of formal beauty, if not art: "we" live with a sense of slight excitement, composing ourselves patiently toward fulfilling the promise of living not too intensely the good life of what Slavoj Žižek might call a decaffeinated sublime.¹⁷ There is nothing especially original or profound in Ashbery's send-up of suburban pleasures: the comforting sound and slightly dull rhythm of cliché performs exactly how much life one can bear to have there, and what it means to desire to move freely within the municipal, a manicured zone of what had been a fantasy. Marx comments on the political economy of such a self-meditating and self-mediating subject orientation as an outcome of its relation to regimes of private property:

Private property has made us so stupid and one-sided that an object is only *ours* when we have it—when it exists for us as capital or when it is directly possessed, eaten, drunk, worn, inhabited, etc.—in short, when it is *used* by us....In the place of all physical and mental senses there has therefore come the sheer estrangement of all these senses, into the sense of *having*. The human being had to be reduced to this absolute poverty in order that he might yield his inner wealth to the outer world. The abolition of private property is therefore the complete *emancipation* of all human senses and qualities, but it is this emancipation precisely because these senses and attributes have become, subjectively and objectively, human. The eye has become a *human* eye, just as its *object* has become a social, human object: an object made by man for man. *The senses* have therefore become directly in their practice theoreticians. They relate themselves to the thing for the sake of the thing, but the thing itself is an *objective human* relation to itself and to man, [in practice I can relate myself to a thing humanly only if the thing relates itself humanly to the human being] and vice versa. Need or enjoyment have consequently lost its *egotistical* nature, and nature has lost its mere *utility* by use becoming *human* use.¹⁸

Marx's analysis of the senses resonates throughout Ashbery's poem. As Marx would predict, the "we" of this poem begins by owning what it sees and seeing what it owns, feeling nature as an impingement on his autoreferential world; but, then, "we" is haunted that its knowledge is a repetition of a something it can't quite remember, perhaps because, as subjects of productive and consumer capital, "we" were willing to have our memories rezoned by the constant tinkering required to maintain the machinery and appearance of dependable life. "We" were docile, compliant, good sports. "We" live in proximity to a desire now bound up in this version of the good life and can almost remember being alive in it, flooded by a sense of expectation that "we" knew was only pointed to by property and the dependable life we meant to make for it. Our cruel objects don't feel threatening, just tiring. Our senses are not yet theoreticians because they are bound up by the rule, the map, the inherited fantasy, and the hum of worker bees that fertilize materially the life we're moving through. Then again, maybe we did not really want our senses to be theoreticians: because then we would see ourselves as an effect of an exchange with the world, beholden to it, useful for it, rather than sovereign, at the end of the day. What do we do for a living, after all? "We" seem to be folks of leisure, of the endless weekend, of our own exploitation off-screen, where a consumer's happy circulation in familiarity is almost all that matters: "Hahn't we known it all before?"

But despite the presenting face of it, as a poem voiced from within the community of faceless universal subjects of self-referentiality, the action of the poem is not bound up wholly in the vague attachment to an American dream that is actually lived as a series of missed encounters with disaster and human contact, cut to size in barely experienced episodes. The action of the poem is charted in the small movement between Home, Hymn, and Hum. Most importantly, there is an event that breaks up the undramatic self-hoarding of the collective life, and it is not the vacation in the vineyards that the relief of suburban unproductivity suggests. Ashbery might be having a Christian thought, in the space between reverie and reverence: the bees seem to echo the famous passage from Sir Thomas Browne's *Religio Medici* that describes how the wisdom of bees is far in advance of what human reason understands about its condition.¹⁹ Relatedly, with all the Miltonic and Eliotic resonance of the poem's tropes, he might be revising his relation to religious lyric.²⁰ We might even think that the point is to contrast the poem's wittily ironic

they're dithering, tottering, bargaining, testing, or otherwise being worn out by the promises that they have attached to in this world.

