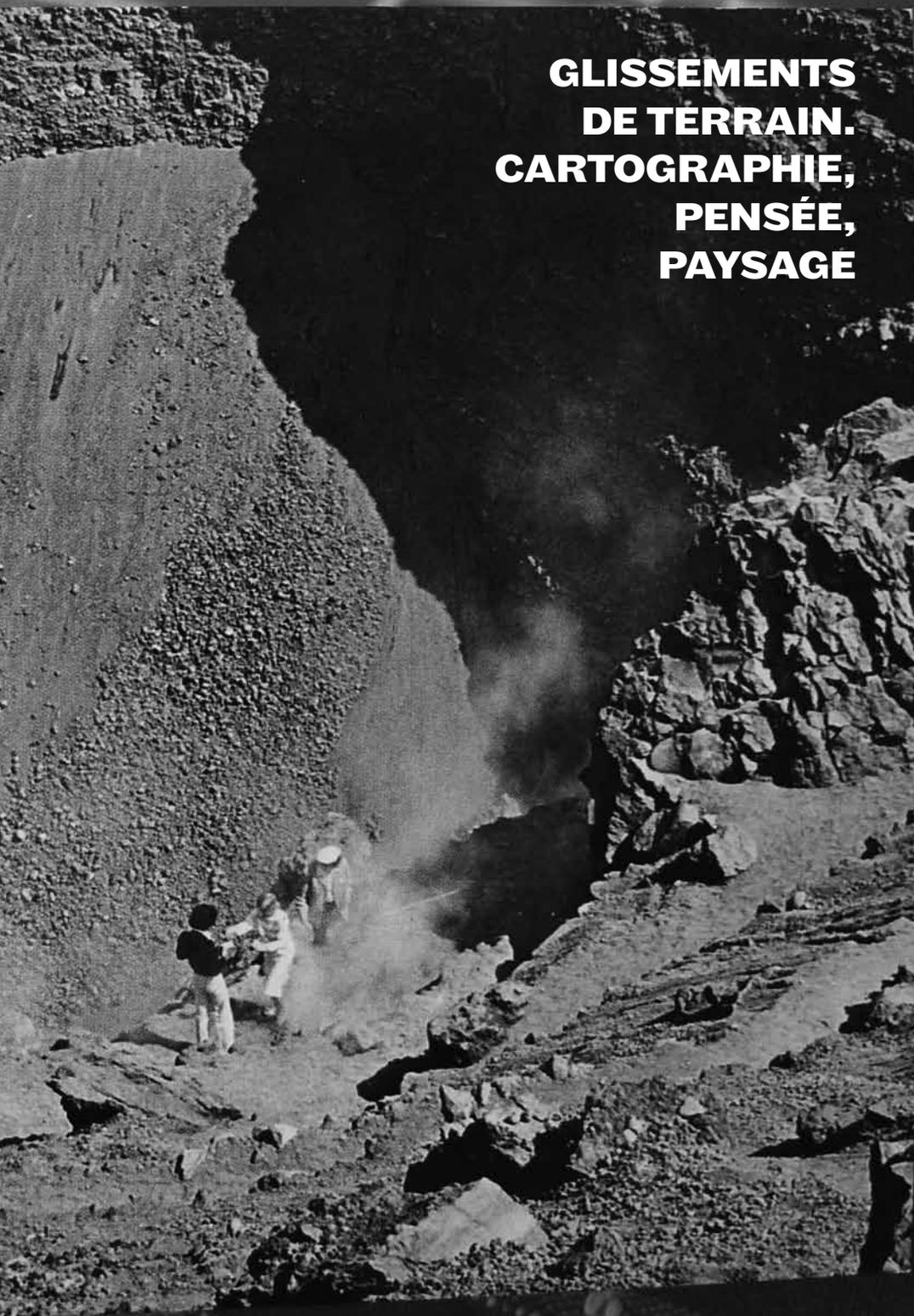


**GLISSEMENTS  
DE TERRAIN.  
CARTOGRAPHIE,  
PENSÉE,  
PAYSAGE**



250 mots furent proposés par le groupe à l'occasion d'un tour de table lors de notre voyage à Istanbul pour constituer un lexique commun. Chaque membre du post-diplôme a rédigé ensuite un manifeste préparatoire à l'exposition à partir de cette base lexicale. Voici l'un d'entre eux.

1. Dans le cadre du partenariat entre l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême-Poitiers) et l'École nationale supérieure d'art de Bourges, la Galerie La Box offre une carte blanche au post-diplôme *Document et art contemporain* du 20 février au 19 mars 2014.

L'exposition, intitulée *Glissements de terrain. Cartographie, pensée, paysage*, sur une proposition de Joan Ayrton, présente les éléments de recherche de Joan Ayrton, Angélique Buisson, Érik Bullo, Gaëlle Cintré, Jérôme Laniau, Louis Henderson, João Vieira Torres et Stephen Wright.

Le titre de l'exposition: *Glissements de terrain. Cartographie, pensée, paysage*<sup>1</sup>. L'enjeu de notre recherche est un arpentage collectif des idées et des vocabulaires. Des lectures, des bibliothèques. Du paysage. Nous avons gravi un volcan et marché dans la ville. Nous procédons à des déplacements physiques et conceptuels, des transpositions lexicales, des échappées métaphoriques. La géologie est notre source linguistique (sans doute est-ce un acte de braconnage): éruption, sédiment, feuilletage, coulée, strate, érosion, faille, pli. Nous jouons avec les mots. Or très vite, les mots font glisser d'autres mots (un éboulement!): poétique d'anarchie, opacité, invasion. Ruines, retrait, mers. Puis soulèvements, alerte, unité, foudre, pulsion, crise, ruptures et chutes. Il s'agit bien de révolutions, non seulement du monde souterrain lorsque les laves jaillissent du haut d'un volcan mais aussi des hommes, des esprits, des langages, des comportements.

Ainsi, au travers de toutes ces géographies, nous tentons l'expérience d'une polyphonie. Par effet d'affinité, parfois de contagion. L'écriture de ces manifestes constitue le cadre politique de notre proposition. Elle dit notre marche. Nos rythmes, nos accélérations, comme une partition, non pour former des enclaves, mais bien pour parler ensemble et faire se croiser les regards. L'exposition sera archipel, archive, assemblage. Elle sera le paysage de notre géologie commune.

Joan Ayrton

← **Le volcan et son double**  
Photographie Érik Bullo, 2014.

## Sommaire

<b>Du guide à l'admoniteur</b>	6
Lettre aux marcheurs de Stromboli par Joan Ayrton	
<b>De la vie ordinaire des laves</b>	10
par Stephen Wright	
<b>Paysages du futur</b>	16
Glissements de temps par Gaëlle Cintré	
<b>L'homme debout</b>	22
par Angélique Buisson	
<b>Glissemais de terrent</b>	26
Éléments de recherche pour une exposition par Érik Bullo	
<b>Le Revenant en revenant</b>	30
... retour au pays natal... par Louis Henderson	
<b>21 notes brèves</b>	36
Du rythme des métamorphoses par Jérôme Laniau	
<b>À quoi je pense quand la terre tremble</b>	40
par João Vieira Torres	

# www.glissementsdeterrain.net

La bibliothèque, avec ses strates de savoirs disparates, s'est imposée dès le début de nos recherches sur art et paysage comme particulièrement propice aux glissements de terrain en tous genres, que ce soient ceux des mots, des concepts, des savoirs constitués... Aussi [www.glissementsdeterrain.net](http://www.glissementsdeterrain.net) est-il une sorte de cabinet de curiosités biblio-géologiques, sans aucune prétention systématique, comprenant une centaine de textes et d'ouvrages en format PDF, tous librement téléchargeables (il suffit de cliquer sur le titre souhaité depuis n'importe quel ordinateur). Tout à la fois petite bibliothèque spécialisée et délibérément fragmentaire — mais l'incomplétude n'est-elle pas le propre de toute archive? —, et proposition de bibliothèque, elle se présente sous la forme d'un conglomérat de huit micro-collections de textes, chacune d'entre elles réunie par un des membres du groupe, en lien avec les discussions collectives mais incarnant également une interprétation singulière de ce que peut un glissement de terrain.

VIVI E FIANCHI	
1. Alicudi	2. Filicudi
3. Salina	4. Lipari
5. Vulcano	6. Panarea
7. Stromboli	8. Lipari

ISOLEEOLIE	ISOLEEOLIE	ISOLEEOLIE	ISOLEEOLIE	ISOLEEOLIE
1. Alicudi	2. Filicudi	3. Salina	4. Lipari	5. Vulcano
6. Panarea	7. Stromboli	8. Lipari	9. Vulcano	10. Panarea



MARE TIRRENO/SICILIA  
**ISOLEEOLIE**  
Carta nautica  
per piccole imbarcazioni da diporto  
Escala 1:100.000  
Istituto Nazionale Cartografico della Carta Nautica  
a cura della Marina di Stato Italiana  
Realizzazione della Carta Studio Anonimo, Design Istituto Cartografico  
Benedetto Scalfaro Editore

## Du guide à l'admoniteur

1. Gilles Tiberghien, *Pour une république des rêves, Ouverture*, Dijon, Les Presses du réel / CRAC Alsace, 2011, p.12.

2. *Ibid.*, p.14.

Angélique, deux jours avant notre voyage en Sicile, tu as évoqué le texte de Gilles Tiberghien *Pour une république des rêves* écrit pour le commissariat qu'il fit au CRAC Alsace en 2011. Le retrouvant dans ma bibliothèque il y a quelques jours, je cherche le passage dont tu parlais et qui a retenu mon attention pour cette raison, je le cite :

« S'y laisse-t-on prendre à son tour, l'on comprend alors combien le réel n'a d'intérêt que si on le regarde toujours au moins deux fois et que c'est à cette condition seulement qu'il nous laisse entrevoir l'espace ramifié de ses possibles. L'observer encore et encore, écouter ce que nous disent ceux qui ont su le voir autrement que nous et comprendre comment ils l'ont fait, cela peut être le fruit d'un apprentissage, mais aussi correspondre à un goût du détail capable d'alimenter une imagination qui ne cesse de produire du sens. Les voyageurs, ceux qui aiment voyager, le savent : ils doivent revenir, revisiter les lieux où ils sont déjà venus, si ce n'est dans leur vie même à tout le moins le jour de leur mort quand, dit-on, ce que nous avons vécu défile en un instant sous nos yeux. <sup>1</sup> »

Puis, un peu plus loin :

« La répétition est ce procédé qui, en disant une seconde fois la même chose, permet de le comprendre vraiment pour la première fois. <sup>2</sup> »

Nous ne pourrions donc véritablement voir un paysage que lorsqu'on le regarde pour la seconde fois. La vision du Stromboli fut pour vous la première et pour moi la seconde. Je ne peux vous dire l'impression que j'ai ressentie à vous regarder voir les cratères et les explosions dans la nuit presque tombée. Nous étions fébriles, vous, devant l'émotion de la découverte, moi, devant votre émotion.