The Promise of the Object

A recent, untitled poem by John Ashbery stages the most promising version of this scene of promises for us, foregrounding the Doppler effect of knowledge, phrasing as a kind of spatial lag the political economy of disavowal we drag around like a shadow, and yet providing an experience of liveness in the object that's not only livable, but at once *simplify and revolutionary*—that Bourgeois dream couplet:

We were warned about spiders, and the
occasional famine.
We drove downtown to see our
neighbors. None of them were home.
We nested in yards the municipality had
created,
reminisced about other, different places—
but were they? Hadn't we known it all
before?

In vineyards where the bee's hymn
drowns the monotony,
we slept for peace, joining in the great
run.
He came up to me.
It was all as it had been,
except for the weight of the present,
that scuttled the pact we made with
heaven.
In truth there was no cause for rejoicing,
nor need to turn around, either.
We were lost just by standing,
listening to the hum of the wires overhead.¹⁴

The opening frame is the scene of the American dream not realized, but almost—or as Ashbery says in a contiguous poem, "Mirage control has sealed the borders/with light and the endless diffidence light begets."¹⁵

Likewise, here, home and hymn *almost* rhyme; but we are restless, no one is home, nature threatens our sense of plenitude; and then there is what the speaker calls "the weight of the present" that makes our politics, therefore, quietist, involving sleeping for peace, deflating the symbol into the somatic. How long have people thought about the present as having weight, as being a thing disconnected from other things, as an obstacle to living? Everything in this poem is very general, and yet we can derive some contexts from within it—imagining, for example, the weight of the default space of the poem, as it instantiates something of the American dream, suburb-style. The people who maintain the appearance of manicured space are not agents in the poem's "we"; they are actors, though, they make noise. Their sounds are the sounds of suburban leisure, not the workers' leisure. We know nothing of where they came from, the noises of their day beyond work, and their play. We know nothing about what any of the bodies look like, either; this is practical subjectivity manifesting personhood in action and rhetorical refraction. We can speculate, though, that the unmarked speaking people are probably white and American while their servants are probably not, but the poem's idiom is so general and demographic so suppressed that its location in the normative iconicity of the unmarked forces realism into speculation. This transition is part of its pedagogy of desire. These materialist concerns are not foregrounded in the poem's sense of its event or scene of prolific consciousness. It does not, however, violate the poem's aesthetic autonomy or singularity to think about the conditions of the production of autonomy in it. If anything, the explicit rhetoric of the neighborhood shows it to be aware, after all, that the American dream does not allow a lot of time for curiosity about people it is not convenient or productive to have curiosity about. It is a space where the pleasure that one's neighbors give is in their proximity, their light availability to contact: in the American dream we see neighborhoods when we want to, when we're putting outside or perhaps in a restaurant, and in any case the pleasure they provide is in their relative distance, their being parallel to, without being inside of, the narrator's "municipally" zoned property, where he hoards and enjoys his leisured pleasure, as though in a vineyard in the country, and where intrusions by the nosy neighbor, or superego, would interrupt his projections from the empire of the backyard.¹⁶ The buzz of other people's labor in the vineyards is the condition of the privilege of being bored with life and three-quarters detached, absorbed in a process of circulating, in a vaguely lateral way.

misrecognition you can bear, a transaction that affirms you without, again, necessarily feeling good or being accurate (it might idealize, it might affirm your monstrosity, it might mirror your desire to be minimal enough to live under the radar, it might feel just right, and so on).⁵ To elaborate the tragicomedy of intersubjective misrecognition as a kind of realism, Johnson's work on projection mines the projective, boundary-dissolving spaces of attachment to the object of address, who must be absent in order for the desiring subject of intersubjectivity to get some traction, to stabilize her proximity to the object/scene of promise. When Johnson turns to free indirect discourse, with its circulation of merged and submerged observational subjectivity, the projection of the desire for intersubjectivity has even less pernicious outcomes.⁷ In a narrator's partial-merging with a character's consciousness, say, free indirect discourse performs the impossibility of locating an observational intelligence in one or any body, and therefore forces the reader to transact a different, more open relation of unfolding to what she is reading, judging, being, and thinking she understands. In Johnson's work such a transformativè transaction through reading/speaking "unfolds" the subject in a good way, despite whatever desires she may have not to become significantly different.⁸ In this, her work predicted the aesthetics of subjective interpenetration more recently advanced by Tim Dean's Levinasian and Leo Bersani's psychoanalytic optimism about the cognitive-ethical decision to become transformed by a project or limited intersubjectivity, a letting in of the Other's being without any claim to knowledge of what the intimate Other is like.⁹ Like Johnson's work on projection, their focus is on the optimism of attachment, and is often itself optimistic about the negotiations and extensions of personhood that forms of suspended inter-subjectivity demand from the lover/reader.