Aussi, la place que j'occupais entre vous, les voyageurs incrédules (m'avez-vous confié) et le guide, était un singulier poste d'observation. Je vous regardais voir tout en voyant peut-être, selon Tiberghien, cet étonnant paysage pour la première fois.

Le lendemain, lors de notre visite de Ginostra, l'autre village de l'île où nous étions invités par notre guide Mario à boire un café, parler et marcher encore, je fis une courte série de photographies. Les mains de Mario, le caillou observé, les gestes liés à la parole du guide.

Le geste lié à la parole. Je me suis interrogée sur le premier sans doute, celui du doigt qui désigne, qui dirige le regard. Notamment chez l'enfant, lorsqu'il pointe intensément le doigt comme une flèche vers l'objet de son attention. Je découvre que l'on parle alors de pointage et que ce geste est considéré comme une condition nécessaire à la construction du langage. Le pointage apparaît avant l'âge d'un an pour ensuite accompagner et soutenir l'apprentissage progressif des mots. Il est une première opération de symbolisation, dans un « *meeting of minds* <sup>3</sup> » avec l'adulte. Un phénomène de *regard conjoint*, donc, qui est une première « triangulation », une disposition essentielle qui nous permet de construire les structures symboliques fondamentales à travers l'expérience (elle ne serait donc pas innée) de *notre capacité à partager l'attention avec autrui*.

Je reviens au geste de Mario. La main qui montre le caillou. La figure du guide. Nous sommes en Italie, je pense à Leon Battista Alberti, penseur, théoricien de la peinture, humaniste italien de la Renaissance. Dans son traité *Della pittura* (1436), Alberti nomme *l'admoniteur* celui qui, dans la peinture, désigne du doigt ou cherche à diriger le regard du spectateur :

« Dans une *storia* j'aime voir quelqu'un qui nous avertisse et nous indique ce qui y arrive, qui de la main nous fasse signe de voir ou nous menace avec des yeux étincelants et un visage de colère au point que personne n'ose approcher, ou encore montre quelque danger ou quelque merveille ou nous invite à pleurer ou à rire avec les autres figures. <sup>4</sup> »

L'admoniteur est, en quelque sorte, l'agent opérateur entre deux espaces. Dans le cas de la peinture, entre celui du spectateur et celui de l'image, de la représentation. Il se détache du sujet pour interpeller le regardeur, pour prolonger son regard. Et je me demande quelles

3. Cf. Michael Tomasello, *Behavioral and Brain Sciences*, Cambridge University Press, 2005, p. 675.

4. Traduction citée par Louis Marin dans son article « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 24, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, p. 70.

seraient les figures contemporaines de l'admoniteur. Le guide? Le narrateur? Qui serait aujourd'hui le passeur d'idées, de savoirs, de perceptions? Aussi, un document peut-il remplir cette fonction? Peut-il être le doigt qui désigne? Tout comme le pointage chez l'enfant, l'admonition est un puissant acte de transmission. La main qui montre est conductrice de notions et émotions.

Je reviens au second regard. Celui qui ferait voir pour la première fois. Louis, tu nous as montré une série de diptyques qui constituent un film, d'un côté une photographie faite par ton oncle Nigel dans le Londres des années 50, de l'autre, une séquence que tu as filmée du même endroit retrouvé aujourd'hui. Ce procédé me rappelle la re-photographie devenue courante dans les années 70 aux États-Unis et qui consiste en l'acte de photographier une seconde fois, de l'exact même angle identifié, ce qui fut photographié une première fois plusieurs années auparavant. Utilisée à des fins scientifiques ou documentaires, cette pratique vise à une relecture du paysage. La seconde image informe la première, nous invitant à une prise de conscience politique, esthétique ou affective. Peut-on dire alors qu'elle est un document admoniteur? Assurément, elle tend à *renseigner et diriger le regard, souvent en un point précis*.

Au gré de mes recherches sur le pointage de l'enfant, j'ai été particulièrement intéressée par une étude nommée *Understanding and Sharing Intentions: The Origins of Cultural Cognition*<sup>5</sup>. Il y est question du développement cognitif de l'enfant, mais l'auteur développe sa recherche sur une aptitude considérée comme étant propre aux êtres humains exclusivement. Je traduis:

« Nous suggérons que la différence cruciale entre l'aptitude cognitive humaine et celle d'autres espèces est la capacité de participer au côté d'autres personnes à des activités collaboratives avec des intentions et des objectifs communs. Il s'agit d'intentionnalité partagée (*shared intentionality*). » [...] « Les êtres humains sont les plus grands experts au monde de *mind reading*, une capacité à lire dans la pensée de l'autre. En comparaison aux autres espèces, ils sont plus aptes à discerner ce que les autres humains perçoivent, croient, désirent, envisagent. L'aptitude fondamentale est donc celle de comprendre l'intention (et tout comme le pointage, elle s'acquiert à l'âge d'un an environ). Aussi, les être humains ne sont pas seulement aptes à interagir socialement, comme le font de nombreuses espèces animales, ils s'engagent ensemble dans des activités collaboratives complexes telles que la



fabrication d'un outil, la préparation d'un repas, la construction d'un abri, une collaboration scientifique (un groupe de recherche en art?). L'étude démontre que ces deux dimensions de l'expertise humaine, *déchiffrer l'intention et agir collectivement* sont deux phénomènes intimement liés.»

Me voici à nouveau sur les pentes du Stromboli avec vous. Nous sommes liés par l'intention et l'action communes, celle de marcher ensemble. Le guide parle et désigne, dirige nos regards. Le volcan explose, je vous regarde, je vois le volcan pour la première fois vraiment. Et nous voilà liés par l'émotion partagée. Celle de lire le paysage dans les yeux et la pensée des uns et des autres.

Paris, 13 novembre 2013

Stephen Wright

## De la vie ordinaire des laves

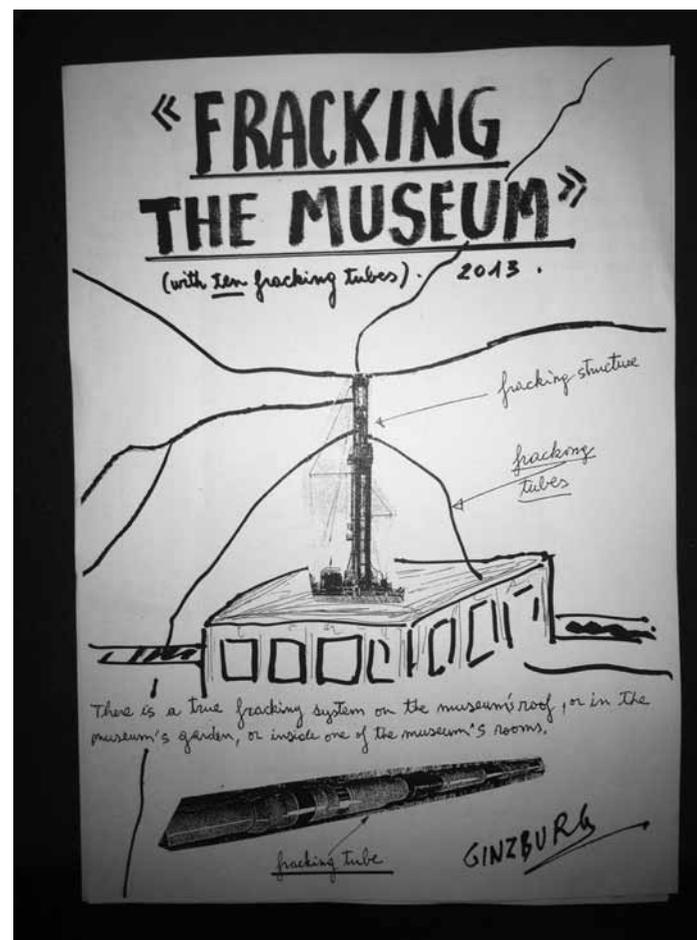
«Il importe indiciblement plus de savoir comment se nomment les choses que ce qu'elles sont... il suffit de créer de nouveaux noms... pour créer à la longue de nouvelles "choses".»  
Nietzsche, *Le Gai Savoir*, §58

Changer de paysage s'accompagne souvent d'une récompense heuristique. Non pas parce qu'on découvre un *nouveau* paysage, ce qui est d'emblée difficile dans la mesure où l'on ne sait pas ce que l'on voit : on ne parvient pas à saisir la spécificité du nouveau paysage tant qu'on n'a pas désactivé un mode de perception calibré pour percevoir l'ancien. Mais plutôt parce que cela permet de revenir sur le paysage qu'on pensait connaître pour le voir modifié, presque désintégré, arraché à lui-même, sans pourtant qu'il ait subi le moindre dégât, la moindre modification réelle. On peut dire que cette expérience heuristique se paie d'une certaine cécité immédiate à l'égard du nouveau paysage, qui ne trouvera que progressivement sa netteté. Dans les termes d'un Graham Harman (associé à cette «ontologie orientée-objet» qu'on appelle le réalisme spéculatif), ce phénomène récurrent mais toujours quelque peu déroutant par lequel un objet ou un paysage se sépare de ces propres traits constitue son «*allure*», concept qu'il définit comme «l'expérience exceptionnelle et intermittente par laquelle le lien intime entre l'unité d'une chose et la pluralité de ces notes se désintègrent partiellement.» Mais en quoi consiste ce changement de perception parfois violent ?

### Coulées pyroclastiques et flux lexicaux

Les mots y sont souvent pour beaucoup. Essayer de nommer les propriétés, les caractéristiques, les contours d'un nouveau paysage avec les termes propres à un autre paysage produit à l'occasion des effets heuristiques étonnants ; or le plus souvent c'est plutôt leur échec à pouvoir nommer qui est révélateur... d'une limitation interne insoupçonnée du mot. Et c'est en revenant sur le terrain, sur le paysage du départ avec des mots ainsi relativisés, possédant désormais un irréversible coefficient d'étrangeté, que leur force heuristique se déclenche. Sans ce changement

de paysage, les mots ont tendance à se naturaliser, et finissent par être inséparables des choses nommées. Leur fonction purement nominative finit par se pétrifier, presque par s'ontologiser : l'action de nommer produit de l'être, ou semble en tout cas le faire. Mais dès lors que les mots se *reterritorialisent* quelque part, après une migration extraterritoriale, ils sont en mesure de faire émerger de l'insoupçonné. Ce souci de nommer-afin-de-faire-émerger obéit à une logique proprement décréative car, comme le dit Nietzsche dans le même passage du *Gai Savoir* où il parle de l'importance cruciale de l'acte de nommer («indiciblement plus» important que l'existence ante-nominale de ce qui est nommé), «ce n'est qu'en étant créateurs que nous pouvons anéantir».