What follows is not so bouyant: this chapter elaborates on and politicizes Freud's observation that "people never willingly abandon a libidinal position, not even, indeed, when a substitute is already beckoning to them."¹⁰ Eve Sedgwick describes Melanie Klein's depressive position as an orientation toward inducing a circuit of repair for a broken relation to the world.¹¹ The *politically* depressed position exacerbates the classic posture by raising a problem of attachment style in relation to a conflict of aims. The political depressive might be cool, cynical, shut off, searingly rational, or averse, and yet, having adopted a mode that might be called detachment, may not really be detached at all, but navigating an ongoing and sustaining relation to the scene and circuit of optimism and

disappointment. (The seeming detachment of rationality, for example, is not a detachment at all, but an emotional style associated normatively with a rhetorical practice.)

Then, there remains the question of the *direction* of the repair toward or away from reestablishing a relation to the political object/scene that has structured one's relation to strangers, power, and the infrastructures of belonging. So, too, remains the question of who can bear to lose the world (the "libidinal position"), what happens when the loss of what's not working is more unbearable than the having of it, and vice versa. *Cruel Optimism* attends to practices of self-interruption, self-suspension, and self-abeyance that indicate people's struggles to change, but not traumatically, the terms of value in which their life-making activity has been cast.¹²

Cruel optimism is, then, like all phrases, a dicitic—a phrase that points to a proximate location. As an analytic lever, it is an incitement to inhabit and to track the affective attachment to what we call "the good life," which is for so many a bad life that wears out the subjects who nonetheless, and at the same time, find their conditions of possibility within it. This is not just a psychological state. The conditions of ordinary life in the contemporary world even of relative wealth, as in the United States, are conditions of the attrition or the wearing out of the subject, and the irony that the labor of reproducing life in the contemporary world is also the activity of being worn out by it has specific implications for thinking about the ordinariness of suffering, the violence of normativity, and the "technologies of patience" that enable a concept of the *later* to suspend questions about the cruelty of the *now*.¹³ Cruel optimism is in this sense a concept pointing toward a mode of lived immanence, one that grows from a perception about the reasons people are not Bartleby, do not prefer to interfere with varieties of immiseration, but choose to ride the wave of the system of attachment that they are used to, to syncopeate with it, or to be held in a relation of reciprocity, reconciliation, or resignation that does not mean defeat by it. Or perhaps they move toward the normative form to get numb with the consensual promise, and to misrecognize that promise as an achievement. Working from pieces by John Ashbery, Charles Johnson, and Geoff Ryman, this chapter traverses three episodes in which what constitutes the cruel bindings of cruel optimism is surprising and inverse dramas of adjustment to being postgenre, post-normative, and not knowing entirely how to live. In the middle of all that, we discover in the impasse a rhythm that people can enter into while

some group's attachment to x, since often persons and communities focus on some aspects of their relation to an object/world while disregarding others.² But if the cruelty of an attachment is experienced by someone/some group, even in a subtle fashion, the fear is that the loss of the promising object/scene itself will defeat the capacity to have any hope about anything. Often this fear of loss of a scene of optimism as such is unstated and only experienced in a sudden incapacity to manage startling situations, as we will see throughout this book.

One might point out that all objects/scenes of desire are problematic, in that investments in them and projections onto them are less about them than about what cluster of desires and affects we can manage to keep magnitized to them. I have indeed wondered whether all optimism is cruel, because the experience of loss of the conditions of its reproduction can be so breathtakingly bad, just as the threat of the loss of x in the scope of one's attachment drives can feel like a threat to living on itself. But some scenes of optimism are clearly crueler than others: where cruel optimism operates, the very vitalizing or animating potency of an object/scene of desire contributes to the attrition of the very thriving that is supposed to be made possible in the work of attachment in the first place. This might point to something as banal as scouring love, but it also opens out to obsessive appetites, working for a living, patriotism, all kinds of things. One makes affective bargains about the costliness of one's attachments, usually unconsciously, most of which keep one in proximity to the scene of desire/attrition.

This means that a poetics of attachment always involves some splitting off of the *story* I can tell about wanting to be near x (as though x has autonomous qualities) from the *activity* of the emotional habitus I have constructed, as a function of having x in my life, in order to be able to project out my endurance in proximity to the complex of what x seems to offer and proffer. To understand cruel optimism, therefore, one must embark on an analysis of indirect, which provides a way to think about the strange temporalities of projection into an enabling object that is also disabling. I learned how to do this from reading Barbara Johnson's work on apostrophe and free indirect discourse. In her poetics of indirectness, each of these two rhetorical modes is shaped by the ways of indirectness, enabling a performance of being that is made possible by the proximity of the object. Because this aesthetic process is something

like what I am describing in the optimism of attachment, I'll describe a bit the shape of my transference with her thought.

In "Apostrophe, Animation, and Abortion," my key referent here, Johnson tracks the political consequences of apostrophe for what has become fetal personhood: a silent, affectively present but physically displaced interlocutor (a lover, a fetus) is animated in speech as distant enough for a conversation but close enough to be imaginable by the speaker in whose head the entire scene is happening.³ But the condition of projected possibility, of a hearing that cannot take place in the terms of its enunciation ("you" are not here, "you" are eternally belated to the conversation with you that I am imagining) creates a fake present moment of intersubjectivity in which, nonetheless, a performance of address can take place. The present moment is made possible by the fantasy of you, laden with the x qualities I can project onto you, given your convenient absence. Apostrophe therefore appears to be a reaching out to a you, a direct movement from place x to place y, but it is actually a turning back, an animating of a receiver on behalf of the desire to make something happen *now* that realizes something *in the speaker*, makes the speaker more or differently possible, because she has admitted, in a sense, the importance of speaking for, as, and to, two—but only under the condition, and illusion, that the two are really (in) one.

Apostrophe is thus an indirect, unstable, physically impossible but phenomenologically vitalizing movement or rhetorical animation that permits subjects to suspend themselves in the optimism of a potential occupation of the same psychic space of others, the objects of desire who make you possible (by having some promising qualities, but also by not being there).⁴ Later work, such as in "Muteness Envy," elaborates Johnson's description of the gendered rhetorical politics of this projection of voluble intersubjectivity.⁵ The paradox remains that the lush submerging of one consciousness into another requires a double negation: of the speaker's boundaries, so s/he can grow bigger in rhetorical proximity to the object of desire; and of the spoken of, who is more or less a powerful mute placeholder providing an opportunity for the speaker's imagination of her/his/their flourishing.

Of course, existentially and psychoanalytically speaking, intersubjectivity is impossible. It is a wish, a desire, and a demand for an enabling sense of being with and in x and is related to that big knot that marks the indeterminate relation between a feeling of recognition and misrecognition. As chapter 4 argues at greater length, recognition is the

Optimism and Its Objects

All attachments are optimistic. When we talk about an object of desire, we are really talking about a cluster of promises we want someone or something to make to us and make possible for us. This cluster of promises could seem embedded in a person, a thing, an institution, a text, a norm, a bunch of cells, smells, a good idea—whatever. To phrase “the object of desire” as a cluster of promises is to allow us to encounter what’s incoherent or enigmatic in our attachments, not as confirmation of our irrationality but as an explanation of our sense of *our endurance in the object*, insofar as proximity to the object means proximity to the cluster of things that the object promises, some of which may be clear to others, not so much, not all *feel* optimistic: example, returning to a scene of hunger, or longing, or the slap-a lover’s or parent’s But being drawn to re- the object hovers in its attention of optimism as an affective form. In optimism, the subject leans toward promises contained within the present moment of the encounter with her object.”