**Fracking the Museum**  
Carlos Ginzburg, 2013.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

Language  
phraseology speech  
tongue lingua vernacular  
mother tongue, King's English  
dialect brogue patois idiom slangy  
confusion of tongues, Babel universal language  
Esperanto dog pantomime dumb show literature  
letters belles-lettres muses humanities republic of letters  
dead languages classics express say express by words polyglot  
linguistics dialectal vernacular bilingual literary colloquial  
Letter character hieroglyphic alphabet ABC consonant vowel  
diphthong surd sonorant liquid labial palatal cerebral dental code  
gutteral syllable monosyllable dissyllable polysyllable prefix suffix cipher  
word term vocable name phrase root derivative index glossary dictionary lexicon  
etymology philology terminology verbiage locution translate nomenclature designation  
misnomer malapropism Mrs. Malaprop nominal titillar dub cognomen patronymic title  
misname miscellane nickname take an assumed name misnamed so called self-styled idiom  
metaphor sentence proverb motto phraseology euphemism paragraph by the card grammar error blunder  
diction solecism syntactical analysis nameless slip of the tongue appellation heading gibberish dog Latin  
Hieroglyphic neologic word corner argot billingsgate pidgin English orthoepy terminology thesaurus cipher

A heap of Language

RSmith 66

### De la volcanologie décréative

C'est tout à fait cette double logique qui caractérise le volcan, phénomène géophysique décréatif par excellence. Avant de se demander si la géologie en général, et la volcanologie en particulier, peuvent nourrir le vocabulaire conceptuel propre à notre champ de recherche — et si elles ne l'irriguent pas déjà à notre insu —, insistons rapidement sur l'intérêt de ré-outiller notre lexique conceptuel par transhumance terminologique avec d'autres champs de savoirs. Si le champ de l'art est cognitivement pauvre, il reste néanmoins très libre en termes de méthodologies, ce qui constitue une véritable richesse expérimentale. Pour combler cette lacune et mieux redistribuer cette richesse, l'art collabore souvent avec d'autres activités humaines, quittant le champ autonome qui est le sien ainsi que la fonction esthétique qui le caractérise — collaborations extradisciplinaires qu'il a tout intérêt à poursuivre et à approfondir. Il s'agit d'une sorte de pollinisation réciproque avec d'autres champs, notamment en ce qui concerne leurs vocabulaires conceptuels respectifs. Sans renouveler son lexique, on ne pourra ni nommer ni même penser cette sortie de l'art hors de son territoire pour en investir d'autres, dans une logique d'*extraterritorialité réciproque*. Qu'est-ce à dire? Quand l'art quitte son territoire pour un autre (pour le champ de la volcanologie, par exemple, ou la restauration, le jardinage, qu'importe...), il laisse un vide derrière lui — vide qui pourra être utilement occupé par l'activité propre au champ que l'art vient d'investir... En tout cas, le réoutillage du lexique ne peut se faire par l'invention de néologismes sortis de nulle part, mais seulement par une attention accrue portée aux usages en vigueur dans d'autres champs de savoirs — et pas forcément ceux qui sont légitimés par la culture de l'expertise. Il s'agit d'actualiser la puissance de cartographier un paysage avec le vocabulaire natif d'un autre paysage qui, par migration lexicale, se déplace librement d'un champ à un autre.

### Fictionner le réel pour pouvoir le penser

Nommer les choses pour les faire exister, c'est fictionner le réel pour pouvoir le penser. C'est en ce sens qu'on peut parler de paysages ontologiquement distincts. Le paysage ontologique d'une fiction (d'un roman, d'un film) n'est pas le « même » paysage que l'on traverse dans le quotidien, même si les deux se ressemblent au point de se confondre. Mais cette confusion ou méprise ontologique (le syndrome de Don Quichotte), si elle révèle beaucoup de choses — dont le chauvinisme ontologique qui persiste entre des paysages — provoque aussi des glissements sémantiques de terrain irréversibles.



Glissements de terrain

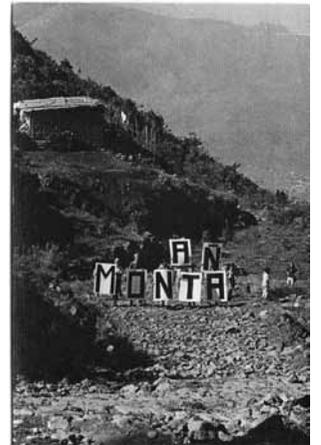
### Vers une critique de la raison volcanologique

Dans quelle mesure la pensée politique, et esthétique, artistique, repose-t-elle sur un soubassement géologique, voire volcanologique? La question semble saugrenue; elle l'est sans doute, mais il s'agit de savoir s'il n'y a pas une sorte de paysage ontologiquement commun entre paysages géophysiques et paysages imaginaires, intellectuels, fictionnés. Pierre Bourdieu et avant lui Theodor Adorno se sont efforcés de donner à voir une sorte d'« ontologie politique » de la philosophie de Martin Heidegger, une détermination politique fondamentale qui avait investi la pensée de l'être et de l'existence au point d'en être inséparable. Un phénomène analogue existerait-il dans la pensée politique contemporaine? Peut-on parler d'une sorte d'impensé volcanologique de la pensée contemporaine? Probablement pas, mais l'hypothèse n'est peut-être pas pour autant inintéressante à explorer.

### Performativité irruptive

La volcanologie contemporaine est traversée par deux courants différents: celui, dominant, qui s'intéresse aux événements éruptifs et à la possibilité de les prévoir; et celui qui s'intéresse à la « vie » souterraine des volcans, à ce qu'on peut appeler la vie ordinaire et quotidienne des laves. Passant rapidement du terrain volcanique et géologique au champ de l'historiographie (de l'art, du politique), on peut constater des logiques bien similaires à l'œuvre. Chez un Jacques Rancière, pour ne prendre que ce seul cas, le politique est pensé de façon irruptive: le politique advient soudainement, bascule complètement le paysage, provoque une redistribution du « partage du sensible », puis se retire. Volcanique! Les historiens de l'art, également, nous ont habitué à penser l'art en termes d'événements: publications, expositions, conférences, performances; l'art lui-même en tant qu'événement. Mais cette approche parvient difficilement à pouvoir expliquer ce qui rend les événements possibles — à savoir, cet invisible bouillonnement souterrain...

L'enjeu n'est-il pas en ce sens double? Détecter la présence souterraine de la volcanologie (parmi d'autres cultures de savoir) à l'œuvre, de façon latente ou active, dans notre territoire de recherche? Et irriguer ce même paysage des mots venus, revenus, d'une migration par d'autres territoires?



Montaña  
Carlos Ginzburg, 1972.



### **Earthrise**

Photographie d'un lever de Terre prise par William Anders depuis Apollo 8, 1968.

Glissements de terrain

Glissements de temps  
Gaëlle Cintré

## **Paysages du futur**

Les débuts de la représentation paysagère inscrivaient la ville dans le paysage parmi de nombreux autres éléments, comme un indice de la présence humaine. Depuis, les changements de notre rapport à l'idée de nature et l'occupation du territoire ont logiquement été rendus manifestes dans les représentations de paysage que nous produisons. Les proportions entre la nature et les signes d'une activité urbaine se sont inversées. C'est ainsi que la ville a fini par devenir une catégorie à part entière du genre paysager et s'envisage désormais comme un paysage en lui-même, indépendant du cadre, du contexte, de la nature.

Il semblerait même qu'elle ait absorbé ses campagnes environnantes puisqu'aujourd'hui la ville et ses périphéries tendent à devenir des territoires indistincts pour ne plus former qu'un amalgame virtuellement infini. Par son réseau technologique fait de routes autant que de câbles, de visible autant que d'invisible, la ville est englobante et ne peut que difficilement se contempler et s'envisager de l'extérieur.

Divers projets architecturaux des années 60 ont développé de manière radicale cette idée d'extension de la ville et de ses infrastructures à l'infini. Les recherches menées notamment par les groupes Superstudio avec le *Monument continu*, ou Archizoom Associati avec la *No-Stop City*, mettaient en forme la convergence des idées de paysage, de ville et d'architecture.

Ces projets utopiques et radicaux entrent en résonance avec des classiques de la science-fiction dans lesquels il n'est pas rare de voir la ville s'étendre jusqu'à perdre toute limite et se confondre avec le territoire. C'est le cas par exemple du Los Angeles surpeuplé et grouillant de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, d'après Philip K. Dick, 1968) ou de la ville Trantor à l'échelle de sa planète (Isaac Asimov, les cycles *Foundation* et *Empire*). Ces paysages urbains de science-fiction sont également hautement technologiques et excluent totalement la nature sauvage.

Dans l'imaginaire comme dans les faits, la conquête de l'Ouest avec sa soif de paysages vierges de toute intervention humaine – paysages inédits pour les premiers *Pilgrims* fuyant une Europe construite et très peuplée – s'est vu remplacée par la conquête spatiale. Et l'une comme l'autre, malgré leur attrait premier pour la force sauvage des paysages à découvrir, visent en réalité à les domestiquer.



**Planet of the Apes**  
La Statue de la Liberté  
enfouie dans le sable,  
Franklin Schaffner, film,  
1968.

À cet égard, le personnage principal de la trilogie martienne de Kim Stanley Robinson est bel et bien la planète Mars. Les trois romans (*Red Mars*, *Green Mars*, *Blue Mars*, 1992-1996) nous dévoilent de manière quasi-scientifique la terraformation de Mars et nous décrivent les transformations de ses paysages jusqu'à ce qu'ils soient modelés pour convenir à l'implantation de la vie humaine. Malgré des tentatives de pensée et de préservation écologique, il s'agit pourtant toujours de forcer la nature extra-terrestre à se plier aux besoins des Terriens colonisateurs.

D'une manière plus générale, la science-fiction est toujours intimement liée à une territorialité et se déploie à partir d'un lieu dans un environnement qui en décuple la portée. Cette attention toute spécifique que la science-fiction voue à l'idée de paysage en fait un élément primordial des récits, que ce soit au travers de descriptions textuelles ou de représentations imagées. Pur produit d'une série de conséquences projetées à partir du présent, le paysage de science-fiction constitue le décor symboliquement chargé de sens des narrations à venir. Le paysage, comme tout décor, spatialise l'action et l'enrichit d'un écosystème complexe (environnement, ambiance, enjeux...). En outre, ces paysages d'anticipation sont caractérisés par une dimension temporelle prégnante dans leurs représentations.