In the introduction I described “cruel optimism” as a relation of attachment to compromised conditions of possibility whose realization is discovered either to be *impossible*, sheer fantasy, or *too possible*, and toxic. What’s cruel about these attachments, and not merely inconvenient or tragic, is that the subjects who have x in their lives might not well endure the loss of their object/scene of desire, even though its presence threatens their well-being, because whatever the *content* of the attachment is, the continuity of its form provides something of the continuity of the subject’s sense of what it means to keep on living on and to look forward to being in the world. This phrase points to a condition different from that of melancholia, which is enacted in the subject’s desire to temporize an experience of the loss of an object/scene with which she has invested her ego continuity. Cruel optimism is the condition of maintaining an attachment to a significant problematic object. One more thing: sometimes, the cruelty of an optimistic attachment is more easily perceived by an analyst who observes the cost of someone’s or

Lauren Berlant

invites: "emotion-al" through the exhibition title: *All the Messages Are Emotional* borrowed from Lauren Berlant (USA, 1957–2021)—a cultural theorist who developed a study of affects according to a sociological and political perspective, focusing on the exploitation but also commodification of affects in the particularly aggressive neoliberal context of North America.⁹ It is fascinating to observe the extent to which "emotional" words have been able to resonate as generic, to resist in this sense all definition and to even appear difficult to convey or impossible to translate without betraying the intention expressed in the initial languages. While affect is largely explored in the disciplines of performance, dance, or even theatre, it seems to be less so in the context of contemporary art. To the point that we might even think of it as an affective unthink-able, given the extent to which its role struggles to be recognised.¹⁰

With a view to collectively exploring the affect, conceiving of it outside of any clichés and thus fostering new social experiments, I invited the artists Clémentine Adou, Madison Bycroft, Hayoung, Charlotte Houette, Mona Varichon, Lenjo Kaklea, and Paul Mahéke to join me. This selection was motivated by the desire to show and celebrate the affectivity of their artistic commitments. By bearing witness to Clémentine Adou's sculptures entitled *Neutral Box* (2021) and *Visible/Invisible* (2021) that play on a hygienic and masculinist minimalism, thus inviting us to reconsider constraints or retreats (as well as the vulnerability that accompanies them) as effective statements; but also Madison Bycroft's *Waterlogue, Four to the Floor* (2024): a polyphonic portrait of water as a denaturalised system (grappling with deconstruction) within which the body exists without a binary relationship to its environment; or Hayoung's mural diagram *Tongue Test* (2023), evoking omnipresent and normalised exhaustion in our society and especially within virtual infrastructures that are constantly asking us to prove that we are human. Not to mention the series of *Untitled* paintings (2024) by Charlotte Houette that open and close windows to an elsewhere, thus fully resonating with her collective practice of translation of North American feminist science-fiction writing. Added to this is Mona Varichon's video diaries through her three videos entitled: *And What Made Me Think Of You*, (2016), *This Thing I Want, I Know Not What*, (2017), *No, I Was Thinking Of Life* (CC) (2018), or what I am also thinking as much of Lenjo Kaklea's practical encyclopaedia signifiy talking about art with loved ones, anonymous others, or strangers.

I and her desire to view dance differently, notably by placing it at the heart of a reflexive device during her situated solo: *An Alphabet For*

the Camera (2024). Finally, like Paul Mahéke and his works presented in the exhibition, *Taboo Durag*, (2021) and *The Purple Chamber* (2023), I envisage this transdisciplinary project as an invitation to approach the body as a living archive to be decolonised. The goal is to effectively draw attention to what the affect does to art, but also to translation and its politicisation. To what extent are emotions and movement profoundly interconnected? How might the affect be considered as a strategy of non-normativity?

In order to guide us in this conversation that is as original as it is experimental and cross-disciplinary, I decided to draw on Lauren Berlant's work. Still rarely found in translation, their texts are difficult to access for a Francophone and/or Francophile audience. So it is an absolute pleasure to initiate the first translation of an excerpt of *Cruel Optimism*.¹¹ A shared enthusiasm that soon became a challenge, given how dense, precise, and rigorous their language is—and hence resonant with the world that traverses us and that we traverse. A writing so complex that it seems to reward you when you have grasped its stakes. A language that we wanted to translate for the occasion using variants of post-binary agreements with respect to the author's positioning at the end of their life.¹² According to the North American academic: "A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing."¹³ Reading these few lines, I had the distinct impression that they were evoking my relationship with affects in recent months. More specifically, my position would stem instead from a desire to expose the affect at work, whether it comes from a conversation with an artist, from writing a curatorial text, from the establishment of a collective exhibition, or from the selection of the artworks presented and/or activated at particular times. In other words, what does the circulation of affects provoke from one language to the other, from one language translated into another, from a body in movement to a *moving* body, from an experienced person to a person experiencing, from a learned subjectivity to a learning subjectivity?

The communication with the artists participating in this project mainly took place in French or English and, in general, remotely, since we were either in Paris, Rome, New York, Maastricht, Los Angeles, Montpellier, Nice, or Marseille. It was done through regular electronic note-taking sessions and the use of simultaneous translation through artificial intelligence, expanded by us through our regular conversations. I specify this point because it means that the actions, attitudes,

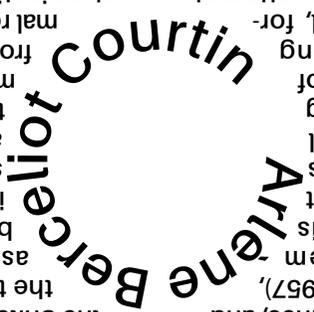
Feel Tank

Curator of the 25th edition
of the Fondation Pernod Ricard Prize

ESSAY

For several years now, I have paid special attention to affects, feelings, and emotions. Terms that resonate beyond their definitions, like non-linguistic states, mediums for a broader exploration. *Affect not as a virtue but as a diagnosis*.¹ This line of research came about after the discovery of "affect studies" during several visits to and residencies in the United States.² It was enhanced by the reevaluation of certain affects (depression, abandonment, detachment) from a feminist and intersectional perspective, resonating with the current particularly anxiety-inducing political context in Europe, France, and the United States. According to Ann Cvetkovich (CA, 1957), the term "affect" names a conceptual problem as much as a tangible thing.³ As such, it is best understood as an umbrella term that includes related, and more familiar, words "emotion," as well as distinctions among thus imply the idea of applies to everything from its linguistic origins down to its physical, formal reality. All the same, it seems to escape any attempt at an institutional or academic definition in order to circulate freely between bodies. Like emotion, affect is not inside anything nor is it outside of anything. Emotion and affect are both based on a social exploration that erases the private/public distinction and announces, through this disappearance, a form of future elocution or emancipation. Affects, like emotions and even feelings, are facts⁴ in that sense they are just as dense as they are complex, because they are always situated and interpersonal—so they exist through a phenomena of transmission, or rather, a series of transfers operated from one body to another, one movement to another, one object to another. An indispensable figure of queer phenomenology, Sara Ahmed (UK, 1950) hesitates to use the term "affect", given the extent to which it was central to a scientific watershed in the late 1990s.⁵ She is more interested in emotion as a synonym of movement, but also as a word widely used in everyday life⁷. She adds that it is the objects of emotion that circulate, rather than the emotion itself⁸.

Beyond these markers or expressions of emotion, what especially retained my interest in recent months was the very potential the word



Director
of the Fondation Pernod Ricard

Devised in 1999, with the complicity of the Centre Pompidou, the Fondation Pernod Ricard Prize is currently celebrating its twenty-fifth anniversary. For a quarter of a century now, it has provided continuous support to young artistic creation, borne by a continually renewed commitment ensuring genuine support over the long term.

For this twenty-fifth edition of the Fondation Pernod Ricard Prize, we have chosen to assign the curatorship to researcher, independent curator, and teacher Arène Berceliot Courtin. Her works, at the intersection of visual, performative, and feminist studies, focus on the characteristics of language and forms of affect in art. Her cross-disciplinary approach to exhibitions, combining humanities, literature, cinema, performance, and the visual arts also aligns with our desire for openess and resonance between creative fields.