Dans les romans et nouvelles de James G. Ballard, on peut par exemple identifier et distinguer quatre typologies de paysages (*landscapes*) qui sont chacun intimement liés à une notion de temps (*timescapes*). Les paysages aquatiques correspondent au passé inconscient dans lequel prend source une mémoire collective (*The Drowned World*, 1962); les environnements bétonnés caractérisent le présent (*Concrete Island*, 1974); les plages et déserts de sable sont une vision du futur entropique (*Vermilion Sands*, 1971); enfin, les paysages pétrifiés et cristallisés traduisent une idée d'éternité (*The Crystal World*, 1966).

Chez Ballard, le temps géologique (inscrit dans les éléments à l'échelle de la planète) inclut et supplante le temps historique (à l'échelle

de l'humanité). Mais ce temps tellurique n'est ni contraint spatialement puisqu'il s'étend au-delà de notre planète, ni contraint temporellement puisque cette échelle géologique ne se rapporte pas uniquement au passé mais s'applique aussi au futur. Ces jeux de correspondances entre *landscapes* et *timescapes* dans l'œuvre de Ballard fonctionnent souvent à rebours, c'est alors une forme d'involution et de régression du temps historique que traduisent les paysages.

Bien souvent, un paysage porte en lui les traces d'une lutte entre nature et culture. Ce sont les signes du passage du temps discernables dans les paysages traditionnels mais absents des paysages technologiques qui témoignent de cette lutte.

La poésie (romantique) des ruines, en tant que traces du passé, ne peut prendre naissance que lorsque la nature regagne du terrain sur les restes des constructions humaines. Dans ce cas, les vestiges du monument ont pour vocation d'entretenir le souvenir du passé même déchu.

Mais, sans nature digne de ce nom à lui opposer, le paysage purement technologique voit s'accumuler, non pas les souvenirs nostalgiques, mais les déchets de son passé, produits par l'obsolescence qui guette chaque objet, chaque monument et chaque idée. Cet amoncellement accablant de rebut empêche toute projection et fait oublier l'idée même du futur en produisant sa propre forme d'amnésie à l'instar du *kibble*, par exemple, chez P. K. Dick.

La ruine, quant à elle, réintègre par étapes successives les traces de l'activité humaine dans le cycle de la nature et offre à l'humanité une chance de faire preuve d'humilité face à une échelle de temps qui la dépasse. La ruine propose la possibilité d'une réhabilitation de l'humanité par rapport à la nature et ses paysages.

Au contraire, l'espace désorienté d'une ville-paysage, saturé de déchets, et non plus de ruines, replace l'humanité au milieu de ses productions et de son rebut. Ce paysage sans repères structurants se trouve pris dans une obsolescence et une entropie qu'il ne peut stopper.

Dans la science-fiction contemporaine, l'imagination du futur est souvent celle du désastre. Il semblerait que les temps ne soient pas à l'utopie qui se fait rare. Les futurs de science-fiction sont certes des projections imaginaires, mais ils n'en sont pas moins le reflet de nos préoccupations actuelles.



**A Tree Falls,  
A Nation Rises**  
Pancarte d'une  
manifestante, place  
Taksim, juin 2013.

Ce n'est pas un hasard si le genre de la science-fiction a pour thème récurrent la définition de l'humanité et l'exploration de ses limites, voire de sa disparition. Cette dernière se produit en général soit par une extinction catastrophique brutale, soit par une manière plus insidieuse de déshumanisation progressive. La peur suggérée, quant à elle, par le paysage post-apocalyptique d'anticipation est celle de la mort de l'humanité croulant sous le poids des signes de son triomphe sur la nature.

Comment interpréter le pessimisme affiché de notre imagination ? Quel est le sens de ces paysages techno-entropiques dans lesquels nous nous projetons ? S'agit-il simplement de jouer à se faire peur ? Ou ont-ils une valeur prémonitoire de mise en garde ?

Souvent, le cinéma hollywoodien fait le choix d'une iconographie de ruines romantiques pour mettre en images notre futur fictionnel. C'est ainsi que la statue de la Liberté dans *Planet of the Apes* (Franklin Schaffner, 1968) montre à la fois timidement et majestueusement le bout de son nez sur une plage ; le Times Square de *I Am Legend* (Francis Lawrence, 2007) est une prairie verdoyante et riche en gibier ; le Saint-Louis de *Defiance* (série, 2013-) conserve son arche iconique à demi enfouie dans un paysage montagneux inédit pour le Missouri ; le Wrigley Field Stadium de *Revolution* (série créée par J.J. Abrams, 2012-), désormais couvert de lierre, peut prétendre au prestige de l'Ivy League... Ces images saisissantes et poétiques ne sont heureusement dues qu'à des effets visuels et appartiennent ainsi à une fiction rassurante.

Mais que penser alors du parti pris esthétique inverse dans *The Road* (2009) de John Hillcoat ? Ce film, adapté du roman de Cormac McCarthy (2006) et particulièrement sombre dans le genre post-apocalyptique, a volontairement limité les effets visuels spectaculaires. Ce sont des paysages « naturellement » dévastés des États-Unis qui lui ont servi de décors : les mornes environs des banlieues de Pittsburg, une portion d'autoroute abandonnée en Pennsylvanie, un ancien parc d'attractions détruit par un incendie, La Nouvelle-Orléans ravagée après le passage de l'ouragan Katrina... Dans *The Road*, le choix de « documenter » notre futur à partir de paysages réels met à mal notre confort face au spectacle de l'entropie. Notre présent est-il déjà en phase de devenir post-apocalyptique ? Où ce processus débute-t-il ? Quand franchit-on irrévrsiblement le point de non-retour ?

Ces documents science-fictionnels, en dépeignant les paysages inquiets de notre futur, nous mettent directement face aux conséquences de l'impact des technologies sur la société et l'environnement. Bien avant la conquête spatiale, avec *The Martian Chronicles* (1950), Ray Bradbury, entre autres, avait déjà fait surgir l'image de notre planète délicate et vulnérable flottant dans l'immensité de l'espace. Puis, quelques dix-huit années plus tard, la mission Apollo 8 immortalise le « lever de Terre ». Cette célèbre photographie de notre planète dans toute sa fragilité est désormais citée comme le document fondateur de la pensée écologiste.

Les glissements de temps que permet la science-fiction, d'autant plus lorsque la réalité la rattrape, nous offrent la possibilité d'une mise en perspective de nos actions par rapports aux questions paysagères, urbanistiques et environnementales. Ces enjeux ne sont pas d'abstraites préoccupations mais s'avèrent au contraire déterminants pour nos sociétés. L'idée utopique de sauver des arbres, ceux du parc Gezi à Istanbul par exemple, a amorcé une onde de choc et induit des répercussions qui se révèlent de jour en jour avoir des conséquences politiques d'une ampleur insoupçonnée...

**The Road**  
Le tronçon d'autoroute  
abandonné de  
Pennsylvanie, John  
Hillcoat, film, 2009.



Angélique Buisson

# L’homme debout

« Autrefois j’avais trop le respect de la nature. Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire. Fini, maintenant j’interviendrai. »

Henri Michaux

Il y a une autre façon de poser la question, de déplacer les choses. Un autre style, un autre tempo. C’est perdre — ou plutôt faire semblant de perdre. C’est agir à côté, par impulsion. C’est bifurquer soudain. Ne plus rien différer. C’est aller directement à la rencontre des différences. C’est partir sur le terrain. Non que l’archive ou la bibliothèque soient de pures abstractions, des non-terrains : au contraire, ces trésors de savoirs et de civilisations réunissent un grand nombre de strates dont on peut suivre justement — d’une archive à l’autre — les glissements de terrain. Mais bifurquer, c’est autre chose, c’est se mouvoir sur le terrain, aller sur place, accepter l’épreuve existentielle des questions que l’on se pose<sup>1</sup>.

Ouvrir le champ de la géologie à l’archive, non seulement pour y reconnaître de nouveaux objets à étudier, pour y inventer un nouveau lexique, mais encore pour provoquer des glissements sémantiques, pour permettre de comprendre ensemble les intrications, les ruptures, les pulsions, les phénomènes de masse, d’enchevêtrement ou de fluidité. La bibliothèque, par conséquent, forme elle-même une temporalité d’hybridations et de sédiments.

L’horizon même de ce paysage, de cette bibliothèque<sup>2</sup>, se reconnaît dans la circulation, les mises en relation, les effets de contagion et de métamorphose. Tout est en cours de traduction, en train de se déplacer, d’être transposé. Tour à tour chaotique et ordonnée, compacte et centrifuge, saturée et dispersée, la bibliothèque tout comme le paysage n’est faite que de déplacements et se constitue à partir d’infiltrations, d’écroulements, de renversements, d’accéléérations, ou tout aussi bien, de grands intervalles<sup>3</sup>. La lecture se révèle donc tour à tour par échappée,

par fragment, par coulée et par secousse. Lire, dans ce cas, c’est se livrer à des fouilles géologiques, sur des supports ou sous des surfaces. Celle d’une inscription qui laisse une trace à la surface ou dans l’épaisseur d’un support. Le glissement de terrain et la bibliothèque peuvent être explorés du loin au proche et, pour ainsi dire, en travelling, d’abord, dans le divers le plus déroutant et contrasté : passer d’une culture à une autre, d’une époque à une autre et déterritorialiser les champs de savoir.

La bibliothèque permet d’exposer l’archive : de déplier pour ainsi dire la profondeur stratifiée des documents. Il s’agit de la déplier en tous sens afin de découvrir ses possibilités encore inaperçues. Cela devient subitement un milieu visuel déplié, obsidional. Examiner les potentialités de chaque livre afin de les réactiver à l’intérieur d’autres voisinages<sup>4</sup>. Pour saisir la bibliothèque, il faut garder à l’esprit la conception des polarités, c’est-à-dire la différence entre les domaines, les catégories. Partout où existent des frontières entre disciplines, la bibliothèque cherche à établir des liens, par exemple quand l’art quitte son territoire pour investir le champ de la volcanologie, la géologie. À condition d’insister sur le caractère toujours permutable des agencements chaque fois obtenus. En quête d’autres affinités, d’autres façons de construire des ressemblances. Mais aussi que les différences desinent des configurations et que les dissemblances créent, ensemble, des ordres inaperçus de cohérence. L’archive est comme un véritable *mapping* couche par couche, un palimpseste<sup>5</sup>. La bibliothèque et le paysage stockent une quasi infinité de couches, de strates archivales à la fois superposées, surimprimées et enveloppées les unes dans les autres<sup>6</sup>. Le paysage, la bibliothèque sont des espaces feuilletés et interstitiels. Insérer un feuillet dans un livre, glisser un livre entre deux autres livres sont des événements hautement éruptifs.