At the heart of *Emotional* will thus be a multiplicity of gazes and affects, through the works of son Bycroft, HaYoung, Kakeia, Paul Mahéke, and Mona Varichon.

The curator's starting point for this exhibition came to her when she saw an emoji on a New York subway wall announcing: "Emotional conflicts, last day here!" An emoji, invented to illustrate to the woman or man who, passing through this historical subway like herself, would internalise the echo of a joyous cry, the promise of a radical shift in our psyches. Borrowed from American theorist of literature Lauren Berlant, the title *All the Messages Are Emotional* nevertheless contains no exclamation mark or fullstop (and Berlant's essay—as yet unpublished in French—is also able to be translated for this project). The title floats like a flag above the artworks presented, defining the intertwining horizons of this twenty-fifth edition. And while all messages can be both emotional and vectors of emotions, are all emotions also messages?

In the following pages, you will therefore have the chance to (re)discover the sweeping sensibilities and practices of these seven artists. They emanate all kinds of symbols, like an invitation to allow ourselves to be swept along by all that our senses have in store, letting ourselves get caught up in the ambiguity of their effects.

This book was published	Curator, publishing director	Arène Berceliot Courtin
Thank you	First of all, I would like to thank Antonia Scintilla, Franck Balland, and the entire team at Fondation Pernod Ricard for enthusiastically focusing on such an ambitious, vague, and seemingly limitless subject as the circulation of affects and emotions today. I would also like to warmly thank Clémentine Adou, Madison Bycroft, HaYoung, Charlotte Houette, Mona Varichon, Lenio Kakeia, and Paul Mahéke for accepting my invitation to spend these few months together and to discuss the particularities of their commitments to art, a work whose emotional burden is rarely mentioned: this was the entire intention of this project. Finally, I warmly thank the invited authors, Giannara Andreotta, Emma Bigé, Theo Casclan, Béatrice Gross, François Lançien-Guilbertaine, Clémence Adou, Rosanna Puyol Boralevi, for their rich contributions. I also express my gratitude to Rachel Vallins, who accepted to translate Lauren Berlant into French and thus introduce her thought to a new audience, and to Laura Boulic, who accompanied us in the political choices related to post-binary writing and the use of the AmIamie typography designed by Mirat-Masson. It seemed obvious to us, and its description confirmed this intuition: "AmIamie is a typeface imagined between friends and inspired by the classic Helvetica. AmIamie was designed so that we can write sweet words to each other in a multitude of weights. AmIamie is a font for all authors and poets who wish to be the new inclusive heroes of free writing" (text excerpted from the Bye Bye Binary type foundry website consulted in June 2024).	Arène Berceliot Courtin
Public Engagement	Manager	Translation of the first chapter of <i>Cruel Optimism</i> by Lauren Berlant
Community Manager	Rachel Vallinsky	in collaboration with Laura Boulic
Publication and Library	Camille Ramananahary	Proofreading
Interns	Fanny Dessartine, Lou Lou Débaude, Valentine Des Signes, Paris Robert-Gilbert, Zoé Touzanne	Graphic Design
Print	Munken Polar Rough	Font
		"AmIamie" by Mirat-Masson, Bye Bye Binary

Antonia Scintilla

This catalog has been written in a non-binary language. To harmonize the agreements, Laura Boullic, proofreader and creator of the multigender charter of Shed publishing, reviewed the texts based on the Acadam by the Bye Bye Binary collective as well as the non-binary glyphs of the "Amiamie" typeface, created by the Mirat-Masson duo. Downloadable from the Bye Bye Binary type foundry website, this font is the non-binary version of "Aileron," developed by Sora Sagano. For further reading, see: Camille Circlude, *Post-Binary Typography. Beyond Inclusive Writing*, B42, 2023.



Prix
Fondation
Pernod
Ricard

Charlotte Houette

Paul Maheke

Lenio Kakilela

Madison Bycroft

Mona Varichon

Clementine Nopya

Ha Young

Arlène
Bercliot Courtin,
curator