La bibliothèque est une notion transversale à tout découpage chronologique, elle décrit un autre temps comme le glissement de terrain décrit un déplacement, un tremblement. Elle désoriente donc l’histoire, l’ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l’anachronise. L’intérêt de la bibliothèque réside dans le fait qu’elle peut faire se rejoindre en un point quantité de mémoires<sup>7</sup> différentes. Pas seulement beaucoup de mémoires individuelles en un même lieu, mais aussi beaucoup de lieux différents qui vont converger. En somme une contradiction d’une multitude de mémoires. Une polyphonie intéressante à fouiller. Ce serait donc un espace non pas diffus, mais diffusé<sup>8</sup>. Il aura suffi du déplacement, de rencontres à Paris, d’un voyage à Stromboli, à Istanbul, à Bourges, précisément.

4. La « loi du bon voisinage » dans une bibliothèque fut inventée par Aby Warburg, qui en donna la définition suivante : « Quand vous allez prendre un livre dans les rayons, celui dont vous avez réellement besoin n’est pas celui-là mais son voisin. » En quoi la bibliothèque de Warburg nous intéresse-t-elle ? C’est qu’elle permet de mieux comprendre comment fonctionnent les effets de déplacements. Comment en déplaçant les éléments — qu’ils soient des mots, des phrases, des questions —, en permutant les choses, en les recomposant sans cesse, on adopte une attitude heuristique c’est-à-dire qu’on fait preuve d’une volonté d’invention.

5. Cf. Seth Price, *Dispersion* : [www.distributedhistory.com/Disperzone.html](http://www.distributedhistory.com/Disperzone.html)

6. Cf. Jacques Derrida, *Mal d’archive*, Paris, Galilée, 2008.

7. Cf. Frances A. Yates, *L’Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2008.

8. « La définition de l’activité artistique se trouve avant tout dans le champ de la distribution », Marcel Broodthaers, *Lettre à Herbert Distel*, 1972.

→ **Bibliothèque**  
réunie par Joan Ayrton, Angélique Buisson , Erik Bullof , Gaëlle Cintré, Louis Henderson, Jérôme Laniau, João Vieira Torres, et Stephen Wright à chaque rencontre, en voyage, en déplacement.



## Glissemains de terrent

1. André Biély, *Glossolalie*, trad. Catherine Prigent, Caen, Nous, 2002, p.18.

2. *Ibid.*, p.24.

Dans un texte ésotérique et lyrique composé en 1917, *Glossolalie*, André Biély se propose de réactiver la source vive du langage. « Toutes les racines sont des peaux de serpent; le serpent vivant est la langue. Il fut un temps où ce serpent était flux, où le palais était voile des rythmes emportés dans leur mouvement. Le Cosmos en durcissant devint la cavité buccale. La colonne d'air, danseuse du monde, devint notre langue.<sup>1</sup> » Curieusement, dans sa quête de résurrection, l'écrivain oppose l'activité du géologue à celle du linguiste. « On peut rester des jours à contempler le pavé de la chaussée. On peut imaginer des jours durant l'histoire de ce pavé. Mais le géologue n'a pas le pouvoir de faire revivre cette vie. Telle est la situation du linguiste face à la racine, cette épave du sens qui vécut.<sup>2</sup> » Retrouver le foyer ardent du langage suppose de raviver la plasticité originelle de la parole. Mais à rebours de ses propres déclarations, Biély ne propose-t-il pas une poétique géologique en insistant sur la ductilité du langage? J'aimerais prolonger cette métaphore en observant les glissements de terrain dans la langue, que j'appellerai désormais des *glissemains de terrent*. Au sens littéral, un glissement de terrain est un phénomène géologique au cours duquel une masse de terre descend selon une pente plus ou moins continue et incurvée. Après translation, la masse conserve globalement sa consistance et sa physionomie. On observe des mouvements lents qui regroupent les affaissements, les tassements, les glissements, la solifluxion (descente de matériaux boueux ramollis par l'augmentation de leur teneur en eau), le fluage (phénomène physique qui provoque la déformation irréversible d'un matériau soumis à une contrainte constante). Les mouvements rapides se propagent de façon brutale et soudaine. Ils regroupent les effondrements, les chutes de pierres et de blocs, les éboulements et les coulées boueuses. Les facteurs généraux des glissements de terrain sont la diminution des résistances du sol, une augmentation des charges en amont, une augmentation de la chaleur, une diminution des appuis en pied de pente, la vibration d'une machine ou l'explosion, soit un jeu préalable de pressions.

Un *glissemain de terrent* opère un glissement entre diverses langues à l'issue duquel les matériaux lexicaux et syntaxiques restent peu ou prou reconnaissables et donnent lieu à un nouveau paysage. Je me propose d'en décrire quelques-uns tout en sachant qu'il faudrait procéder à une analyse rigoureuse pour vérifier la pertinence du glissement sémantique entre les glossaires propres à la géologie et à la linguistique. Que deviennent en effet, au plan linguistique, le rocher (masse dure et ferme intacte dans le sol d'origine), le sol (agrégat de particules solides, en général des minéraux transportés ou formés par l'altération d'un rocher sur un site), la terre (matériel dont la majorité des particules qui compose sa structure ont une taille inférieure à deux millimètres) et les débris (matériel grossier dont les particules ont une taille qui dépasse à peine les deux millimètres)? Le rocher est-il la racine, le substrat étymologique? Le sol est-il comparable à la structure de la langue? La terre aux phonèmes qui la constituent? Les débris à ses déformations locales? Les distorsions subies par la langue sont-elles comparables à des affaissements, des tassements, des solifluxions? Pensons aux déformations simples, à l'instar du *macaronique*, langue inventée au XV<sup>e</sup> siècle en Italie, qui consiste à affubler de terminaisons latines le lexique de la langue vulgaire. Plus près de nous, le *javanais* est un procédé de codage argotique qui insère de façon systématique une syllabe supplémentaire entre voyelles et consonnes afin de rendre le texte obscur, voire incompréhensible, aux non initiés. *Lave javavavanavais avest avun pravocavedave dave cavodavagave avargavotaviqavue qavui avutavilavisave avunave phavonavolavogavie pavaravasavitavairave*. L'argot se prête à ce jeu de criblage, lié très souvent à une situation sociale marginale. Le *glissemain de terrent* induit une politique de la langue.

*I'm sorry it is difficult for me to explain the issue de los corrimientos de tierra en el habla because tengo muchas dudas, pero espero I will succeed to give you a few ejemplos.* Exemple among many others où un hablante puede cambiar de idioma sans y penser. L'alternance de code linguistique es también una posibilidad de suplér the disadvantages of translation. Situation caractéristique du *code switching* (alternance de deux ou plusieurs codes linguistiques au sein d'un même message)<sup>3</sup>. *Glissemain de terrent?* La continuité d'une langue à l'autre se produit le plus souvent, nous apprennent les linguistiques, au point d'alignement des syntaxes des différents codes. En un sens, les deux langues confondent leur lexique. Un nouveau paysage est révélé, hybride, composite, mais qui n'affecte pas l'intégrité de chaque langue. Le *code switching* relève-t-il du *glissemain de terrent?*

3. Citons les ouvrages *Dictée* de Theresa Hak Kyung Cha (français, anglais) ou *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa (espagnol, anglais). Chacun de ces livres, concerné par la thématique politique de l'exil ou de la différence, explore un mode d'écriture expérimental à mi-chemin de l'essai et de la poésie.



**Les Volcans**

extraite de la série  
*Tableaux d'élocution*,  
2007.

Photographie Érik Bullot.

### Glacier Perito Moreno

Patagonie argentine, 2006.

Photographie Érik Bulloz.



Évoquons le créole, système linguistique mixte provenant, selon le Robert, du contact du français, de l'espagnol, du portugais, de l'anglais, du néerlandais avec des langues indigènes ou importées (Antilles) et devenu langue maternelle d'une communauté. Par exemple, le créole guadeloupéen est le reflet de l'histoire de ses locuteurs, les descendants des esclaves des Antilles françaises et d'immigrés venus des Indes. Formé autour du français du XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi que de plusieurs langues d'Afrique de l'ouest, il rencontre l'influence de conquêtes et de pertes de territoires entre Anglais, Portugais, Néerlandais. *Glissemains de terrent?* La langue opère de manière stratigraphique en conservant les différents plis et tassements soumis à des déformations successives. Au-delà du créole qui définit la déformation d'une langue première, nous avons aussi les langues mixtes. Citons, parmi tant d'autres, le chinglish (chinois, anglais), le dunglish (néerlandais, anglais), l'englog (anglais, tagalog), le franglais (français, anglais), le greeklisk (grec écrit avec l'alphabet latin), le konglish (coréen, anglais), le manglish (anglais créole en Malaisie), le poglish (polonais, anglais), le portuñol (portugais, espagnol), le singlish (anglais créole parlé à Singapour), le spanGLISH (espagnol, anglais), le svorsk (suédois, norvégien), le tanglish (tamoul, anglais). La formation du mot lui-même pour désigner ces langues nous aide à comprendre ce réseau de pressions, à l'instar du mot-valise carrollien (*portmanteau word*). S'agit-il de nouveaux paysages linguistiques? Le mot-valise multilingue est-il un *glissemains de terrent?* *Is Finnegans Wake a literary and linguistic landslide?* L'horizon du multilinguisme signifie-t-il une forme nouvelle de glossolalie?

Glissements de terrain

Jusqu'où la langue est-elle labile, susceptible de déformations? On se souvient de Louis Wolfson, ce célèbre schizophrène américain, auteur d'un ouvrage singulier, écrit directement en français: *Le Schizo et les langues*. Incapable de supporter sa langue maternelle, l'anglais, Wolfson cherche à en atténuer les effets en procédant à des jeux de traduction homophoniques immédiats vers d'autres langues: le français, l'allemand, le russe et l'hébreu. « Pourtant, comme ce n'était guère possible que de ne point écouter sa langue natale, il essayait de développer des moyens d'en convertir les mots presque instantanément (spécialement certains qu'il trouvait très ennuyants) en des mots étrangers chaque fois après que ceux-là pénétreraient à sa conscience en dépit de ses efforts de ne pas les percevoir. Cela pour qu'il pût s'imaginer en quelque sorte qu'on ne lui parlât pas cette maudite langue, sa langue maternelle, l'anglais.<sup>4</sup> » S'agit-il, là encore, d'un *glissemains de terrent*, linguistique et psychologique? Distinguons les glissements morphologiques (structure de la langue) et sémantiques (jeux des significations). La technique du mot d'esprit relève-t-elle du *glissemains de terrent* par condensation et déplacement, pour reprendre la terminologie freudienne? Au-delà de la parole elle-même, la lettre se prête à des transformations grâce aux jeux de l'anagramme<sup>5</sup>. Glissements de terrain, c'est-à-dire, par anagramme interposée, enregistrements laids. Citons, à propos de l'orthographe phonétique, à des titres divers, les essais de Raymond Queneau sur le français parlé, le jargon de Jean Dubuffet et, plus récemment, la poésie de Katalin Molnár<sup>6</sup>. *Glissemains de terrent?* Pensons aux lettristes qui auront porté toute leur attention à la lettre en inventant de nouveaux modes d'écriture. Aux dessins d'Henri Michaux ou de Christian Dotremont. Ces figures formées de lettres, dénuées de significations, entre calligraphie et sismographie, fortement encrées, taches et macules, ne retrouvent-elles pas l'esprit du paysage géologique, voire volcanique, comme si le détour par la langue avait opéré à la manière d'un court-circuit selon des modes effusifs, extrusifs et explosifs? Le concept de catastrophe ne doit pas être totalement évacué de notre réflexion. Un glissement de terrain peut s'avérer funeste. Qu'en est-il des troubles de la parole et de ses aphasies? La langue s'effondre. Babil labile sans alibi. *Glissemains de terrent?* Mais dans ce cas, où glisse le langage? Dans quel milieu? Que serait un *glissemains de terrent* sans parapet? Le nulle part est-il encore une catégorie géologique? Est-il ce lieu en fusion, l'incandescent, d'où provient toute langue, selon André Biély?

4. Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1982, p. 33.

5. Pensons aux recherches de Tristan Tzara sur François Villon ou de Saussure sur la poésie latine: Daniel Heller-Roazen, « Secrets of Tzara », *October*, n° 144, 2013, p. 25-48; Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971. Cf. Jean-Claude Lebensztejn, *La Fourche*, Paris, Gallimard, 1972.

6. Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1994; Jean Dubuffet, *La botte à nique*, Genève, Skira, 1973; Katalin Molnár, *quant à je (Kantaje)*, Paris, P.O.L., 1996; Katalin Molnár, *Konfèrans pour le zilétré*, Marseille, Al Dante, 1999.



### Les Eaux d'infiltration

extraite de la série  
Tableaux d'élocution,  
2007.

Photographie Érik Bulloz.



TOUSSAINT LOUVERTURE  
*Chef des Noirs Insurgés de Saint Domingue.*  
 A Paris chez Jean rue Saint de Bonnois. N° 10.

... retour au pays natal...  
 Louis Henderson

## Le Revenant en revenant

### Preamble: (histoire - récit)

- Toussaint Bréda - born a slave in the French Antilles. *San Domingue*.
- Toussaint Louverture - became the opening for the revolutionary free state. *Haiti*.
- The Black Napoleon - brought to France to die in the mountains and the snow. *Jura*.

- 1743

- 1791

- 1803

1. Lieutenant-Général Pamphile de Lacroix, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution de Saint Domingue*, Paris, Pillet-Ainé, 1819.

2. Édouard Glissant, *Métissage, Créolisation, Latinité*, 2001.  
[www.ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/AmeriqueduNord1/Metissage.pdf](http://www.ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/AmeriqueduNord1/Metissage.pdf)

3. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Revue Volontés n° 20, 1939.

### Nota Bene:

Les glissements de terrain peuvent être secondaires à des tempêtes violentes, des éruptions volcaniques ou des tremblements de terre.

Les Créoles, suivant l'expression de Mirabeau, dormaient sur les bords du Vésuve. Les premiers jets du volcan ne les réveillèrent point. À leurs yeux fascinés les Noirs n'étaient pas des êtres qu'on pût compter pour quelque chose<sup>1</sup>.

La créolisation est, bien sûr, le métissage, mais le métissage qui produit un résultat imprévisible et imprévu...

... il faut répéter, et répéter<sup>2</sup>.

### Act 1

**Scene:** *An archipelago in the ocean of Jura. After the earthquake. Palm trees shudder in the wind.*

### A voice speaks:

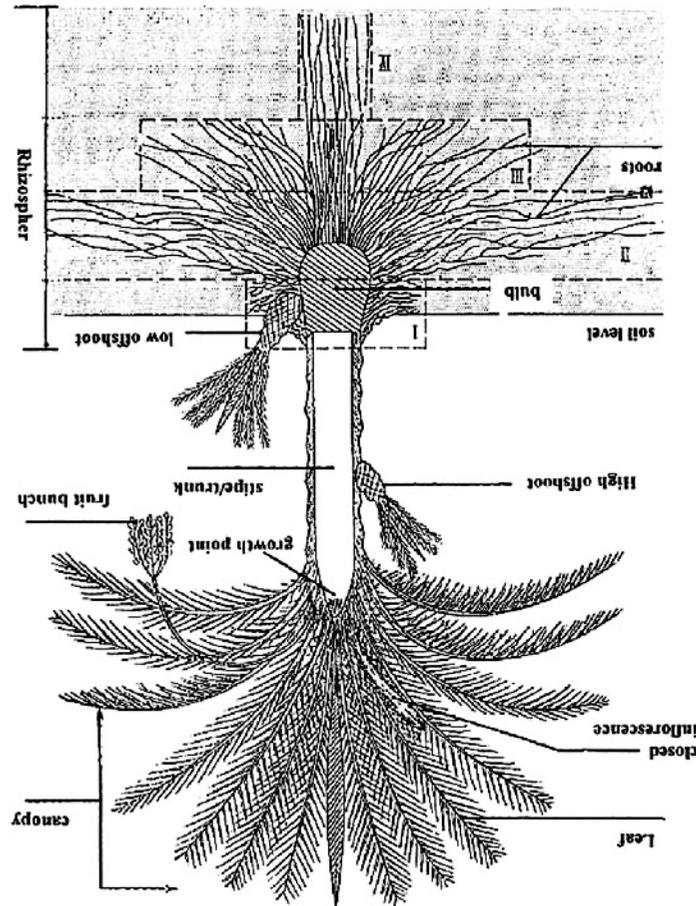
À force de regarder les arbres je suis devenu un arbre et mes longs pieds d'arbre ont creusé dans le sol de larges sacs à venin de hautes villes d'ossements  
 à force de penser au Congo  
 je suis devenu un Congo bruisant de forêts et de fleuves<sup>3</sup>.

← Toussaint Louverture, *Chef des Noirs insurgés de Saint-Domingue*  
 Jean de Beauvais, 1802.

And then...

En me  
Renversant,  
On n'a abattu à Saint-Domingue  
que le tronc de  
l'arbre  
de la  
liberté,  
Mais il  
repous-  
-séra  
car ses  
racines  
sont  
profondes  
et  
nombreuses<sup>4</sup>  
(nombreuses)  
(nombreuses)

Diagramme d'un  
palmier à venir



**Act 2**

**Scene:** *In the Rhizosphere, souterrain, underground, underearth, palm trees move in the soil.*

5. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 23-24.

Être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à de nouveaux usages étranges...

... Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicelles. Nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome<sup>5</sup>.

**Act 3**

**Scene:** *In the sea of history, time read in calcified ocean beds, palm trees start to breathe.*

**Poésie:** *Tectonic Plates Under the Earth*

-s surface keep the lava at bay.  
World of hot blood and cracked skin.  
Surface cracks, splits and opens,  
erupt and escape red-hot-molten – this blood  
shed in the atlantic ocean,  
soldified and formed in cool dark waters – islands made  
of black sand, plantations, palms, sugar.

**Port-au-Prince, Haiti, 12<sup>th</sup> January 2010, 16:53**

The buildings shook and collapsed and the streets came up to the sky. Down was up and upside down and the birds all flew to the clouds. "Port-au-prince in ruins" they cried and fell to their knees in despair. As rain fell later that night streams of brown water marked out the funeral paths and coffins soon followed by oil-lit torches, flashing lights -and many hands. Bodies shocked. Earth shocked.

**(In-between-time, no-where, every-where)**

Tremors moved from up to down and sank to the ocean floor. Counter-current flows of energy back the other way – from west to east – under the Atlantic Ocean.

*France – Antilles – France*

Earthquake in one leads to earthslide in another. La terre tremble et le terrain glisse. Un revenant! Un revenant! Le revenant en revenant.

**Chateau de Joux, Jura, France, 12<sup>th</sup> January 2014, 16:53**

The mountain side trembles. Strata of millions of years crumble. Fossils think “can this be happening”. And CCCCCRRRRRRRAAAAA-CCCCCKKKKKKKKKKKK the split begins at the bottom and works its way to the top. Layer upon layer of limestone sea beds full of fish and aquatic plants begin gradually to strain and move and slide. The top of the mountain opens up, snow melts, grass weeps, snails crush, birds go. Suddenly, energetically, a royal palm tree erupts into the cold mountain air, just its head at first, each long leaf bursting up and out and along the ground, green fingers feeling the earth. Slide, slide, slide your fingers my palm... feel your ground. Push push push. And up! The tree stands up. Swaggers and sways on new feet, stretches and balances and breathes.

**The palm tree speaks:**

- *The Jura is an ocean, within which coral can be found. Coral that has been formed with the bones of France’s colonial past. I will dive to the bottom of this ocean to bring to surface, in the light of day, some fragments of this ossified coral bed.*

- *Why? (cry the animals)*

- *To bring to light what never was. To read what was never written.*

- *Oh Toussaint! Oh Mr Louverture! Be our opening. Open open Louverture.*

HAÏTI...

*... où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu’elle croyait à son humanité.*

Ce qui est à moi aussi: une petite cellule dans le Jura,  
une petite cellule, la neige la double de barreaux blancs  
la neige est un géôlier blanc qui monte la garde devant une prison

Ce qui est à moi  
c’est un homme seul emprisonné de blanc  
c’est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche  
(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)

...

la splendeur de ce sang n’éclatera-t-elle point<sup>69</sup>?

→ **Statue de Toussaint Louverture, digne fils d’Allada**  
Allada, Benin.



## 21 notes brèves

« Excusez ces réflexions décousues. [...] La simple curiosité intellectuelle ne peut mettre en contact avec la pensée de Pythagore et de Platon car à l'égard d'une telle pensée la connaissance et l'adhésion ne sont qu'une seule opération de l'esprit. »  
Lettre de Simone Weil à Déodat Roché

1. Cf. dans cette même brochure, Stephen Wright, « De la vie ordinaire des laves », p.10-15.

1. Le 11 octobre 2013, nous avons visité un volcan, le Stromboli. Les semaines suivantes, nous avons parlé d'éruption, et aussi de la « vie quotidienne des laves<sup>1</sup> ». Le vendredi suivant, un ami géologue m'explique : « Nous n'avons pas idée de ce qu'il y a dessous ! Une couche de quelques kilomètres de laves ? Des milliers de kilomètres ? On ne sait même pas si la chambre magmatique existe... Par contre, on a changé d'idée sur le magma. Il n'est pas liquide, mais solide. Il se déforme, mais très lentement. Il flue. Un solide qui se déplace... » Quelle idée étrange... L'idée que l'éruption n'est qu'une partie infime du processus, visible mais anecdotique. Le reste, un bouillonnement, un tremblement, une résonance à laquelle on ne comprend rien.

2. Parallèlement, nous parlons d'artistes-géographes, d'artistes-élus municipaux, d'artistes-archivistes ou encore d'artistes-libraires et de peintres en bâtiment.

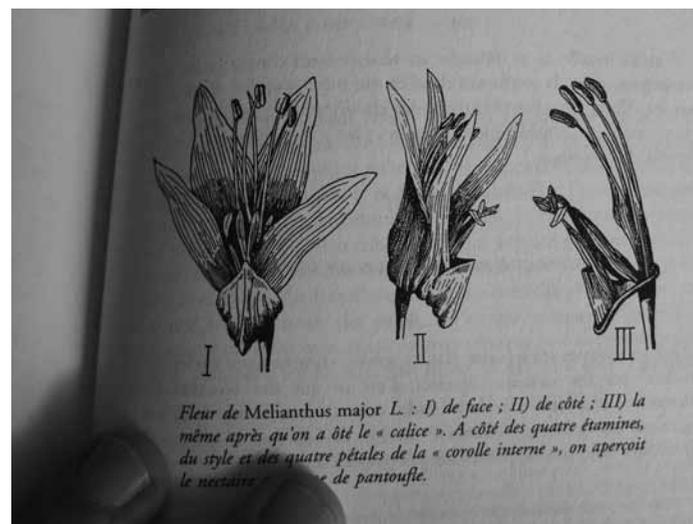
3. La première semaine de décembre, j'ouvre un livre de Goethe, *la Métamorphose des plantes*. Un artiste-botaniste. Wikipédia nous apprend : « Goethe s'intéresse à la botanique et publie un essai sur la métamorphose des plantes : *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790). Dans celui-ci, il tente d'établir une théorie générale sur la morphologie des végétaux en reconnaissant l'analogie de certaines formes comme les cotylédons, la forme des fleurs ou des feuilles. Cette vision est très en avance sur les idées généralement tenues sur les végétaux à son époque. Il est ainsi l'un des premiers (et peut-être le premier) à employer le terme de métamorphose en botanique. » Goethe s'intéresse à la « vie quotidienne des sèves ». Il démontre que l'éclosion

mais aussi la formation des organes floraux comme les fleurs ou les fruits ne sont pas des événements distincts, en rupture avec l'évolution continue de la plante. Les cotylédons, organes primaires, deviennent feuilles, puis pétales, et ainsi de suite jusqu'aux étamines. Chez certaines plantes, toutes les étapes de la métamorphose sont présentes de visu. Il n'y a alors plus d'étape : le cotylédon « est » la pétale, la pétale « est » la fleur, la fleur « est » le fruit, le fruit « est » la graine...

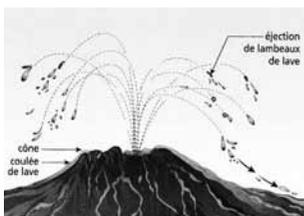
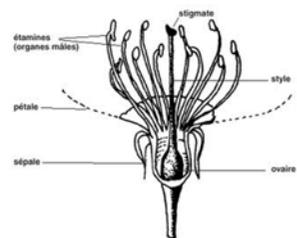
4. « La métamorphose régulière pourrait être nommée ascendante ; elle se montre par une série de développements progressifs, depuis l'évolution des feuilles séminales jusqu'à la maturité complète du fruit ; elle s'élève d'échelon en échelon, par une suite de transformations successives, jusqu'à la destination finale de la plante, qui est la reproduction de l'espèce. » (Goethe)

5. L'éclosion ne serait qu'un événement misérable : mécanique. Une œuvre d'homme. Et l'éruption ? À notre portée également. Mais pour ce qui est du bouillonnement des laves, des purifications des sèves... ne serait-ce que de comprendre, que de toucher...

6. Quelques jours plus tard, sur une chaîne de radio, un témoignage d'Emmanuel Krivine, chef d'orchestre : « Rester à chaque instant attentif à la démesure du monde. Je crois que c'est cela le rôle de la musique, et des arts... enfin, je crois. Moi, je n'ai pas besoin de baguettes pour diriger. J'ai le désir ... le désir de cette démesure. Ça suffit ! C'est tout ! En fait je pourrais fermer les yeux... J'exagère. (rires) »



D'après *La Métamorphose des plantes*, Goethe  
Photographie Alice Comte, 2014.



7. La métamorphose des plantes, une démesure? Démesure de la continuité, démesure de l'infiniment continu? Nous retrouvons dans le traité de botanique autodidacte de Goethe la sensation d'une pensée chère à Spinoza: « Il n'est pas moins absurde de supposer que la substance corporelle est composée de corps et de parties, que de supposer le corps formé de surfaces, la surface de lignes, [...] la ligne, enfin, de points. De même l'eau, en tant qu'eau, s'engendre et se corrompt, mais, en tant que substance, elle ne s'engendre ni se corrompt. » Pourquoi « sensation de pensée »? Parce que ces deux idées ne se comparent pas, elles se touchent. « La connaissance et l'adhésion ne sont qu'une seule opération de l'esprit. »

8. Goethe, outre la botanique, s'est intéressé à l'optique, et plus précisément aux théories de la couleur. Une question de vibration, apparemment.

9. Tiens, Spinoza disait: « Les modulations de la vibration sont les choses, les choses sont des modes de la vibration, la vibration est l'attribut d'une substance, la corde. » Physique quantique? Un des intérêts de Simone Weil. Physique Cantique? Une manière de Vibrer.

10. En nous promenant dans les phrases, nous parlons du dernier film de Bresson: *Le Diable, probablement!* La bande annonce est visible sur Internet. (Déjà un chef-d'œuvre.)

11. L'éclosion-éruption serait donc seulement la partie visible d'un processus quotidien. La lenteur, l'apathie apparente de ces processus laisse entrevoir un mouvement proche de l'infiniment lent. Un presque immobile. La métamorphose des sèves, la vie quotidienne des laves, et d'autres, probablement. Et puis, l'éruption. L'infiniment immédiat. Au final, des tempos bien différents.

12. Une question de rythme? Étymologiquement, *Rhuthmos*, « organisation du mouvant<sup>2</sup> ». Un rythme pas en cadence? Un autre rythme, alors, distinct de la question du tempo, de la régularité, en fait de tous les codes du rythme. Une musique codée par autre chose? Une autre musique? Il faudrait inventer un mot. Le rythme des laves qui fluent, le rythme des sèves qui se transforment. Le rythme des instants. Irrégulier. Arrégulier plutôt. Le rythme du Monde.

13. La conversation dévie. Aujourd'hui, nous parlons de l'ultra vitesse des capitaux. Le diable, probablement!

14. Dans la rue un homme sans domicile me lance: « Quand t'es riche t'es pauvre, quand t'es pauvre t'es riche! »

15. Un rythme rapide peut susciter la lenteur. Un rythme lent peut entraîner la vitesse. Le tempo n'est pas le rythme. « Il y a encore ce détail amusant: les physiiciens attribuent les vibrations les plus rapides à la couleur la plus sombre, et les plus lentes au contraire au rouge, qui affecte si vivement notre œil et jette même les animaux dans l'agitation. »

16. Quelques jours plus tard, nous rencontrons un historien des rythmes. « Y a-t-il un changement dans l'histoire des études sur le rythme après la Deuxième Guerre mondiale? — Ah! après il n'y a plus personne qui étudie le rythme. Seulement ceux qui travaillaient dessus avant la guerre. »

17. Le surnom d'Hitler: « Le tambour » (véridique).

18. Le diable, probablement!

19. Goethe est connu pour ses écrits poétiques, moins pour son apport dans les domaines scientifiques. Pour lui pourtant, pas de différences entre ces disciplines: « Mon bon ami, toute théorie est sèche, et l'arbre précieux de la vie est fleuri.<sup>3</sup> »

20. Connaissant Goethe de réputation, on s'empare de ses ouvrages scientifiques un peu différemment. On essaie de comprendre ses codes secrets derrière l'abrupt langage scientifique. Car il doit y en avoir, non? De la poésie. On va alors directement au dernier chapitre, pour être sûr, au cas où... Et non. Ce qu'il nous donne à voir est bien au-delà de la poésie, bien au-delà d'une éclosion. Ce qu'il nous donne à voir n'est pas donné à voir.

21. Pour finir l'année 2013 nous nous sommes rendus à Gezi, Istanbul, lieu d'une « révolution » humaine qui a duré huit semaines. Une éruption parmi d'autres? Le signe d'une autre vie quotidienne? Celle des peuples, des citoyens, des hommes? Celle de leurs sangs, leurs sèves, leurs laves? Il a été question de l'échec de Gezi. Car le gouvernement est toujours là et a proposé depuis de nouvelles lois, dans la même veine. Pourtant: « Il n'est pas toujours nécessaire que la vérité prenne une forme positive; il suffit qu'elle flotte vaguement dans les esprits et qu'elle trouve un écho dans notre âme, comme le son mélancolique d'une cloche se répand dans les airs.<sup>4</sup> »

3. Goethe, *Faust*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Maxi-Poche, Classiques Étrangères, 1996, p. 71.

4. Goethe, *Maximes et réflexions*, première partie, trad. Sigismund Sklower, Leipzig, Brockhaus et Avenarius, 1842, p. 4.



# À quoi je pense quand la terre tremble

1. Guillaume Gesvret, *Samuel Beckett, Plasticité littéraire et modernités artistiques*. Thèse sous la direction d'Évelyne Grossman, Paris, Université Paris 7, novembre 2013.

2. Chanson de Carol Channing, *Diamonds are a girl's best friend*, 1949. Chantée par Marilyn Monroe dans la comédie musicale *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) de Howard Hawks.

3. Marie Borel, *Fin de citation*, Marseille, cipM/Spectres Familiars, 1996.

4. Castro Alves, *O Povo ao poder*, 1864. Traduction : « La place est au peuple comme le ciel est au condor. »

5. Guillaume Gesvret, *op. cit.*

Tes reins mes reins

Solides et liquides se frottent s'interpénètrent

Suis-je seul quand la terre tremble ?

Qu'est-ce qui se transforme ?

Qu'est-ce qui reste ?

À quoi penses-tu ?

Est-ce le bonheur de ne pas savoir ?

Est-ce que je pense à toi quand nous sommes si proches ?

À quoi je pense quand la terre tremble ?

Je pense à ma peau

Je pense ta peau

Qu'est-ce qu'elle me fait ?

Nos glissements font-ils une langue ?

Pouvons-nous la parler ensemble ?

Que peut-elle dire ?

Que pouvons-nous dire ?

Peut-on apprendre à glisser ?

Après la grande secousse et les petits spasmes

La terre semble à nouveau stable

Sur quoi se tient-elle ?

Qu'est-ce qu'elle nie ?

Qu'est-ce qu'elle cache ?

*Dans quel calme précaire ?*

*Malgré le danger interminable*

*Comment tenir ?*<sup>1</sup>

Jusqu'à quand ?

Comment se calmer ?

Sortir si possible

Sinon tomber à terre

Se protéger

Se tenir là où l'on peut

S'éloigner des murs extérieurs

Des fenêtres

Des objets instables

Ne pas rester au balcon

Se mettre près d'un mur porteur

D'une colonne

Sous l'encadrement d'une porte

À l'abri sous un meuble solide

Une table un bureau une chaise un lit

Réfléchir aux conséquences des actions envisagées

Soudain je me demande

Où es-tu ?

Dans ton lit

Le sommier mal fixé craque

C'est de ma faute

Les lattes tombent et me réveillent

C'est le sol qui s'ouvre

Mon corps pense

Il saute

Je suis seul

Cette nuit ton lit m'appartient c'est ton cadeau

C'est là que je pose mon corps

Ma tente vide d'autres présences

Pleine de fantômes et de ton odeur

La sueur est un parfum unique

Elle habite le pin blanc de ton lit

De chaque lit générique

Comme le tien

Le même dans des millions de maisons différentes

Signé par autant d'humidité

D'un ou de plusieurs corps

Soixante-dix pour cent des enfants du continent

y sont conçus

Le nôtre

N'a jamais risqué d'être fait là

Dans le même lit ce soir

D'autres dorment

Aiment

Commencent des meurtres

Mangent des biscuits au chocolat

Cessent de lire sans finir la phrase

La faille dans le paysage

Ne pas penser

Ce magma de tuiles

D'asphalte de pierres de verre de béton

D'où suintent des vapeurs invisibles

Engloutie de jour

Transpirée de nuit

Tout émet de la chaleur et respire

Les arbres les pavés le fleuve les voitures les

déchets

Tout est source et réceptacle

Par la fièvre contaminé

Je pense à toi

Je frissonne

Le vent s'arrête

Des feuilles tombent

D'où vient ce craquement ?

Quelle présence derrière ce vert sombre ?

Par la fenêtre ce n'est pas toi

Ailleurs dans la ville une autre ville

Une prison

De la peau des poils des écailles des plumes

Sous la peau le sang chaud ou froid

Un cœur bat

Un crapaud flotte à l'envers

Les félins sont inquiets dans leurs cages

D'où vient cette démangeaison ?

Regrettent-ils la chasse qu'ils n'ont jamais apprise ?

Désirent-ils le tremblement de terre le chaos l'issue ?

Au-dessus de tout la lune

Dessous

Des nuages des vapeurs de délires

Et encore en-dessous des toits

L'épiderme

Sous les toits

Le derme

Où vivent les hommes

Comme sous la peau des hommes vivent certaines bêtes

Les parasites et l'amour aiment la douceur

Dans la maison vide

Il y a un lit

Sur son vide je ne dors pas j'attends le jour je rêve  
Des corps se retrouvent et s'agitent  
Leurs chaleurs se mêlent  
La fièvre passée  
La métamorphose brûle mais ne dure pas  
L'humeur des volcans  
Peut être cristalline  
À une échelle qui m'échappe  
Accepter l'opacité est ce qui me reste  
Ta consistance  
Je l'avale au risque de me méprendre  
Tu es tu dans tous les états de la matière  
Insaisissable  
Un peu de toi coincé dans la gorge  
Un peu me traversera sans que je le sache  
Seuls nous sommes ensemble  
«Je» existe quand il parle  
Avant qu'il ne te parle  
Que faisait ma parole?  
«Je» se rend audible  
Rien n'est moins simple  
«Je» doit parler  
«Je» crache  
La parole se fige s'érode  
Au contact de l'air des autres mots des autres je  
Les pierres peuvent parler du présent  
Évoquer le futur  
Mais elles parlent toujours au passé  
Les mots sont l'histoire de leur genèse  
Quand «je» dit «je t'aime»  
Je glisse dans la représentation  
La possibilité de t'aimer est plus forte que les mots  
L'irreprésenté est toujours plus fort  
Mais la représentation incontournable  
De petites pierres polies dans un joli collier  
*Diamonds are a girl's best friend*<sup>2</sup>  
*Et les frontières de mon langage*  
*Sont les frontières de mon monde*<sup>3</sup>  
Dehors une révolution souterraine  
Un anneau de feu imprévisible  
Au comble les pierres caillassent l'envahisseur  
Elles aussi sont des mots d'amour

Dans un hôtel  
Un perroquet répète  
Nouvelles et chansons de la radio  
Amour politique et pierres font bon ménage  
Le perroquet glisse verticalement avec son bec  
Sur les barreaux plaqués or de sa cage  
Il les décape avec effort  
Il rit gras  
Remonte  
Se tait  
Re-glisse  
Miaule comme un chat dans la ferraille  
Il a appris la langue de son agresseur  
Pour survivre  
Il répète  
Je «t'aime mon amour» en huit langues  
Il a tout vu tout entendu  
Il a voyagé avant d'être là  
Volé sur des îles volcaniques  
Il se camoufle  
Il sait dire ce qui plaît ici  
Il nous regarde  
Répète les sons des amours qui éclatent  
Des terrains qui craquent  
Des volcans qui *boum*  
Il nous a entendus  
Et répète  
*A praça é do povo*  
*Como o céu é do condor*<sup>4</sup>  
L'oiseau est libre  
La porte de sa cage est ouverte  
Il a les ailes coupées  
Résister survivre  
Quelle différence?  
Pour celui qui vit dans une autre cage  
Pouvoir se poser la question est un luxe  
Comment parler d'amour?  
Dehors la lutte continue  
Dedans elle ne cesse jamais  
Comment vivre en paix si la roue tourne?  
S'arrêter s'asseoir au centre de l'axe  
Comment le trouver?

«Je» est un corps sans centre  
Comment ne pas sentir ce qu'il ressent?  
J'accepte là où je suis et le feu qui a brûlé  
Et après  
*Dans l'entre-deux d'un mouvement infime*  
*ou violent*<sup>5</sup>  
Que faire quand la terre semble immobile?  
Avoir peur ou faire semblant d'oublier?  
Ne jamais oublier  
Se baisser s'abriter s'agripper  
Quitter la maison  
Claquer la porte  
Laisser les clefs à l'intérieur  
Pas de retour  
Il pleut  
Le hasard confirme le cliché  
Dans le taxi Amalia chante  
*Cœur Indépendant je ne te suis plus...*  
*Quelle étrange forme de vie...*  
Tu n'aurais pas aimé l'entendre  
La ville défile derrière le carreau  
Pas le temps de retourner au jardin tropical  
ni au jardin botanique  
Entendre les cris des perroquets en cavale  
Parlant libres le *perroquet*  
La langue exilée  
Que font-ils pour se chauffer par un tel froid?  
L'Amazonie lointaine  
Le retour impossible  
L'Afrique commence là à trois coups d'ailes  
Plus bas c'est bien plus chaud  
Je ne les comprends pas  
Vers le nord  
Encore et encore  
L'aéroport la file d'attente le passeport  
Devant moi une dame pleure  
Pourquoi ne pas serrer des inconnus dans ses bras  
Ne pas se laisser prendre par les sentiments?  
Traverser les frontières  
Caresser les bébés et les petits chiens d'autrui  
Nous pleurons en même temps et sommes séparés  
Le détecteur de métal sonne

La policière appelle la dame lui fait une fouille  
au corps  
Dans sa poche arrière sans qu'elle le sente  
Un dentier oublié lui mord la fesse  
À qui appartient-il?  
Elle a toutes ses dents  
La policière sourit la dame rougit  
Ça lui sèche les larmes  
Sous le détroit  
Deux masses de terres se chevauchent  
On n'est jamais tout à fait au centre  
Toujours s'étirer  
Garder l'élasticité  
Ne pas rompre  
Ne pas se déformer  
De loin on voit mieux  
De trop loin on ne voit plus  
Un lieu toujours changeant  
Dévasté se régénère  
Et peut sans cesse disparaître  
C'est inouï  
On s'entête à faire des ponts des maisons  
des enfants sur les morts  
Être quelqu'un d'autre  
Vivre sur la faille  
Jusqu'où l'on peut  
Concilier l'inconciliable  
Nos mouvements  
La seule constante  
  
Le paysage n'est pas le même  
Selon le chemin pour l'atteindre  
La métaphore se fracture





**In memoriam  
Madeline Gins  
(1941-2014)**

Parc de la destinée  
réversible, Yoro, Japon,  
Madeline Gins -  
Shusaku Arakawa.  
Photographie Érik Bullot,  
2005.

## Rencontres

Auront lieu au cours de deux soirées, en écho à l'exposition, une série d'interventions des participants du post-diplôme au cours desquelles chacun présentera sa sélection de livres sur le site [www.glissementsdeterrain.net](http://www.glissementsdeterrain.net). Cet ensemble de titres constitue la bibliothèque de travail commune. Ces différentes rencontres auront lieu dans la Galerie La Box.

### Mercredi 12 mars 2014

**17h - 18h30** Joan Ayrton - Louis Henderson  
**18h30 - 20h** Gaëlle Cintré - João Vieira Torres  
**21h** Programme de films sur le thème *Glissements de terrain*

### Jeudi 13 mars 2014

**17h - 18h30** Érik Bullot - Jérôme Laniau  
**18h30 - 20h** Angélique Buisson - Stephen Wright  
**21h** *Deux fois* (Jackie Raynal, 1969), en présence de la réalisatrice  
Cinéma de la Maison de la culture de Bourges

la box\_bourges

École nationale supérieure d'art de Bourges  
\_9, rue Édouard-branly \_BP 297  
\_F 18006 bourges cedex  
\_tél. / fax. +33 (0)2 48 24 78 70  
\_la.box@ensa-bourges.fr  
\_http://box.ensa-bourges.fr  
ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h

EESI ANGOULÊME & POITIERS  
École européenne supérieure de l'image

École européenne supérieure de l'image  
Angoulême & Poitiers  
134 rue de Bordeaux, 16000 Angoulême  
26 rue Jean Alexandre, 86000 Poitiers  
[www.eesi.eu](http://www.eesi.eu)

Brochure tirée à 700 exemplaires sur les presses de l'imprimerie Dumas, Niort.  
Mise en page de Gaëlle Cintré d'après une maquette originale de Yoan De Roeck.  
© les auteurs - février 2014

Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, de la Direction régionale des Affaires culturelles du Centre, du Conseil régional du Centre, de la Communauté d'agglomération Bourges Plus et de Pres Centre - Val de Loire Université, du Conseil régional Poitou-Charentes et des villes d'Angoulême et de Poitiers.

